

**UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI BOLOGNA
FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA**

Corso di laurea in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo

**LA FABBRICA DEI MITI ALL'ITALIANA :
LO SPAGHETTI WESTERN**

Tesi di laurea in Strutture della figurazione

Relatore

Presentata da

prof. Pietro Favari

Francesco Bianchini

CINQUE PAROLE CHIAVE: Western all'italiana / Cinema di genere
Mitologia / Citazionismo / Linguaggio visivo

sessione II
anno accademico 1998/99

*“Il cinema dev’essere spettacolo,
è questo che il pubblico vuole.
E per me lo spettacolo più bello
è quello del Mito.”*

Sergio Leone

INDICE

INDICE	1
INTRODUZIONE	2
MAPPA DEI PRINCIPALI REGISTI E DEI FILONI WESTERN ALL'ITALIANA	13
CAPITOLO I. LA SPERIMENTAZIONE SUGLI ARCHETIPI: <i>PER UN PUGNO DI DOLLARI</i>	14
CAPITOLO II. MITOLOGIA, ANTIMITOLOGIA E MITOLOGIA NEGATIVA	29
CAPITOLO III. L'AMPLIFICAZIONE DELLE STORIE: CITAZIONISMO LETTERARIO E RIFERIMENTI POLITICI	46
CAPITOLO IV. LA MITOLOGIA CREPUSCOLARE E LA DIALETTICA TRA BURLESCO E MITO	63
CAPITOLO V. IL TESSUTO FORMALE DEL MITO	74
LE COLONNE SONORE	75
I DUELLI	78
LE ICONOGRAFIE DEI TIPI	81
PARENTELA CON IL FUMETTO	88
LE STAZIONI STRUTTURALI E I LUOGHI	90
LE ARMI	95
L'ULTIMO CASO: "KEOMA"	98
CONSIDERAZIONI FINALI	103
APPENDICE	104
RIFERIMENTI CINEMATOGRAFICI	106
FILM WESTERN ALL'ITALIANA (PER REGISTI, IN ORDINE DI RILEVANZA)	106
WESTERN ALL'ITALIANA D'AUTORE (PER REGISTI, IN ORDINE ALFABETICO)	117
WESTERN ALL'ITALIANA IN ORDINE CRONOLOGICO (PER REGISTI)	118
FILMOGRAFIA WESTERN ALL'ITALIANA PER ATTORI	121
LUNGOMETRAGGI CITATI	126
RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI	130
CINEMA WESTERN ALL'ITALIANA	130
CINEMA	130
LETTERATURA, TEATRO, FUMETTO	131
ALTRO	131

INTRODUZIONE

Il presente lavoro parlerà del mito e del Western all'italiana. Sarà un tentativo di analizzare il secondo alla luce del primo.

Non si è scritto molto riguardo al cosiddetto "Spaghetti Western", eccezion fatta per il suo maggior autore, e, si può ben dirlo, creatore: Sergio Leone. Di più: nella maggior parte dei casi la critica ha guardato con estrema sufficienza, talvolta con vero disprezzo, a quella vasta produzione di western italiani (oltre quattrocento film) che vide la luce dal 1964 ai primi anni '70.

Dure critiche non sono state risparmiate neanche a Leone, ma quel che è peggio è, a mio avviso, che in questo modo quei venticinque-trenta interessanti film che si distaccano nettamente dalla restante maggior parte costituita da pellicole decisamente brutte e vuote, non hanno quasi mai incontrato recensioni obiettive, disposte a vagliarne a fondo temi, atmosfere e logiche.

Qualche rara eccezione alla suddetta tendenza si è per fortuna manifestata nel corso di quelli che ormai sono più di trent'anni. La mia impressione, scorrendo i titoli della bibliografia che sono stato in grado di reperire, è che, finalmente, negli ultimi tempi, ci si sia da più parti accorti di questa "mancanza". Senza dubbio poi gli interventi più recenti, poggiandosi su tre decenni di distacco e sedimentazione critica, risultano meno "agguerriti".

Un punto di partenza interessante, un punto di vista per certi versi inedito e, mi auguro, potenzialmente produttivo, dal quale guardare con occhi nuovi alla migliore produzione Western italiana, ritengo sia dunque il mito.

Sono consapevole del fatto che l'appartenere ad una generazione nata e cresciuta in un'epoca in cui la potente divulgazione televisiva ha spesso insistito nella programmazione di tante pellicole appartenenti a quel genere possa avermi influenzato nella scelta del punto di vista che mi sono prefissato di adottare. Tuttavia, se da un lato è inconfutabile che "l'imprinting mitico" a cui io ed i ragazzi della mia età siamo stati esposti abbia trovato terreno vergine e fertile in menti non ancora dotate di strumenti critici (menti che semplicemente non conoscevano il "prima", dunque non in grado di effettuare confronti obiettivi), dall'altro ritengo di poter volgere a nostro vantaggio questo aspetto della questione. Ritengo cioè possa

risultare anche sociologicamente interessante, per chi ha qualche anno più di me, scoprire quali corde quei film hanno fatto vibrare nelle giovani generazioni, e perché.

Rassicuro tuttavia chi legge che mi impegnerò costantemente, nel corso della presente analisi, a tenere a freno ogni mio slancio da “appassionato” del genere, volendomi porre qui esclusivamente come studioso con il compito di riconoscere, decodificare ed illustrare i meccanismi che presiedono alla costituzione ed al funzionamento di quelle “macchine” prodotte dalla “fabbrica” di miti che ho indicato nel titolo.

Con la ferma intenzione, dunque, di adottare quel tanto di distacco dalla materia trattata necessario all’acquisizione di uno sguardo lucido ed emotivamente decongestionato, il mio studio si snoderà attraverso cinque stazioni tematiche, cinque capitoli nei quali in buona sostanza tenterò di rispondere in modi diversi alla medesima domanda: perché mitologia? Nel primo mi occuperò esclusivamente della pellicola capostipite: “Per un pugno di dollari” di Sergio Leone. La formula interpretativa che ritengo più si addica all’analisi del primo, vero, western all’italiana, sarà quella finalizzata alla messa in luce delle “sperimentazioni sugli archetipi” operate – in quel film più che in qualsiasi altro – dal maestro.

Nel secondo tenterò di far luce sopra ad uno degli aspetti più evidenti della produzione di pellicole western italiane, ovvero il suo carattere di “risposta”, anche e soprattutto mitica, alla produzione originale americana. I miei sforzi saranno tesi alla dimostrazione che, contrariamente a quanto il più delle volte si legge, è, per il Western all’italiana, più lecito parlare di mitologia negativa che di antimitologia.

Nel terzo capitolo prenderò in esame due aspetti non infrequenti nel panorama del miglior western nostrano: il citazionismo letterario e i riferimenti politici. Vedremo come entrambe queste istanze possano essere ricondotte ad una comune matrice “mitica” definibile della “amplificazione delle storie”.

Nel quarto capitolo mi occuperò della natura crepuscolare che ha caratterizzato e valorizzato la mitologia di alcune tarde pellicole del genere, pellicole che hanno dipinto il vecchio West, o anche solo alcuni suoi abitanti, come “sulla via del tramonto”, sopraffatti dai tempi nuovi. Analizzerò poi come in altri casi questi temi

abbiano potuto essere stemperati con l'ironia ed il burlesco, dando vita a rari film capaci di far convivere istanze opposte in modo dialettico.

Il quinto ed ultimo capitolo verterà non più su aspetti tematici, bensì su quei modelli formali (caratterizzazioni iconografiche, colonne sonore, connotazioni spaziali, linguaggio visivo...) che hanno contribuito alla creazione e alla messa in scena di situazioni e personaggi mitici nell'ambito del miglior "Spaghetti Western"¹.

Ora, prima di accedere al percorso testè delineato, ritengo doveroso fornire definizione e cenni storici circa quelli che fin da principio ho annunciato essere i due oggetti del presente studio, o meglio, l'oggetto del presente studio ed il suo attributo: rispettivamente, il Western all'italiana ed il mito.

Si parta dall'attributo. Nei testi omerici "**Mythos**" significava semplicemente parola, discorso; fu in età classica che il termine assunse connotazioni più restrittive, significando infatti "racconto intorno a dei, esseri grandiosi, eroi". Venne così utilizzato in contrapposizione a "Lògos": un mito era un racconto che non necessitava di alcuna dimostrazione o argomentazione razionale. Questo antico significato sopravvive ancor oggi, accanto ad altri; infatti un consistente ampliamento dell'arco di applicazione del termine ha condotto a nuove sfumature e connotazioni. Così oggi mito può significare amplificazione del reale, miraggio, storia vera per eccellenza, o, al contrario, illusione, utopia, persino inganno. In ogni caso esso è il luogo in cui riversare, dare libero sfogo ai propri sogni, alle proprie aspirazioni; è il luogo dell'assoluto, appagante, in cui si cercano consolazioni, esempio ed evasione².

Veniamo ora all'oggetto. Riservando ai capitoli seguenti una trattazione di natura tematica, cerchiamo ora, in modo più cronachistico, di rispondere al quesito: cos'è, o meglio, cos'è stato il "**Western all'italiana**"? Un capitolo fondamentale della storia cinematografica popolare italiana, un capitolo che interessò più di un decennio (a partire dalla metà degli anni '60) di produzioni che si susseguirono a

¹ Segnalo fin d'ora che per via della struttura analitica "a compartimenti" che mi prepongo di adottare, capiterà più di una volta che una determinata pellicola, se si presta all'analisi di diversi paradigmi interpretativi, verrà trattata e ripresa in più di un capitolo (ad esempio l'ultimo capolavoro western di Leone, "Giù la testa", verrà analizzato nel cap. II per essere portatore di una "antimitologia", nel cap. III per quel che concerne il contenuto di denuncia della guerra e della rivoluzione ed infine nel cap. V in merito a questioni formali come l'uso della colonna sonora e delle esplosioni in funzione di "evocazione fantasmatica" del personaggio protagonista Sean-James Coburn).

² Per una "ufficiale" definizione di mito si veda: Enciclopedia Europea Garzanti, 1981; VII vol., pag. 646.

ritmo vertiginoso, dando così alla luce un numero di pellicole tale (come già ricordato più di quattrocento) da rendere problematica la decisione di etichettare quel vasto corpus come semplice filone o come autentico genere. Se poi si pensa a quanto, in tutto e per tutto, dalle premesse teoriche (si può dire: “dalle poetiche”?) alle realizzazioni a queste conseguenti, il Western all’italiana si sia differenziato da quello originale americano, ma soprattutto a quanto, negli anni a seguire, proprio quest’ultimo sarebbe stato indelebilmente influenzato dal primo, beh, l’opzione più esatta sembra essere quella che lo classifica come genere a pieno titolo. Agli occhi di poi si colora dunque di involontaria ironia il proposito degli americani di chiamare spregiativamente “Spaghetti Western” o “Makaroni Western” questa vasta produzione italiana proprio per distinguerla da quella D.O.C., l’unica veramente D.O.C., la propria.

Questo aspetto della questione verrà approfondito adeguatamente nel secondo capitolo, per ora mi limito alla considerazione che solo un genere, mai un filone, può avere la forza di contaminare un altro genere, soprattutto se quello contaminato non è altro che il primo, il fondamentale, il genere per eccellenza della storia del cinema.

Dunque genere; filoni a pieno titolo furono invece quello storico-mitologico o “Peplum” che lo precedette, e quello, come lo definisce E.G. Fava, “Poliziottesco all’italiana”, che lo seguì; ma andiamo per ordine.

Il primo film western del cinema italiano, “La vampira indiana” fu diretto nel 1913 da un certo Roberto Roberti. Se tale nome ci ricorda qualcosa, come per esempio lo pseudonimo Bob Robertson utilizzato da Sergio Leone agli inizi di carriera (quando presso le produzioni, non ancora consci della propria identità artistica, si preferiva proporsi in veste “yankee”), ciò non deve stupire più di tanto: il vero nome di Roberto Roberti era infatti Vincenzo Leone. Bob Robertson, figlio di Roberto Roberti...e la mamma? Naturalmente Bice Waleran, la giovanissima protagonista del protowestern all’italiana di Roberti-Leone senior. Come dire, fu un western a dare alla luce Sergio Leone, il quale, a suo tempo, ricambiò regalando nuova linfa a quello stesso genere.

Una successiva tappa della preistoria del cinema western italiano può essere fissata intorno agli anni ‘30: è proprio del 1930, infatti, la versione italiana de “Il grande

sentiero” (“The big trail”) di Raoul Walsh. All’epoca, prima della comparsa dell’unica versione doppiata o sottotitolata, si usava girare più versioni, in più lingue, dello stesso film; troviamo dunque, nella versione italiana, Franco Corsaro e Luisa Caselotti al posto di John Wayne e Marguerite Churchill.

Per gli anni ‘40 si può segnalare la parodia western “Il fanciullo del West” (1943) di Giorgio Ferroni, interpretata dal tenero comico torinese Macario; negli anni ‘50, poi, la parodia western ebbe il volto di Renato Rascel (per esempio “Il bandolero stanco”, 1952, di Roberto Bianchi Montero).

Com’è ovvio, nessuna delle pellicole sopra citate possiede alcunchè, a parte l’ambientazione western, in comune con quel genere che verso la metà degli anni ‘60 stava per prendere forma incanalandosi sulla rotta appena tracciata da pionieristici “euowestern”. Questi ultimi sono western italo-tedeschi ispirati ai romanzi di avventura di Karl May ambientati in America (segnalo fra gli altri “Giorni di fuoco”, del’64, girato in Jugoslavia da Harald Reinl, per la presenza nel cast di Mario Girotti, futuro Terence Hill), ed italo-spagnoli (come “Tres hombres buenos” di Joaquín Romero Marchent, del ‘63, da segnalare perché co-prodotto da Alberto Grimaldi, futuro produttore di film di Sergio Leone e di tanti altri western all’italiana, e per la presenza di Fernando Sancho, onnipresente “villain” dello Spaghetti western).

Anche il nostro Sergio Corbucci con “Minnesota Clay” nel ‘64 si cimentò nel genere; occorre tuttavia specificare che nessuno di questi film seppe imporre quell’inconfondibile stile mediterraneo che dilagò a macchia d’olio solo dopo “Per un pugno di dollari”³. Anzi, si può dire che quella ventina di pellicole italiane che precedettero d’un soffio il primo western di Leone non erano in definitiva altro che calchi e piatte repliche dei modelli americani, importanti solo perché prepararono quel contesto produttivo che permise al Nostro di iniziare la sua storia.

In quegli anni il cinema italiano conosceva un momento di crisi: il filone storico-mitologico, dopo aver conosciuto i fasti delle mega-co-produzioni hollywoodiane (uno su tutti: l’“Ulisse” di Mario Camerini del ‘54 con Kirk Douglas) era già, sul finire del precedente decennio, apparso prossimo ad esaurirsi. Anche Sergio Leone

³ Oreste de Fornari ha osservato: “Anche se non è il primo western prodotto in Italia, [‘Per un pugno di dollari’] è certamente il primo western all’italiana.”. De Fornari 1997, pag. 43.

aveva preso parte a quelle produzioni: prima esercitando una “gavetta di lusso” al fianco dei mostri sacri delle majors (non molti sanno che Leone era tra gli aiuti registi che realizzarono la storica corsa delle bighe del “Ben Hur” di William Wyler del ‘59 con Charlton Heston), poi realizzando due film propri, “Gli ultimi giorni di Pompei” nel ‘59 e “Il colosso di Rodi” nel ‘60 (“Gli ultimi giorni di Pompei”, pur firmato da Mario Bonnard, fu quasi integralmente girato dal primo aiuto regista Leone, poiché l’ex celebre attore del muto e regista ufficiale della pellicola si ammalò).

Intorno al ‘64, poi, anche gli altri generi popolari, il melò ed il filone sexy, parevano aver stancato; infine il cinema d’autore sembrava aver esaurito la sua vena migliore. Dunque, pur con una notevole dose di scetticismo, i produttori valutavano le potenzialità del Western. Nell’Agosto del ‘64 esce, senza alcuna pubblicità, “Per un pugno di dollari”, film realizzato a budget ridotto in Almeria (dove Leone era già stato per le riprese de “Gli ultimi giorni di Pompei”). Il budget era davvero ridotto se si pensa che l’attore protagonista dell’altro film che la produzione stava seguendo negli stessi giorni (il Rod Cameron di “Le pistole non discutono” di Mario Caiano) costava più di tutto il cast di “Per un pugno di dollari” messo assieme. Fatto sta che il film di Leone seppe rastrellare tre miliardi e due di incasso. Un successo inimmaginabile, uno dei massimi successi commerciali del cinema italiano, un fulmine a ciel sereno. Il fulmine a ciel sereno, in realtà, fu doppio, poiché anche dal punto di vista stilistico “Per un pugno di dollari” rappresentava una assoluta novità nel panorama cinematografico di allora: un impatto visivo di una potenza e violenza sconosciute, che scosse non pochi. Il film inoltre possedeva già tutti quegli elementi, da qualsiasi aspetto del complesso e composito linguaggio cinematografico lo si guardi, che, ingigantiti o (spesso male) rimaneggiati, avrebbero per un decennio costituito i tratti essenziali di ogni western all’italiana.

Leone non tardò molto a confermare il suo talento: già l’anno successivo diresse “Per qualche dollaro in più” e nel ‘66 concluse la “Trilogia del dollaro” con “Il buono, il brutto, il cattivo”.

Tra le doti più brillanti di Leone senz'altro la sua straordinaria capacità di scegliere gli attori giusti e saperne plasmare figure indimenticabili; così si spiega l'assunzione a divo, fra i grandi del cinema, di Clint Eastwood (protagonista costante della trilogia) fino ad allora sconosciuto attore di un serial televisivo western statunitense ("Rawhide") ed in precedenza comparsa in qualche B-movie di fantascienza (per esempio "La vendetta del mostro", 1955, di Jack Arnold).

Terminato il suo trittico, Leone comincia a sentire l'esigenza di cimentarsi con altri generi, tuttavia dovrà aspettare il 1984 per portare a compimento il progetto di una pellicola-epopea sul gangsterismo americano ("C'era una volta in America"). Il western lo voleva, lo imponeva (i produttori pure), così Leone firmò altri due capolavori: nel '68 "C'era una volta il West", il meno all'italiana dei western all'italiana, crepuscolare, ambizioso e solenne, con la presenza di un divo del calibro di Henry Fonda, e, nel '71, "Giù la testa", maturo, struggente, poetico ed impegnato, con una coppia di attori dell'importanza di Rod Steiger e James Coburn, i quali vanno a terminare una straordinaria carrellata di "facce da West" che, iniziata con Eastwood e Volontè, proseguita con Van Cleef, Kinsky e l'istrionico, incontenibile Wallach, aggiornata con Bronson, Fonda e Robarts, ha saputo fissarsi indelebilmente nell'immaginario cinematografico collettivo.

Torniamo al '64. Quel che accadde per quasi un decennio da quell'anno è che buona parte dei registi allora attivi si mise a girare almeno un western; molti, certo, si specializzarono, altri come Tinto Brass, Florestano Vancini e Damiano Damiani, si accontentarono di una o due pellicole⁴; in ogni caso, quel tipo di cinema ebbe un

⁴ Va tuttavia specificato che escluso l'ottimo e fortemente politico "Quien sabe?" di Damiani (del '66; si veda il testo più avanti e il cap. III), le altre pellicole d'autore non furono affatto capaci di brillare nell'ambito del panorama Spaghetti western: certo, se paragonate ai migliori prodotti dei migliori registi specialisti del genere (Leone, Colizzi, Corbucci, Valerii). "Un genio, due compari, un pollo", secondo e ultimo western di Damiani (del '75) è del tutto sconclusionato ed inconsistente. "Yankee", 1966, di Brass, pur molto interessante per via di un montaggio frenetico e per via di soluzioni visive capaci di supportare una sperimentazione "pop" sul genere (si veda il cap. V), non riesce mai ad avvincere veramente. "Requiescant", 1966, di Lizzani, film arricchito addirittura dalla presenza di Pasolini, risulta originale e notevole in merito ai temi trattati (il necessario armarsi, in situazioni estreme, del braccio degli uomini di chiesa; si veda il cap. III), tuttavia li mette in scena in modo eccessivamente serio e grave. Infine "I lunghi giorni della vendetta", 1967, di Vancini, pur volendosi proporre come trasposizione western di "Il conte di Montecristo" di Dumas, fu battuto, proprio in tale proposito, dal ben più spettacolare, avvincente e meglio recitato "I quattro dell'Avemaria" di Colizzi (del 1968, con lo straordinario Eli Wallach; si veda il cap. III).

tale carattere di onnipresenza che nessuno, anche il critico o l'autore più schizzinoso e purista, poteva ignorare: disprezzare sì, ma non ignorare⁵.

La parabola produttiva cominciò l'impennata intorno al '65 - '66, nel biennio successivo raggiunse il picco, parallelamente al proliferare dei migliori fermenti creativi. Quando poi, a cavallo tra i due decenni, iniziava a profilarsi la fase discendente, intervenne il gran colpo di coda di E.B. Clucher - Enzo Barboni che con i due "Trinità", virando abilmente verso la commedia picaresca ed inaugurando quel sottogenere che tra il '70 e il '72 proliferò con un centinaio di pellicole, rilanciò le cifre ai massimi livelli raggiunti qualche anno prima. Bastarono infatti i due film programmatici del sottogenere o filone "Fagioli western", "Lo chiamavano Trinità" del '70 e "Continuavano a chiamarlo Trinità" del '71 (con la coppia Spencer-Hill nata tre anni prima ancora in seno al ceppo principale con "Dio perdona... io no!" di Giuseppe Colizzi), a incassare otto miliardi, cifra leoniana.

Tuttavia, man mano si addentrava negli anni '70, il Western all'italiana dava sempre più l'impressione di sparare le sue ultime cartucce: le pellicole veramente riuscite di quel decennio, infatti, oltre a contarsi sulle dita di una mano, danno l'impressione di riflettere sul "dopo", sulla possibile scomparsa del mito, sulla relatività di ogni storia, mettendo in discussione lo stesso genere al quale appartengono ed assumendo coloriture sempre più drammatiche o crepuscolari (pensiamo a "Giù la testa", 1971, di Leone e a "Il mio nome è Nessuno", 1973, di Valerii). Le pellicole meno valide poi si fanno riconoscere per le atmosfere fasulle, artificiose, per l'insincerità mal celata e la scontatezza (per esempio "Sella d'argento", 1978, di Lucio Fulci). L'ultimo grande western all'italiana fu quel "Keoma" di Enzo G. Castellari che nel 1976 seppe porre con decisione la pietra tombale sul genere trasformandolo, al suo ultimo atto, in pura e semplice Apocalisse. Ben presto produttori e pubblico girarono pagina ed il Western

⁵ Un chiaro segnale di ciò è riscontrabile ad esempio nell'episodio del film "Tre passi nel delirio" girato da Fellini (la pellicola è del '67, l'episodio è il terzo e conclusivo, intitolato "Toby Dammit"): vi si narra di un attore inglese alcolizzato e votato all'autodistruzione (interpretato da un Terence Stamp che assomiglia più ad una rockstar "maledetta" che ad un player scespiriano) che, dietro la promessa di una Ferrari, acconsente a girare un western all'italiana cristologico. Accolto al suo arrivo all'aeroporto da paparazzi e da produttori in abito talare, Toby Dammit viene sommerso da un caotico sovrapporsi di deliri intellettualoidi tipo: "Sarebbe il primo Western cattolico... il mito evangelico della redenzione in chiave western... il ritorno di Cristo in una desolata terra di frontiera... Vede, certo cinema di struttura può rendere quella sublime poesia con immagini elementari, nude, eloquenti nella loro povertà... qualcosa a metà tra Dryer e Pasolini, certo, con un pizzico di Ford... come direbbe il mio amico Roland Barthes... ecc."

all'italiana, salvo esplosioni circoscritte ed a scoppio ritardato, si chiuse su se stesso.

Ma cosa era stato invece, in generale, durante gli anni migliori, a rendere così grande, popolare, unico, lo spettacolo "Spaghetti Western"? Ci viene in aiuto Juan Bosch che ricorda: "...gli spaghetti-western contenevano ingredienti di qualità: audacia, immaginazione, ritmo, Morricone, memorabili soundtrack, spettacolo, malizia picaresca, umanità, umorismo, avventura. Insomma: cinema al cento per cento. Ed è questo ciò che amiamo di quel genere ancora oggi..."⁶.

Certo. Con ciò tuttavia, come già ho specificato in apertura, si dovrà ammettere che il limite naturale di una produzione così vertiginosa e concentrata, specialmente trattandosi di un genere popolare, è costituito dalla necessità di ripetersi, di intraprendere lavori su lavori senza l'ossigenazione necessaria a regalare un minimo di ispirazione; di qui, purtroppo, la natura vuota e scadente della maggior parte delle pellicole del genere.

Tuttavia, anche a prescindere, ovviamente, dalle opere Leone, non mancano buone eccezioni, buoni film, dunque buoni autori.

Ma da chi era costituita la squadra di autori del Western italiano? Molti di loro erano giovani registi che avevano saggiato le atmosfere leoniane direttamente sui set, essendo stati collaboratori del maestro (si veda a pag. 13 lo schema con tutti i principali registi e tutte le relative collaborazioni con Leone), non pochi erano i cosiddetti "artigiani", registi-organizzatori più che autori, personaggi capaci di realizzare pellicole a budget ed in tempi ridottissimi, cineartigiani provenienti dalle esperienze dei "peplum" e professionalmente riciclati al nuovo filone, al nuovo genere (esemplare degli incredibili ricicli produttivi di quegli anni, non limitati ai soli registi ma anche relativi alle trame, agli scenari ecc., è "Sansone e il tesoro degli Incas" di Piero Pierotti, realizzato proprio l'anno della grande svolta, il '64: iniziato come "peplum" fu portato a termine spaghetti western! "...con Sansone un po' vestito in perizoma e un po' con la giacca sfrangiata alla Davy Crockett..."⁷).

⁶ Bianco e nero n. 3, 1997, pag. 104.

⁷ Paolo Mereghetti 1998, pag. 1657.

Tuttavia, come già anticipavo, la moda western coinvolse anche registi usualmente impegnati in generi non popolari, non di rado veri e propri autori (addirittura Pasolini presenza come attore in “Requiescant”, 1966, di Carlo Lizzani).

Alcuni di questi si specializzarono nel “Tortilla western” ovvero nel western caratterizzato dal forte contenuto di temi politici cui fungeva da idoneo sfondo la rivoluzione messicana capace di metaforizzare la lotta terzomondista e guevarista contro tirannie e prepotenze del capitalismo (tra le pellicole del filone o sottogenere “politico” la più riuscita è senz’altro quella che lo inaugurò: “Quien sabe?” girato nel 1966 da Damiano Damiani e sceneggiato da Franco Solinas). La scelta autoriale politica ed impegnata rifletteva dunque, e trasponeva in chiave western, il clima dei fermenti ideologici, delle contestazioni, delle battaglie civili che caratterizzarono quegli anni; per questo oggi quei film costituiscono anche un importante documento dell’epoca.

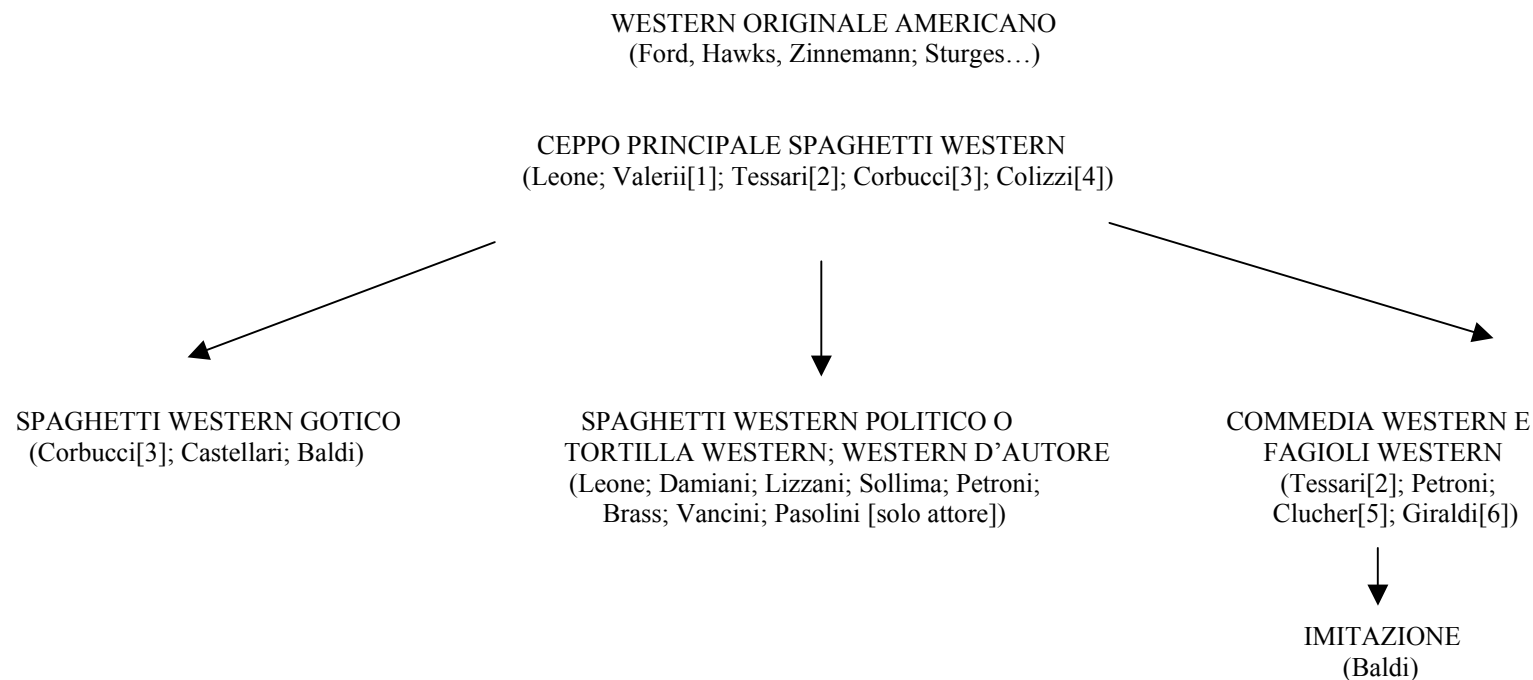
Dunque, Spaghetti-western, Fagioli-western, Tortilla-western...vi fu poi un terzo fondamentale sottogenere o filone, una terza diramazione dal ceppo principale: lo Spaghetti western gotico. Capostipite ne fu “Django”,1966, di Corbucci, pellicola che riuscì ad amplificare due aspetti già fortemente presenti in “Per un pugno di dollari”: violenza esasperata ed atmosfere funeree (casse da morto, città fantasma, e look da becchino per Franco Nero ad ogni inquadratura); tale manierismo trasformava il già cupo e metafisico pistolero solitario leoniano in un vendicatore misterioso e spettrale, in grado di sopportare le più crudeli efferatezze in attesa del regolamento di conti finale da concludersi, obbligatoriamente, entro il recinto del camposanto. Va tuttavia specificato che, nella maggior parte dei casi, gli altri film del filone (come ad esempio “Preparati la bara!” ,1967, di Ferdinando Baldi) oltre che l’originalità persero, rispetto alla pellicola capostipite, credibilità e fascino, sconfinando nella caricatura e nel 'fumettistico involontario'.

Ora, avviandomi alla conclusione di questo excursus sul western di casa nostra, propongo uno schema riassuntivo in grado di fornirci una “visione dall’alto” del fenomeno. In esso ho cercato di evidenziare gli aspetti genetici e genealogici del Western all’italiana, riportando le diramazioni in sottogeneri o filoni e segnalando i relativi registi più importanti e rappresentativi. Infine ho indicato tutte le collaborazioni degli allievi col maestro Sergio Leone.

Spero, anche con l'ausilio dello schema, di aver saputo tracciare una mappa, che, lungi dal voler essere esaustiva del fenomeno nel suo complesso, ci consenta, grazie alle coordinate di massima, di muoverci liberamente sul terreno dello Spaghetti western nel corso dei prossimi capitoli.

Un'ultima segnalazione: nello schema l'estremo ramo sulla destra denominato "Imitazione", si riferisce ai film aventi a protagonista la coppia Paul Smith e Michael Coby (come ad esempio "Carambola", 1974, di Ferdinando Baldi), squallidi imitatori di Bud Spencer e Terence Hill. Ragionando per un attimo al di là di ogni (in realtà in questo caso più che lecito) irrigidimento critico, ho ritenuto giusto citare queste produzioni poiché senza dubbio un primato lo detengono: mai nella storia del cinema si era arrivati all'imitazione di un sottogenere figliato da un genere-risposta ad un genere originario.

MAPPA DEI PRINCIPALI REGISTI E DEI FILONI WESTERN ALL'ITALIANA



1 – Tonino Valerii: co-sceneggiatore di “Per un pugno di dollari”;
aiuto regista in “Per qualche dollaro in più”.

2 – Duccio Tessari: co-sceneggiatore e aiuto regista in “Gli ultimi giorni di Pompei”;
co-sceneggiatore di “Il Colosso di Rodi” e “Per un pugno di dollari”.

3 – Sergio Corbucci: co-sceneggiatore e regista della seconda unità di “Gli ultimi giorni di Pompei”.

4 – Giuseppe Colizzi: assistente alla regia in “Il buono, il brutto, il cattivo”.

5 – E. B. Clucher (Enzo Barboni): operatore alla macchina in “Gli ultimi giorni di Pompei”.

6 – Franco Giraldi: regia della seconda unità di “Per un pugno di dollari”.

CAPITOLO I. LA SPERIMENTAZIONE SUGLI ARCHETIPI: *PER UN PUGNO DI DOLLARI*

Semplificando al massimo, il presente lavoro sarà un tentativo, attuato in varie tappe, di dare una risposta alla domanda: perché mitologia? Quali elementi ci consentono di considerare il miglior Western all'italiana (neanche una trentina di pellicole; ben cinque sono quelle di Leone) un condensato cinematografico di miti, una variopinta panoramica di situazioni e personaggi "assoluti", archetipici, esemplari; quali elementi ci consentono di definirlo un universo (tematico, formale, narrativo) dell'amplificazione? Senza dubbio la massima evidenza e la miglior riuscita di tutto ciò è riscontrabile nelle pellicole di Sergio Leone. "Per un pugno di dollari" poi, spicca da questo punto di vista sopra qualsiasi altro film per un complesso intreccio di motivazioni di eterogenea natura: innanzi tutto fu il primo western ad esibire quel tipico taglio "mitico-mediterraneo", taglio che, come già anticipavo nell'introduzione, divenne immediatamente il vero e proprio "manifesto" del genere⁸; inoltre, essendo stato girato in grande economia di mezzi, la "sperimentazione sugli archetipi" ivi presente, non ancora miscelata ad altri (produttivamente costosi) elementi come accadrà in seguito (elementi del tutto

⁸ Si può ben affermare che ogni western all'italiana debba la sua esistenza a "Per un pugno di dollari": senza quel film il genere non sarebbe mai nato, di più, sarebbe stato del tutto inconcepibile. Da qualsiasi punto di vista si guardi alla questione, la conclusione non può essere che questa: gran successo commerciale, dunque motivazioni economico-produttive (i produttori, si sa, ragionano all'insegna del motto "caval che vince non si cambia"); costituzione da parte del pubblico di un nuovo "gusto" indotto, appunto, da quella pellicola; pietra di paragone stilistico-formale inevitabile per qualsiasi regista che, pur volendo dire autonomamente "la sua" (e non pochi seppero farlo bene), volendosi esprimersi all'interno del genere, non poteva non seguire le coordinate fondamentali tracciate una volta per tutte dalla pellicola capostipite. Quello che dico potrà essere più chiaro se si pensa al fatto che, normalmente, bastano poche inquadrature a farci capire inequivocabilmente se il western sul quale ci siamo sintonizzati giocando con il telecomando sia un western targato U.S.A. o uno Spaghetti western. Vi è insomma un comun denominatore che tutte queste pellicole esibiscono. Esso, a prima vista, appare non facilmente identificabile o descrivibile a parole, ed insieme assolutamente inconfondibile, unico. Qui sostengo che questo comun denominatore che si riflette in una infinità di dettagli e particolari (facce, tipi, primi piani, stivali, carillon, fischi, campane, organi, furbesche trovate, ironia, barbe incolte, pestaggi, bare, croci, occhi a fessura, cigarillos, sberle, cicatrici, insetti, tesori, doppi giochi, deserti, dollari, duelli dai tempi dilatati, sole, città fantasma, treni, uniformi dell'unione, marijuana, polvere, esplosioni, cimiteri, mitragliatrici...) proviene appunto da "Per un pugno di dollari": esso non è altro che una amplificazione o, talvolta, un'applicazione ad altri, anche nuovi, settori, di quel "taglio" nato col primo western leoniano. Tuttavia la somma dei dettagli da me appena riportati non basta di certo da sola a creare un "discorso mitico". Quest'ultimo dipende esclusivamente da COME li si tratta. Ed è per questo che, nella maggior parte dei casi, l'originale "taglio" o comun denominatore perse velocemente la sua iniziale carica mitica ed ironica, divenendo spesso un vuoto e noioso gioco di clichè. Tale aspetto della questione è da me affrontato tra breve nel testo.

pregevoli, per carità, elementi che consentirono a Leone di raggiungere il grande risultato di non ripetersi mai), appare allo stato puro⁹.

Si potrebbe dunque immaginare una piramide i cui mattoni-film occupano una posizione più o meno elevata a seconda del loro grado di “intrusione mitica”. Al vertice abbiamo “Per un pugno di dollari”, appena più in basso gli altri film di Leone e quelli di altri capaci autori di Western all’italiana (Colizzi, Valerii, Castellari, Corbucci, Sollima, il Damiani “politico”...): le pellicole di questo secondo livello funzionano a pieno titolo secondo registri mitici, ma tali registri appaiono già meno palesi (non per questo i film meno riusciti e piacevoli). A questo livello, infatti, la sperimentazione sugli archetipi al vertice incarnatasi in racconto e personaggi, lascia spazio ad esempio al lavoro sul mito in quanto esemplarità (messaggio politico), oppure al piacere del rimando citazionista come gioco multilivellare sulla e con la Tradizione (dunque sul sapere automatico ed universale, quando “universale” è, di nuovo, un attributo del mito). Molteplici sono i casi, di questi mi occuperò nei prossimi capitoli. Ora, prima di fornire una prima serie di risposte alla domanda di apertura facendo esclusivo riferimento al vertice della piramide, un’ultima indicazione: l’ultimo livello della stessa. Laddove i mattoni che lo costituiscono sono almeno imbevuti di una eco di derivazione mitica (sia pur di tipo parodistico o picaresco) la mia analisi ritengo potrà talvolta proficuamente soffermarsi, negli altri casi non considero semplicemente possibile tentare di indagare poiché l’oggetto del mio studio, il mito, colà non si trova. Mi riferisco qui alle pellicole che nell’introduzione definivo “brutte e vuote”, allora già specificavo che queste, ora inseribili nel terzo livello, sono la stragrande maggioranza. La nostra piramide di intrusione mitica (che dunque grosso modo gerarchizza le pellicole anche a seconda della loro maggiore o minore riuscita artistica), numericamente possiede questi valori: una pietra, la prima, al vertice, quasi una trentina nelle zone più alte, infine oltre quattrocento mattoni di nome Sartana, Sabata o Alleluja a formare una base sulla quale non ritengo doveroso soffermarmi.

⁹ Anche questo aspetto, o meglio il principio silenzioso che sta dietro questo aspetto, divenne senza dubbio un caposaldo del genere: mi riferisco alla pratica del “far di necessità virtù”.

Fin dalle primissime sequenze di “Per un pugno di dollari” Sergio Leone sembra volerci esporre la sua innovativa formula per un innovativo tipo di western. Uno straniero smilzo e con l’aria sorniona di chi la sa lunga arriva in sella del suo mulo un desolato e tremendamente assolato paesino messicano¹⁰; si ferma a bere ad un pozzo e rivela immediatamente il suo carattere individualista e taciturno assistendo con attenzione, ma rimanendo assolutamente muto e tanto immobile da fingere indifferenza, alla brutale scena di maltrattamento di un bambino giovanissimo da parte di un gigante del tutto simile ad un orco uscito dalla più terribile delle fiabe. Il piccolo viene letteralmente preso a calci e numerosi colpi di revolver gli vengono esplosi tra i piedi, questi si rifugia piangente dal padre che a sua volta, tentando di proteggerlo, riceve dal bestiale orco la sua dose di ginocchiate in faccia e ripetuti, violenti calci nello stomaco. Dunque, uno: individualismo spietato da parte del protagonista. Due: violenza brutale, quasi insostenibile. Il terzo punto programmatico non tarda certo a farsi evidente. Una volta risalito sul suo mulo, il taciturno straniero entra in paese e viene accolto con incontenibile esuberanza da un buffo ometto che gli si rivela essere il campanaro dello sperduto agglomerato, agglomerato cui attribuisce il nome di “San Miguel”. L’omino sembra in tutto e per tutto pigliato di peso da un’opera di Shakespeare e schiaffato in un contesto solo in apparenza tanto distante dal punto di vista spaziale e temporale. Il campanaro è il **"fool" scespiriano**: sa dire solo la verità (e infatti tutto quello che riferisce allo straniero si rivelerà assolutamente profetico, anzi programmatico, nel corso del film), passa da slanci di allegria ingiustificata ad espressioni di profonda mestizia in un batter d’occhio, infine ha tutta l’aria di prendere in giro il suo interlocutore, ma, al contrario di qualsiasi altro personaggio, se lo può permettere senza rischio di essere freddato con una palla tra gli occhi, tanto è solo un piccolo, inoffensivo buffone. E tre: sperimentazione sugli archetipi culturali e letterari e conseguente,

¹⁰ Spesso, nella bibliografia da me consultata, il personaggio interpretato da Clint Eastwood, viene indicato come “lo Straniero senza nome” (curiosamente, proprio questa definizione diede il titolo italiano ad un western statunitense diretto e interpretato dallo stesso Eastwood: “High Plains Drifter”, del 1973); tuttavia, dal momento che un nome o un soprannome il nostro protagonista lo possiede sempre, in tutti e tre i film in cui ha interpretato sostanzialmente lo stesso personaggio-tipo (“Per un pugno di dollari”, “Per qualche dollaro in più” e “Il Buono, Il brutto, il cattivo”, che insieme costituiscono la “Trilogia del dollaro”), in questo lavoro lo chiamerò per maggior chiarezza esattamente come viene appellato nei film. Ovvero “Joe” nel primo caso, “Monco” nel secondo, “Biondo” nel terzo. Dovendomi riferire invece al suo personaggio in termini generali, al di là delle singole pellicole, preferisco la definizione di “Pistolero solitario”. Va comunque specificato che

possibile multilivellarità di lettura. In questo capitolo ci soffermeremo prevalentemente su questo terzo aspetto. E' stato più volte notato il dècor teatrale che il paese di San Miguel esibisce, "...con le case delle due famiglie rivali disposte sui lati della piazza come su un palcoscenico..."¹¹. Si aggiunga che la totalità dell'azione, il suo fulcro dinamico, si svolge entro i confini del paese (escludendo poche scene che comunque vivono in funzione della logica centripeta dell'azione principale e paesana)¹². Infine ricordiamo che lo stesso Leone in un'intervista si era dichiarato "...sensibile alla parentela del soggetto con la Commedia dell'Arte e Goldoni..."¹³. Al di là del fatto che obiettivamente il plot richiama alla memoria il goldoniano "Arlecchino servitore di due padroni", la cosa che ora ritengo più significativa potrà risultare chiara se tenteremo di leggere questi vari rimandi teatrali non singolarmente, ma come in realtà essi appaiono: rispecchiantisi l'uno nell'altro. Non solo questo: Leone non sta citando un'opera di Shakespeare in particolare, ma la tradizione del teatro elisabettiano che indifferentemente in commedie o tragedie esibiva la fondamentale presenza del fool, fool cui poi Shakespeare diede sublime e definitivo risalto artistico (per esempio in "Molto rumore per nulla"). Identica cosa può essere detta per Goldoni: certo, l'Arlecchino servitore, ma anche quel mondo di doppi giuochi, astuzie, moventi di esclusivo interesse personale senza la minima ombra di slanci idealistici che la tradizione della Commedia dell'Arte aveva tramandato e rappresentato. Il tutto poi inserito in uno spazio d'azione che dall'inizio alla fine della pellicola non fa che richiamarci

l'unico personaggio che in "Per un pugno di dollari" chiama Joe con questo nome è il vecchio becchino Piripero.

