

Quale West? Il farsi mondo del genere western in *In the Distance* di Hernan Diaz

Neil Campbell*

Traduzione a cura del "Translation workshop"
del corso magistrale di ISSLI (Univ. di Bergamo)

In the Distance (*Il falco*, 2017) di Hernan Diaz si apre con queste parole: "Il buco, una stella spezzata sul ghiaccio, era l'unica interruzione in quella distesa bianca che si confondeva con il cielo bianco. Niente vento, né vita, né suoni".¹ Da qui prende inizio la mia riflessione sulla letteratura western americana o, più precisamente, sulla letteratura della *westness*, una distinzione che ci ricorda come i migliori scritti sul West provengano dal di fuori. Diaz, per esempio, è nato in Argentina, cresciuto in Svezia, ha studiato in Inghilterra e ora è un cittadino americano.

Tutto inizia con un buco, un'assenza dove un tempo c'era presenza. È un buco a forma di una stella che si apre sulla superficie ghiacciata, in quello che si scopre essere l'Alaska. È un'assenza, una frattura la cui importanza sarà chiarita in questo saggio. Nello specifico, si tratta di un'"interruzione" di qualcosa, certamente di un paesaggio, ma anche qualcosa di più: è l'interruzione di un'intera mitologia del Destino manifesto. È un paesaggio di pianure e cielo, un biancore ininterrotto come i panorami sconfinati del tipico deserto del West; eppure, questo biancore è *interrotto* da un piccolo evento circoscritto, una stella spezzata, un buco nello spazio silenzioso, forse un buco nel mito stesso.

Questa è anche un'apertura di ciò che definirei come un "western di rottura", un romanzo post-western e post-eccezionalista che rovescia, rompe, estende e mette in discussione le nostre aspettative sul genere pur mantenendone gli elementi distintivi, *impiegandone* la forma in modo surreale e provocatorio. Il romanzo è di rottura anche perché Diaz voleva "mescolare tra loro diversi generi", come ha affermato lui stesso.² Ecco quindi che la storia di avventura, il romanzo di formazione, il racconto di prigionia, il racconto naturalistico, il western e la fantascienza (soprattutto nelle sue ambientazioni nel deserto desolato) si confondono e si sovrappongono nell'eterogeneità disorientante di *In the Distance*. La storia inizia, chiaramente, a ovest del West, in Alaska, "il Nuovo Mondo del nuovo mondo",³ con "una testa che emerge", una forza che spinge *dal basso*, nata in questo mondo perfettamente bianco con le sue connotazioni interconnesse di razza e possibilità infinite. Ma è anche una "vastità piatta *priva di orizzonte*" (E, 7; corsivo mio), come se già contrastasse con il consueto paesaggio dell'Ovest, il cui orizzonte è una misura della ricerca e dell'opportunità. In qualità di lettori, siamo introdotti in un mondo in cui convivono differenza e surrealtà, poiché Diaz infrange le nostre aspettative su che cosa *sia* e *come agisca* un western, "dirottandole e riadattandole",⁴ giocando deliberatamente con i cliché, le convinzioni e il quadro di riferimen-

to, per poi sospenderli. Infine, il romanzo rompe con la dimensione politica stessa del western, perché, come ha commentato Diaz:

Ho visto nel western un genere un po' derelitto che era pronto a lasciarsi sopraffare. E, a causa delle sue connotazioni ideologiche, appropriarmi del western mi sembrò un modo perfetto per dire qualcosa di nuovo a proposito degli Stati Uniti e della loro storia. Volevo scrivere un libro che fosse basato sulla tradizione del western ma che alla fine la sovvertisse.⁵

In un primo momento, questa emersione dai ghiacci richiama i miti della creazione dei nativi americani, e questa possibilità è ancora una volta immediatamente interrotta dal fatto che la figura che emerge è un uomo "nudo", "di proporzioni colossali", come un "Cristo vecchio e forte" (F, 8), un marinaio coinvolto in rotte commerciali globali da San Francisco alle Isole Sandwich, fino in Cina e in Giappone. L'oggetto di questa fascinazione, il leggendario Håkan Söderström, detto il "Falco",⁶ è nato in Svezia, come scopriamo, e aveva viaggiato in tutto il mondo e in America, diventando un ricettacolo per i "racconti [che] si moltiplicavano" sul suo conto, incarnando un mito elaborato a partire dalle sue precedenti avventure come assassino, capo indiano, cacciatore e comandante. Quando queste avventure vengono etichettate come "bugie" da uno degli uomini sulla nave, la cui mano "restò sospesa sulla fondina" (F, 12), Håkan, anziché conformarsi al classico stereotipo del pistolero, sbatte tra loro due ceppi di legno come un "Titano", spaventando l'uomo che si rannicchia al suolo come un animale tremante.

Diaz ha parlato del western come di un genere "testardamente provinciale e campanilistico [...] fiero del proprio regionalismo", il che lo ha portato alla sua marginalizzazione come genere americano, e all'incapacità di tenere fede "alla sua promessa o al suo potenziale".⁷ Ciononostante, *In the Distance* rifunzionalizza il western, sprigionando la sua capacità di esprimere le relazioni tra il locale e il globale e di affrontare complesse questioni riguardo all'identità personale e nazionale, al senso di appartenenza e all'ecologia; allo stesso tempo ripensa con coraggio il West al di fuori dall'eccezionalismo e in termini "planetari", stretto in un sistema globale di colonialità, commercio e migrazioni. Di conseguenza, Diaz evoca l'immagine di ciò che definisce una "narrativa altamente ideologica" dell'America⁸ attraverso la sua indagine surreale dell'Ovest come luogo di colonialità, o la "struttura logica del dominio coloniale" nel sistema del mondo moderno.⁹ In questo senso, il romanzo *mondializza* il genere western, ponendolo all'interno di questa struttura per rivelare le ingiustizie commesse "in nome della giustizia".¹⁰ Secondo Rob Wilson *mondializzare* (*worlding*) significa "spostare le forme di vita normali e date per scontate [per esempio, l'ideologia western] [...] in un ambito da definire e ricreare", in modo che le forze della globalizzazione, con la loro generalità e distanza, siano rimodellate da un processo di "dis-allontanamento", "avvicinando l'orizzonte-mondo e rendendolo locale e informato, situato, istanziato come un irregolare/incompleto processo materiale di *divenire-mondo*".¹¹ Per ottenere tutto ciò, il romanzo interromperà e distruggerà l'apparato sotteso al western e la sua cornice ideologica, seguendo l'"irregolare" e "incompleto" itinerario locale/globale di Håkan.

