

**EL LUGAR DE UN FORAJIDO:
EL BANDIDO ADOLESCENTE DI RAMÓN J. SENDER¹**

Mauro FRADEGRADI*
Università degli Studi, Milano

Felizmente, la inteligencia de Sender
es tan directa como su estilo.
(Francisco Carrasquer)

SENDER E LA NOVELA HISTÓRICA: INCLUDENDO *BILLY THE KID*

Protagonista esemplare del Novecento spagnolo, Ramón José Sender è uno dei massimi esponenti della letteratura spagnola, «el gran narrador de la posguerra [ma anche e soprattutto del decennio precedente], el más puro y sólido, el más sobrio, el más intenso, el más dramático también, entendiendo el drama ante todo como conflicto ético en determinadas circunstancias históricas» (Savater, 1997: 272). È quindi autore *totale*, come ha dato prova di essere lungo l'arco della sua carriera e come confermano i numerosi studiosi che si sono avvicinati alla sua opera. In occasione del centenario della sua nascita, Rafael Conte (2001) affermava per esempio che «sin duda alguna ha sido el quinto máximo narrador de toda nuestra historia literaria, detrás de – compaginando cantidad y calidad – Cervantes, Galdós, Baroja y Cela». Gli accostamenti continuano con Ara (2003), che nella sintesi biografica per il Centro de Estudios Senderianos di Huesca afferma *senza esitazioni* che «Ramón José Sender Garcés (1901-1982) figura con derecho propio en los lugares más destacados del parnaso novelístico español del siglo XX, tal vez al lado de

* mauro.fradegradi@gmail.com

¹ Questo lavoro è un capitolo estratto da *La narrativa western dall'America all'Europa: l'esperienza spagnola* (relatore, Chiar.mo Prof. Alessandro Cassol; correlatore, Chiar.mo Prof. Danilo Manera), tesi di laurea magistrale in Lingue e Letterature Europee ed Extra-Europee, discussa il 2 maggio 2011 presso l'Università degli Studi di Milano.

Camilo José Cela y de otro, como Sender, solitario e insistente fabulador y grafómano, Pío Baroja».

Nato il 3 febbraio del 1901 a Chalamera,² per trasferirsi quasi subito ad Alcolea e poi Tauste, per motivi di lavoro del padre, Sender è stato un uomo legato indissolubilmente alla sua terra, anche nonostante i numerosi cambiamenti di paese che hanno costellato la sua esistenza – tra cui il Messico e infine gli Stati Uniti.³ La terra aragonese diventa così non solo un *locus amoenus* al quale tornare in diverse sue narrazioni, ma diventerà con il tempo simbolo ed espressione finale di tutte le patrie del mondo, di tutte le radici possibili dell'essere umano, elevandosi a luogo mitico per eccellenza. Francisco Carrasquer (1970: 75-82), richiamando in causa le posizioni di Corrales Egea e Marra-López, ha prestato molta attenzione a questo legame con la sua terra, l'Aragona, per rintracciare in esso il motivo di tanta affezione per la *novela histórica*, imputabile alla necessità «de ir a la raíz de su tierra, a la vena prístina y más profunda de la historia de su pueblo», confermata dallo stesso Sender che nel prologo autobiografico a *Los cinco libros de Ariadna* confessa: «Perdidas algunas raíces, quizá las más importantes, sentimos la necesidad de compensarlas con una floración capaz de explicar lo inexplicable o de propiciar alguna clase de emoción virgen» (*ibidem*, pp. 76-77). Sprofondare nell'infanzia, nella *niñez*, per sconfiggere la morte, tema centrale della produzione senderiana. Il passato, e quindi il romanzo storico, come terra eletta per la riproposizione di un mondo, quello infantile e adolescenziale, che come *innocente* e *virginale* si candiderebbe a miglior soggetto mitopoietico.

Dopotutto, il romanzo storico è la tipologia narrativa che Sender pratica con insistenza lungo l'arco della sua vastissima produzione. Molti titoli sono stati definiti «inconfundibles novelas históricas»⁴ – *Míster Witt en el Cantón*, *Bizancio*, *Carolus Rex*, *Los tontos de la Concepción*, *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*, *Tres novelas terebianas*, *Criaturas saturnianas* – e per il teatro – *Hernán Cortés* – (Carrasquer, 1970: 75).⁵

² Visto l'argomento di fondo del mio lavoro, trovo opportuno ricordare che nella zona del Río Cinca, di Fraga e Candanos, si sono girati non pochi spaghetti-western, e in particolare proprio a Chalamera e ad Alcolea è stato interamente girato uno dei titoli più bizzarri e autoriali del genere: *Yankee* (1966, Tinto Brass), con Philippe Leroy come pistolero solitario e Adolfo Celi come cattivo bandito messicano. La famosa Ermita de Santa María de Chalamera, che dà proprio sulla valle del fiume, è co-protagonista ambientale del film. Questo per dire una volta di più come la terra *primitiva* di molte zone rurali spagnole, si voglia per il clima, per la particolare geologia, per i fenomeni di desertizzazione e anche per la cultura *ganadera*, richiamano il più famoso Lejano Oeste. Ricordo che per ogni localizzazione dei set iberici ed italiani dello spaghetti-western è raccomandato Gaberscek (2007).

³ Non è questa la sede per dilungarsi nel racconto, seppur affascinante, della vita di Sender, travagliata, erratica, *esiliata*, ma pur sempre affascinante. Rimando, per un'informazione più precisa e doverosa, a Peñuelas (1971: 17-36), Carrasquer (1970: 3-11), Ara (2003) e, per sintesi ben curate, a Morelli-Manera (2007: 199-200, 335-336).

⁴ L'espressione è di Carrasquer (1970: 75).

⁵ Anche in Carrasquer (2001b) l'autore non è intenzionato, senza esplicitarlo nella sua trattazione, ad includere *El bandido adolescente* tra i romanzi storici di Sender, e coglie l'occasione di ritornare sulla sua precedente tesi dottorale per confermarla ulteriormente ed aggiungere al *corpus histórico* senderiano solo *El pez de oro*, a detta dello stesso autore la sua ultima *novela histórica* (*ibidem*, p. 142).

Dello stesso avviso è Marcelino Peñuelas (1971: 73-74), che prosegue però nella classificazione e suddivide i restanti romanzi in ulteriori categorie, come le *narraciones realistas* con implicazioni sociali – *Imán, Siete domingos rojos, Viaje a la aldea del crimen, El lugar de un hombre, Réquiem por un campesino español* – le narrazioni allegoriche, con intenzioni satiriche, filosofiche o poetiche – *La noche de las cien cabezas* e *La esfera* tra le altre – e le allegorico-realiste, quando gli elementi filosofico-poetici e quelli più strettamente realistici si fondono insieme, come nei casi di *Orden Público, Epitalamio del prieto Trinidad, El rey y la reina, El verdugo afable* e *Los cinco libros de Ariadna*. Ulteriori tipologie delle narrazioni senderiane sono quella autobiografica i nove volumi di *Crónica del alba*; il racconto, come le raccolte *Mexicáyotl, Novelas ejemplares de Cíbola* e *Relatos fronterizos*;⁶ e infine le *narraciones misceláneas*, dove romanzo, reportage storico, filosofie, politiche e allegorie varie si combinano in un'unica soluzione come succede in *Contraataque, Madrid-Moscú, La luna de los perros, La tesis de Nancy* e finalmente *El bandido adolescente* (1965).

Nonostante l'importanza e il valore critico-letterario dei lavori citati, mi sento di poter ugualmente sollevare il dubbio riguardo la scolasticità con cui si è a volte soliti *etichettare* forzatamente e scolasticamente le creazioni artistiche, che in quanto tali non possono rientrare, se non appunto scolasticamente, in siffatte categorizzazioni. Certo è che l'individuazione di una *dominante*, una tematica che caratterizza l'intera opera almeno in prima lettura, può sicuramente destinare tale opera in un raggruppamento piuttosto che in un altro, ma sempre con un ampio margine di discutibilità, come accade, per esempio, alla cosiddetta *narración miscelánea* di *El bandido adolescente*. Peñuelas (1971: 74) si giustifica definendo l'opera come «medio histórica, biografía novelada del bandido nuevo mexicano "Billy the Kid"». Non si sbaglia certo in questo, ma se credo di poter inserire *El bandido adolescente* tra le *novelas históricas* di Ramón J. Sender è perché una lettura attenta del romanzo e soprattutto una considerazione obiettiva dello stesso – purtroppo è ancora oggi erroneamente considerato un titolo *minore* – possono chiarire il posto che occupa il *forajido* Billy the Kid, sia nella produzione senderiana, sia nell'intimità del suo autore.

Come dice bene Carrasquer (1970: 70), «no basta con referimos al pasado para que nuestra novela pueda llamarse histórica. Ese pasado ha de sernos conocido o cognoscible, ha de ser registrado, cronicado, ha de ser histórico». Un passato quindi registrato, documentato, in cui l'elemento romanzesco diventa un valore aggiunto con cui confermare il fatto storico accertato, oltre che divertire per il suo impianto narrativo. Attenersi ai fatti storici e alle cronache è quindi la prima caratteristica definitoria del romanzo storico, che può poi essere sviluppato in diverse direzioni, come esemplifica lo stesso Carrasquer (*ibidem*, pp. 70-71):

⁶ Quando i due fondamentali e imprescindibili lavori di Carrasquer (1970) e Peñuelas (1971), oltre al pionieristico di Rivas (1967), furono pubblicati, Sender si avviava al suo ultimo decennio di vita, durante il quale produsse una consistente mole di nuovi lavori che non sono quindi stati inseriti in questi raggruppamenti tipologici, come succede per *Relatos fronterizos*, che ho voluto citare come esempio.

Hay autores que atienden a la historia conocida y la plantan como paisaje de fondo sobre el que desarrollan una intriga inventada [...]; los hay que se aplican a una semihistoria plagada de leyendas sobre la que tejen, con documentos fidedignos, grandiosos movimientos de masas a lo Cecil B. de Mille, como fondo, y en primer plano al héroe con sus elementos humanos y sobrehumanos de realce y sus antihéroes de contraste —como Walter Scott—; los hay que juegan a desvirtuar la historia a su antojo, a complicarla truculentamente [...]; los hay, en cambio, que tratan de recomponer la historia al dedillo [...]; los hay, en fin, que se sirven de la historia para labrar en gran fresco épico sus ideas —como Victor Hugo en su *Légende des Siècles*—, o para trazar con las líneas históricas de una movida época una intuición filosófica.

Citando Flaubert, Scott, Dumas padre, il conte de Vigny, Hugo e Tolstoj, lo studioso senderiano fissa una prima gamma di romanzieri storici dove risalta l'elemento registrato, desunto dalle cronache, riportato dai documenti e dalle indagini storiografiche, al fianco di un altro elemento, di primissimo piano, dichiaratamente narrativo, inventato, frutto dell'immaginazione dell'autore. Prosegue dimostrando che affinché «una novela sea histórica ha de estar enmarcada en una época y en un espacio estrictamente históricos» (Carrasquer, 1970: 71), da qui la sua facoltà a rivivere la Storia, dare nuova vita al materiale storico, ricostruendolo, ricreandolo, infine rivelandolo con luce nuova.

Solo da questa prima esposizione si può confermare l'appartenenza di *El bandido adolescente* alle *novelas históricas* di Sender, e in forza del fatto che il romanzo stesso svela la posizione dell'autore nei confronti della sua materia narrativa, in questo caso la vita e le gesta del fuorilegge neomessicano. Sender scrive il suo romanzo ispirandosi al libro scritto a quattro mani da Pat Garrett e Ashmun Upson, *The Authentic Life of Billy the Kid* (1881), che uscito ad appena un anno dalla morte del bandito presentava all'avidio pubblico una storia sensazionalistica, fatta per lo più di situazioni e personaggi inventati. Questo vale per i primi quindici capitoli, quelli scritti di pugno da Upson, che anche avendo conosciuto personalmente il Kid non perde tempo per fantasticare e inventarsi avventure che il fuorilegge non aveva mai vissuto, attribuendogli pure delitti mai commessi. Gli ultimi otto capitoli, invece, sono quelli redatti dallo stesso Garrett, che non solo scrive e si esprime in modo completamente diverso da Upson, ma da testimone dei fatti narrati li riporta così come sono andati davvero. Il loro resoconto è dopotutto il testo di partenza per ogni indagine storiografica sul Kid, come conferma anche Robert Utley (1991: 275), sul cui lavoro *Billy the Kid: A Short and Violent Life* (1989)⁷ si basa il mio studio. Leggendo la cosiddetta *autentica* vita di Billy the Kid parallelamente a *El bandido adolescente* scopriamo che la modulazione narrativa se non è perfettamente identica poco le manca. Sender prende il libro di Garrett-Upson e lo segue passo per passo, capitolo per capitolo, cadendo così anch'egli nell'errore di dare per veri dei fatti che in realtà

⁷ L'edizione originale del 1989 è stata pubblicata dalla University of New Mexico Press. L'edizione consultata è quella spagnola del 1991 che cito in bibliografia.

non sono mai accaduti. Questa non è certo una novità (Espadas, 1997: 545), e basterebbe leggere i due testi per accorgersene. Ciò che conta è che proprio questa circostanza ha viziato l'interpretazione del romanzo e quindi la sua inclusione nelle *narraciones misceláneas*.

El *bandido adolescente* non è la trasposizione in lingua spagnola di *The Authentic Life of Billy the Kid* scritta dalla coppia Garrett-Upson, ma una sua originale riscrittura. Innanzitutto il narratore del romanzo è sorprendentemente lo stesso Ramón J. Sender. La questione è importante perché l'istanza narrativa determina lo sguardo con cui un'opera viene concepita e poi creata. In netta opposizione a quanto espone Fermín Sierra (1997: 553-554) non è Pat Garrett il narratore del romanzo, bensì Sender, che riporta il racconto del celebre sceriffo mediandolo con la sua presenza, avvertibilissima. Gli stessi esempi usati da Sierra sono infatti la prova testuale che non è Garrett il narratore. Nei brani da lui citati, «Así dice al menos el *sheriff* Garrett», «Según el *sheriff* Garrett», «dice el *sheriff* Garrett», «El mismo Garrett dice con un estilo que no puede menos de resultar pintoresco en un *sheriff*», «También Garrett componía versos» (*ibidem*, p. 553), è palese la mediazione di un terzo che riporta le parole dell'autore di *The Authentic Life*, concedendosi pure il lusso di prenderlo in giro e di scherzare sulla sua pretesa di poeta. Così che l'affermazione di Sierra (*ibidem*) «Hay un narrador/compilador de la historia, el *sheriff* Garrett, diferente al que escribe la novela/poema, Sender», risulta sicuramente imprecisa, perché andrebbe almeno tenuto conto il lavoro di mediazione di Sender nei confronti del testo originale, ma è ad ogni modo scorretta.

La presenza dell'autore empirico Sender all'interno del romanzo come narratore si avverte anche in altre circostanze. Una è l'utilizzo della prima persona singolare. Fin dall'esordio Sender si chiama in causa personalmente: «Billy the Kid, cuyo cráneo me enseñaron en varias aldeas» (Sender, 2005: 7). Così come in «Escribió Billy una carta a Melba, la única carta amorosa que se conoce de él y que yo he visto» (p. 220). Questo *yo* è lo stesso Sender, che riscrive la vita del Kid prendendola dal testo di partenza di Garrett. Inoltre, in ben cinque occasioni l'autore interviene direttamente riportando in nota dei fatti che sono capitati a lui personalmente e che non appartengono alla diegesi. A Sender infatti, viaggiando per il New Mexico, hanno mostrato in cinque città diverse, cinque teschi diversi che cinque persone diverse sostenevano appartenere a Billy the Kid (pp. 192, 200, 210, 217, 229). Questi episodi sono narrati in prima persona, e collocandosi al di fuori sia della diegesi vera e propria sia del testo stesso, imputano l'io narrativo a Sender, ed evidenziano la presenza dell'autore anche come narratore dei fatti. In più, come se non bastasse, il romanzo si chiude all'epoca della sua redazione. Appena terminata la descrizione del funerale e della sepoltura di Billy, il capoverso seguente ricolloca a bruciapelo l'azione: «Algunos años después fue abierta la tumba por orden judicial y los que lo hicieron se encontraron con la sorpresa de que el cadáver no tenía cabeza. El misterio quedó sin explicar hasta ahora» (p. 250). Una nuova improvvisa ricollocazione temporale porta la narrazione all'epoca odierna in cui è lo stesso Sender protagonista e

narratore delle ultime pagine. Si trova a Mora, New Mexico, in un giorno di festa, e parlando con un vecchio viene a sapere cosa è successo davvero a Pat Garrett (pp. 250-252). Pertanto, non è il testo di Garrett che ritroviamo tra le pagine di Sender, ma un testo originale.