¹¹ De Fornari 1997, pag. 43.

¹² Tali scene, veloci e funzionali motori esterni sempre al servizio dell'azione interna, sono: il massacro da parte di Ramon-Volontè dei soldati che compravano le armi; l'allestimento inteso a fare apparire vivi due cadaveri eseguito nottetempo da Joe al cimitero; la sparatoria notturna tra i Baxter e i Rojo; la fulminea, anch'essa notturna, cavalcata di Joe; ed infine la riabilitazione dello stesso dopo il pestaggio subito, in vista della resa dei conti finale logicamente da portarsi a termine nel bel mezzo della piazza-palcoscenico del paese.

¹³ Si veda Moscati 1978, pag. 31. Il senso che Leone dava all'intervista era quello di una efficace "discolpa culturale" dall'accusa di plagio nei confronti di "La sfida del Samurai" (Yojimbo, 1961) di Kurosawa (pellicola della quale, purtroppo, Leone aveva girato un esplicito remake), facendo riferimento ai ben più ampi rimandi che si potevano leggere tra le righe del suo film. Kurosawa, per la cronaca, "...fece causa per plagio e fu risarcito con i diritti esclusivi di distribuzione del film di Leone in Giappone, Corea del Sud e Formosa, oltre al 15% dello sfruttamento commerciale in tutto il mondo." (Mereghetti 1998, pag. 1411). Attenderò fino alla nota 47 del seguente capitolo per operare un confronto ravvicinato tra i due film: questo per potermi riferire sinteticamente, ma in modo chiaro e inequivocabile, a quei dettagli comuni di cui il lettore sarà a conoscenza solo dopo aver terminato la lettura del presente capitolo. Nel capitolo II, poi, l'analisi comparata delle due pellicole troverà la sua ragion d'essere entro un più ampio discorso circa la trasmigrazione delle storie attraverso diversi generi.

alla memoria lo spazio teatrale, il palcoscenico. Sergio Leone, mai come nel suo primo western, e mai nessun altro come lui, attua una sperimentazione sugli archetipi: un giuoco di rimandi che trascende le singole opere e interessa le strutture, o meglio, le macrostrutture del racconto (e, come vedremo più avanti, anche i moventi e le azioni dei personaggi). La prima, la più palese, è quella della **teatralità**, del racconto teatrale attuato in uno spazio teatrale utilizzando personaggi che si muovono secondo logiche teatrali. Ma non è la sola. Torniamo alla già citata intervista a Leone. E' infatti di nuovo lo stesso regista a segnalare, certo anche in modo assai provocatorio, una parentela tra il suo pistolero solitario e nientepopodimeno che una figura presente nell'Antico e Nuovo Testamento: "...anzi, questa favola doveva perfino fare di Clint Eastwood un'incarnazione dell'Arcangelo Gabriele..."¹⁴. Pur nella consapevolezza dell'implicito carattere iperbolico e provocatorio di tale dichiarazione, possiamo tuttavia tentare di riconoscere eventuali evidenze della suddetta caratterizzazione del personaggio protagonista. Come già nel caso di Shakespeare, Leone (nel film intendo) non fa riferimento a dettagli riconducibili ad un episodio particolare della letteratura sacra, piuttosto il suo pistolero può ricordare, limitatamente a certi aspetti, **l'archetipo dell'Arcangelo**, della figura soprannaturale i cui straordinari poteri vengono messi al servizio di un forte, deciso intervento, inteso a ristabilire drasticamente un "ordine" violato dalle ingiustizie umane. Tutto sommato, infatti, l'eroe di Leone, nonostante sia un cinico pistolero pronto ad arruolarsi presso chi lo paga di più, pronto a cambiare bandiera e ad ingannare i suoi "datori di lavoro" non appena intravede maggiori fonti di guadagno (aspetti, questi, che analizzerò più avanti), riporta la pace, una pace di morte, in paese, uccidendo tutti i "cattivi", i quali in realtà erano davvero molto più "cattivi" di lui¹⁵. Situazione che al limite può

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Si tratta davvero di una "pace di morte" dal momento che, alla fine del film, in tutto il paese rimangono, vivi, solo in tre: il campanaro-fool, il vecchio becchino Piripero e il buon Silvanito, gestore della locanda e leale amico di Joe. Significativo inoltre che questi tre personaggi siano (insieme alla famiglia di Marisol, che proprio grazie a Joe era potuta sfuggire alla schiavitù cui Ramon la costringeva) gli unici personaggi completamente positivi della pellicola. Tra questi, vale la pena di soffermarsi almeno in nota sulla bella figura di Silvanito (interpretato dall'attore Josè Calvo). Questi è il gestore della locanda, simpaticamente tratteggiato come un buon vecchio brontolone: è colui che fin dall'inizio del film avverte Joe dell'estrema pericolosità della sua permanenza in paese per la presenza di due famiglie rivali e senza scrupoli, è colui che cerca di convincerlo in ogni modo (e invano) ad andarsene, per il bene di tutti. Silvanito spicca sopra tutti gli altri poiché è davvero la figura più "nobile", più generosa della pellicola: dà saggi consigli, fa quello che può per difendere i più deboli (la famiglia di Marisol), aiuta in modo paterno Joe a rimettersi dopo il pestaggio, e,

ricordare un 'intervento da Arcangelo Gabriele'; ma anche, per esempio, il Messo Celeste del canto IX della Divina Commedia che spalanca la porta della Città di Dite consentendo ai due poeti l'ingresso al VI cerchio dell'Inferno, ingresso che i demoni tentavano di impedire ad ogni costo. Del Messo dantesco si è scritto che ostenta "...sicurezza, divina calma nel suo avanzare...", che la sua figura resta sostanzialmente misteriosa, e che "...la suggestività [di tale sua figura] è aumentata dal contrasto tra la soprannaturalità dell'apparizione, della facilità con cui vince, e la semplicità umana dei suoi atti..."¹⁶. Strano ma vero, a parte l'aggettivo "divino", tutte le caratteristiche e gli attributi riferiti al Messo dantesco trovano possibile applicazione anche nei confronti del pistolero solitario leoniano. Vediamo come e perché. Dopo il brutale pestaggio procuratogli da Ramon e dai suoi uomini accortisi dei continui doppi giuochi, il nostro Joe-Eastwood riesce, grazie alla sua astuzia fuori dal comune, a fuggire ai propri aguzzini e ad ucciderne due. Non si regge in piedi, è più morto che vivo, tuttavia raccoglie le forze necessarie a strisciare fuori dalla casa di Ramon, darle fuoco e nascondersi sotto il tavolato della taverna. Tutti cercano lo straniero, Ramon rivolta l'intero paese per stanarlo, poi si convince che il suo nemico si sia rifugiato presso l'odiatissima famiglia rivale dei Baxter. A questo punto Ramon e i suoi danno vita ad una delle più agghiaccianti e spietate scene della storia del cinema: incendiano la residenza dei Baxter i quali escono allo scoperto disperati e disarmati, come topi dalla tana; escono invocando pietà, una dolorosa, doverosa pietà alla quale tuttavia Ramon rimane sordo dal momento che, tra le fragorose e grasse risate dei suoi, li truccida uno per uno. Ramon e i suoi fratelli non risparmiano nessuno, neppure il figlio di Baxter, ancora solo un ragazzo, neppure la moglie; questa, donna forte, vera padrona di casa, muore per ultima, maledicendo gli assassini della sua famiglia con un'intensità drammatica tale da evocare le eroine della tragedia classica (e il teatro dunque riappare...) ¹⁷. Ma torniamo al nostro Joe che proprio in quegli istanti sta ponendo le basi del suo prossimo ingresso in paese nelle vesti di Arcangelo vendicatore, soprannaturale e

infine, anche sotto le torture e le sevizie procurategli da Ramon, non cede, non gli rivela il nascondiglio dell'avversario. Come dice Piripero allo stesso Joe: "Puoi stare tranquillo: lo conosco bene quel vecchio testardo, non dirà una parola, a costo... a costo di farsi ammazzare!".

¹⁶ Bosco 1988, pagg. 129, 130.

¹⁷ Consuelo Baxter grida ai propri assassini un attimo prima di morire: "Maledetti...[poi rivolta a Ramon] che tu e i tuoi fratelli possiate morire sputando sangue!".

laico insieme. Durante la furia omicida di Ramon, Joe si rifugia, strisciando, in una cassa da morto. Una delle tante che il becchino, il vecchio Piripero, aveva saggiamente costruito mettendosi avanti col lavoro (l'unico lavoro che insieme a quello del campanaro, fin dall'inizio del film, si esplicita non venire mai a mancare a San Miguel). Con un piede nella fossa, questo dunque sia in senso figurato che letteralmente, Joe assiste di nascosto al massacro dei Baxter, terminato il quale dice a Piripero (che in quel momento siede alla guida del carro su cui è poggiata la cassa): "Possiamo andare, lo spettacolo è finito." Portato dal vecchio al sicuro, il nostro eroe trascorre un tempo, imprecisato, fuori dal paese: il tempo della sua guarigione, della riabilitazione all'uso delle armi, il tempo preparatorio alla sfida finale. Quando, di questa, giunge l'ora, essa lo vede trasfigurato: all'occhio astratto del paese, della piazza, del palcoscenico che lo aveva visto uscire di scena strisciante e moribondo in una cassa, Joe appare all'improvviso, come resuscitato, un fantasma, un pistolero metafisico. Un'esplosione fa saltare la casa di Ramon, il quale si trova in piazza con i suoi uomini¹⁸. Ramon si gira e tra i fumi e la polvere bianca sollevatisi dopo il fragore, si staglia pian piano una figura alta, immobile, di una immobilità perturbante. Un vento sinistro si alza improvvisamente e scuote i lembi del suo poncho, ma la figura rimane immobile, lontana, in lieve controluce. Le note del Deguejo rivisto da Morricone si fanno sempre più drammatiche e solenni. Ramon riconosce finalmente il suo nemico e punta il suo temibile Winchester contro di lui, ma questi, inaspettatamente, non sembra preoccuparsene affatto ed inizia ad avvicinarsi, molto lentamente, ostentando una calma ed una sicurezza incomprensibili e preoccupanti.

¹⁸ Ramon e i suoi stavano torturando il povero Silvanito, appeso per le mani con una corda in piazza, questo nel tentativo di estorcergli il nascondiglio di Joe. Infatti costoro lo avevano scoperto mentre portava le provviste al suo amico durante la "riabilitazione" (scena, questa, solo descritta in un dialogo tra Piripero e Joe, non effettivamente presente nel film). Da ciò segue che Ramon sa benissimo che Joe è vivo, che è sopravvissuto al pestaggio e che evidentemente non si era rifugiato presso gli ormai defunti Baxter. Ed è proprio in virtù di ciò che più sopra ho specificato che è precisamente "all'occhio astratto del paese che lo aveva visto uscire di scena strisciante e moribondo in una cassa", più che ad un personaggio in particolare, che Joe possa apparire "come resuscitato" quando fa il suo ritorno sul "palcoscenico" per la resa dei conti finale. Ciò non toglie che, come dirò tra un attimo, l'inspiegabile immortalità del protagonista durante il duello, possa aver fatto balenare nella mente di Ramon il pensiero della morte e resurrezione del suo avversario venuto a punire i suoi delitti. Tutto ciò infine ritengo giochi decisamente a favore della caratterizzazione del protagonista come "avvolto da un alone di mistero" non solo agli occhi dello spettatore, ma assai finemente anche agli occhi degli altri personaggi; cosa, questa, che lo avvicinerebbe significativamente alla figura del Messo dantesco del cui mistero sostanziale riferivo più sopra nel testo. (Si veda, per ulteriori considerazioni in merito all'argomento, la nota 35).

C'è un accenno di dialogo tra i due, ma Ramon lo interrompe facendo fuoco. Joe cade e si rialza. Una volta, due volte... Joe provoca il suo avversario con la frase ormai passata alla storia: "Al cuore Ramon, se vuoi uccidere un uomo devi colpirlo al cuore... sono parole tue no?"¹⁹. Sette colpi Ramon esplose, sette volte Joe cade e si rialza. A chiunque sarebbero saltati i nervi, infatti questo accade: come può Ramon non aver pensato, almeno per un attimo (magari ricordando la maledizione di Consuelo Baxter), che costui non morisse forse proprio perché era già morto, morto e risorto, morto e venuto a lavare con la morte le macchie di quegli assassini consumati in paese? Quando il fucile di Ramon è ormai scarico, Joe rivela il mistero della sua immortalità: sotto il poncho una spessa corazza d'acciaio gli proteggeva il petto dai mortali colpi di fucile. Dopo l'arcano la beffa. Il mistero è svelato, ma Joe, seppur solo contro tanti, ha ormai la vittoria in pugno: la calma di chi è certo di vincere è definitivamente sua. Tutti i suoi avversari sono invece in preda alla nevrosi di chi è certo di essere spacciato. Infatti il Nostro abbatte con fulminea rapidità gli uomini di Ramon (che fino a quel momento erano rimasti pietrificati alla visione di ciò che era accaduto) come fossero birilli; al loro capo si limita a sparare all'arma che stringe tra le mani: il Winchester che schizza per terra. Rimasto a quel punto in piedi solo l'unico avversario veramente degno di lui, Joe libera il vecchio Silvanito con un colpo alla corda che lo teneva appeso per le mani. Ramon è solo ed ha il fucile scarico, ma Joe, molto cavallerescamente, non lo uccide in situazione di così netta superiorità; gli rilancia, insieme ad una nuova sfida, un'altra sua frase epigrammatica (anch'essa passata alla storia): "Quando un uomo con la pistola incontra un uomo con il fucile, l'uomo con la pistola è un uomo morto. Avevi detto così?... Vediamo se è vero: raccogli il fucile, carica e spara". Il duello è alla pari (Joe ha scaricato e gettato la propria pistola), Ramon si lancia sul fucile e lo carica, ma Joe, più svelto, ha già caricato e puntato la pistola: può far fuoco, può ucciderlo, ma non lo fa, rimane immobile. Ancora una volta il Nostro si comporta da vero cavaliere: aspetta che sia l'avversario a fare la mossa decisiva di sparare, livellando così il nuovo vantaggio conquistato; solo allora lo fredda. Ci si può chiedere: come fa Joe ad essere così incredibilmente veloce? Talmente veloce da potersi permettere

¹⁹ Il doppiaggio della versione italiana è affidato alla capace, beffarda, ironica, e in questo momento, di nuovo, massimamente teatrale, voce di Enrico Maria Salerno.

tutte queste concessioni cavalleresche, tutti questi azzeramenti dei propri vantaggi? Dietro l'apparente distanza, soprattutto in merito ad una questione così tipicamente cinematografica come la convenzione del duello nei western, è ancora il mondo del teatro a venirci incontro, fornendoci qualche suggerimento chiarificatore. Eugenio Barba ha parlato di una "...Espressione grammaticamente paradossale, un'espressione ermafrodita [...] che somma in sé azione e passione, e che malgrado la sua stranezza è un'espressione del linguaggio comune.". Spiega Barba: "Si dice, infatti, 'essere deciso', 'etre décidé', 'to be decided'. E non si intende dire che qualcosa o qualcuno ci decide, che subiamo una decisione o siamo oggetto di essa. Ma neppure si intende dire che stiamo decidendo, che siamo noi a condurre l'azione di decidere. Fra queste due opposte condizioni scorre una vena di vita che la lingua sembra non poter indicare e su cui volteggia con le immagini. Nessuna spiegazione ma solo l'esperienza diretta mostra cosa voglia dire 'essere decisi'...". Barba prosegue più avanti: "...Appassionato di film western, il grande fisico danese Niels Bohr si chiedeva perché, in tutti i duelli finali, il protagonista sia più veloce a sparare anche se è il suo avversario a metter per primo mano alla pistola. Bohr si chiedeva se dietro questa convenzione non ci fosse una qualche verosimiglianza fisica. Risolse di sì: il primo è più lento perché DECIDE di sparare, e muore. Il secondo vive perché è più veloce, ed è più veloce perché non deve decidere: E' DECISO. 'La vera espressione – ha detto Grotowski in una intervista – è quella dell'albero'. E spiegava: 'Se un attore VUOLE esprimere, allora è diviso: c'è una parte che vuole e una che esprime, una parte che ordina e una che esegue gli ordini'".²⁰ Chiaramente tali questioni vanno ben al di là di "Per un pugno di dollari" e del suo duello finale. Tuttavia non vi è dubbio che si stia parlando di paradigmi perfettamente applicabili anche al nostro caso: Barba, Bohr e Grotowski, ci vengono in aiuto svelandoci la motivazione di ordine psico-fisico della facilità con cui Joe vince il duello con Ramon. Joe è deciso. E precisamente in questa "vittoria facile", resaci ora anche più comprensibile grazie ai suggerimenti di autorevoli esponenti del mondo teatrale, consiste l'ultimo anello della catena, l'ultimo passaggio: il passaggio che ci consente ora di far aderire definitivamente la figura del pistolero leoniano al Messo dantesco. Ripercorriamo brevemente le tappe

²⁰ Barba 1996. Pagg. 16, 18. Caratteri maiuscoli miei.

del percorso d'avvicinamento delle due figure, recuperando (in maiuscolo) gli attributi che lo studioso dantesco²¹ riferiva al Messo. Ma, innanzi tutto, un intervento che aspira al confronto con quello di un presunto precedente talmente nobile e illustre, un precedente "Divino", necessita di un buon movente, necessita di un significativo movente di giustizia. Ebbene, al di là del discorso di vendetta personale, Joe interviene per salvare il fedele e paterno amico Silvanito e, insieme a ciò, di fatto, punisce la inumana spietatezza dimostrata da Ramon nei confronti dei Baxter. Veniamo dunque alle tappe e agli attributi: l'improvvisa apparizione di Joe dopo l'esplosione, l'apparizione che lo vede in paese per la sfida finale, specificavo più sopra come tratteggi il Nostro similmente ad un fantasma, ad un pistolero metafisico: dunque SOPRANNATURALITA' DELL'APPARIZIONE. Ho sottolineato poi la CALMA perturbante (per Ramon, s'intende) NEL SUO AVANZARE, la sua SICUREZZA, l'aura di MISTERO che lo avvolge (al suo apice quando appare immortale ai colpi di Winchester dell'avversario) e infine Barba, Bohr e Grotowski ci hanno illustrato il motivo della FACILITA' CON CUI VINCE (il fatto che "è deciso"), dando per scontato che la SEMPLICITA' UMANA DEI SUOI ATTI possa essere facilmente ricondotta al fatto che Joe non fa altro che camminare, cadere, alzarsi, sparare, caricare e ancora sparare: cose in verità non infrequenti nel vecchio West.

Prima di proseguire, una breve, doverosa parentesi relativa a precisazioni di carattere metodologico e di approccio alla materia trattata; parentesi che ritengo possa ora trovare l'ideale collocazione potendosi poggiare sugli esempi concreti dei casi finora trattati. Vorrei sottolineare che il vero "punto" della questione, non ritengo sia se Leone avesse o meno concepito tutti questi riferimenti ai classici così come sono stati letti finora, così profondamente riflettenti in dettagli, definizioni e particolari. A dire il vero l'intervista al regista cui più sopra ho fatto riferimento può legittimamente fare pensare a sperimentazioni sugli archetipi progettate e realizzate in piena consapevolezza e dunque, vista l'abilità dell'autore, recanti la loro orma fin nei minimi frammenti, fin nel "tra le righe" di quel composito e complesso linguaggio quale è il linguaggio cinematografico. Ma, ripeto, il punto non è questo. Io non sposo un'analisi di tipo filologico basandomi esclusivamente su, e

²¹ Giovanni Bosco. Si veda la nota 16.

ponendomi principalmente domande su ciò che il regista voleva significare. In virtù del principio dell'indipendenza dell'opera d'arte dal suo autore, e di quello (dal primo derivato) della pur sempre relativa, ma notevole libertà accordata alla scrittura critica²², ho cercato, e cercherò nelle pagine a seguire di “leggere ciò che vedo”, di leggere ciò che la mia sensibilità e i mezzi di cui dispongo mi consentono di scorgere nelle varie opere di cui mi sto occupando. Questo, certo, insieme ad una costante vigilanza autocritica che mi permetta di riferire unicamente di interpretazioni che obiettivamente dimostrino evidenze di credibilità basandosi su fatti comprensibili e concreti. Torniamo a “Per un pugno di dollari”. Vi sono indizi di altri due riferimenti, più o meno espliciti, agli archetipi forniti dalla grande letteratura. Il primo che tratterò ritengo sia un vero e proprio **omaggio alla “Fuga in Egitto”** della Sacra Famiglia, episodio evangelico; il secondo, invece, interessa più direttamente la complessa caratterizzazione del personaggio protagonista, esso consiste nella **parentela con** il personaggio omerico di **Ulisse**. In tutto il film Joe compie la sua azione più nobile correndo, anche letteralmente, in aiuto della famiglia di Marisol, la giovane donna tenuta prigioniera (e fatta coatta amante) da Ramon, sotto la minaccia di ucciderle il figlioletto (il bambino dell'incipit)²³. Per aiutare Marisol, il figlio e il povero marito, Joe fugge nottetempo dalla sua stanza presso i Rojo, ammazza i numerosi scagnozzi di Ramon che sorvegliano la giovane donna e, facendo allontanare i tre poveretti dal paese e salvandoli dal giogo cui erano costretti, porge addirittura loro dei soldi. Già durante lo scambio di prigionieri avvenuto in paese²⁴

²² Entrambe norme da me acquisite sui banchi universitari assistendo, ad esempio, alle lezioni di Estetica del prof. Luciano Nanni

²³ Interessante notare le parole che Silvanito usa nel raccontare a Joe la drammatica situazione di Marisol e della sua famiglia: “...E' la solita vecchia storia: una famiglia felice finchè non arriva il terzo incomodo...”. Silvanito prosegue sottolineando potenza e prepotenza del terzo incomodo-Ramon. Che dietro quell'espressione (“la solita vecchia storia”) non si celi una velata allusione ai Promessi Sposi ?

²⁴ Ramon si riprendeva Marisol caduta – sempre grazie a Joe – nelle mani dei Baxter e questi si riprendevano Antonio, il proprio figlio catturato dai Rojo. Leone girò la scena facendone un sincero, commovente omaggio al neorealismo: il figlioletto della donna, sapendola in piazza, fugge dalle braccia del padre (“...voglio vederla, voglio vederla... mi avevi promesso che potevo vederla...” gli diceva piangendo). Poi, un'attimo dopo, anche da quelle del vecchio Silvanito e corre incontro, in lacrime, a quella madre che l'assurdo e crudele mondo dei grandi gli nega. Lei lo abbraccia, lo stringe, terrorizzata che qualcuno possa fargli del male in un momento così teso e pericoloso, con tutte quelle pistole e quei fucili puntati su di loro. L'intenso, drammatico deguejo di Morricone fa il resto. La scena è toccante a tal punto da spingere, poco dopo, lo stesso Joe ad aiutare i tre.

Joe si era accostato, aveva spalleggiato Silvanito, il quale, imbracciato il fucile, voleva garantire che nessuna ritorsione si compisse ai danni del marito di Marisol, finito nel posto sbagliato al momento sbagliato. Ma se quella volta il rischio da parte di Joe era stato contenuto, e l'atto di proteggere piuttosto vago e passivo, quando decide di far fuggire i tre si espone tanto da venire scoperto da Ramon. Proprio di qui, poi, seguirà il suo crudele e famoso pestaggio. Ebbene, Tullio Kezich ha scritto a questo proposito, riferendosi specificamente alla generosità di Joe: "...E' un gesto gratuito da allineare con gli altri in una sequenza di azioni istintive, non sempre razionalmente motivate, ed è anche un ammicco al personaggio tradizionale dell'eroe generoso e protettore degli oppressi, ormai lontano dal Pistolero qualche migliaio di anni luce..."²⁵. De Fornari ha aggiunto: "...L'eroe leoniano alterna incoerentemente venalità e cavalleria. Si vende al miglior offerente e uccide per denaro, ma protegge madri indifese e non colpisce mai a tradimento..."²⁶. Ebbene, condivido appieno questi giudizi: l'incoerenza del protagonista è notevole²⁷. Tuttavia, se spostiamo il nostro punto di vista da quello del realismo psicologico e della coerenza interna ai moventi dei personaggi a quello della sperimentazione sugli archetipi, come abbiamo visto, un pistolero che inizialmente esibisce un individualismo sfrenato può trasformarsi, alla fine, in Arcangelo vendicatore: trasformazione radicale ma credibile, attuata senza bisogno di tante spiegazioni. Proprio questo è il punto: nell'introduzione, trattando la definizione di "mito" riferivo che già in età classica "mythos" veniva contrapposto a "lògos" in quanto "racconto che non necessita di argomentazioni razionali, vero per eccellenza".

Considerando che il piccolo figlio di Marisol si chiama Jesus, tenendo presente che l'(ormai prossimo) "Arcangelo-Joe" aiuta i tre poveri ed indifesi membri di una famiglia a fuggire nel deserto, a fuggire da una banda di assassini, ricordando infine che Marisol (con tanto di velo da Madonnina) nell'accomiatarsi dal suo salvatore gli

²⁵ Kezich 1980, pag. 189.

²⁶ De Fornari 1997, pag. 40.

²⁷ Anche se, come ho sottolineato nella nota 24, la scena "neorealista" del bambino durante lo scambio dei prigionieri, è davvero toccante. Tanto da poter far diminuire il livello di incoerenza ed aumentare quello di credibilità relativamente alla successiva azione di Joe in questione.

dice: “Che Iddio ti benedica”²⁸, beh, alla luce di tutto ciò la vicinanza all’episodio evangelico della Fuga in Egitto mi pare davvero notevole, dunque significativa. Da ciò, infatti, si può comprendere meglio anche la problematica incoerenza del protagonista. Essa non fa altro che accrescere l’aura di mistero che lo contraddistingue, il fascino ambiguo della sua figura sempre sospesa a metà tra quello che è e quello che sembra, tra personaggio western e qualcos’altro: avido doppiogiochista da commedia dell’arte ma se necessario fantasma vendicatore; all’occasione Arcangelo difensore dei giusti ma fondamentale (come vedremo tra un attimo) astuto e opportunista eroe negativo di derivazione omerica. Uno come lui non pensa o agisce come un uomo, non si muove come Yul Brinner o Steve Mc Queen²⁹, i suoi improvvisi mutamenti di comportamento non saranno mai frutto di una motivata maturazione o di una esplicita presa di coscienza, saranno sempre avvolti da un fondo di mistero³⁰. Altre logiche, quelle del mito e del racconto fantastico hanno preso il posto di quelle della coerenza psicologica e del racconto aderente alla vita reale. Il Pistolero Solitario non farà altro che girovagare sempre uguale a se stesso e saltando in continuazione da un archetipo all’altro attraverso un West del tutto immaginifico, iperrealista solo in superficie.³¹ Veniamo ora all’ultimo, forse il più determinante (se non altro per il fondamentale influsso esercitato sulle successive pellicole del genere) degli archetipi con cui Leone sperimentò liberamente in quella personale fucina mitologica che è “Per un pugno di dollari”: l’eroe negativo omerico, Clint Eastwood come Ulisse. Leone ebbe spesso a dire: “Non sarebbe potuto esistere il ‘mio’ western senza Omero, il più grande sceneggiatore di western. Nell’Iliade troviamo proprio gli archetipi dei cowboy.”³². Leggiamo dunque alcuni giudizi critici sul personaggio di Ulisse: “La

²⁸ Unica invocazione a Dio in tutto il film.

²⁹ Mi riferisco in particolare a “I magnifici sette”(1960), di Jhon Sturges: uno tra i massimi capolavori del western classico U.S.A.

³⁰ Joe non perde mai occasione di accrescere e ribadire quell’aura di mistero che lo avvolge fin dai titoli di testa. Per esempio, alla domanda circa il perché del suo aiuto rivoltagli dal padre del bambino si limita a rispondere: “Beh, è una storia troppo lunga da raccontare ora...”.

³¹ Ho voluto condensare in questa frase, anche anticipando aspetti che verranno trattati nei prossimi capitoli, gran parte del “succo del discorso” del presente lavoro nella sua totalità. Così se la questione del “saltare da un archetipo all’altro” trova proprio in queste pagine la propria enucleazione, in merito all’espressione “sempre uguale a se stesso” rimando alle prime pagine del capitolo IV; e, per quanto riguarda “un West del tutto immaginifico, iperrealista solo in superficie”, rimando alle ultime del II ed in particolare al confronto colà effettuato tra il realismo e la violenza dello Spaghetti western ed il ben diverso realismo esibito da una pellicola “Western drammatica ed antimitologica” come “Gli spietati” di Clint Eastwood.

³² Si veda ad esempio Moscati 1978, pag. 58.

leggenda [gli] attribuiva comportamenti non sempre onesti [...] nell'Iliade è una figura decisamente sgradevole: scaltro, opportunistica e privo di scrupoli [...] nell'Odissea è rispettoso degli dei, ma non tanto da accettare passivamente la sorte, bensì deciso a creare il proprio destino...³³. “Esempio della tradizione negativa di Ulisse è il ‘Filottete’ di Sofocle in cui egli figura come personaggio scaltro e privo di scrupoli...³⁴. Ci bastino questi pochi stralci come testimonianza critica dell'esistenza di un Ulisse-eroe negativo accanto a quello più noto, impavido e positivo, sempre in cerca di nuove conoscenze e di nuovo sapere. Nel primo western di Leone Clint Eastwood spia di nascosto, rapisce una ragazza, fa il doppio gioco, escogita inganni a ripetizione, penetra più di una volta furtivamente in casa d'altri, spinge le due famiglie rivali l'una contro l'altra fuori dal paese per agire indisturbato; il tutto per arricchirsi, il tutto per un pugno di dollari. Del resto lo confessa molto limpidamente a Consuelo Baxter: nel porgergli 500 dollari per l'ultimo servizio svolto la donna gli dice: “In poco tempo diventerete un uomo ricco”, Joe replica: “Infatti... questo è l'unico motivo che mi spinge a restare qui.”. Oltre tutto Joe non sembra avere alcun punto debole: lui ama solo i dollari e non abbandona mai quell'aria strafottente e vagamente schifata (al suo apice quando rigira tra le labbra il suo cigarillo) di chi è davvero tanto sicuro e contento di sé, di chi sa di essere, comunque, superiore. Un mito. Se questo ancora non basta a riconoscere in lui l'Ulisse negativo, l'Ulisse la cui scaltrezza eguaglia, e vive al servizio del proprio opportunismo, pensiamo agli inganni, alle trovate spettacolari che Joe escogita per perseguire senza scrupoli i propri scopi. Il procedimento è il medesimo dei casi precedenti (Shakespeare, Letteratura Sacra ecc...): più che citare episodi particolari Leone ne fa l'equivalente. Il regista confeziona situazioni ad hoc e poi mette in moto il suo eroe facendogli seguire logiche e dinamiche ora da Arcangelo “Divino”, ora da scaltro eroe negativo omerico. Non per esempio “da Ulisse” il geniale, terribile inganno della corazza di metallo nascosta sotto il poncho, inganno sottilmente mirato a colpire proprio là dove Ramon era più vulnerabile, ovvero nella tenuta dei nervi? Joe sapeva chi era il suo avversario: un uomo che otteneva qualsiasi cosa sapendosi invincibile col proprio Winchester tra le

³³ Dei e Miti (A.A.V.V.), pag. 91.

³⁴ Enciclopedia Europea Garzanti, 1981; XI vol., pag. 566.

mani. Lì lo colpisce, lì lo umilia: esattamente dove il massimo punto di forza, venendo a mancare, non poteva non trasformarsi in massimo punto di debolezza.³⁵ Non è infine “da Ulisse” la macabra messa in scena grazie alla quale Joe, lanciando in una gara di velocità verso il cimitero le due famiglie rivali alla ricerca di due morti da lui spacciati per vivi, ottiene, oltre ai lauti compensi per le – false – informazioni fornite, ogni libertà di movimento nel paese in tal modo rimasto deserto (così da potersi mettere indisturbato alla ricerca della agognata cassa di dollari) ?³⁶

Nell’ambito del Western all’italiana è in “Per un pugno di dollari” che la sperimentazione sugli archetipi raggiunge il suo apice (e può veramente essere detta tale). I giuochi di rimando alla grande letteratura di ogni tempo (Nuovo Testamento, Omero, Dante, Shakespeare, Goldoni) ovvero i “discorsi intorno ai miti” della letteratura, trascendono singole opere ed episodi: non sono, dunque, quasi mai citazione in senso stretto. Questi discorsi vengono formulati ad un livello più profondo: da un lato interessando le strutture del racconto (ovvero si fanno modo di raccontare) dall’altro, come abbiamo visto negli ultimi casi trattati, plasmando logiche, moventi e dinamiche del personaggio protagonista (ovvero si fanno modo di pensare ed agire del Pistolero Solitario).

³⁵ Proprio qui, poi, si innesta il discorso più sopra svolto (nel testo ed in nota 18) circa il possibile riconoscimento, anche e soprattutto da parte di Ramon, della natura metafisica e della finalità nemetica dell’apparizione di Joe. Persino l’assassino più spietato e sicuro di sé, vedendo crollare la sua più solida certezza, non può far altro che rimettere tutto il proprio universo in discussione, soprattutto i propri delitti; anzi: provare paura per i propri delitti.

³⁶ Joe riesuma e sistema al cimitero in modo da fare apparire vivi due vittime del massacro dei soldati compiuto da Ramon all’inizio del film (si veda la nota 12). Per i Rojo questi sono, dunque, due pericolosi testimoni di quel massacro, da eliminare ad ogni costo. Al contrario, per i Baxter la testimonianza dei due sarebbe il bene più prezioso, da difendere ad ogni costo. Il terribile Winchester di Ramon arriverà per primo: egli ucciderà i due morti (!).

CAPITOLO II. MITOLOGIA, ANTIMITOLOGIA E MITOLOGIA NEGATIVA

La finalità di questo secondo capitolo, in fondo, non è altro che quella di “intenderci sui termini”. I termini in questione sono quelli del titolo: “mitologia”, “antimitologia” e “mitologia negativa”. Tale finalità di chiarificazione nasce poi in seno al più vasto obiettivo di fare luce sopra i rapporti e i rimbalzi tra i “discorsi intorno al mito” nell’ambito delle cinematografie western italiana ed americana.

Torniamo al primo “punto programmatico dell’innovativa formula per un innovativo tipo di western” che nel capitolo precedente segnalavo essere esibito dal protagonista Joe-Eastwood fin dall’incipit di “Per un pugno di dollari”, ovvero al punto che definivo “individualismo spietato”. La situazione era quella dell’indifferenza o quanto meno del non intervento di Joe di fronte al brutale maltrattamento esercitato da un bestiale “cattivo” nei confronti di un bambino giovanissimo prima, e del suo povero padre accorso a proteggerlo poi. Pensiamo a quanti John Wayne, James Stewart e Gary Cooper avrebbero potuto osservare un comportamento simile: nessuno; almeno non un Wayne, Stewart o Cooper nella parte del protagonista in un film di Ford, Hawks, Mann o Zinnemann. E’ stato spesso, direi universalmente, rimarcato il carattere dissacratorio delle convenzioni romantiche e degli idealismi suoi propri che il genere western assunse nel suo trasferimento da Hollywood e dalla Monument Valley a Cinecittà ed ai deserti dell’Almeria³⁷. Un altro episodio del tutto programmatico ed esemplare di questo nuovo taglio dissacratorio inaugurato con “Per un pugno di dollari” e presto diventato un caposaldo dell’intero genere ci viene incontro dalle prime sequenze del secondo western di Leone: “Per qualche dollaro in più”. Il protagonista, sempre il nostro Eastwood (questa volta nei panni del Bounty killer chiamato il “Monco”),

³⁷ Un efficace compendio delle riflessioni della critica circa il carattere dissacratorio della risposta italiana al western statunitense ce lo fornisce Tullio Kezich : “Fin dalle origini il western si propone come un colloquio con la storia [...] colloquio teso a tradurre prontamente in racconto o in spettacolo le cronache della vita di un Paese giovane e privo di tradizioni remote. [...] Il western americano ha sempre conservato il suo legame con la storia e con una visione del mondo vitalistica e positiva. La visione, appunto, del pioniere che lotta contro la natura e gli uomini perché si sente parte di un processo storico giusto ed irreversibile. [...] Il western americano rispecchia cioè la filosofia pionieristica della Frontiera come perenne traguardo da raggiungere e da superare.”. Puntualizza poi Kezich a proposito del “demistificatorio e dissacrante” (aggettivi di Kezich) Pistolero leoniano: “Un simile personaggio è impensabile nel film western americano perché si presenta non solo come un radicale evasore di tutte le regole tradizionali del genere, ma come la negazione dell’essenza stessa del western. Ha potuto nascere solo nell’ambito di un gusto popolare ormai orientato verso le emozioni violente e i discorsi aggressivi.”. Kezich 1980, pagg. 181,182,185,195.

risponde ad uno sceriffo ammirato ed un po' invidioso della sua abilità nel catturare e freddare criminali (abilità che – soprattutto questo colpisce il tutore dell'ordine – gli consente di incassare taglie molto redditizie): “Ma lo sceriffo non dovrebbe essere coraggioso, leale e soprattutto onesto?”. Detto questo gli stacca dal petto la stella di latta e, rivolgendosi a due uomini del paese e gettando la stella per terra dice: “Cercatevi un altro!”. Il Monco, incassati i dollari delle taglie, sale in sella e se ne va, mentre lo sceriffo non ha nemmeno il coraggio di replicare: rimane inerte e ammutolito al suo gesto e alle sue parole. Nel West di Leone non c'è posto per gli eroi saggi e buoni, per i generosi tutori della legge e dell'ordine che agiscono con coraggio guidati da un alto senso di responsabilità, giustizia e dovere cui l'epopea western statunitense ci aveva abituati³⁸. C'è solo posto per criminali e per svelti, scaltri pistoleri bounty killer. Ha detto chiaramente lo stesso Leone in un'intervista: “...I personaggi di Ford, quando aprono una finestra, scrutano sempre, alla fine, questo orizzonte pieno di speranza e di futuro; mentre i miei, quando aprono una finestra, hanno sempre paura di ricevere una palla in mezzo agli occhi [...] la differenza fondamentale tra me e Ford: lui era un ottimista, mentre io sono un pessimista...”³⁹. Leone è pessimista: i suoi eroi sono dei “figli di buona donna” sempre in cerca di ricchezze. Anche l'universo che dipinge loro intorno è assolutamente pessimistico. Lo scenario assoluto entro il quale si muovono a prima vista appare aperto e libero, ma è un'illusione: si tratta di uno spazio chiuso, quasi claustrofobico. Infatti non c'è alcun rifugio possibile, nessun posto sicuro verso cui scappare: la lotta quotidiana per i dollari e la sopravvivenza non può risparmiare né gli eroi né i comprimari, né i cacciatori né le prede, né i pistoleri vendicatori né gli

³⁸ Uno su tutti: il Gary Cooper di “Mezzogiorno di fuoco” di Fred Zinnemann (High Noon, 1952). Tuttavia, ancor più rilevante per un confronto diretto con i personaggi del Western italiano è il pistolero interpretato da Yul Brynner ne “I magnifici sette” di John Sturges (The Magnificent Seven, 1960). Un pistolero mercenario, appunto, non uno sceriffo, tuttavia un mercenario che, risoluto e primo tra gli altri sei che immediatamente lo seguiranno, decide di rischiare la propria vita nell'estremo tentativo di cacciare dal paese dei contadini che lo avevano vilmente tradito dopo l'ingaggio, il bandito Calvera. A chi sosteneva di poter considerare sciolto il contratto di “protezione” dei meschini contadini poiché nessuno avrebbe più potuto rivendicarne la validità, Brynner rispondeva: “E' proprio per questo che dobbiamo rispettarlo!” Al di là di queste notevolissime differenze nella caratterizzazione dei personaggi, è da segnalare la singolare comunanza di elementi che la pellicola di Sturges possiede con il western italiano: come “Per un pugno di dollari” è il remake in chiave western de “La sfida del samurai” di Kurosawa (si vedano la nota 13 del cap. precedente e la 47 del presente), “I magnifici sette” interpretava, quattro anni prima, un altro film dell'autore nipponico: “I sette samurai” (Shichi nin no samurai, 1954). Infine, ben tre personaggi di rilievo della pellicola (Il bandito Eli Wallach e i pistoleri Charles Bronson e James Coburn), avrebbero contribuito alcuni anni dopo a rendere grande il cinema di Leone (interpretando, il primo, Tuco ne “Il buono, il brutto, il cattivo”, il secondo, Armonica in “C'era una volta il West” e il terzo l'irlandese Sean di “Giù la testa”).

