

Maurizio Grande

## IL WESTERN: UN'EPOPEA MODERNA

### 1. *Uno spettacolo epico*

L'impasto di storia e leggenda, di avventura e epopea nazionale costituisce il carattere propriamente *mitico* del western: il più grande *spettacolo epico* del mondo moderno: uno scenario inesauribile nel quale si iscrive l'epopea di una collettività che amplia il suo territorio, abbatte confini e frontiere, edifica una Nazione.

Il carattere epico del western si coglie nella 'grande forma' di un'azione che plasma l'ambiente e le sue forze, attraverso personaggi che sono l'espressione di un'anima collettiva, e che incarnano il mito della comunità originaria. Si potrebbe dire che l'eroe è anche l'artefice di una trasformazione 'etica': della natura e degli uomini. Egli conduce una collettività attraverso lo spazio e contribuisce a farla diventare una comunità al termine del cammino (i pionieri costruiscono un *habitat* e coltivano la terra, fondano un villaggio che diventerà una città). Alla fine del cammino, la collettività è diventata una comunità organizzata che si ristrutturava continuamente superando ostacoli e scissioni. L'eroe è l'emanazione delle forze di questa comunità: la guida nella costruzione del suo 'mondo', la salda e la protegge dalle pulsioni disgregatrici che sorgono al suo interno. E' sempre un 'intermediario' fra l'esterno e l'interno, fra la natura e la civiltà, fra il pioniere e il trafficante, fra un tempo primordiale e un tempo storico, e, se si vuole, fra l'individuo e il 'cosmo'. E' la fase eroica e epica del western. Solo alla fine dell'età 'classica' del western, l'eroe muta il suo statuto di 'costruttore di mondi', per diventare

un individuo che attraversa ambienti già formati, combatte la loro violenza e la loro decadenza e se ne separa. E' la fase dell'eroe isolato dal mondo, dell'avventuriero e del pistolero, un professionista al servizio di una parte della società contro un'altra.

Questa 'seconda età' del western segna il passaggio dall'epico al romanzesco. Secondo Bazin l'aspetto propriamente 'romanzesco' compare in una fase di trasformazione del genere, alla conclusione del suo periodo 'classico', il cui apogeo viene fissato dallo studioso francese nel 1940. Dopo la seconda guerra mondiale, il western adotta nuove forme e assume un nuovo assetto, che Bazin ha battezzato "sur-western", vale a dire: "un western che si vergognerebbe di non essere che se stesso e che cerca di giustificare la propria esistenza con un interesse supplementare: di ordine estetico, sociologico, morale, psicologico, politico, erotico..., insomma, con un qualche valore estrinseco al genere e che si suppone lo arricchisca"<sup>1</sup>. Secondo Bazin, l'elemento 'romanzesco' nel western è dato dal "sapore psicologico" di personaggi nuovi, originali, che arricchiscono dall'interno i temi tradizionali, e che danno al western "una certa singolarità attraente che è appunto quella che ci aspettiamo dall'eroe del romanzo"<sup>2</sup>.

Si può aggiungere – anche sulla scorta di osservazioni di altri studiosi – che il carattere epico del western 'classico' è dato da un *accordo* di fondo fra l'uomo e la sua azione, la quale si dispiega in un mondo naturale e sociale che l'accoglie favorevolmente, registrando una sostanziale armonia fra l'eroe, le sue gesta e l'ambiente. Questo accordo fondamentale costituirebbe lo specifico carattere *epico* del western, e segnerebbe la sua differenza dal romanzo d'apprendistato, che mostra il 'disaccordo' fra l'eroe e il mondo nel quale deve scavare il suo spazio, apprendendone le regole per accettarle o infrangerle<sup>3</sup>. Quando questo

---

<sup>1</sup> A. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, traduz. ital. parziale, Garzanti, Milano 1973, p. 263.

<sup>2</sup> *ivi*, p. 268.

<sup>3</sup> Cfr. B. Dort, *La nostalgie de l'épopée*, in Aa. Vv., *Le western*, Gallimard, Paris 1993, p. 57: "Ce qui fonde le western c'est en effet non le héros ou l'aventurier mais un certain accord réalisé entre le monde, naturel et social, et l'homme. Le héros parcourt un itinéraire, seul ou avec un troupeau ; il joint un point du monde à un autre ; il ouvre une piste ou une route, il construit un chemin de fer ou installe le télégraphe. Ce dont il s'agit toujours, c'est de faire coïncider le règne de l'homme, l'ordre social, et l'harmonie

accordo cessa, nasce il conflitto fra l'uomo e la sua azione, fra l'eroe e l'ambiente, fra l'esterno e l'interno<sup>4</sup>. E' a questo punto che il western cessa di essere epico e diventa romanzesco o tragico. Il male e il bene non sono più separati da una linea netta, il mito si incrina e l'epos diviene nostalgia di un mondo perduto, di un passato irrecuperabile<sup>5</sup>.

Io non credo che l' 'epico' e il 'romanzesco' siano tagliati da una linea netta di separazione, soprattutto nell'età moderna, la quale ha recuperato e rielaborato caratteri dell'epos nel romanzo-affresco del XIX° secolo, non solo riproponendo un conflitto fra il bene e il male che trascende la singolarità dell'eroe, ma adottando una tonalità epica nel creare un *blocco di affetti*, per dirla con Deleuze<sup>6</sup>, con cui il romanzo *fa percepire* le tensioni e le intensità che attraversano l'eroe e il mondo. Il romanzo del XIX° secolo racconta ancora l'apprendistato dell'eroe che si affaccia alla vita sociale, ma sposta anche la *capacità di visione* (epica) sulla formazione di un 'nuovo mondo' che fa tutt'uno con i suoi eroi, sia pure senza l'organica armonia fra una natura e un ordine sociale 'puri' e 'intatti' e l'opera dell'eroe che plasma la civiltà e la protegge dal male. L'epos non

---

naturelle. D'établir ou de rétablir cet accord fondamental. Du reste, cet accord est posée en postulat : c'est là ce qui différencie le western du roman d'apprentissage ou d'éducation”.