Già nel 2002, in un articolo apparso sulla rivista *Western American Literature*, James Maguire invocava la necessità di una nuova relazione tra gli studi letterari sul western americano e la globalizzazione, citando Stephen Greenblatt:

Per scrivere la storia della letteratura, abbiamo bisogno più di un'acuta consapevolezza dei giudizi accidentali che di una teoria d'insieme; più del resoconto di propositi fraintesi che di una narrazione che emerge gradualmente; più di una cronaca di atti carnali, sanguinosi e innaturali che di una storia di *inevitabile progresso* a partire da origini tracciabili. Abbiamo bisogno di comprendere la colonizzazione, l'esilio, l'emigrazione, la peregrinazione, la contaminazione e le conseguenze inattese, insieme agli impulsi feroci dell'avidità, del desiderio e dell'irrequietezza, perché sono principalmente queste *forze distruttive, e non un senso radicato di legittimità culturale*, che plasmano la storia e la diffusione dei linguaggi.¹²

Da allora i critici si sono mossi per spiegare quelle che Susan Kollin ha definito le "costruzioni e le diffusioni del western"¹³ come genere itinerante o come una forma "instradata" le cui origini, sviluppo e metamorfosi negano quel "radicato senso di legittimità culturale" di cui parla Greenblatt. Il western, in altre parole, è una forma bastarda attraversata e riattraversata da molteplici tradizioni, influenze e relazioni, tanto europee quanto australasiatiche, orientali o mediorientali, dato che le sue "radici" sono intrecciate e intricate, rizomatiche e aggrovigliate all'interno di diverse culture, lingue e tradizioni.

Più di recente un rinnovato interesse globale nel genere western trova le sue origini politiche precise nell'avanzare di forme di populismo esemplificate al meglio dallo slogan della campagna elettorale di Donald Trump "Make America Great Again", ma anche dalla Brexit nel Regno Unito, e dai gruppi dalle formazioni politiche di destra in Italia, Ungheria e anche in Svezia. Associare il West americano all'espansionismo del mercato libero, del nativismo, e di ciò che un tempo era definita "economia dei cowboy", va di pari passo con la semplice possibilità di un sogno di frontiera vittorioso che può, a mio parere, essere messo in relazione con l'ascesa di Donald Trump come sedicente e rude fuorilegge solitario rispetto alla "palude" di Washington. Nel 2016, prima che Trump fosse eletto presidente, Eric Bolling scriveva sul *Washington Times*:

che lo si ami o lo si odi, che si sia d'accordo con lui o lo si contesti, nessuno può negare che "The Donald" abbia quell'andatura spavalda che ogni cowboy del Vecchio West riconoscerebbe. Egli rifiuta di scusarsi per essere un uomo o per le sue opinioni, e rifiuta anche di attenuare e "de-mascolinizzare" il suo stile [...] traccia da solo il suo cammino.¹⁴

Questo crescente interesse per il West si può vedere anche in film come *Hell or High Water* (2016), *Hostiles* (2017), *Wind River* (2017), *Lean on Pete* (2018), *The Rider* (2018), e *The Sisters Brothers* (2018), oppure lo si trova in romanzi come *Days Without End* (2016) di Sebastian Barry e *West* (2018) di Carys Davies, o quelli che

provengono ancora da più lontano, come il mucchio di film australiani: *Mystery Road* (2013), *The Rover* (2014), *Goldstone* (2016) e *Sweet Country* (2017), o il romanzo epico dell'Australia scritto dall'inglese Paul Howarth, *Only Killers and Thieves* (2018). Tuttavia, oltre a utilizzare i valori impliciti dei racconti western questi lavori tracciano un nuovo percorso, mettendo la dimensione regionale e locale in uno spazio più ampio e globale che *de-eccezionalizza* l'Ovest degli Stati Uniti, reimmaginandolo come uno spazio di complesse interazioni e negoziazioni, illimitato e interconnesso mediante il commercio, le migrazioni, il linguaggio, il clima e una miriade di altri legami. Come spiega Kollin, questo processo accresce la nostra comprensione della *westness*:

collegando le storie del West americano a contesti globali, estendendo la critica postcoloniale anche alle tradizioni letterarie di quella regione, collocando gruppi precedentemente marginalizzati al centro di questo lavoro, e mettendo in dubbio ciò che viene considerato come l'inizio e la fine di quelle stesse regioni.¹⁵

Anziché essere considerato come estraneo all'industria, al commercio e allo sviluppo su larga scala, il West è percepito come il prodotto delle forze più ampie di una modernità transnazionale e "planetaria".¹⁶ Walter Mignolo sostiene che "la modernità [...] abbia bisogno della colonialità e la produca", e che al fondo di essa vi sia "un lineare e omogeneo concetto di storia che ha anche prodotto l'idea di America".¹⁷ Al centro di questa "linearità" c'è la visione iconica della frontiera come identità americana composita, dell'appartenenza nazionalistica, e della supremazia razziale e di genere articolata da Frederick Jackson Turner, con le sue "convinzioni aprioristiche riguardo alla politica dei flussi".¹⁸

Contestualizzare questa tradizione attraverso il prisma delle opere letterarie transnazionali significa, nelle parole di Paul Giles, notare come "le formazioni culturali si sovrappongono e interferiscono le une con le altre in modo sorprendente, dando così alla mappa del problema una nuova svolta cartografica e concettuale".¹⁹ I libri e i film menzionati in precedenza usano posizioni transnazionali per ottenere una simile "svolta", attivando le "forze distruttive" di Greenblatt per mettere in discussione una "storia di inevitabile progresso" e "comprendere la colonizzazione, l'esilio, l'emigrazione, la peregrinazione, la contaminazione [...] insieme agli impulsi feroci dell'avidità, del desiderio e dell'irrequietezza".²⁰ È proprio grazie a queste "cronache" transnazionali che ha luogo una *mondializzazione* del western, rivelando una visione differente e integrata a uno spazio di relazioni multiple con l'esterno e interazioni con forze locali e globali che interagiscono, create e ricreate da prospettive diverse. In definitiva, si tratta di globalizzazione ma con una differenza, perché veicola una "visione dall'alto e uno sguardo da terra" che "[diminuiscono] la presa della sua forza ideologica e ne svelano la costruzione".²¹ Questa è una prospettiva planetaria "riempita di potenziale umano [...] una forma di azione politica messa in atto attraverso la cultura [...] mondializzando, con un'enfasi sulla rotazione".²²