³⁹ Si veda Moscati 1978, pag. 52.

assassini e i criminali. Quale protagonista potrà sfuggire al pestaggio rituale⁴⁰? Quale “villain” al duello, alla resa dei conti finale? Il futuro non esiste, è inconcepibile: si vive e agisce come condannati da una maledizione in un “tempo della presenza perpetua”. L’assedio è eterno: come a Troia. “ Si è notato più volte che la guerra di Troia ha dimensioni eterne, non comincia e non finisce all’interno dell’opera; il prima e il dopo restano fuori...”⁴¹. Universo chiuso e pessimistico, tempo maledetto, ma c’è di più: quei pistolieri individualisti e spietati che lo popolano non potrebbero far altro che quello che fanno, si annoierebbero se non ci fosse da ammazzare, scappare o andare a caccia di dollari e di taglie. Leone parla dell’incipit di “C’era una volta il West” : “...Perché io inizio con questa enorme noia da parte dei tre killer? Ma perché il killer si annoia fuori dal gioco della vita e della morte! Tant’è vero che il primo duella con la mosca, il secondo con la goccia, il terzo con le mani. Fino a che non viene l’uomo da uccidere, e allora la mosca viene eliminata mentre l’altro beve come un sacro calice quest’acqua arrugginita. E quindi si occupano del prossimo per finire, per morire, perché è giusto e logico che muoiano...”⁴². Oltretutto, tutti questi aspetti (innegabilmente “inventati” da Leone), non rimasero circoscritti alle opere del maestro, anzi, registi come Corbucci, Castellari, Colizzi seppero, in alcune pellicole, persino amplificare la vena cupa e maledetta che già pulsava nella “trilogia del dollaro”. Talvolta, certo, fu anche la mancanza ironia - marchio distintivo delle pellicole leoniane - , una voluta mancanza di ironia ad accrescere la portata di quella vena; tuttavia nei casi più riusciti si arrivò (e non si sarebbe mai potuti arrivare se non abbandonando l’ironia leoniana) alla meravigliosa disperazione di pellicole come “Keoma” e “Il grande silenzio”⁴³.

Apparirà ora chiaro come il western all’italiana, contrapponendosi negli scenari e nella caratterizzazione dei personaggi alla “...visione del mondo vitalistica e positiva...” esibita dal Western americano (Kezich in nota 37), si meritò l’etichetta di “antiwestern”.

⁴⁰ Tornerò sull’argomento nel paragrafo “Le stazioni strutturali e i luoghi” del capitolo V.

⁴¹ Ferrucci 1991, pag. 9. Sia, questa citazione, accolta dal lettore come una breve anticipazione delle riflessioni sul tema della “qualità del tempo” che esporrò al termine del presente capitolo.

⁴² Moscati 1978, pag. 66.

⁴³ Tra i più cupi e riusciti western all’italiana si segnalano appunto il tardo e apocalittico “Keoma” (1976) di Castellari (si veda il paragrafo “L’ultimo caso” del capitolo V), il funereo “Django”(1966) di Corbucci, e l’invernale, drammatico “Il grande silenzio” (1968), sempre di Corbucci.

Questa definizione è condivisibile, ma ritengo – e l’argomentare ciò è la ragione d’essere del capitolo – che sarebbe limitativo riconoscere solo il carattere “destruens” nelle pellicole western di casa nostra; anzi, l’omissione di una focalizzazione critica circa il versante “construens” sarebbe del tutto fuorviante e non renderebbe giustizia al lavoro di quegli artigiani che per circa dieci anni popolarono di storie e personaggi mitici i deserti dell’Almeria, gli studi di Cinecittà e soprattutto i cinema di tutta Italia. Da cosa è costituito dunque, cos’è quel “versante construens”? E’ l’adozione di un sistema narrativo assai vicino come schema generale, dunque nelle logiche, ma alternativo nei contenuti, a quello proprio del Western tradizionale. L’adozione cioè di un “registro mitico” nel presentare storie e personaggi che prende le mosse dallo smantellamento tematico di quello preesistente (il mito della frontiera e delle “origini” per gli americani), e, ridotto a pura forma (certo, con i debiti aggiustamenti) lo riempie di nuovi contenuti coerentemente con le attese di un nuovo, diverso pubblico. In altre parole: il western all’italiana non si limitò ad un discorso dissacratorio sugli eroi e i miti del Western originale, ma, tenendo fermo il procedimento di fondo, ovvero un modo di raccontare che fondamentale stimola l’identificazione dello spettatore, diede vita ad una sostituzione di miti e scenari positivi con altrettanti miti e scenari negativi. E’ per questo che suggerisco di considerare Clint Eastwood, Franco Nero e tutti gli altri protagonisti delle migliori pellicole dello Spaghetti western degli eroi negativi, non degli antieroi (come spesso li ha semplicisticamente etichettati la critica⁴⁴). Si ricorderà come nel capitolo precedente si sia potuta sottolineare senza difficoltà la vicinanza del primo tra tutti questi protagonisti con la figura dell’eroe negativo omerico: l’Ulisse dell’Iliade, “l’Ulisse la cui scaltrezza eguaglia, e vive al servizio del proprio opportunismo”. Se dunque il “versante construens” è la creazione di un universo negativo popolato da eroi negativi dobbiamo ora chiederci il perché di tutto ciò: qual’ è la ragion d’essere di questo universo? Che bisogno c’era di adottare un “registro mitico”? Che cosa volevano dimostrare, significare,

⁴⁴ Probabilmente questa definizione proposta dalla critica è una estensione ai personaggi dell’etichetta - più appropriata se non altro poiché più generale, non relativa a dettagli troppo specifici - di “antiwestern” attribuita all’intero genere. Numerosi sono i critici che chiamano “antieroi” i protagonisti del Western all’italiana, tra questi il già citato Tullio Kezich, e quasi tutti gli autori dei libri sull’argomento che riporto in bibliografia. Tra breve, nel testo, tenterò di argomentare la mia proposta di chiamare invece “eroi negativi” quei protagonisti almeno per una doverosa distinzione da altri personaggi del panorama western che ritengo rispondano più precisamente alla definizione di “antieroi”.

Leone, Corbucci, Valerii, Colizzi e Castellari stimolando l'identificazione del pubblico? Quali profondi messaggi volevano inviarci? La risposta è molto semplice. Nessun messaggio. Un solo fondamentale obiettivo: spettacolo. Il western all'italiana nacque e rimase sempre un genere popolare (anche se, in un numero significativo di pellicole realizzate per lo più intorno al sessantotto, fu arricchito di contenuti politici): fondamentalmente quei film erano ideati e realizzati per il divertimento del pubblico e per incassare al botteghino. Il fatto è che il mito funziona, come disse Leone: "Il cinema deve essere spettacolo, è questo che il pubblico vuole. E per me lo spettacolo più bello è quello del mito." Moravia suggerì poi la motivazione psico-sociologica di tutto ciò: "I western all'italiana svolgono una funzione catartica, in pratica essi equivalgono ai sogni. Il giorno che la vita moderna diventerà più umana, i film western, proiezioni di violenze represses originate appunto dalla disumanità della vita, non saranno più necessari."⁴⁵. Come dargli torto? Soprattutto pensando alle tensioni sociali venutesi a creare in Italia nella seconda metà degli anni sessanta e perdurate per tutti gli anni settanta, quando il boom economico si era ormai esaurito e lo spettro della criminalità e del terrorismo si manifestava sempre più drammaticamente una realtà con cui dover fare i conti. Gli autori del western all'italiana avevano solo anticipato i tempi di qualche anno. Ma, si sa, è proverbiale la lungimiranza degli artisti. L'enorme successo del genere è poi la prova più inequivocabile che il pubblico, ormai disilluso e quindi stanco di illudersi in senso romantico ed idealistico, preferiva identificarsi in scaltri eroi negativi⁴⁶. Eroi che, in fin dei conti per due ore non facevano altro che cercare di sopravvivere ed arricchirsi lottando contro le mille avversità di un mondo difficile. Ovvero ciò che la gente che andava a vedere quei film era persuasa di fare, meno epicamente ed enfaticamente, ma realmente, tutti i giorni. Non dimentichiamo che in quegli anni un altro beniamino del pubblico era James Bond: senz'altro un eroe, senz'altro ricco di ironia e di autoironia ma, come i pistoleri dello spaghetti western, senz'altro un "figlio di buona donna". Proprio questo accostamento con i film di 007 ci ribadisce quel tratto fondamentale esibito dalle storie italiane di pistoleri scaltri ed individualisti: il loro carattere ludico,

⁴⁵ Si veda Moscati 1978, pag. 68.

⁴⁶ Oltretutto, per il pubblico italiano, quello della Frontiera americana non era che un mito "di seconda mano".

d'evasione pura, di divertimento. Quella era la funzione tanto delle commedie che da un certo momento in poi finirono quasi col prevalere (varcata la soglia del nuovo decennio), quanto dei film più violenti e spietati che avevano spopolato fin dall'inizio e che comunque furono realizzati, amplificando al massimo sadismi ed efferatezze, fino alla fine.

Gli sceneggiatori e i registi del Western all'italiana giocavano al mito - ricorretto in senso negativo - dei cowboy e degli uomini veri, e lo facevano per divertire il pubblico. Alcuni di loro seppero raggiungere tale scopo con grande maestria e grande intuito psicologico e sociologico, regalandoci così pellicole indimenticabili; ma in fin dei conti era tutto un grande gioco, UN GRANDE CIRCO. Un grande circo di miti ed eroi che aveva le fattezze del Western; ma le storie raccontate potevano benissimo essere quelle di eroi del "peplum" dell'antichità classica, di cavalieri imbarbariti alla "Conan", di samurai orientali o di gangster del proibizionismo⁴⁷. Se la "confezione" più idonea fu quella western, probabilmente il

⁴⁷ Quale migliore evidenza di ciò nella continua attualizzazione cinematografica del plot di "Per un pugno di dollari"? Tralasciando l'archetipo del goldoniano "Arlecchino servitore di due padroni", pare che esso nasca col romanzo hard boiled "Piombo e sangue" (Red Harvest, 1929) di Dashiell Hammett (noto scrittore statunitense di "Noir" e Polizieschi tra cui "L'uomo ombra"), poi, passato attraverso il contesto "samurai" con Kurosawa e in quello "Western all'italiana" con Leone, recentemente (nel 1996), Walter Hill ne ha ricavato un gangster movie ambientato nell'America del 1931 ("Ancora vivo"). Toshiro Mifune come Clint Eastwood come Bruce Willis. Come anticipavo nella nota 13 del capitolo I posso ora aprire una parentesi (sicuro di poter essere compreso fin nei dettagli avendoli già trattati nel precedente capitolo) circa analogie e differenze che la storia trasmigrante esibisce nel confronto con se stessa vagando dal Giappone dei samurai al West dei pistoleri solitari. Non si può certo dire che Leone si sia semplicemente ispirato al film di Kurosawa: "Per un pugno di dollari" è un vero e proprio remake di "Yojimbo". I punti di contatto delle due pellicole non si contano; scorriamo i più significativi facendo riferimento al film giapponese.

- Accoglienza dell'eroe al suo arrivo in paese da parte di un piccolo 'fool'.
- Presenza fondamentale di un "buon" locandiere presso cui l'eroe alloggia: locandiere che tenterà in ogni modo di convincere il samurai ad andarsene, ma che poi lo aiuterà.
- Presenza di un ex bottaio riciclatosi a becchino: l'unico che, in paese, lavora incessantemente.
- Le rivali famiglie dell'assolato West leoniano che contrabbandano armi ed alcool, tre anni prima, in Giappone, contrabbandavano sakè e seta.
- Entrata in scena solo in un secondo momento del vero rivale dell'eroe: il membro più pericoloso di una delle due famiglie di cui, per una buona mezz'ora, non si fa altro che parlare.
- Scena dello scambio dei prigionieri in piazza con il bambino che accorre piangente perché non gli è consentito vedere la madre tenuta segregata da una delle due famiglie.
- Liberazione da parte dell'eroe della famiglia della donna fatta coatta amante da uno dei 'villains' tramite la fulminea uccisione di ben sei uomini posti alla di lei guardia.
- Scoperta di ciò e conseguente pestaggio; fuga e occultamento dell'eroe prima sotto il tavolato della locanda, poi dentro una bara da cui può assistere all'incendio ed alla strage di una delle due famiglie per mano dell'altra.
- Riabilitazione, fuori dal paese, all'uso delle armi e ritorno per il duello finale (dopo la cattura del locandiere scoperto mentre portava al samurai le provviste al suo rifugio).

Queste le fondamentali analogie a livello di plot. Certo non mancano le differenze: da un lato particolari del film di Kurosawa non raccolti da Leone (ad esempio la scoperta dell'aiuto del samurai alla famiglia della donna tramite uno scespiriano biglietto di ringraziamento a lui inviato e caduto nelle mani di uno dei 'villains'; la scena finale con l'eroe che passa la pistola all'avversario morente; dettaglio che fu invece raccolto e citato da Michael Cimino nel suo "L'anno del drago" del 1985); dall'altro particolari inventati ex novo da Leone (riesumazione dei cadaveri dei due soldati da parte di Joe; l'altra "trovata da Ulisse" della

motivo risiede nella sua natura di genere cinematografico per definizione mitico, “nato mitico”; consentendo ai nostri autori di fare un discorso di “mito sul mito”: di “metamito”. Discorso automaticamente accolto come tale dal pubblico e impossibile da fraintendere, poiché da quando esiste il cinema esiste il western, e da quando esiste il western esso è mito⁴⁸. Chi fa western, magari volendo dissacrare il genere dall’interno, o magari giocandoci (dunque proponendo una formula cinica più adatta ai tempi e capace di divertire maggiormente il pubblico), gioca comunque col mito, comunque si relaziona al mito, come dicevo prima, “quello dei cow-boys e degli uomini veri”. Tenendo conto di tutti gli elementi della questione finora

corazza di metallo sotto il poncho). Al di là di tutto ciò, il tratto più rilevante che accomuna le due pellicole è la caratterizzazione dei relativi personaggi protagonisti. Il samurai di Kurosawa, anche se alla fine ripulirà dal marciame il microcosmo in cui è capitato e aiuterà cavallerescamente la famiglia della donna, è estremamente venale: un vero e proprio mercenario al servizio di chi lo paga di più. Kurosawa ambienta la vicenda nei primi decenni dell’ottocento, ovvero ben due secoli dopo l’epoca eroica dei samurai, quando i ronin (samurai rimasti senza maestro, senza lavoro), ormai privi di giustificazione storica per la cessazione dei conflitti in un paese riunito sotto un’unica dinastia (quella dei Tokugawa), erano costretti a vendere i propri servigi al miglior offerente, diventando dunque guardie del corpo di ricchi mercanti e di giocatori d’azzardo. Inoltre, il taglio sarcastico e dissacratorio della pellicola giustifica ulteriormente questa caratterizzazione del protagonista così diversa dall’usuale modo di tratteggiare, nei film di samurai, i maestri della guerra. Come indica Stuart M. Kaminsky nel suo “Generi cinematografici americani” segnalando analogie e differenze tra le pellicole giapponesi di samurai e quelle western americane, i maestri della guerra, a differenza dei cow-boys, “tengono in gran considerazione la sottomissione del proprio io [...], non sono lupi solitari [...], non si battono per autoaffermazione personale [...]; sentendosi sempre e comunque parte di un tutto [...], sempre ben coscienti del proprio ruolo sociale.”. Dunque, Leone, con il suo pistolero solitario, ha amplificato a dismisura il tratto di individualismo presente sia nel Western americano, sia, come eccezione a conferma della regola, nel film di Kurosawa. Kaminsky indica poi un’altra differenza tra la cinematografia samurai e quella western: aspetto esclusivo dei film giapponesi è “l’oltrepassare i limiti di ciò che viene ritenuto possibile”. Dunque abbiamo guerrieri che senza batter ciglio sconfiggono - anche se ciechi o se in qualche altro modo menomati fisicamente - venti avversari alla volta. Spesso vengono inscenati duelli in cui la disparità - a livello di armi a disposizione - tra il samurai ed il rivale dovrebbe risultare fatale al primo che, tuttavia, vince. Leone ed altri registi del Western all’italiana raccolsero pure questo tratto: così abbiamo Eastwood che regolarmente fa saltare come birilli qualsivoglia numero di avversari e tutta una panoramica di pistolieri menomati o in posizione di netto svantaggio che la spuntano sempre [ricordiamo ad esempio Django che con le mani spapolate ucciderà ben sei killers, Milian che nei panni di Cuchillo si batte sempre col coltello contro le pistole (si veda il paragrafo “I duelli” del capitolo V), ed infine il vero e proprio calco-samurai rappresentato da un B movie di Ferdinando Baldi dal titolo “Blindman” con un pistolero cieco].

Mi pare di poter concludere che nel rifare la “Sfida del samurai” Leone abbia avuto modo di portare ogni già amplificato particolare cinematografico a lui preesistente oltre ogni limite: dal momento che una storia perfetta, idonea a veicolare una sperimentazione sugli archetipi era già stata scritta, Leone se ne impossessò ed ingrandì temi, rimandi (certo, perché a parte l’aspetto della teatralità, la parentela con Ulisse, quella con l’archetipo dell’Arcangelo e l’omaggio alla “Fuga in Egitto” sono, tutte e tre, esclusività leoniane), caratterizzazioni, ironia e aspetti formali in modo da giungere all’iperbole assoluta: l’iperbole che solo nel mito può trovare la propria giustificazione ed insieme la propria migliore realizzazione (per le citazioni tra virgolette si veda il capitolo “Due forme a confronto: il film di samurai e il western”, pagg. 89 – 99, Kaminsky 1985. L’autore del libro è stato, tra l’altro, co-sceneggiatore di “C’era una volta in America” di Leone).

⁴⁸ La definizione di “film western” come la troviamo nell’Enciclopedia dello Spettacolo è la seguente: “Genere di cinema nordamericano di carattere epico, tipicamente autoctono. S’ispira ad episodi della grande marcia colonizzatrice nelle praterie dell’Ovest e alle lotte con gli indiani ovvero a momenti della guerra di Secessione, alla costruzione della Ferrovia transcontinentale, alla repressione del banditismo, alla ‘febbre dell’oro’ ecc., è portatore di una mitologia che affonda le radici nella storia, nel folklore, nelle chansons de geste popolari e anche nella narrativa e nel teatro.”. Si veda la voce Western a cura di Davide Turconi, Enciclopedia dello Spettacolo, vol. IX, Le Maschere, Roma, 1962. Citazione e dati tratti da Kezich 1980, pag. 181 e pag. 196.

delineati, si può così tentare di riassumere il fenomeno della risposta dello Spaghetti western al Western americano: c'è un mito privo di agganci con la storia, un mito "in valore assoluto" lo definirebbero i matematici, un mito vagante, aereo, etereo; esso infatti è costituito nient'altro che da topoi, da luoghi mitici anch'essi vaganti (gli archetipi: Shakespeare, Omero, Dante, Nuovo Testamento..., tutte "storie vere per eccellenza" il cui unico radicamento o confine è costituito dalla cultura occidentale). Esso è un contenuto in cerca di una forma. La forma adesso più idonea non esiste per definizione: la trasmigrazione delle storie attraverso diversi generi ne è la prova. Nella sua ricerca di una veste questo mito etereo incontra il Western americano: il mito che quest'ultimo si porta dentro possiede, al contrario, motivazioni genetiche necessarie (origini nazionali) in virtù di forti e sentiti legami con la Storia. Sta di fatto che, pur nella differenza, anche il secondo è mito: è, anzi, il primo mito cinematografico. A quel punto, dunque, il mito etereo prende a prestito la veste mitico-formale del Western: la fa propria pur modificandola in molti aspetti come conseguenza dei caratteristici tratti di "pessimismo autocompiaciuto, giocoso e disincantato" suoi propri. Tratti che lo avvicinano maggiormente al nuovo pubblico cui si riferisce (così bare, croci e bounty killers si sostituiscono al bestiame, ai cow-boys e agli sceriffi; si vedano in proposito le pagg. 84-86 e 92-93 del capitolo V). Il risultato, la finalità non sarà certo più quella di una autocelebrazione ma, come lapidariamente indicava Leone, quella del puro e semplice spettacolo. Tale finalità d'evasione va riconosciuta per quello che è: è qualcosa che si costruisce e che costruisce, non qualcosa che distrugge, è qualcosa che trae forza dalle ceneri di un mito ormai non più credibile ma che, come una pianta nata su una tomba, vive autonomamente di vita propria, è qualcosa che si autogiustifica in sé costruendo ad ogni nuovo episodio la propria ragione d'essere. Dunque, l'equazione è: una equipotenza tra una "pars destruens" che mina alla base il mito positivo del western classico ed una "pars construens" fatta di gioco e di spettacolo - quasi mai di messaggio⁴⁹ - affidata alle gesta di eroi e miti negativi. E' arrivato il momento di "intenderci sui termini": i personaggi che ho proposto di chiamare "eroi negativi" potrebbero, in teoria, anche essere appellati "antieroi", naturalmente volendo significare con questa definizione il loro tratto fondamentale,

⁴⁹ Eccezion fatta, come già ricordato, per i western politici realizzati dal '66 al '70, ovvero in prossimità e durante il periodo caldo della contestazione.

ovvero il loro essere “al contrario dell’eroe classico”, laddove la caratterizzazione “positiva” di quest’ultimo determinerebbe precipuamente la loro natura individualista e “negativa”⁵⁰. Tuttavia, se così facessimo, come potremmo distinguere - a livello di definizioni - ad esempio il Joe-Eastwood di “Per un pugno di dollari” dal Sean Mallory-Coburn di “Giù la testa”? Vi è infatti almeno un caso nell’ambito del western all’italiana, e altri ve ne sono in quello del western statunitense più recente, in particolare in quello influenzato dalla svolta leoniana, in cui l’equazione più sopra proposta si trova ad essere spezzata e sconvolta. In “Giù la testa” (1971) di Sergio Leone, in “Il mucchio selvaggio” (The Wild Bunch, 1969) di Sam Peckinpah e nel recente “Gli spietati” (Unforgiven, 1992) di Clint Eastwood l’equazione di fondo svanisce condensandosi unicamente in una “pars destruens” - preponderante e capace di decostruire il mito del West ma soprattutto le illusioni ed il passato giovanile dei suoi protagonisti - affidata alle azioni e alle riflessioni di questi ultimi: personaggi ora profondamente disillusi (in Leone), ora stanchi al punto di poter affrontare senza batter ciglio una morte certa (in Peckinpah), ora pentiti del loro passato violento e spietato (in Eastwood). In questo modo il “versante costruens” dello Spaghetti western classico ne risulta completamente trasformato, cancellato: lo spettacolo si fa decisamente molto meno giocoso, l’elemento della violenza perde ogni connotazione catartica e liberatoria assumendo fondamentalmente i tratti di una “meditazione sulla violenza” e, indirizzato al pubblico, compare, se non un messaggio vero e proprio, un invito a considerazioni sul passare del tempo, sulla perdita delle illusioni e sulla relatività di ogni cosa. In altre parole al “circo” si sostituisce la riflessione amara, matura e consapevole; al registro epico si sostituisce quello drammatico, e, a tratti, quello elegiaco; al crollo di un mito non se ne sostituisce un altro, se ne incide definitivamente l’epitaffio, il canto funebre⁵¹. Cosa sono dunque questi personaggi incarnanti la predicazione del

⁵⁰ Ribadisco, è solo una questione di scelta di termini, non di sostanza: infatti, in questo caso, “antieroe” ed “eroe negativo” sarebbero utilizzati come sinonimi.

⁵¹ Ritengo che i tre film in questione possano lecitamente essere definiti “antimitologici”, tuttavia è altrettanto vero che le modalità specifiche con cui Leone, Peckinpah ed Eastwood narrano la loro versione della morte del mito e della dolorosa acquisizione di consapevolezza ad essa legata, sono diversissime. Così come diversissimi sono i dettagli, gli scenari, gli stessi “tipi di mito” che vengono a cadere (l’analisi della natura specifica di questi ultimi verrà effettuata tra breve nel testo, pellicola per pellicola). Le analogie sono evidenti, dunque, soprattutto nell’impalcatura strutturale, ovvero nello sconvolgimento dell’equazione indicato nel testo. Da segnalare inoltre che, nonostante la notevole vicinanza tematica che i tre film “antimitologici” e quelli aventi per oggetto la “versione crepuscolare del mito” esibiscono (“C’era una volta il West”, “Il mio nome è Nessuno” e, limitatamente al personaggio del colonnello Douglas Mortimer interpretato da Lee van Cleef, “Per qualche dollaro in più”; pellicole e versioni del mito cui dedicherò

sentimento della Fine se non semplici ed umanissimi antieroi? Quando mai un eroe, un mito, potrà essere indotto a riflettere su quello che era un tempo e che non è più, oltretutto concludendo di aver definitivamente smarrito ogni spinta idealistica? Quando mai rifletterà sugli errori del proprio passato? Quando mai un eroe proverà il sentimento della stanchezza? Dal momento che, dunque, nell'ambito del Western vi sono due modi diversissimi di incarnare "il contrario dell'eroe" – quello dello Spaghetti western classico che dà luce ad una mitologia alternativa di eroi cinici ed individualisti e quello di film come "Giù la testa", "Il mucchio selvaggio" e "Gli spietati" che parlano solo della Fine – e dal momento che nel primo caso il prefisso "anti-" può essere perfettamente sostituito con l'aggettivo "negativo", capace anzi di cogliere con maggior precisione l'essenza di quel tipo di personaggi, giustifico l'aver chiamato i primi "eroi negativi", se non altro per distinguerli dai secondi: veri, autentici "antieroi" western.

Vediamo ora quali sono i "miraggi, le qualità vere per eccellenza, i luoghi dal carattere assoluto" che vengono a cadere nell'unico western all'italiana veramente anti-mitologico ed avente a protagonisti veri anti-eroi: "Giù la testa". In questa pellicola Leone non parla più del West vero e proprio, come avrebbe potuto, infatti, farlo ancora nel '71, quando già nel '68 aveva detto: "C'era una volta il West" ? La storia (ambientata nel Messico del 1914 sconvolto dalla rivoluzione) è quella dell'ex rivoluzionario irlandese Sean Mallory (un grande James Coburn), esperto di dinamite, e dell'amicizia via via più sincera che lo lega al bandito Juan Miranda, uno sporco e splendido "naif" (col volto di Rod Staiger) cui la rivoluzione ucciderà i sei figli e attribuirà gloriosi meriti che non gli appartengono e che non desidera, meriti ottenuti per caso nel fare ciò che ha sempre fatto: il ladro, il bandito. Sean tenterà di accrescere la coscienza sociale di Juan, ma non vi riuscirà, anzi sarà egli stesso alla fine a credere, o per lo meno a provare condiscendente simpatia per

integralmente il quarto capitolo) le soluzioni operate nei due casi sono diametralmente opposte. Se il colonnello Van Cleef e Armonica-Charles Bronson alla fine escono di scena dopo aver vinto l'ultimo duello, dopo aver portato a termine l'ultima missione, trasfigurandosi per via dialettica nel mito, l'irlandese Sean-James Coburn di "Giù la testa" o il Pike-William Holden de "Il mucchio selvaggio" non fanno altro che morire, senza più credere in nulla, eccetto, forse, che nell'amicizia. Quanto a Jack Beauregard-Henry Fonda, protagonista dell'altro western all'italiana sul mito crepuscolare ("Il mio nome è Nessuno", di Valerii), basti ora dire che, pur invecchiato e stanco, pur desideroso di "ritirarsi", egli non perde mai quella spinta idealistica lasciata in eredità a Nessuno-Terence Hill e la fiducia che, in fondo, le persone avranno sempre bisogno di "credere in qualcosa".

l'ideale brutalmente anarchico del suo nuovo amico⁵². Juan è uno che pensa solo a se stesso e ai suoi figli, non ha ideali perché appartiene alla classe dei poveracci, degli eterni sfruttati; Juan non può avere ideali perché per lui il banditismo anarchico è l'unica via per sopravvivere. Ma perché l'ex rivoluzionario ed idealista Sean arriverà a pensarla quasi come lui? I miti giovanili di Sean erano due: l'ideale rivoluzionario e l'amicizia incorruttibile. Leone contrappunta per tutta la durata della pellicola "quello che è" con "quello che era" grazie agli straordinari flash back al ralenti poeticamente sposati al celebre tema (Sean... Sean) di Morricone. Essi ci svelano il tempo intatto degli ideali senza bisogno di parole: vediamo il giovane Sean nella verde Irlanda (presumibilmente) il giorno delle proprie nozze, un suo amico alla guida della macchina degli sposi, insieme scherzano e ridono. In un altro flash lo vediamo ad una riunione segreta in un pub irlandese con i compagni rivoluzionari, lo stesso amico presente, primo tra tutti, guardato con ammirazione da Sean. Quando poi il Nostro, sempre più coinvolto insieme a Juan nelle logiche della folle macchina rivoluzionaria assiste al tradimento del dottor Villega (un intenso Romolo Valli), l'ennesimo flash back ci svela il motivo delle disillusioni: gli eventi irlandesi che lo avevano reso incapace di credere in qualsiasi cosa. L'amico e compagno rivoluzionario della sua giovinezza lo aveva tradito; le torture da questi subite per mano della polizia non erano state da Sean ritenute un motivo sufficiente a scusare quell'atto. A Sean bastò un attimo per giudicarlo e condannarlo, un breve intenso istante di sguardi dilatato dal ralenti e reso indimenticabile dal tema musicale. Sean sparò all'amico in fronte. E' per via di quegli eventi che al primo incontro con Juan, alla domanda del bandito "Ma di un po', mica sarai qui per la rivoluzione?", Sean aveva risposto "No, me ne è bastata una.". A Villega, invece, che tenta di giustificarsi e discolparsi (soprattutto con se stesso) del proprio

⁵² In una scena a metà film Sean fa notare a Juan di essersi seduto sulla carta del Messico, sul suo Paese. Juan risponde: "Il mio Paese? Il mio Paese siamo io e i miei figli.". Sean replica: "ah sì, lo so, ma il tuo paese è anche Huerta... il Governatore... i latifondisti... Gunter Reza con le sue cavallette... e questa rivoluzione che non è uno scherzo.". Juan: "Rivoluzione? Per favore non parlarmi tu di rivoluzioni... io so benissimo che cosa sono e come cominciano... Quelli che leggono i libri vanno da quelli che non leggono i libri, i poveracci, e gli dicono, qui ci vuole un cambiamento, e la povera gente fa il cambiamento. E poi sono i più furbi di quelli che leggono i libri... si siedono intorno a un tavolo e parlano, parlano e mangiano, parlano e mangiano. E intanto che fine ha fatto la povera gente? Tutti morti! Ecco la tua rivoluzione... per favore, non parlarmi più di rivoluzioni.". Detto questo Juan sembra aver terminato, poi, di scatto, esplode: "E porca troia, lo sai che succede dopo? Niente! E tutto torna come prima.". Significativamente, poco dopo, Sean getta in una pozzanghera il libro di Mikhael A. Bakunin dal titolo "The Partriotism".

tradimento⁵³, Sean dirà alla fine del film: “Quando ho cominciato a usare la dinamite, allora credevo anch’io in tante cose, in tutte. E ho finito per credere solo nella dinamite. Quindi io non ti giudico Villega, l’ho fatto una sola volta in vita mia.” Nella parabola leoniana dell’acquisizione di coscienza e dello smarrimento di qualsiasi spinta idealistica, dunque, il (pirandelliano) “buco nel cielo di carta” delle illusioni giovanili del protagonista assume le proporzioni di una falla; inoltre la distanza tra i due mondi, tra i due tempi – quello della “presenza” e quello dell’“avvio verso la Fine”, del “lento morire” – è tanto abissale quanto insistentemente ribadita tramite vertiginosi accostamenti. Uno dei risultati così ottenuti (di certo il più rilevante) è la perfetta “credibilità”: Sean è credibile quando dice di aver smarrito insieme a tutti i suoi sogni anche la facoltà di giudizio su ciò che accade intorno a lui (il tradimento di Villega, la causa rivoluzionaria, la grottesca anarchia di Juan). Sean non sa davvero cosa pensare, poiché se la facoltà di giudizio si avvale di punti di riferimento con i quali poter confrontare gli eventi da giudicare, nel suo caso, credibilmente, ogni pietra di paragone ha messo le ali ed è volata via. Un’altra volta, nel film, Sean parla di sogni, ma lo fa solo per consolare l’amico Juan, per distrarlo dal pensiero dalla morte dei figli, rilanciandogli la sua proposta di mettersi in società per rapinare banche. Ma questo, di certo, è, anzi, era, il sogno di Juan, non di Sean. Quel: “L’America Juan... Perdio se è vero che è grande come dicono, con tutte quelle banche piene zeppe di sogni...” suona amaro. E’ solo il disperato tentativo di tirare avanti dopo le tragedie e i fallimenti patiti dai due amici. Nessuno vi crede davvero. Nella scena finale con Sean ferito a morte è Juan a rilanciare a sua volta all’amico, davvero pateticamente e drammaticamente, la stessa idea, la stessa chimera irraggiungibile delle banche e dell’America. Sean non può che rispondergli: “Amico mio, che grossa fregatura che t’ho dato.”. Quando, un’attimo

⁵³ Dice Villega a Sean: “...E così mi hai giudicato e condannato. Giudicare è facile. Sei mai stato torturato tu? Sei sicuro che non parleresti? Ma io ero sicuro! E invece ho parlato. Sì, della gente è morta... che dovrei fare? Ammazarmi? Perché? I morti restano morti, ma le mie idee non sono cambiate: io credo ancora nelle stesse cose, come sempre!”. Anche Villega, come Sean, come l’amico-traditore dei flash back irlandesi, è vittima degli Eventi e di una Storia che pare debba ripetersi, fino alla Fine: infatti, quest’ultima, arriverà per tutti e tre. Tale struttura del racconto, unitamente alla narrazione di fatti rivoluzionari irlandesi, può a tratti ricordare il “Tema del traditore e dell’eroe” di Borges, racconto che suggerisce l’andamento circolare della Storia proponendosi come possibile attualizzazione in diverso contesto (quello, appunto, dell’Irlanda rivoluzionaria) delle ultime vicende terrene di Gesù e dei suoi. Un altro “testo” significativamente vicino alle vicende di tradimenti nell’Irlanda rivoluzionaria evocate dai flash back di Leone, è il film “The Informer” (Il traditore) girato nel 1935 da John Ford (e tratto dal romanzo di Liam O’Flaherty). Il compagno e amico traditore divorato dai rimorsi, in quel caso protagonista della pellicola, ha il volto di Victor McLaglen. Nell’ambito del Western all’italiana, dunque, la trasmigrazione delle storie è funzionale, non meno che a quella mitica (Kurosawa – Leone: nota 47), alla predicazione drammatica ed antimitologica.

dopo, Juan si allontana per cercare aiuto, Sean termina il suo percorso, la sua vita, in quell'elemento che profeticamente aveva asserito essere l'unico nel quale ancora credesse: si annulla in una enorme esplosione. A Juan non resta che dire: "E adesso io?".

Veniamo ora, analizzando a grandi linee le predicazioni antieroidiche affidate da Sam Peckinpah e Clint Eastwood ai personaggi dei loro film, agli ultimi (e più recenti) rapporti e rimbalzi tra i "discorsi intorno al mito" nell'ambito delle cinematografie western italiana ed americana. Eastwood e Peckinpah, infatti, insieme a Donald Siegel e John Sturges, sono i registi western statunitensi che massimamente hanno preso atto della "svolta leoniana", contribuendo in questo modo alla rinascita, proprio in America, di un genere talmente "imbozzolato nella mitologia dell'eroe positivo" che pareva ormai prossimo a tramontare⁵⁴. Se per l'ex protagonista della "Trilogia del dollaro" passato dietro la macchina da presa il raccogliere l'eredità leoniana fu un passo obbligato, quanto a Peckinpah, Leone stesso ebbe a dire: "Io e Sam ci conosciamo da tanto. Quanto alla polemica su chi dei due abbia imitato l'altro, Sam disse soltanto 'Senza Leone io non sarei esistito!' Io credo di avergli aperto un certo modo di fare cinema"⁵⁵.

Peckinpah narra la vicenda di una banda di fuorilegge in non più giovane età che dopo un sanguinoso colpo si trova nel centro di troppi mirini: volgari nemici, infidi alleati ed ex amici passati "dall'altra parte" (in realtà solo perché spietatamente ricattati) precluderanno al "Mucchio selvaggio" qualsiasi via di salvezza. Come in "Giù la testa" il "set" è quello del Messico della metà degli anni '10: ambientazione "tarda" che inequivocabilmente avverte come si stia parlando del "dopo". Il fascino della pellicola è in gran parte dato dalla riuscitissima (poiché, di nuovo, "credibile") caratterizzazione dei protagonisti (soprattutto William Holden ed Ernest Borgnine del "Mucchio" e Robert Ryan nei panni del loro amico costretto a perseguitarli perché ricattato). Essi non sono altro che uomini, in tutto e per tutto, persone capaci di esibire sia forza che debolezza, banditi pericolosi e tuttavia non privi di senso

⁵⁴ Per la citazione tra virgolette si veda: Tullio Kezich 1980, pag. 196. Se "Il mucchio selvaggio" e "Gli spietati" sono con ogni probabilità le più importanti e significative pellicole western americane recanti l'orma della "svolta leoniana" (se non altro perché mai come in questi film gli elementi leoniani - violenza, taglio dissacratorio e realista, ironia - sono stati rivisitati in modo più originale e produttivo), tra le altre vanno ricordate almeno "Joe Kidd" (1972) di John Sturges; "Lo straniero senza nome" (High Plains Drifter, 1973) e "Il texano dagli occhi di ghiaccio" (The Outlaw Josey Wales, 1976) di Clint Eastwood; "Gli avvoltoi hanno fame" (Two Mules for Sister Sara, 1970) di Don Siegel; "Impiccalo più in alto" (Hang 'em High, 1968) di Ted Post. Tutti film nei quali, tra l'altro, presenza Eastwood.

dell'onore e dell'amicizia, stanchi fuorilegge in realtà migliori dei vari uomini di potere che si succedono sullo sfondo. Lo sfondo, appunto, di una violenza esasperata che si fa pessimistica riflessione sulla natura umana; lontano anni luce dall'altro pessimismo, quello catartico e liberatorio proprio del "circo" western all'italiana. Infatti, al contrario che nei western di casa nostra, qui, i personaggi non sono affatto "contenti" di vivere come fanno, sempre lottando contro tutto e tutti: un po' di tranquillità e di pace sarebbe per loro una vera gioia, mai e poi mai motivo di noia. Dice Pike (Holden) in un breve momento di tranquillità: "Doveva essere il mio ultimo colpo... la situazione peggiora sempre... vorrei farmi una bella riserva e piantarla!". Il suo amico e compagno Dutch (Borgnine), consapevole dell'impossibilità di quel progetto, replica: "Per andare dove?". Segue un lungo sguardo tra i due, Pike non osa rispondere: il suo silenzio vale più di mille parole. Per i due vecchi fuorilegge le regole di quel mondo di continue contese sono ormai solo una condanna e, come in "Giù la testa", qualsiasi prospettiva di un roseo futuro, anzi, di Futuro, non è altro che una chimera irraggiungibile. Alla fine, consapevoli di essere giunti al capolinea, gli Uomini del "Mucchio selvaggio" si lanciano unanimi, alla semplice domanda "Andiamo?" proferita da Pike, nell'ultima impresa, l'impresa suicida in nome dell'amicizia: in quattro contro l'intero esercito del generale Mapache che aveva catturato e barbaramente torturato un loro compagno e amico.

Se da un lato è vero che Peckinpah non sarebbe potuto esistere senza Leone, dall'altro occorre ora ribadire proprio il carattere di "rimbalzo", direi reciproco o biunivoco, che si scorge tra i "discorsi intorno ai miti" effettuati dai due autori: teniamo presente che "Il mucchio selvaggio" segue di cinque anni "Per un pugno di dollari", ma precede di due "Giù la testa" con cui, abbiamo visto, condivide significativi elementi strutturali e tematici. Non solo, "Il mio nome è Nessuno", film ideato da Leone e realizzato dall'allievo Tonino Valerii nel '73, possiede numerose citazioni ed ammiccamenti al cinema di Peckinpah (tra tutti, il più palese senz'altro il nome dei "cattivi", chiamati appunto gli uomini del "Mucchio selvaggio"), chiaro segnale di un dialogo in corso⁵⁶.

⁵⁵ Si veda Moscati 1978, pag. 53.

⁵⁶ Rimando al capitolo quarto per una analisi approfondita del film di Valerii.