<sup>4</sup> E' ancora Dort (*op. cit.*, p. 56) a sottolineare la mancanza di conflitto fra l'eroe e la sua azione: “En lui, nul conflit : l'intérieur et l'extérieur coïncident totalement ; l'âme et l'action ne font qu'un. Il n'est que sa propre présence, mais il l'est pleinement. C'est un 'jeune dieu à cheval, vivant de l'air du temps, se jouant des méchants et des obstacles, (qui) accomplit avec légèreté et grâce une mission de haute justice, si lointaine qu'elle nous paraît appartenir beaucoup plus au royaume des nuages qu'à celui de la terre' ” (Dort cita F. Lacassin, *Le héros*, “Cinéma 62”, n. 68, 1962.

<sup>5</sup> E' la tesi di A. Glucksmann, *Les aventures de la tragédie*, in Aa. Vv., *Le western*, cit., p. 72: “Le western classique révélait un monde épique, le nouveau western est d'abord la mémoire douloureuse de ce monde devenu passé. (...) Le héros se définit 'mythologiquement' – c'est-à-dire en rapport essentiel et créateur à l'histoire – dans une situation 'éthique' où le bien s'oppose au mal. Les conflits propres à l'épique, 'ce monde immaculé qui n'est altéré par aucune scission' (Hegel), sont simples ; le bien c'est la vie et l'oeuvre immédiate de la communauté, le mal ce qui lui fait obstacle, Bien et Mal sont extérieurs l'un à l'autre comme pionniers et indiens ou comme la nature et l'acte qui la civilise. Lorsque l'opposition, quoiqu'elle subsiste, n'est plus aussi clairement définie, lorsque le mal s'intériorise et que le héros aussi bien que la communauté sont moins purs, l'épique s'efface pour laisser place au romanesque ou au tragique”.

<sup>6</sup> Cfr. G. Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Minuit, Paris 1991, p. 154: “(...) l'oeuvre d'art est un bloc de sensations, c'est-à-dire un composé de percepts et d'affects” (corsivo dell'A.).

è più basato sul 'mito' di un accordo felice fra l'eroe e il mondo, sullo sfondo di un eterno conflitto fra il Bene e il Male; l'accento si è spostato su un altro 'mito': il conflitto fra un *personaggio collettivo*, la borghesia, e *tutto il resto* del mondo e dei valori.

In questa prospettiva, il rapporto fra l'epos e il romanzo di apprendistato non mi sembra fondato su una reciproca esclusione, bensì rivela una sotterranea mescolanza di caratteri, una serie di richiami, di *toni* e di tinte affettive che costituiscono quello che potremmo chiamare 'il blocco epico-romanzesco' della modernità. Può dunque essere utile un rapido confronto con il grande romanzo europeo del XIX° secolo, per rintracciare le analogie e le differenze nella elaborazione di un *sentimento epico* legato alla conquista di un territorio, sia esso naturale o sociale, e alla creazione di un 'nuovo mondo'.

Se il romanzo europeo del XVIII° secolo aveva raccontato la formazione dell'individuo in una società in trasformazione, il romanzo del XIX° secolo raccontava la formazione di un 'mondo' (quello della borghesia) che andava imponendo la sua compattezza materiale e culturale su tutti i 'territori dell'esistenza', abbattendo confini e ridisegnando frontiere economiche e simboliche. Anche la formazione di questo 'mondo' non era esente da forme di 'genocidio', per esempio il genocidio di ceti e culture inconciliabili con la 'nuova frontiera' della economia industriale e con il sistema di potere che si andava formando come sua emanazione più o meno mediata, come dimostra il ciclo dei Rougon-Macquart di Emile Zola. La formazione di questo 'nuovo mondo' comportava la devastazione del territorio (le ruspe di Haussmann e lo sventramento di interi quartieri popolari a Parigi), e il romanzo registrava la 'leggenda', per quanto problematica e drammatica, legata all'ascesa del *ceto totale* e della nuova era dell'industria e del progresso, in un moto perpetuo di trasformazione sociale e culturale.

Il *naturalismo* – nel senso che Deleuze ha assegnato a questo termine<sup>7</sup> – registrava, a sua volta, un mondo di "affetti degenerati" legati alla pulsione di morte che rodeva dall'interno il grande animale vorace, e che

---

<sup>7</sup> Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, traduz. ital., Ubulibri, Milano 1984 (soprattutto il cap. 8: *Dall'affetto all'azione: l'immagine-pulsione*).

manifestava tendenze disgregatrici insopprimibili; tanto che si può parlare di una contro-epopea della pulsione di distruzione come del carattere più problematico della *incrinatura* del mondo borghese messa in luce da Zola. Se Balzac aveva dipinto il grande affresco della borghesia in ascesa, Zola mostrava l'incrinatura della tela, e costruiva il ciclo discendente della 'grande bestia' che divorava se stessa.

Il dinamismo dello scenario moderno, lo spessore del tratto, l'immensità dello sfondo, lo spostamento di masse umane, le forze della trasformazione sociale, la compattezza dell'urto sul passato sono i costituenti epici di un *romanzo totale* che mostrava le frontiere abbattute, i territori acquisiti, i nuovi eroi e la leggenda di un movimento inarrestabile. Anche il XX° secolo avrebbe mostrato il movimento in tutta la sua potenza di trasformazione, a partire dal futurismo per finire con l'universo informatico, ma si tratta di un movimento che celebra l'istante e il futuro come sintesi del tempo e dello spazio, e non come il sentimento epico di uno spazio-tempo 'molare' dotato di spessore umano e sociale.

Il primo elemento costitutivo dell'epos è questo suo carattere *molare*: sfondo compatto e dinamico, grandi movimenti, transiti, passaggi e spostamenti in uno spazio-tempo organico, vitale, dotato di soffio e di respiro. L'ambiente respira assieme all'eroe, è, nei termini di Deleuze, l'Ambientazione o l'Inglobante<sup>8</sup>, cosicché la cornice si dilata e si contrae secondo le forze interne allo scenario (al contrario delle dinamiche del XX° secolo, che ovunque, nella vita sociale e nell'arte, vanno al di là della cornice, per costruire uno scenario illimitato senza più sfondo).