Tornando a *In the Distance* con queste considerazioni in mente si comprende meglio la doppia strategia di Diaz nel creare una "radicale estraneità" che riguarda

la concreta alienazione del gigante svedese Håkan, alla deriva in America senza conoscere la lingua inglese, e l'autore che "rende stranieri il genere e il linguaggio stesso"; in modo che anche il lettore, a sua volta, si senta disorientato.²³ In definitiva, simili strategie ci ricordano che "questa è una vera storia americana, e che l'estraneità [l'essere stranieri, *N.d.T.*] è parte fin dall'inizio dell'esperienza americana", un'idea che, sopra ogni cosa, conferisce al romanzo una risonanza politica contemporanea, sottolineando la vitale necessità dell'immigrazione per la storia della nazione in un momento preciso della sua storia.²⁴ Come sostiene Diaz, facendo un esplicito riferimento all'amministrazione Trump, le vecchie domande sono ancora cruciali come sempre: "Chi ha una voce, e chi non ce l'ha? Chi sono quelli che hanno diritto di raccontare la loro storia, e chi viene invece costretto al silenzio? C'è davvero posto per tutti in un paese vasto come questo? Tutte queste domande sono parte della nostra Storia".²⁵

Poiché inizia in Svezia, il romanzo sembra un classico racconto di povertà del Vecchio Mondo e della possibilità delle "meraviglie" del Nuovo Mondo (*F*, 19); da Gothenburg a Portsmouth, fino a New York, due fratelli viaggiano in cerca della loro fortuna e per sfuggire alle persecuzioni e alla povertà dell'Europa. Presto però sono separati, e Håkan è costretto a trovare la sua strada verso l'America da solo, sperando che il fratello Linus stia procedendo nella stessa direzione. Senza conoscere l'inglese, Håkan è spinto verso un mondo strano e disarmante, dove è accolto da emigranti irlandesi, i Brennan, che gli spiegano, usando una "rozza cartina del mondo", che non sono affatto diretti a New York ma a San Francisco, passando per Buenos Aires. Quindi, viaggiare verso sud e poi verso nord per arrivare nell'Ovest disorienta Håkan, in una San Francisco tipicamente sconcertante, che era "spuntata da poco oppure era in parte crollata" (*F*, 22). Di fronte all'isteria della caccia all'oro, la sua risposta è di tornare verso l'interno, verso est, "attraversando il continente" in cerca del fratello a New York, in direzione opposta rispetto al tipico viaggio dei migranti verso ovest (*F*, 22). Il suo "viaggio tedioso", che lo porta in un primo momento a lavorare per i Brennan per sopravvivere, è lontano dalle storie di un "mondo onirico [ed] esotico" che Linus gli aveva raccontato, ed è invece connotato dalle "interminabili distese di artemisia" e dalla "monotonia" (*F*, 24). Anche le poche città incontrate lungo il tragitto sono "precarie, come se la decrepitezza facesse parte della loro stessa natura, le case sembravano ansiose di divenire rovine. [...] le pianure iniziavano dove finivano le soglie" (*F*, 29). Questo West è sull'orlo del collasso anche nel momento della sua origine, vacillante tra la promessa di sogni e di oro e la realtà precaria della povertà, dello sfruttamento e della violenza che Håkan si trova a fronteggiare in diverse occasioni durante il suo viaggio. Così, quando si chiede "Cosa sarebbe diventato?" (*F*, 153), egli rinnova il classico tema western della conoscenza che passa dall'esperienza, il *bildungsroman*. Tuttavia, come dimostra il romanzo di Diaz, le sue linee di scoperta non sono affatto diritte o evidenti, perché il protagonista – l'"eroe" – procede in un viaggio stranamente circolare e dal movimento "interrotto", che non segue il classico percorso ben tracciato dei racconti western e diventa invece discontinuo, aspro, confuso, irregolare, pieno di scossoni, senza la presunta certezza degli orizzonti del West né di ciò che Turner ha chiamato "una linea di frontiera che avanza continuamente".²⁶

Turner stesso, infatti, e così molti prima di lui, vede la modernità come un orizzonte distinto, un "processo storico trionfale"²⁷ la cui linearità è interrotta, in Diaz, attraverso la sospensione del tempo e dello spazio, finché Håkan sente di essersi "spostato soltanto da un adesso al successivo" (F, 207-208).

In *the Distance* traccia un percorso discrepante in cui *orizzonti distanti* vengono messi in discussione e in contrapposizione con ciò che è a portata di mano, l'immanente, così come con i dettagli materiali della vita, attraverso il protagonista Håkan. Il romanzo, come già suggerito in precedenza, altera le idee convenzionali del West grazie a ribaltamenti surreali, rotture e confusione, riecheggiando le parole di Greenblatt citate prima. La sua stessa direzione è instabile, perché anziché muoversi semplicemente in *avanti* e *attraverso* il paesaggio, seguendo la linearità progressiva suggerita da Turner, si muove continuamente in cerchio, ritorna su sé stesso e scava verso il basso nella terra, interferendo così con il tempo umano e la storia, confrontandosi con qualcosa che somiglia a un tempo profondo o geologico.

Il viaggio di Håkan ricorda l'idea del "camminare a piedi in un paesaggio appiattito" espressa da Bruno Latour, interagendo con umani e non umani, tra le intensità del paesaggio locale, mettendo in discussione la "Visione Generale" dominante o perlustrando il contesto globale.²⁸ Il viaggio affettivo di Håkan ha come tutori il naturalista ed evoluzionista John Lorimer, che respinge l'idea di Dio come origine della vita, e un anonimo nativo americano in grado di curare gli uomini usando medicine naturali. Entrambi insegnano diversi aspetti della "Grande Catena dell'Essere" intesa come una serie di interazioni e relazioni tra tutte le cose, perché se la natura "raggel[a] sotto la lente d'ingrandimento" studiarla diventa un'"impresa sterile", mentre si dovrebbe "guardare il mondo con caloroso affetto, se non con amore ardente", considerandoci "tutti una cosa sola" (F, 71). Con grande trasporto, come se stesse definendo un processo di mondializzazione, Lorimer spiega che "da ciascun essere minuscolo si dipartono raggi che raggiungono l'intera creazione", evidenziando come la relazionalità e l'interconnessione siano aspetti centrali dell'esistenza, non un semplice processo unidirezionale dal piccolo al grande ma una serie di interrelazioni, interdipendenze e sinergie – "un caloroso affetto". Quindi, l'universale o il planetario dipendono da molteplici "corrispondenze": "le interiora della lepre anatomicamente ripartita raffigurano con fedeltà l'immagine del mondo intero. E poiché quella lepre è tutto, è anche noi" (F, 72). La visione ecologista condivisa dai due uomini insegna a Håkan che "l'uomo non può più esaminare il mondo circostante come se fosse una semplice superficie disseminata di oggetti e creature alieni che gli si rapportano soltanto in base alla loro utilità", perché ciò significa "umilia[re] la natura trasformandola in un emporio, un simbolo, un fatto" (F, 72).