Veniamo ad Eastwood. A differenza del James Coburn di Leone e del William Holden di Peckinpah, il personaggio protagonista interpretato dallo stesso Eastwood nel suo film “Gli spietati” alla fine non morirà. I titoli finali ci suggeriranno che William Munny riesce definitivamente a lasciarsi alle spalle il suo passato violento e spietato che tanto lo aveva perseguitato sotto la duplice forma di pericoli materiali ed insostenibili sensi di colpa. “Gli spietati” è un western morale: vi ritroviamo, infatti, la medesima riflessione de “Il mucchio selvaggio” sul rapporto uomo-violenza, tuttavia con l’aggiunta di un esplicito invito a tentare in ogni modo di vincere con dignità la lotta con la parte negativa di noi stessi. Uno spiraglio di ottimismo e di speranza si intravede dunque, ma a costo di vedere spazzati via tutti gli attributi mitici ed eroici che avevano rivestito di un fascino menzognero i personaggi dei “duri del West”. Eastwood ci mostra un pistolero che non riesce a salire sul proprio cavallo, un killer che si ammala e prega disperato perché ha una maledetta paura di morire e di finire all’inferno, un uomo che DEVE essere spietato (nel colpo di coda finale, per vendicare il suo amico e per ristabilire l’ordine con tutta la violenza di cui è capace in un mondo sopraffatto dalle ingiustizie e dall’odio) esibire appena può la sua vera natura, gentile e poetica, nel dialogo con una povera prostituta sfregiata, una delle tante vittime della folle crudeltà di un mondo senza regole. Il regista suggerisce insomma che lo spogliarsi della fama di “mito” e di “duro” per diventare semplici uomini è un atto di maturità. Nel capitolo precedente definivo lo scenario, il West del Western all’italiana come “di fantasia, iperrealista solo in superficie”: tale definizione risulterà più chiara adesso, tramite un confronto con il realismo del West di Eastwood. Ne “Gli spietati” il numero di pistole che si inceppano o esplodono, il numero di duelli vinti slealmente approfittando di situazioni di occasionale inferiorità dell’avversario ed inutilmente mascherati da “imprese eroiche”, e infine il numero di strazianti agonie di gente che, colpita, non muore subito, ma ha tutto il tempo di soffrire fisicamente, piangere e urlare il terrore per la certezza della propria imminente morte, ha raggiunto la vetta assoluta. Coerentemente con gli effetti desiderati e gli obiettivi perseguiti, l’elemento del realismo nello Spaghetti western era essenzialmente ‘spettacolo catartico’, ne “Gli spietati” diviene, al contrario, ‘realismo drammatico’. Nessun mito, nessun eroe, nessun gioco, nessun circo, nessuna fantasia, solo violenza, pentimento e la voglia di cambiare in Eastwood, solo violenza e consapevole

accettazione della Fine nella difesa dell'unico valore rimasto, l'amicizia, in Peckinpah.

Si può ora tentare di concludere il duplice discorso fin qui intrecciato (da un lato quello delle definizioni e della "intesa sui termini", dall'altro quello dei "rimbalzi mitologici" tra i western americani ed italiani) con alcune considerazioni sulla "qualità del tempo"⁵⁷. Mi pare che, generalizzando e semplificando al massimo, il Western classico statunitense possa ricordare la struttura temporale dell'Odissea. All'inizio il tempo della lotta, una lotta effettuata dall'eroe per il perseguimento di fini ben precisi: la conquista della terra, di una casa, di un lavoro onesto e dignitoso, il tutto spesso coronato dalla felice conclusione nel matrimonio; altre volte si rappresenta una lotta tesa a ristabilire "l'ordine violato"... comunque, dopo il trionfo dell'eroe, la qualità del tempo muta, vi è un virare ottimistico, positivo, verso "il tempo della pace", tempo che, idealmente, tende all'infinito⁵⁸. Questa struttura sembra essere idonea a movimenti di eroi, di miti positivi. In fin dei conti Ulisse e John Wayne lottano per ritrovare le proprie radici. Il Western all'italiana, come abbiamo visto, sembra invece poter ricordare maggiormente "l'assedio eterno", come a Troia: il tempo "maledetto" ed autocompiaciuto di una lotta perpetua che si sa non finirà con la fine delle varie storie raccontate di volta in volta. La qualità del tempo è insomma costante, non muta e rimanda ad analoghe peripezie future. Non solo, se da un lato ritroviamo la "tendenza all'infinito", tipica di un discorso "mitico", dall'altro questa tendenza viene applicata alla lotta, non alla pace, e proprio per questo tale lotta non può esibire il carattere morale ed etico adottato nella precedente struttura: se sono inconcepibili matrimonio, casa, lavoro e fattoria, non si può lottare per questi valori, dunque si lotta solo per sopravvivere e per arricchirsi.

⁵⁷ Mi riferirò in particolare alle "qualità temporali" proprie dell'Iliade e dell'Odissea. Scrive Franco Ferrucci: "Si è notato più volte che la guerra di Troia ha dimensioni eterne, non comincia e non finisce all'interno dell'opera; il prima e il dopo restano fuori [...] il modello è quello di una situazione da risolvere in un momento spazialmente bloccato e senza vie d'uscita [...] gli eventi anteriori alla guerra sono immensamente lontani, ricordati a sprazzi come in un sogno. I personaggi del poema vivono senza memoria, chiusi in un presente che li assorbe fino ad inghiottirli." Quanto all'Odissea Ferrucci specifica: "Il viaggio di Ulisse è la ricerca di un punto di approdo; ma l'Odissea [qui intesa proprio come modello di racconto] è anche la rappresentazione di questa ricerca [...] è questa grande idea del Ritorno, legata al viaggio e al bisogno di ritrovare radici." Si veda Franco Ferrucci 1991, pagg. 9,10,15,80,96.

⁵⁸ A dire il vero, nella pellicola capostipite, anche l'eroe negativo Joe-Eastwood regala la pace al paese di San Miguel; tuttavia, anche a prescindere dal fatto che il protagonista se ne va altrove, questa non è altro che una "pace di morte": gli unici tre a rimanere vivi in tutto il paese saranno infatti Silvanito, Piripero ed il campanaro (si veda la nota 15 del capitolo I).

Questa struttura pare essere idonea a movimenti di eroi e miti negativi (l'Ulisse dell'Iliade, come ho evidenziato nelle ultime pagine del precedente capitolo, è eroe ben più "negativo" dell'Ulisse dell'Odissea). Dopo che i registi italiani avevano rotto l'incantesimo del mito positivo, e dopo che anche i miti negativi erano parsi non bastare più a metaforizzare compiutamente il complesso divenire della società, un po' in ritardo rispetto al concetto di modernità in letteratura (Pirandello, Svevo, Calvino, Pascoli, Joyce...), si è profilato un nuovo modo di raccontare il Western: quello appunto "moderno" ed "antimitologico". Grazie al costruttivo dialogo instauratosi tra registi come Leone e Peckinpah, e grazie all'eredità da loro lasciata e da Eastwood raccolta, il Western è potuto divenire "maturo e drammatico". La lotta rimane, ma è condotta contro voglia, per necessità, oppure semplicemente senza crederci. La Fine, l'autoannullamento, è l'unico traguardo possibile, a meno che con un colossale "mea culpa" non si rinunci del tutto a quello che si era e che non si è più. Il castello temporale proprio del "Western antimitologico" è costituito dalla contrapposizione tra la ormai trapassata e perduta "presenza" – che precede sempre l'inizio della storia e che viene raccontata o svelata tramite flash back (i flash back sono presenti sia in "Giù la testa" che in "Il mucchio selvaggio") – ed il tempo della "consapevolezza", della realtà, dell'avvio verso la Fine, sempre amaro e drammatico. Perché, si sa, la conquista della conoscenza, della maturità, della modernità, si paga col prezzo della perdita delle illusioni, dunque con la perdita della felicità. Questa, diceva Pirandello, è la tragedia dei nostri giorni.

CAPITOLO III. L'AMPLIFICAZIONE DELLE STORIE: CITAZIONISMO LETTERARIO E RIFERIMENTI POLITICI

Una possibile definizione del “tratto mitico” oggetto del presente capitolo è quella di “amplificazione delle storie”. Perché “amplificazione”? Perché le non poche pellicole del miglior Spaghetti western che si avvalgono di tale sistema di racconto inscenano uno spettacolo capace di uscire da sé, capace di dire di più di quanto a prima vista non sembri, andando ad innescare una rete di riferimenti che si innestano in “altri” campi, campi che non sono propriamente quelli dello spettacolo o del western. In questo modo una mossa compiuta su un piano (quello, palese, del film e delle sue logiche interne) può assumere, oltre al suo immediato, anche “altri” significati, accrescendo dunque (ecco perché amplificazione) la sua valenza, la sua portata semantica e spettacolare. Come ho indicato fin dal titolo, i “campi” verso cui più frequentemente vengono lanciati richiami e rimandi sono quelli della letteratura e della politica: le pellicole arricchite di citazioni letterarie e quelle facenti riferimento a situazioni o ad argomenti di carattere socio-politico, pur differenziandosi notevolmente dal punto di vista tematico, risultano del tutto affini se analizzate da quello della meccanica del racconto. Lo schema comune infatti è, semplificando al massimo, quello della metafora: si racconta una cosa, una storia, e nel contempo, alludendovi seminascostamente, se ne racconta un'altra, facendone emergere una coloritura particolare, nuova⁵⁹. In entrambi i casi si attualizza, per le finalità più diverse (sfida al lettore, spettacolo, tesi politica), un discorso originario (Amleto, Che Guevara), infondendogli nuova vita all'interno delle mutate logiche di un nuovo discorso, discorso che esibisce le fattezze formali del Western.

⁵⁹ Mi riferisco qui alla metafora in termini assai generali: metafora come modificazione semantica di parole (o discorsi), trasferimento di senso da un termine ad un altro possibile quando le aree semantiche dei termini in questione possiedono almeno un elemento in comune. Quel che, insomma, di metaforico può essere riconosciuto senza rischio di cadere in imprecisioni ai western dell'amplificazione, è il loro essere tutti tesi ad operare - nel raccontare vicende, personaggi e situazioni - travasi semantici da preesistenti racconti, vicende o situazioni; operazione possibile quando tra i discorsi originari e quelli derivati, pur nelle diverse contestualizzazioni, si conservano elementi in comune. In questi termini possiamo includere in un'unica famiglia della “amplificazione originata da logiche metaforiche” tanto le pellicole costruite su meccaniche citazionistiche di tipo letterario, quanto le pellicole politiche. Laddove, al contrario, si esigesse una rigorosa applicazione delle definizioni, solo la seconda categoria potrebbe vestire quella di “pellicole giocate sulla metafora”, politica ovviamente; la prima categoria, infatti, pur prendendo parte a pieno titolo a logiche dell'amplificazione, non è giocata sulla metafora in senso stretto. Ai termini non si sfugge: metafora e citazione non sono sinonimi. Dalla nostra il fatto di poter forse giocare un po' liberamente in quel territorio di scarto situato tra i principi generalmente intesi e le rigorose applicazioni di termini e definizioni.

La finalità del capitolo sarà quella di dimostrare come e perché, allorché il microcosmo di personaggi ed ambientazioni Western all'italiana si è immesso in una via del racconto impregiata da logiche del rimando, il traguardo raggiunto è stato, non di rado, quello del mito. Una seria analisi dovrà tener conto che tale traguardo non si conseguì automaticamente, né tantomeno “per magia” applicando sterilmente la “formuletta” dell'amplificazione: se da un lato infatti non sarebbe bastato tutto l'universo di dettagli e particolari western all'italiana – il microcosmo – a dar vita, da solo, ad un discorso mitico, dall'altro, ovviamente, neppure l'adozione di una via del racconto ad andamento metaforico, l'adozione di una “meccanica dell'amplificazione”, conduce necessariamente o per definizione a tale traguardo⁶⁰. E' il particolare matrimonio di queste due istanze, la specifica modalità con cui i migliori registi seppero talvolta sposarle, che arrivò a costituire “tratto mitico”. E' innegabile che “amplificazione” sia attributo principe del mito: non v'è discorso più amplificato - ovvero saturo, pregno, ingrandito, talmente ricco e potente da poter essere creduto e condiviso con immediatezza - di quello mitico; ma se ovunque vi sia mito è certo vi sia amplificazione, non è certo che ovunque vi sia amplificazione vi sia per forza mito. Dunque, l'evidenza più profonda di una “tessitura mitica” si potrà ottenere solo gettando il nostro sguardo al di là delle facili generalizzazioni, specificamente sopra gli esiti che si intendeva ottenere nell'ambito della sfera di fruizione, ovvero a come, di fatto, si intese utilizzare quella potenzialità che l'amplificazione forniva, incanalandola di volta in volta sotto forma di evasione in cui proiettarsi, consolazione in cui trovare rifugio, esempio in cui credere.

Scorreremo ora (di certo più concisamente di quanto fatto nei precedenti capitoli, visto il loro numero) una per una almeno le più significative pellicole western dell'amplificazione, ricorrendo dunque all'esempio tangibile per una chiara, almeno nelle intenzioni, messa in luce della “tessitura mitica” ivi eventualmente riscontrabile. Prenderemo le mosse da quelle che esibiscono riferimenti al mondo della letteratura.

⁶⁰ Rimando alla nota 8 del primo capitolo per il tentativo colà effettuato di riassumere e visualizzare il microcosmo di dettagli e particolari Western all'italiana cui faccio ora riferimento.

Nel '67 Giuseppe Colizzi girò "Dio perdona... io no!", film che vide per la prima volta insieme la celebre coppia Terence Hill – Bud Spencer. La svolta parodistico-picaresca che regalò grande fama ai due attori e cui solitamente li si collega per "definizione" arrivò solo nel '70 con "Lo chiamavano Trinità" di Enzo Barboni. Doveroso sottolinearlo: la trilogia di Colizzi avente a protagonisti fissi i due attori, trilogia inaugurata appunto nel '67 e conclusa nel '69 con "La collina degli stivali" (dopo la tappa centrale de "I quattro dell'Avemaria", del '68, senza dubbio la migliore delle tre pellicole western del regista) si colloca pienamente nel ceppo principale, originario, dello Spaghetti western. Quello ancora violento e crudo, in cui si spara per uccidere. Il film avrebbe dovuto chiamarsi "Il cane, il gatto, la volpe", titolo che inequivocabilmente e senz'altro troppo esplicitamente, avrebbe smascherato gli intenti di sperimentazione letteraria di Colizzi: "Dio perdona... io no!" è infatti un western all'italiana in tutto e per tutto, western che tuttavia adotta tanto nella caratterizzazione dei personaggi, quanto nella meccanica della trama, le tipologie del racconto favolistico. Grosso modo, infatti, la vicenda può essere così schematizzata: un tempo cane, gatto e volpe erano compagni di avventure... un giorno la volpe, astuta e perfida, decide di liberarsi dei due soci, di tradirli per non dover dividere in fette troppo piccole i bottini ottenuti insieme. Cane e gatto, dunque, si alleano per vendicarsi, tuttavia inizialmente non fanno che litigare, finendo per cadere nelle grinfie della volpe che li strapazza per bene... quando poi fiducia e stima reciproca tra cane e gatto si consolidano, i due riescono a sconfiggere definitivamente il comune nemico traditore. Terence Hill è il gatto: svelto, atletico, furbo e sornione. Bud Spencer è il cane: forte, potente, con un gran vocione minaccioso, ma in fondo di buona pasta. Frank Wolff è la volpe: rosso di capelli, terribilmente astuto, spietato e sanguinario. Non mancano sequenze in cui la parentela del film con il mondo delle favole si appalesa in modo particolarmente marcato: il punto debole del gatto, si sa, è la ritrosia per l'acqua, ed è proprio in un pozzo pieno d'acqua che Terence Hill viene gettato, è questa la tortura "personalizzata" che la volpe, ben a conoscenza di questa sua vulnerabilità, gli riserva nel tentativo di estorcergli il nascondiglio della – onnipresente – cassa di dollari. In un'altra scena cane e gatto si trovano a dover attraversare a nuoto un fiume: Bud Spencer carica sulle spalle Terence Hill il quale minaccia, pistola alla

mano, di sparargli al primo accenno di scaricarlo in balia delle correnti. Il cane mantiene la sua promessa e tutto fila liscio. I due protagonisti forniscono, insomma, una variante in chiave western, e dall'inedito lieto fine, della celebre favola della rana e dello scorpione. Un ultimo esempio: il gatto-Terence Hill che si addentra furtivo nel covo della volpe-Frank Wolff e che cade, letteralmente, in trappola: nella classica trappola del cappio stretto ad un piede che lo appende a testa in giù. Sarà il buon cane-Bud Spencer a liberarlo.

L'esempio di amplificazione che "Dio perdona... io no!" rappresenta ci permette di identificare una prima semplice ma fondamentale linea direttrice che fu spesso seguita dai migliori registi del miglior Western all'italiana nel raccontare le loro storie: la sfida lanciata al pubblico coinvolgendolo, per gioco, in un sistema di racconto multilivellare. Si ricorderà quanto nel capitolo precedente si sia insistito nel sottolineare la fondamentale finalità d'evasione cui il genere Western all'italiana adempiva: lo spettacolo prima di tutto, la connotazione di "circo", gli esiti liberatori e catartici di un gioco sopra i miti del West, di un giocare agli "eroi negativi", agli uomini veri... Coerentemente con questa fondamentale impostazione del genere, le sperimentazioni letterarie e le relative costruzioni multilivellari ritagliarono il proprio spazio assumendo prevalentemente un carattere ludico. Se si potesse immaginare un ideale messaggio confezionato dal regista ed indirizzato agli spettatori, suonerebbe più o meno così: "Avete capito di cosa sto parlando tra le righe? Riuscite ad immaginare come si muoveranno questi personaggi così rigidamente impostati secondo una precisa "natura" quando li porrò davanti a questo ostacolo... e quando li sottoporro a quest'altro stimolo?" E comunque non sarebbe proprio fantastico andare in giro per il West come un 'Gatto con la Colt in mano' - da veri duri - in attesa di assaporare il piacere della vendetta su quel gran bastardo della volpe? E' vero, stiamo giocando, ma siamo così presi che ci divertiamo come se fosse tutto vero! Proprio come quando eravamo bambini! E che ci importa... a chi mai verrà in mente di domandarsi se queste nostre storie sono logiche, se sono realistiche... qui ci si diverte e basta, è solo un gioco! Fuori da questa sala, poi, ci aspetta il vero West: quello molto meno divertente e assai più duro del lavoro, della criminalità, delle tasse... dei rospi che ci fanno ingoiare tutti i giorni. Divertiamoci allora con le nostre storie strampalate fin che possiamo!". Non

è difficile riconoscere in queste ipotetiche ma plausibili parole una possibile definizione di mito: discorso vero, da non mettere in dubbio perché semplicemente l'insieme di regole che presiedono alla sua stesura ed alla sua interpretazione o lettura - le regole del "gioco" - non prevedono operazioni di questo tipo; discorso, dunque, da contrapporsi a quello "logico" in quanto non necessitante di spiegazioni razionali. Discorso, infine, divertito, divertente, ma soprattutto dagli esiti catartici: capace di fornire uno sfondo talmente "forte", talmente credibile nella sua semplicità, da costituire area di proiezione per chi è in cerca di evasione e terra di rifugio per chi è in cerca di consolazione⁶¹.

Il secondo western girato da Colizzi, "I quattro dell'Avemaria", è senz'altro annoverabile tra i più riusciti dell'intero genere. Alla coppia Terence Hill – Bud Spencer che torna a vestire i panni dei personaggi interpretati in "Dio perdona... io no!" (la pellicola è infatti un vero e proprio sequel) si affianca un magnifico Eli Wallach reduce dalla grande interpretazione di "Tuco" nel leoniano "Il buono, il brutto, il cattivo". Nel film di Colizzi l'attore americano interpreta la parte di una simpatica canaglia di nome Cacopoulos (in verità non molto dissimile dal Tuco di Leone) che dopo quindici anni di galera intende vendicarsi dei tre amici di gioventù che lo avevano tradito dopo un colpo, facendolo finire al fresco. I tre si erano procurati, durante il lungo bagno penale di Cacopoulos, posizioni agiate e rispettabili spartendosi proprio i denari conquistati grazie ai colpi condotti insieme a lui. Cacopoulos prima deruberà e befferà, poi coinvolgerà Doc ed Hutch (Terence Hill e Bud Spencer), oltrechè un atletico saltimbanco di colore (Brock Peters), nel proprio progetto di vendetta. E vendetta, dopo mille rocambolesche avventure tra rivoluzione messicana, incontri di pugilato da piazza, feste di paese e gioco d'azzardo, sarà: i traditori verranno scovati e puniti uno dopo l'altro. Chiaramente, la pellicola è una libera trasposizione in chiave western (certo infarcita come si deve di digressioni idonee al nuovo contesto) del celebre romanzo "Il Conte di Montecristo" di Dumas⁶². Il gioco citazionista di Colizzi (che curò anche la

⁶¹ Rimando all'introduzione per eventuali confronti con la definizione di mito colà effettuata.

⁶² "I quattro dell'Avemaria"/"Il conte di Montecristo": un caso o una coincidenza voluta?

Due anni prima anche Stan Vance, alias Florestano Vancini, si era ispirato al romanzo di Dumas per l'unica sua "intrusione" nel genere, ovvero "I lunghi giorni della vendetta", con Giuliano Gemma. Tuttavia Vancini non poté poggiare su quella particolare alchimia fatta di talento visivo, ironia e senso del ritmo – qualità tipiche dei migliori westerner all'italiana - che Colizzi ben seppe dosare ne "I quattro dell'Avemaria"; questo

sceneggiatura) fa centro ancora una volta: la struttura multilivellare rende contenti tutti, sia il pubblico più semplice, affascinato dall'incalzante peripezia e dalla naturale simpatia dei protagonisti, sia quello più colto che gode nel vedere manipolare in modo così originale e spettacolare una vicenda già nota. Ed è ancora, certo, grazie al “gioco”, mito al cento per cento; almeno nell’accezione che indicavo per “Dio perdona... io no!”.

“La collina degli stivali” è la pellicola conclusiva della trilogia western di Colizzi; questa volta il riferimento letterario non plasma l’intera vicenda, ma solo un suo passaggio fondamentale. I protagonisti Doc e Hutch (il film è un nuovo sequel), insieme ad alcuni artisti di circo, tentano di liberare una comunità di minatori dalle vessazioni del cattivo di turno. Per smuovere gli animi dei minatori intorpiditi dal terrore e per smascherare definitivamente i loschi traffici del “villain”, i nostri organizzano, durante uno spettacolo circense, una recita in pieno stile scespiriano: se la “play within the play” “The Mousetrap” in “Amleto” rappresentava l’assassinio di un re e il successivo matrimonio dell’omicida con la regina, la meta-recita di Colizzi mette in scena un povero minatore pestato violentemente da un prepotente che si impossessa di tutto il suo oro. Colizzi, dunque, con “La collina degli stivali” sembra alzare il tiro; v’è da chiedersi se per motivare ed illustrare un rimando letterario così sofisticato ed importante possano ancora bastare le categorie di “gioco multilivellare” e di “mitica evasione” proposte per i due precedenti film della trilogia. Questo rimando a Shakespeare andrebbe probabilmente collocato in una nicchia ideale a metà strada tra le precedenti “amplificazioni” e la “mitica” “sperimentazione sugli archetipi” categoria esclusiva del capolavoro capostipite di Leone “Per un pugno di dollari”. L’ “Amleto” è un testo che appartiene alla Tradizione, ovvero al sapere automatico ed universale: un riferimento così ben congegnato ad uno dei momenti più geniali e distintivi del suo plot non può che farci balenare l’idea di un “salire sulle spalle dei giganti”. E con grande consapevolezza, poi, viste le riflessioni che una mossa così indovinata sembra voler produrre nell’ambito della sfera di fruizione: non si può escludere, cioè, che Colizzi volesse proprio illustrare come il tratto distintivo di un vero testo appartenente alla

a riprova del fatto che, tolto il caso del davvero riuscito “Quien Sabe?” di Damiani, solo gli spesso bistrattati registi specialisti del genere erano in grado di girare, all’interno di esso, valide pellicole.

Tradizione, ovvero il suo essere “universale”, possa consentire un proficuo, efficace utilizzo di quel testo, o anche solo di un suo frammento, in un contesto del tutto differente dall’originale, all’interno di una vicenda completamente diversa narrata attraverso un medium nato secoli dopo. Come dire: “Che vi siate accorti o no di cosa sto parlando, se vi pare la cosa funzioni, vi assicuro, non è che in minima parte merito mio: il fatto è che la Tradizione esiste, è una realtà grazie a personaggi come Shakespeare che hanno saputo scandagliare talmente a fondo le complessità dell’animo umano da essere giunti al nocciolo della Verità, al punto in cui l’Universale vive nel Particolare e il Particolare si muove nell’Universale. Questo io lo so e di questo mi servo per fare bei film e per divertivi”⁶³. In “La collina degli stivali”, dunque, viene inscenato un prezioso frammento di mito: un frammento “vero per eccellenza” in quanto portatore di una verità universale. La riprova del suo essere “universale” è proprio data dal fatto che, trattato con consapevolezza, quel frammento “funziona” in un contesto davvero lontanissimo da quello originale. Talvolta, nel tentativo di inscenare uno spettacolo mitico, si pensò di prendere una scorciatoia, una via più facile che tuttavia, non percorsa con convinzione e consapevolezza, non portò da nessuna parte, tantomeno al mito. E’ questo il caso di uno dei primi western all’italiana: “Il ritorno di Ringo”, del ’65, di Duccio Tessari⁶⁴. La pellicola è una trasposizione in chiave western dell’ “Odissea” con tanto di Proci, maga Circe, dissimulazione dell’eroe nei panni di un umile servitore e vittoria finale. Il fatto è che, come già anticipavo, non basta applicare sterilmente la “formuletta” dell’amplificazione per arrivare al mito, occorre credere in quello che si fa: una operazione di nobilitazione del plot prendendo a prestito temi già di per sé appartenenti al pantheon dei miti riuscirà davvero solo se ogni singola componente del composito linguaggio cinematografico sarà in grado di fornire il suo contributo di credibilità. A partire dalla recitazione di Giuliano Gemma nei panni del protagonista/novello eroe omerico, l’operazione orchestrata da Tessari non convince.

⁶³ La finalità ultima non può che rimanere, infatti, quella del buon spettacolo.

⁶⁴ Il film fu girato appena dopo il primo capitolo “Una pistola per Ringo”, vago connubio tra Iliade e il classico noir “Ore disperate” (1955) di William Wyler; entrambi i “Ringo”, poi, si situano - produttivamente - sull’immediata scia del clamoroso successo di “Per un pugno di dollari”.

Nel precedente capitolo ho accennato di sfuggita al fatto che la sola eccezione al primato dello spettacolo e dell'evasione, nell'ambito delle finalità ultime e delle stesse ragioni d'essere del genere Western all'italiana, è costituita dalla presenza di contenuti politici e di rilevanza sociale in un numero non elevato ma significativo di pellicole realizzate per lo più intorno al '68. Il film che inaugurò il sottogenere Western politico o "Tortilla western" (così chiamato per la frequente ambientazione messicana) fu "Quien sabe?" girato nel '66 da Damiano Damiani. Importanza fondamentale riveste la figura di Franco Solinas, sceneggiatore del film di Damiani e di altri notevoli Tortilla western tra cui "La resa dei conti", '67, di Sergio Sollima, "Il mercenario", '68, di Sergio Corbucci e "Tepepa", '68, di Giulio Petroni. Contrariamente, infatti, al Western all'italiana classico, d'evasione, in cui le figure più rilevanti nel costruire il taglio delle varie pellicole erano quelle dei registi che, spessissimo, mettevano mano anche alla sceneggiatura, per quanto concerne il Western politico si può ben dire che fu il lavoro di sceneggiatore di Solinas il più determinante per la fissazione dei tratti fondamentali del sottogenere. Fu Solinas ad "inventare" la rappresentazione della rivoluzione messicana in veste di metafora della lotta terzomondista e guevarista contro lo strapotere e l'arroganza delle nazioni capitaliste, fu Solinas ad ideare la formula dell'accostamento e del controverso rapporto tra un arretrato peone ed uno smaliziato yankee (a volte sarà un europeo, comunque un bianco) come studio dei possibili confronti tra le due culture di appartenenza, fu, infine, Solinas ad intuire per primo le potenzialità di cui un genere tanto amato dal pubblico poteva essere capace se opportunamente plasmato (nel senso di piegato a, utilizzato) a fungere da megafono ed amplificatore di quei fermenti ideologici che di lì a poco avrebbero preso forma e sostanza nelle contestazioni del '68. L' "intrusione" registica di Damiani nell'ambito del Western all'italiana non si sarebbe probabilmente mai avuta se non grazie alla tentazione di una "sperimentazione politica" che appunto la sceneggiatura di Solinas rappresentava. Il regista, coerentemente con tale impostazione scelse, come protagonisti, due attori già connotati secondo la linea dell'impegno a sinistra: Lou Castel e Gian Maria Volontè. Il primo era stato, appena l'anno precedente, il protagonista de "I pugni in tasca" di Marco Bellocchio e il secondo, notoriamente uomo di sinistra, proveniva dalle fondamentali esperienze leoniane di "Per un

pugno di dollari” e “Per qualche dollaro in più”. La trama, in grande sintesi: nel 1917 un cinico e raffinato killer americano (Castel) si reca a Durango per assassinare il generale ribelle Elias per conto del governo messicano; il treno sul quale viaggia viene assalito dalla banda di El Chunco (Volontè), brigante che si proclama rivoluzionario ma che in realtà non fa che depredate i carichi governativi di armi a puro fine di lucro, vendendo la refurtiva ai ribelli. El Nino (così El Chunco chiamerà amichevolmente l'americano) che non aspettava altro che un'occasione per infiltrarsi tra i rivoluzionari per arrivare al generale, riesce ad unirsi ai banditi fingendosi ricercato e dalla loro parte. Nel corso di varie avventure, tra il bandito e il sicario nasce una grande amicizia e El Chunco, sempre più affascinato dalla raffinatezza dell'americano, in più di un'occasione gli salva la vita. El Nino avrà modo di ricambiare il favore, tuttavia lo farà proprio negli stessi attimi in cui porterà a termine la missione dell'assassinio del generale ribelle, generale che aveva dato l'ordine di giustiziare El Chunco per il suo tradimento della causa. El Nino riscuote i denari pattuiti con i militari messicani per “gli importanti servizi resi al governo” e El Chunco, pur avendo finalmente compreso i veri obiettivi che avevano portato il suo ormai amico in mezzo alla rivoluzione, lo raggiunge a Città del Messico e, dopo un'iniziale esitazione, sembra pronto ad andare insieme a lui negli Stati Uniti per condurre una nuova vita nell'agio e nelle ricchezze. Al momento di salire sul treno, però, El Chunco ci ripensa e spara all'amico. “Perché?” chiede El Nino, “Quien sabe?” risponde El Chunco che scappa raccomandando ai poveri peones che chiedevano l'elemosina di non comperare, con i denari che lascia loro, pane per sfamarsi, ma dinamite per servire la causa rivoluzionaria.

Grazie alla penna di Solinas e alla regia di Damiani, dunque, il circo di miti e di eroi negativi dello Spaghetti western si colora per la prima volta (e mai con tanta efficacia come in questo film) di fondamentali ed evidentissime tinte politiche. Tuttavia il circo – mitragliatrici, esplosioni, avventure, sparatorie, inseguimenti, ovvero lo spettacolo – rimane, ed anche il mito continua ad essere il motore di tutto, ma con una fondamentale differenza: non si tratta più di mito in quanto storia da accogliere come vera - per gioco - in modo da poterne godere appieno le potenzialità di svago ed evasione; non più vicenda in cui proiettarsi per avere i benefici di una catarsi individuale e psicologica: si tratta di mito in quanto

“esempio”, vicenda mitica perché capace di condensare un diffuso sentimento politico, vicenda in cui proiettarsi per ottenere i benefici di una catarsi sociale e collettiva; discorso, infine, vero, o meglio, autentico, poiché autentici sono da un lato i sentimenti che lo hanno concepito e dall’altro quelli che lo accolgono con immediata partecipazione nell’ambito della sfera di fruizione.

In “Quien sabe?” Klaus Kinsky adotta la sua straordinaria maschera nevrotica ed inquietante nell’intensa interpretazione del fratellastro di El Chunco: un folle prete rivoluzionario tanto puro negli ideali quanto sanguinario nel metterli in pratica. Ad un altro sacerdote che gli chiedeva come potesse un religioso come lui fare parte di un gruppo di banditi, Kinsky rispondeva, strappandogli di mano il crocifisso e divorandolo con gli occhi: “Cristo è morto tra due banditi! Dio è coi poveri e con gli oppressi... se sei un buon prete devi saperlo!”.

Il tema del braccio armato di uomini di Chiesa al servizio della “giusta causa” rivoluzionaria così efficacemente accennato nel film di Damiani costituisce l’argomento centrale di un altro Tortilla western girato nello stesso anno: “Requiescant” di Carlo Lizzani. Requiescant è il nome del protagonista della pellicola: un umile e modesto messicano educato secondo i principi evangelici, che, quando le circostanze non consentono scelte più pacifiche, non esita a servirsi del piombo oltrechè dei testi sacri per predicare l’uguaglianza tra gli uomini e servire la giustizia divina. Ma ad ogni malvagio che cade sotto gli infallibili colpi della sua rivoltella Requiescant recita l’orazione funebre: essa, in latino, termina appunto con “Requiescant in pacem. Amen.”. Requiescant si aggira per il West con la pistola appesa ad un cordone da saio francescano ed ha di nuovo il volto di Lou Castel che, nello stesso anno, significativamente, girò “Francesco d’Assisi” per la regia di Liliana Cavani. La cosa più indovinata della pellicola è la netta, volutamente stereotipata caratterizzazione dei personaggi: Requiescant, il buono, così dimesso e semplice da sembrare un novizio capitato per sbaglio tra i pistolieri del West e che tuttavia, nonostante un’apparenza agli antipodi del “pistolero solitario”, si rivela “provvidenzialmente” imbattibile una volta impugnata la rivoltella. George Below Ferguson (interpretato dall’ottimo Mark Damon) è il cattivo, di più, è la personificazione stessa del male, con tutto il suo fascino oscuro: bellissimo, elegantissimo ma talmente freddo e pallido che in certe sequenze sembra il Conte

Dracula o il Diavolo in persona. E infine Don Juan: un prete rivoluzionario, un “intellettuale della rivoluzione” che nessuno avrebbe potuto interpretare più degnamente ed efficacemente di quel Pier Paolo Pasolini che appena due anni prima aveva girato “Il Vangelo secondo Matteo”. Idealmente Ferguson è il demone, Requiescant è un “novello Gesù” o per lo meno un eletto (tra l’altro sfuggito da bambino ad una “strage degli innocenti”) e Don Juan è il Battista (non a caso in italiano il suo nome è Giovanni): colui che predica prima dell’eletto e, quando egli arriva, è in grado di riconoscerlo.⁶⁵ Don Juan al termine della pellicola teorizzerà l’estremo, sofferto ma necessario intervento armato contro le ingiustizie e le mostruosità degli sfruttatori e dei malvagi: per il prete rivoluzionario l’impugnare le armi per la difesa della propria umanità non rappresenterebbe un muoversi contro, anzi, sarebbe l’estremo tentativo di seguire gli universali principi di giustizia e libertà predicati dall’Antico e dal Nuovo Testamento. La pellicola di Lizzani possiede un andamento estremamente solenne, a tratti ipnotico, ma non conosce (e questo, certo, è un limite) momenti ironici o minimamente leggeri in grado di stemperare – giusto per rendere più assimilabile – la grave rilevanza della tesi di fondo. Una delle battute finali, pronunciata dal sacerdote rivoluzionario come preambolo al proprio discorso sulla necessità di armarsi, ben riassume le atmosfere del film: “La guerra è orribile non perché si è ammazzati, ma perché si ammazza, non perché si ammazzano degli uomini, ma perché si ammazza la pietà.”. Non c’è molto “circo”, insomma, in questo atipico, serio e comunque interessante western politico all’italiana. Il mito c’è: i riferimenti agli episodi evangelici che diventano un raccontare gli eventi come ad un tempo riflesso possibile di una antica Storia e possibile modello per una storia futura. Di nuovo, cioè, la storia esemplare in cui credere e in cui proiettarsi con i propri sentimenti, con il proprio sentire politico.

⁶⁵ Requiescant è “segnato”: possiede una cicatrice procuratagli da un colpo di fucile ricevuto da bambino. Il colpo fu esploso da un uomo di Ferguson durante lo sterminio di una pacifica comunità di messicani. L’unico sopravvissuto alla strage fu proprio quel bambino poi tratto in salvo da un uomo di Chiesa di passaggio. Divenuto adulto Requiescant scoprirà la verità sul suo passato, sulle sue origini, scoprirà che Ferguson aveva fatto massacrare la sua gente; Don Juan lo riconoscerà dalla cicatrice e lo indicherà come “altra” guida ideale della comunità di messicani rivoluzionari posta sotto la sua guida spirituale: Requiescant sarà la “guida armata”.

Lo schema ideato da Solinas per “Quien sabe?” del confronto interculturale realizzato tramite la messa in scena dei controversi rapporti di rivalità e amicizia tra un peone ed un bianco venne ripreso ed arricchito di possibili varianti in alcuni *Tortilla western* realizzati verso la fine del decennio. L’attore che più di ogni altro prestò il suo volto e la sua interpretazione alla figura del poveretto, del ladruncolo messicano che fa quello che può per sopravvivere fu il, davvero bravo, Tomas Milian. Scorriamo brevemente i titoli più significativi del classico “*Tortilla western del confronto culturale*”. “*La resa dei conti*”, prima pellicola western di Sollima, del ’67, è sceneggiata dallo stesso regista (si vedano tutti i dati della sua “trilogia politica” nel primo elenco per registi dell’appendice) proprio sulla base di un soggetto di Solinas. Nel film Millian è Cuchillo, peone accusato ingiustamente di violenza carnale ed omicidio e dunque “cacciato” dal pistolero bianco Lee van Cleef, il quale, una volta scoperta la sua estraneità al fatto, passerà dalla sua parte lasciandogli uccidere il vero – rispettabile – colpevole. In “*Corri, uomo, corri*”, del ’68, sempre di Sollima, Millian torna a vestire i panni di Cuchillo; questa volta il peone è alle prese con il denaro della rivoluzione: in punto di morte un poeta idealista ed ideologo rivoluzionario lo incarica di recuperare un grosso quantitativo d’oro; Cuchillo, almeno inizialmente, si lancia alla ricerca del tesoro certo più per interesse personale che per consacrarlo alla causa. L’immancabile pistolero bianco (questa volta Donal O’Brien) prima lo ostacolerà per accaparrarsi l’oro, poi, dopo varie vicissitudini, lo aiuterà nell’intento; infatti i due, avendo avuto modo di vedere da vicino le meschinità dei potenti e il valore dei disperati ribelli, comprenderanno l’importanza degli ideali e della ragione rivoluzionaria. Molto simile a quest’ultimo come schema di fondo è il davvero notevole “*Vamos a matar companeros*” girato da Sergio Corbucci nel ’70, pellicola che vede, accanto a Millian negli usuali panni del peone (questa volta chiamato El Vasco) un convincente Franco Nero nella parte del cinico mercenario svedese Yod. El Vasco è un ottuso lustrascarpe divenuto, per puro caso, luogotenente di un meschino ed avido generale della “*Revolution*” che intende mettere le mani su di una cassaforte unicamente per tornaconto personale. El Vasco e Yod vengono incaricati di rintracciare l’unico uomo in grado di aprire la cassaforte che dovrebbe contenere il tesoro che garantirà la vittoria ai ribelli: il “puro” professor Vitaliano Xantos (Fernando Rey). In un continuo alternarsi di

rivalità ed alleanza, i due riusciranno a portare con loro Xantos che aprirà la cassaforte rivelando l'essenza della vera ricchezza dei valori rivoluzionari: non denaro, ma spighe di grano, un pugno di terra, una falce da lavoro. La pellicola alterna sapientemente momenti di "circo" (che talvolta sconfinava fin nella commedia grazie agli spassosi battibecchi tra i due protagonisti) e romantici passaggi di ispirazione politica supportati dal sempre acuto talento visivo di Corbucci. Bellissima la scena finale in cui Yod, convertito alla causa, si unisce ai pochi compagni rimasti e a El Vasco (ormai maturato politicamente grazie agli insegnamenti del professore) nell'ultima, disperata corsa suicida verso le truppe governative: l'urlo di "Vamos a matar companeros" li guiderà, orgogliosi ed eroici, per l'ultima volta, naturalmente sulle incalzanti note di Morricone. Per comprendere la connotazione mitica di un film come questo basta immaginare le urla e l'euforia che una tale scena doveva provocare in sale cinematografiche popolate da giovani che da due anni vivevano il '68.

Veniamo a Leone: tutta un'altra cosa. Sui cinque western girati dal maestro, gli unici due nei quali vi è una notevole presenza di temi di rilevanza sociale, gli unici in cui vi sia "messaggio" (in realtà, poi, nient'altro che messaggio di denuncia), sono "Il buono, il brutto, il cattivo" e "Giù la testa". Tuttavia non si può affermare che le due pellicole appartengano al filone "Western politico": il percorso leoniano va letto come del tutto indipendente ed al di là delle contemporanee produzioni di Western all'italiana. Dopo aver raccontato le mitiche gesta del pistolero solitario in "Per un pugno di dollari"[64], dopo aver proseguito il discorso affiancandolo al tragico tema della vendetta affidato ad un nuovo personaggio dalle sfumature crepuscolari (il Colonnello Douglas Mortimer-Lee Van Cleef) in "Per qualche dollaro in più"[65], Leone, che mai si ripeté, in "Il buono, il brutto, il cattivo"[66] immise quel "circo" di eroi negativi che lui stesso aveva inventato, in una cornice nuova: quella di un West sconvolto dalla guerra di Secessione. Poi, dopo l'isolata parentesi del mitico crepuscolo epocale di "C'era una volta il West"[68], il maestro deciderà di cambiare tutto, personaggi e contesto: non più eroi negativi ma antieroi

e non più in un West di fantasia o travolto dalla guerra, ma nel Messico tardo rivoluzionario. Il risultato sarà “Giù la testa”[‘71]⁶⁶.

Il messaggio di fondo de “Il buono, il brutto, il cattivo” è molto simile all’autodifesa di monsieur Verdoux nel film di Chaplin⁶⁷: di fronte ai massacri su grande scala, di fronte alle guerre, di fronte agli stermini voluti dai potenti, cosa sono i delitti del singolo? Che cosa saranno mai i misfatti del Biondo (il buono, Clint Eastwood), di Tuco (il brutto, Eli Wallach), di Sentenza (il cattivo, Lee Van Cleef) di fronte agli orrori della guerra di Secessione? Leone denuncia, non si schiera politicamente. I mostruosi segni della follia della Guerra sono onnipresenti: nel corso della pellicola non si contano i soldati mutilati o ridotti a tronchi d’uomini che passano sullo sfondo mentre i tre protagonisti si rincorrono e si sfidano secondo le ben meno disastrose logiche della loro guerra privata per i dollari. Davvero indovinata ed efficace, poi, l’idea di intervallare il racconto principale con delle microstorie: Leone apre delle drammatiche parentesi in grado di farci tornare per un attimo con i piedi per terra tra un duello ed una rocambolesca fuga nel deserto, tra un rapimento mitico e l’altro. Mi riferisco ad esempio al breve, intensissimo episodio del capitano nordista alcolizzato (Aldo Giuffrè) che rivela a Tuco e al Biondo, stringendo in mano una bottiglia di wiskey: “Questa è l’arma più potente della guerra... chi possiede più bottiglie per ubriacare i soldati e mandarli al macello, quello vince. Noi e quelli dall’altra parte del fiume abbiamo una sola cosa in comune: la puzza dell’alcool”. Poco dopo il Biondo, assistendo alla carneficina per la presa del ponte di Lext – “una merda di mosca sulle carte dell’alto comando” lo aveva definito il capitano – dirà: “Mai visto morire tanta gente e tanto male”⁶⁸. Un altro toccante episodio è quello dell’anonimo soldato sudista tremante nell’agonia cui il Biondo porge l’ultimo tiro di sigaro: fa appena in tempo a coprirlo con il proprio spolverino che questi muore.