Da questa dimostrazione accertiamo che Ramón J. Sender è sia autore del romanzo sia narratore. Non è semplicemente in un'operazione di copia e incolla che l'autore si prodiga giustapponendo ai brani presi da Garrett quelli che vengono dalla sua esperienza diretta, ma è una vera e propria riscrittura in cui l'autorialità di Sender si avverte attraverso la sua prosa, il suo stile, i suoi temi e le sue urgenze esistenziali, filosofiche, politiche e spirituali. A conferma di questo va sottolineata la fondamentale presenza di quattro elementi narrativi che oltre a distinguere per originalità il romanzo da altri dedicati al Kid, crea l'occasione critica per affermare che non di una miscellanea si tratta, ma di una narrazione originale, frutto della creatività dell'autore. Anche Espadas (1997: 546-550) individua in questi elementi delle novità assolute, mai rintracciate in nessun testo precedente, che sia il libro di Garrett, o di altri biografi e storici. Il personaggio di Melba, quello di Peter Tunstall fratello di John, il peso narrativo dato al personaggio di Jesse Evans e infine, importantissimo, il ruolo del mondo ispanico all'interno della narrazione, fanno di *El bandido adolescente* un'ulteriore occasione di Sender per trattare temi e concetti a lui cari e disseminati lungo tutta la sua opera, come confermano gli studi di Rivas (1967), Carrasquer (1970) e Peñuelas (1971).⁸

Dimostrato che non di opera miscellanea si tratta – come diceva invece Peñuelas (1971: 74) – attraverso il procedimento con cui Carrasquer definisce le *novelas históricas* di Sender è evidente l'inclusione di *El bandido adolescente* tra le stesse. Non solo il nostro romanzo si attiene a fatti storici realmente accaduti, compreso l'uso di un personaggio storico come protagonista dei fatti, ma dà nuova vita agli stessi, ricreando il materiale storico, rivelandolo sotto una luce diversa, attraverso la proposta di un Billy the Kid superficialmente identico alla leggenda, ma intimamente legato all'universo senderiano. *El bandido adolescente* è una *novela histórica* perché narra di un personaggio storico su sfondo storico, con fatti accertati e documentati, anche se alcuni di essi sono frutto dell'immaginazione fervida dello pseudo-biografo Ashmun Upson. È *novela histórica* perché a questi fatti l'autore aggiunge non solo elementi narrativi di pura finzione, ma anche una precisa poetica con la quale esprimere le proprie urgenze intellettuali. È una *novela histórica* perché tra *El bandido adolescente* e *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*, dittico antieroico,⁹ non ci sono differenze di concetto: entrambe narrano di un personaggio storico realmente

⁸ Questi elementi narrativi verranno trattati nell'ultimo paragrafo. Qui bastino come ulteriore prova dell'originalità di Sender.

⁹ Ci tengo a sottolineare la contiguità dei due romanzi, speculari almeno nel personaggio protagonista, irrimediabilmente discutibile e colpevole di veri crimini: *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* (1964), *El bandido adolescente* (1965).

esistito, ispirandosi a testi e documenti storiografici, mediando la Storia con l'apporto romanzesco originale dello stesso autore. Sono entrambi personaggi storici su sfondo storico, e non personaggi storicizzati, come per esempio Viance o Paco *el del molino*,¹⁰ che incarnano persone verosimilmente esistite, potenzialmente storiche. Se *Lope de Aguirre* rientra nelle *novelas históricas*, lo stesso deve succedere per *El bandido adolescente*. Inoltre, Lope e il Kid sono entrambi antieroi di viva energia, al di sopra del bene e del male, discutibili fuori contesto, ma irrimediabilmente sconcertanti se contestualizzati, come titanici e funesti personaggi dell'alterità. Senza contesto, reale, accertato, empirico, le figure di tanti uomini, del passato come del presente, risulterebbero dequalificate e infine non comprese. Per intendere davvero *El bandido adolescente*, il suo ruolo per nulla minore nella produzione senderiana, e comprendere inoltre la grandezza mitica del suo protagonista, oltre che individuare il romanzo come uno dei più felici esempi di narrazione western, bisogna prima conoscere il contesto nel quale, e da cui, nasce oggi il mito.

LA STORIA DI BILLY THE KID

La vita del celebre bandito del New Mexico conosciuto da tutti come *Billy the Kid* – *Billy el Niño* per il popolo ispanico del territorio – è stata ampiamente ritoccata fin dalla sua prima apparizione nelle *dime novels* da dieci centesimi che furoreggiavano quando il cadavere del Kid era ancora caldo. Già nell'agosto del 1881 (Billy moriva a luglio) a firma Don Jenardo, appare *The True Life of Billy the Kid*, in cui il bandito è dipinto con tratti demoniaci, come uno spietato assassino a sangue freddo, cosa che in realtà non era (Utley, 1991: 261-262). Questo basta per dare il via ad una serie di biografie apocriefe sul Kid che giocando sul sensazionalismo che la sua vicenda evocava avevano l'unico scopo di aumentare le vendite. Tant'è che negli ultimi mesi di vita Billy si era fatto conoscere non poco attraverso la stampa, creando nel pubblico un orizzonte di attese ben preciso. A mettere un poco di ordine ci pensa, quasi subito, il suo stesso assassino Pat Garrett in coppia con il giornalista Ashmun Upson, scrivendo a quattro mani *The Authentic Life of Billy the Kid*, che come abbiamo visto combinava insieme elementi di pura fantasia con fatti realmente accaduti. Oggi, tuttavia, è possibile conoscere le fasi salienti della vita del Kid, cioè dalla guerra della Contea di Lincoln alla sua morte, grazie alle numerose indagini storiografiche che si sono susseguite lungo il Novecento, tra cui quella di Utley su cui si basa il mio lavoro, senza dimenticare i contributi fondamentali di Jon Tuska (1986 e 1997), Stephen Tatum (1982) e Kent Ladd Steckmesser (1965), citati regolarmente negli studi più recenti e che riporto in bibliografia. Inoltre, questi lavori ricompongono dettagliatamente gli anni precedenti alla Lincoln County War, così

¹⁰ Viance è il protagonista di *Imán* (1930), primo romanzo di Sender, Paco invece è il protagonista di uno dei suoi titoli più celebri, *Réquiem por un campesino español* (1960), che all'epoca della prima edizione, il 1953, veniva pubblicato come *Mosén Millán*.

da fare luce e chiarezza anche sull'infanzia e la prima adolescenza di Henry McCarty, poi diventato celebre in tutto il mondo come Billy the Kid.¹¹

Gli studiosi sono ormai tutti d'accordo nell'individuare la nascita di Henry McCarty il 23 novembre del 1859 a New York, nei quartieri poveri irlandesi di Manhattan.¹² Di conosciuti ci sono solo la madre, Catherine McCarty, e il fratello maggiore Joseph,¹³ mentre il padre, Michael McCarty, si presume sia morto verso la fine della guerra di Secessione.¹⁴ Il primo dato certo ed indiscutibile della vita di *quel* Henry McCarty che poi diventerà Billy the Kid è il documento di avvenuto matrimonio registrato a Santa Fe il 1.º di marzo del 1873 in cui si certifica che William Henry Harrison Antrim prende in sposa la vedova Catherine McCarty. Testimoni delle nozze sono Henry e *Josie* McCarty. Celebra le nozze il reverendo D. F. McFarland della First Presbyterian Church di Santa Fe, che a sua volta avrebbe registrato l'unione nel libro dei matrimoni della parrocchia (Utley, 1991: 274).

Dopo un lungo peregrinare¹⁵ dovuto alla tubercolosi della madre che necessitava di un clima migliore, più salubre e secco, gli Antrim si stabiliscono a Silver City. Qui, *zio Bill* si presta ad ogni tipo di lavoro, senza rinunciare però alla febbre dell'oro, che lo portava anche ad assentarsi da casa per diversi giorni. La madre di Henry, per arrotondare, lavora presso una lavanderia, oltre che a prendere pensionanti in casa.¹⁶ Il nuovo clima però non può più nulla ormai contro la malattia della donna, e Catherine muore il 16 settembre del 1874. A causa delle assenze del padre, i due ragazzi Antrim vengono ospitati di volta in volta in più famiglie.¹⁷ Il 23 settembre 1875, a quindici anni, Henry viene arrestato dallo sceriffo Whitehill di Silver

11 Il riassunto biografico a seguire riporta esclusivamente gli snodi centrali della vita del giovane fuorilegge, quelli che diventeranno in parte anche i *topoi* delle varie narrazioni a lui dedicate. Per ogni riferimento biografico maggiormente dettagliato e preciso rimando a Utley (1991 [1989]).

12 Utley (1991: 17) mantiene il dubbio e segnala due date possibili. A suo giudizio si tratta di una questione di scarsa importanza.

13 Diverse fonti danno Joseph McCarty come fratellastro di Henry, diverso caratterialmente come fisicamente, e c'è pure la possibilità, assai scarsa, che sia lui il più giovane dei due. Ai fini di conoscere il passato del Kid e le sue gesta, questi sono particolari futili sui quali non è, almeno in questa sede, fondamentale soffermarsi, anche se la passione porterebbe a scoprire ulteriori dettagli e particolari per il momento ancora relegati agli angoli bui della storia.

14 È la stessa Catherine a dichiarare nel censimento del 1868 a Indianapolis di essere la vedova di Michael McCarty (Utley, 1991: 16), per il resto la figura del padre non ha altri risconti.

15 Catherine McCarty e Bill Antrim si conoscono fin dal 1865 ad Indianapolis. A partire dal 1870 iniziano i loro lunghi spostamenti. Dapprima si insediano a Wichita, nel Kansas, con l'idea di mettere radici, ma la malattia della madre li obbliga a muovere verso luoghi migliori. Inizialmente a Denver, poi verso sud, in New Mexico, fermandosi prima a Santa Fe dove si sposeranno, infine a Silver City, dopo aver seguito il corso del Río Grande, attraversato la terribile Jornada del Muerto e infine la lussureggiante valle di Mesilla (Utley, 1991: 19).

16 Il fatto che i vicini e i clienti la ricordassero come «una gioviale signora irlandese, piena di vita, birichina» (Utley, 1991: 21; la traduzione è mia) fa pensare che con i pensionanti intrattenesse anche ben altri tipi di affari.

17 Dapprima vengono ospitati in casa di Richard Knight che possedeva una macelleria in paese ed un ranch fuori Silver City, ai piedi delle Burro Mountains. Henry lavora nella loro macelleria e diventa amico del fratello più giovane della signora Knight (Utley, 1991: 21).

City per aver rubato dei panni da una lavanderia cinese.¹⁸ Nonostante la poca importanza del fatto Billy, decide di evadere attraverso il camino e fuggire. Ripara fin da subito nella vicina Arizona dove si fa conoscere come Henry Antrim, alias *il Kid*. Si registra la sua presenza nei dintorni di Camp Grant, ai piedi del Mount Graham. Nel 1876, in compagnia di tale John R. Mackie, si arrischia nel furto di alcuni cavalli per il quale viene poi catturato e incarcerato, riuscendo a fuggire in modo ugualmente rocambolesco. Nel 1877, invece, si rende protagonista di un fatto ben più grave sempre a Camp Grant. Durante un litigio con Frank *Windy* Cahill, che era abituato a prendersela con il ragazzo e dargli pure del magnaccia,¹⁹ Henry gli spara e lo colpisce al ventre. Cahill morirà il giorno dopo. Messo nuovamente in galera per la terza volta a soli diciassette anni, il *bandito adolescente* riesce ad evadere e a rifugiarsi giorni dopo nel ranch della famiglia Knight ai piedi delle Burro Mountains.

È con il nome di William Bonney²⁰ che il Kid si fa conoscere nei nuovi territori che penetra nell'autunno del 1877 in compagnia di una banda di fuorilegge capitanati da Jesse Evans che dalle Burro Mountains fino alle porte di Lincoln si dedicavano al furto di cavalli.²¹ Non intenzionato a continuare con la vita del bandito, accetta di lavorare per John Henry Tunstall, un giovane inglese che si era stanziato nel New Mexico per cercare fortuna con l'allevamento del bestiame e si era messo in società con un avvocato di Lincoln, Alexander McSween. A turbare nuovamente il destino di Billy è però la famosa guerra della Contea che scoppia con l'assassinio di Tunstall per mano di alcuni uomini del clan Murphy-Dolan: William Morton, Tom Hill, Frank Baker e forse anche Jesse Evans.²² Gli uomini del giovane ranchero inglese, tra cui Billy, capeggiati dal capobovaro Richard Brewer, si organizzano in un gruppo di *vigilantes*, detti *i Regolatori*, per dare la caccia ai suoi assassini. William Morton e Frank Baker vengono catturati con la promessa che non li sarebbe stato torto un capello, e a conferma di questo al gruppo si aggrega anche William McCloskey, vecchio amico di Morton, che la *posse* aveva incontrato sulla strada del ritorno. Senza possedere una seconda versione dei fatti si sa soltanto che in un ipotetico tentativo di fuga nei pressi del Blackwater Creek,

18 Il furto era una ragazzata maturata da George Shaffer, meglio conosciuto come Sombrero Jack, che era solito ubriacarsi e rubare. Henry non ha particolari colpe.

19 Nella traduzione spagnola di Utley (1991: 28) viene usato *marica* 'effeminato o anche femminuccia', mentre nell'originale inglese l'autore usa *pimp* 'magnaccia, pappone'. Vista una marcata differenza di senso tra i due termini, preferisco per il momento attenermi all'originale, anche se non escludo che il termine proferito da Frank Cahill possa essere letto con il significato di *marchetta*, questione sulla quale tornerò nel prossimo paragrafo.

20 Come conferma pure Utley (1991: 40-41), l'origine di questo nuovo alias è oscura e non è dato conoscerne la provenienza. Sta di fatto che dall'autunno 1877 Henry Antrim, conosciuto in Arizona come Kid Antrim, si fa chiamare William Bonney, e tre anni più tardi tutti lo avrebbero celebrato come Billy the Kid.

21 *The Boys*, o, come li apostrofava la stampa della zona, *The Banditti* (Utley, 1991: 38).

22 A differenza di Billy, Jesse si era messo al soldo di Dolan nonostante fosse stato Tunstall a farlo evadere di prigione sperando appunto di averlo dalla propria parte. All'evasione partecipa anche Billy (Utley, 1991: 46, 54).

Morton, Baker e McCloskey vengono uccisi dagli uomini di Brewer. Il fatto che i cadaveri di Morton e Baker, assassini di Tunstall, presentassero ognuno undici fori di proiettile, tanti quanti erano i Regolatori, fa pensare più ad una esecuzione che ad un tentativo di fuga uscito male (Utley, 1991: 81). Stando così le cose è facile intuire che sicuramente due dei proiettili del Kid raggiunsero i corpi dei due assassini, ma attribuirgli la loro morte, come fa Upson (Garrett, 1973: 78-79) è obiettivamente sbagliato.

Sempre facendo parte dei Regolatori, Billy partecipa all'imboscata in cui muore lo sceriffo di Lincoln, William Brady. Dopo la morte degli assassini di Tunstall, i Dolan formulano l'accusa di omicidio contro gli uomini di Brewer, e in particolare contro McSween su cui pendevano anche vecchie questioni e che ora si era messo alla testa della fazione sostituendo l'amico Tunstall. Per paura che il mandato di cattura nei suoi confronti si trasformasse in un linciaggio legalizzato McSween chiede l'aiuto concreto dei suoi uomini che la mattina del 1.º aprile 1878 attendono l'arrivo dello sceriffo Brady e dei suoi aiutanti, tra cui Billy Mathews, George Hindman e George Peppin, e tendono loro un'imboscata. La sparatoria è feroce. Dodici proiettili colpiscono e uccidono all'istante lo sceriffo, mentre Hindman che ferito da una pallottola cercava soccorso presso il *saloon* di Ike Stockton, viene raggiunto da un secondo proiettile e muore. Billy si getta in strada per recuperare dal corpo di Brady non solo il suo Winchester che il giorno prima lo sceriffo gli aveva confiscato umiliandolo, ma anche e soprattutto per prendergli il mandato di cattura. Ferito ad una gamba da Mathews, il Kid corre ai ripari con i suoi compagni, John Middleton, Jim French, Frank McNab, Fred Waite ed Henry Brown. Alla spicciolata i *vigilantes* prendono la via delle colline e sotto gli spari dei loro avversari riescono a fuggire e a mettersi in salvo. Soltanto di notte, i due rimasti feriti nella sparatoria, il Kid e Jim French, prendono i cavalli e se ne vanno anche loro per raggiungere i loro compagni durante la notte.