Questa idea contrasta con il West di cui Håkan fa esperienza nella città di Clangston con la donna misteriosa e autoritaria o, più tardi, con Jarvis lungo il percorso degli emigranti, dove il mondo naturale e i suoi abitanti sono precisamente un emporio da sfruttare. Lorimer e il nativo senza nome insegnano la cura, la responsabilità e un'acuta devozione alla vita, invitando Håkan ad "ascoltare l'incessante sermone delle cose" (F, 72), che esprime una visione *mondanizzata*, *mondializzante*, del West, su cui il romanzo di Diaz continua a ritornare ciclicamente, e nella quale la cosa più minuscola e quella più grande si corrispondono lungo una catena di connessioni e

relazioni, ognuna intrecciata e interdependente con tutte le altre: “una rete di affluenti, fiumiciattoli e torrenti che scorrono lontano dalla sorgente [...]. Nulla in natura è definitivo: tutte le fini sono effimere perché gravide di nuovi inizi” (F, 73). La vita è “sempre in movimento”, progredendo attraverso linee di differenza e connessione, come il canto dei nativi americani che Håkan ascolta in seguito: “Non aveva un ritornello, e nessuna parte della melodia [...] veniva mai ripetuta, ma scorreva in avanti come un ruscello in continuo fluire. [...] Quando un turno si concludeva, un altro gruppo subentrava senza la minima interruzione o transizione” (F, 99).

In questo modo, il globale non è *a distanza* dal locale, né lo è il suo contesto, ma viene “collocato *di fianco* al ‘locale’”, come in una “composizione” appiattita sullo stesso livello, e non come imposizione, perché le “cose devono essere poste insieme [...] pur mantenendo la loro eterogeneità”, creando un “mondo comune [...] costituito da parti completamente eterogenee che non realizzeranno mai un tutto ma, al massimo, un materiale variamente composito, fragile, provvisorio”.²⁹ La composizione del mondo a partire dai suoi elementi locali ed eterogenei, e non semplicemente ricorrendo a una globale metanarrazione esplicativa, viene espressa attraverso la relazione di Håkan con Lorimer e con il nativo, e si sviluppa attraverso il suo viaggio circolare. Ciò è ancora più evidente nella metafora dei suoi vestiti: “le donne gli avevano rammendato e sistemato la camicia e i calzoni mantenendo il tessuto e la struttura originale e *aggiungendo* dei materiali [come] scampoli di tende, ritagli di vecchie trapunte, toppe aggiunte ogni volta che i frammenti erano troppo piccoli” (F, 107, corsivo mio). Questo “aggiungere” riflette un’idea di West sul modello di Latour, “fragile, provvisorio e variegato”, che, come l’abbigliamento, ha una provenienza “impossibile da determinare” e mette sullo stesso piano “il contadino europeo, il cacciatore californiano e l’indiano nomade mescolati, in percentuali identiche”; una potenziale visione alternativa, se non idealistica, di un West planetario o *mondializzato*, non omogeneo ma “un universo fatto di universi” (F, 107, 97).

Insieme a questa visione ecologica positiva, Håkan è spesso messo di fronte alle realtà più cupe e brutali del Destino manifesto, che fanno da cornice al suo frammentario romanzo di formazione, giustappongono i brandelli del suo io eterogeneo e rivelano continuamente un paesaggio surreale fatto di sfruttamento e di una rabbiosa colonizzazione sia dello spazio sia dell’uomo, mascherata con un’immagine di opportunità e aspirazione. A un certo punto, per esempio, Håkan si imbatte in un “enorme armadio” abbandonato lungo il sentiero percorso dagli emigranti, un oggetto che evoca il senso di “qualcosa di profondamente intimo, quasi coniugale”, ma che è anche “l’incarnazione più completa delle comodità della vita civile” (F, 116). Poco più avanti, vede una sedia a dondolo “che oscillava sospinta dalla brezza in quegli spazi aperti [*open wilderness*]” e pensa a essa come a “una parola su una pagina, scritta con quei caratteri che per lui sarebbero rimasti per sempre un enigma” (F, 117). Questi momenti di “perversa contrarietà” sono “incarnazioni visibili di un mondo profondamente fuori dai cardini, le cui surreali dimensioni hanno l’effetto di calunniare il mondo esistente e di rifletterlo attraverso un prisma sinistro e dissociativo”.³⁰ Ad ogni modo, cercando di comprendere il loro significato, Håkan si sente “fuori posto [...] più solo che mai; più piccolo, più fragile” (F, 117), perché sono appunto il segno di un West uscito dai cardini, alla rovescia, i cui intrinseci valori

imperialistici ed espansionistici sono smascherati e sconvolti e le aspettative vengono tradite. Le presunte certezze di una mitologia della frontiera basata sul progresso inevitabile, su un dominante individualismo, e su relazioni di potere razziali e di genere precisamente definite – quello che Giles chiama il “mondo esistente” – sono attenuate da queste intromissioni surreali e dirompenti.