⁶⁶ Rimando al capitolo quarto per la trattazione di “Per qualche dollaro in più” e “C’era una volta il West”.

⁶⁷ “Monsieur Verdoux”, Charlie Chaplin, Usa 1947. Chaplin-Verdoux tentava di giustificare il suo aver prima sposato, poi derubato e ucciso ricche vedove, sostenendo di aver applicato, nel suo piccolo, quegli stessi teoremi che i grandi della terra adottano nel decidere e nel fare le guerre.

⁶⁸ “L’alto comando ha deciso che dobbiamo prendere la merda di mosca, anche se dobbiamo crepare tutti. [...] Farlo saltare salverebbe la vita a migliaia di uomini”. Il Biondo e Tuco porteranno a termine il sogno del capitano che, ferito a morte, vorrà aspettare di sentire il fragore l’esplosione prima di spirare, finalmente sereno. In questo modo tra l’altro i due potranno, senza più la guerra tra i piedi, proseguire liberamente la loro corsa verso i dollari.

La scena, davvero struggente, si svolge muta, senza alcun dialogo: l'intenso gioco di sguardi ed il tema di Morricone valgono più di mille parole. Se i drammatici squarci ne "Il buono, il brutto, il cattivo" si alternano ad un "circo" che, comunque, prosegue fino al duello, 'pardon', fino al triello finale, in "Giù la testa", come abbiamo visto nel precedente capitolo, gli squarci arrivano a lacerare l'intera tela delle illusioni e del "circo" non rimarrà che l'amaro ricordo. L'ultimo western di Leone si apre con una riflessione di Mao Tze Tung: "La rivoluzione non è un pranzo di gala, non è una festa letteraria, non è un disegno o un ricamo, non si può fare con tanta eleganza, con tanta serenità e delicatezza, con tanta grazia e cortesia. La rivoluzione è un atto di violenza.". Contrariamente a quanto si potrebbe pensare, vista la notevole rilevanza politica, in quegli anni, e la grande diffusione anche in Italia del pensiero di Mao, "Giù la testa" non è allineabile con western politici come "Quien sabe?". Di nuovo: Leone denuncia, non fa politica. La stessa citazione, del resto, è programmatica in tal senso: "è inutile cercare assurdi eufemismi – ci dice Leone – la rivoluzione è un atto di violenza, vi farò vedere quanto questo sia drammaticamente vero". Leone, fin dall'inizio, ci mostra un mondo corrotto: il peone Juan (Steiger), sporco e malvestito, chiede umilmente di salire su di una carrozza che viaggia in pieno deserto; il conducente accetta di prenderlo a bordo solo per fare un dispetto ai ricchi passeggeri, per colpirli nel loro disgustoso e meschino snobismo aristocratico. Una volta salito, essi si prendono gioco di lui e lo insultano in tutti i modi possibili ed immaginabili: al reietto, dunque, stravolgendo lo schema di "Stagecoach" di Ford⁶⁹, non viene offerta alcuna possibilità, solo si giustifica e si spiega il suo essere, per forza di cose, un reietto. "Bestia", "Animale", "Straccione", "Morto di fame" lo appellano gli eleganti e viscidati viaggiatori, mentre Leone ci mostra i dettagli delle loro bocche bisunte e ingorde continuamente intente a mangiare. Il pubblico è tutto dalla parte di Juan, dunque, quando vengono svelate le sue vere intenzioni, quando i suoi figli irrompono con le armi e spogliano i facoltosi passeggeri di tutti i loro beni.

⁶⁹ "Ombre rosse", "Stagecoach", John Ford, Usa 1939. In questo classico western Usa il mutuo confronto tra i vari soggetti del microcosmo sociale riprodotto sulla diligenza sfocia, alla fine, in una dimensione costruttiva e capace di fornire un'occasione di riscatto per tutti.

Ma se in un Tortilla western queste premesse sarebbero presto sfociate in una presa di posizione politica, in una difesa dei valori rivoluzionari, in Leone servono solo a farci capire perché un poveraccio come Juan non può far altro che quello che fa: quel mondo, quelle persone non gli danno scelta, il banditismo anarchico è per lui e per la sua famiglia l'unica via alla sopravvivenza. Proprio qui, poi, si innesta lo stravolgimento nichilista dello schema peone/bianco inventato da Solinas ed utilizzato per la prima volta in "Quien sabe?": Juan non ha ideali, il suo unico sogno è mettere le mani sull'oro del "Banco Nacional de Mesa Verde". Di più: il peone naif non cambierà il suo modo di pensare, non maturerà politicamente, ed alla fine, solo per caso e per errore, lui, un bandito, diverrà un glorioso eroe della rivoluzione. Proprio lui che non solo non avrebbe mai voluto, ma che addirittura aveva detto di Pancho Villa: "... il più grande bandito che c'era al mondo, quello aveva due palle così, come due bocce! Beh, s'è messo nella rivoluzione... com'è finito? Niente, eh, generale... beh, per conto mio è finito a merda!". Il bianco, poi - l'altro personaggio della coppia dialettica - il colto, ex idealista ed ex rivoluzionario irlandese Sean (Coburn) è disilluso e confuso fin dall'inizio e fin nell'anima, tanto che finirà quasi col credere nell'ideale brutalmente anarchico dell'amico (si veda il capitolo precedente: pagg. 38-39 e nota 52). Da queste premesse discende un'altra differenza con "Quien sabe?": quando nel film di Damiani El Chunco uccide El Nino, lo fa in senso politico: perché gli ideali sono più forti, nelle logiche della pellicola, dell'amicizia. In "Giù la testa", invece, gli ideali o non ci sono o sono volati via, dunque non v'è conflitto: l'unico valore, alla fine, è l'amicizia. Quando Sean, l'amico che tentava di consolarlo per la perdita dei figli con la chimera irraggiungibile del "sogno americano", è ferito a morte, Juan è disperato: cerca ad ogni costo di salvarlo perché non gli rimane nient'altro al mondo, nient'altro che gli importi davvero. Non essere un eroe della rivoluzione, non la causa, solo il suo amico gli preme; e quando questi muore quel finale: "E adesso io?" si sa non potrà mai trovare risposte. Il fatto è che Leone pone al centro di tutto gli uomini, i personaggi; la rivoluzione, pur sempre presente, funge solo da sfondo. Leone ci mostra come le speranze, gli ideali, gli affetti e le amicizie, una volta cadute in balia della guerra e della rivoluzione, ovvero - come indicava Mao - in balia della violenza, si trasformino drammaticamente in tradimenti, disillusioni e perdita dei

propri cari. Infatti Villega (Valli), costretto dalle torture, tradirà, rievocando a Sean il doloroso fantasma del tradimento dell'amico di gioventù; Juan perderà tutti i suoi figli e saranno in pochi a sfuggire alle fucilazioni dei governativi. Per una efficace resa drammatica della denuncia di quanto di terribile può succedere durante guerre e rivoluzioni, Leone non si limita ad evocare cupi e dolorosi fantasmi interni al film: tramite l'uso della citazione storica ne evoca altri ben conosciuti anche dal pubblico. Così la perdita dei figli da parte di Juan ricorda il dramma di Papà Cervi, le "cavallette" di Gunter Reza (ovvero le milizie governative) che calpestano ogni centimetro quadrato del deserto messicano ricordano la fanteria del Terzo Reich e la fucilazione di un anonimo traditore – colpito alla schiena e con la giacca calata sotto le spalle in segno di spregio – richiama alla memoria l'esecuzione di Mussolini. Pur essendo un film, un western "drammatico" nel vero senso del termine, "Giù la testa" è anche capace di farci sorridere: la goffaggine di Juan e i continui battibecchi con Sean divertono anche nella tragedia. C'è una geniale scena, ad esempio, verso la fine del film: Juan e Sean sono nascosti su una carrozza di un treno merci che trasporta animali, Juan piange, sommessamente, la morte dei figli, non riesce a pensare ad altro... Sean lo guarda, non sa cosa dire per cercare di distrarlo, per cercare di consolare il suo amico. Ad un bel momento un merlo fa la cacca in testa a Juan. Sean non sa se ridere o fare finta di niente; poi Juan, rivolto al merlo, dice: "Per i ricchi canti, eh!". Allora Sean inizia a sorridere sotto i baffi, poi esplose in una meravigliosa risata liberatoria: rotto l'incantesimo della muta disperazione dell'amico, Sean può finalmente cercare di distrarlo raccontandogli delle banche e dei futuri - irrealizzabili⁷⁰ - colpi in America.

Con "Giù la testa" Leone abbandona il mito, parla solo di uomini, di antieroi; e in una dialettica di dramma ed ironia racconta la vita così com'è: sempre in bilico tra il baratro della tragedia, i fallimenti, le disillusioni da un lato e le momentanee risurrezioni, i provvisori slanci di nuove speranze, le risate liberatorie dall'altro.

⁷⁰ Si veda in proposito il capitolo precedente alle pagg. 40 e 41.

CAPITOLO IV. LA MITOLOGIA CREPUSCOLARE E LA DIALETTICA TRA BURLESCO E MITO

Il pistolero solitario, il personaggio mitico per eccellenza del nostro cinema western, come abbiamo visto vive, si batte, agisce, in un eterno presente: in un “assedio eterno”. Al passato non si fa quasi mai cenno; quando ciò accade non è certo per storicizzare il personaggio, piuttosto per alimentarne il sostanziale alone di mistero, sua prerogativa fondamentale⁷¹. Il futuro non conta: dopo aver fatto giustizia sommaria ed aver incassato i dollari, l’eroe si allontana caracollando sul suo cavallo. Verso dove? Presumibilmente verso nuove gesta, nuove guerre private per altri dollari; ma senza alcun dubbio esse lo vedranno muoversi esattamente allo stesso modo: sicuro di sé, nel pieno delle sue forze, senza mai invecchiare. Insomma, non conta da dove si viene e dove si va, ma come si è. Nel capitolo I osservavo: il pistolero solitario non farà altro che girovagare sempre uguale a se stesso e saltando in continuazione da un archetipo all’altro attraverso un West del tutto immaginifico. Il contesto cui facevo riferimento era “Per un pugno di dollari” tuttavia, escludendo la questione degli archetipi (che precisamente nella pellicola capostipite appare più palese che in qualsiasi altra), il “girovagare sempre uguale a se stesso” costituisce una qualità del personaggio ben evidente nell’intera “Trilogia del dollaro”. Questo apparirà ancor più chiaro se si considera tale trilogia nel suo insieme ed ogni nuovo episodio, come in effetti è, una sorta di séguito del precedente: è chiaro che il personaggio di Clint Eastwood passa, pur con nomi diversi, sempre identico a se stesso da “Per un pugno di dollari” a “Per qualche dollaro in più” a “Il buono, il brutto, il cattivo”.

Quando, al termine di “Per qualche dollaro in più”, il Monco afferma di volersi ritirare in una fattoria a godersi in santa pace le ricchezze conquistate, il pubblico sa benissimo quanto, per fortuna, questo poco credibile desiderio - se non altro poiché più da “antieroe” che da “eroe negativo”⁷² - sia del tutto irrealizzabile: sembra che, per un attimo, il mito che per un paio d’ore ci ha fatto evadere dalla realtà prosaica in cui viviamo, il mito in cui alcuni di noi si sono giocosamente identificati, voglia

⁷¹ Tipica in tal senso è la risposta di Joe-Eastwood: “Beh, è una storia troppo lunga da raccontare ora...” rivolta in “Per un pugno di dollari” al padre del bambino e marito di Marisol che chiedeva perché mai egli fosse così deciso a porgere loro il proprio aiuto.

darci consolazione, asserendo che tutto sommato anche a lui non dispiacerebbe vivere come noi. Ciò può gratificarci, ma, ognuno al suo posto! Infatti, eccolo nel film successivo intento a sparare ai cappi che pendono dalle forche durante le esecuzioni e ad intascare taglie da bravo bounty killer.

Il rappresentare qualcosa di assoluto, l'incarnare l'assoluto in quanto immutabili, incontaminabili, sottratti al principio dell'entropia, è senza dubbio una via al mito.

Altre ve ne sono: una in particolare, dietro l'apparente distanza, si libra da logiche e meccanismi molto vicini. E' il caso dell'eroe stanco: la nobile figura dell'uomo maturo con un conto in sospeso, l'ultimo, da portare a termine nella consapevolezza che dopo di ciò non vi sarà più nulla, nient'altro se non il proprio annullamento. Penso al Colonnello Douglas Mortimer (Lee Van Cleef) che nel già citato "Per qualche dollaro in più", dopo aver vendicato la morte della sorella, sigilla con quel lapidario "Un'altra volta, ragazzo"(rivolto al Monco che gli chiedeva perché mai non volesse anch'egli arricchirsi dividendo, come pattuito, gli incassi ottenuti con le taglie della banda dell'Indio-Gian Maria Volontè) la risoluta decisione di uscire di scena.

Nel duello finale tra il Colonnello e l'Indio, con il Monco ad un tempo spettatore, comodamente seduto a godersi la scena, e regista (è lui a condurre il gioco, è lui ad azionare la dolorosa, maledetta colonna sonora del carillon, rievocatrice della violenza subita dalla sorella del Colonnello ad opera dell'Indio e del conseguente suicidio di questa⁷³) la posta in gioco non sono i dollari, ma i valori assoluti dei sentimenti: l'amore fraterno, l'odio, la vendetta. Dopo di ciò nessuno più vedrà il Colonnello, possiamo starne certi. Per altra via, altra, ma parallela a quella più sopra menzionata, egli sfugge al quotidiano, al contingente: vi si sottrae proprio quando questo lo avrebbe potuto trasformare in un banale, vecchio bounty killer benestante. Per altra via, insomma, il Colonnello Douglas Mortimer si proietta nel mito.

Nel penultimo western di Leone, "C'era una volta il West", ritroviamo in Armonica (Charles Bronson) la struggente figura crepuscolare dell'eroe stanco la cui unica ragione di vita è la vendetta: una "missione" da portare a termine ad ogni costo, poi,

⁷² Il Pike-Holden de "Il mucchio selvaggio", come abbiamo visto, questi sì che, se potesse, sarebbe felice di "farsi una bella riserva e piantarla!". Nel suo caso, tuttavia, la Fine sarà l'unico traguardo possibile.

⁷³ Nel corso del duello il Monco aziona il carillon: l'oggetto chiave protagonista del flash back a tinte rosse ed infernali che aveva, un attimo prima, svelato l'antefatto ed insieme il vero movente, di vendetta personale, del vecchio bounty killer.

nulla. Ma non basta: questa volta infatti il motivo crepuscolare non rimane circoscritto alla predicazione di un personaggio: investe di sé la storia, l'intera epoca, disegna l'epilogo di una epopea; quella, appunto, Western. Del resto il titolo parla chiaro. La vicenda è ambientata verso la fine dell'ottocento, un'epoca di transizione, di cambiamenti: l'epoca che vide il selvaggio West spazzato via da quella civilizzazione e da quella industrializzazione che avrebbero di lì a poco contribuito alla nascita di un grande paese. Una nuova dimensione sociale, nuovi costumi e nuove figure avevano cominciato ad affermarsi. Grandi imprenditori, uomini d'affari, operai, tecnici, meccanici, giornalisti e borghesi di ogni sorta avevano ormai preso il posto dei cow-boys, degli avventurieri e dei cacciatori d'uomini⁷⁴. Trasponendo quest'immagine dal piano storico e sociologico a quello poetico e letterario, può venirci in mente il passaggio dal medioevo cavalleresco, avventuroso, all'epoca moderna, borghese, di certo più "comoda", ma assai meno mitica. Già. Il mito! Che fine può fare il personaggio mitico quando l'universo intorno a lui muta, rendendolo un alieno? Se dunque in "C'era una volta il West", Armonica possiede un motivo in più rispetto a quelli che già avevano spinto il colonnello Van Cleef ad uscire di scena, Tonino Valerii con "Il mio nome è Nessuno" ed E. B. Clucher con "...E poi lo chiamarono Il Magnifico" suggeriranno, come vedremo, altre interessanti, piacevoli risposte⁷⁵. Vediamo per ora come, attraverso i rapporti che si instaurano tra i personaggi ed attraverso l'interazione di questi con atmosfere che ci parlano di "tempi nuovi" in arrivo, Leone ci narra la sua versione del mito crepuscolare.

Morton (Gabriele Ferzetti) è l'uomo che incarna i valori dei suddetti tempi nuovi. Un imprenditore delle ferrovie senza scrupoli, deciso a tutti i costi a portare a compimento il suo grande sogno (ed in ciò, sapientemente, Leone ce lo raffigura anche come un idealista): portare la strada ferrata fino all'oceano Pacifico.

⁷⁴ Nell'introduzione avevo definito "C'era una volta il West" il meno all'italiana di tutti i Western all'italiana; è precisamente per questa ragione che ho ora fatto riferimento a cow-boys ed avventurieri (tipiche presenze del Western Usa): il penultimo western di Leone, oltre ad essere stato girato in quella Monument Valley set prediletto dal più classico dei classici directors del genere, John Ford, non mette più in scena un "circo" catartico ed autocompiaciuto di eroi negativi e pistolieri solitari, parla di eroi crepuscolari, di banditi romantici, di donne forti, di uomini d'affari e di 'villains' che, significativamente, operano al servizio di questi ultimi. "C'era una volta il West" parla di un universo in trasformazione: universo molto meno di fantasia di quello, "all'italiana", di "Per un pugno di dollari".

⁷⁵ E' significativo che i due film risalgano già agli anni '70 (quello di Clucher al '72 e quello di Valerii al '73): pare proprio che il motivo crepuscolare rappresentato in pellicola rifletta la consapevolezza dell'imminente fine di un genere nato quasi dieci anni prima ed ormai sull'ineluttabile via del tramonto.

Nonostante la tubercolosi ossea lo costringa sulle stampelle, la sua determinazione è inarrestabile, come la locomotiva che continua incessante, macinando i chilometri di rotaie man mano costruite dagli operai, la sua marcia verso l'Ovest, verso il progresso. Poco importa se Morton, travolto ed ucciso da uno degli ultimi rigurgiti di violenza del vecchio West, non sarà in grado di vedere con i propri occhi la realizzazione del suo sogno. Aveva comunque visto giusto: la ferrovia, emblema della nuova era, verrà portata a termine da altri come lui.

Morton, vista l'infermità, si serviva, per portare a termine il suo progetto, di un fuorilegge spietato; un uomo in grado di spazzare via ogni ostacolo: Frank (Henry Fonda). Questi è l'eroe negativo, il "villain" diabolico e astuto che può a tratti ricordare i personaggi interpretati da Gian Maria Volontè nei precedenti film di Leone. Frank ha le sue mire sulla ferrovia (infatti risulterà fatale allo stesso Morton), e sulla proprietà ereditata dalla bella prostituta proveniente da New Orleans in cerca di emancipazione: Jill (Claudia Cardinale). Sarà lei a fare da madrina a quella grande nazione che di lì a poco vedrà la luce; è infatti Jill l'unico personaggio a non prender parte al "balletto di morte" che coinvolgerà tutti i protagonisti.

Cheyenne (Jason Roberts) è il bandito romantico, assieme rozzo e dolce, sporco e nobile; una figura a metà tra il vecchio e il nuovo West: nato e vissuto nel primo, sarebbe disposto a vivere la propria maturità seguendo le regole del secondo, ma una pallottola di troppo gli taglia la via al compromesso.

Infine Armonica: il vendicatore, il pistolero infallibile e silenzioso che non fa altro che aspettare il momento opportuno per regolare il conto in sospeso con Frank, il quale, diversi anni addietro, gli aveva crudelmente ucciso il fratello maggiore. Frank lo aveva impiccato ponendogli un cappio al collo e costringendolo proprio sulle giovani ed instabili spalle di un Armonica ancora ragazzo e costretto a suonare un'armonica a bocca. "Suona qualcosa a tuo fratello" aveva detto al ragazzo un Frank, anche nell'aspetto, del tutto più simile al diavolo che ad un uomo.

Il duello finale tra i due è una riproposta di quello che aveva visto sfidarsi l'Indio e il colonnello Douglas Mortimer; persino l'uso della colonna sonora è identico (il suono dell'armonica diventa l'equivalente musicale di quell'antico incubo, le note di Morricone sanno costruire l'agghiacciante sinestesia uditiva del dolore e del

desiderio di vendetta del protagonista, filtrati dagli anni e dal ricordo. La musica evoca i sentimenti mentre il flash back ci svela quell'antico brutale assassinio). Impressionante è la resa scenica della sfida: Leone sembra mettere in scena due fantasmi che vivono totalmente ancorati al passato (e che, infatti, da questo completamente risucchiati, si battono per risolvere una questione antica) facendoci capire che quello sarà uno degli ultimi, se non l'ultimo duello a combattersi a quel modo. L'ultimo duello di un mondo ormai in via di estinzione, mentre un altro sta per nascere. Appena prima Frank aveva detto ad Armonica: "Un uomo come Morton avrebbe dormito tranquillo sapendo che da qualche parte ci sei tu, vivo..." (Armonica non aveva lasciato che gli ex scagnozzi di Frank, sobillati da Morton ormai in preda alla disperazione, lo uccidessero: voleva essere lui a regolare personalmente i conti). Dunque Frank, pur nella sua malvagità, è capace di dare ascolto ad una voce: quella che lo spinge a presentarsi davanti ad Armonica per dargli soddisfazione, accettando la sfida. Questo nella consapevolezza, in entrambi, che nessuno più, nei tempi che verranno, saprà dar retta a questioni vecchie, superate, come il codice d'onore. "Non sono un uomo d'affari, solo un uomo" soggiunge Frank, "Il futuro non riguarda più noi due"; "Già", ribatte Armonica, guardando la ferrovia in costruzione, "una razza vecchia... arriveranno altri Morton e la faranno sparire".

Mentre là fuori Armonica e Frank eseguono il canto del cigno del vecchio West (e Armonica, naturalmente, estrae più svelto, freddando l'avversario), Jill, emblema della vita che continua (non a caso questo ruolo è affidato ad una donna), parlando con Cheyenne fa capire di essere alla ricerca di un uomo. Un uomo che le possa stare vicino, aiutandola a gestire la terra ereditata, un uomo col quale ricominciare; non importa se quest'uomo sarà Armonica o Cheyenne stesso: a Jill importa solo costruire il futuro, comunque. E' allora che Cheyenne dice che uno come lui sarebbe disposto a restare, se potesse (ha una pallottola in pancia), mentre Armonica: "La gente come lui ha dentro qualcosa, qualcosa che sa di morte. Quello lì se è ancora vivo entra dalla porta, prende la sua roba e dice addio". Il ché puntualmente accadrà, dopo la battuta d'addio a Jill, e a tutta la vita che lei rappresenta: alla di lei domanda se un giorno o l'altro lo si rivedrà di passaggio nella città in costruzione sulla sua terra, egli risponde, guardando verso l'infinito e

insomma, ma piuttosto freddo e spietato, il quale, cominciando a sentire il peso degli anni ed avendo ammucchiato troppi nemici, decide di ritirarsi, di sparire in sordina. Jack è pronto ad imbarcarsi silenziosamente su di un battello per l'Europa quando spunta Nessuno (Terence Hill): un giovane idealista scanzonato, fulmineo con le mani e con la pistola, che, essendo cresciuto nel mito di Jack Beauregard, intende farlo entrare nella storia. Come? Naturalmente con il compimento di una memorabile impresa finale: Jack Beauregard da solo contro i centocinquanta "cattivi" del "Mucchio selvaggio"⁷⁶.

Jack sulle prime appare decisamente contrariato; al ragazzo che tenta di convincerlo all'impresa: "Finiresti su tutti i libri di storia", risponde: "Così tu saresti tra quelli che leggono... ed io invece tra quelli che muoiono". Poi però, trovandosi solo, in mezzo al deserto, con quei "centocinquanta figli di puttana che cavalcano e sparano come fossero mille" che gli vengono incontro, Jack decide di immolarsi: si appresta a caricare le sue armi per l'ultimo, glorioso duello. In quel momento spunta Nessuno su di una locomotiva rubata, lascia che l'impresa sia compiuta quel tanto che basta perché venga ricordata dai libri di storia, e, quando i centocinquanta sono ormai ridotti ad un gruppo sparuto, quando, comunque, anche per Jack sarebbe la fine, lo porta via percorrendo di gran carriera la strada ferrata.

Un duello fasullo inscenato in città, con tanto di pubblico e di fotografo, permette a Jack, che si finge ucciso da Nessuno, di sparire, definitivamente. E mentre già un'insegna viene innalzata a ricordare le gloriose gesta di Jack Beauregard, egli si imbarca, anonimamente, per passare il resto della vita in Europa, da uomo tranquillo.

⁷⁶ Come già anticipavo nelle ultime pagine del capitolo II, il riferimento al titolo del film di Peckinpah è un chiaro segnale di un dialogo in corso tra la scuola di Leone e l'ultima (per allora, certo) incarnazione del cinema Western statunitense; incarnazione del resto, come abbiamo visto, a sua volta non poco influenzata dalla svolta leoniana. Nella pellicola di Valerii vi sono altri ammiccamenti a Peckinpah ed al suo film; ad esempio nella scena, ambientata in un cimitero indiano, in cui Nessuno tenta di convincere Jack all'impresa di affrontare il Mucchio selvaggio: su una delle lapidi Nessuno legge nome e cognome del regista statunitense e, naturalmente, non manca di ironizzare ("Eh... un bellissimo nome in Navajo!"). Un altro esempio è quello del furto di una locomotiva da parte del protagonista: versione burlesca ed a metà tra l'ammirato ed il divertito della medesima impresa compiuta da Holden, Borgnine e soci, appunto, ne "Il mucchio selvaggio".

La storia, decisamente atipica e geniale, tutta incentrata com'è sul mito - sul suo valore, sul suo significato, sulla sua possibile fine -, si svolge nel 1899; dunque, tutto quanto detto a proposito delle atmosfere crepuscolari che ci parlano di "tempi nuovi" in arrivo in "C'era una volta il West", vale anche qui. Con una differenza: ne "Il mio nome è Nessuno" il futuro (ormai, in realtà, già il presente) oltre che dimentico dei valori del vecchio West e quindi "imborghesito", appare alquanto privo di valori di riferimento che non siano il cinismo, l'ingordigia e le vuote spettacolarizzazioni. Ciò è, ad esempio, suggerito efficacemente in chiave allegorica nel lungo episodio del circo: nani che fanno i prepotenti stando sui trampoli, baracconi in cui si gareggia nel colpire poveri negri con torte in faccia, pistolieri che si confondono con i vari manichini delle attrazioni e che si sentono autentici "duri" solo perché vestono di nero e portano due rivoltelle... Il "presente in fieri" appare, dunque, pure "incattivito": "Anche la violenza è cambiata, si è organizzata, e un buon colpo di pistola non basta più" dice Jack a Nessuno nella bellissima lettera-testamento che viene letta alla fine del film. Certo manca qui una figura piena di serenità e bellezza, simbolo di un rigenerarsi epocale, com'era la Jill-Claudia Cardinale di "C'era una volta il West".

Però c'è Nessuno: il futuro è affidato a lui e alla sua carica positiva; dunque, nonostante questa carica non sia estendibile alla nuova era ed al mondo in cui continuerà a girovagare allegramente, rimanendo circoscritta a lui, il finale si salva da un minaccioso pessimismo.

Nelle ultime sequenze, infatti, Nessuno indicherà, suggerirà un modo di essere, di sentire: l'unico forse capace di raccogliere l'eredità dei vecchi valori e di portarli intatti nell'ineluttabile "nuovo"; una condizione capace di regalare una serenità tutta particolare, intimista: quella di un idealismo filtrato dalla fantasia e dall'ironia. Ma andiamo per gradi: chi è Nessuno? Nessuno è un jolly, è uno che sa manipolare tutto e tutti perché conosce ogni trucco. Non appartiene ai "tempi vecchi", neppure a quelli nuovi: è un caso a parte; nonostante ciò conosce i meccanismi propri agli uni e agli altri, e li aziona a suo piacimento. Così ottiene ciò che vuole, sempre. Si fa chiamare Nessuno perché, furbo come un Ulisse da favola, preferisce orchestrare tutto di nascosto, dando i meriti a qualcuno, rimanendo nessuno. E' un idealista, persino un saggio, ma burlone: si fa beffe dei pistolieri più temibili risolvendo

questioni di vita o di morte a schiaffoni⁷⁷. Nessuno si muove come un personaggio dei cartoons, di fantasia, non uccide mai. Jack uccide, eccome: “La morte non è mai uno scherzo” dice ad uno sgherro prima di freddarlo. Jack non scherza, perché è il mito. Nessuno scherza: è il “giocare al mito”. Tant’è che è come se ci fossero due film in uno: un western serio, anche drammatico, ed uno comico che si inseguono, si intrecciano ad ogni istante. E’ il grande pregio che fa l’unicità di questo lungometraggio, sottolineato anche dalla riuscitissima colonna sonora di Ennio Morricone che si articola secondo due direzioni: l’incalzante arrangiamento della “Cavalcata delle valchirie” a sottolineare gli epici momenti di scontro tra Jack ed il “Mucchio selvaggio”, e l’accattivante, ironico, ma anche sereno e rassicurante, tema di Nessuno a colorire le sue burlonesche gesta e a suggerire il suo modo di essere⁷⁸. E così ci sono anche due finali, o meglio, due predicazioni del mito, insieme convergenti e divergenti, ovvero dialettiche, incarnate dai due protagonisti. Da un lato abbiamo Jack (non a caso interpretato da un grande attore hollywoodiano come Henry Fonda, già di per sé emblema del mito del cinema Western): il mito puro che comincia a sgretolarsi un po’ (ma non del tutto, come vedremo tra un attimo). Jack acconsente ad immolarsi, tuttavia poco dopo è ben contento di potersi mettere in salvo e di vivere in serenità il resto dei suoi giorni. Accetta, insomma, di buon grado, il compromesso: la grande morale dei tempi nuovi. E compromesso vi è pure nell’accondiscendere a quella esigenza di spettacolarizzazione (il fasullo duello finale) sempre più dilagante nella nuova era: un evento non è tale se non è stato immortalato da un fotografo, ed un mito non è un mito se non se ne parla nei libri di storia. Ma a guardar bene, questa seconda concessione è fatta per un bene superiore: è fatta con la speranza che, nonostante l’ottusità, i “tempi nuovi” siano in fondo ancora bisognosi di “credere in qualcosa”, come scrive Jack stesso nella già menzionata lettera del finale. L’insegna innalzata a ricordare le gesta dell’eroe Beauregard ed i “libri di storia”, pur se costruiti ad arte azzerando il tempo tra l’evento e la sua trascrittura per i posteri, indicheranno l’ “ideale” a chi avrà occhi

⁷⁷ In questo, Terence Hill ha modo di citare se stesso riproponendo le spassose gags che avevano fatto la fortuna, due anni prima, della serie “Trinità” di E.B. Clucher.

⁷⁸ Si tratta proprio di due temi distinti. Nel prossimo capitolo, nel paragrafo relativo alle colonne sonore, analizzerò specificamente il tema di Nessuno che a sua volta si compone dell’intreccio di due diversi motivi capaci di predicare musicalmente le due “anime” – quella burlona e quella saggia ed idealista – del personaggio protagonista.

capaci di riconoscerlo e cuore pronto a coltivarlo. L'importante, dunque, è l'ideale, ed il fine giustifica il mezzo.

Dall'altro abbiamo Nessuno: la naturale prosecuzione di Jack, incarnante, al medesimo tempo, la parodia di quel modo di essere⁷⁹. Ma la parodia (al contrario della satira) è spesso un atto d'amore, un omaggio, quasi mai una critica e, comunque, l'unica via che Nessuno ha di portare avanti l'idealismo della vecchia generazione inoltrandosi nei difficili "tempi nuovi" è proprio quella di camuffarlo, di non farlo sembrare tale, dietro una facciata scherzosa, per conservarlo al suo interno, incontaminato. L'importante è di nuovo l'ideale. Riprendendo il parallelismo poetico-letterario proposto per "C'era una volta il West", si può dire che Jack è il poema cavalleresco, e Nessuno, vivente in un'epoca che non potrebbe più abbandonarsi ai trasporti dal poema evocati, è la poesia sospesa tra elegia ed ironia che ricorda con affetto quel mondo incantato di donne, cavalieri, armi ed amori recitata in una sera di carnevale, ad una festa in costume.

Trattando il tema del crepuscolarismo nel Western all'italiana, è doveroso almeno ricordare il terzo e conclusivo capitolo della serie "Trinità": "...e poi lo chiamarono Il Magnifico" di E.B.Clucher (Enzo Barboni).

Il film, pur essendo una commedia senza alcuna pretesa di competere con i fratelli maggiori quali i lungometraggi di cui ho parlato in precedenza, propone (certo, in chiave parodistica) una efficace riflessione elegiaca sull'ineluttabile passaggio dal vecchio al nuovo West. Significativa dell'approdo a tali temi è la presenza, in apertura ed in coda al film, della ferrovia che, citando "C'era una volta il West", ritroviamo a simboleggiare il progresso e la nuova era.

Ritroviamo in questo film (girato tuttavia un anno prima de "Il mio nome è Nessuno") anche Terence Hill, nei panni del protagonista: Tom, un damerino inglese colto e raffinato che, per esaudire le ultime volontà del padre, si reca nel selvaggio Ovest, ormai non più tanto selvaggio (siamo ancora una volta sul finire del diciannovesimo secolo), dove questi aveva trascorso i suoi anni più belli, tra avventure e spirito di libertà. Giunto colà Tom incontra i compari del padre, tre romantiche vecchie canaglie che sapranno fargli apprezzare i valori del loro West.

⁷⁹ Un esempio sopra tutti, l'ultima scena: il dito ficcato nel sedere al killer travestito da barbiere che si accinge ad avvicinarsi pericolosamente con il rasoio, in risposta allo stesso gesto eseguito da Jack, con la pistola, in apertura del film.

Ma il cammino verso la consapevolezza, voluto e raccomandato dal padre di Tom, è duplice e reciproco: da un lato, infatti, i tre faranno del ragazzo un vero uomo, dall'altro questi tenderà di "farli smettere di sognare".

Quel che del vecchio West interessa a Barboni non è tanto il mito (peraltro improponibile in un film prevalentemente comico come questo), quanto la delicata, affettuosa rievocazione di un antico modo di vivere: quello avventuroso, pionieristico, giunto ormai anch'esso sulla via del tramonto. Una volta che Tom avrà dimostrato di aver ben appreso la sua lezione sfidando ed umiliando il prepotente di turno così come avrebbero fatto Trinità o Nessuno (ma – e questo è davvero significativo – il ragazzo agisce solo per amore di una ragazza), consapevole dell'anacronismo di quella affascinante ma ormai superata 'way of life', tenderà di convincere i suoi tre amici e padri adottivi alla serena accettazione dei "tempi nuovi" (invitandoli ad intraprendere un'onesta attività lavorativa insieme a lui ed alla sua futura famiglia). Tuttavia questi, da cocciuti, inguaribili romantici, rimessisi in cammino verso le praterie dell'Ovest, capiranno che il ragazzo aveva ragione ad avvertire: "Il West è finito!", solo una volta giunti innanzi alla distesa dell'oceano, sentendo alle spalle il fischio di una locomotiva.

Davvero poetica la sequenza finale, con i tre vecchi cow-boys in controluce che tornano a casa, un po' sconsolati ma sereni, lasciandosi alle spalle il sole al tramonto sull'oceano, sulle note della bellissima colonna sonora⁸⁰. Tanto da indurci a considerare che, talvolta, anche film ritenuti minori, come commedie o parodie, colpiscono nel segno in certi brevi frammenti quasi come i fratelli maggiori.

⁸⁰ Composta dai fratelli De Angelis.

CAPITOLO V. IL TESSUTO FORMALE DEL MITO

Il presente e conclusivo capitolo propone una panoramica su quegli elementi che fornirono il supporto formale ai discorsi mitici dello Spaghetti western. Al di là, dunque, dei temi e delle modalità di racconto, quali sono le componenti che funsero da “significante”⁸¹, le componenti prediegetiche, visive, sonore che costituirono la facciata esterna dei miti del Western all’italiana? Grazie a quali fattori riusciamo a riconoscere con immediatezza uno Spaghetti western, distinguendolo così inequivocabilmente da qualsiasi altro film o altro Western? Ma soprattutto: qual è il funzionamento, tra tutti questi elementi, di quelli, più complessi e articolati, veri e propri “meccanismi formali dello Spaghetti western”?⁸² Ai fini di una chiara trattazione dell’argomento ricorrerò alla suddivisione in vari paragrafi: ognuno avrà per oggetto un particolare tratto o meccanismo formale; inoltre ricorrerò il più possibile all’esempio per fornire un referente concreto e oggettivamente riscontrabile alle mie parole.

⁸¹ Non intendo addentrarmi in oscuri percorsi semiotici; la mia è una astrazione, una consapevole semplificazione, forse una banalizzazione: il linguaggio cinematografico consta di vari linguaggi, di diversi sistemi di segni; tuttavia, generalizzando, i contenuti, i temi affrontati, la peripezia e la predicazione dei personaggi possono essere definiti il “significato”, mentre i dettagli, l’aspetto fisico, visivo, sonoro che il significato assume possono essere definiti il “significante”. Significato e significante, nel cinema, si uniscono in un macro segno: il film. Più avanti (nota 84) mi riferirò, operando la medesima astrazione, al particolare legame che si instaura tra significante e significato nel “simbolo”.

⁸² Mi ricollego idealmente alla nota 8 del primo capitolo, dove già anticipavo, in un breve elenco, i tratti distintivi formali dello Spaghetti Western. Un comun denominatore, un universo, un microcosmo di dettagli e particolari: varie sono le possibilità di chiamare quegli elementi; il punto è che il “discorso mitico” risiede esclusivamente nei temi (affrontati nei precedenti capitoli) e dunque in COME li si tratta, in come li si è potuti, nei casi migliori, utilizzare al servizio dello spettacolo, dell’evasione, dell’ideale politico, del rimando letterario, soprattutto della CREDIBILITA’ della storia raccontata. Essi sono pura forma, puro significante; nel presente capitolo, dunque, non si parlerà del mito: solo del particolare aspetto spettacolare che assunse nel Western all’italiana, e, nei casi più articolati (colonne sonore, duelli), si tenterà di evidenziare il loro funzionamento.

LE COLONNE SONORE

Eccezion fatta per i rari arrangiamenti di temi preesistenti (per lo più il Deguejo messicano) le colonne sonore dei Western all'italiana furono composte appositamente per quei film. Tra i compositori di grande talento che in quegli anni firmarono soundtracks indimenticabili – Armando Trovaioli, Nini Rosso, Riz Ortolani, Luis Bacalov, Carlo Rustichelli, i fratelli De Angelis –, il nome che spicca su tutti è quello di Ennio Morricone. Fu Morricone a proporre per primo, ad inventare quella particolare formula sonora che, insieme alla formula registica leoniana, costituì proprio il D.N.A., il codice genetico dello Spaghetti western. Come ogni western all'italiana deve la sua esistenza a “Per un pugno di dollari”, così ogni relativo soundtrack discende, rappresenta variazioni sul “tema” del soundtrack di “Per un pugno di dollari”. L'uso innovativo di strumenti del tutto alieni dalle consuete partiture per il cinema e per il western – fischi, campane, organi di chiesa, schiocchi di frusta, carillon, scacciapensieri siciliano – ne rappresenta l'aspetto più evidente e palese. Il particolare utilizzo, in mutua collaborazione col regista, di questi nuovi elementi sonori e delle particolari partiture che erano in grado di produrre, costituisce un anche più profondo livello distintivo rispetto alla consuetudine delle colonne sonore cinematografiche. Se per commento si intende il raccontare un “qualcosa in più”, uno spiegare, un approfondire, nei migliori Spaghetti western la colonna sonora non è un semplice commento musicale. Ciò che le partiture, soprattutto quelle di Morricone, esprimono, è “qualcosa di essenziale”, di vitale: qualcosa che le parole non potrebbero mai raccontare e che dunque viene veicolato dalla musica. In altri casi, invece, è l'essenza stessa del film espressa musicalmente: una sintesi musicale della “qualità” del film. Partiture che sono una vera e propria linea drammaturgica: una seconda linea drammaturgica che si intreccia con quella delle azioni rappresentate visivamente e che amplifica a dismisura l'energia spettacolare delle scene. Forse la definizione che più rende l'essenza del discorso è quella di “temi musicali che funzionano come personaggi”; dicono cose, esprimono, significano, predicano e se non ci fossero non solo non ci sarebbe quel “qualcosa in più”: non ci sarebbe affatto la possibilità di girare a quel modo le scene e le sequenze cui si legano. Come si potrebbe, infatti, spiegare e “giustificare” una delle più belle scene dell'intero

genere, quella dell' "estasi dell'oro" di Tuco ne "Il buono, il brutto, il cattivo", senza l'apporto fondamentale - vera "conditio sine qua non" - del relativo tema di Morricone?⁸³ Dopo aver fatto saltare il ponte di Lext insieme al Biondo, Tuco riprende la sua concitata ricerca del tesoro; ad un bel momento inciampa e per caso va a sbattere contro una lapide. Si rialza e capisce di essere finalmente giunto al cimitero di Sad Hill dove, sepolti sotto il nome di Arch Stenton, dovrebbero esserci gli agognati dollari. Tuco inizia così a correre in lungo e in largo per l'enorme cimitero, alla ricerca di quel nome inciso su una lapide. Tuco corre, corre in estasi, corre a lungo, rapito dal suo sogno di ricchezza. Le carrelate di Leone si fanno sempre più vertiginose, fino a che le immagini scorrono talmente veloci da non poter essere decifrate. Ad un tratto: Arch Stenton. Tuco si blocca trafelato, col cuore in gola. La scena dura quasi tre minuti e mezzo: tempo impensabile se non ci fosse il tema di Morricone a costituire l'equivalente musicale dei sentimenti che Tuco prova e che nessuno sceneggiatore sarebbe mai stato capace di fargli esprimere a parole.