Qualche giorno dopo, a Blazer's Mills, Charley Bowdre spara in pieno ventre ad Andrew *Buckshot* Roberts, un uomo di Dolan accusato dell'assassinio di Tunstall. Prima di morire, cosa che accadrà solo il giorno seguente, il tenace *Buckshot* riesce a ferire George Coe, John Middleton e lo stesso Billy oltre che ad uccidere Brewer. L'apice di questa logorante battaglia arriva però il 19 luglio del 1878. Dopo cinque giorni di assedio, la fazione dei Dolan comandata dal nuovo sceriffo George Peppin decide di dare alle fiamme la casa di McSween dentro la quale si rifugiavano alcuni *vigilantes*, tra cui Billy. Il gruppo era formato da Billy, Jim French, George Coe, Henry Brown, Joe Smith, Tom Cullens, Harvey Morris e Tom O'Folliard un ragazzo di due anni più giovane del Kid, apparso nel territorio nel giugno di quell'anno, il 1878. Tra i due nascerà una fortissima amicizia, come quella con Charley Bowdre. I tre infatti, diventeranno inseparabili. Tra i Regolatori c'erano anche dei messicani simpatizzanti la causa: Florencio Chávez, José Chávez y Chávez, Higinio Salazar, Ignacio González, Vicente Romero, Francisco Zamora e José María Sánchez (Utley, 1991: 118). Gli uomini di Peppin iniziano a dare fuoco

all'abitazione costringendo gli assediati ad uscire. Nella sparatoria che si scatena alla loro uscita Alexander McSween muore crivellato di colpi insieme a due ispanici che si erano uniti alla lotta.²³

Con la morte di McSween si chiude di fatto la guerra della Contea di Lincoln, riportando pieni poteri alla fazione Murphy-Dolan. La situazione era così bipolarizzata: da un lato c'era la fazione Murphy-Dolan che poteva contare sullo sceriffo di Lincoln e soprattutto sul procuratore degli Stati Uniti per il Nuovo Messico, Thomas B. Catron, l'uomo più ricco del territorio che per l'occasione influenza anche il governatore stesso, Samuel B. Axtell: tutti avevano interesse nell'appoggiare i Dolan, i quali avevano il monopolio sulla fornitura di bestiame all'esercito e alle riserve indiane; dall'altro c'era la fazione Tunstall-McSween-Chisum che pur essendo anch'essi grandi allevatori come i loro rivali – i piccoli stavano chi con gli uni chi con gli altri a seconda degli interessi personali – non tolleravano affatto il monopolio del *Santa Fe Ring* e dalla loro avevano soltanto un gruppo di agguerriti pistoleri oltre al giudice di pace Wilson, che tanto però bastava per legittimare le loro azioni. In conclusione: le due fazioni, entrambe benedette dalla legge, si facevano una guerra spietata usando soprattutto mezzi illegali.

I *vigilantes* intanto continuano con il furto di bestiame. Il 5 agosto del 1878 sono a South Fork con l'intenzione di rubare cavalli dalla riserva indiana. Si apre il fuoco e Atanasio Martínez uccide Morris Bernstein, impiegato della agenzia *india*. La sua morte, come da copione, irrita l'opinione pubblica che comincia a prendere le distanze dai Regolatori. Inoltre, il furto dei cavalli di proprietà del Governo aiuta il colonnello Dudley a trovare il pretesto per dare la caccia ai delinquenti, che prima riparano a Fort Sumner il 17 agosto e poi lungo il Pecos arrivano in Texas.

Dopo la morte di Morris Bernstein, e il polverone che aveva sollevato, i Regolatori si avviavano verso il loro scioglimento. Le prime defezioni sono quelle dei Fratelli Coe, George e Frank, che volevano andarsene in Colorado. Seguono quelle di Doc Scurlock e Charley Bowdre che si fermarono con le loro famiglie a Fort Sumner a lavorare per Pete Maxwell. Prima di partire per il Texas occorrono altre defezioni e i Regolatori che prendono la strada per il Panhandle nel settembre 1878 sono soltanto Billy, l'inseparabile Tom O'Folliard, Henry Brown, Fred Waite e John Middleton. Alla fine dell'avventura texana, gli ultimi di ottobre del 1878, Middleton, Waite e Brown decidono di voltare le spalle al New Mexico. I Regolatori sono definitivamente sciolti. Billy e Tom tornano a Fort Sumner e da lì riprendono il cammino verso Lincoln (Utley, 1991: 136-140).

²³ Oltre a McSweene e ai due ispanici, Romero e Zamora, nel conflitto a fuoco muore anche Robert Beckwith, aiutante dello sceriffo Peppin. Colpito da un proiettile all'occhio sinistro muore all'istante (Utley, 1991: 127). Ovviamente, si imputò questa morte a Billy, anche se ancora oggi come allora è assolutamente impossibile sapere chi fece fuoco su chi in quella notte: l'oscurità, il fuoco, il fumo, la convulsione dei fatti, l'ambiente ristretto del *patio* da cui sgattaiolarono i *vigilantes*...

Nel frattempo il presidente Rutherford B. Hayes, per ristabilire l'ordine nel territorio e ridare credibilità alla sua amministrazione, nomina come nuovo governatore del New Mexico il generale nordista Lew Wallace, impegnato anche nella scrittura del suo futuro best-seller, *Ben Hur* (1880). Questi proclama l'amnistia generale per ogni fuorilegge che all'epoca della guerra di contea non avesse ancora nessuna accusa scritta. Billy invece ne aveva due: una territoriale per la morte dello sceriffo Brady, e una federale per quella di Andrew *Buckshot* Roberts.

La posizione del ragazzo si complica ulteriormente con la morte dell'avvocato Chapman, arrivato a Lincoln con la moglie di McSween per intraprendere un'azione legale contro il colonnello Dudley.²⁴ La notte del 18 febbraio 1879 Billy, Tom e pochi altri si incontrano a Lincoln con James Dolan, William Mathews e Jesse Evans. Con questi ultimi c'è un quarto uomo, arrivato da poco in quelle terre, certo Billy Campbell, dal temperamento feroce e dalla possenza fisica. Motivo dell'incontro: la pace. La promessa di non darsi più guerra, viste anche le recenti misure punitive prese dal nuovo governatore sotto le quali cadeva pure il clan Dolan. Dopo le formali strette di mano i ragazzi si ubriacano, tranne Billy notoriamente astemio, e per strada s'incontrano con l'avvocato Huston Chapman. I ragazzi lo fermano, si prendono gioco di lui, e alla fine Campbell gli spara uccidendolo (Utley, 1991: 164-165). La pericolosità della situazione consiglia così al Kid di scrivere al governatore e di chiedergli la grazia in cambio della sua testimonianza contro Dolan.

Il 13 marzo del 1879, Billy scrive la prima di numerose lettere indirizzate a Wallace, che accetta e risponde. L'incontro avviene il 17 marzo a Lincoln, nella casa del giudice Wilson. L'accordo prevede la cattura del Kid e la sua simbolica carcerazione, in modo che tutto possa filare liscio e che lui stesso venga messo al sicuro dagli uomini di Dolan. Infatti, il 18 marzo, Jesse Evans e Billy Campbell, precedentemente arrestati per il delitto Chapman, riescono ad evadere e a darsi alla macchia, diventando di fatto pericolosi per l'incolumità del testimone chiave. Il 21 marzo, il nuovo sceriffo di Lincoln, Kimball, stando al gioco di Wallace, arresta sia il Kid che Tom O'Folliard. I due, pur carcerati, possono muoversi liberamente grazie alla tolleranza dello sceriffo. Purtroppo, nonostante le rosee premesse, dopo la sua importante testimonianza, che in seguito avrebbe avviato indagini specifiche sul colonnello Dudley,

²⁴ Il colonnello unionista Nathan Augustus Monroe Dudley aveva avuto un ruolo molto controverso durante l'ultimo giorno di assedio alla casa di McSween. Nonostante l'ordine di non intervenire in questioni civili Dudley si reca sul posto con una colonna di soldati e un piccolo cannone. La vecchia tensione tra lui e Alexander McSween lo mette automaticamente dalla parte di Peppin e dei suoi uomini che al momento di appiccare il fuoco alla casa non trovano ostacoli nell'esercito. La moglie di McSween decide così di coinvolgerlo direttamente nella morte del marito attraverso vie legali (Utley, 1991: 120-123). La posizione di Dudley peggiora in seguito alla morte dell'avvocato Chapman che avviene dopo la proclamazione dell'amnistia. Il nuovo governatore vuole che i responsabili dell'omicidio siano catturati. Solleva Dudley dal suo incarico per incompetenza e lo sostituisce con il Capitano Henry Carroll a cui consegna un elenco di trentacinque uomini da catturare, tra i quali figurano Billy Bonney, Tom O'Folliard e anche James Dolan, Jesse Evans e Billy Campbell. I primi due si trovano molto lontani ormai, ai confini nordorientali del New Mexico, a Las Tablas, mentre gli altri tre vengono trovati al ranch di Lawrence Murphy e catturati insieme a Billy Mathews (*ibidem*, pp. 161-176).

Billy non gode più dei favori della corte. Il governatore Wallace è lontano e i suoi preposti, il giudice Bristol e soprattutto il legale del distretto federale William L. Rynerson, non vogliono saperne di graziare il giovane bandito, e sognano pertanto di vederlo penzolare da una corda (Utley, 1991: 173). Mentre Jesse Evans e Billy Campbell sono fuggiti da Lincoln da tempo, e James Dolan e George Peppin vengono assolti da ogni accusa convertendosi in esemplari cittadini della contea, a Billy non viene riconosciuta nessuna attenuante e nessuna vecchia promessa. Convinto di essere nuovamente vittima di un'ingiustizia, l'ennesima, il Kid prende il suo amico Tom e grazie al compiacente sceriffo Kimball fugge da Lincoln. Destinazione Fort Sumner.

Il vecchio forte abbandonato diventa così il suo luogo ideale, gli ispanici gli vogliono bene, le carte, le *fiestas* e le sue *queridas* sono i suoi passatempi preferiti. Aveva dei bei ricordi del posto e gli piaceva l'atmosfera di festa che si respirava, le risate di *cowboy*, pastori e fuorilegge nei bar di Beaver Smith o Bob Hargrove. Qui si dedica al furto di bestiame in compagnia di Tom O'Folliard, Charley Bowdre, David Rudabaugh, Thomas Pickett e William Wilson. Sono particolarmente interessati alle mandrie del vecchio Chisum che a detta di Billy gli doveva ancora pagare il servizio prestato durante la guerra della Contea di Lincoln, ma Chisum nega e non ne vuole sapere: ora fa parte del gruppo dei grandi di Santa Fe. In questo periodo di apparente tranquillità, va registrato un duello a morte tra il Kid e un certo Joe Grant, un ubriacone che stava minacciando tutti all'interno del *saloon* di Bob Hargrove a Fort Sumner, oltre che a prendersi gioco dello stesso Billy. La morte di Joe Grant, il 10 gennaio 1880, è ufficialmente la seconda direttamente imputabile al Kid, e come la precedente di Frank Cahill non viene considerata omicidio, ma legittima difesa (Utley, 1991: 183-184).

Pat Garrett fa la sua comparsa nell'autunno del 1878 a Fort Sumner, proprio durante la presenza di Billy. Ex cacciatore di bisonti, Garrett lavora come *cantinerero* nel bar di Beaver Smith. Si fa conoscere come un duro, un uomo coraggioso, pratico e risoluto, buon cavaliere e ottimo tiratore. Doti che fin da subito entusiasmano John Chisum e gli altri grandi *rancheros*. A Fort Sumner si sposa con una donna messicana, la cui sorella, Celsa Gutiérrez è una delle *queridas* di Billy. C'è motivo quindi di credere che il Kid e Garrett si conoscessero bene, ma nessuno parla di una vera e profonda amicizia come quella che c'era tra Billy, Tom O'Folliard e Charley Bowdre. Arrivato il tempo delle nuove elezioni nel novembre del 1880, John Chisum e i grandi proprietari terrieri decidono di candidare Garrett per il ruolo di sceriffo della contea di Lincoln, mentre lo sceriffo uscente, Kimball, è sostenuto dal Kid. Forse è qui che va ricercata la scintilla di una ipotetica tensione tra i due che li metterà uno contro l'altro tra il novembre 1880 e il luglio 1881 (Utley, 1991: 179). La situazione però precipita con l'elezione di Garrett come sceriffo della contea di Lincoln battendo, con 320 voti a 179, il precedente sceriffo Kimball, sostenuto dal gruppo di Billy (*ibidem*, pp. 187-188).

Una volta eletto, Garrett promette di ripulire il territorio dai ladri di bestiame e di catturare il famoso Kid. Un ulteriore fatto di sangue accelera i suoi propositi. Il 27 novembre 1880, in un conflitto a fuoco tra una *posse* guidata dal vice-sceriffo di

White Oaks,²⁵ William H. Hudgens, e gli uomini del Kid,²⁶ muore accidentalmente Jimmy Carlyle, il fabbro della cittadina, ben visto e amato da tutti, tant'è che Hudgens l'aveva scelto per parlamentare con i fuorilegge. Uno sparo improvviso proveniente dalla *posse* getta nel panico Carlyle che corre fuori dal covo dei banditi facendosi scambiare per uno di loro. Inizia la sparatoria. Gli uomini del vice-sceriffo sparano verso i banditi, e i banditi verso gli uomini del vice-sceriffo. Carlyle nel mezzo. Un mese dopo, il 27 dicembre, il *New York Gazette* pubblica un lungo articolo che narra i crimini dell'orda selvaggia che semina il terrore nel Nuovo Messico, comandata dal giovane e sanguinario Billy the Kid, che viene così chiamato per la prima volta con il nome con cui tutti lo avrebbero ricordato. L'articolo, decisamente sproporzionato rispetto alla realtà,²⁷ influisce negativamente sul governatore Wallace che decide di tagliare corto con il giovane bandito e non prestargli più attenzione.

Il 18 dicembre 1880, Garrett arriva a Fort Sumner deciso a catturare il Kid, che al momento si trovava al ranch Wilcox-Brazil, dove i proprietari ospitavano lui e gli altri ragazzi più per timore che per amicizia (Utley, 1991: 208). Nella notte del giorno seguente, banditi e sceriffi si incontrano e si scontrano in paese. Garrett e un suo uomo, Lon Chambers, sparano a Tom O'Folliard uccidendolo. Nei giorni successivi, gli altri componenti della banda sono presi in trappola a Stinking Sprinks. Gli uomini di Garrett circondano la piccola casa di pietra all'alba del 23 dicembre. Nella sparatoria che segue perde la vita proprio l'ultimo grande amico di Billy: Charley Bowdre. Il Kid e gli altri si consegnano alle autorità. Prima vengono incarcerati a Las Vegas, poi a Santa Fe e infine a Mesilla dove tra il 9 e il 13 aprile 1881 Billy Bonney viene giudicato colpevole per la morte di Andrew *Buckshot* Roberts, reato federale, e per quella dello sceriffo Brady, reato territoriale. La sentenza, pronunciata da una vecchia temuta conoscenza di Billy, il giudice Bristol, è la morte per impiccagione, da celebrarsi a Lincoln tra le ore nove e le ore quindici del 13 maggio 1881 (*ibidem*, p. 229).

Trasferito a Lincoln, Billy non ci resterà molto. Celebre è infatti la sua spettacolare fuga in cui trovano la morte i due *deputy* che lo avevano in custodia mentre Garrett era a White Oaks a riscuotere tasse. Il primo, James W. Bell, nonostante fosse anche lui vittima dei furti di cavalli della banda di Billy e in più vecchio amico di Jimmy Carlyle, non ce l'aveva con il Kid, e il Kid non ce l'aveva con lui, se avesse

²⁵ A White Oaks, piccola cittadina mineraria, gli abitanti non vogliono che i ladri di bestiame nascondano i capi rubati nei confini del loro paese, e più precisamente nel ranch di James *Whisky* Greathouse. È qui infatti che il Kid e i suoi vengono braccati dalla *posse* guidata dal vice Hudgens (Utley, 1991: 196-197).

²⁶ Gli uomini in questione sono il Kid, David Rudabaugh e William Wilson. Va però detto che Billy the Kid non fu mai capo di nessuna banda. Piuttosto era preso così in alta considerazione dai suoi *compañeros* che alla fine le sue posizioni e le sue scelte finivano per essere quelle decisive e accettate da tutti. Non dimentichiamo che Billy aveva dimostrato fin da prima dell'incendio a casa di McSween una certa risolutezza e un certo coraggio che per la sua età stupivano chi lo conosceva.