Håkan è un testimone involontario di queste brutalità surreali del “mondo esistente”, mostrate da Diaz nella “retorica della dislocazione e della trasposizione, dove le narrazioni del Destino manifesto e del vagabondaggio verso ovest sono sempre suscettibili di trovarsi violentemente rovesciate”.³¹ A Clangston, per esempio, Håkan diventa prigioniero sessuale di una misteriosa donna predatrice, la cui carrozza è decorata con “scene dipinte a colori vivaci di uomini in preda ai tormenti più crudeli e donne costrette ad atti innominabili” (F, 35), mentre la sua stanza è resa oscura da simboli di ostentata ricchezza: “specchi in cornici d’argento, soprammobili e libri dorati con fermagli d’ottone [...]”. Dittici, cammei, uova di smalto incastonate di gioielli” (F, 42). Nonostante questi segni esteriori di sfarzo e lusso, la donna è corrotta sia fisicamente, con “gengive nere, scintillanti e sdentate, percorse da vene pulsanti piene di pus” (F, 44), sia moralmente, perché sfrutta e brutalizza i migranti (come i Brennan) che uccide per le loro richieste di oro. Dopo aver vestito Håkan con abiti eleganti, lo violenta, conducendolo in una “regione nuova, ancora più solitaria”: un Ovest fatto di sfruttamento e di potere coloniale enfaticizzato dalla donna “flettendo e modellando il corpo di lui”, in un modo che tradizionalmente, nel genere western, è associato agli abusi patriarcali sulle donne (F, 44). Ribaltando le norme di genere, qui è l’uomo a essere vestito per il piacere della donna, “modellato [...] in una posizione ordinaria ma esatta” che mostra il suo desiderio di controllare sia lo sguardo sia il corpo di Håkan, schiavizzandolo, sottomettendolo e intrappolandolo nella precisa geografia del mondo di lei (F, 45). Di conseguenza, l’“orizzonte” che rappresenta il viaggio verso est per raggiungere il fratello diventa un “miraggio ondeggiante” in cui “si immaginava là fuori, intento a correre in lontananza [*in the distance*], come un insetto” (F, 45). Dando il titolo al romanzo, quest’immagine mostra la dimensione del dramma di Håkan; il “gigante” che diventa un insetto, che scappa da un West fatto di prigionia, non di libertà, una gabbia terribile e statica, “un presente elastico” (F, 46) in cui il tempo non è dettato dalle stagioni o dai suoi spostamenti, ma dall’assoluto controllo della sua carceriera. Contrariamente alla “linea di frontiera che avanza continuamente” proposta da Turner, la linea dritta verso est e il fratello è continuamente interrotta dagli eventi che riportano Håkan indietro verso ovest, facendolo girare in tondo in un confuso spazio a spirale che compromette la sua speranza di ricongiungimento.

Håkan esprime la sua confusione mentre “causa e conseguenza, passato e futuro si capovolsero e si mischiarono nel riverbero” (F, 225), rimandando anche al ritmo del romanzo, alla sua spazialità spiazzante in modo inesorabile, alle sue linee di disturbo, per enfaticizzare l’impossibilità di una direzione chiara e presentare invece un viaggio scandito dalla circolarità, da continui ritorni e dall’incertezza, stagiato contro il mitico flusso della Storia americana. Anche il sentiero degli emigranti è descritto con il suo “tanfo” come una “linea lunga, bassa e strisciante. [...] una città gigantesca allungata sino a formare un’unica linea sottile e brulicante”

(*F*, 121, 124). Finendo nelle mani del colono Jarvis Pickett, che promette “una valle fertile paragonabile solo al Giardino dell’Eden” (*F*, 139), Håkan è ulteriormente esposto alla brutalità piramidale del capitalismo che “metteva le persone le une contro le altre e le faceva gareggiare” (*F*, 140), commettendo atti di violenza per proteggere i colonizzatori da quelli che si scoprono essere “finti indiani” o dai sedicenti “soldati di Ieu”, il cui unico scopo è quello di saccheggiare le persone dirette a Ovest. In linea con la ridefinizione del western operata da Diaz, la violenza di Håkan non è né eroica né di redenzione, perché porta soltanto a un “sentimento di dolore e stordimento” (*F*, 151), e contribuisce alla decisione dell’autore di usare “momenti fossilizzati del genere western [...] per ribaltarli e contraddirli”.³² Nel “deludere” le aspettative del lettore, Diaz forza questi stereotipi fossilizzati per mostrare i loro problematici presupposti ideologici. In questo caso, la violenza è il culmine della colonialità, dell’inganno e dell’avidità, e non porta alla redenzione o a una salvezza comune, ma all’isolamento e alla paura. La violenza di Håkan agisce “contro la santità del corpo umano” e così egli spezza la catena dell’essere che aveva imparato da Lorimer e dall’Indiano, e in reazione ai suoi abusi sentiva “un vuoto contagioso che assoggettava tutto” (*F*, 153, 154). Giustamente, egli è sopraffatto dal processo di colonizzazione che si espande incontrollato come un’infezione, perché è questo il West in cui è intrappolato e che Diaz rivela nel suo romanzo.

Nonostante l’orrore per le sue stesse azioni e la percezione del processo di “colonizzazione” di cui è entrato a far parte suo malgrado, Håkan scopre di essersi trasformato in una leggenda, diventando un esempio più grande nella distorsione della sua storia in mito. Ironicamente, è diventato una figura mitica per via dei crimini efferati di cui si vergogna: “La verità era già abbastanza tremenda ma chissà quali distorsioni aveva subito lungo il percorso?” (*F*, 158). Ora, avvicinandosi sempre più al mondo “civilizzato” delle città, sotto la bandiera dei nuovi Stati Uniti d’America, Håkan è testimone di un luogo spietato e moralizzante, dove la legge è fatta rispettare con punizioni e violenza, come nel caso dello sceriffo che lo imprigiona e gli cuce una croce sul petto per sanarlo dalle “scorie della depravazione” (*F*, 189), definendolo come una “bestia degli inferi”, un “amorreo”, un “figlio di Be-lial” (*F*, 192). Invocare riferimenti biblici impreziosisce il mitico status dello sceriffo stesso come colui che ha catturato il Falco, assimilandolo a un “valente Benaià” e al “re di Israele contro il gigante filisteo” (*F*, 194). Ma, anche qui, come nel caso di molti altri personaggi che Håkan incontra in America, la religione funziona soltanto come uno schermo per celare le azioni più cupe, per la costruzione dell’impero, e, nel caso dello sceriffo, anche per fare soldi esibendolo come un trofeo nelle città che attraversano e riportandolo dalla confraternita di Ieu per punizione.