Nel western il ruolo dello sfondo è determinante, così come sono fondamentali altri tratti dell'epos: lo spostamento continuo delle cornici spaziali e sociali; la conquista del territorio, lo scontro brutale fra etnie diverse (a cominciare dal pellerossa); il conflitto fra il vecchio e il nuovo, la

---

<sup>8</sup> Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, cit., p. 172: "(...) l'ambiente è proprio l'Ambientazione o l'Inglobante. La qualità principale dell'immagine, qui, è il soffio, il respiro. Essa non solo ispira l'eroe, ma riunisce le cose in un tutto della rappresentazione organica, e si contrae o si dilata secondo le circostanze".

solitudine dell'eroe e il mito del colono; il respiro del paesaggio e la leggendaria *incisione* del territorio da parte dell'eroe che fa saltare montagne, devia il corso dei fiumi, costruisce città, in una sfida continua alla natura e agli uomini.

In ogni caso, che si tratti delle carovane dei coloni o dell'eroe solitario che attraversa praterie e deserti, valica catene montuose e risale fiumi, il 'grande cielo' è sempre lo sfondo di questa immensa leggenda che racconta il 'faccia a faccia' fra l'uomo e l'ambiente naturale e sociale<sup>9</sup>.

## 2. Sfondi e cornici del western

Lo *sfondo* non è soltanto il grande scenario naturale della leggenda del West; è anche un elemento della teoria per prendere in esame il gioco di effetti fra ambiente e personaggi da un punto di vista più strettamente filmico.

La ricostruzione dello sfondo contro cui proiettare l'oggetto in esame (e il discorso che lo concerne) è il primo atto *pragmatico*, anche se non sempre consapevole, della ricognizione di un genere, o di un macrogenere, letterario o cinematografico, in questo caso del western.

La nozione di 'sfondo' consente di affrontare con maggiore elasticità i problemi inerenti la classificazione per generi, dal momento che possiamo considerare lo sfondo come una *superficie di iscrizione* sia del film e sia del suo genere di appartenenza. Ad esempio, lo 'sfondo sociale' del film è una superficie di iscrizione dei significati che trascende la 'classe' del quale il film è membro, dato che si può rintracciare un significato sociale tanto nel *western* quanto nel *gangster film*; per cui il rapporto film-società

---

<sup>9</sup> E' ancora Deleuze ad aver formulato in termini organici il ruolo del *cielo* nel western: "L'inglobante ultimo è il cielo e le sue pulsazioni, non soltanto in Ford, ma anche in Hawks che fa dire a uno dei suoi personaggi del *Grande cielo*: è un grande paese, la sola cosa ancora più grande è il cielo... Inglobato dal cielo, l'ambiente ingloba a sua volta la collettività. L'eroe, proprio in quanto rappresentante della collettività, diventa capace di un'azione che lo rende uguale all'ambiente e ne ristabilisce l'ordine accidentalmente o periodicamente compromesso: occorrono le mediazioni della comunità e del *land* per costituire un capo e rendere un individuo capace di un'azione così grande".

non viene più visto nell'ottica di una classificazione generica impropria (per esempio, il 'film sociale'), bensì in termini di emergenza dello sfondo sia rispetto al film e sia rispetto al genere di riferimento (o di appartenenza) del film.

Questo fenomeno spiega, fra l'altro, le difficoltà di classificazione dei film e di identificazione dei generi, non solo perché vi possono essere film che contaminano elementi di generi diversi, ma perché molte volte lo sfondo prevale sulla configurazione dei tratti individuali dell'opera, fino al punto da essere scambiato con l'intelaiatura portante di 'marche di genere' e solo di quelle (mentre, le marche di genere sono piuttosto rintracciabili nella standardizzazione dei modi di produzione e nei diversi *repertori* 'estratti' da una formazione generica in senso proprio).. In questi casi, lo sfondo è talmente caratterizzato e caratterizzante che influenza la composizione e la lettura dell'opera, tanto che può essere scambiato per una 'categoria generica', mentre è, appunto, *sfondo*, cioè una dimensione materiale e culturale nella quale si iscrive l'opera (e la vicenda). Si tratta più spesso di una questione di etichettatura di una *serie*, piuttosto che di identificazione di una *classe* della quale il film sarebbe membro.

Ad esempio, sembra evidente che solo impropriamente si può parlare del 'film sociale' in termini di genere. Quale potrebbe essere il genere di appartenenza del 'film sociale' se non la società stessa, o una sua parte, con i suoi conflitti, i suoi personaggi tipici, i comportamenti, i linguaggi, i rituali che il film assume come sfondo e come oggetto di discorso? Tutto ciò non consente di essere classificato in termini di genere, se non nella formula sbrigativa e pragmatica con cui la pubblicistica corrente indica sinteticamente una serie di componenti materiali, tematiche, drammaturgiche e ideologiche. Si tratta, in effetti, di una *etichetta* applicata a certi prodotti che presentano determinate caratteristiche che non 'fanno genere'. In altri termini, si attribuisce un contrassegno di genere a un insieme di *motivi* e di *intenti* del film (e dell'autore), che riguardano, semmai, i particolari *accenti* del film indipendentemente dal genere vero e proprio di appartenenza. E' il caso, esemplare, del *noir* americano, in cui si intrecciano forti motivi sociali in uno sfondo prevalentemente 'atmosferico' (nel senso tonale-stilistico), che è il tratto

tipico di questo 'filone' derivato dal *gangster film*, senza peraltro poter dire che il *noir* è un 'film sociale' (ammesso che questa etichetta abbia un senso), e né che è un genere in sé.

Se prendiamo in considerazione lo sfondo in una accezione meno metaforica, ci rendiamo conto del profondo legame esistente fra i diversi piani di costruzione del film e i modi di incorniciare situazioni e ambienti in relazione ai personaggi, all'intreccio e ai *motivi* tematici e stilistici.

Lo sfondo costituisce la superficie di iscrizione dei caratteri spaziali, ambientali e temporali di una situazione, sia che si tratti della *apertura di campo* del western e sia che si tratti della 'scacchiera' della commedia (perfino di quella particolare scatola magica che è la commedia musicale).