Abbiamo visto nel capitolo precedente come ne "Il buono, il brutto, il cattivo" vi sia una alternanza tra "circo" e drammatici squarci di denuncia della brutalità della guerra. Il tema dei titoli di testa riesce a costruire - di nuovo - l'equivalente musicale di queste due istanze: riesce a sintetizzare musicalmente la prerogativa fondamentale, la "qualità" della pellicola. Il passaggio del tema in cui si odono squilli di tromba che rimbalzano stereofonicamente evoca l'episodio della carneficina per la presa del ponte di Lext (l'episodio che vedeva protagonista il capitano-Aldo Giuffrè): appena prima dell'assalto, infatti, vi era stato il "rito" del passaparola - "Compagnia Bis... Pronti!" - lungo tutta l'estensione della vallata, rito accompagnato dai segnali dello strumento. Subito dopo tale passaggio (nel tema musicale) vi è un raddoppio di cadenze della sezione ritmica che ricorda un cavallo lanciato al galoppo: su questo slancio ritmico poggiano le cinque note dell'urlo e del fischio, il motivo di base, sinonimo musicale della corsa verso i dollari, del "circo" spettacolare, della guerra privata di Tuco, del Biondo e di Sentenza che riprende, lanciata più che mai, il suo corso dopo la pausa della battaglia. Un altro caso in cui

⁸³ Anche se, come ho specificato più sopra, tutto, anche per quel che concerne le colonne sonore, discende da "Per un pugno di dollari", ho scelto, per questo capitolo, esempi di soundtracks di film realizzati in seguito alla pellicola capostipite. Esempi forse più chiarificatori poiché l'innovativa formula messa a punto dal duo Morricone - Leone, dopo essere stata collaudata, arrivò a determinare risultati ancor più sensazionali, significativi ed evidenti.

la colonna sonora diviene simbolica⁸⁴ del tratto tematico fondamentale della pellicola cui si accompagna, ovvero riflette quel tratto in maniera indissolubile, irripetibile, unica, andando quindi ben al di là dell'usuale aderenza alla "qualità" dei film rispetto ai normali commenti musicali cinematografici, è quello di "Il mio nome è Nessuno". La partitura dei titoli di testa (sempre di Morricone) alterna due differenti motivi: il primo è ironico, scherzoso, quasi da cartoon ed è eseguito con uno strumento a percussione dal timbro buffo; il secondo è invece molto delicato, melodico, sereno, eseguito con il dolce timbro di un flauto. Morricone riesce a musicare, a significare musicalmente l'essenza del personaggio di Nessuno: ciò che Nessuno predica nella pellicola di Valerii. Egli è a prima vista un gran burlone, uno che si fa beffe di tutti, che scherza sempre, uno che palesemente "gioca al mito" (primo motivo); tuttavia sappiamo che egli è in realtà un vero saggio, un idealista un po' romantico, consapevole di non poter condividere con altri, consapevole di dover camuffare dietro alle burle, l'eredità che Jack gli lascia; questo perché di idealisti come lui ve ne saranno sempre meno addentrandosi negli ottusi "tempi nuovi". E' quindi una serenità non chiassosa, intimista, quella che porta con sé: la stessa che viene evocata dal secondo motivo (in particolare quando la linea melodica si abbassa gradualmente d'altezza soffermandosi, alla fine, sulla "calda" nota del RE). Bastino questi esempi di equivalenze musicali a statuto simbolico (equivalenze di sentimenti di personaggi, di sentimenti indotti dall'agire dei personaggi, di temi, di episodi, di "qualità" delle pellicole) ad illustrare il singolare e profondo apporto che le migliori colonne sonore del miglior Spaghetti western seppero produrre ai fini della riuscita di quei film (nella nota 103 relativa al paragrafo "Le armi" tratterò del vincolo simbolico che, in alcuni casi, la colonna sonora arrivò ad instaurare tra un personaggio ed un oggetto).

⁸⁴ Il legame tra significante e significato si dice "simbolico" quando è indissolubile poiché intrinseco, geneticamente motivato. E', insomma, un legame "unico", "necessario": più forte di quello che si instaura nel "segno", che infatti possiede una genesi arbitraria (pur nell'uso necessario).

I DUELLI

A partire da “Per un pugno di dollari” il duello finale rappresenta un momento fondamentale, irrinunciabile di ogni Spaghetti western. Il duello costituisce il “climax” del film: insieme al “pestaggio” cui viene regolarmente sottoposto il protagonista, la sfida finale si configura come vero e proprio “rito”⁸⁵. Manco a dirlo, i duelli più spettacolari sono quelli dei film di Leone⁸⁶; il fondamentale tratto comune che i duelli leoniani esibiscono è quello della spiccata teatralità: in “Per un pugno di dollari” l’ormai pistolero metafisico e arcangelo vendicatore Joe-Eastwood ritorna entro i confini dello spazio teatrale del paese di San Miguel per compiere la sua missione; nel film seguente il duello tra il colonnello Van Cleef e l’Indio-Volontè si svolge in una arena; ne “Il buono, il brutto, il cattivo” il triello tra Tuco, il Biondo e Sentenza ha luogo in uno spiazzo circolare ricavato all’interno di un cimitero, e, infine, in “C’era una volta il West” è Frank-Fonda a descrivere con i suoi lenti passi (per non avere il sole in faccia), una ideale circonferenza attorno ad Armonica-Bronson. Altro tratto comune è quello della dilatazione temporale, aspetto motivato dall’enfasi che il climax, il rito, deve conoscere per essere veramente tale: è la colonna sonora, che, regolarmente, si fa più intensa che in qualsiasi altro momento del film, a consentire (secondo i principi che descrivevo nel precedente paragrafo) l’espansione, la moltiplicazione degli attimi, degli istanti decisivi. L’esempio più sensazionale di duello, vero caposaldo dello Spaghetti western, è quello de “Il buono, il brutto, il cattivo”, la pellicola senza dubbio e in assoluto più spettacolare dell’intero genere. Nel corso del triello i tre protagonisti, prima di far fuoco, si studiano reciprocamente per ben cinque minuti (!), prendono posizione con una lentezza innaturale e tesissima, una lentezza pronta ad esplodere ad ogni istante, pronta a trasformarsi in una frazione di secondo in fulminea rapidità. Più il tempo scorre e più ci si aspetta che l’energia accumulata, compressa

⁸⁵ Nella maggioranza dei casi il duello è proprio la risposta del protagonista a chi a infierito su di lui con il pestaggio rituale. Si veda a tal proposito il paragrafo “Le stazioni strutturali e i luoghi”.

⁸⁶ Ho scelto di anticipare nei precedenti capitoli l’analisi di tre dei quattro duelli leoniani (quello di “Per un pugno di dollari” nel capitolo I; quelli di “Per qualche dollaro in più” e di “C’era una volta il West” nel capitolo IV) per via delle fondamentali implicazioni tematiche che essi veicolavano: nella pellicola capostipite il duello evidenziava, infatti, il carattere metafisico e la parentela con l’archetipo dell’arcangelo vendicatore del protagonista. Nelle altre due pellicole il movente di vendetta privata e personale del Colonnello Douglas Mortimer e di Armonica determinava la loro “necessaria” decisione di “uscire di scena” una volta portata a termine la “missione” che nel duello trovava la propria realizzazione (lo schema: movente di vendetta / missione / svelamento di ciò al pubblico nel duello, determinava e predicava cioè la loro natura di personaggi ed eroi crepuscolari).

prima in movimenti lenti, poi in stasi, possa, al momento dell'esplosione, manifestarsi con maggiore velocità⁸⁷. Dopo aver preso posizione i tre stanno immobili e Leone li “seziona” sempre più in profondità con un montaggio progressivo e frenetico di piani americani, mezzi primi piani, primi e primissimi piani ed infine dettagli degli occhi e delle mani che si avvicinano alle pistole. Dopo una moltiplicazione temporale cui corrisponde, dunque, una divisione, una frammentazione spaziale e visiva, tempo e spazio, bruciati in un attimo dal colpo di pistola del Biondo, ritornano ai normali canoni della convenzione cinematografica. Il rito è compiuto; naturalmente il “cattivo” cade, il “buono” vince e il “brutto” (cui Eastwood aveva scaricato la pistola nottetempo) scava: “Il mondo si divide in due categorie – gli dice il Biondo con la consueta dose di ironia – quelli che hanno la pistola carica e quelli che scavano... tu scavi.” Interessante notare che il Biondo, al momento del triello indossa lo stesso poncho che indossava nel duello finale di “Per un pugno di dollari” (quello che celava la corazza di metallo): non appena, infatti, si era lasciato alle spalle i massacri della guerra così ben esemplificati dagli episodi del capitano-Giuffrè e dell'anonimo soldato in agonia, il Nostro si era sfilato lo spolverino (e lo aveva adagiato delicatamente proprio sul corpo tremante del giovane soldato) indossando il “costume di scena” del rito finale; tra l'altro garanzia di vittoria.

Se il triello de “Il buono, il brutto, il cattivo” rappresenta l'apoteosi del duello Western all'italiana così come quello di “Per un pugno di dollari” ne aveva rappresentato il modello di base, l'archetipo, Corbucci, Colizzi e Sollima inscenarono rispettivamente in “Django”, ne “I quattro dell'Avemaria” e in “Corri, uomo, corri” interessanti varianti – gotica la prima, elegante e coreografica la seconda, politica la terza – dell'immane rito finale. Corbucci modifica il numero dei contendenti schierando da una parte il solo Django (Franco Nero) e dall'altra ben sei avversari (per fortuna i revolver possiedono proprio sei colpi nel tamburo). Non solo, il protagonista non può impugnare la pistola avendo subito uno dei più violenti pestaggi dell'intero genere: colpi di zoccolo di cavallo per la riduzione in poltiglia delle mani.

⁸⁷ Lo stato di immobilità pronta all'azione e carica d'energia potenziale, ricorda da vicino il “Sats” dell'antropologia teatrale di Eugenio Barba.

La sfida finale si svolge, come ne “Il buono, il brutto, il cattivo” (realizzato il medesimo anno, il '66: chi ha “citato” chi?), in un cimitero. Il capo dei “cattivi” vedendo l’odiato nemico inginocchiato dietro ad un croce lo “aiuta” a segnarsi: “Nel nome del Padre – gli esplode un colpo che si conficca sull’estremità in alto della croce, sopra la sua testa – del Figliolo – un colpo in basso – dello Spirito – a sinistra – Santo – a destra – e Così sia!” urla Django che riesce a sparare - facendoli secchi tutti e sei - spingendo il grilletto dell’arma (cui aveva tolto il ponticello) contro la croce ed azionando il cane con l’avambraccio.

Anche Colizzi opera variazioni al numero dei contendenti: i quattro – Doc (Hill), Hutch (Spencer), Cacopoulos (Wallach) e Thomas (Brock Peters) contro l’ex l’amico e traditore di Cacopoulos, Drake (Kevin McCarthy) e ben quattro dei suoi uomini. Ma l’aspetto più innovativo è dato dall’inconsueta ambientazione in una casa da gioco: il segnale di far fuoco sarà dato dal termine dell’elegante corsa della pallina nella roulette. Proprio mentre la roulette sta per essere azionata Cacopoulos ferma tutti: “Sono quindici anni che sogno questo momento, ogni notte, ogni notte! E c’è sempre la musica... una musica di violini, un valzer lento dolcissimo... Voglio la musica!”. “Vuole la musica” – sbuffa Hutch – “Suonate!” tuona un attimo dopo. Così la colonna sonora, il bellissimo motivo di Carlo Rustichelli, viene azionato dall’interno delle logiche della pellicola⁸⁸. Memorabile la scena con i nove schierati faccia a faccia che indietreggiano lentamente facendosi largo tra i clienti del locale (sdraiati a terra per la paura), mentre le leggiadre note dei violini sembrano far danzare la pallina che volteggia nel disco nero. Inutile dire chi vince. Sollima, corentemente con l’impostazione della pellicola, inscena un “duello politico”: il peone Cuchillo (Milian) è armato del solo coltello contro la pistola del killer bianco al soldo del governo. Non solo, un collega del killer - che tiene costantemente sotto la mira del proprio fucile il peone - lo costringe, slealmente, ad una distanza tale dall’avversario che renderebbe vano ogni suo tentativo di lanciare il coltello: il tiro sarebbe bruciato in velocità dal proiettile. Ma al momento giusto

⁸⁸ Nell’ambito del genere vi sono almeno altri due casi di colonne sonore motivate fin dall’interno delle logiche dei film. Quello del pestaggio di Tuco in “Il buono, il brutto, il cattivo” - durante il quale i compagni di prigionia del campo nordista vengono costretti ad intonare le dolci note di una ninnananna che cozzano drammaticamente con la violentissima scena cui si accompagnano - e quello del duello di “Per qualche dollaro in più” accompagnato dalla “maledetta” melodia del carillon azionata dal Monco comodamente seduto a godersi la scena. Stessa cosa non si può dire per il duello di “C’era una volta il West” perché il suono dell’armonica, in quel momento, è solo nella memoria del protagonista (per la precisione: Armonica in diverse scene suona, ma non durante il duello).

spunta l'amico bianco ex rivale di Cuchillo (O' Brien) che, tenendo tutti sotto mira, "accorcia le distanze" al punto giusto. Prima che il killer governativo possa esplodere il suo colpo si ritrova il coltello del peone conficcato in gola.

LE ICONOGRAFIE DEI TIPI

Si sarebbe anche potuto scrivere "iconografie degli stereotipi" (in qualche raro caso "degli archetipi"): non si può certo asserire, infatti, che i personaggi dello Spaghetti western, almeno quelli del ceppo principale, siano tratteggiati come figure a tutto tondo dotate di raffinate sfumature psicologiche. Sono personaggi schematici, essenziali, immediatamente identificabili dal loro aspetto, figure che seguono la propria "natura" con la delicatezza di un colpo d'accetta. D'altronde questa tipizzazione fu idoneo veicolo di ironia da una parte (pensiamo allo stesso titolo di "Il buono, il brutto, il cattivo" e al "buono" che in fin dei conti non è altro che un bounty killer) e di un discorso mitico di evasione pura, di un "circo negativo" in cui proiettarsi per gioco dall'altra (non ci si divertirebbe più così tanto se Clint Eastwood invece di fare secchi quattro avversari in una frazione di secondo facendoli volare per terra come birilli, ci intrattenesse con delicate e poetiche dissertazioni sul tema amore e morte; come minimo perderebbe la sua credibilità di pistolero solitario, di "duro"). Che aspetto hanno, dunque, queste "quasi caricature di personaggi" dello Spaghetti western?

La prima figura è, appunto, quella del PISTOLERO SOLITARIO interpretata da Clint Eastwood: il pistolero è alto, snello, atletico, biondo, ma, al contrario degli eroi positivi del Western americano, ha la barba incolta e la pelle del viso abbronzata dal sole del deserto (tappa obbligata tra una guerra privata per i dollari e l'altra). Non ha poi il colletto della camicia inamidato, pulito, stirato e il ben sagomato cappello da cowboy dei suoi cugini americani: sopra una camicia spiegazzata indossa un gilet di pelle di pecora ed il suo è un cappellaccio scuro, impolverato e informe. Tiene sempre un cigarillo ad un lato della bocca e, quando deve sparare, preferibilmente indossa il poncho. Gli occhi sono quasi sempre a fessura (anche quando non c'è il sole) e si contano sulle dita di una mano le volte in cui sorride; Leone diceva di lui: "Possiede solo due espressioni: con e senza cappello". Due espressioni, quelle che bastano ad interpretare un mito.

Dopo il successo dei primi film di Leone, come sappiamo, le produzioni si accanirono a sfornare pellicole costruite su formule simili; per prima cosa, dunque, si cercarono altri attori che sapessero esibire il ‘fisque du role’ del pistolero solitario. Tra la marea di vuoti ed involontariamente comici calchi di Clint Eastwood, gli unici due attori che furono in grado di interpretare dignitosamente ruoli simili o, forse sarebbe meglio dire, derivati dal suo, furono Terence Hill e Franco Nero. Entrambi con gli occhi chiari, il fisico asciutto e atletico, i capelli biondi e una adeguata espressione da “duri”; oltretutto, nelle prime pellicole – ad esempio Hill in “Dio perdona... io no!” e Nero in “Django” – i due attori italiani sono praticamente identici.

Veniamo ai CATTIVI. La panoramica dei cattivi dello Spaghetti western è estremamente complessa ed articolata: eccezion fatta per il “cattivo” di Lee van Cleef, cattivo “puro” (e identico, nell’aspetto, al suo primo personaggio interpretato nello Spaghetti western: il maturo bounty killer di “Per qualche dollaro in più”, si veda più avanti), per lo meno tre sono i tratti fondamentali che, intrecciati tra loro in vario modo, disegnarono interessanti (ed estremamente divertenti) ibridi: il tratto mefistofelico, il tratto “drogato” ed il tratto “rispettabile”. Volontè in “Per qualche dollaro in più” caricò la sua recitazione di cattivo a tal punto che Leone fu costretto ad inserire nella trama una sua dipendenza da marijuana: “Un pazzo drogato” lo definisce il colonnello Van Cleef. Già, ma anche il demonio in persona a giudicare dalla sequenza del flash back dello stupro inserita nel duello finale: la pellicola si tinge di rosso e gli occhi dell’Indio paiono infuocati, il suo sguardo non ha nulla di umano. Stessa identica cosa accade nel duello di “C’era una volta il West”: il Frank di Henry Fonda, nel flash back, è reso dal trucco sì più giovane, ma anche simile al diavolo. Proprio quell’Henry Fonda che aveva impersonato, nel corso della sua lunga carriera, così tante volte l’eroe positivo dell’epopea western americana. In “Vamos a matar companeros” Jack Palance presta il suo volto da caratterista di lusso all’interpretazione di John, bounty killer con una sola mano acerrimo nemico di Yod (Nero). John possiede un falco che lo aiuta ad individuare i nemici e, come l’Indio, fuma marijuana. Tuttavia non ha nulla di mefistofelico. Chi invece, di nuovo, puzza parecchio di zolfo è il George Below Ferguson di “Requiescant” interpretato da Mark Damon. Un attimo prima di assassinare la propria moglie - che tra l’altro sta pregando in ginocchio - vediamo i suoi nobili lineamenti illuminati da

un fascio di luce che proviene dal basso: lo sguardo glaciale e la pelle bianchissima lo fanno apparire una variante aristocratica del Male. Già, perché George Below Ferguson è un vero aristocratico, una persona davvero rispettabile. Come rispettabile è il Drake de “I quattro dell’Avemaria”: elegantissimo (colletto di pizzo bianco e capello brizzolato impomatato) e dai modi raffinati, Drake ha fatto fortuna con i soldi di Cacopoulos aprendo un Casinò. Drake non fuma marijuana e non sembra il diavolo, ma è veramente crudele quando, appena prima del duello, umilia il suo amico di gioventù dicendogli che per uno straccione pidocchioso come lui si può provare solo pena. Drake è interpretato, autentico cammeo, da quel Kevin McCarthy che era stato protagonista di uno dei capisaldi fantascientifici anni ’50: “L’invasione degli ultracorpi” di Don Siegel⁸⁹. Un altro tratto tipicamente “da cattivo” è quello della mostruosità, della deformazione fisica; tratto esibito almeno da due grandi caratteristi e comprimari dello Spaghetti western: Mario Brega e Klaus Kinsky. Brega⁹⁰, presente nell’intera “trilogia del dollaro” col ruolo fisso di uomo di fiducia del cattivo di turno (è lui il bestiale orco che apre il teatro-Western all’italiana sparando tra i piedi e prendendo a calci il figlioletto di Marisol all’inizio della prima pellicola), in “Per qualche dollaro in più” è Nino. Nino oltrechè obeso è privo un occhio: una vistosa cicatrice gli segna il viso. Nello stesso film Kinsky (il futuro prete folle e rivoluzionario di “Quien sabe?”) è il Gobbo. Nevrotico, violento, spiritato e deforme, il Gobbo darà luogo, insieme al Colonnello Douglas Mortimer, a quella godibile scena delle provocazioni e dei dispetti reciproci (tipo fiammifero acceso sulle altrui bretelle) così chiaramente derivata dalle gags del muto. E’ però il Sentenza-Lee van Cleef di “Il buono, il brutto, il cattivo”, il cattivo per eccellenza del Western all’italiana: veste totalmente di nero, porta i baffi, fuma la pipa ed ha una maschera da “faina” che, specialmente quando sorride, mette i brividi a chiunque gli stia di fronte (eccezion fatta, naturalmente, per chi è tanto “duro” quanto lui, ovvero il Biondo e Tuco): come il Riccardo III di Shakespeare può, infatti, sorridere ed uccidere allo stesso tempo.

⁸⁹ “Invasion of the Body Snatchers”, 1956. Altro cammeo e insieme parodia del “cattivo rispettabile” è il perfido Maggiore di “Lo chiamavano Trinità” interpretato dal Farley Granger dell’hitchcockiano “Nodo alla gola” (Rope, 1948, con James Stewart) e del viscontiano “Senso” (del 1954, con Alida Valli).

⁹⁰ Proprio quel Mario Brega che negli anni ’80 divenne l’onnipresente “papà o suocero romanaccio” dei film di Carlo Verdone.

IL PERFETTO BOUNTY KILLER è di nuovo, per eccellenza, Van Cleef. Come anticipavo, il Colonnello Douglas Mortimer non esibisce sul piano iconografico (eccettuata una punta d'eleganza in più) alcuna differenza sostanziale con il “cattivo” Sentenza (del resto anche Sentenza è un bounty killer, solo molto più spietato). Ciò che, piuttosto, distingue un professionista serio come lui da qualsiasi altro pistolero del West è la sensazionale dotazione di ferri del mestiere. Quando l'ormai maturo cacciatore di uomini all'inizio di “Per qualche dollaro in più” deve colpire una preda un po' lontana, apre una grossa busta di pelle appesa alla sella del proprio cavallo; la busta contiene fucili, carabine, armi corte ed accessori di tutti i tipi. Scelta l'artiglieria più idonea – un Winchester – il Colonnello spara e blocca il fuggitivo, poi, visto che quest'ultimo comincia a sparare all'impazzata, monta tranquillamente un calcio da fucile su una rivoltella al posto della normale impugnatura, prende di nuovo la mira e, nonostante la notevole distanza del bersaglio, lo raggiunge con una palla nel centro esatto della fronte.

Altra figura fondamentale dello Spaghetti western è quella del DELINQUENTE-POVERACCIO: il Tuco di Eli Wallach de “Il buono, il brutto, il cattivo” ne è il primo – magnifico – esempio. Vestiti stracciolenti, pelle scura un po' per le origini meticce e un po' per la sporcizia, barba costantemente di tre quattro giorni, pistola attaccata ad una semplice striscia di cuoio e maschera non più da diavolo ma da “povero diavolo” sono i tratti essenziali del personaggio del Western all'italiana che più di ogni altro sa attirare le simpatie del pubblico. Il Cheyenne di Jason Robarts ne rappresentò in “C'era una volta il West” una splendida variante romantica. Dal “brutto” sono poi direttamente derivati i vari PEONES delle pellicole ad ambientazione messicana: su tutti lo straordinario Rod Steiger ed il simpatico e più che dignitoso Tomas Milian. In tali pellicole, al peone è sempre affiancato un BIANCO, il più delle volte un MERCENARIO. Il Lou Castel di “Quien sabe?” e il Franco Nero di “Vamos a matar companeros” ne sono due esempi autorevoli: entrambi vestono chiaro e molto elegantemente (giacca, cravatta, scarpe lucide almeno all'inizio della pellicola, bombetta) entrambi sono belli e ben rasati (Vasco-Milian chiama “pinguino” il suo compare Yod-Nero). Ma il migliore della categoria è senz'altro il ben più sofferto James Coburn di “Giù la testa”: Sean non è altrettanto “leccato” (baffi e capelli lunghi ed in disordine, occhialoni da

motociclista, vistose e buffe bretelle e addosso quasi sempre un impolverato spolverino bianco), è però molto più “vero”, molto più credibile di qualsiasi altro.

L'ultimo “tipo” della presente carrellata è quello del simpatico VECCHIETTO brontolone impersonato, nei film di Leone, da Josef Egger. In “Per un pugno di dollari” Egger è il becchino Piripero e nella pellicola seguente è il Profeta (ne “Il mio nome è Nessuno” c'è un altro vecchietto quasi identico a lui di nome Dirty). Il personaggio è sempre lo stesso: quello, comico, dell'esile ma vitale e burbero vecchietto che aiuta l'eroe o gli dà informazioni quando sente il tintinnio di qualche moneta che cade nel suo salvadanaio⁹¹.

Pistolieri solitari, una vasta panoramica di “cattivi”, bounty killers, delinquenti, poveracci, peones, mercenari. Nel variopinto circo dello Spaghetti western non v'è posto, dunque, per tre categorie fondamentali del Western americano: SCERIFFI, INDIANI E COWBOYS. Gli sceriffi sono rari e le poche volte in cui compaiono sono ridotti al rango di piccoli impiegati statali o sbeffeggiati dall'eroe negativo di turno per via della loro codardia⁹².

L'unica pellicola del genere, almeno tra quelle di una certa importanza, in cui compaiano indiani è “Navajo Joe” di Corbucci ('66): il protagonista ha il volto, truccato a dovere, dell'allora emergente attore americano Burt Reynolds. Corbucci ha modo di intavolare una spruzzata di discorso “filopellerossa”, tuttavia lo schema del film (conflitto / cattura e pestaggio / duello finale) rimane quello del Western all'italiana doc.

Il bestiario dello Spaghetti western è composto, oltrechè, naturalmente, da cavalli, da volatili (per lo più galline), qualche ovino, cani randagi, mosche, formiche, scorpioni e poco altro. Niente vacche o vitelli⁹³: non ci sono cow-boys come non ci sono fattorie. Ma neppure ci sarebbe tempo o modo di pensare alla terra, alle radici e alla famiglia come nel Western americano: non ci sono famiglie o radici a cui pensare e si vive immersi nell’“assedio eterno” della perpetua lotta per i dollari⁹⁴.

⁹¹ Nel Western statunitense il volto del “vecchietto” era, il più delle volte, quello del caratterista Walter Brennan.

⁹² Si veda a tal proposito (capitolo II, pagg. 29-30) la risposta di “Per qualche dollaro in più” al mito Western U.S.A. del valoroso tutore dell'ordine e della legalità.

⁹³ L'unica vera eccezione è quella delle mandrie della pacifica comunità di mormoni di “Lo chiamavano Trinità”.

⁹⁴ Non è totalmente da escludere, tuttavia, che in principio l'assenza di indiani e di bestiame fosse anche dettata da ragioni di costo: forse, in più di un caso, si fece di necessità virtù. Per l' “assedio eterno” si veda il capitolo II alle pagg. 44-45.

Per gli stessi motivi le FIGURE FEMMINILI sono a dir poco sacrificate, personaggi del tutto marginali e secondari e per di più, spessissimo, “vittime”: salvo casi eccezionali esse subiscono, non agiscono. L’unica vera grande eccezione è la Jill-Claudia Cardinale del crepuscolare “C’era una volta il West”. Come abbiamo visto nel capitolo precedente, nel penultimo western di Leone la bellissima attrice italiana funge da simbolo di un rigenerarsi epocale: metaforicamente il suo ruolo è quello di madrina della grande nazione che stava per nascere sulle polveri dell’ormai tramontato vecchio West. Non a caso ho definito la pellicola come “il meno all’italiana di tutti i Western all’italiana”. Questa, dunque, è l’eccezione che conferma la regola⁹⁵. Nel Western Usa la donna rappresenta la vita, la famiglia, il futuro da costruire, le radici; insomma il tempo della pace per conquistare il quale l’eroe si è battuto. Al contrario, nell’ambito dello Spaghetti western questi valori sono del tutto soppiantati dall’unico ed autogiustificantesi valore del dollaro; da ciò segue la connotazione maschilista e misogina di un genere che figura la donna quasi esclusivamente come passivo ed occasionale oggetto di desiderio e di violenza. Abbiamo dunque prostitute (come ne “Il buono, il brutto, il cattivo” l’amica di Bill Carson selvaggiamente schiaffeggiata da Sentenza che intende estorcerle il nascondiglio del suo uomo per mettere le mani sui dollari); graziose mogli segregate e fatte coatte amanti da ‘villains’ (come la Marisol-Marianne Koch di “Per un pugno di dollari”) oppure violentate e rese vedove (come la sorella del colonnello Douglas Mortimer in “Per qualche dollaro in più” che addirittura opererà per il suicidio). Oppure, di nuovo, anche solo rese vedove se si trovano ad attraversare per caso l’inarrestabile gara di velocità verso i dollari (come ne “Il buono, il brutto, il cattivo” l’ex ballerina Chelo Alonso nella piccola parte della moglie di un poveretto che sapeva troppo e che viene eliminato da Sentenza insieme ad un suo figlio all’inizio del film). Non solo, il primo, il più importante e significativo personaggio dello Spaghetti western – il pistolero solitario che, ovviamente, non ha famiglia – , al contrario dell’altrettanto maschilista James Bond, beniamino del pubblico negli stessi anni, non pare mai interessato alla sfera femminile. In “Per qualche dollaro in più” una prorompente albergatrice rimane

⁹⁵ Ricordiamo, almeno in nota, l’unica altra donna forte presente in un western leoniano: Consuelo Baxter, l’eroina tragica di “Per un pugno di dollari” e vera padrona della propria casa (si vedano pag. 19 e nota 17 del capitolo I). Nella rivale famiglia dei Rojo, al contrario, mancano le donne: vi sono solo fratelli e rigorosamente maschi.

affascinata da quell' "animale alto" (come lei stessa lo definisce) che alloggia nella sua locanda: tuttavia il Monco ignora impassibile gli ammiccamenti civettuoli della locandiera (dunque, molto meno fortunata della propria antenata goldoniana) e non la degna di uno sguardo. Il vero mito è troppo superiore, troppo intento a confrontarsi con gli archetipi per lasciarsi andare a questioni del tutto terrene, prosaiche, ma soprattutto semplicemente umane come il sesso⁹⁶. Un ultimo esempio di maschilismo e misoginia tratto da "Giù la testa". La famiglia-banda di fuorilegge di Juan è composta esclusivamente da maschi: il vecchio padre, Juan e sei figli. Le donne non contano nel nucleo familiare; tutt'al più servono come corpo passivo per una "violenza di classe": questo è il caso dell'unica donna presente sulla diligenza di schifiliosi e classisti passeggeri rapinata da Juan all'inizio del film.

⁹⁶ Alcuni critici (certo come conseguenza di diverse premesse), nel tentativo di motivare tale aspetto di indifferenza nei confronti della donna da parte del pistolero solitario, hanno suggerito una sua (per me assolutamente improbabile ed assurda) latente omosessualità (si vedano ad esempio Moscati '78, pag. 32 e Kezich '80, pag. 192). Sarei al limite più propenso a parlare di a-sessualità: il mito non può permettersi di conoscere il sesso potendo questo, così come viene presentato, costituire elemento di rilassatezza, di debolezza e di umanità; discorso, questo, naturalmente contornato e stemperato, almeno in Leone, dalla consueta dose di ironia.

PARENTELA CON IL FUMETTO

Un tratto prediegetico che la schematica, rigida tipizzazione figurale dei personaggi Spaghetti western lascia intravedere è quello della parentela con il fumetto. Esattamente come Tex Willer⁹⁷ il pistolero solitario, il perfetto bounty killer o il “brutto” dello Spaghetti western possiedono, muovendosi da una avventura all’altra, passando da un film (o da un regista) all’altro, sempre lo stesso aspetto, la stessa iconografia. Il “circo” western all’italiana è talmente sottratto alle regole che vigono nel mondo reale, è talmente di fantasia che non solo si incontrano - come in un fumetto - sempre gli stessi personaggi, gli stessi “tipi”, ma spessissimo addirittura gli stessi attori che erano morti nei film precedenti. I nomi cambiano, ma i personaggi di “cattivi” interpretati da Mario Brega e Gian Maria Volontè, rimasti uccisi in “Per un pugno di dollari”, ce li ritroviamo, sostanzialmente identici (l’Indio è giusto appena un po’ più “pazzo e drogato” di Ramon) in “Per qualche dollaro in più”. La morte non può avere consistenza reale in un universo dove regna sovrana solo per gioco. Da un lato, dunque, abbiamo l’eroe sottratto al principio dell’entropia e sempre uguale a se stesso (pagg. 63-64, cap. IV) e dall’altro assistiamo alla regolare risurrezione del Male per l’eterna riproposizione di un conflitto che, idealmente, non deve mai avere fine. Non si può non notare come (in quest’ultimo caso, ma anche in quello delle “assenze”), con mirabile coerenza, gli elementi formali, il “significante” dello Spaghetti western viva al servizio dell’altra faccia della stessa medaglia, quella dei contenuti, ovvero quella del mito negativo e giocoso d’evasione pura.

Alcuni autori più di altri parvero accorgersi di questi aspetti della questione e si divertirono a trasferire in pellicola una voluta “esagerazione” dei tratti fumettistici, fantastici, delle iperboli, delle “incoerenze coerenti” già insite nel genere. Così va letto, ad esempio, un film come “Yankee” di Tinto Brass (’66). La trama o i personaggi non brillano certo per originalità; ciò che conta è il modo in cui sono presentati: i dettagli di Leone sembrano campi lunghi se confrontati a quelli di Brass (il particolare di un orecchio, di un solo occhio, l’interno della canna di una pistola...), le inquadrature sono vertiginose, talvolta assurde (frequentissimi primi piani

⁹⁷ L’antenato del pistolero solitario, italianissimo eroe di un West da fumetto, nasce ben sedici anni prima della prima pellicola di Leone: nel 1948, grazie alla collaborazione tra lo sceneggiatore Gian Luigi Bonelli e il disegnatore Aurelio Galleppini.

da dietro); dal punto di vista visivo il risultato è quello di un “piacevole” disorientamento spaziale. Brass riflette su quali siano gli elementi costitutivi del Western all’italiana e, spingendo il pedale su ogni cosa, con un montaggio che sembra portarci a bordo di un ottopolante, ve li inserisce dal primo all’ultimo. Un esempio sopra tutti, quello della violenza che diviene puro sadismo da fumettaccio: donna nuda legata a un palo, cattivi costretti a cavalcare con le braccia spappolate tenendo le briglie con i denti, Philippe Leroy - il protagonista - quasi crocefisso poi quasi arrostito. Poi, ritratti che sparano e dipinti stile Andy Warhol del grande Concho (il ‘villain’ Adolfo Celi), completano l’operazione ‘pop’ di Brass che, con la scena di una donna col cappio al collo costretta a stare in piedi sulle fragili spalle del marito che prima o poi cederà, anticipò di due anni l’analoga scena del flash back del giovane Armonica presente nel finale di “C’era un volta il West” di Leone⁹⁸.

⁹⁸ Un’altra pellicola che, forse in modo meno consapevole, risulta fortemente improntata secondo i canoni del racconto fumettistico è la “leggera” ma divertentissima “Tre pistole contro Cesare” di Enzo Peri (‘67). Vi si racconta di tre bizzarri fratellastri (un giapponese esperto di arti marziali, un avventuriero esperto di ipnosi ed un classico calco del pistolero solitario con tanto di pistola a quattro canne) che, alleati, si battono e ne passano di tutti i colori per riscuotere la loro eredità. Davvero spassoso il “villain classicheggiante” d’eccezione di Enrico Maria Salerno (già doppiatore di Eastwood nella trilogia del dollaro): ha un occhio azzurro ed uno castano, si fa leggere opere di storiografia romana – mentre fa il bagno nella sua personale piscina termale (!) – per fornire adeguata ispirazione alle proprie nefande gesta e, sdraiato su un triclinio come un novello Erode Antipa, fa danzare la favorita delle sue servette come una novella Salomè.

LE STAZIONI STRUTTURALI E I LUOGHI

Il modulo spaziale dello Spaghetti western consta essenzialmente di tre tappe: il deserto, la città ed il cimitero. I movimenti degli eroi negativi sono obbligatoriamente iscritti in uno schema che prevede il vagabondaggio attraverso il deserto (situazione iniziale), l'arrivo in città alla ricerca dei dollari e frequenti altri brevi tours nella terra di nessuno (situazione centrale), ed in ultimo, per non finire al cimitero, il necessario invio in quel luogo degli avversari (situazione finale significativamente risolta, come abbiamo visto nel paragrafo "I duelli", in più di un caso direttamente in quella sede). Usualmente l'ultima scena vede di nuovo il protagonista allontanarsi con i dollari verso quella "grande madre" che sembra attirare come una calamita: il deserto. La guerra privata è così pronta ad aggiornarsi, naturalmente sempre uguale a se stessa. Lo schema proviene, altrettanto naturalmente, da "Per un pugno di dollari", ma è estendibile a quasi tutte le pellicole del ceppo principale⁹⁹. Tale necessaria iscrizione dei movimenti dei personaggi entro i rigidi confini di un circuito costituito da tappe possiede qualcosa di teatrale. Nel capitolo I ho parlato della sperimentazione sull'archetipo della teatralità presente in "Per un pugno di dollari", nel II ho definito l'universo dello Spaghetti western come giocosamente negativo, pessimista e, dietro l'apparente apertura, spazialmente chiuso, claustrofobico. Si può ora tentare di sposare questi due aspetti in un'unica immagine, quella delle 'moralities' medievali che venivano rappresentate seguendo un itinerario fissato da precise stazioni. La 'danza macabra' del Western all'italiana, infatti, conosce, oltre alle stazioni "fisiche" rappresentate dal deserto, dalla città e dal cimitero (i "luoghi" del titolo: tra breve verranno analizzati uno per uno), anche rigide stazioni "strutturali" che determinano ed inquadrano le logiche del racconto¹⁰⁰. La trama-tipo dello Spaghetti western classico dal punto di vista del protagonista può essere così schematizzata: vagabondaggio iniziale / entrata in contatto con alleati e futuri nemici / entrata in conflitto con i nemici / lotta / caduta nelle mani dei nemici e pestaggio / fuga /

⁹⁹ "Lo chiamavano Trinità" inscena invece la versione parodistica e da commedia picaresca del "vagabondaggio iniziale": Terence Hill scorrazza all'inizio, come alla fine del film, comodamente stravaccato e sonnecchiante sulla sua famosissima 'slitta'; ci pensa il cavallo a portarlo nei posti giusti. Gli dice infatti Trinità nell'ultima scena: "In California!" e il cavallo si mette in marcia.

¹⁰⁰ Pur nell'enorme distanza, tali stazioni strutturali possono ricordare le "funzioni narrative" (ovvero le costanti nell'operato dei personaggi determinate dal punto di vista del significato per lo svolgimento della vicenda) che Vladimir Propp identifica nel suo studio circa la morfologia della fiaba.

duello e vittoria finale / allontanamento del protagonista verso nuove guerre private. Lo schema, di nuovo chiaramente derivato da “Per un pugno di dollari”, caratterizza molte pellicole; tra le più significative: “Per qualche dollaro in più”, “Il buono, il brutto, il cattivo” (in questo caso, tuttavia, solo Tuco subisce il pestaggio), “Django” (di Corbucci), “Navajo Joe” (sempre di Corbucci; in questo film il protagonista, alla fine, morirà: ma non prima di aver battuto a duello il suo avversario); “Yankee” (di Brass); “Keoma” (di Castellari) e “Dio perdona... io no!” (di Colizzi).

Chiusura, circolarità, nessuno sbocco possibile verso altre dimensioni. L’assedio, infatti, è eterno, come a Troia. Il pestaggio ed il duello si configurano poi come autentici riti: non si può sfuggire né all’uno né all’altro; oltretutto il secondo – in cui sarà il protagonista ad avere la meglio, ad essere “attivo” – si pone idealmente come risposta alla “passione” subita nel primo, in cui ad essere attivo era appunto il ‘villain’.

Nel Western Americano più classico (Ford, Wyler, Zinnemann, Hawks, Walsh, King) il finale riveste grande rilevanza poiché è il momento in cui, in pratica, si appalesa la “morale della favola”. Nel capitolo II parlavo a questo proposito di una “qualità del tempo” che dalla lotta vira positivamente, ottimisticamente verso una pace finalizzata alla fondazione delle radici (similmente allo schema dell’Odissea). I finali più frequenti sono dunque quelli in cui l’eroe che ha lottato per la giusta causa ottiene “in premio” una moglie (Come in “Ombre rosse”, 1939 di Ford) o, se già la possiede, stabilità per la propria famiglia (come in “La legge del Signore”, 1956 di Wyler); altro premio è quello della terra (come in “Il grande sentiero”, 1930 di Walsh). Fondamentali nel finale sono poi la riconoscenza e l’affetto della comunità, autentico momento pubblico (come in “Bravados”, 1958 di Henry King). In altri casi, se il protagonista è un avventuriero, lo si vedrà allontanarsi in un tramonto romantico: il cavaliere della prateria persevererà sì nella lotta, ma riservandola generosamente solo per sé, e soprattutto con la finalità di cambiare il mondo, di portare la pace in altri luoghi (capolavoro assoluto è ad esempio la melanconica scena finale di “Sentieri selvaggi”, 1956, di Ford, con John Wayne che si lascia alle spalle il calore umano della casa, avviandosi e perdendosi nella solitudine meravigliosa del paesaggio). Il finale dello Spaghetti western, invece, coincide semplicemente con un nuovo inizio: il vagabondaggio nel deserto; inoltre l’unica

pace possibile è la pace di morte (esempio classico, ancora una volta, è quello di “Per un pugno di dollari”).