²⁷ Una quarantina o forse più di fuorilegge avevano davvero messo in ginocchio il New Mexico, da Las Vegas a Seven Rivers, e da la Sierra Blanca alle Staked Plains, rubando e seminando il terrore, ma non operavano certo come un'unica banda, né tantomeno rispondevano allo stesso capo, men che meno se questi era un giovane di ventun anni (Utley, 1991: 198).

potuto non l'avrebbe ucciso. Bob Ollinger invece, che non solo apparteneva al clan dei Dolan durante la guerra della contea e al gruppo di incendiari guidati da Peppin, ma era anche un poco di buono, rissoso e pieno di boria, da alcuni tacciato pure come *assassino* (Utley, 1991: 232), trattava con arroganza il Kid, cercando di crearsi il pretesto per sparargli con la sua celebre doppietta caricata a spiccioli. Tant'è che per Billy uccidere Ollinger diventa un piacere. Con ogni probabilità, questo è l'unico delitto gratuito commesso dal ragazzo.

È il luglio 1881 quando Garrett viene a sapere che Billy è a Fort Sumner. Le voci lo davano in Messico, ma c'era motivo di credere che invece fosse ancora lì, tra la sua gente, tra le sue *queridas*. Scortato da un agente texano che indagava sui furti di bestiame, John William Poe, e dal vice-sceriffo Thomas McKinney, il 14 luglio va a Fort Sumner con l'intenzione di scovare il Kid. La morte del fuorilegge è tra le più conosciute della frontiera nonostante il suo basso indice di spettacolarità. Garrett infatti, aspetta Billy nell'ombra della stanza da letto di Pete Maxwell, con il vecchio lì presente. Il ragazzo è fuori, sul portico, a prendersi del cibo e avverte dei movimenti nell'oscurità. «“¿Quién es? ¿Quién es?”» (Utley, 1991: 250), dice rivolgendosi a quelle ombre nel *patio*. Indietreggia, impugna la sua sei colpi e chiede al vecchio Pete chi siano quei tipi là fuori. In meno di un secondo Pat Garrett spara al Kid e lo uccide. La gente di Fort Sumner, pur senza arrischiarsi ad una sommossa violenta, maledice gli assassini di Billy. Dopo tutte le burocrazie del caso, gli abitanti del forte abbandonato reclamano il corpo del bandito. Una volta restituito, lo lavano, lo vestono, lo mettono in una bara e il 15 luglio del 1881 lo seppelliscono nel vecchio cimitero militare di Fort Sumner, al fianco dei suoi vecchi amici Tom O'Folliard e Charley Bowdre. Sulla pietra tombale che sovrasta le loro sepolture c'è scritto in grossi caratteri «PALS» ('compagni').

SIGNIFICAZIONI DEL KID

Per comprendere il significato della figura di Billy the Kid nell'immaginario popolare come in quello intellettuale e politico, bisogna forse considerare più la leggenda che la sua reale biografia, ugualmente emozionante e piena di azione. Credo però più opportuno, per individuare davvero le motivazioni alle origini del mito, un confronto diretto tra il materiale leggendario e quello storico. Ci sono delle questioni, infatti, che vanno chiarite ai fini di questa comprensione. Mi riferisco al numero di morti attribuito al Kid e gli episodi ad essi connessi, alla sua amicizia con Pat Garrett, con Tunstall ed anche con Jesse Evans.

Inizialmente fu la stampa, prima ancora di Ashmun Upson, a giocare di pura fantasia con gli elementi biografici del Kid. All'indomani della sua morte, sul *Weekly Democrat* di Santa Fe del 21 luglio 1881 si dice che Billy ha ucciso sedici uomini nella sua breve vita. Il giorno dopo il *Republican* di Denver, per il solito gioco al sensazionalismo, alza il numero a ventuno vittime, una per ogni anno della sua vita (Espadas, 1997: 543). Tali sono così restate anche nella narrazione di Upson. In *The*

Authentic Life of Billy the Kid le vittime sono, nell'ordine, il bullo che gli insulta la madre, tre indiani, il maniscalco di Fort Bowie, il biscazziere di Sonora Don José Martínez, il baro di Chihuahua, una decina di indiani, Billy Morton e Frank Baker al Blackwater Creek, Andrew *Buckshot* Roberts a Blazer's Mills, lo sceriffo Brady e il suo aiutante George Hindman nell'agguato a Lincoln, Robert Beckwith durante la fuga dall'incendio di casa McSween, Morris Bernstein all'agenzia indiana di South Fork, Joe Grant a Fort Sumner, Jimmy Carlyle al Greathouse ranch, e infine John W. Bell e Bob Ollinger durante la fuga da Lincoln. Senza contare gli indiani e messicani, che si dice siano stati uccisi dal Kid come le mosche, abbiamo un totale di quindici vittime. I dettagliati resoconti storiografici le abbassano ulteriormente a quattro: Frank *Windy* Cahill a Camp Grant, Joe Grant a Fort Sumner, Bell e Ollinger a Lincoln. Sicuramente il Kid ha partecipato alle sparatorie che hanno ucciso Brady, Hindmann e Carlyle, ma oltre ad essere impossibile accertare davvero chi li uccise, non è nemmeno utile né determinante saperlo, visto che stiamo parlando di veri e propri atti di guerra e non di iniziative personali. Quella della Contea di Lincoln era una *vera* guerra, con un suo preciso codice bellico. Non era un semplice regolamento di conti. Pertanto la mentalità con cui i pistoleri di entrambe le fazioni scendevano in campo era quella del soldato che andava a combattere. E in guerra, purtroppo, gli atti violenti e delittuosi per i quali nella vita civile si viene perseguiti, sono invece accettati e soprattutto necessari. È in questa luce che va vista la condizione mentale con cui Billy e i suoi *pals* consideravano l'imboscata a Brady e ai suoi uomini (Utley, 1991: 91). Per quanto invece riguarda la morte di William Morton e Fred Baker, le cose possono essere andate in diversi modi. Tutto fa pensare comunque ad un'esecuzione camuffata, anche se non è accertabile nessuna imputazione. Quindi, i morti che il Kid può vantare sono solo quattro, di cui i primi due uccisi per legittima difesa.

Questa breve disamina ci obbliga a fare chiarezza anche su quali fatti siano davvero accaduti e quali no, e individuare quali compongono i nuclei tematici centrali dell'intero mito. Episodi come la morte del bullo che insultò la madre, le varie avventure con gli indiani, i compagni incontrati per strada come Alias, Tom O'Keefe e Melquíades Segura, la lunga cavalcata per liberare quest'ultimo dalla prigione di San Elizario non hanno nessun riscontro nella realtà, e fin dalla loro apparizione hanno un deciso taglio romanzesco (Garrett, 1972: 37-60). Ci sono poi episodi, realmente accaduti, ma che contengono particolari falsi o per lo meno non accertabili, come le scorribande con Jesse Evans. Lo sceriffo Brady e il suo aiutante Hindman sono morti davvero in un agguato in cui ha partecipato attivamente anche il Kid, ma l'attribuzione delle loro morti a lui soltanto è chiaramente una decisione arbitraria nata dalla fantasia dei suoi primi biografi. Lo stesso accade con Morton, Baker e McCloskey, con Buckshot Roberts, Morris Bernstein, Carlyle e Beckwith.²⁸ Per il

²⁸ In molti sostengono che il Kid abbia ucciso Beckwith, ma non c'è nessuna prova concreta. Interessante però notare l'odio che nutre Bob Ollinger per Billy. Bob era un grande amico di Beckwith e proveniva anche lui dal gruppo di pistoleri di Seven Rivers il cui quartier generale era appunto il ranch dei Beckwith.

resto tutto corrisponde a verità: uccide davvero Frank Cahill così come davvero avvengono le morti di Tunstall, l'incendio a casa McSween, l'agguato di Garrett a Fort Sumner dove muore O'Folliard, l'assedio a Stinking Springs dove muore Charley Bowdre, la fuga da Lincoln e il duello notturno e domestico che mette la parola fine sulla vita del bandito ragazzo. Abbiamo così elencato i maggiori *topoi* del mito billykidiano che, con le dovute variazioni e combinazioni, si ripeteranno lungo le sue varie narrazioni.

Da qui è facile intuire, nonostante l'intricato gioco dei dettagli, come le fantasie più evidenti riguardino soprattutto le morti violente e le avventure rocambolesche con gli indiani, in nome di una conclamato immaginario di frontiera che all'epoca era già in voga e concorreva alla definizione dell'io nazionale. Soprattutto, se pensiamo alla strumentalizzazione che il governo statunitense faceva dei banditi del Selvaggio West per legittimare i propri rapporti di forza con i cittadini – atteggiamento che si ripeterà durante la Depressione con i G-Men federali contro i vari Dillinger, *Baby Face* Nelson e altri. Ed è in quest'ottica che va visto il ruolo di Pat Garrett, lo sceriffo di ferro, rappresentante del governo, che pur riconoscendo al Kid caratteristiche morali che lo nobilitavano, non si ferma davanti al suo dovere, e lo compie. Rientra in questo, se non l'etica protestante del lavoro, sicuramente la filosofia tutta americana del *male necessario*. Quel male che bisogna necessariamente scegliere pur di continuare con il progresso e la civiltà. Lo stesso male che piegò la natura al passaggio dei pionieri. Lo stesso male che massacrò gli indiani *selvaggi* in nome della civiltà bianca. Lo stesso male che si appropriò indebitamente delle terre messicane per volere della superiore razza anglosassone.

Il rapporto Kid-Garrett è però un rapporto che va oltre questa prima contingenza politica. Il tempo ha infatti dato ragione all'inclinazione popolare dell'interpretazione dei fatti, e il mito di Pat Garrett e Billy the Kid, vecchi amici che il destino ha messo uno contro l'altro, è arrivato fino a noi, e continuerà così nel tempo. Mito che non solo non è verificato storicamente, ma non è nemmeno generato dalla fantasia dei biografi da dieci centesimi. Infatti, di Garrett si sa soltanto che visse per un periodo a Fort Sumner dove lavorò come *cantiniere* per il bar di Beaver Smith e che sposò una messicana, sorella di Celsa Gutiérrez, una delle donne del Kid. Di più non ci è dato sapere. Mentre invece ci è dato sapere il ruolo di Garrett durante le missioni poliziesche seguite alla sua nomina di sceriffo di contea. Quindi, l'ipotesi che tra i due ci fosse stata una profonda amicizia, o addirittura un rapporto padre-figlio, è solo frutto della potenza del mito. Mito che si è declinato anche in accezione omoerotica come ne *Il mio corpo ti scaldierà*, per non contare le letture che in questa chiave si possono fare sia con *Furia selvaggia*, sia con *...E divenne il più spietato bandito del sud* (1967, Julio Buchs), sia con ogni altra narrazione imposta sulla problematicità dell'irrisolto maschile, di cui il mito di Billy the Kid è un'arma a doppio taglio. Da un lato infatti, suggerisce il conflitto virile come sostituzione di un rapporto intimo, sentimentale o sessuale, che non può avere luogo; dall'altro, inquadra il Kid come un ragazzo inquieto, senza riferimenti maschili fissi,

con un amore materno spropositato – così dice la leggenda – e soprattutto con il vizio di accompagnarsi sempre con uomini più grandi di lui fin da quando era quindicenne. Figure come Sombrero Jack, John R. Mackie, Frank *Windy* Cahill e poi Jesse Evans e Tunstall, anche se maggiori di soli sei anni, fino a Charley Bowdre di undici anni più grande, ne sono la conferma. L'assenza della figura paterna è indubbiamente sentita dal ragazzo, che orfano due volte, cerca forse anche disperatamente di crescere in fretta seguendo l'esempio dei più grandi. Esempio che in quelle terre e a quell'epoca non poteva che essere quello di uomini che vivevano alla giornata, alla meno peggio, sradicati e in continuo bilico tra la legge e il crimine. Non da ultima, la compagnia di uomini più grandi ipotizza modelli di riferimento sclerotizzati dai quali il Kid fatica ad emanciparsi. Inoltre, quel *pimp* apostrofato da Frank Cahill che ha prodotto nel ragazzo la sua prima reazione assassina, getta ombre inquietanti sul rapporto che il quindicenne Henry poteva avere con le sue compagnie mature, confermando il turbamento sessuale che sembra aver posseduto il Kid durante la sua lunga adolescenza: dapprima queste costanti relazioni con uomini più grandi, abbinata alla continua ricerca di un modello paterno, in seguito le numerose avventure sentimentali che vorrebbero un'amante di Billy, una *querida*, in ogni angolo del New Mexico.

Come accennato, anche l'amicizia Kid-Tunstall è un'esagerazione della fantasia popolare. Un ragazzino, privo di madre e padre, continuamente in fuga per territori ostili e pericolosi, sradicato e senza più un focolare, non poteva che restare affascinato dall'uomo che l'aveva preso sotto la sua ala protettrice. Il tema della redenzione, del riscatto, del *sogno americano* e così via, trovava sua applicazione in questo modulo del mito di Billy the Kid. Anche in questo caso gli studi storiografici ci vengono in aiuto e non ci confermano nessun rapporto speciale tra Tunstall e Billy. Confermato dal fatto che nell'unico anno in cui i due si sono potuti conoscere, tra l'autunno del 1877 e il febbraio del 1878, il giovane inglese era sempre in movimento per il suo ruolo di *ranchero* e aveva poco tempo da dedicare al Kid, nonostante avesse sicuramente un'attenzione per il più piccolo dei suoi uomini. Ma la conferma maggiore arriva dalla constatazione che non parlava mai di Billy nelle sue lettere inviate in Inghilterra. Cosa alquanto strana, se davvero c'era tra loro un rapporto speciale. Insomma, i due non avevano avuto il tempo materiale per legarsi sentimentalmente (Utley, 1991: 56-57).

Stessa cosa succede con Jesse Evans. Gli studiosi ci riportano che nella prima metà di ottobre del 1877 Billy cavalcava con Jesse. E con lui può aver giusto partecipato ad alcuni furti di cavalli, qualche schiamazzo e bagordo di troppo, ma nulla né di altamente delinquenziale né tantomeno spettacolare come l'avventura contro gli indiani raccontata da Ashmun Upson (Utley, 1991: 38). Jesse è restato comunque nel territorio, agli ordini di James Dolan, mentre Billy andava a rinfoltire il numero di *vigilantes* di Tunstall. Si registra giusto uno screscio tra i due, questione di cavalli rubati, ma nulla più (*ibidem*, p. 62). Anzi, lungo il resoconto storico di Utley, Jesse Evans emerge come una figura non propriamente avversa al Kid. I due sono piuttosto degli

amigos mortales, come giustamente intuisce Ramón José Sender che concentra il suo romanzo più sul rapporto di amore-odio che innerva la coppia Kid-Jesse, che sul conflitto ormai tipicizzato della coppia Kid-Garrett. Conflitto che non deve però far cadere nell'errore della stereotipizzazione. La loro opposizione non solo può essere letta in chiave storica, il *ripulisti* del governo federale per conquistare consensi popolari, o in chiave generazionale, il vecchio Pat in conflitto con il giovane Kid, o in chiave omoerotica come prima accennato. È un'opposizione che può essere, e credo personalmente che *deve anche essere* letta in chiave politica. Nell'immanenza del dato storico forse non possiamo addentrarci troppo in questa significazione del Kid, ma l'immagine del giovane bandito ribelle ben si presta in sé per una riscrittura antipitalista del mito. Il film di Sam Peckinpah *Pat Garrett & Billy the Kid* ne è l'esempio maggiore oltre che esserne l'atto di origine.