Lo sfondo nel western non è soltanto il grande spazio aperto della prateria, delle montagne e del cielo; è anche l'orizzonte mobile, continuamente ridisegnato e spostato, dell'avventura, del viaggio, dell'inseguimento e della fuga. Da un punto di vista iconografico, il western nasce come una specifica drammaturgia visiva del grande spazio aperto, come scenario mobile nel quale si ristrutturano di continuo le cornici e i rapporti plastici fra figura e sfondo, fra uomo e paesaggio, fra l'interno e l'esterno di una cultura, fra identità e alterità dei mondi e degli eroi. Così come la commedia nasce dalla possibilità di mobilitare i pezzi sulla 'scacchiera' della vita quotidiana, nella città, nel quartiere, nella casa e negli spazi interiori dell'individuo in relazione agli altri. Lo sfondo della commedia (sfondo spaziale, sociale, psicologico) è la scacchiera mobile del comportamento, con le figure (i personaggi) che ridisegnano continuamente le cornici dei rapporti, dei valori, degli affetti e dei saperi intersoggettivi. E' il teatro come sfondo e come cornice di un'azione sociale leggibile nel gioco degli attori della commedia della vita. Questo aspetto strutturale e modale si evidenzia nella commedia musicale. Lo sfondo della commedia musicale è la grande casa del teatro che assorbe l'esterno e lo restituisce come coreografia, grande set del meraviglioso e del sogno, che non può essere rinchiuso nello spazio convenzionale del palcoscenico.

In altre parole, lo sfondo è lo spazio di iscrizione della cornice, mediante la quale si cominciano a riquadrare ambienti e paesaggi, modalità dell'azione e tipologie dell'intreccio, personaggi e desideri, temi e motivi del film. Ogni ambiente può essere definito a partire dalla cornice con la quale si mette in rapporto con lo sfondo, di modo che lo sfondo risulta di volta in volta *il grande fuoricampo del genere*, ma anche la superficie di iscrizione delle più specifiche *cornici di genere*. Infatti, dipende in gran parte dal modo in cui si incornicia lo sfondo la possibilità di identificare un genere, un sottogenere, un filone, un 'giacimento' del cinema. Ad esempio, il filone del 'western psicologico' è identificabile con maggior finezza analitica in ragione delle sue cornici spaziali che non in ragione dei suoi caratteri psico-sociali. Se c'è più 'psicologia' in *Un dollaro d'onore* che in *Ombre rosse*, ciò dipende in gran parte dallo spostamento delle cornici che delimitano lo sfondo, dalla focalizzazione sull'ambiente e sul comportamento dell'individuo in uno spazio chiuso e devitalizzato. C'è altrettanta 'psicologia' in *Sentieri selvaggi* o in *Corvo rosso non avrai il mio scalpo*, ma i grandi spazi, l'attraversamento delle frontiere, la caccia e la mobilità dell'individuo nel paesaggio pongono in forma problematica l'accento su quel particolare spazio sigillato che è l'interiorità del soggetto, oppure sulla scacchiera sociale che è lo sfondo di iscrizione dei comportamenti. In effetti, gli elementi psicologici risultano spostati in una cornice che non è loro propria, facendo subire al genere una vistosa deviazione.

*Sentieri selvaggi* (John Ford, 1956) è una efficace esemplificazione di questo procedimento. Il problema dell'identità nazionale e culturale viene interiorizzato nel momento in cui le due diverse etnie (bianchi e pellerossa) non si contrappongono lungo la linea esterna della differenza razziale, geograficamente e storicamente ben tracciata e difesa, ma si contrappongono lungo la linea spezzata di un interno contaminato dall'esterno (il *meticcianto*), che altera l'identità etnica e deterritorializza l'interno. Per riterritorializzare l'interno occorre un lungo cammino verso l'esterno, braccare il nemico e ristabilire la linea netta del confine fra le razze, anche a costo di sacrificare gli elementi dell'interiorità contaminata (la nipote bianca rapita dal capo indiano Scar). La lunga marcia di Ethan

Edwards (John Wayne) ha il senso di un nuovo apprendistato per accettare l'idea che la condizione intatta di partenza è stata per sempre perduta. All'inizio del film, lo vediamo uscire nella luce accecante del deserto, mentre la porta si chiude alle sue spalle e il nero invade lo schermo<sup>10</sup>. Ethan va nella luce tremolante di un nuovo calore che non può sopportare, lasciando alle sue spalle un interno nero, che ha perduto la luminosità netta della situazione originaria. Il film si chiuderà come si è aperto, sulla figura leggermente claudicante di John Wayne, quasi su una sua antica ferita di combattente che prende a dolere sempre di più.

Una situazione analoga si può rintracciare in *Gli inesorabili*, di John Huston (1960), dove Burt Lancaster deve prendere coscienza della contaminazione della famiglia, difendere una falsa sorella che si rivela un sanguemisto e unirsi a lei, accettando l'impurità riscattata dall'amore. Ma qui siamo già in una diversa tematizzazione del problema, che si riveste (e si traveste) di motivi pulsionali e morbosi interiorizzati in una 'estetica del desiderio' estranea alla questione razziale vera e propria. Il genio di John Ford consiste nel fare della contaminazione dell'etnia non un problema di psicologia del personaggio, bensì un dramma sociale, la cui cornice si amplia su uno sfondo sempre più aperto e incontrollabile, in cui spazi, ambienti, azione e struttura 'ontologica' dell'eroe ferito *per sempre* sembrano più volte dissolversi in una crisi delle differenze, nella impossibilità di presidiare il confine fra esterno e interno.