Una volta liberato dalla prigionia grazie al gentile Asa, le peregrinazioni di Håkan sono descritte come anti-turneriane o, nelle parole di Diaz, come “guidate da una specie di Destino manifesto al contrario”:³³ “allontana[ndosi] dal passato ma senza avvicinarsi al futuro. Era rimasto in un presente perenne [...] senza mai dirigersi verso una destinazione più o meno prevedibile” (*F*, 207). Contravvenendo a tutti i presupposti lineari di una progressiva modernità, per via delle sue peripezie e della sua dolorosa educazione, Håkan ha girovagato nello spazio e nel tempo quasi ad annullare i racconti di Linus che in un primo momento avevano

condotto i due fratelli verso ovest. Ma, contro ogni promessa di progresso e opportunità, “egli non era arrivato da nessuna parte”. Il suo è un viaggio ripetitivo in cui cammina “descrivendo cerchi più grandi delle nazioni” (F, 232), sentendosi come se avesse “fatto il giro del mondo”, mentre in realtà si tratta “soltanto di un paese grande” (F, 209) le cui zone di contatto lo hanno rovinato e gli hanno mostrato modi diversi di sentire e di pensare. È come se dall’*interno* delle piccole storie di quel grande paese egli avesse fatto esperienza di connessioni globali, planetarie, e delle loro molteplici relazioni. Gradualmente, Håkan incontra verità stupefacenti come l’dea di Lorimer della “terra [...] tonda come una palla”, e ciò implicava che la “realtà non finiva più alla linea dell’orizzonte” (F, 208). Perché l’orizzonte, che una volta era un simbolo di migrazione e opportunità, si era trasformato nella sua visione delle cose e rappresentava ormai un ricordo di un mondo oltre la dimensione mitica. Da questa nuova prospettiva egli mette in discussione le “costruzioni presuntuose” delle storie raccontate da Linus (F, 216), mentre, allo stesso tempo, il lettore è messo di fronte alle presuntuose costruzioni dei miti western del Destino manifesto e dell’edificazione dell’impero; come se anche noi stessi “girando intorno al globo”, guardando il mondo con gli occhi di Håkan, e assistendo alle caratteristiche universali dell’avidità, dell’invidia, della violenza e della colonialità che strappano via l’eccezionalismo associato all’espansione verso ovest, e al suo posto lasciano una realtà che “non fini[sce] più alla linea dell’orizzonte”.

Nel suo “divenire”, che si sviluppa all’interno di questo viaggio, l’io eterogeneo di Håkan mette in discussione le speranze descritte da Turner di un’identità della frontiera fatta di immigrati “americanizzati, liberati, e fusi in una razza mista”.³⁴ Al contrario, nonostante la sua immensa stazza fisica, Håkan viene picchiato, ridotto alla fame e in generale umiliato; come se il presunto progresso civilizzato espresso da Turner, “l’evolvere di ognuno verso uno stadio più elevato”,³⁵ fosse invertito e annullato, e la conoscenza acquisita dai nativi e la consapevolezza geostorica trasformassero Håkan mentre scava a fondo nella terra, portandolo a immaginarsi come “uno dei fossili incastonati nella parete di roccia” (F, 229). Avendo smesso di muoversi, Håkan si mette letteralmente a scavare dentro la terra, rifiutando il mito dell’avanzamento incessante e l’obiettivo di un orizzonte senza fine, per abbracciare uno statico ma produttivo ritorno, con ogni mezzo, a “una specie di disegno che [...] si ripeteva”, senza più “uno scopo o una destinazione” (F, 233, 234-235). Diaz addirittura ripete questi passaggi nel testo, per imitare la ricorsività e la circolarità dell’esistenza di Håkan. In un momento chiave di questa parte del romanzo, fra l’intrico di passaggi simili a quelli degli anasazi che egli costruisce sotto terra, Håkan nota un’immagine “all’insù” proiettata dal sole sul muro di una caverna, e che sembrava come “l’allucinazione di qualcun altro; come se qualcuno, molto lontano, stesse sognando quel posto a testa in giù, e Håkan, per qualche motivo, fosse in grado di guardare dentro quel sogno” (F, 240). In modo perturbante, questa visione riassume la surreale immagine “alla rovescia” del sogno del West offerta nel romanzo, immaginata da altri e proiettata nel mondo come un mito. Infatti, proseguendo nel suo viaggio circolare attraverso l’America, Håkan arriva a concepire il West come un “luogo (alla rovescia)”, preferendo scavare nella terra finché questa non è diventata “parte del suo corpo, letteralmente [...] [L]a

vastità che lo circondava ora era la sua carne" (F, 255). Certo, questa connessione corporale con il luogo e con il territorio lo pone fuori tempo rispetto al West che si modernizza, e così, mentre si muove verso il mondo "civilizzato" e si allontana dalla conoscenza originaria, sente che il solo modo di sopravvivere è quello di "recitare", perfezionando il suo ruolo per garantire la propria salvezza: "la falsità era per lui un'esperienza nuova" (F, 257).

Tuttavia, tra le diverse linee della civilizzazione, rappresentate da staccionate, linee del telegrafo, ferrovie, dall'"assenza di notte" causata dalle luci artificiali e dalla "frenesia commerciale" (F, 262, 261), Håkan assiste da vicino alla vasta duplicità di questa nuova nazione, incarnata dal tuttofare che vende i suoi tonici ricostituenti per strada. Ovviamente Håkan si rende conto che l'uomo è un "pazzo e un impostore", e la sua falsa scienza non è nulla in confronto a quella dei suoi due maestri, Lorimer e l'Indiano; eppure questa recita riflette quel mondo orrendo fatto di sfruttamento, depravazione e "roba finta" (F, 264):

minatori con facce devastate dalla polvere e dalla sconfitta; operai cinesi che fumavano pipe sottili e dolci; donne spezzate, tristi nei loro tentativi di seduzione; uomini neri che cercavano di rimanere invisibili mentre si godevano i loro modesti piaceri; un ragazzino che, chino sopra una cassa, soffiava sulle mani a coppa in cui erano racchiusi dei dadi; ubriachi ridotti a mucchi di stracci su dei gradini, sotto i carri, nella sporcizia (F, 265).

In un momento di macabra ironia, Håkan s'imbatte persino in un uomo sui trampoli che racconta la sua leggenda in una scena molto elaborata, vestito con una "finta" pelle di leone e intento a recitare episodi tratti dal mito e dalla stessa vita del Falco. Si rende così anche conto che, "anziché attutire la sua storia, il tempo l'aveva amplificata" (F, 266). Senza comprendere pienamente ciò che vede, la descrizione di Håkan segnala al lettore una riflessione più ampia sulla creazione del mito e sul modo in cui viene "amplificato" per rinforzare particolari ideologie. Come sostiene Roland Barthes nel suo famoso saggio, il mito "abolisce la complessità degli atti umani [...] sopprime ogni dialettica [...] organizza un mondo senza contraddizioni perché senza profondità, un mondo dispiegato nell'evidenza".³⁶ Mentre Håkan e il lettore assistono alla scena, questa contribuisce a una maggiore messa a fuoco del romanzo, evidenziando che anche il processo di creazione del mito è parte di ciò che prima abbiamo chiamato la logica dominante della colonialità, che soffoca la diversità umana riducendo la varietà delle storie e delle voci, e, di conseguenza, come sostiene Barthes, "depolitizza" il mondo creando un "ambito da cui è stata rimossa ogni ambiguità e ogni possibilità alternativa".³⁷ In altre parole, il mito ha lo scopo di *de-mondializzare* il mondo.