Docile, accomodante, condiscendente, mansueto, mite, remissivo, ubbidiente, addomesticabile, duttile, lavorabile, malleabile. Sono tutti termini che non potranno mai essere abbinati al Kid. Termini che il potere costituito vorrebbe fossero propri di ogni suo cittadino, o meglio suddito. La riscossa billykidiana passa attraverso la cruna dell'anti-americanismo, la lotta perpetua contro il *sogno americano*. Sul corpo del bandito si può leggere la fisicità della sua rabbia, del suo rancore, della sua amarezza, esemplificazioni della vocazione ribelle, primitivamente ribelle, quella dell'uomo prima del sistema, dell'uomo prima della strutturazione del mondo in conformismi e consuetudini capitalistiche. Senza fare del Kid un prototipo di martire politico moderno, è indubbio che la scansione della sua vita, voluta o non voluta, va nella direzione dell'opposizione perpetua. In questo caso, quella contraria al capitale che fonda e dirige le coscienze nazionali, può essere riletta l'intera parabola di Billy the Kid, così come la intende Peckinpah nel suo triste e commovente capolavoro:

Billy the Kid non lavora e non ne ha voglia. Non è un corpo docile, questo è lo scandalo, il crimine. Billy è un fuorilegge, perché fuori dalla legge del capitale. [...] Billy non è produttivo e minaccia la produttività di una terra così ricca e prosperosa, in cui sono stati fatti molti investimenti, molte recinzioni e molti espropri collettivi. [...] Un tempo ci si poteva servire anche di lui, ma i tempi sono cambiati. Ora per esercitare il dominio sulle classi subalterne, non basta più la repressione, la disciplina, la censura, è necessaria la legge. Perché la legge è l'oblio della storia. [...] Non è un lavoratore e non crede nel lavoro [Billy]. Pat invece è diventato un lavoratore, riscuote le tasse, tira i colli e fa il tirapiedi di Chisum. [...] Se Pat si è arruolato, Billy è un *disertore*. Il suo modo di opporsi all'autorità è proprio la defezione, la sottrazione, il nomadismo: la sua disobbedienza all'autorità è così un atto tra i più genuini e salutari. [...] È un disadattato sì, ma non *alla* vita, bensì solo a *quella* vita com'è configurata dal processo di civilizzazione capitalista dell'Ovest (la conquista del West). È radicalmente impreparato alla normalizzazione, ma questa è la sua *virtù*. Essere impreparati è già *essere contro*. [...] Billy non è né docile né utilizzabile, né disciplinabile, né regolarizzabile, sfugge alla legge fondamentale della nostra civiltà: «l'adeguarsi dell'accumulazione degli uomini a quella del capitale». [...] Il corpo del Kid è in eccesso, fuori dalla legge del sistema del lavoro salariato. (D'Angela, 2004: 234-246)

Le parole di questa citazione, energiche, definitive, guerriere, non valgono solo per il film di Peckinpah, ma per la vita fenomenica del Kid. Continuamente in

movimento, costantemente braccato, regolarmente spinto all'azione estrema, nell'incessante lotta contro i *grandi di Santa Fe* e poi contro lo Stato vero e proprio, quello federale. Come vedremo, Ramón J. Sender non fa del mito di Billy the Kid un'esperienza dell'anticapitalismo, ma è pur vero che il sottotesto politicamente ribelle serpeggia persistente lungo ogni modulazione del suo romanzo.

In conclusione Billy è sia un eroe che un antieroe, archetipo di tante altre figure variamente declinate positivamente o negativamente o anche deribellizzate, sedate e risoggettivizzate come molti Billy the Kid della prima Hollywood. Ma già dal lavoro di Ashmun Upson il Kid si qualifica come giano bifronte, un Jekyll e Hyde dei deserti del Sudovest – ecco che ritorna, regolare, il doppio. In lui convivono sia lo spietato assassino sia il felice e gentile cowboy. Una polarizzazione schizofrenica che con la successiva *Saga of Billy the Kid* di Walter Noble Burns (1926) si rifocalizza sull'idea di un Billy santo, una reincarnazione di Robin Hood, così come lo vedevano i pastori messicani dei territori intorno a Lincoln e Fort Sumner, fino alla Roswell di Chisum. Burns fissa per sempre l'immagine romantica di Billy come *bandito sociale* (Utley, 1991: 264), concetto formulato solo nel 1959 da Hobsbawm,²⁹ ma già applicabile a quelli che come il Kid, per esempio Jesse James,³⁰ operavano sì fuori dalla legge, ma *dentro* il popolo. Il bandito alla Billy the Kid è un prodotto del territorio, inteso questo come compenetrazione di fattori naturali e culturali, ma ancor di più nasce dalla propria terra. È il prodotto di quella terra e non di un'altra. È l'espressione di quella terra a cui è legato indissolubilmente. Billy infatti, nasce a New York, ma il Kid nasce nel Nuovo Messico, impianta lì le sue lotte, e lì morirà.

Ma Billy the Kid è anche la giovinezza, la nobiltà, l'umanità, l'avventura e soprattutto la tragedia, e fa il paio con l'altra grande icona dell'epoca e del mito western, Jesse James. Billy è il passaggio simbolico tra il *vecchio* e il *nuovo* attraverso la lotta armata. Un passaggio di soglia da sempre allegoricamente inteso come spargimento di sangue, secrezioni corporee, liquidità mutatrice. Le sue pistole si levano contro la corruzione e l'avidità e alla fine della sua vita, alla fine della sua battaglia, lui stesso costituisce il sacrificio necessario per tale simbolico passaggio, il corpo indomabile che viene violato, rovinato, ucciso, decomposto, privato della sua fisicità che è in ultimo l'espressione della sua lotta, della sua etica primitiva. Billy incarna l'istintualità della frontiera per la violenza, e di riflesso incarna quindi l'anima nera di una intera nazione, quell'inconscio che emerge da un passato sanguinario, di delitti e sopraffazioni, e che nella contemporaneità è sempre vivo e palpitante in nuovi delitti e in nuove sopraffazioni. Intorno a sé Billy vedeva corruzione e violenza, sia nel privato che nelle istituzioni. Governatori, esattori, giudici, sceriffi e

²⁹ Utley cita anche nelle sue note l'opera di Eric J. Hobsbawm *Social Bandits and Primitive Rebel* (1959): *I ribelli: forme primitive di rivolta sociale* (1966).

³⁰ Il Kid e Jesse James sembra che si siano incontrati realmente a Las Vegas nell'estate del 1879. Jesse James viaggiava con lo pseudonimo di *Thomas Howard*, sotto il quale viveva a Nashville tra il 1875 e il 1881 (Utley, 1991: 175, 303).

militari, come gli allevatori, i commercianti e gli avvocati, pervertivano il sistema politico, giudiziario ed economico per interesse personale (Utley, 1991: 270). Corruzione e violenza si trasformavano così nella cultura americana, passo dopo passo, e questa, nelle persone dell'istituzione – i vari Wallace, Bristol, Rynerson – vedeva nel Kid e nel suo disprezzo per le convenzioni sociali e nella sua sfida all'autorità il pericolo più grande. Non solo, il bandito ragazzo era anche il continuo, ricorrente ed inquietante monito alle loro ambigue e fin troppo flessibili forme etiche.

IL KID DI RAMÓN J. SENDER: ORIGINALE, AUTONOMO, TELLURICO, SENDERIANO

Ramón J. Sender segue perfettamente la modulazione narrativa della coppia Garrett-Upson. È palese, è evidente, è facilmente dimostrabile con una semplice lettura incrociata. Nonostante questo, possiamo ugualmente affermare che *El bandido adolescente* è una narrazione originale, dotata di una sua peculiarità rintracciabile nelle scelte stilistiche e tecniche di Sender, e nell'innesto di quattro nuovi elementi, che di concerto con i canoni del mito riscritti dall'autore, danno un'anima altamente letteraria, e soprattutto strettamente senderiana, al romanzo. Questo, di riflesso, implica che la stessa narrazione western viene riproposta autorialmente e partecipa di conseguenza alla ridefinizione del genere.

Una prova della *presenza* autoriale di Sender si può dare attraverso il confronto delle primissime pagine del romanzo, a rappresentanza di tutte quelle successive, con le stesse di *The Authentic Life*. Ashmun Upson inizia così il suo primo capitolo:

William H. Bonney, il protagonista di questa storia, nacque nella città di New York il 23 novembre 1859.

Poco si conosce di suo padre, che morì quando Billy era ancora bambino, e poco ricordava di lui. Nel 1862, la famiglia, composta del padre, della madre e di due bambini di cui Billy era il maggiore, emigrò a Coffeyville, nel Kansas. Subito dopo che vi furono stabiliti il padre morì e la madre coi due fanciulli si trasferì nel Colorado dove sposò un uomo di nome Antrim, che si dice sia ancora vivo a Georgetown o nei pressi, in Grant County, Nuovo Messico, e che sarebbe il solo sopravvissuto della famiglia, la quale poco dopo il matrimonio era passata a Santa Fe, nel Nuovo Messico. Billy aveva allora quattro o cinque anni.

Questi fatti rappresentano tutto quanto si può racimolare sulla prima fanciullezza di Billy e che ai nostri giorni sarebbero di nessun interesse per il lettore.

Antrim rimase a Santa Fe o nei dintorni per qualche tempo, fino a quando Billy ebbe circa otto anni.

Fu allora che il ragazzo cominciò a manifestare uno spirito inquieto e temerario, sebbene fosse di sentimenti teneri e generosi, tanto che per il suo carattere era prediletto dai suoi più giovani compagni, di cui però diveniva il terrore quando era preso dall'ira. Da allora cominciò la sua passione per il gioco e la sua ostentazione, fra i compagni, di atteggiamenti snobistici propri degli adulti. (Garrett, 1972: 35)

Questa la sintesi che Upson fa dei primi dieci anni della vita del Kid. Non si notano interventi dell'autore che non siano giudizi personali, per il momento lievi e non fastidiosi, come invece abbondano nel proseguo del resoconto pseudo-storografico. Sender esordisce ben diversamente:

Es sabido que entre 1870 y el final del siglo, el hombre se hacía su propia ley en los territorios de New México (EE. UU.) con la pistola y el rifle. El que tenía mejores armas y mejores nervios se imponía. Era precisamente lo que sucedió por algún tiempo con Billy the Kid.

Representaba Billy la ley natural en un país y en un tiempo —tan reciente, por otra parte— en que el derecho escrito apenas si existía. Era Billy the Kid ese brazo del instinto social que precede históricamente en todos los pueblos al establecimiento de alguna clase de orden jurídico. El rifle hacía la ley y a veces la ley era casi razonable. (Sender, 2005: 7)

Solo dopo questi primi due brevi capoversi, l'autore si congiunge con la narrazione di Upson, pur continuando ad intervenire autorialmente sulla materia:

Billy the Kid, cuyo cráneo me enseñaron en varias aldeas creyendo en todas ellas poseer el verdadero y genuino, se llamaba William H. Bonney. Nació en la ciudad de Nueva York el 23 de noviembre de 1859 en tiempos en que los tranvías arrastrados por caballos eran una novedad que hacía escribir hermosas tiradas bíblicas a Walt Whitman. Cuando los ferry-boats que comunicaban a Manhattan con las islas próximas representaban la última palabra del progreso.

Del padre de Billy se tienen pocas noticias. Murió antes de que Billy llegara a la edad de varonía. Se sabe que lo mismo el padre que la madre eran irlandeses de nacimiento y justificaban la fama de gallardía y la belleza física que suelen tener los naturales de Irlanda.

[...]

Infausta circunstancia: Billy the Kid tenía el mismo tipo de belleza equívoca que tuvo Oscar Wilde y aproximadamente la misma edad. Era tres años más joven. Pero solo se parecían en eso, como se puede suponer. No había en Billy esteticismo decadente alguno. En 1862 la familia formada por el padre, la madre y dos niños, de los cuales Billy era el mayor, emigraron a Coffeyville, en Kansas, buscando el sur y el oeste, donde el clima y el dólar eran propicios. Poco después de llegar, el padre, con su repuesto de cerveza a bordo, murió de pulmonía y la madre con sus dos bebés se trasladó a Colorado viajando a carretas de mulas o a pie y llorando y rezando. Era hermosa y joven y en Colorado se volvió a casar con un tal Antrim, hombre discreto y gris que evitaba la bebida y el juego y que los domingos se sentaba en el porche a leer la Biblia. Buen trabajador, llevaba el sábado el jornal a casa intacto. Solo se combraba una pastilla de tabaco para mascar.

[...]

Se instaló la familia en las afueras de Santa Fe y el muchacho comenzó a odiar a su padrastro y a amar a su madre, pero no voy a hablar del complejo de Edipo aunque decepcione a alguno. (pp. 7-8)

Com'è facile intuire da un rapido confronto, Sender non si limita a narrare una storia precedentemente narrata da altri, questione che le è valso l'erroneo termine di *miscelánea*. Egli stesso si introduce nella narrazione, non solo come farà Pat Garrett come testimone dei fatti, ma si introduce anche come autore *tout-court* e non come semplice compilatore. Walt Withman, Oscar Wilde ed Edipo non sono frutto né di Upson né di Garrett, così come le inflessioni e il tocco con cui riscrive i dati biografici, apparentemente inalterabili, non sono dei primi due redattori. È l'urgenza intellettuale di Sender che lo obbliga a completare l'ossatura narrativa, fatta di azioni e personaggi, con digressioni varie e commenti personali. È un'ulteriore conferma che Sender non accosta semplicemente la modulazione garrettiana a intuizioni

sue personali, ma le seconde integrano le prime, si compenetrano e diventano un tutt'uno, inseparabilmente. È una narrazione originale, completa e autonoma.

Ma veri segnali, perché esclusivamente diegetici, della libertà creativa dell'autore e della conseguente declinazione dell'opera in *senderiana*, sono i quattro elementi narrativi precedentemente accennati: il personaggio di Melba, quello di Peter Tunstall, l'importanza data a quello di Jesse Evans e il carattere ispanico di Billy.

Melba è la nipote di Bernstein, l'impiegato dell'agenzia indiana a South Fork. La leggenda vuole che sia ucciso dal Kid, che non era nemmeno sul luogo della sparatoria, ma in un *manantial* lì vicino, e raggiunge i compagni ispanici solo dopo lo scoppio degli spari. Né Garrett-Upson né Utley nelle loro ricostruzioni accennano a questa presunta nipote di Bernstein, che quindi resta una pura invenzione di Sender. Una felice invenzione, visto che le leggendarie *queridas* disseminate in tutto il Nuovo Messico non avevano mai avuto voce fino ad ora e, seppur tutte riunite nel personaggio di Melba, acquistano finalmente spessore letterario. Nella realtà sono registrate, tra le altre, le relazioni di Billy con Paulina Maxwell, ma soprattutto con Celsa Gutiérrez, la cui sorella, Apolinaria, sarebbe diventata la moglie di Pat Garrett, generando così una parvenza di legame di parentela acquisito per i due pistolieri.³¹

Sender, come si legge anche in Garrett (1972: 97), attribuisce il delitto di Bernstein al Kid, con una rapida narrazione e un dialogo lapidario tipico del genere (Sender, 2005: 116), per poi dedicare davvero ampio spazio al personaggio di Melba. Un personaggio a suo modo affascinante, e non solo esteticamente per le origini tedesche e messicane, ma anche e soprattutto per l'erotismo ambiguo di cui è incarnazione. Infatti Melba è l'amante di Billy, ma era stata anche l'amante di altri avventurieri e dello stesso Bernstein, suo zio, come ci informa Sender (2005: 118) nella sua finzione: «Melba ha sido realmente la amante de Bernstein, pero todos los inquisidores y verdugos del mundo no podrían lograr que lo confesara». Ci troviamo così in una situazione morbosa che definisce ulteriormente il carattere del Kid, *il Kid senderiano*, come novello Faust del Sudovest, irrimediabilmente attratto dal pericolo, dal rischio e da tutto ciò che è anticonvenzionale, oltre che contribuire al tratteggio di Melba come incarnazione dell'erotismo, un erotismo ambiguo e morboso che nelle narrazioni dedicate al celebre fuorilegge non si era mai visto.

Il brano della morte di Bernstein inizia infatti con queste parole: «A pesar de todo —incluso de sus amores—, después de la mala jornada de Lincoln parecía que Billy buscaba la muerte, de tal modo osaba las empresas más arriesgadas. Luego fue viendo la gente que algunas de sus violencias inmotivadas tenían una congruencia difícil de explicar» (Sender, 2005: 115). La genesi dell'erotismo in Melba si trova poco più avanti, dopo la morte dello zio: «Melba, que vivía al lado de la agencia india,

³¹ Altre relazioni oltre a quelle con Paulita Maxwell e Celsa Gutiérrez sono quelle con Abrana García, Nasaria Yerby e Manuela Bowdre, moglie dell'amico Bowdre (Utley, 1991: 179).

juró que no volvería a mirar a la cara a Billy y que haría lo posible para determinar su ruina, pero a pesar de sus llantos y protestas, aquella misma noche estaba en los brazos del Kid una vez más» (p. 116). Confermato più avanti dall'intervento diretto del bandito: «Mira, Melba, tú eres una mujer y yo soy un hombre, y lo que yo quiero de ti tú lo sabes. Las palabras sobran y me caen por fuera. Lloro por tu tío y río conmigo, y tengamos la fiesta en paz» (p. 118). Pianti, preghiere, lutti, *fiestas*, risate e amore fisico e carnale come operatori dell'ambiguità che ammanta sia il Kid, il Kid delle compagnie maschili adulte e delle tante *queridas* comprese le mogli degli amici (Utley, 1991: 179), sia il personaggio di Melba che nella *versione Sender* accompagnerà il bandito fino all'ultimo istante prima di morire.