Questa tematica viene ripresa cinque anni dopo *Sentieri selvaggi* con *Cavalcarono insieme*. Qui lo sguardo più distaccato e quasi cinico, in una diversa prospettiva storica, sociale e umana. Oramai la linea di confine fra le razze è completamente perduta, il trauma è riconosciuto come tale per poterlo integrare in una nuova situazione di compromesso. Ora si può 'contrattare' con i Comanches per ricomprare i prigionieri bianchi, e c'è perfino chi ne approfitta in modo spregiudicato, riconoscendo un qualsiasi bianco riscattato come il proprio figlio recuperato per la buona pace della famiglia lacerata. E' una evidente compromissione con un 'esterno' (il pellerossa) che diventa sempre più 'interno', e l'intonazione *commedica*

---

<sup>10</sup> Cfr. J-L. Leutrat, *Le western*, Gallimard, Paris 1995, p. 83.

del film riesce a far accettare una diversa visione dell'esperienza di vita con i pellerossa, fino al punto da capovolgere un sistema di valori, nel momento in cui un giovane bianco diventato guerriero comanche non vuole essere strappato al suo nuovo *popolo* e giunge a uccidere la donna che lo vuole come figlio. La visione dell'esperienza di vita con i pellerossa è talmente cambiata che Ford può far dire a Helena de la Madriaga: "In cinque anni che sono stata la donna di un capo comanche, non ho mai versato una lacrima"; battuta rivolta contro la morbosa curiosità delle donne bianche che trattano la 'recuperata' come un fenomeno da baraccone. Al contrario, in *Gli inesorabili* la questione razziale viene reinscritta nella cornice più interna del dramma psicologico, complicato da componenti incestuose, da una struttura della pulsione che adotta le sue maschere e le sue deviazioni dalla meta per sradicare dalle profondità della psiche la linea di confine fra le razze, riverberandola nella fine del confine fra il desiderio e i divieti sessuali.

La cornice, pertanto, non solo consente di stabilire un rapporto visibile fra spazi (lo sfondo e lo spazio dell'azione), ma consente soprattutto di inscrivere nello spazio le marche di genere, poiché la configurazione dello spazio ha un rapporto vincolante con i caratteri dell'azione, così come l'assetto culturale degli spazi (ambienti) contribuisce a definire le tipologie degli intrecci, il repertorio di 'intrighi' possibili fra personaggi in competizione in una situazione data (e la situazione è data sia in termini ambientali e sia in termini psicologici).

Tutto ciò è assai evidente nel western, dove a seconda degli spazi naturali e sociali si riconoscono le linee decisive dell'azione, l'intervento dell'uomo sul paesaggio o sulla società; così come si riconoscono linguaggi e stili drammaturgici e narrativi in relazione alla situazione data (dalla conquista di un territorio al ristabilimento di un ordine violato).

Il genere è la risultante di questo complesso gioco di piani: sfondo, cornice, situazione, personaggi, intreccio. Si può dire con una formula che il genere è una sintesi di sfondo e cornice, nel senso che la cornice delimita uno sfondo e vi iscrive alcuni temi, motivi, personaggi e azioni

ricorrenti, identificabili sia sul piano drammatico-narrativo e sia sul piano strutturale-stilistico.

### 3. *Modelli e esemplari*

Il 'genere' (letterario, teatrale, cinematografico, ma anche pittorico, scultoreo o fotografico) è un *repertorio* di elementi ricorrenti nelle singole opere, ma questi elementi sono di natura diversa. Possono essere elementi *tematici* (a loro volta articolati in 'motivi' e 'aspetti'), elementi *modali*, elementi *strutturali*, elementi *stilistici*, *modi di produzione*, e altri ancora.

L'identificazione dei generi (e delle loro commistioni) è connessa alla capacità di individuare gli elementi ricorrenti di un determinato gruppo di opere, ma anche alla capacità di avere un quadro soddisfacente di elementi *caratteristici* e di isolarli (nonché di cogliere le loro interconnessioni). Vi sono generi identificabili in base ai *modi compositivi*, per esempio la commedia sofisticata americana, dove la descrizione d'ambiente, la modulazione dei personaggi e il dialogo sono determinanti, così come è determinante il gioco fra attori (*modo di produzione*). Vi sono generi caratterizzati dalla struttura del 'discorso filmico', per cui si riconosce immediatamente la differenza fra un poliziesco e un film d'avventura per le modulazioni strutturali che assume l'*azione (modi narrativi)*. Vi sono generi caratterizzati in maniera determinante da luoghi, ambienti, situazioni (materiali e filmici), come ad esempio il western, il film storico, il 'giallo psicologico', e così via.

Ciò significa che solo in maniera superficiale si può considerare il genere come un 'contenitore' di elementi. Il concetto di 'repertorio' è più efficace, poiché un repertorio è basato sulla corrispondenza biunivoca fra una serie di elementi materiali-formali e una serie di elementi semantici. Il repertorio non è un 'codice', ma una lista di elementi a ciascuno dei quali corrisponde una possibilità di significazione.

Ma è anche vero che il 'genere' si pone come un *modello di composizione* degli elementi tipici di una serie o gruppo di opere, così come si pone come un *modello di produzione* di un'opera in relazione agli 'effetti di senso' che si vogliono ottenere.

E' evidente che il termine 'modello' assume una funzione diversa per l'analista-interprete e per il produttore.

Per l'analista è uno schema ideale di *identificazione*, di attribuzione di un'opera a una certa 'classe' (o gruppo di opere) che presenta determinati caratteri, in base ai quali classificare (in maniera più o meno raffinata) un testo. Per il produttore (il cineasta) è uno *schema pragmatico* (un insieme di usi e norme più o meno vincolanti) che gli consente di orientare i significati verso l'interpretazione che vuole ottenere (è uno strumento compositivo e comunicativo, di *riferimento*, per ottenere un certo risultato). Da questo punto di vista, il genere – inteso come *modello* – è l'intermediario fra la produzione del film e l'interpretazione, ovvero fra il cineasta e il pubblico. E' un modello che orienta l'interpretazione poiché è stato un modello che ha orientato la produzione.

Ogni 'modello' nasce da due diverse pratiche di schematizzazione. Può essere 'estratto' da un *prototipo*, da una singola opera alla quale vengono riconosciuti caratteri e aspetti paradigmatici da assumere come costitutivi di una serie, di modo che l'opera in questione appare come un 'archetipo' (è, ad evidenza, il caso di *Nascita di una Nazione*, di Griffith, vero e proprio archetipo del western in generale, e del western storico-nazionale in particolare); oppure può essere ricostruito in base all'esame di un repertorio di elementi ricorrenti rintracciati in gruppi di opere che hanno un 'aria di famiglia', indipendentemente da fattori assegnabili a logiche di produzione o a stili d'autore (ad esempio, i western dominati dalla figura del cavaliere solitario, o quelli legati alla ideologia della frontiera, i quali presentano alcune costanti da replicare e adattare *ad libitum*).