Veniamo ora ai luoghi veri e propri. IL DESERTO non intimidisce più di tanto i protagonisti delle guerre private per i dollari; certo non vi si trovano acqua o viveri, ma la normalità quotidiana della sua presenza lo rende familiare; inoltre è sempre un sicuro rifugio per chi “ha qualcosa sulla coscienza”. Il fenomeno è apparentemente paradossale: solitamente ci si nasconde in un luogo raccolto, buio ed angusto, non in uno spazio assoluto e sconfinato. Tuttavia, un illustre precedente cinematografico, pur nell’opposto esito, ci può far capire come questo ribaltamento spaziale sia possibile e credibile. Penso alla celeberrima scena di “Intrigo internazionale” di Hitchcock in cui un biplano tenta di investire Cary Grant che si trova da solo in mezzo ad una strada drittissima e deserta, circondata a perdita d’occhio da coltivazioni: lo spazio sconfinato e “deserto di uomini” in quel caso “vale” come una scala a chiocciola o una tetra soffitta. Il motore della suspense viene azionato esattamente ribaltando la convenzione dell’inseguimento dell’assassino nei film gialli. Poco importa se in quel caso uno spazio tendente all’infinito diviene luogo in cui non v’è rifugio possibile (ovvero esattamente al contrario di quel che accade nello Spaghetti western, in cui, tuttavia, non potevano esserci gli aeroplani); l’aspetto significativo è che una dilatazione spaziale massima, condotta oltre al limite del normale, può portare, se opportunamente trattata, a valere come il suo contrario: uno spazio infinitamente piccolo. Anche nel Western all’italiana le proporzioni sono sconvolte, eversive delle convenzioni; il realismo, del resto, non ha il minimo peso: tutto è impatto visivo, amplificazione, suggestione. Dunque anche il deserto può diventare un amico. Diverso tuttavia è se, come ne “Il buono, il brutto, il cattivo” o ne “I quattro dell’Avemaria”, qualcuno vi lascia qualcun altro senza cavallo¹⁰¹: solo in quel caso il deserto diviene veramente un posto spiacevole. Tuttavia gli eroi negativi riescono sempre a cavarsela. Ne “Il buono, il brutto, il cattivo”, poi, il motore di tutta la vicenda – la cassa di dollari – si inserisce nelle logiche della trama proprio grazie al deserto. Una carrozza fantasma, senza conducente, carica di morti e trainata in pieno deserto da cavalli impazziti, porta il moribondo Bill Carson proprio nelle braccia di Tuco e del malridotto

¹⁰¹ Nel primo caso è il Biondo a lasciare Tuco nel deserto: “Uno come te ce la può fare” gli dice; Tuco vorrà a sua volta ricambiarlo con la stessa moneta. Nel secondo è Cacopoulos che, travestito da innocuo pezzente messicano, prima rapina Doc ed Hutch, poi se ne va lasciandoli a piedi.

Biondo. Carson (una volta che Tuco sarà riuscito a fermare la variante western del vascello dell'Olandese Volante o di quello della "Ballata dell'antico marinaio" di Coleridge) rivelerà ai due l'esistenza della cassa sepolta in un cimitero: a Tuco dirà il nome del cimitero, "Sad Hill", al Biondo quello sulla lapide, "Unknown" di fianco alla tomba di "Arch Stanton".

LA CITTA', per essere tale, deve essenzialmente avere una locanda dove poter alloggiare, una banca da poter rapinare ed un saloon dove, regolarmente, giocano a poker i delinquenti con una buona taglia sulla testa, i delinquenti da catturare. Certo vi sono anche le residenze (soprattutto in "Per un pugno di dollari" quelle dei Baxter e dei Rojo), le stazioni ferroviarie e qualche chiesa, ma sono molto meno importanti. Tutto, ovviamente, è in funzione della lotta quotidiana per i dollari. Colizzi, con grande originalità, inserì nel luogo "città" nuovi spettacolari elementi dove poter studiare i nemici o poter portare a termine le sfide: il circo (ne "La collina degli stivali") e la casa da gioco (ne "I quattro dell'Avemaria"). Diverso è il caso delle città fantasma: esse non sono altro che una particolare propaggine del deserto in cui, di nuovo, chi si vuole nascondere può trovare un buon rifugio. Così ad esempio fa Tuco subito dopo i titoli di testa de "Il buono, il brutto, il cattivo": è lì che, rovinosamente per loro, lo stanano alcuni tipacci e bounty killer di serie B. Il lunghissimo incipit di "C'era una volta il West" si svolge, invece, in una "stazione fantasma": le solite facce poco raccomandabili si annoiano a morte fuori dal "circo" in attesa di far cantare le pistole per Armonica, così si trastullano passivamente con una mosca e con una goccia d'acqua; quando Armonica arriva i tre killer possono finalmente entrare nei personaggi e farsi ammazzare in un lampo. Rimando all'ultimo paragrafo del presente capitolo per l'analisi di come Castellari abbia utilizzato, in "Keoma", la città fantasma – dove si può ad esempio parlare con la Morte personificata – in funzione di "evocazione apocalittica".

A partire dalla prima pellicola del genere, Il CIMITERO è luogo fondamentale, classico dello Spaghetti western: Joe – appunto nella capostipite – riesuma due cadaveri e lancia al cimitero le due famiglie rivali l'una contro l'altra; ne "Il buono, il brutto, il cattivo" e in "Django" (ed in una infinità di altre pellicole minori, come ad esempio "Preparati la bara!" di Ferdinando Baldi, '67) la sfida finale si svolge al cimitero. In un cimitero indiano vanno poi a discorrere amabilmente della possibilità di sfidare il Mucchio Selvaggio Terence Hill ed Henry Fonda ne "Il mio

nome è Nessuno”. Il titolo de “La collina degli stivali” di Colizzi proviene appunto dal modo in cui i cimiteri venivano appellati (questo, tuttavia, già nel Western Usa e soprattutto nel vero West, quello storico) per via del fatto che – come ha modo dire con disgusto il buon Silvanito in “Per un pugno di dollari” – la maggior parte della gente ci arrivava con ancora gli stivali ai piedi per via di una morte violenta. Alla sfera del cimitero, della morte e della religione appartengono poi tutta una serie di riferimenti, dettagli e particolari che rappresentano una tipica costante dello Spaghetti western. Mi riferisco alle mille volte in cui Tuco si fa il segno della Croce, agli organi e alle campane da chiesa nelle colonne sonore, a quando Sentenza, riferendosi al Biondo lo chiama “Angelo custode” che veglia su Tuco (perché sparava ai cappi durante le sue esecuzioni), al covo dell’Indio ricavato in una chiesa sconosciuta dove, salendo sul pulpito, questi racconta parabole ai suoi uomini; ed infine alle visioni estatiche di Juan cui appare la porta della banca di Mesa Verde come quella del Paradiso, Sean come “San Jacinto incazzato” e la nitroglicerina come “meglio dell’Acqua Santa”. Tutti dettagli tipicamente cattolici, dettagli che si debbono probabilmente allo stampo culturale del paese in cui è nato lo Spaghetti western; ma, soprattutto, la loro funzione, la loro ragion d’essere era quella di fornire l’ideale “colore di fondo” di pellicole in cui si parla essenzialmente di ammazzamenti per i dollari: il colore di fondo di una epopea funerea ma anche giocosa e divertita come le “danze macabre” medievali. Questo tratto, come sempre accade, è ancor più evidente nella riduzione a vuoto stereotipo: quando cioè non rimane nulla di artistico, di valido o di originale intorno ad esso; così bastano i titoli delle pellicole minori che, soprattutto varcata la soglia del decennio, invasero il mercato, a rimarcare profondamente matrice e funzione: Ricordiamone alcuni: “Acquasanta Joe”, “Era Sam Wallash, lo chiamavano Così Sia”, “Gli fumavano le Colt...lo chiamavano Camposanto”, “Il tredicesimo è sempre Giuda”, “Testa t’ammazzo, croce...sei morto! Mi chiamano Alleluja”, “Uomo avvisato mezzo ammazzato...parola di Spirito Santo”, “...E alla fine lo chiamarono Jerusalem l’implacabile”, “Sei jellato amico, hai incontrato Sacramento”, “Seminò la morte...lo chiamavano Castigo di Dio”.

LE ARMI

L'arma per eccellenza di ogni buon pistolero, "villain" o bounty killer dello Spaghetti western è la pistola: il revolver a tamburo (fisso, con estrattore laterale) ad azione singola e con capacità di fuoco di sei colpi di grosso calibro (solitamente cameravano un 44). Nella seconda metà dell'ottocento, periodo in cui sono ambientati la maggior parte dei western all'italiana, non esistevano né le pistole semiautomatiche (quelle con il caricatore inserito nell'impugnatura), né i revolver a doppia azione (quelli che consentono di sparare semplicemente tirando il grilletto ad ogni colpo, senza bisogno di armare prima manualmente il cane e facendo, con lo stesso movimento, ruotare il tamburo¹⁰²). Essendo i revolver ad azione singola, la tecnica utilizzata per esplodere colpi in rapida successione era quella di tenere il grilletto costantemente premuto e, nel contempo, alzare e lasciare cadere il cane più volte ed in velocità: se i bersagli non erano lontani – non si può certo mirare bene – l'operazione poteva risultare produttiva (come ad esempio nel finale di "Django" più su analizzato). Salvo qualche raro caso di errore storico (si veda la nota), i Western all'italiana sono piuttosto rigorosi e precisi in fatto di armi, vista la loro fondamentale importanza nell'ambito delle vicende raccontate; all'inizio de "Il buono, il brutto, il cattivo" Tuco, dopo aver attraversato a piedi il deserto, essendo disarmato, si reca da un armaiolo che, costretto, gli mostra la sua merce migliore: "Remington, Colt, Rohm, Colt Navy, Smith & Wesson, Josley"; Tuco controlla con attenzione gli scatti, smonta tutti i revolver poi inserisce la canna di un primo modello e il tamburo di un secondo sul castello di un terzo, costruendosi così l'arma a lui più congeniale. Naturalmente i diversi personaggi hanno modo di personalizzare anche il modo, più o meno elegante o da professionisti, in cui portare le proprie armi: così il delinquente-poveraccio attacca la sua pistola ad una semplice striscia di cuoio, Requiescant ad una corda bianca da saio francescano, il pistolero solitario la tiene nel cinturone, il perfetto bounty killer pure, ma ne possiede, come

¹⁰² Nonostante i primi progetti e i primi modelli sperimentali risalgano proprio alla metà del secolo scorso, i revolver a doppia azione cominciarono a conoscere una certa diffusione solo verso gli ultimi anni del secolo; per le pistole semiautomatiche, poi, si dovette attendere fino ai primi decenni del '900. Così è un palese errore storico quello di Requiescant che spara senza armare manualmente il cane con il suo bel revolver moderno a doppia azione. Ma anche quello di Sean che passa visibilmente a Juan una "Browning High Power 35 - 9 Parabellum" per giustiziare il Governatore. "Giù la testa" è ambientato nel 1914, le pistole semiautomatiche già c'erano (ad esempio la famosissima ed intramontabile Colt 1911 cal. 45 A.C.P.), ma non l'ultima creazione del grande John Moses Browning (anche la Colt fu un suo progetto) risalente, appunto al 1935.

abbiamo visto, più d'una (nel taschino del panciotto di solito c'è una minuscola Derringer a due canne di piccolo calibro, 22 o 32; è con una di queste che il Colonnello Douglas Mortimer uccide a metà film il Gobbo in "Per qualche dollaro in più").

"Quando un uomo con la pistola incontra un uomo col fucile l'uomo con la pistola è un uomo morto": così diceva Ramon senza contare che Joe era particolarmente veloce nel caricamento del proprio revolver e che, sulla breve distanza, la pistola è più pratica e maneggevole. In ogni caso il fucile di Ramon (fucile, poi, per eccellenza di ogni Western, all'italiana o americano che sia, e questo su basi storiche) era una carabina Winchester a leva calibro 0, 44-40 in (ne furono prodotti due modelli: mod. 1866 e mod. 1873). Con la stessa arma il Biondo spara alle corde dentro i cui cappi il povero Tuco infila il collo all'inizio de "Il buono, il brutto, il cattivo".

Nei film ad ambientazione messicana è la mitragliatrice – "la mitragliadora" – a spadroneggiare: così è in "Quien sabe?" dove El Chunco la desidera più di una donna perché, vendendola ai ribelli, può guadagnarci un sacco di soldi; così è in "Django" in cui Franco Nero la riserva per le grandi occasioni ben nascosta dentro la cassa da morto che porta sempre con sé; così è, infine, nelle scene di guerriglia o di uccisioni di massa in "Vamos a matar companeros", "I quattro dell'Avemaria", "Giù la testa" e "Una ragione per vivere ed una per morire" (di Tonino Valerii, del 1972). A dire il vero, però, la prima apparizione della mitragliatrice nello Spaghetti western la si deve ancora una volta a "Per un pugno di dollari": è con lo schiacciante volume di fuoco di una di quelle macchine da guerra che Ramon, all'inizio del film, uccide tutti i soldati che compravano le armi.

L'arma proletaria per eccellenza è invece il coltello, tanto che il peone Tomas Milian con quello viene identificato nominalmente in più d'un Tortilla western: "Cuchillo" è il suo nome (ereditato da un personaggio minore di "Per qualche dollaro in più") ad esempio in "Corri uomo corri" dove, perquisito in seguito ad un arresto, si scopre ne avesse addirittura quattro ben nascosti sotto i suoi stracci ed altri due dentro apposite fessure ricavate nelle suole delle scarpe.

Un caso a parte è quello della dinamite: se ne "Il buono, il brutto il cattivo" serve solo a portare a termine, per mano del Biondo e di Tuco, il sogno del capitano nordista Giuffrè (far saltare il ponte di Lext), in altri due film del maestro essa

possiede una suggestiva funzione “rivelatrice” della natura o della qualità del protagonista. Così in “Per un pugno di dollari” è grazie ai fumi dell’esplosione tra i quali si staglia pian piano la figura immobile e perturbante del pistolero solitario che si evince la non estraneità di quel personaggio ad una sfera soprannaturale, fantasmatica, una “sfera da Arcangelo vendicatore”. In “Giù la testa” invece, ad ogni esplosione che Juan e i suoi figli odono in lontananza - anche e soprattutto precedentemente alla prima apparizione sullo schermo di Sean - viene accompagnato il motivo fischiato del tema “Sean... Sean”: il tempo sembra fermarsi, come in un sogno, la dinamite e il fischio predicano, evocano, qualità e natura del personaggio prima che questi appaia; si tratta dunque di nuovo di una, diversa ma autentica, evocazione fantasmatica¹⁰³. Indimenticabile, poi, la scena dell’esplosione del ponte sul quale stanno passando Gunter Reza e le sue “cavallette”, che diviene, sempre grazie a Morricone, ai sorrisi naif di Steiger e alle risate a trentadue denti di Coburn, poetica e piacevole nonostante la distruzione e la morte che rappresenta.

¹⁰³ Si arriva insomma, grazie al fondamentale apporto evocativo fornito dalla musica, ad una identità tra personaggio ed oggetto; nel caso di Sean è la dinamite (nella quale, tra l’altro, egli terminerà il suo percorso), ma se ne presentano altri nell’ambito del genere. In “Per qualche dollaro in più” il suono del carillon unisce in un unico indissolubile tratto l’Indio, il colonnello Douglas Mortimer e l’episodio di violenza subito dalla sorella di quest’ultimo ad opera del primo: il carillon è il vero e proprio ‘simbolo’ di questo antico incubo. Allo stesso modo in “C’era una volta il West” l’oggetto armonica e le tormentate note da esso prodotte “valgono”, “sono” la qualità più intima del personaggio di Armonica e del terribile ricordo che vive in lui, a tal punto che l’identità diviene anche nominale.

L'ULTIMO CASO: "KEOMA"

Mi pare appropriato concludere questo lavoro sullo Spaghetti western con l'ultima grande pellicola del genere: "Keoma" di Enzo G. Castellari con Franco Nero ('76). Oltretutto l'idonea collocazione dell'analisi di un film come "Keoma" è proprio quella di un capitolo sugli aspetti formali del mito: ciò che fa di "Keoma" un vero capolavoro (Enrico Ghezzi ha detto che è il miglior Western all'italiana mai girato; non posso condividere: capolavoro sì, ma non come quelli di Leone) è riconducibile in parte ai temi, ma, soprattutto, allo sfoggio di uno straordinario impatto visivo¹⁰⁴. Keoma (un Franco Nero mezzo bianco e mezzo indiano) torna dalla guerra di Secessione al suo paese dove il buon padre William Shannon, un tempo il più grande pistolero "buono" del West (William Berger), gli racconta come i suoi tre fratellastri (tra cui spicca un davvero insolito Orso Maria Guerrini) si siano schierati dalla parte del perfido Caldwell (Donald O'Brien) che sta imponendo ogni più ripugnante prepotenza alla gente del luogo. Nel paese impazza la peste, ma Caldwell non permette che si comprino le medicine; non solo, rinchiude come bestie in un infernale lazzaretto chiunque manifesti i sintomi del morbo. Keoma, che nel giungere in paese aveva salvato proprio dal lazzaretto una giovane donna incinta a torto ritenuta appestata, riesce a smuovere gli animi del padre, del dottore del paese, e di George (il valoroso e fortissimo uomo di colore – Woody Strode – che l'aveva cresciuto) e a convincerli che, comunque, almeno per dignità, "vale la pena di provarci". Andrà male: in una escalation di violenza, scontri tra ex alleati (saranno i tre fratelli Shannon a uccidere Caldwell) e lotte fratricide, moriranno tutti, alla fine: solo Keoma sopravviverà, ma, come vedremo, sembrerà l'ultimo uomo rimasto sulla terra¹⁰⁵. "Keoma" è un film di difficile classificazione, non è

¹⁰⁴ Naturalmente non potrei analizzare compiutamente il secondo senza parlare anche dei primi, dunque, giustifico l'inserimento tematico delle seguenti righe in coda ad un capitolo per il resto consacrato unicamente ad aspetti formali. Un'altra motivazione è quella della totale unicità ed incollocabilità della pellicola in seno alle categorie tematiche descritte nei precedenti capitoli.

¹⁰⁵ Uno dei rarissimi Western all'italiana in cui, alla fine, è il protagonista "buono" a morire è "Il grande silenzio" di Corbucci, del '67 [gli altri sono "Giù la testa", "Navajo Joe" (Corbucci '66) e "Tepepa" (Petroni '68)]. Tuttavia il primo non è un western doc ma piuttosto "antimitologico" e negli altri due lo spirito dei protagonisti – simboleggiati nel primo caso dalla corsa di un cavallo bianco, l'anima indiana, e nel secondo da un tramonto "rosso di rivoluzione" – sopravviverà trasfigurandosi in sentimento positivo o catartico]: la pellicola, nel disastroso pessimismo di fondo, anticipa le atmosfere di "Keoma", tuttavia se nelle scene più disperate il film di Castellari è capace di causare nello spettatore una "catarsi visiva e spettacolare", quello di Corbucci mette realmente a disagio. Silenzio (un intenso Jean Louis Trintignan), muto fin da ragazzino per la barbara recisione delle corde vocali, dopo aver assaporato appena un briciolo di calore umano in una magistrale e struggente scena d' "amore tra perdenti" con una giovane vedova di colore, muore nel gelo della neve, senza possibilità d'appello. La pellicola è ambientata in uno sperduto paese collocato in montagne

Bianchini Francesco - LA FABBRICA DEI MITI ALL'ITALIANA: LO SPAGHETTI WESTERN - 98

infatti inseribile in nessuna delle categorie di cui parlavo alla fine del secondo capitolo (o in quelli successivi): quella del Western classico - modello Odissea - ; quella dello Spaghetti western classico - modello Iliade - ; quella del Western moderno ed antimitologico - tipo “Giù la testa”, “Gli spietati” e “Il mucchio selvaggio” - ; quella dello Spaghetti western crepuscolare doc. - come “C’era una volta il West” o “Il mio nome è Nessuno” - . “Keoma” è un caso a parte. Il protagonista non si batte per i dollari, dunque non è un “eroe negativo”; si batte piuttosto per le proprie radici e per ristabilire “l’ordine violato”, o meglio, vorrebbe tanto farlo, ma la cosa è del tutto irrealizzabile e lui lo sa. Dunque il pessimismo di fondo lo pone, dietro l’apparente vicinanza, agli antipodi anche dell’“eroe positivo”. Ma Keoma è pure distante dal Sean di “Giù la testa” perché alla fine non morirà come lui, ma si lancerà al galoppo verso chissà dove; perché nei flash back non vede illusioni e sogni infranti, solo affetti e piacevoli, lontani ricordi d’infanzia; perché infine, nonostante la consapevolezza che “Il mondo è marcio!”, Keoma si batte fino all’ultimo con decisione. Non è, dunque, neanche un “antieroe”. Forse potremmo chiamarlo “eroe crepuscolare”, ma la sua definizione migliore è senz’altro quella di “eroe maledetto” che vive e si batte in un “tempo maledetto”. In “Seven” (di David Fincher, Usa ’95) il detective Somerset (Morgan Freeman) dice alla fine del film: “Ernest Hemingway una volta ha scritto: ‘Il mondo è un bel posto e vale la pena di lottare per esso.’ Condivido la seconda parte.” Ebbene, l’idea di fondo di “Keoma” è la medesima. Vediamo come Castellari sia riuscito a veicolarla. Nel corso della pellicola a Keoma appare spesso una vecchia vestita di stracci: la Morte. Come nelle “moralities” medievali il protagonista può dialogare con la Morte personificata, può interrogarla; quella, tra l’altro, non si rivelerà mai – nonostante alcune apparizioni improvvise degne di un horror – una nemica, piuttosto una saggia, triste consigliera. Tuttavia la Morte rimane la Morte: si aggira con un carro tra le polveri di città fantasma spazzate dal vento ed alla fine, volente o nolente, come già aveva fatto per molti degli appestati rinchiusi nel lurido lazzaretto, si porterà via tutti, tranne, appunto, Keoma. E’ un discorso di ineluttabilità, non di cattiveria. Ma chi è il vero cattivo, dunque? Caldwell. Caldwell è cattivo: uccide a tradimento il vecchio Shannon disarmato davanti agli occhi del

perennemente innevate: l’atmosfera ovattata e, almeno visualmente, candida, cozza con l’indescrivibile marciume che, alla fine, trionferà sovrano. Anche Corbucci, dunque, certo in modo diverso dal Leone di “Giù la testa”, uscì dal Western all’italiana per entrare almeno una volta nel puro e semplice dramma.

figlio. Keoma si arrende perché hanno catturato il padre, gli uomini di Caldwell lo disarmano e lo scortano, il gruppo si avvicina a Shannon e Caldwell posti sull'altro lato della piazza. A quel punto Caldwell fa fuoco e Castellari gira una delle più sensazionali sequenze del Western all'italiana. Come in ogni altra scena violenta del film viene effettuato un montaggio che accosta riprese al ralenti e riprese a velocità normale, esattamente come nel cinema di Peckinpah¹⁰⁶. Caldwell spara, a velocità normale; Keoma vede, urla, si libera di chi lo trattiene e inizia a correre, al ralenti; un altro colpo, a velocità normale; Keoma continua la sua corsa disperata per salvare il padre, sempre al ralenti; un altro colpo e un altro ancora: il vecchio Shannon, a terra, si rigira e sussulta ad ogni proiettile che lo trapassa, ma il figlio, che è costretto dal ralenti, non potrà mai arrivare in tempo. Alla fine Caldwell avrà sparato per ben sei volte, scaricando l'arma, prima dell'arrivo di Keoma che a quel punto gli vola addosso. Gli uomini del 'villain' lo bloccano e iniziano a pestarlo selvaggiamente, ma non è finita: le violentissime sequenze al ralenti proseguono svelandoci il protagonista trascinato da un cavallo per tutto il paese. L'incredibile colonna sonora cantata copre ogni rumore e si fa più straziante che mai¹⁰⁷, mentre il mezzosangue viene crocefisso (almeno non con chiodi, ma con mani e piedi legati ad una ruota di carro). Una vertiginosa inquadratura dal basso ce lo fa apparire, nel controluce, identico a Gesù: i capelli e la barba lunghissimi, la testa china ed il volto sconvolto dalla sofferenza. La suggestione visiva di queste scene crea un particolarissimo ed indescrivibile effetto di "catarsi spettacolare": si soffre per Keoma, ma la potenza delle scene è tale che lo spettatore prova come un senso di liberazione d'energia e ne vorrebbe ancora. Anche in altri momenti del film Castellari ha modo di sperimentare con grande originalità le potenzialità del mezzo cinematografico. Ad esempio spezzando la normale coincidenza punto a punto tra il visivo ed il sonoro e, dunque, ri assemblando i frammenti visivi e sonori così

¹⁰⁶ Questo rappresentava una vera novità nel contesto Western all'italiana: le dilatazioni temporali dei duelli leoniani erano il frutto di un complesso lavoro di montaggio, non dell'uso del ralenti, tipico invece di un cineasta come Peckinpah [caso esemplare è quello del magnifico e terribile massacro finale de "Il mucchio selvaggio", ma anche le agghiaccianti scene di guerra de "La croce di ferro" (Cross of Iron, Gb 1977), peraltro riprese dal Kubrick di "Full Metal Jacket" (Usa 1987)]; l'unico utilizzo del ralenti da parte di Leone è quello, poetico e commovente, dei flash back di "Giù la testa".

¹⁰⁷ Il particolarissimo – e bellissimo – soundtrack del film composto dai fratelli De Angelis si avvale di chitarre e dell'accostamento di due voci: una femminile, altissima, quasi stridula, l'altra maschile bassissima, quasi roca. Negli arrangiamenti tipo rock esso da un lato anticipa la chitarra di Neil Young del recente "Dead Man" (di Jim Jarmush, Usa 1996) e dall'altro ricorda quella – famosissima – di Bob Dylan in "Pat Garret e Billy Kid" (di Sam Peckinpah, Usa 1973). Una particolarità interessante è che i testi delle tristi ballate (in inglese) fanno costante riferimento alla scena cui si accompagnano.

ottenuti secondo una logica eversiva delle regole stabilite dalla convenzione cinematografica. I tre fratelli Shannon camminano e parlano, si scambiano le loro impressioni sul da farsi; continuano a sentirsi le loro voci ma la scena muta: sempre loro tre ma a cavallo ed in altro, imprecisato, luogo; poi ancora i tre che camminano e parlano; poi in un nuovo inserto li vediamo al ralenti portare a termine – uccidendo alcuni sgherri – le loro intenzioni raccontate proprio in quel momento dalle voci che non hanno mai smesso di udirsi; poi di nuovo i tre che stanno ancora discorrendo e così via. Memorabile è anche il finale: una volta liberato dal supplizio dalla giovane donna incinta, Keoma si rifugia nella città fantasma dove, all’inizio del film, aveva incontrato per la prima volta la Morte. I tre fratellastri lo raggiungono per ucciderlo, ma saranno loro a morire: il mezzosangue riuscirà ad ucciderli uno alla volta rintanandosi negli anfratti di una casa abbandonata mentre, fuori, un vento apocalittico sembra spazzare via ogni cosa. La resa dei conti avviene mentre la ragazza, dando alla luce il proprio bambino, muore di parto: così, mentre vediamo le varie fasi della sfida, i colpi delle armi dei quattro si odono, ma sordi e lontani, perché il sonoro è dato quasi unicamente dalle urla strazianti della donna. Nell’ultima scena la Morte stringe tra le braccia il neonato ed urla al mezzosangue che, montato a cavallo, sta per andarsene: “Non lasciarlo Keoma, morirà! Ha bisogno di te!”; egli risponde: “Ti sbagli, non ha bisogno di me: è un uomo libero, e chi è libero non ha bisogno di niente!”. Tuttavia, per una adeguata comprensione della logica del finale è senza dubbio migliore la versione originale, in inglese¹⁰⁸: “You can’t Keoma, he’ll die!”; “He can’t die, and you know why? Because he’s free, and a man who is free never dies!”. Meglio la morte, fisica, nella libertà, che il supplizio della vita nel marciume del mondo, vera morte esistenziale. Riprendendo la frase finale di “Seven”, così si potrebbe ritoccarne il contenuto: il mondo non è un bel posto, forse vale la pena di lottare per esso, ma, essendo ancora incontaminati, non vale la pena viverci. L’ultima immagine dello Spaghetti western - sia in termini temporali che in termini di possibilità - è quella di Keoma che corre al galoppo verso il nulla come un Cavaliere della Fine dei Tempi.

¹⁰⁸ Nonostante le produzioni fossero italiane, la stragrande maggioranza dei Western all’italiana, certo anche per uniformare e semplificare il lavoro degli attori vista l’usuale presenza di stranieri, erano girati in inglese.
Bianchini Francesco - *LA FABBRICA DEI MITI ALL’ITALIANA: LO SPAGHETTI WESTERN* - 101

Se dunque Leone con “Per un pugno di dollari” aveva saputo spazzar via l’epopea positiva del Western americano, Castellari con “Keoma” - scegliendo un’altra via rispetto a quelle, crepuscolari ed antimitologiche di “C’era una volta il West” e “Giù la testa” già percorse dallo stesso Leone nel condurre a chiusura quel cerchio da lui inaugurato - spazza a sua volta via l’epopea negativa, divertita ed autocompiaciuta dello Spaghetti western trasformandola, al suo ultimo atto, in Apocalisse.

CONSIDERAZIONI FINALI

Voglio concludere questo lavoro con una sincera difesa di quel troppo spesso bistrattato e poco considerato genere cinematografico cui ho dedicato, con grande soddisfazione, la mia attenzione e i miei sforzi interpretativi.

Lo Spaghetti western, prodotto italianissimo, è stato esportato in tutto il mondo e, nella patria del Western originale, ha saputo recare, indelebile, l'orma del suo passaggio. La "svolta leoniana" del Western statunitense, così evidente – per citare giusto i casi più importanti e conosciuti – nel cinema di Donald Siegel, di Sam Peckinpah e di Clint Eastwood ne è la prova inoppugnabile¹⁰⁹. Lo Spaghetti western ha fornito un importante terreno di sperimentazione a molti cineasti, musicisti e sceneggiatori dotati di intuito, di fantasia e d'amore per il cinema e per lo spettacolo. Una vera e propria palestra (a cui, il più delle volte, si accedeva se muniti del tipico biglietto da visita mediterraneo, quello dell'"arte di arrangiarsi") di sperimentazioni: si pensi a quella, leoniana, "sugli archetipi", a quella, sempre leoniana, delle dilatazioni temporali nei duelli, a quella letteraria del "racconto multilivellare" di Colizzi, a quella politica di Solinas e Sollima, a quella visiva e registica di Castellari, e "last, but not least" a quella musicale di Morricone. In alcuni di questi casi gli obiettivi raggiunti sono stati a dir poco eccelsi e, grazie all'originalità, ben al di là di quanto normalmente si vede al cinema. Il tutto fu condotto, spesso, con grande modestia: gli autori dello Spaghetti western non si presero mai troppo sul serio, e, salvo qualche rara eccezione, seppero battere, nelle partite disputate in casa, gli altri autori, quelli "veri", dei film importanti, che tentarono talvolta di cimentarsi con il genere. Gli autori dello Spaghetti western erano veri amanti del cinema e il loro scopo – naturalmente "ingabbiato" nelle necessarie logiche commerciali – fu, essenzialmente, quello di divertire il pubblico. Vi riuscirono perfettamente, non solo, seppero anche regalare ai più giovani ed ai più ingenui (come me) qualche sogno in più.

¹⁰⁹ E' davvero triste che in Italia molte pellicole fondamentali del Western all'italiana siano ormai, di fatto, del tutto irreperibili. Si pensi che per questo lavoro, per visionare non pochi prodotti ITALIANI, sono dovuto ricorrere, tramite Internet, ad una fornitissima videoteca d'oltreoceano.

APPENDICE

La finalità della presente appendice è quella di organizzare nel modo più chiaro possibile l'eterogeneo e diversificato materiale cui ho fatto riferimento - o che comunque può risultare utile per eventuali approfondimenti sugli argomenti trattati - nei capitoli precedenti. Tale materiale è composto da lungometraggi, da libri e da pubblicazioni come articoli e saggi. Innanzitutto i riferimenti cinematografici: raccoglierò le pellicole in diversi elenchi e secondo diversi criteri. In primo luogo i film Western all'italiana: nel tentativo di "significare" ed "indicare" allo stesso momento, il primo elenco verrà stilato per registi secondo un ordine che terrà conto della rilevanza (sia in termini artistici che in termini di numero di valide pellicole realizzate) dei vari autori all'interno del genere; nell'ambito dello stesso regista, ovviamente, l'ordine sarà cronologico. In questo primo elenco, talvolta, indicherò le "frasi celebri", ovvero, ove sia significativo, riporterò quei pittoreschi ed incisivi frammenti di sceneggiatura - tipici dello Spaghetti western - capaci di riassumere in un motto la "qualità", l' "anima" delle varie pellicole. In qualche caso verranno indicate anche le pellicole minori appartenenti alla filmografia di un regista di cui, nel corso della trattazione, ho analizzato solo le opere maggiori; in questi casi, per agevolarne l'identificazione, scriverò un breve compendio della trama insieme ad un conciso giudizio critico [ciò verrà fatto anche per quelle pellicole che, pur analizzate relativamente a qualche aspetto (duelli, colonne sonore...), non siano state enucleate a livello di plot]. Non vi sarà uniformità assoluta nel numero di voci riportate (durata, soggetto ecc.) nell'ambito dell'intero corpus delle pellicole indicate: ho preferito inserire il maggior numero di dati possibile (tutti quelli a disposizione) ritenendo ciò più rilevante del criterio dell'uniformità che, appunto, non mi avrebbe consentito di riportare tutti i dati poiché talvolta le fonti non sono, relativamente a qualche pellicola, totalmente esaurienti. I Western all'italiana d'autore verranno elencati a parte in un secondo elenco (in ordine alfabetico per registi). Per evidenziare la disposizione diacronica della produzione di pellicole Western all'italiana, l'insieme di queste verrà poi riportato in un terzo elenco stilato secondo criterio cronologico (e sempre per registi). Successivamente il criterio di evidenziazione verrà applicato agli attori: dunque un quarto elenco con le filmografie Spaghetti western relative ai più importanti e significativi attori che

hanno presenziato nel genere (in ordine alfabetico). Gli elenchi non vogliono essere esaustivi del fenomeno Western all'italiana nella sua totalità, d'altronde tale intero fenomeno non è stato l'oggetto del lavoro interpretativo svolto nei capitoli precedenti: il 'Mito' così come emerge dalle migliori pellicole, questo l'autentico oggetto; dunque, in generale, verranno indicate solo le pellicole alle quali l'attributo può essere propriamente applicato. Dovendo tuttavia riportare dati relativi ad ogni film citato, compariranno (nelle ultime posizioni del primo elenco) anche indicazioni in merito a produzioni del tutto scadenti. Il quinto ed ultimo elenco riporterà i dati relativi a tutti gli altri film non appartenenti al genere (cioè Western americani ed altre pellicole sia italiane che straniere) cui ho fatto riferimento nel corso della trattazione (l'elenco verrà stilato per registi ed in ordine alfabetico).

Seguiranno i riferimenti bibliografici; per agevolarne la consultazione questi saranno divisi per argomenti: innanzitutto testi sul Western all'italiana (solo in questo caso – negli altri il problema non si pone – verranno distinti i libri da pubblicazioni come articoli o saggi); successivamente libri sul cinema (in generale), poi testi di tipo letterario (includendo anche teatro e fumetto), ed infine opere riguardanti argomenti generici (dunque enciclopedie e, per esempio, libri di armi).

RIFERIMENTI CINEMATOGRAFICI

FILM WESTERN ALL'ITALIANA (per registi, in ordine di rilevanza)

SERGIO LEONE

° Per un pugno di dollari; It./Sp.1964, 100' – Soggetto: Akira Kurosawa;
sceneggiatura: Sergio Leone, Duccio Tessari, Tonino Valerii, Victor A. Catena,
G.Schock; fotografia: Massimo Dallamano, Federico Larraya; musica: Ennio
Morricone; montaggio: Roberto Cinquini; regia seconda unità: Franco Giraldi;
interpreti: Clint Eastwood, Gian Maria Volontè, Marianne Koch, José Calvo, Josef
Egger, Mario Brega.

- Joe: “I Rojo da una parte, i Baxter dall'altra... e io nel mezzo.”

- Joe: “Al cuore Ramon, al cuore... se vuoi uccidere un uomo devi colpirlo al
cuore: sono parole tue, no?”

- Joe: “Quando un uomo col fucile incontra un uomo con la pistola l'uomo con la
pistola è un uomo morto. Avevi detto così? Vediamo se è vero: raccogli il fucile,
carica e spara.”

- Joe: “Il governo americano da una parte, quello messicano dall'altra... e io nel
mezzo? No: troppo pericoloso.”

° Per qualche dollaro in più; It./Sp.1965, 130' – Soggetto: Sergio Leone, Fulvio
Morsella; Sceneggiatura: Sergio Leone, Luciano Vincenzoni; fotografia: Massimo
Dallamano; Musica: Ennio Morricone; montaggio: Eugenio Alabiso, Giorgio
Serralonga; aiuto registi: Tonino Valerii, Fernando di Leo; interpreti: Clint
Eastwood, Lee Van Cleef, Gian Maria Volontè, Klaus Kinski, Josef Egger, Mario
Brega, Luigi Pistilli.

- Ramon: “Quei due piuttosto che averceli alle spalle è meglio averli davanti,
orizzontali, possibilmente freddi”.

- Monco: “C'è aria di famiglia in quella foto.” - Colonnello Douglas Mortimer:
“Succede a volte tra fratello e sorella.”

- Monco: “E la nostra società?” - Colonn. D. M.: “Un'altra volta, ragazzo.”

Colonn. D. M.: “Qualche problema ragazzo?” – Monco: “No, vecchio, non mi
tornavano i conti: ne mancava uno.”

° Il buono, il brutto, il cattivo; It.1966, 182' – Soggetto: Sergio Leone, Luciano Vincenzoni; sceneggiatura: Sergio Leone, Luciano Vincenzoni, Age-Scarpelli; fotografia: Tonino Delli Colli; musica: Ennio Morricone; montaggio: Nino Baragli; aiuto regista: Giuseppe Colizzi; interpreti: Clint Eastwood, Eli Wallach, Lee Van Cleef, Aldo Giuffrè, Mario Brega, Luigi Pistilli.

- Sentenza: “Io ho una mia regola: quando uno mi paga gli porto sempre a termine il lavoro.”

- Sentenza: “Non basta una corda a fare un impiccato. Anche uno straccione come quello ha il suo angelo custode: un angelo biondo che veglia su di lui.”

- Tuco: “Il mondo è diviso in due, amico mio: quelli che hanno la corda al collo e quelli che la tagliano. Solo che il collo dentro la corda è il mio!”

- Tuco (rivolto al fratello frate): “Dalle nostre parti se uno non vuole morire di fame o fa il prete o fa il bandito [...] tu ti sei fatto frate solo perché sei troppo vigliacco per fare quello che faccio io!”

- Tuco: “Quando si spara si spara, non si parla.”

- Biondo: “Ogni pistola ha la sua voce e questa la conosco.”

- Capitano: “Il ponte di Lext... una merda di mosca sulle carte dell'alto comando. Ma l'alto comando ha deciso che dobbiamo prendere la merda di mosca, anche se dobbiamo crepare tutti.”

- Biondo: “Mai visto morire tanta gente e tanto male.”

- Biondo: “Il mondo si divide in due categorie: chi ha la pistola carica e chi scava. Tu scavi.”

- Tuco: “Ehi, Biondo... lo sai di chi sei figlio tu.u.u... Sei figlio di una grandissima putt...”

° C'era una volta il West; It. 1968, 175' – Soggetto: Sergio Leone, Dario Argento, Bernardo Bertolucci; sceneggiatura: Sergio Leone, Sergio Donati; fotografia: Tonino Delli Colli; Musica: Ennio Morricone; montaggio: Nino Baragli; interpreti: Henry Fonda, Claudia Cardinale, Charles Bronson, Jason Robards, Gabriele Ferzetti, Frank Wolff, Paolo Stoppa, Lionel Stander, Woody Strode.

- Frank: “Non sono un uomo d'affari, solo un uomo” – Armonica: “Già... una razza vecchia, arriveranno altri Morton e la faranno sparire.”

- Frank (nel flash back, rivolto al giovane Armonica): “Suona qualcosa a tuo fratello.”

- Cheyenne: “La gente come lui ha qualcosa dentro, qualcosa che sa di morte.”

- Jill: “Passerete di qua un giorno o l’altro?” - Armonica: “Un giorno... o l’altro.”

◦ Giù la testa; It 1971, 154’ – Soggetto: Sergio Leone, Sergio Donati; sceneggiatura: Sergio Leone, Sergio Donati, Luciano Vincenzoni; fotografia: Giuseppe Ruzzolini; musica: Ennio Morricone; montaggio: Nino Baragli; interpreti: Rod Steiger, James Coburn, Romolo Valli.

- Juan: “Quella è meglio dell’Acqua Santa e tu... tu per me sei come san Jacinto incazzato!”

- Juan: “Ehi, mica sarai qua per la rivoluzione?” - Sean: “No, me n’è bastata una.”

- Juan: "Pancho Villa... il più grande bandito che c'era al mondo, quello aveva due palle così, come due bocce! Beh, s'è messo nella rivoluzione... com'è finito? Niente, eh, generale... beh, per conto mio è finito a merda!"

- Sean: “Quando ho iniziato ad usare la dinamite credevo anch’io in tante cose, in tutte. E ho finito col credere solo nella dinamite. Quindi io non ti giudico Villega: l’ho fatto una sola volta in vita mia.”

- Juan: “Generale? Ma che me ne frega a me di fare il generale!”

- Juan: “E adesso io?”

GIUSEPPE COLIZZI

◦ Dio perdona... io no!; It./ Sp.1967, 109’ – Soggetto e sceneggiatura: Giuseppe Colizzi; fotografia: Alfio Contini; musica: Carlo Rustichelli; interpreti: Terence Hill, Bud Spencer, Frank Wolff.

◦ I quattro dell’Avemaria; It.1968, 132’ – Soggetto e sceneggiatura: Giuseppe Colizzi; fotografia: Marcello Masciocchi; musica: Carlo Rustichelli; interpreti: Eli Wallach, Terence Hill, Bud Spencer, Kevin McCarthy, Brock Peters.

- Cacopoulos: “Mio nonno era greco, come Pitagora, Aristofane, Platone... e mi diceva sempre: ‘...’ ”

- Cacopoulos: “Sono quindici anni che sogno questo momento, e c’è sempre la musica. Voglio la musica!” - Hutch: “Mhm... vuole la musica... SUONATE!”

◦ La collina degli stivali; It.1969, 99' – Soggetto e sceneggiatura: Giuseppe Colizzi; fotografia: Marcello Masciocchi; musica: Carlo Rustichelli; interpreti: Terence Hill, Bud Spencer, Woody Strode, Lionel Stender.