Un altro personaggio inventato dall'autore è Peter Tunstall, ipotetico fratello di John Tunstall, realmente esistito, la cui morte ha precipitato gli avvenimenti della guerra di Lincoln. Il personaggio appare chiaramente dopo la morte del fratello e ha un doppio ruolo genialmente intuito da Sender. Da un lato amplifica l'affezione di Billy per il primo Tunstall, rigenerando nel bandito tutte le tensioni vendicative che guidano le linee più intime della sua vicenda personale, anche se va ricordato che nella realtà tra Tunstall e Billy non c'era stata la profonda amicizia che si racconta nella leggenda. Dall'altro lato, il personaggio permette a Sender di firmare ulteriormente il suo romanzo con una digressione politica molto interessante che getta una luce nuova sul mito di Billy the Kid, in sintonia con il film di Sam Peckinpah.

Il nuovo Tunstall arriva infatti nel New Mexico convinto che la causa della morte del fratello fosse lo stesso Billy, e nel suo ambiguo rapporto con il fuorilegge finirà per tradirlo, o almeno ci proverà, promettendo a Garrett una grossa somma di denaro in cambio della morte del Kid.³² Nel frattempo, Billy e il secondo Tunstall si incontrano in una cornice narrativa suggestiva, in cui la riproposta del simulacro del primo Tunstall riavvia il processo vendicativo del Kid. Questi infatti era solito passare davanti al ranch dell'amico inglese e un giorno, complice il proprio cavallo che misteriosamente lo conduce fino all'ingresso, vi entra e incontra il fratello di Tunstall. L'effetto è efficacemente descritto così da Sender: «Billy miraba alrededor y se decía: "Es como las cosas que uno sueña. Es verdad y no es verdad al mismo tiempo". Porque el segundo Tunstall se parecía mucho al primero y para que aquel parecido fuera mayor vestía sus mismas ropas de montar y calzaba las mismas espuelas» (Sender, 2005: 163). Una chiara presentazione del tema del doppio, importantissima nella narrazione, sia perché è un ulteriore segnale della declinazione *magica* del realismo senderiano, sia perché l'episodio getta sul Kid un'ombra di fatalismo attraverso l'ambiguità della riproposizione in carne ed ossa di un affetto morto.

L'episodio è comunque fondamentale anche per due concetti basilari del Kid senderiano. L'intenso dialogo tra il secondo Tunstall e Billy, al di là di altri argomenti

³² «Tunstall [Peter] mintió también cuando respondió: —Ese dinero se lo ofrecí yo a Garrett a cambio de la libertad de usted» (Sender, 2005: 227).

come la sua presunta colpevolezza nella morte del fratello, verte soprattutto sul carattere solitario del Kid abbinato a quello dell'elefante *rogue*, e sulle convinzioni sociopolitiche del primo Tunstall. Inutile dire che il secondo dei due fratelli ha un chiaro ruolo oppositivo, sia nei confronti di Billy, sia rispetto al suo illuminato fratello, nel quale non è strano pensare che lo stesso Sender vedesse un proprio *alter ego*, dotando il personaggio di un certo taglio intellettualistico e progressista che non solo manca al John Tunstall della leggenda e della realtà, ma che è pure atipico in una narrazione western. La prima discussione svela in *mise-en-abyme* il carattere di Billy, esemplificato nel romanzo attraverso le sue azioni e le sue prese di posizione, qui invece suggerito dal parallelo con l'elefante indiano di tipo *rogue*:

—Su hermano —añadió Billy arrellanándose en el sillón— había pasado años en la India y conocido hombres y naciones. Y me dijo un día: «Billy, hay muchas clases de seres vivos. Y usted y yo pertenecemos a la misma casta. ¿Qué casta? La de una clase de elefantes que en la India llaman *rogues*». Yo me reí porque esa palabra tiene dos sentidos: el *rogue*, es decir, el sinvergüenza, y el elefante *rogue*, es decir, el que va solo. [...] «Usted, Billy, es un *rogue* furioso. Yo soy un *rogue* pacífico y tal vez un poco filósofo, aunque no tan valiente como usted». (Sender, 2005: 165-166)

La risposta del secondo Tunstall non si fa attendere e ribalta negativamente le lodi implicite del fratello nei confronti del ragazzo:

—Billy, yo también estuve en la India y sé lo que es el *rogue*. Es el elefante solitario que crea escuela y hace costumbre nueva y por eso a un tiempo es amado y temido. Ese es el elefante que se niega a aceptar la rutina y a veces alza la cabeza y la trompa al cielo y grita en el bosque y se callan los demás animales al oírlo. Todos, pequeños o grandes, elefantes o ratas. Es verdad que mi hermano era un *rogue*... amable. Y usted es un *rogue* peligroso. No me negará usted que la gente le tiene miedo. [...] El *rogue* es insociable, pero gracias a él los otros elefantes descubren medios nuevos de defensa, es decir, de supervivencia. El *rogue* es un elefante superior. Yo no soy hombre superior en absoluto. Solo soy hombre de rebaño y repito que mi hermano valía más que yo. No hay que confundirme con él porque no lo merezco. (p. 166)

Anche se camuffate, le parole del fratello di John Tunstall sono indicative dell'antipatia che nutre per il Kid e che verrà a galla nelle pagine seguenti, così come il dialogo sul *rogue* continuerà prendendo una nuova piega, e coinvolgendo pure il personaggio di Jesse Evans. Sender, attraverso le disquisizioni del secondo Tunstall, lancia indirettamente un ulteriore indizio della dualità fatale tra Billy e Jesse, sempre utilizzando la metafora dell'elefante *rogue*: «Yo tengo un amigo que sería también un *rogue*, pero es un albino *son of a bitch*. Estoy hablando de Evans», dice il Kid. E Peter Tunstall risponde:

Hay elefantes albinos, elefantes blancos [...]. Y entre ellos también hay *rogues*. El primero lo vi estando una tarde con mi hermano cerca de Bombay. Los elefantes negros trabajaban arrastrando maderos [...]. Mi hermano vigilaba a los elefantes negros y veía que de pronto todos se quedaban paralizados con la cabeza alta y escuchando [...]. Entonces uno de los trabajadores hindúes dijo: «Es el *rogue* blanco, señor». (p. 167)

Il fatto che Jesse Evans fosse bianco non è documentato in nessun testo visionato, e anche l'unica vecchia foto disponibile non conferma questa caratteristica fisica

che deve essere così un'invenzione di Sender. Il *rogue* ritorna alla fine del romanzo, in bocca a Pat Garrett prima che uccida il Kid (p. 234).

L'altro argomento di dibattito tra il secondo Tunstall e Billy è prettamente politico, ma dal taglio sociale:

—Mi hermano quería vivir aquí como quiso vivir antes en la costa Malabar y en Ceilán investigando sobre el terreno, en las formas de las sociedades primitivas, donde están las raíces de la sociedad de hoy. [...] Amigo de Marx y de Engels, en Londres dedicó lo mejor de su vida a hacerles ver que estaban equivocados en su idea del origen del Estado. Algunos creen que el Estado es simplemente una arma creada por la clase dominadora para someter a la otra. Pero las clases no se crean antes que el Estado, sino que nacen al mismo tiempo y se consolidan después de él. Esa era la teoría de mi hermano, que tengo ahí en cuadernos y notas. [...] Pero mi hermano no creía en las teorías de Morgan³³ según las cuales el Estado sale espontáneamente del mismo seno de la sociedad por la necesidad que tienen los fuertes de ser más fuertes. Esa es la misma teoría de Adam Smith. Mi hermano creía que los dos se equivocaban y que el Estado nace de la violencia, se basa en la esclavitud del vencido y prospera con esa esclavitud mantenida sangrientamente. Nace antes que las clases sociales, el Estado, y es por decirlo así el padre de ellas. (pp. 173-176)

La conversazione si basa su un discorso che inizialmente John Tunstall aveva abbozzato con il Kid durante la loro amicizia, che ricordiamo è solo frutto della leggenda, e che Sender ha ulteriormente amplificato. Ecco cosa spiega Tunstall a Billy riguarda la guerra della Contea di Lincoln:

Lo que pasaba en New México había pasado en Europa antes de que existieran cuerpos escritos de ley. Cuando los rebaños son pequeños el pastor no sale de su tierra porque no necesita salir. Pero el ganado se multiplica y entonces hay que buscar pastos en las tierras colindantes. Ha sido siempre un gran problema. Además, en todas partes, los ganados tienen que emigrar en verano buscando pastos de altura y tierras frías, esto último para criar mejor lana cuando se trata de ovejas. En todos los tiempos los grandes rebaños han sido nómadas porque las reses esquilman el terreno y necesitan buscar comida donde la haya. Y el dueño de grandes rebaños que llega a ser poderoso necesita hombres armados que lo defiendan. El dueño de rebaños que tiene defensores más valientes y mejor organizados subyuga al agricultor indígena y le impone su ley. En ese hecho se basa el Estado primitivo y sobre él se ha ido formando el Estado moderno. Los rebaños trashumantes de las estepas de Asia avanzaban sobre Rusia y más tarde sobre Europa, imponiendo sus armas y sus leyes, en la antigüedad. (p. 62)

Non solo Whitman, Wilde ed Edipo, pure Marx, Engels, Morgan e Adam Smith. Francamente troppo per essere solo una traduzione spagnola della *Authentic Life* di Pat Garrett e Ashmun Upson. *El bandido adolescente* è una rielaborazione dello sfondo storico della guerra di Lincoln e del banditismo che ne seguì, visti con gli occhi non solo del suo principale protagonista, Billy the Kid, ma anche del suo stesso

³³ Lewis Henry Morgan, etnologo e antropologo statunitense, scrisse nel 1877 *La società antica*. Sender nel suo romanzo dice che John Tunstall avrebbe letto questo libro e lo avrebbe inviato a Londra a Engels che a sua volta avrebbe in gran parte copiato i dati e gli argomenti di Morgan per incorporarli ad una sua futura opera sull'origine della famiglia, della proprietà privata e dello Stato (Sender, 2005: 176).

autore, Ramón J. Sender, che non perde occasione per incorporare nella struttura narrativa argomenti *estrinseci* al genere western, ma che in realtà indirizzano il romanzo verso una specie di breviario ribelle dei massimi sistemi. Il personaggio di Peter Tunstall serve quindi, più che alla diegesi stessa – e la sua funzione comunque la svolge in pieno anche attraverso le suggestioni e le vertigini del *presunto* doppio – per completare la narrazione autorialmente. Ripeto, è molto probabile che John Tunstall possa essere letto come un *alter ego* dello stesso Sender.

Il personaggio di Jesse Evans è, a mio parere, la grande novità che incontriamo in questa versione della vita di Billy the Kid. Nella realtà storica Jesse si incontrerà davvero con Billy, che all'epoca del loro primo incontro aveva solo diciottanni e qualche esperienza da *cuatrero*.³⁴ I due in seguito entreranno in fazioni diverse: Billy sotto Tunstall e McSween, Jesse sotto il clan Murphy-Dolan. Tra i due però, e lo stesso Utley lo riporta più volte durante il suo lavoro, è sempre rimasta una certa stima reciproca, un certo senso dell'onore che i *nuovi* burocrati non sentono più ormai, accecati come sono dall'abbaglio della ricchezza e del potere, finendo poi per farsi la guerra, ammazzandosi tra loro e dando per scontato che due amici possano anche uccidersi se ben retribuiti. In questo, l'autore non si discosta, almeno concettualmente, dalla realtà storica. Cosa che fa pure Upson nei suoi primi capitoli, in cui Billy e Jesse sono protagonisti di diverse avventure, prima come amici, poi come nemici o, come genialmente intuisce Sender, *amigos mortales*.

Se il mito dell'amicizia virile innerva le narrazioni prettamente maschili, come il genere avventuroso, e soprattutto il western, di cui è il caratterizzante fondamentale, la proposta degli *amici mortali* rivede tematicamente il precedente e crea nuove occasioni mitopoietiche date dall'affascinante, morboso ed intrigante conflitto tra due soggetti che, in poche parole, si amano. Fratelli che devono ammazzarsi, ex-compagni che il destino ha messo uno contro l'altro, amici, *compadres*, *pals* dalle indubbie tensioni omoerotiche, sono i protagonisti di questo tema ugualmente praticato da letteratura e cinema esattamente come il più conciliante dell'amicizia virile. Gli amici mortali, oltre ad ipotizzare un ennesimo riuso del *Doppelgänger*, evocano non solo il già citato irrisolto maschile, che fonderebbe a mio avviso l'intero genere western, ma anche questioni psicologiche più profonde, quasi ancestrali, le cui pulsioni gemellari sono addizionate fatalisticamente all'intero corredo della tragedia, questa ineluttabilità degli eventi, questa inesorabilità del destino, del fatto naturale, sconcertantemente naturale e semplice nella sua tragicità. Per dirla tutta, c'è una voluttà sottile insita in ogni fatalismo, alla quale gli amici mortali non sanno resistere, e per le pulsioni gemellari di cui prima, ne sono attratti come la falena alla fiamma.

In questo morboso e duale rapporto di amore e morte non può che legger-si anche la subdola attrazione per il dolore, per l'autocastrazione simbolica, per

³⁴ *Cuatrero* è il ladro di bestiame; in inglese è *rustler*.

l'evirazione di un fallo nemico che contrasta la propria virilità. Molteplici sono le significazioni suggerite dall'amicizia mortale, ecco perché nell'amplificazione che Sender fa del ruolo di Jesse Evans a scapito di quello di Pat Garrett, va vista una chiave di lettura per l'intero romanzo, che proietta il mito di Billy the Kid non solo verso questioni politico-sociali come in Peckinpah, ma anche verso la lettura universale e totalizzante del ribelle giovane, bello, ardito, ambiguo.

Prova del carattere duale della coppia Kid-Jesse, le cui occorrenze sono superiori a quelle della coppia Kid-Garrett, è rintracciabile fin dal loro primo incontro:

Poco después reapareció Billy en Texas con sombra de barba en las mejillas, en compañía de un gringo, antiguo amigo de la infancia, Jesse Evans, quien solía decir en español:

—La vida es corta y hay que quemar pronto la parte que le toca a uno y dar gusto al los *niervos*.

Pronto fueron Billy y Evans inseparables y en muchas cosas sus caracteres coincidían, aunque Jesse no reía nunca y Billy no estaba nunca serio si tenía el menor pretexto para reír. La diferencia era solo aparente y en el fondo sucedía lo contrario: el hombre ligero de ánimo era Jesse y el serio y dramático Billy. (p. 32)

Non è un caso che proprio nelle occorrenze di questa coppia, come negli altri vari incontri tra compagni, si ritrovino varie allusioni sessuali e *machiste* che fanno il paio con le descrizioni muliebri che Sender ogni tanto dà del Kid,³⁵ oltre che i continui affondi sulla morte, la grande dama che l'autore coinvolge regolarmente nella sua vasta produzione letteraria. Eros e Thanatos trovano anche nel selvaggio Ovest il modo di materializzarsi e catalizzare ogni azione conflittuale.