Nel primo caso, l'opera (irripetibile nella sua singolarità) viene assunta come 'testa di serie', come un 'originale' da cui ricavare lo 'stampo' per produrre (quasi 'per derivazione') non tanto delle 'copie' quanto delle 'varianti' (ad esempio, tutti i film sulla guerra civile americana, a

cominciare da *Via col vento*, hanno come prototipo *Nascita di una Nazione*); nel secondo caso, l'opera viene composta come 'esemplare' di un modo di produzione stabilito come 'schema grammaticale' a partire da un testo che *esemplifica* le caratteristiche di una serie, nel senso in cui si parla dell'*esemplare di una specie* come di un individuo che esemplifica i caratteri di una certa specie. In questo caso, l'individuo non è né un 'campione' e né un 'modello', poiché il 'campione' è un individuo *comune* che esemplifica *parzialmente* le caratteristiche di una specie (biologica o culturale), così come il 'modello' esemplifica i caratteri 'ideali' di un genere.

L'esemplare è un individuo assunto come 'rappresentante' di determinate caratteristiche di specie, mentre il modello è lo schema di produzione di determinate caratteristiche, che viene spesso desunto da un individuo 'primo' o *prototipo*. Il modello può essere definito come lo schema desunto da un prototipo al fine di riprodurre i caratteri (il modello è anche lo schema di *esplicazione* di un genere); mentre l'esemplare può essere definito come lo schema di produzione di una *serie*, di una generazione di individui, i cui caratteri sono stabiliti sulla base di un 'repertorio' ricavato a posteriori da alcuni individui comuni. Il 'repertorio' è una lista di elementi ricorrenti dai quali si può ricavare una 'grammatica' e uno schema di produzione. Il 'repertorio' non dà luogo a un modello ma uno *schema operativo* desunto da una analisi degli elementi presenti in uno o più 'precedenti' allo scopo di elaborare un insieme di regole di produzione. I *precedenti* non sono prototipi ma *individui* sussunti come schemi di rappresentazione di una *specie*, che viene *esemplificata* come 'schema grammaticale' di una produzione seriale: ad esempio, la serie dei 'western del declino' – dell'eroe e del genere western – viene costruita su elementi tipici di alcune opere, che vengono reinterpretati e rivolti a un diverso orizzonte di senso.

E' il caso di un film come *Mezzogiorno di fuoco*, di Fred Zinnemann, che Bazin considera un "lontano discendente" di *The ox-bow incident*, di William Wellman, per di più influenzato dal maccartismo. Influenze ideologiche a parte, *Mezzogiorno di fuoco* riadatta lo schema 'assedio di un fortino' (o di un ranch), estraendone l'elemento centrale, l'assedio, e

applicandolo alla classica situazione del duello mortale fra l'eroe e il suo antagonista. Il duello viene in tal modo inscritto nell'assedio; l'assedio fa da sfondo alla cornice-duello. Per di più, quasi a confermare il calco della situazione-assedio (caratterizzata dalla sproporzione delle forze fra assediati e assediati), Gary Cooper è un eroe stanco e maturo, che deve affrontare da solo i nemici, senza l'appoggio della comunità, che si rivela pavida e debole. Si può dire che *Mezzogiorno di fuoco* viene costruito come un 'esemplare' del western del declino mediante la trasformazione di elementi codificati e standardizzati nel western classico. Schemi ed elementi del western classico vengono spostati in un diverso ambiente e adattati a una nuova tematica: al gruppo di eroi assediati si sostituisce un eroe in declino e senza alcuna vocazione al sacrificio, ma animato dallo spirito 'etico-epico' della difesa del territorio, e della faccia, a costo della vita.

Detto nei termini della semiotica della cultura, si possono avere processi di produzione per *imitazione di testi* assunti come 'precedenti', oppure processi di produzione per *esecuzione di regole* fissate in una 'grammatica'. Ma è altresì evidente che vi è una differenza da rilevare fra l'assunzione di un 'precedente' che è un *prototipo* e l'assunzione di un 'precedente' che è un *rappresentante* di elementi comuni a più individui. Si può imitare un prototipo o un precedente, ma nel primo caso si adotta un *individuo primo* come modello, nel secondo caso si adottano *individui comuni* come 'tipi', e dunque come esemplari dai quali estrarre una 'grammatica'.

E' come quando si apprende una lingua. Si può apprendere per imitazione dei testi (gli enunciati, che assumono il ruolo di individui primi o prototipi ideali da replicare), o si può apprendere attraverso l' 'applicazione' di una grammatica assunta come schema generale della lingua che consente di riprodurre dei veri e propri 'tipi' linguistici. Infatti, sotto determinati profili, i diversi *linguaggi* nei quali la lingua si attualizza e si 'realizza' possono essere intesi alla stregua di 'modelli di lingua' e di 'generi del discorso', soprattutto dal punto di vista del legame strutturale fra *stile* e *senso*; per cui un linguaggio può essere descritto come un

‘genere dell’espressione’ (modello di lingua) che ha forti legami strutturali con i ‘generi del contenuto’ (modelli di significazione).

In questa prospettiva, si possono descrivere i linguaggi come *tipi esemplari* della produzione degli atti di discorso, e riconoscere in questi *tipi* un lavoro di schematizzazione della lingua e di modellizzazione dell’espressione: una serie di modelli desunti dalle pratiche di enunciazione, ovvero ‘generi del discorso’ nel senso precisato da Bachtin<sup>11</sup>, i quali sono al tempo stesso *esemplari-modello* degli usi linguistici.

#### 4. *Tipologie della contaminazione*

Ogni genere ha una determinata *estensione*, nel senso che copre una certa ‘area’ del contenuto e dell’espressione, così come ha dei limiti, dei confini, che lo separano da altri generi limitrofi o distanti. E’ sempre possibile tracciare una ‘mappa’ dei generi, a patto che si tengano ben presenti i caratteri intrinseci e i tratti differenziali a ogni ordine e grado di ‘etichettatura’ del genere in base ai suoi elementi tipici.