SERGIO CORBUCCI

◦ Minnesota Clay; It./ Sp./ Fr.1964, 90' – Soggetto e sceneggiatura: Sergio Corbucci, Adriano Bolzoni; fotografia: Josè Aguayo Fernandez; musica: Piero Piccioni; interpreti: Cameron Mitchell, George Riviera, Fernando Sancho.
- Mitchell, ingiustamente condannato, evade dal carcere nell'intento di dimostrare la propria innocenza. Uno dei primissimi Western all'italiana ancora calco dei modelli americani. Da segnalare perché reca l'evidenza di come, prima di "Per un pugno di dollari", il genere non esistesse ancora (il precedente e primo western di Corbucci "Massacro al Grande Canyon", sempre del '64, non si distingueva poi affatto da un B movie western statunitense).

◦ Django; It. Sp.1966, 90' – Soggetto e sceneggiatura: Sergio Corbucci; fotografia: Enzo Barboni; musica: Luis Bacalov; interpreti: Franco Nero, Josè Bodalo, Loredana Nusciak.

- Di passaggio con la sua bara contenente una mitragliatrice in un cupo e fangoso paese al confine tra Messico e Stati Uniti, Nero (di nome e di fatto visto il look) si trova nel bel mezzo di un sanguinario conflitto tra banditi messicani e sadici e fuorilegge bianchi che portano cappucci da Ku Klux Klan. L'eroe aiuterà una ragazza e vendicherà la morte della moglie (tempo addietro uccisa dal capo dei bianchi razzisti). Appresa appieno la lezione leoniana, Corbucci firma uno dei più classici, violenti e significativi western all'italiana.

◦ Navajo Joe; It. /Sp.1966, 93' – Soggetto: Ugo Pirro; sceneggiatura: Piero Regnoli, Fernando Di Leo; fotografia: Silvano Ippoliti; musica: Ennio Morricone; interpreti: Burt Reynolds, Aldo Sambrell, Nicoletta Machiavelli, Fernando Rey.

- Il pellerossa Reynolds, lanciatosi contro la banda di un sanguinario meticcio cacciatore di scalpi di indiani, finirà per dare una mano ad una poco riconoscente cittadina vessata dal 'villain'. Duello finale nel cimitero indiano.

- Sceriffo: “Uno sceriffo indiano? I tutori dell’ordine in questo paese sono solo americani!” – Navajo Joe: “Dove è nato tuo padre?” – Sceriffo: “In Scozia.” – N. J.: “Mio padre è nato qui, in America, e suo padre prima di lui e suo padre prima di lui e suo padre prima di lui. Allora, chi di noi è americano? Questa (la stella di sceriffo) è mia! Appartiene a me!”

◦ Il grande silenzio; It./Fr.1967,105’ – Soggetto: Sergio Corbucci; sceneggiatura: Sergio Corbucci, Vittorio Pelilli, Mario Amendola, Bruno Corbucci; fotografia: Silvano Ippoliti; musica: Ennio Morricone; interpreti: Jean Louis Trintignan, Klaus Kinski, Frank Wolff, Luigi Pistilli, Mario Brega.

◦ Il mercenario; It./Sp.1968, 105’ – Soggetto: Franco Solinas, Giorgio Arlorio; sceneggiatura: Sergio Corbucci, Luciano Vincenzoni, Sergio Spina, Adriano Bolzoni; fotografia: Alejandro Ulloa; musica: Ennio Morricone, Bruno Nicolai; interpreti: Franco Nero, Tony Musante, Jack Palance, Giovanna Ralli.

- Corbucci, grazie alla penna di Solinas, comincia a cimentarsi con la “formula politica”: si serve di Nero (questa volta vestito sempre di bianco) nei panni del mercenario e di Musante nei panni del peone. Il continuo alternarsi di rivalità ed alleanza tra i due, nonché il sovrapporsi di interessi privati e causa rivoluzionaria anticipano (il più convincente) “Vamos a matar companeros”.

◦ Vamos a matar companeros; It./Sp./Ger.1970, 117’ – Soggetto: Sergio Corbucci; sceneggiatura: Sergio Corbucci, Dino Maiuri, Massimo De Rita, Fritz Ebert; fotografia: Alejandro Ulloa; musica: Ennio Morricone; interpreti: Franco Nero, Tomas Milian, Fernando Rey, Jack Palance.

SERGIO SOLLIMA

◦ La resa dei conti; It./Sp.1967, 108’ – Soggetto: Franco Solinas, Fernando Morandi; sceneggiatura: Sergio Sollima, Sergio Donati; fotografia: Carlo Carlini; musica: Ennio Morricone; interpreti: Lee Van Cleef, Tomas Milian, Fernando Sancho, Walter Barnes.

- Cuchillo (rivolto al pistolero bianco): “Io scappo? Certo che scappo! Mi sono fermato una volta per dire le mie ragioni e mi hanno picchiato come se fossi un

cane! [...] Adesso devi imparare cosa vuol dire scappare, vedrai che è molto più difficile che inseguire.”

° Faccia a faccia; It./Sp.1967, 108' – Soggetto: Sergio Sollima; sceneggiatura: Sergio Sollima, Sergio Donati; fotografia: Raphael Pacheco; musica: Ennio Morricone; interpreti: Gian Maria Volontè, Tomas Milian, William Berger.

- Sollima conferma la propria vocazione all'impegno con un interessante studio delle personalità e delle reazioni all'ambiente supportato dall'interpretazione di due attori all'altezza. Il bandito Milian rapisce il malaticcio professore Volontè: come per osmosi il primo diverrà più “civile”, il secondo, appresa fin nel midollo la lezione di violenza del West, si trasformerà in un fuorilegge assetato di sangue (così che Milian sarà costretto ad ucciderlo).

° Corri uomo corri; It./Fr.1968, 120' – Soggetto: Sergio Sollima; sceneggiatura: Sergio Sollima, Pompeo De Angelis; fotografia: Guglielmo Mancori; musica: Bruno Nicolai; interpreti: Tomas Milian, Donald O'Brien.

TONINO VALERII

° I giorni dell'ira; It./Ger.1967, 115' – Soggetto e sceneggiatura: Tonino Valerii, Ernesto Gastaldi; fotografia: Enzo Serafini; musica: Riz Ortolani; interpreti: Giuliano Gemma, Lee Van Cleef.

- Discreto western edipico con il maturo pistolero Van Cleef che insegna al giovane ed inesperto Gemma tutto ciò che sa fino all'inevitabile conflitto finale (in cui verrà ucciso).

° Il prezzo del potere; It./Sp.1969, 108 – Soggetto e sceneggiatura: Massimo Patrizi; fotografia: Stelvio Massi; musica: Luis Bacalov; interpreti: Giuliano Gemma, Fernando Rey, Van Johnson.

- Improbabile riduzione in chiave western dell'assassinio di J. F. K. con Gemma che prima tenta di salvare il presidente, poi si mette alla caccia dei colpevoli.

- Una ragione per vivere e una per morire; It./Fr./Ger./Sp.1972, 100' – Soggetto e sceneggiatura: Tonino Valerii, Ernesto Gastaldi; fotografia: Alejandro Ulloa; musica: Riz Ortolani; interpreti. James Coburn, Bud Spencer, Telly Savalas.
 - Buona trasposizione western di “Quella sporca dozzina” (Aldrich 1967) con Coburn che deve riscattarsi riconquistando il forte sudista a suo tempo da lui perduto; lo farà con l'aiuto di un pugno di criminali tra cui spicca l' “onesto” Spencer. Il “cattivo” porta la maschera di Telly Savalas.
- Il mio nome è Nessuno; It./Fr./Ger.1973, 118' – Soggetto: Sergio Leone, Fulvio Morsella, Ernesto Gastaldi; sceneggiatura: Ernesto Gastaldi; fotografia: Giuseppe Ruzzolini, Armando Nannini; musica: Ennio Morricone; interpreti: Terence Hill, Henry Fonda, Mario Brega.
 - Jack: “Smettere a volte è più difficile che cominciare.”
 - Nessuno: “Centocinquanta tutti insieme però non li hai mai affrontati [...]: finiresti su tutti i libri di storia!” – Jack: “Così tu saresti tra quelli che leggono... ed io invece tra quelli che muoiono.”

ENZO G. CASTELLARI (Enzo Girolami)

- Quella sporca storia del West; It. 1968, 92' – Soggetto: Sergio Corbucci; sceneggiatura: Tito Carpi, Francesco Scardamaglia; fotografia: Angelo Filippini; musica: Franco De Masi; interpreti: Andrea Giordana, Gilbert Roland.
 - Curiosa (quanto improbabile) rilettura in chiave western dell'Amleto di Shakespeare.
- Keoma; It. 1976, 100' – Soggetto e sceneggiatura: Luigi Montefiori; fotografia: Aiace Parolin; musica: Maurizio e Guido De Angelis; interpreti: Franco Nero, William Berger, Orso Maria Guerrini, Woody Strode, Olga Karlatos.
 - Keoma: “Il mondo è marcio!”

E. B. CLUCHER (Enzo Barboni)

- Lo chiamavano Trinità; It. 1970, ? – Soggetto e sceneggiatura: E.B.Clucher; fotografia: Aldo Giordani; musica: Franco Micalizzi; interpreti: Terence Hill, Bud Spencer, Farley Granger.

- Nel tentativo di razziare una mandria di cavalli, Spencer, Hill ed altri due soci finiranno solo con l'aiutare e liberare dalle vessazioni del "cattivo" (il cammeo Farley Granger) una pacifica comunità di mormoni. Insuperabile "fagioli western", ovvero commedia western dal registro parodistico-picaresco. Nel suo genere un autentico gioiello.

- Trinità (rivolto al proprio cavallo): "Hey... in California!"

° Continuavano a chiamarlo Trinità; It. 1971, ? – Soggetto e sceneggiatura: E.B. Clucher; fotografia: Aldo Giordano; musica: Guido e Maurizio De Angelis; interpreti: Terence Hill, Bud Spencer:

- Di nuovo sul punto di mettere le mani sul "malloppo" essendo stati scambiati per due agenti federali, Spencer ed Hill finiranno a bocca asciutta dopo aver aiutato dei frati il cui convento serviva da base per un traffico di armi.

° ...e poi lo chiamarono il Magnifico; It./Fr. 1972, 125' – Soggetto e sceneggiatura: E.B.Clucher; fotografia: Aldo Giordano; musica: Guido e Maurizio De Angelis; interpreti: Terence Hill, George Walcott.

- Tom: "Smettetela di sognare, il West è finito!" – Compare: "Vedi ragazzo, finché vedi il sole tramontare... vuol dire che là c'è il West."

DUCCIO TESSARI

° Una pistola per Ringo; It./Sp.1964, 100' – Soggetto e sceneggiatura: Duccio Tessari, Fernando Di Leo; fotografia: Francisco Marin; musica: Ennio Morricone; interpreti: Giuliano Gemma, Fernando Sancho.

° Il ritorno di Ringo; It./Sp.1965, 96' – Soggetto e sceneggiatura: Duccio Tessari, Fernando Di Leo; fotografia: Francisco Marin; musica: Ennio Morricone; interpreti: Giuliano Gemma, Fernando Sancho.

° Vivi o preferibilmente morti; It./Sp.1969, 102 – Soggetto: Ennio Flaiano; sceneggiatura: Duccio Tessari, Giorgio Salvini; fotografia: Manuel Rojas; musica: Gianni Ferrio; interpreti: Giuliano Gemma, Nino Benvenuti, Sydne Rome.

- Costretti alla convivenza per intascare una eredità (inesistente), due fratelli alternano litigi e alleanze dall'inizio alla fine. Sconclusionata commedia western con l'unico pregio di spianare la strada alle future scazzottate del davvero ben migliore filone di E.B.Clucher "Trinità". Per lo meno Gemma è atletico e il pugile Nino Benvenuti davvero simpatico. Particina per una giovanissima e sexy Sydne Rome.

GIULIO PETRONI

° E per tetto un cielo di stelle; It.1968, 98' – Soggetto e sceneggiatura: Alberto Areal, Francesco Martino; fotografia: Carlo Carlini; musica: Ennio Morricone; interpreti: Giuliano Gemma, Mario Adorf.

- Un vagabondo braccato da una banda di fuorilegge si nasconde, raggirandolo, presso un ingenuo minatore. Dopo gli iniziali litigi i due diverranno amici. Pellicola che non sa decidersi tra la commedia e il Western e che spreca la presenza di Adorf.

° Tepepa; It./Sp.1968, 100' – Soggetto e sceneggiatura: Franco Solinas, Ivan Della Mea; fotografia: Francisco Marin; musica: Ennio Morricone; interpreti: Tomas Milian, Orson Welles, John Steiner.

- Dalla penna di Solinas un classico Tortilla western con l'immane Milian nei panni del peone. Tepepa, semplice ma puro, è disgustato dal "tradimento" del presidente Madero (questi pare immemore degli ideali rivoluzionari che lo hanno portato al potere), dunque rifiuta di deporre le armi. Il controverso rapporto del protagonista con un medico inglese ribadisce la formula politica del confronto interculturale peone/bianco (questa volta con l'esito drammatico dell'uccisione di Tepepa da parte del nemico-amico). Cameo per Orson Welles.

° La vita a volte è molto dura, vero Provvidenza?; It./Fr./Ger. 1972, 101 – Soggetto: Piero Regnoli; sceneggiatura: Giulio Petroni, Piero Regnoli, Antonio Marino, Castellano e Pipolo; fotografia: Alessandro D'Eva; musica: Ennio Morricone; interpreti: Tomas Milian, Janet Agren, Mike Bongiorno.

- Provvidenza, bounty killer con bombetta e bastone da lord inglese che viaggia su di una carrozza con più accessori della Bat-mobile, non fa che acciuffare e liberare sempre lo stesso goffo fuorilegge. Piacevole – quanto leggerissima – commedia

western che predilige una comicità del tutto surreale molto più simile alle comiche che al collaudato registro picaresco del filone “Trinità”. Milian irricoscibile e cameo per Mike Bongiorno (!).

GIRALDI FRANCO

° Sette pistole per i Mc Gregor; It./Sp.1965, 95' – Soggetto: David Moreno; sceneggiatura: Franco Giraldi, David Moreno, Fernando Di Leo, Enzo Dell'Aquila, Duccio Tessari; fotografia: Alejandro Ulloa; musica: Ennio Morricone; interpreti: Robert Wood, Fernando Sancho.

- I sette giovani membri di una famiglia scozzese emigrata nel West vengono coinvolti, a seguito di un raggio perpetrato contro di loro, in una maxi rissa e finiscono al fresco. Dopo una rocambolesca evasione avranno modo di vendicarsi e di tenere alto l'onore della famiglia. I due fortunati capitoli della saga dell'energica famiglia irlandese si segnalano soprattutto per aver mostrato fin dal '65 (dunque appena un anno dopo “Per un pugno di dollari” e ben cinque prima di “Lo chiamavano Trinità”) l'intuizione delle potenzialità comiche e farsesche di cui lo Spaghetti western poteva essere capace.

° Sette donne per i Mc Gregor; It./Sp.1966, 103' – Soggetto: Fernando Di Leo, Enzo Dell'Aquila; sceneggiatura: Franco Giraldi, Fernando Di Leo, Enzo Dell'Aquila, Paolo Levi, José Maria Rodriguez; fotografia: Alejandro Ulloa; musica: Ennio Morricone; interpreti: David Bailey, Agata Flory.

- Durante i festeggiamenti per il fidanzamento di uno dei fratelli Mc Gregor, una banda di fuorilegge irrompe nella loro dimora e ruba il tesoro di famiglia. Anche grazie all'aiuto di altrettante sorelle conterrane, di cui ovviamente si innamoreranno, i sette fratelli riusciranno a riavere il maltolto.

ENZO PERI

° Tre pistole contro Cesare; It. 1967, ? – Soggetto: Carmine Bologna; sceneggiatura: Dean Craig, Enzo Peri; fotografia: Otello Martelli; musica: Marcello Gigante; interpreti: Enrico Maria Salerno, Thomas Hunt, Gerez Sigheta, Delia Boccardo, Ferruccio De Ceresa.

ITALO ZINGARELLI

° Un esercito di cinque uomini; It. 1969, 105' – Soggetto e sceneggiatura: Dario Argento; fotografia: Enzo Barboni; musica: Ennio Morricone; interpreti: Peter Graves, Bud Spencer, Nino Castelnuovo.

- Ordinario e pure non malvagio western della serie: cinque “disposti a tutto” per impadronirsi di un tesoro. Da segnalare la congiunzione di un incipit con reclutamento dei cinque avventurieri che cita “I magnifici sette” di Sturges ed un finale alla Tortilla western con la scelta di aiutare la rivoluzione. Bud Spencer, come sempre, simpatico e in parte.

FERDINANDO BALDI

° Preparati la bara; It. 1967, 92' - Soggetto: Franco Rossetti; sceneggiatura: Ferdinando Baldi, Franco Rossetti; fotografia: Enzo Barboni; musica: Giampiero Reverberi; interpreti: Terence Hill, Horst Frank, George Eastman.

- Tipico film di serie B figliato in tutto e per tutto dalla pellicola “western gotica” capostipite di Corbucci: Django (il protagonista, tra l'altro, porta lo stesso nome). Da segnalare unicamente la presenza di un ancora imbalsamato Terence Hill che sei anni più tardi avrebbe dato probabilmente la sua prova migliore interpretando 'Nessuno' nel film di Valerii.

° Blindman; It. 1971, 105' - Soggetto: Tony Antony; sceneggiatura: Vincenzo Cerami, Piero Anchisi, Tony Antony; fotografia: Riccardo Pallottini; musica: Stelio Cipriani; interpreti: Tony Antony, Ringo Starr.

- Assurdo western di serie B con pistoleri ciechi e Ringo Starr nei panni di un improbabile bandito messicano; chiara la derivazione dai film giapponesi di samurai.

° Carambola; It. 1974, ? – Soggetto: Mino Roli, Nico Ducci; sceneggiatura: Ferdinando Baldi, Mino Roli, Nico Ducci; fotografia: Aiace Parolin; musica: Franco Bixio, Vince Tempera; interpreti: Paul Smith, Michael Coby, Horst Frank.

- Trama delirante per una squallida imitazione dei film del filone “Trinità”.

◦ Carambola, filotto... tutti in buca; It. 1975, ? – Soggetto: Mino Roli, Nico Ducci; sceneggiatura: Ferdinando Baldi, Mino Roli, Nico Ducci; fotografia: Aiace Parolin; musica: Franco Bixio, Vince Tempera; interpreti: Michael Coby, Paul Smith, Piero Lulli.

- Come sopra.

LUCIO FULCI

◦ Sella d'argento; It. 1978, 94' – Soggetto e sceneggiatura: A. Bolzoni; fotografia: Sergio Salviati; musica: Bixio, Frizzi, Tempera; interpreti: Giuliano Gemma, Ettore Manni.

- Tipico Western all'italiana girato gratuitamente dopo la morte del genere; il risultato? Scontato, stucchevole e falso.

WESTERN ALL'ITALIANA D'AUTORE (per registi, in ordine alfabetico)

BRASS TINTO

◦ Yankee; It./Sp.1966, 96', - Soggetto e sceneggiatura: Tinto Brass, Alberto Silvestri; fotografia: Alfio Contini; musica: Nini Rosso; interpreti: Philippe Leroy, Adolfo Celi.

DAMIANI DAMIANO

◦ Quien sabe?; It. 1966, 102' - Soggetto e sceneggiatura: Franco Solinas, Damiano Damiani; fotografia: Tony Secchi; musica: Louis Bacalov; interpreti: Lou Castel, Gian Maria Volontè, Klaus Kinski.

- El Nino: "Perché vuoi ammazzarmi? Dimmi perché!" - El Chunco: "Quien sabe?"

- El Chunco: "E tu non comprarti pane con este dinero... hombre, compra dinamite!"

◦ Un genio, due compari, un pollo; It./Fr./Ger. 1975, 125' – Soggetto: Ernesto Gastaldi, Fulvio Morsella; sceneggiatura: Damiano Damiani, Ernesto Gastaldi, Fulvio Morsella; fotografia: Giuseppe Ruzzolini; musica: Ennio Morricone; interpreti: Terence Hill, Miou Miou, Klaus Kinski, Robert Charlebois.

LIZZANI CARLO

° Requiescant; It./Ger. 1966, 110' – Soggetto e sceneggiatura: A. Bolzoni, Crispino, Battistrada; fotografia: Sandro Mancori; musica: Riz Ortolani; interpreti: Lou Castel, Mark Damon, Pier Paolo Pasolini.

- Requiescant: “Sarà difficile, ma... ‘Requiescant in pacem. Amen.’ ”

- Don Juan: “La guerra è orribile non perché si è ammazzati, ma perché si ammazza, non perché si ammazzano degli uomini, ma perché si ammazza la pietà.”

VANCINI FLORESTANO (Stan Vance)

° I lunghi giorni della vendetta; It./Sp. 1967, 123' – Soggetto: Mahnachen Velasco; Sceneggiatura: Fernando Di Leo, Augusto Caminito, fotografia: Francisco Marin; musica: Armando Trovaioli; interpreti: Giuliano Gemma, Francisco Rabal.

WESTERN ALL'ITALIANA IN ORDINE CRONOLOGICO (per registi)

PROTOWESTERN

1913

° Roberti Roberto (Vincenzo Leone): La vampira indiana; It.; con Bice Waleran

1930

° Versione italiana de: Il grande sentiero (di Raoul Walsh); It.; con Franco Corsaro e Luisa Caselotti

1943

° Ferroni Giorgio: Il fanciullo del West; It.; con Erminio Macario

1952

° Bianchi Montero Roberto: Il bandolero stanco; It.; con Renato Rascal

1963

° Romero Marchent Joaquìn: Tres hombres buenos; It./Sp.; con Fernando Sancho.

1964

° Caiano Mario: Le pistole non discutono; It.; con Rod Cameron

° Corbucci Sergio: Massacro al Grande Canyon; It.; con James Mitchum

° Corbucci Sergio: Minnesota Clay; It.; con Cameron Mitchell

- ° Leone: C'era una volta il West
- ° Petroni: E per tetto un cielo di stelle
- ° Petroni: Tepepa
- ° Sollima: Corri uomo corri

1969

- ° Colizzi: La collina degli stivali
- ° Tessari: Vivi o preferibilmente morti
- ° Valerii: Il prezzo del potere
- ° Zingarelli: Un esercito di cinque uomini

1970

- ° Clucher: Lo chiamavano Trinità
- ° Corbucci: Vamos a matar, companeros

1971

- ° Baldi: Blindman
- ° Clucher: Continuavano a chiamarlo Trinità
- ° Leone: Giù la testa

1972

- ° Clucher: ...e poi lo chiamarono il Magnifico
- ° Petroni: La vita a volte è molto dura, vero Provvidenza?
- ° Valerii: Una ragione per vivere e una per morire

1973

- ° Valerii: Il mio nome è Nessuno

1974

- ° Baldi: Carambola

1975

- ° Baldi: Carambola, filotto... tutti in buca
- ° Damiani: Un genio, due compari, un pollo

1976

- ° Castellari: Keoma

1978

- ° Fulci: Sella d'argento

FILMOGRAFIA WESTERN ALL'ITALIANA PER ATTORI
(in ordine alfabetico)

ADORF, Mario

- ° E per tetto un cielo di stelle; Petroni 1968

BENVENUTI, Nino

- ° Vivi o preferibilmente morti; Tessari 1969

BERGER, William

- ° Faccia a faccia; Sollima 1967
- ° Keoma; Castellari 1976

BREGA, Mario

- ° Per un pugno di dollari, Leone 1964
- ° Per qualche dollaro in più, Leone 1965
- ° Il buono, il brutto, il cattivo; Leone 1966
- ° Il grande silenzio; Corbucci 1967

BRONSON, Charles

- ° C'era una volta il West; Leone 1968

CALVO, Josè

- ° Per un pugno di dollari; Leone 1964
- ° I giorni dell'ira; Valerii 1967
- ° Il prezzo del potere; Valerii 1969

CARDINALE, Claudia

- ° C'era una volta il West; Leone 1968

CASTEL, Lou

- ° Quien sabe?; Damiani 1966
- ° Requiescant; Lizzani 1966

CASTELNUOVO, Nino

- ° Un esercito di cinque uomini; Zingarelli 1969

CELI, Adolfo

- ° Yankee; Brass, 1966

COBY, Michael

- ° Carambola; Baldi 1974
- ° Carambola, filotto... tutti in buca; Baldi 1975

COBURN, James

- Giù la testa; Leone 1971
- Una ragione per vivere, una ragione per morire; Valerii 1972

DAMON, Mark

- Requiescant; Lizzani 1966

DE CERESA, Ferruccio

- Tre pistole contro Cesare; Peri 1967

EASTWOOD, Clint

- Per un pugno di dollari; Leone 1964
- Per qualche dollaro in più; Leone 1965
- Il buono, il brutto, il cattivo; Leone 1966

EGGER, Josef

- Per un pugno di dollari; Leone 1964
- Per qualche dollaro in più; Leone 1965

FERZETTI, Gabriele

- C'era una volta il West; Leone 1968

FONDA, Henry

- C'era una volta il West; Leone 1968
- Il mio nome è Nessuno; Valerii 1973

GEMMA, Giuliano

- Una pistola per Ringo; Tessari 1964
- Il ritorno di Ringo; Tessari 1965
- I lunghi giorni della vendetta; Vancini 1967
- I giorni dell'ira; Valerii 1967
- E per tetto un cielo di stelle; Petroni; 1968
- Vivi, o preferibilmente morti; Tessari 1969
- Sella d'argento; Fulci 1978

GIUFFRE', Aldo

- Il buono, il brutto, il cattivo; Leone 1966

GRANGER, Farley

- Lo chiamavano Trinità; Clucher 1970

GUERRINI, Orso Maria

- Keoma; Castellari 1976

HILL, Terence

- Preparati la bara; Baldi 1967
- Dio perdona... io no!; Colizzi 1967
- I quattro dell'Avemaria; Colizzi 1968
- La collina degli stivali; Colizzi 1969
- Lo chiamavano Trinità; Clucher 1970
- Continuavano a chiamarlo Trinità; Clucher 1971
- ...e poi lo chiamarono il Magnifico; Clucher 1972
- Il mio nome è Nessuno; Valerii 1973
- Un genio, due compari, un pollo; Damiani 1975

KINSKI, Klaus

- Per qualche dollaro in più; Leone 1965
- Quien sabe?; Damiani 1966
- Il grande silenzio; Corbucci 1967
- Un genio, due compari, un pollo; Damiani 1975

LEROY, Philippe

- Yankee; Brass 1966

Mc CARTHY, Kevin

- I quattro dell'Avemaria; Colizzi 1968

MILIAN, Tomas

- La resa dei conti; Sollima 1967
- Faccia a faccia; Sollima 1967
- Tepepa; Petroni 1968
- Corro uomo corri; Sollima 1968
- Vamos a matar companeros; Corbucci 1970
- La vita a volte è molto dura, vero Provvidenza?; Petroni 1972

MUSANTE, Tony

- Il mercenario; Corbucci; 1968

NERO, Franco

- Django; Corbucci 1966
- Il mercenario; Corbucci 1968
- Vamos a matar companeros; Corbucci 1970
- Keoma; Castellari 1976

PALANCE, Jack

- Il mercenario; Corbucci 1968
- Vamos a matar companeros; Corbucci 1970

PASOLINI, Pier Paolo

- Requiescant; Lizzani 1966

PISTILLI, Luigi

- Per qualche dollaro in più; Leone 1965
- Il buono, il brutto, il cattivo; Leone 1966
- Il grande silenzio; Corbucci 1967

REY, Fernando

- Navajo Joe; Corbucci 1966
- Il prezzo del potere; Valerii 1969
- Vamos a matar companeros, Corbucci 1970

REYNOLDS, Burt

- Navajo Joe; Corbucci 1966

ROBARDS, Jason

- C'era una volta il West; Leone 1968

ROME, Sydne

- Vivi o preferibilmente morti; Tessari 1969

SALERNO, Enrico Maria

- Tre pistole contro Cesare; Peri 1967

SANCHO, Fernando

- Minnesota Clay; Corbucci 1964
- Una pistola per Ringo; Tessari 1964
- Il ritorno di Ringo; Tessari 1965
- Sette pistole per i Mc Gregor; Giraldi 1965
- La resa dei conti; Sollima 1967

SAVALAS, Telly

- Una ragione per vivere e una per morire; Valerii 1972

SMITH, Paul

- Carambola; Baldi 1974
- Carambola, filotto... tutti in buca; Baldi 1975

SPENCER, Bud

- ° Dio perdona... io no!; Colizzi 1967
- ° I quattro dell'Avemaria, Colizzi 1968
- ° La collina degli stivali; Colizzi 1969
- ° Un esercito di cinque uomini; Zingarelli 1969
- ° Lo chiamavano Trinità; Clucher 1970
- ° Continuavano a chiamarlo Trinità; Clucher 1971
- ° Una ragione per vivere, una ragione per morire; Valerii 1972

STANDER, Lionel

- ° C'era una volta il West; Leone 1968
- ° La collina degli stivali; Colizzi 1969

STEIGER, Rod

- ° Giù la testa; Leone 1971

STOPPA, Paolo

- ° C'era una volta il West; Leone 1968
- ° C'era una volta il West; Leone 1968
- ° La collina degli stivali; Colizzi 1969

STRODE, Woody

- ° Keoma; Castellari 1976

TRINTIGNANT, Jean Louis

- ° Il grande silenzio; Corbucci 1967

VALLI, Romolo

- ° Giù la testa; Leone 1971

VAN CLEEF, Lee

- ° Per qualche dollaro in più; Leone 1965
- ° Il buono, il brutto, il cattivo; Leone 1966
- ° I giorni dell'ira; Valerii 1967
- ° La resa dei conti; Sollima 1967

VOLONTE', Gian Maria

- ° Per un pugno di dollari; Leone 1964
- ° Per qualche dollaro in più; Leone 1965
- ° Quien sabe?; Damiani 1966
- ° Faccia a faccia; Sollima 1967

WALLACH, Eli

- ° Il buono, il brutto, il cattivo; Leone 1966

° I quattro dell'Avemaria; Colizzi 1968

WELLS, Orson

° Tepepa; Petroni 1968

WOLFF, Frank

° Dio perdona... io no!; Colizzi 1967

° Il grande silenzio; Corbucci 1967

° C'era una volta il West; Leone 1968

LUNGOMETRAGGI CITATI

(italiani, stranieri, Western americani; per registi in ordine alfabetico)

ALDRICH, Robert

° Quella sporca dozzina (The Dirty Dozen); Usa 1967, 149' – Interpreti: Lee

Marvin, Ernest Borgnine, Robert Ryan, Charles Bronson, John Cassavetes, George Kennedy, Telly Savalas, Donald Sutherland.

ARNOLD, Jack

° La vendetta del mostro (The Revenge of the Creature); Usa 1955, b/n, 82' –

Interpreti: John Agar, Lori Nelson, Clint Eastwood.

BELLOCCHIO, Marco

° I pugni in tasca; It.1965, b/n, 107' – Interpreti: Lou Castel, Paola Pitagora.

CAMERINI, Mario

° Ulisse; It./Usa 1954, 117' – Interpreti: Kirk Douglas, Silvana Mangano, Anthony

Quinn, Rossana Podestà, Franco Interlenghi.

CAVANI, Liliana

° Francesco d'Assisi; It. 1966, b/n, 134' – Interpreti: Lou Castel, Mino Bellei,

Marco Bellocchio, Ken Belton.

CHAPLIN, Charlie

° Monsieur Verdoux; Usa 1947, b/n, 122' – Interpreti: Charlie Chaplin, Mady

Correl, Martha Raye.

CIMINO, Michael

° L'anno del dragone (Year of the Dragon); Usa 1985, 134' – Interpreti: Mickey

Rourke, John Lone.

EASTWOOD, Clint

◦ Lo straniero senza nome (High Plains Drifter); Usa 1973, 105' – Interpreti: Clint Eastwood, Verna Bloom, Marianna Hill.

◦ Il texano dagli occhi di ghiaccio (The Outlaw Josey Wales); Usa 1976, 135' – Interpreti: Clint Eastwood, Sondra Locke, John Vernon.

◦ Gli spietati (Unforgiven); Usa 1992, 130' – Interpreti: Clint Eastwood, Gene Hackman, Morgan Freeman, Richard Harris.

FELLINI, Federico

◦ Toby Dammit; episodio di Tre passi nel delirio; It./Fr. 1967, 121' – Interpreti: Terence Stamp, Salvo Randone, Milena Vukotic.

FINCHER, David

◦ Seven; Usa 1995, 127' – Interpreti: Brad Pitt, Morgan Freeman, Kevin Spacey, Gwyneth Paltrow.

FORD, John

◦ Il traditore (The Informer); Usa 1935, b/n, 91' – Interpreti: Victor McLaglen, Heather Angel, Wallace Ford, Una O'Connor.

◦ Ombre rosse (Stagecoach); Usa 1939, b/n, 97' – Interpreti: John Wayne, Claire Trevor, John Carradine.

◦ Sentieri selvaggi (The Searchers); Usa 1956, 119' – Interpreti: John Wayne, Jeffrey Hunter, Vera Miles, Natalie Wood.

HILL, Walter

◦ Ancora vivo (Last Man Standing); Usa 1996, 101' – Interpreti: Bruce Willis, David Patrick Kelly, Christopher Walken, Bruce Dern.

HITCHCOCK, Alfred

◦ Nodo alla gola (Rope); Usa 1948, 80' – Interpreti: James Stewart, John Dall, Farley Granger.

◦ Intrigo internazionale (North by Northwest); Usa 1959, 136' – Interpreti: Cary Grant, Eva Marie Saint, James Mason, Martin Landau.

JARMUSCH, Jim

◦ Dead Man; Usa/Ger. 1995, b/n, 122' – Interpreti: Johnny Depp, Gary Farmer, Gabriel Byrne, John Hurt, Robert Mitchum, Crispin Glover.

KING, Henry

◦ Bravados; Usa 1958, 98' – Interpreti: Gregory Peck, Joan Collins, Lee Van Cleef, Stephen Boyd, Henry Silva.

KUBRICK, Stanley

° Full Metal Jacket; Usa 1987, 116' – Interpreti: Matthew Modine, Adam Baldwin, Kevin Major Howard.

KUROSAWA, Akira

° I sette samurai (Shichi nin no samurai); Giappone 1954, b/n, 200' – Interpreti: Toshiro Mifune, Takashi Shimura.

° La sfida del samurai (Yojimbo); Giappone 1961, b/n, 110' – Interpreti: Toshiro Mifune, Takashi Shimura.

LEONE, Sergio / BONNARD, Mario

° Gli ultimi giorni di Pompei; It. 1959, 100' – Interpreti: Steve Reeves, Christine Kaufmann, Fernando Rey.

LEONE, Sergio

° Il colosso di Rodi; It./Sp./Fr. 1960, 142' – Interpreti: Rory Calhoun, Lea Massari, Georges Marchal.

° C'era una volta in America (Once Upon a Time in America); Usa 1984, 218' – Interpreti: Robert De Niro, James Woods, Elizabeth McGovern, Scott Tyler, Joe Pesci, Danny Aiello, Mario Brega.

PASOLINI, Pier Paolo

° Il Vangelo secondo Matteo; It. 1964, b/n, 142' – Interpreti: Enrique Irazoqui, Margherita Caruso, Susanna Pasolini, Ninetto Davoli.

PECKINPAH, Sam

° Il mucchio selvaggio (The Wild Bunch); Usa 1969, 134' – Interpreti: William Holden, Robert Ryan, Ernest Borgnine, Edmond O'Brien, Warren Oates, Ben Johnson, Emilio Fernandez, Bo Hopkins.

° Pat Garret e Billy Kid (Pat Garret & Billy Kid); Usa 1973, 106' – Interpreti: Kris Kristofferson, James Coburn, Jason Robards, Bob Dylan, Emilio Fernandez.

° La croce di ferro (Cross of Iron); Gb./Ger. 1977, 130' – Interpreti: James Coburn, Maximilian Schell, James Mason, Senta Berger.

POST, Ted

° Impiccalo più in alto (Hang 'em High); Usa 1968, 114' – Interpreti: Clint Eastwood, Inger Stevens, Bruce Dern, Ben Johnson, Dennis Hopper.

SIEGEL, Don

◦ L'invasione degli ultracorpi (Invasion of the Body Snatchers); Usa 1956, b/n, 80'
– Interpreti: Kevin McCarthy, Dana Wynter, Larry Gates.

◦ Gli avvoltoi hanno fame (Two Mules for Sister Sara); Usa 1970, 105' – Interpreti:
Clint Eastwood, Shirley MacLaine.

STURGES, John

◦ I magnifici sette (The Magnificent Seven); Usa 1960, 126' – Interpreti: Yul
Brinner, Eli Wallach, Steve McQueen, Charles Bronson, James Coburn, Horst
Buchholz, Robert Vaughn.

◦ Joe Kidd; Usa 1972, 88' – Interpreti: Clint Eastwood, Robert Duvall, John Saxon.

VISCONTI, Luchino

◦ Senso; Italia 1954, 115' – Interpreti: Alida Valli, Farley Granger, Massimo
Girotti, Rina Morelli, Sergio Fantoni.

WALSH, Raoul

◦ Il grande sentiero (The Big Trail); Usa 1930, b/n, 125' – Interpreti: John Wayne,
Marguerite Churchill.

WYLER, William

◦ Ore disperate (The Desperate Hours); Usa 1955, b/n, 112' – Interpreti Humphrey
Bogart, Fredric March, Arthur Kennedy.

◦ La legge del Signore (Friendly Persuasion), conosciuto anche come L'uomo senza
fucile; Usa 1956, 139' – Interpreti: Gary Cooper, Dorothy McGuire, Anthony
Perkins.

◦ Ben-Hur; Usa 1959, 212' – Interpreti: Charlton Heston, Jack Hawkins, Stephen
Boyd, Hugh Griffith.

ZINNEMANN, Fred

◦ Mezzogiorno di fuoco (High Noon); Usa 1952, b/n, 84' – Interpreti: Gary Cooper,
Grace Kelly, Lloyd Bridges, Thomas Mitchell, Lee Van Cleef.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

CINEMA WESTERN ALL'ITALIANA

- Libri -

- ° Beatrice Luca: *Al cuore, Ramon, al cuore*; Tarab, Firenze, 1996.
- ° Bruschini Antonio & Tentori Antonio: *Western all'italiana – The Specialist; Glittering Images*, Firenze, 1998.
- ° De Fornari Oreste: *Tutti i film di Sergio Leone*; Ubulibri, Milano 1997.
- ° Gabutti Diego: *C'era una volta in America*; Rizzoli, Milano, 1984.
- ° Moscati Massimo: *Western all'italiana*; Pan, Milano, 1978.

- Pubblicazioni -

- ° Bianco e Nero n° 10 1970: “Western italiano Western americano” (articolo di Sandro Graziani).
- ° Bianco e Nero n° 9/10 1971: “L’antiwestern e il caso Leone” (saggio di Franco Ferrini); Società Gestioni Editoriali, Roma, 1971.
- ° Bianco e Nero n°3 1997: “Eurowestern” (AA.VV.); Il Castoro, Milano, 1997.
- ° Collezione “Wanted” (distribuzione tramite edicola); testi allegati alle VHS a cura di Manlio Gomasca e Davide Pulici; Shendene & Moizzi, Milano, 1999.

CINEMA

- ° AA.VV.: *Il Cinema, grande storia illustrata* vol. VII; Istituto Geografico De Agostini, Novara, 1982.
- ° AA.VV.: *Enciclopedia dello spettacolo* vol. IX; Le Maschere, Roma, 1962.
- ° Beltrame Giancarlo: *La conquista del West*; Demetra, Verona, 1997.
- ° Bordwell David & Thompson Kristin: *Storia del Cinema e dei Film* vol. II; Il Castoro, Milano, 1998.
- ° Brunetta Gian Piero: *Storia del cinema italiano* vol. IV; Editori Riuniti, Roma, 1993.
- ° Di Claudio Gianni: *Il cinema Western*; Libreria Universitaria Editrice, Chieti, 1986.
- ° Kaminsky Stuart M.: *Generi cinematografici americani*; Nuova Pratiche Editrice, Parma, 1994.
- ° Kezich Tullio: *Il mito del Far West*; Il Formichiere, Milano, 1980.
- ° Mereghetti Paolo: *Dizionario dei film 1998*; Baldini & Castoldi, Milano 1997.

- Mosca Umberto: *Sam Peckinpah, il mucchio selvaggio*; Lindau, Torino, 1997.
- Viganò Aldo: *Western in 100 film*; Le Mani, Genova, 1994.

LETTERATURA, TEATRO, FUMETTO

- AA.VV. *Civiltà teatrale nel XX Secolo*, a cura di Fabrizio Cruciani e Clelia Falletti; Il Mulino, Bologna, 1986.
- AA.VV. *Dei e Miti*; Libritalia, La Spezia, s.d.
- Alighieri Dante: *La divina Commedia, Inferno*; pagine critiche a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio; Le Monnier, Firenze, 1988.
- Barba Eugenio, Savarese Nicola: *L'arte segreta dell'attore*; Argo, Lecce, 1996.
- Barthes Roland: *Miti d'oggi*; Einaudi, Torino, 1974.
- Borges Jorge Luis: *Tema del traditore e dell'eroe*, racconto.
- Di Marino Stefano: *il Buono, il Brutto e il Cattivo*; Arnoldo Mondadori, Milano, 1994.
- Favari Pietro: *Le nuvole parlanti*; Dedalo, Bari, 1996.
- Ferrucci Franco: *L'assedio e il ritorno: Omero e gli archetipi della narrazione*; Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1991.
- Hammett Dashiell: *Piombo e sangue (Red Harvest, 1929)*; in *I grandi romanzi gialli di Dashiell Hammett*; Longanesi, Milano, 1976.
- Propp Vladimir: *Morfologia della fiaba*; Einaudi, Torino, 1966.
- Shakespeare William: *Amleto*; traduzione a cura di Nemi D'Agostino; Garzanti, Milano, 1984
- Vinci Felice: *Omero nel Baltico*; Fratelli Palombi Editori, Roma, 1998.

ALTRO

- AA.VV.: *Enciclopedia Europea Garzanti*; Milano, 1976.
- Masini Sergio, Rotasso Gian Rodolfo: *Armi da fuoco*; Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1987.
- Rosi Giovanni: *Selearmi*; Editoriale Olimpia, Firenze, 1987.