Al presentarci la prima esperienza sessuale del Kid, Sender inquadra rapidamente il temperamento del giovane fuorilegge anche sotto questo aspetto:

La iniciación amorosa de Billy había sido con ella [Ciria, una *criolla del este*]. Fue algo a un tiempo deslumbrador y fútil. Un lujo. Sin saberlo coincidía Billy con los biólogos en aquella opinión: el coito es el lujo del organismo humano, solían decir los doctores solemnemente ya entonces en sus academias o en sus libros de texto. ¿Pero es solo esos lujos para lo que vive el hombre? (p. 83)

Già avvisiamo il turbamento, forse anche l'incertezza, l'incostanza, l'inane dubbio circa il rapporto con il femminile, di cui Billy è anche portatore innocente. Un femminile con cui il Kid si relaziona gentilmente, romanticamente, e questo sia secondo la leggenda che secondo gli studi storiografici. Le parole delicate, anche se spicce e virili, con cui Billy dichiara il suo amore a Melba (p. 118), piuttosto che i gesti e le premure per la stessa (p. 119), fanno da contraltare ai discorsi virili di spocchia e di scurrilità con i compagni, che segnano il cameratismo intimo tipico degli ambienti di soli maschi. Billy, per esempio, dice a Jesse Evans: «Nosotros tenemos

³⁵ Oltre la già citata *bellezza equivoca* del Kid (Sender, 2005: 8), merita menzione la seguente: «Su rostro tenía líneas delicadas y sugería más bien un carácter apocado. Su dulzura natural y su belleza un poco feminoide en la edad impúber hacían que algunos se equivocaran con él» (*ibidem*, p. 11).

algo aquí y aquí —señalaba su corazón y su sexo—, pero Tunstall tenía además algo aquí —ahora señalaba su frente—, y eso es lo que nos falta más o menos a todos en esta tierra. Especialmente a ti, Jesse, y perdona la indirecta» (p. 134). Un Kid, quello senderiano, che amleticamente vive il dubbio, vive la dualità, è lacerato da due tensioni opposte che si cristallizzano da un lato nel mondo domestico, femminile, civile, posato, e dall'altro nel mondo selvaggio, maschile, barbaro e rozzo. Una dicotomia esemplificata dalla stesso Kid, che in Sender è ben più che un giovane pistolero:

¿Hay alguna manera buena de acabar? Tú, Brown, morirás en tu cama con tu puerca suegra a un lado y tu mujer al otro, con una vela en la mano y rezando. Si eres pobre morirás rabiando y si eres rico también, porque la idea de que tus herederos se alegren contando el dinero no es muy consoladora que digamos. Yo moriré de un balazo aquí —señalaba su corazón— porque mis enemigos saben que si me dejan medio minuto de resuello estarán perdidos, pero un momento antes de que disparen habré sido un cabrón feliz. Moriré sin enterarme como el que dice. Tú sabrás que te mueres algunas semanas o meses antes y rabiars pensando quién se va a acostar con tu hembra. ¿Es tan bueno, tu caso? Yo no lo cambio por el mío. ¿Qué dices tú, Folliard? (p. 124)

«Pensaba el inglés: “Sin saberlo Billy, en él coinciden el filósofo y el hombre de acción”» (p. 64). È un giovane filosofo quindi, o almeno un pensatore pratico e primitivo, che come Davide contro Golia, lotta anche lui contro un gigante imbattibile: la morte. Legata indissolubilmente con gli impulsi carnali e fisici della corporalità, la morte è in Sender parte integrante del vivere umano, di quell'uomo a cui l'autore ha dedicato tutto il suo pensiero, mettendolo al centro delle proprie urgenze intellettuali ed elevandolo a religione: «Nuestra religión es el hombre», si legge nel prologo a *Los cinco libros de Ariadna* (Peñuelas, 1971: 58). L'atteggiamento di Sender verso la morte non è né ossequioso né ribelle, è naturale. Se la vita può essere varia e pure imperfetta, la morte è solo perfetta, e per morire nessuno necessita alcuna esperienza previa: «Su sinceridad le lleva a afirmar que el hombre español,³⁶ con su espíritu estoico, es el hombre mejor dotado para esperar y mirar la muerte sin temor, aunque se puede sentir miedo [...] ante los descubrimientos de la monstruosidad de esta gran verdad que es la muerte» (Rivas, 1967: 330). Proprio questo *miedo a la muerte* è il sottotesto strisciante di *El bandido adolescente*. Non solo inseguimenti, sparatorie, avventure, amori, amicizie e mandrie di bestiame, ma anche la *comadre Sebastiana*.³⁷ Il western è un genere che di volta in volta ha raccontato la morte sotto vari aspetti e con varie estetiche. Ben si presta quindi ad un affondo più intellettuale, come appunto un autore del calibro di Sender può permettersi. Non poche sono, come già dicevo, le occorrenze del tema della morte nel nostro romanzo, ma una in particolare custodisce la chiave di lettura del Kid senderiano: «En la partida de Billy los que

³⁶ Sul carattere ispanico de *El bandido adolescente* si veda più avanti.

³⁷ «Llamaban los hispanos *comadre Sebastiana* a la alegoría de la muerte (el esqueleto con la guadaña) que por cierto estaba en un cuadro religioso de la galería de Chisum y cuando Billy hablaba la estaba mirando» (Sender, 2005: 102).

parecían tener más fe en la victoria eran él y Folliard, pero se equivocaban los que entendían la jovial confianza en sí mismo del Kid como seguridad del futuro. Porque el problema no está en evitar la muerte, lo que es imposible, tarde o temprano, sino en evitar el miedo a la muerte» (Sender, 2005: 105).³⁸

Impostare il rapporto Kid-Jesse sul piano inclinato e scabroso degli amici mortali (pp. 88, 163) che si amano e si odiano, che si appellano *hijo de la gran cerda* e *old bastard* (pp. 137-138) solo per mascherare il proprio sentimento, e che sono pronti ad aiutarsi come ad uccidersi, permette all'autore di scalzare dall'economia del romanzo il personaggio di Pat Garrett – che arriva solo al XII capitolo e ci resta fino all'ultimo, il XV – e riscrivere il mito di Billy the Kid focalizzando il suo discorso sul Kid come individuo a sé stante, invece che dargli vita solo in relazione al personaggio di Garrett.

Il quarto elemento narrativo che conferisce originalità e senderianità, se mi è permesso il termine, al romanzo è il ruolo del mondo ispanico all'interno della narrazione. È risaputo che Billy the Kid era amato dalla popolazione di origine ispanica. Parlava uno spagnolo fluente e si riferiva anche agli amici anglosassoni con espressioni spagnole, contribuendo a stabilire con la popolazione ispanica continue e salde relazioni, da cui l'incredibile popolarità di cui avrebbe sempre goduto (Utley, 1991: 30-31, 264). Così come la sua permanenza a Fort Sumner³⁹ era determinata dall'amore della gente, quasi esclusivamente ispanica, e dalla vita che si poteva fare in quel forte abbandonato, lontano anni luce dai compromessi delle cittadine yankee (*ibidem*, pp. 177-179). Questo aspetto del Kid è sempre stato presente nelle sue varie narrazioni, sia letterarie che cinematografiche, ma Sender va molto più in là degli sforzi precedenti e, come dice Espadas (1997: 550), *hispaniza* la leggenda di Billy el Niño.

Se José Mallorquí *españoliza* il western con un eroe, El Coyote, che secondo la trattazione di Alvarez Macías è campione della più classica tradizione spagnola, Sender *hispaniza* la leggenda billykidiana solo attraverso l'impiego della lingua spagnola, in concerto con quella anglosassone, come espressione di una cultura *territoriale* e non più *nazionale*. Così facendo, la strutturazione del pensiero e della fenomenologia del Kid diventano la manifestazione di un meticcio culturale e sociale in cui il biotipo ispanico domina i vari aspetti di un territorio contraddittorio. L'operazione senderiana quindi, prevede l'assunzione da parte di Billy di aspetti ispanici, come per esempio le sue origini irlandesi che la madre gli ricordava erano anche

³⁸ Altre occorrenze del tema della morte – inteso come *pensiero* e non come atto del morire di cui il romanzo ovviamente è pieno – e della dualità tra Billy e Jesse (*ibidem*, pp. 33, 47, 61, 63, 87-92, 105, 133-138, 167, 177-180).

³⁹ Fort Sumner viene edificato durante la guerra di Secessione per controllare gli indiani navajo che formavano una colonia nei pressi di Bosque Redondo. Dopo il 1868 ritornano nella loro terra natale e il fortino perde la sua ragione d'essere e viene abbandonato. Nel 1871, Lucien Maxwell, il cui figlio Pete è uno degli amici e dei personaggi centrali della biografia del Kid, compra al governo il forte e vi si trasferisce con una trentina di famiglie ispaniche provenienti dalle sue prime terre, quelle della Maxwell Land Grant a Cimarrón, e si insediano negli edifici abbandonati, ne costruiscono di nuovi in *adobe*, lavorano i campi e allevano bestiame (Utley, 1991: 37-38).

spagnole: «Nosotros los irlandeses también venimos de españoles. Solo que unos llegaron a Irlanda antes de Cristo y otros después del desbarate de la armada de Felipe II, como náufragos» (Sender, 2005: 9). Fin da subito l'autore accosta, anzi sovrappone Billy al biotipo ispanico, anche se le caratteristiche fisiche mutuete dalla narrazione di Garrett e confermate dagli studi lo inquadrano come il tipico anglosassone di carnagione chiara, biondiccio e con occhi azzurri. Snello, muscoloso, agile. Solo le dimensioni, un metro e sessantotto centimetri per sessanta chilogrammi non lo imponevano come il classico *tall american* inquadrato dal *virginiano*.⁴⁰

Sender però ispanizza anche i suoi compagni, le forme del pensiero sociale collettivo e il testo stesso. Uno dei suoi primi, e fittizi, compagni di ventura è Melquíades Segura, un messicano, presente anche nel libro di Garrett-Upson. Invenzione dell'autore è invece, l'origine tedesco-messicana di Melba. Oppure, il gruppo di emigranti che il Kid e Jesse salvano dagli indiani: «Dos eran mejicanos españoles y el otro mulato cubano, es decir, español también» (p. 37) – quando invece in *The Authentic Life* sono texani, senza ulteriori specificazioni –, mentre addirittura un autentico americano come Charley Bowdre diventa «más mexicano que los de Veracruz» (p. 84). Allo stesso modo, i costumi del vivere ispanico, come la già citata *comadre Sebastiana*, emergono dall'attitudine bilingue del Kid e dei suoi compagni, confermando la lingua come espressione di una cultura.⁴¹ Una cultura in continua osmosi con quella anglosassone. Tant'è che nel testo senderiano sono davvero numerose le occorrenze di termini inglesi, regolarmente citati in corsivo, che vengono tradotti o dall'autore stesso o dai vari personaggi nel momento che li pronunciano: «Un *desperado* (es decir, *desesperado*) es lo que los *yanquis* llaman en su idioma un *gangster*» (p. 10); «un *fast gun*, un revólver ágil (p. 89)»; «[Billy] Tuvo que explicar a Melquíades lo que era un *gentleman*: “Un hombre que nunca juega sucio” (p. 43)»; «Turner, a grandes voces, también dijo que tenía varios *warrants* (mandamientos judiciales de arresto) contra ellos (p. 107)». Stesso discorso per i termini spagnoli tradotti in seduta stante in inglese come «“Vamos a tener una Navidad blanca”, dijo Garrett. Mason lo repitió en inglés: —A *white Christmas*. Cuando era chico eso me hacía ilusión» (p. 200). Per non contare i tantissimi termini e le espressioni inglesi che compaiono nel testo, come per esempio *sheriff*, forse la più ripetuta, ma anche *marshall* (p. 203), oppure *tenderfoot* (p. 11), *ground dog* (p. 15), *greasy* (p. 25), *sonobiches* (p. 75), *chipmunk* (p. 82), *skunk* e *The old bastard* (p. 92) e *I smell a rat* (p. 183); o quelle spagnole, che nel testo sono anch'esse scritte in corsivo: *madre patria* (p. 25), *mentada* (p. 25) o *alabados* (p. 215).⁴²

⁴⁰ In *The Authentic Life* Upson gli dà un'altezza di un metro e settantacinque (Garrett, 1973: 50).

⁴¹ Una precisa rassegna delle caratteristiche linguistiche e lessicali del romanzo, atte a confermare il ruolo ispanico nel lavoro di Ramón J. Sender è quella di Sierra (1997: 551-568). Colgo l'occasione per precisare che la mia distanza nei confronti dell'affermazione dello studioso circa la presenza di un narratore, Garrett, e di un autore, Sender, distinti, non significa che non concordi con il resto del suo studio che trovo invece preciso e ricco di riferimenti testuali, a cui rimando evitando io ulteriori ripetizioni.

⁴² Anche in questo caso rimando per completezza a Sierra (1997: 551-568).

C'è un altro episodio nel romanzo che non appare né nella versione Garrett-Upson né in Utley. È *l'avventura del toro cimarrón* che mi permette di introdurre altri aspetti della ridefinizione senderiana del mito di Billy the Kid. In questo episodio assistiamo all'emersione del tellurico attraverso la presenza animale del toro rinselvaticato che Billy e altri cowboys devono andare a riprendere. Interrogato dal ragazzo circa l'inutilità di andarsi a riprendere il toro, che ormai è uno di quegli «animales maltratados por la intemperie», John Tustall gli risponde: «La intemperie solo maltrata a los débiles. El toro cimarrón que sobrevive es mucho más fuerte que los toros de establo» (p. 56). La filosofia taurina spagnola e tutto il simbolismo che ammantava il toro – virilità, forza, fecondità, comando – emergono subito dalla regolazione equilibrata della prosa senderiana, il cui obiettivo principale è rendere visibile testualmente l'uomo e il suo mondo attraverso l'emersione del tellurico. Questo permette a Sender, secondo la sua impostazione filosofica, di individuare perfettamente le radici dell'animo umano, lo spirito dell'uomo racchiuso nell'elemento animale e in quello inorganico, il minerale. Quella che chiamo prosa tellurica non solo restituisce iconografie e trascendenze in modo plastico ed efficace, ma sollecita l'autore a considerare la sua prosa come la forma adeguata a tale emersione. La celebre sobrietà di Sender, la semplicità della sua sintassi, breve, essenziale, cronachistica, in molte occasioni ellittica come in altre fluida e armoniosa (Peñuelas, 1971: 232), la sua chiarezza vitale, diretta, incisiva, figurativa, sono in continua mutazione con l'urgenza umanista dell'autore. Impiegando quasi esclusivamente verbi, soggetti e complementi, limitando gli aggettivi a quelli di prima qualificazione, se non quando le circostanze ammettono l'uso di iperboli varie, Sender applica una prosa dinamica al contenuto, dandogli forma plastica.

L'episodio del toro *cimarrón* non è un caso isolato. Il regno animale è presente e vivo nel testo di Sender così come si registra in altre sue opere (Rivas, 1967: 257-279), testimoniando, insieme all'elemento inorganico – il paesaggio, mai puramente decorativo – la fiducia che l'autore vi ripone come principale veicolo dell'emersione tellurica e quindi della disvelazione dell'uomo puro, empirico, fenomenico, primitivo, in carne ed ossa. Come lo è il toro fuggiasco, anche il grande elefante solitario è funzionale alla definizione del personaggio, come del suo universo spirituale ed etico. Un ulteriore passaggio rilevante in questo senso è il seguente:

Desde la muerte de Morton, con su perfil de pez, Billy encontraba en algunas caras de sus enemigos (unos antes de morir y otros después) parecidos con animales. Por ejemplo, Roberts tenía cara de *chipmunk*, y herido y arrastrando la mitad de su cuerpo, en círculos, recordaba también a un ave con un ala rota. Un *chipmunk*, moviéndose en círculos como un ave herida. En cuanto al *sheriff* muerto y a su acompañante, mientras vivían no le recordaban a Billy animal alguno, pero una vez muertos el pobre *sheriff* parecía un gato ahogado y su amigo un caballo con los dientes descubiertos y amarillos. (Sender, 2005: 82)

Come si può ben vedere, il misurato utilizzo di aggettivi lascia spazio alla plasticità della parola stessa e dell'immagine ad essa direttamente collegata, che appartenendo al regno animale compenetra l'uomo dandogli una nuova immagine, più completa, forse cubista, ma sicuramente letteraria.

Al di là della deriva espressionista del brano appena citato, la prosa senderiana, già cronachista al suo primo impatto, è dotata per lo più di tecniche impressioniste, che nella loro soggettivazione dell'oggetto descritto riescono a ri-oggettivarlo e quindi tramutarlo in un simulacro realista in cui la trascendenza è possibile senza doverla spiegare o esemplificare. È il realismo magico che Carrasquer (1970: 49-86) aveva felicemente già intuito nel suo lavoro. Esempi di brevi ed efficaci descrizioni del paesaggio sono per esempio: «Todo el trayecto era de tierra pelada y descubierta, es decir, sin árboles ni montañas» (Sender, 2005: 42); «A la izquierda se erguía el macizo montañoso más escarpado de la sierra» (p. 49); «Era un paisaje gris⁴³ con manchas de agua como grandes espejos rotos aquí y allá» (p. 69). Il seguente passaggio, poco più ampio, ci permette un confronto interessante con l'originale di Pat Garrett:

Los Portales, a pesar de lo que decían los periódicos, no era más que una cueva natural bastante grande abierta en la roca arenisca por la erosión de la lluvia y el viento. Desde allí se dominaba un vasto llano cubierto en verano por verdes prados. Había también cerca de la cueva, entre las rocas, dos fuentes de agua cristalina que podían abastecer, si era preciso, a un rebaño no menor de mil cabezas bovinas.

Pero no había un solo edificio, ni siquiera un corral, ni siquiera una tapia de adobe.

En la cueva los previsores bandidos tenían mantas de abrigo bien doblada (la de arriba cubierta de polvo), cajas de municiones, alguna herramientas toscas y pare usted de contar. (pp. 189-190)

Anche la prosa di Garrett (1973: 123-124), a differenza del suo socio Upson, è più cruda ed essenziale:

Los Portales è soltanto una piccola grotta in una cava di pietre, alta quattro o cinque metri, che prolungandosi all'esterno ostruisce la vista di una bellissima prateria; tra le rocce gorgogliano due sorgenti di acqua fresca e chiara, che fornirebbero ampiamente da bere a mille capi di bestiame. Non si vedono né edifici né *corral*. Non vi sono altri segni di abitazione che una bitta, alcuni rozzi arnesi da lavoro e una catasta di coperte. «Tutto quello e nulla più».