Ci si può chiedere se il genere sia qualcosa di molto ‘generale’ o di molto ‘tipico’. Probabilmente, ogni genere è identificabile in base ai caratteri *comuni* a molte opere (base ‘generica’ del genere), ma anche in base ai caratteri *tipici* di ogni singola opera (tipicità del genere). La nozione di *tipo* appare, dunque, come una specificazione della nozione di *genere*. Il ‘tipo’ indica anche una serie di caratteristiche intermedie fra il genere e l’opera (fra il genere e un gruppo ristretto di opere che a esso si richiamano). Ci sono opere che ‘esemplificano’ i caratteri generali di un genere, e ci sono opere che ‘esemplificano’ i caratteri tipici di una determinata sottoclasse all’interno del genere.

La ‘commedia sofisticata’ americana è un sottogenere della commedia contrassegnato da alcuni tratti tipici di ‘declinazione’ del genere. E così il

---

<sup>11</sup> Cfr. M. Bachtin, *Il problema dei generi del discorso*, in *L’autore l’eroe*, traduz. ital., Einaudi, Torino 1988.

‘western all’italiana’, che è un sottogenere del western caratterizzato da peculiari procedure di *manipolazione* del western: manierismo formale, ritratto *carico* dei personaggi, amplificazione – spesso in direzione parodistica – delle situazioni tipiche del western, esasperazione stilistica (tempi lunghi, eccesso di primi piani, violenza spettacolare, esagerazione nel ricorso alla narrazione per dettagli, con forte incremento della *suspense*). Il *tipico* rappresenta una ‘iper-focalizzazione’ dei caratteri ricorrenti del genere, così come la ‘varietà’ rappresenta una ‘deviazione’ dal tipico, fino alla commistione di generi e tipi diversi.

Il *filone* è, a sua volta, una ‘varietà’ del genere e una sua *falda interna* costituita da elementi misti, derivati o da una iper-caratterizzazione di alcuni tratti del genere o dalla commistione di tratti provenienti da generi (e filoni) diversi. La ‘commedia di costume’ è certamente una ‘varietà’ della commedia, caratterizzata dall’accento posto su elementi tipici del comportamento e dei valori della società rappresentata; così come la *slapstick comedy* è un filone della commedia, caratterizzato da alcuni elementi di varia derivazione, come, per esempio, il circo e il *music-hall*.

L’opera dei grandi autori spesso fa ‘genere a sé’, a causa di una declinazione personalissima di contenuti, linguaggi, forme tipiche di molteplice derivazione da forme generiche (casi esemplari: John Ford e Howard Hawks).

L’*ibrido* è una commistione di diversi generi e sottogeneri. E’ spesso costituito in base a caratteri più formali che di contenuto, di modo che si assiste a una consistente manipolazione stilistica dei tratti tipici di un genere o di un sottogenere. *Ibridi* sono *E.T.*, *Duel*, *Blade Runner*, *Cuore selvaggio*, *Divorzio all’italiana*, i film di Godard, e, naturalmente *Pulp Fiction*.

Si possono ‘ibridare’ generi e stili, modelli e filoni, forme e contenuti. Ogni volta che un determinato repertorio di contenuti viene espresso nelle forme di un altro repertorio, si ha una *ibridazione stilistica*; per esempio, il film di *samurai* ‘travestito’ in film *western*, in maniera tale che la forma-western esprima i contenuti tipici della forma-*samurai* (caso paradigmatico: *I magnifici sette*). Ogni volta che un determinato repertorio

di contenuti viene immesso in un genere caratterizzato da altri contenuti, si ha una *ibridazione di sensi* (caso tipico: *Un dollaro d'onore*, di Hawks, un vero e proprio dramma psicologico in costume western; oppure *L'uomo che uccise Liberty Valance*, di John Ford, dramma psicologico-sociale sul conflitto fra il singolo e la legge, in un West *che deve cambiare*; o, infine, più vicino a noi, *Gli spietati*, di Clint Eastwood, un film 'nero', che mette in discussione miti ed eroi del western, smontando dall'interno anche le 'fonti' della memoria del genere basate su una produzione popolare di feuilleton e biografie romanzate).

Il 'travestimento' è una pratica di ibridazione che fa leva sulla deformazione dei contenuti di un genere e sulla immissione di stili e contenuti di un genere diverso.

Il 'travestimento' è di solito impiegato nella parodia per mettere in risalto i tratti tipici di un genere o di un filone, ricavandone un *ibrido* che trascende generi e filoni, o che addirittura aspira a scavare una nuova 'falda' nei generi. Alcuni western sono 'travestimenti' di altri generi, prima ancora che essere distorsioni del loro genere, come, a esempio, *Giù la testa* di Sergio Leone, o *Il mucchio selvaggio* di Sam Peckinpah, che sono per molti aspetti 'travestimenti' dei film di guerra).

L'epoca del 'travestimento' è anche l'epoca in cui il genere fa i conti con una intera tradizione, rivelandone le capacità di sopravvivenza o mettendone in luce l'agonia. Può anche sovrapporre a uno sfondo noto una cornice assolutamente estranea per novità tematica e stilistica, mettendo in rilievo la morte di un genere attraverso un impiego diverso del senso di morte.

*Gli spietati*, di Clint Eastwood è un tipico esempio di 'travestimento': non è un western 'tragico', ma una tragedia 'travestita' da western. Mostra come si facciano programmaticamente i conti con la tradizione, a cominciare dalle sue fonti e dalle sue ossature mitiche, che vengono messe a nudo e tematizzate come tali nella loro funzione di creazione e nutrizione della leggenda. Ma mostra anche come si può 'travestire' un genere mediante elementi tonali e un senso generale che si rivela non

solo insolito, ma per molti versi estraneo alla tradizione del genere e alle sue continue ristrutturazioni.