Il viaggio di Håkan attraverso il West lo porta infine al paesaggio perfettamente curato del capitano Altenbaum, uno scandinavo i cui possedimenti incarnano il sogno della realizzazione umana e del controllo intrinseci all'idea del Destino manifesto: "Il trionfo dell'uomo sulla natura" con "ogni pianta [...] costretta ad assumere una forma artificiale; ogni animale era stato addomesticato; ogni specchio d'acqua era stato contenuto ed incanalato" (F, 274). Tuttavia, nonostante la gentilezza di Altenbaum in mezzo a un ambiente sempre più strutturato fatto di città,

strade, staccionate, linee della ferrovia e vitigni, Håkan volta le spalle a questo paesaggio da sogno californiano e alla sua promessa manifesta del West, e preferisce “concludere il viaggio come l’aveva cominciato: con niente” (F, 269). Nelle mani di Diaz, il romanzo di formazione di Håkan permette di intravedere frammenti di “ambiguità e di possibilità alternative”, mettendo in discussione il controllo della storia forgiata dal mito attraverso la drammatizzazione delle contraddizioni e della complessità, così come la presunta libertà di movimento, e rovesciando le ideologie legate a queste narrazioni semplicistiche.

Quando Turner scriveva che l’America era soltanto un “altro nome per dire opportunità” e che il suo “tono nazionale” derivava “dall’incessante espansionismo”, egli paragonava i pionieri ai fondatori dell’impero greco che diffusero i loro costumi sociali in tutto il Mediterraneo; al contrario, *In the Distance*, mentre presenta la “sfrenatezza”, un dominante individualismo e “un’inquieta energia nervosa”,³⁸ altera anche, e in modo ancora più significativo, il *ritmo* della colonialità. Come nel caso della musica “indeterminata” di Morton Feldman, un’influenza diretta per la struttura del romanzo, Diaz “mette in discussione l’idea di sviluppo” dalla forma “lenta e ripetitiva” allontanandoci da una progressione inevitabile e reindirizzandoci verso una prospettiva interrotta e alternativa, che permette una sospensione della propria logica e un’interrogazione dei suoi valori impliciti.³⁹ Seguendo il ragionamento di Mignolo, Diaz promuove un “pensiero altro”, che richiede un “cambio di termini, di contenuto e di domande”, “svincolando” così il nostro modo di pensare, scrivere e vivere da sistemi di ragionamento e di potere dati per scontati, e sottolineando invece che le “migliori soluzioni non sono necessariamente quelle che si trovano nell’ordine effettivo delle cose stabilito dalla globalizzazione neo-liberale”.⁴⁰

Il gigante bianco di *In the Distance* non è il classico eroe western in cerca di fortuna, ma un personaggio che si vergogna della violenza, catturato, torturato, sfruttato e alienato, ma che allo stesso tempo, attraverso queste esperienze traumatiche di precarietà, impara a curare, a seminare, a cucinare e a simpatizzare con gli altri – indiani, donne, insetti e animali –, così spesso trascurati nella corsa verso la globalizzazione. Mentre guarda sul mappamondo del capitano Altenbaum, Håkan traccia con il dito il suo viaggio e nota come “quelle terre potessero tutte insieme formare una sfera” (F, 280), come se le sue esperienze lo avessero portato a un senso di coscienza planetaria. Anziché rafforzare una visione eccezionalista del West, i suoi viaggi lo persuadono dell’esistenza di relazioni locali/globali in cui, come afferma Lorimer, “da ciascun essere minuscolo si dipartono raggi che raggiungono l’intera creazione” (F, 72) insieme a linee complesse di ripetizione e differenza, come “un canto infinito” (F, 100). Anche la linea apparentemente dritta verso Ovest si avvolge su sé stessa, come accade nel romanzo, in una circolarità surreale o in una *mondità* in cui “proveniamo da altri corpi e siamo destinati a diventare altri corpi. In un universo fatto di universi” (F, 97). Mentre il romanzo si chiude esattamente dove era cominciato, nel mare ghiacciato dell’Alaska, ci torna alla mente la “stella spezzata” di quel paragrafo di apertura, e non possiamo fare a meno di pensare al corso dell’impero stesso, descritto come una “stella” nella famigerata erronea citazione dei “Verses on the Prospect of Planting Arts and Learning in America” di George Berkeley. Nel romanzo di Diaz, la stella dell’impero è messa in discussione e viene “spezzata” dal

viaggio involontario di Håkan, e, come abbiamo visto, il Destino manifesto viene ribaltato e criticato, rivelandosi come un oscuro tradimento dei sogni e uno sfruttamento terribile della terra e delle persone.

Alla fine, Håkan riparte ancora una volta all'improvviso, non come Huckleberry Finn verso il Territorio del West americano, ma, attraverso l'Ovest, procede dall'Alaska alla Russia e oltre, fino ad arrivare in Svezia, dove la sua vita è cominciata. La storia gira nuovamente in cerchio, rovesciando le narrazioni coloniali degli invasori fatte di avventura, conquista e progresso, riavvolgendo il tempo e contrastando l'attrazione spaziale dell'espansione verso Ovest. Così, quando Håkan dice al giovane sulla nave che sta andando verso "Ovest", quest'ultimo sembra "confuso" e chiede "Quale Ovest?" (F, 286). E forse l'ultima interruzione del romanzo è proprio questa: che cos'è in effetti questa cosa che il mito e la storia hanno chiamato il West americano? Dove si trova, e in definitiva che cosa significa?

NOTE

* Neil Campbell è Professore Emerito all'Università di Derby nel Regno Unito. Tra i suoi volumi più recenti vi è *Affective Critical Regionality* (Rowman & Littlefield, 2016) e la cura di *Under the Western Sky* (University of Nevada Press, 2018) sulla musica e la narrativa di Willy Vlautin. La traduzione di questo saggio, apparso in inglese sulla rivista *Western American Literature* (LIV, 2, [2019], pp. 103-21), è stata svolta da Jenny Berera, Eva Bertoletti, Samuela Frosio, Alfred Oberti e Marta Parimbelli nell'ambito del laboratorio di traduzione della Laurea magistrale in Intercultural Studies in Languages and Literatures (ISLLI) dell'Università degli Studi di Bergamo, coordinato da Andrea Pitozzi.