Non confondiamo l'asciuttezza di Garrett, che non era un narratore, con la sobrietà di Sender. Anche nello sceriffo americano è apprezzabile la diretta resa dell'ambiente, seppur con qualche tocco ridondante. In Sender invece, come si può ben notare, la prosa è applicata plasticamente, con coscienza di dosaggio lessicale ed equilibrio delle varie parti del discorso. Questa è la forma del discorso senderiano, il tellurico.⁴⁴

⁴³ Per quanto riguarda l'utilizzo dei colori in Sender, aspetto non secondario della sua estetica, rimando a Rivas (1967: 222-251).

⁴⁴ Uno degli aspetti stilistici più dibattuti riguardo Sender è il suo tipo di prosa: realista, impressionista o espressionista. Va da sé che a seconda delle occasioni narrative la sua prosa prenda una pista – o una senda, per citare il lavoro di Rivas che va in questa direzione critica – piuttosto che un'altra. L'ambivalenza di Sender autore è rintracciabile sia nell'aspetto formale che in quello tematico. Il mio lavoro non vuole proporre nulla di nuovo ed originale se non ciò che è espresso direttamente nel corpo principale del mio studio. Esistono infatti studi, quali quelli ampiamente già citati di Carrasquer, Peñuelas e Rivas, oltre che, per quanto riguarda *El bandido adolescente*, Espadas, Sierra e Savater, che presentano le questioni tipicamente senderiane – stile, prosa, tematiche, tipologie narrative, vita e indirizzi filosofici, politici e sociali – in modo chiaro ed esauriente.

In conclusione, anche se ci sarebbero altri aspetti da indagare sotto le più varie impostazioni critiche, *El bandido adolescente* si colloca come una delle vette della produzione senderiana e uno dei romanzi più miticamente affascinanti e definitivi circa la figura di Billy the Kid. Infatti, concorre attraverso l'innesto di elementi narrativi assenti nelle precedenti versioni letterarie dedicate al bandito, a renderlo un romanzo western dotato sì di caratteristiche estrinseche al genere, come per esempio gli approfondimenti filosofici e sociopolitici, ma perfezionato, nella sua modulazione di genere, grazie alla grande capacità di Sender di rendere suggestiva ogni singola narrazione. Collocando così il fuorilegge Billy nel posto che compete ai suoi più intimi e primitivi anteroi, o eroi-contro, il grande scrittore spagnolo ridefinisce il western dotandolo delle proprie urgenze intellettuali e della propria inconfondibile prosa, che risulta essere un prezioso valore aggiunto nella riscrittura di un genere altamente tellurico e realista nelle sue più nobili intenzioni, come altrettanto schematico, ripetitivo e filisteo nella sua inflazionata missione celebrativa.

BIBLIOGRAFIA

- Alemán Sainz, Francisco (1953), *Teoría de la novela del Oeste*, Murcia, Real Sociedad Económica de Amigos del País.
- Ara Torralba, Juan Carlos (2003), «Biografía de Ramón J. Sender», Instituto de Estudios Altoaragoneses – Centro de Estudios Senderianos <http://www.iea.es/000_estructura/index.php?id=1559> (ultima consultazione: 11/1/2011).
- Bachtin, Michail (2001), *Estetica e romanzo* [1975], tr. it. di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi.
- Barbieri, Luca (2010), *Storia dei pistoleri*, Bologna, Odoya.
- Barthes, Roland (1994), *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi.
- Bazin, André (1999a), *Che cosa è il cinema?* [1958], tr. it. di Adriano Aprà, Milano, Garzanti.
- (1999b), «Evoluzione del Western», in *idem* (ed.), *Che cosa è il cinema?*, tr. it. di Adriano Aprà, Milano, Garzanti, pp. 261-271.
- Bellour, Raymond (ed.) (1973), *Il western: fonti, forme, miti, registi, attori, filmografia* [1966], tr. it. Gianni Volpi, Milano, Feltrinelli.
- Boráu, José Luis (2008), «La atracción del Oeste», in *Vivo o muerto: cuentos del spaghetti-western*, Zaragoza, Tropo, pp. 9-11.
- Brunetta, Gian Piero (ed.) (2006a), *Il cinema americano*, Torino, Einaudi, vol. 1.
- (2006b), «Il western», in *idem* (ed.), *Il cinema americano*, Torino, Einaudi, vol. 1, pp. 765-793.
- Bruschini, Antonio, e Antonio Tentori (1998), *Western all'italiana: the specialists*, Firenze, Glittering Images.
- Caldo, Costantino (1994), *Il West americano: un mito geografico*, Torino, Tirrenia Stampatori.
- Campari, Roberto (1970), *Western: problemi di tipologia narrativa*, Parma, Università di Parma – Istituto di Storia dell'Arte.
- Carrasquer Launed, Francisco (1970), *«Imán» y la novela histórica de Sender*, London, Tamesis.
- (2001a), *Ramón J. Sender: el escritor del siglo xx*, Lleida, Milenio.
- (2001b), «Segunda incursión en el “realismo mágico” de las novelas históricas de Sender», in José Domingo Dueñas Lorente (ed.), *Sender y su tiempo: crónica de un siglo. Actas del II Congreso sobre Ramón J. Sender (Huesca, 27-31 de marzo de 2001)*, Huesca, IEA, pp. 131-145.

- Carrasquer Launed, Francisco (2001), *Sender en su siglo: antología de textos críticos sobre Ramón J. Sender*, ed. de Javier Barreiro Bordonaba, Huesca, IEA.
- Cartosio, Bruno (1999), *Da New York a Sante Fe: terra, culture native, artisti e scrittori nel Sudovest (1846-1930)*, Firenze, Giunti.
- (2008), «La tesi della frontiera tra mito e storia», in Stefano Rosso (ed.), *Le frontiere del Far West: forme di rappresentazione del grande mito americano*, Milano, Shake, pp. 21-40.
- Castillo-Puche, José Luis (1985), *Ramón J. Sender: distanciamiento del exilio*, Barcelona, Destino.
- Ceserani, Remo, Mario Domenichelli e Pino Fasano (2007), *Dizionario dei temi letterari*, Torino, UTET.
- Cohen, Clélia (2006), *Il western: il vero volto del cinema americano* [2005], tr. it. di Elga Mugellini, Torino, Einaudi.
- Conte, Rafael (2001), «El lugar de Sender», in *El lugar de Sender*, Centro Virtual Cervantes <http://cvc.cervantes.es/actcult/sender/acerca_de/cont.htm> (ultima consultazione: 18/1/2011).
- D'Angela, Toni (ed.) (2004), *Il cinema western da Griffith a Peckinpah*, Alessandria, Falsopiano.
- Dell'Agnese, Elena (2008), «La mascolinità del cowboy nel cinema western americano tra iconografia nazionale e identificazione narcisistica», in *Liguvi – Gruppo di Ricerca sui Linguaggi della Guerra e della Violenza: le frontiere del Far West*, Università degli Studi di Bergamo <http://dinamico2.unibg.it/guerra/convegno_western_08/silvia2_new/silvia.htm> (ultima consultazione: 11/11/2010).
- Deleuze, Gilles (2002), *L'immagine-movimento*, Milano, Ubulibri.
- Dueñas Lorente, José Domingo (ed.) (2001), *Sender y su tiempo: crónica de un siglo. Actas del II Congreso sobre Ramón J. Sender (Huesca, 27-31 de marzo de 2001)*, Huesca, IEA.
- Ehrenreich, Barbara (1998), *Riti di sangue: all'origine della passione della guerra* [1997], tr. it. di Adriana Bottini, Milano, Feltrinelli.
- Gil Encabo, Fermín, e Juan Carlos Ara Torralba (eds.) (1997), *El lugar de Sender. Actas del I Congreso sobre Ramón J. Sender*, Huesca, IEA.
- Espadas, Juan (1997), «El lugar de *El bandido adolescente* en la mitología de Billy the Kid», in Fermín Gil Encabo e Juan Carlos Ara Torralba (eds.), *El lugar de Sender. Actas del I Congreso sobre Ramón J. Sender*, Huesca, IEA, pp. 539-550.
- Fiedler, Leslie (1963), *Amore e morte nel romanzo americano* [1962], Milano, Longanesi.
- (1972), *Il ritorno del pellerossa* [1968], Milano, Rizzoli.
- Fornara, Bruno (2004), «Perfezione del western: un'introduzione», in Toni D'Angela (ed.), *Il cinema western da Griffith a Peckinpah*, Alessandria, Falsopiano, pp. 5-7.
- Frasca, Giampiero (2007), *C'era una volta il western: immagini di una nazione*, Torino, Utet.
- e Luca Aimeri (2002), «Il film western», in *Manuale dei generi cinematografici*, Torino, Utet, pp. 83-117.
- Frayling, Christopher (2002), *Danzando con la morte* [2000], tr. it. di Alberto Farina, Milano, Il Castoro.
- Gaberscek, Carlo (2007), *Il vicino West*, Pasian di Prato, Ribis.
- Garrett, Patrick Floyd (1973), *The Authentic Life of Billy The Kid [1882-1954]*, tr. it. Orsola Nemi, Milano, Longanesi.
- Genette, Gérard (2006), *Figure III: discorso del racconto* [1972], tr. it. di Lina Zecchi, Torino, Einaudi.
- Giovannini, Fabio (2004), *Il western*, Roma, Datanews.
- Giusti, Marco (2007), *Dizionario del western all'italiana*, Milano, Mondadori.
- Gutiérrez Recacha, Pedro (2004), «Pioneros en nuevas praderas (hacia una definición de un western puramente español)», *Secuencias*, 19, pp. 71-87.

- Hobsbawm, Eric J. (1966), *I ribelli: forme primitive di rivolta sociale*, Torino, Einaudi.
- Kezich, Tullio (ed.) (1953), *Il western maggiorenne: saggi e documenti sul film storico americano*, Trieste, Zigiotti.
- La Polla, Franco (2006), «Epica e mito degli anni trenta. La frontiera tra parentesi: il western», in Gian Piero Brunetta (ed.), *Il cinema americano*, Torino, Einaudi, vol. I, pp. 497-501.
- Leed, Eric J. (1992), *La mente del viaggiatore: dall'Odissea al turismo globale [1991]*, tr. it. Erica Joy Mannucci, Bologna, Il Mulino.
- Leutrat, Jean-Louis, e Suzanne Liandrato-Guigues (1993), *Le carte del western: percorsi di un genere cinematografico [1990]*, tr. it. Carlo Alberto Bonadies ed Enrica Zaira Merlo, Genova, Le Mani.
- Lippi, Giuseppe (1997), «Western tutto spaghetti e camembert», *Letture*, 539 <<http://www.stpauls.it/letture00/0897let/0897le8.htm>> (ultima consultazione: 23/11/2010).
- Mainer Baqué, José-Carlos (ed.) (1983), *Ramón J. Sender: in memoriam. Antología crítica*, Zaragoza, DGA [etc.].
- (2001) «Introducción», in *El lugar de Sender*, Centro Virtual Cervantes <<http://cvc.cervantes.es/actcult/sender/introduccion.htm>> (ultima consultazione: 18/1/2011).
- Mariani, Giorgio (2008), «Femminismo pistolero: *Bad Girls* di Jonathan Kaplan», in *Liguvi – Gruppo di Ricerca sui Linguaggi della Guerra e della Violenza: le frontiere del Far West*, Università degli Studi di Bergamo <http://dinamico2.unibg.it/guerra/convegno_western_08/silvia2_new/silvia.htm> (ultima consultazione: 19/1/2011).
- Martínez de la Hidalga, Fernando (2000), «La novela del oeste», in *idem* (ed.), *La novela popular en España*, Madrid, Robel, vol. I, pp. 53-84.
- Mazzucchelli, Silvia (2008), «Male bonding e violenza in *L'anatra messicana* di James Crumley e *La strada di Cormac McCarthy*», in *Liguvi – Gruppo di Ricerca sui Linguaggi della Guerra e della Violenza: le frontiere del Far West*, Università degli Studi di Bergamo <http://dinamico2.unibg.it/guerra/convegno_western_08/silvia2_new/silvia.htm> (ultima consultazione: 11/11/2010).
- Morelli, Gabriele (2001), «Due “generazioni” poetiche», in Maria Grazia Profeti (ed.), *L'età contemporanea della letteratura spagnola: il Novecento*, Milano, La Nuova Italia, pp. 171-343.
- e Danilo Manera (2007), *Letteratura spagnola del Novecento: dal modernismo al postmodernismo*, Milano, Bruno Mondadori.
- Morsiani, Alberto (2007), *L'America e il western*, Roma, Gremese.
- Peñuelas, Marcelino C. (1971), *La obra narrativa de Ramón J. Sender*, Madrid, Gredos.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., e Milagros Rodríguez Cáceres (1997), *Las épocas de la literatura española*, Barcelona, Ariel.
- Peña Ardid, Carmen *et alii* (2001), *Ramón J. Sender y el cine*, Huesca, Festival de Cine de Huesca / Gobierno de Aragón / IEA.
- Pittarello, Elide (2001), «Il romanzo», in Maria Grazia Profeti (ed.), *L'età contemporanea della letteratura spagnola: il Novecento*, Milano, La Nuova Italia, pp. 531-659.
- Profeti, Maria Grazia (ed.) (2001), *L'età contemporanea della letteratura spagnola: il Novecento*, Milano, La Nuova Italia.
- Ressot, Jean-Pierre (2003), *Apología de lo monstruoso: una lectura de la obra de Ramón J. Sender*, Huesca, IEA.
- Rivas, Josefa (1967), *El escritor y su senda: estudio crítico literario sobre Ramón Sender*, Mexico, Editores Mexicanos Unidos.
- Rosenkranz, Karl (1994), *Aesthetik des Hässlichen – Estetica del brutto [1853]*, ed. Omar Calabrese, Milano, Olivares.

- Rosso, Stefano (ed.) (2006), *Un fascino osceno: guerra e violenza nella letteratura e nel cinema*, Verona, Ombre Corte.
- (ed.) (2008), *Le Frontiere del Far West: forme di rappresentazione del grande mito americano*, Bergamo, Shake.
- (2009), «Il western americano nella critica», *Iperstoria* <<http://www.iperstoria.it/?p=153>> (ultima consultazione: 11/11/2010).
- (ed.) (2011), *L'invenzione del west(ern): fortuna di un genere nella cultura del Novecento*, Verona, Ombre Corte.
- Savater, Fernando (1997), «Cómo narrar la aventura (sobre *El bandido adolescente*)», in Fermín Gil Encabo e Juan Carlos Ara Torralba (eds.), *El lugar de Sender. Actas del I Congreso sobre Ramón J. Sender*, Huesca, IEA, pp. 269-278.
- Secchi, Cesare, e Paolo Vecchi (2000), *Lampi e speroni danzanti: temi e atmosfere del western psicologico*, Torino, Lindau.
- Segre, Cesare (1999), *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi.
- Sender, Ramón J. (2005), *El bandido adolescente*, Barcelona, Destino.
- (2014), *El bandido adolescente*, prol. Fernando Savater, Zaragoza, Contraseña.
- Sierra Martínez, Fermín (1997), «Una nueva lectura de *El bandido adolescente* de Ramón J. Sender», in Fermín Gil Encabo e Juan Carlos Ara Torralba (eds.), *El lugar de Sender. Actas del I Congreso sobre Ramón J. Sender*, Huesca, IEA, pp. 551-568.
- Slotkin, Richard (1973), *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*, Middletown (CT), Wesleyan University Press.
- Steckmesser, Kent Ladd (1965), «The Western Hero», in *History and Legend*, Norman, University of Oklahoma Press.
- Tatum, Stephen (1982), *Inventing Billy the Kid: Visions of the Outlaw in America, 1881-1981*, Albuquerque, University of New Mexico Press.
- Tuska, Jon (1984), *Bio-bibliography*, Westport (CT), Greenwood Publishing Group.
- (1986), *Billy the Kid: A Handbook*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- (1997), *Billy the Kid: His Life and Legend*, Albuquerque, University of New Mexico Press.
- Uteley, Robert (1991), *Billy el Niño: una vida breve y violenta* [1989], Barcelona / Buenos Aires / Mexico, Paidós.
- Vázquez de Parga, Salvador (2000), *Héroes y enamoradas: la novela popular española*, Barcelona, Glénat.
- Vázquez Zamora, Rafael (1970), «Prólogo», in Ramón J. Sender, *El bandido adolescente*, Barcelona, Salvat.
- Vigano, Aldo (2002), *Storia del cinema western in 100 film*, Genova, Le Mani.
- Vilas, Manuel (2008), «Toca un poco y alegra a tu hermano», in *Vivo o muerto: cuentos del spaghetti-western*, Zaragoza, Tropo, pp. 39-52.
- Vived Mairal, Jesús (2002), *Ramón J. Sender: biografía*, Madrid, Páginas de Espuma.