1 Hernan Diaz, *In the Distance*, Daunt Books Publishing, London 2017. Il romanzo è stato tradotto in italiano con il titolo *Il Falco* (1918), trad. di Ada Arduini, Beat, Vicenza 2020, p. 7. Per comodità le citazioni nel testo sono seguite dalla sigla F e dal numero di pagina.

2 Si veda Aaron Bady, "Subverting the Western: A Conversation with Hernan Diaz", *The Nation*, 20 novembre 2017, www.thenation.com/article/subverting-the-Western-a-conversation-with-herman-diaz/, ultimo accesso 24/11/2011.

3 Susan Kollin, *Nature's State: Imagining Alaska as the Frontier*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 2001, p. 29.

4 Aaron Bady, "Subverting the Western", cit.

5 Si veda Joel Pinckney, "Feeling Foreign: An Interview with Hernan Diaz", *The Paris Review*, 10 ottobre 2017, www.theparisreview.org/blog/2017/10/10/feeling-foreign-an-interview-with-herman-diaz/, ultimo accesso 24/11/2020.

6 In italiano il romanzo di Diaz è stato tradotto con il titolo *Il falco*, da "Hawk" [falco], il soprannome con cui, forse per omofonia, viene chiamato il protagonista Håkan all'interno del libro. Qui e nelle altre parti del testo si è scelto di tradurre anche "Hawk" con "Falco" [N.d.T.].

7 Si veda Aaron Bady, "Subverting the Western", cit.

8 Ivi.

9 Walter D. Mignolo, *The Idea of Latin America*, Blackwell, Hoboken (NJ) 2005, p. 7.

10 Ivi, p. 8.

11 Rob Wilson, "Afterword: Worlding as Future Tactic", in Rob Wilson and Christopher Leigh Connery, a cura di, *The Worlding Project: Doing Cultural Studies in the Era of Globalization*, North Atlantic Books, Berkeley 2007, p. 212.

12 Stephen Greenblatt, "Racial Memory and Literary History", *PMLA*, CXVI, 1 (2001), p. 62 (corsivi di chi scrive). L'appello di Maguire trova alcune risposte in libri e articoli pubblicati a partire dal 2002, come per esempio: Paul Giles, *Antipodean America: Australasia and the Constitution of U.S. Literature*, Oxford University Press, Oxford 2013; MaryEllen Higgins, Rita Keresztesi, e Dayna

Oscherwitz, a cura di, *Western in the Global South*, Routledge, London e New York 2015; Marek Paryz e John R. Leo, a cura di, *Post-2000 Film Western. Contexts, Transnationality, Hybridity*, Palgrave Macmillan, Houndmills e New York 2015; Susan Kollin, *Captivating Westerns. The Middle East in the American West*, University of Nebraska Press, Lincoln e London 2015; Krista Comer, "Thinking Otherwise Across Global Wests: Issues of Mobility and Feminist Critical Regionalism", *Occasion* 10 (2016), pp. 1-18; Lee Broughton, a cura di, *Critical Perspectives on the Western. From A Fistful of Dollars to Django Unchained*, Rowman & Littlefield, New York e London 2016; Stephen Teo, *Eastern Westerns. Film and Genre Outside and Inside Hollywood*, Routledge, New York e London 2017; e anche i miei *Rhizomatic West. Representing the American West in a Transnational, Global, Media Age* (University of Nebraska Press, Lincoln e London 2008), *Post-Westerns: Cinema, Region, West* (University of Nebraska Press, Lincoln e London 2013), e *Affective Critical Regionality* (Rowman & Littlefield, New York e London 2016).

13 Susan Kollin, *Captivating Westerns: The Middle East in the American West*, University of Nebraska Press, Lincoln 2015, p. 29.

14 Eric Bolling, "Donald Trump and the Resurrection of the American Cowboy", *Washington Times*, 28 giugno 2016, www.washingtontimes.com/news/2016/jun/28/donald-trump-and-resurrection-american-cowboy/, ultimo accesso 24/11/2020.

15 Susan Kollin, "Introduction: Historicizing the American Literary West", in *A History of Western American Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 2015, p. 4.

16 Susan Stanford Friedman, *Planetary Modernisms: Provocations on Modernity Across Time*, Columbia University Press, New York 2015.

17 Ivi, pp. 11, 15.

18 Krista Comer, "Thinking Otherwise Across Global Wests: Issues of Mobility and Feminist Critical Regionalism", *Occasion: Interdisciplinary Studies in the Humanities*, X, 1 (2016), pp. 1-18, qui p. 8.

19 Ivi, p. 18.

20 Paul Giles, *Antipodean America*, cit., p. 62.

21 Friedman, *Planetary Modernisms*, cit., pp. 94 e 104.

22 David Watson, "Preface", in Wilson e Connery, *The Worlding Project*, cit., pp. x e xi.

23 Si veda Pinckney, "Feeling Foreign", cit.

24 *Ibidem*.

25 *Ibidem*.

26 Frederick Jackson Turner, *Frontier and Section*, Prentice-Hall, Upper Saddle River (NJ) 1961, p. 38.

27 Mignolo, *The Idea of Latin America*, cit., p. 49.

28 Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford University Press, Oxford 2007, pp. 192 e 186.

29 Bruno Latour, "An Attempt at a 'Compositionist Manifesto'", *New Literary History*, XLI, 3 (2010), pp. 471-90. Si veda anche Id., *Reassembling the Social*, cit., p. 174.

30 Giles, *Antipodean America*, cit., p. 28.

31 Ivi, p. 164.

32 Pinckney, "Feeling Foreign", cit.

33 *Ibidem*.

34 Frederick Jackson Turner, *Frontier and Section*, cit., p. 51.

35 Ivi, p. 44.

36 Roland Barthes, *Miti d'oggi* (1957), trad. it. di Lidia Lonzi, Einaudi, Torino 1974, pp. 222-24.

37 Barthes, *Miti d'oggi*, cit., p. 231.

38 Turner, *Frontier and Section*, cit., p. 61.

39 Si veda "Great Artists Steal: In the Distance by Hernan Diaz", *Fiction Advocate*, 12 ottobre 2017, fictionadvocate.com/2017/10/12/great-artists-steal-in-the-distance-by-herman-diaz/, ultimo accesso 25/11/2020. Come lo stesso romanzo di Diaz, anche la musica innovativa di Morton Feldman è in genere tranquilla ed evolve lentamente con strutture asimmetriche ricorrenti, esplorando spesso i limiti della durata. È piena di ripetizioni ma con differenze, alterando il tempo e deviando il suono, come la luce rifratta attraverso un prisma.

40 Mignolo, *The Idea of Latin America*, cit., pp. 114 e 117.