Negli *Spietati* il riferimento esplicito alle fonti leggendarie del West è costante: ogni fase della narrazione, ogni conflitto, ogni faccia a faccia si gioca sulla messa in questione del mito del pistolero, la cui fama non è più alimentata dalla voce che corre di bocca in bocca, di paese in paese, di regione in regione (come nei film di Anthony Mann, dove l'eroe è sempre 'riconosciuto per via del suo passato, della fama legata alle sue azioni che superano i confini 'locali' e si diffondono come leggenda 'certificata' dalla trasmissione orale). Negli *Spietati* la mitologia del West viene colta nella fase in cui sta diventando una *mitografia*: agiografia edificata dalla scrittura, poi *feuilleton*, poi spettacolo (William Frederick Cody, ovvero Buffalo Bill, debutta con il suo *Wild West Show* il 17 maggio 1883 a Omaha, Nebraska). La mitografia viene costruita 'a tavolino' con le biografie romanzate e falsificanti di redattori di fascicoli popolari: è il *feuilleton* del West. Il biografo è l'emblema del cinismo della nascente industria culturale; anche lui 'spietato', si contenta di vivere come un parassita, coltivando la violenza e trasformandola in leggenda. L'eroe, da parte sua, reagisce o con il silenzio dell'anonimato (si ritrae nell'ombra, scompare dal mondo), oppure con la 'rettifica' violenta (è il caso di Little Bill, lo sceriffo, interpretato da Gene Hackman, che 'scopre' sistematicamente il 'rovescio della medaglia', denigrando i suoi rivali).

E' questa leggenda non più 'popolare', ma creata come processo di 'edificazione' del mito, che il film si appresta a smontare. In tal modo, smonta il western come mito e come epopea, danneggiando in gran parte la leggenda (tiratori inesperti o ubriachi, pistole che fanno cilecca o esplodono in mano, aspiranti eroi che cercano di nascondere la loro miopia, l'alcool usato per superare la paura dello scontro). Destituisce di credito la leggenda, ma al tempo stesso crea una contro-leggenda di violenza e di morte, immergendo la vicenda in un clima nero e inondandola con una presenza del male che fa assumere al film una tonalità tragica. E' la violenza nuda, l'impossibilità di vivere senza dare la morte; è la celebrazione della morte data senza altra motivazione che la *necessità della morte*, spesso per compiere un atto 'memorabile'.

In questo senso, *Gli spietati* è la pietra tombale del western anti-eroico del declino. Il male è inevitabile e non si può né combattere né spiegare. La morte viene spesso accompagnata da una 'riflessione sulla morte', sia nel dialogo, sia nelle modalità che precisano la morte da dare, sia nell'isolare la fase della morte in un tempo dilatato che racconta le difficoltà dell'uccidere e il tempo lento della morte al lavoro misurato al millimetro. C'è una scena particolarmente 'spietata' – e al tempo stesso umanissima, di una umanità quasi animale –, che mostra la 'fatica della morte' con un *découpage* assolutamente originale. Quando William Manny (Clint Eastwood) uccide il primo dei cow-boys ai quali sta dando la caccia, assume interamente su di sé la necessità della morte da dare 'per contratto', e la scena viene costruita con una micidiale scansione e misurazione degli atti e dei tempi. Manny toglie il fucile all'amico Ned (che non ha più la forza di uccidere l'uomo che aveva ferito), sbaglia il primo colpo e chiede più volte quanti colpi gli restino per finire l'uomo; sbaglia ancora un colpo, mentre il ferito si trascina lentamente per trovare riparo dietro una roccia; infine lo colpisce mentre è quasi in salvo. Kid (il giovane aspirante pistolero miope, ideatore della spedizione) chiede se l'ha ucciso. Inquadratura dell'uomo colpito: sangue che se ne va, vita che se ne va. L'uomo chiede dell'acqua; Manny grida agli altri di dargliela, promettendo di non tirare. Una fatica immensa caratterizza questa lunga scena, forse tra le più lunghe e dettagliate scene di morte del cinema. Difficilmente si può trovare una morte eseguita e rappresentata con tanta lentezza e difficoltà.

La violenza, la tortura e la morte sono le forze del male dispiegate, cui l'eroe non può opporre alcuna resistenza. L'aveva tentato una volta: aveva cercato di redimersi dall'alcool e dalla violenza con l'aiuto di una moglie virtuosa, ma il male stende di nuovo la sua ombra su di lui, e lo risucchia nel passato. E' allora che comincia un conflitto interiore fra oblio e memoria, fra la fedeltà alla moglie morta e una nuova situazione che fa ripiombare l'eroe in una falda del passato che non si è mai richiusa e che lo inghiotte. Tornano i fantasmi del passato, come nel *Macbeth*, e vengono uccisi tutti, perché i superstiti sono la violenza che non smette di alimentare la violenza e la morte.

La violenza sembra essere il prodotto di una riduzione degli spazi aperti che avevano caratterizzato il western 'classico'. Non ci sono più territori da conquistare, e lo spazio si contrae nella città e nella casa, ma questi focolari sono diventati un crogiolo di violenza: violenza della prostituzione (mercato di carne umana) protetta dalla violenza della legge, alla quale si aggiunge la violenza 'personale', la perversione di chi rappresenta la legge. Violenza su violenza, violenza aggiunta a violenza, violenza che si dispiega senza possibilità di placare una pulsione di distruzione generalizzata. E' la fine dell'umano nella caverna del male: un centro assoluto, un cunicolo dal quale non si può uscire. La fine dello spazio aperto è anche la fine della vita. L'eroe si apparta, si seppellisce lontano dal mondo 'civile', oppure, rivolge la violenza all'interno dell'ambiente, distrugge il suo stesso mondo. La violenza è la colpa assoluta che dà la tonalità tragica al film. Manny è l'eroe della colpa assoluta: ha ucciso, ha sparato su tutto ciò che si muoveva, ha messo bombe su treni con donne e bambini. E' spietato perché è insalvabile. Solo in un momento il film mostra la nostalgia degli spazi aperti, quando Manny parla con una delle prostitute sfregiate che gli ha portato i viveri nel suo rifugio, e il suo sguardo sosta a lungo sulle montagne immobili piene di neve.

Il film è animato da un sentimento tragico dell'esistenza che nulla può spiegare, se non la grande macchina della pulsione di morte all'opera nella celebrazione gotica della fine di un mito. Ma con uno straordinario colpo di scena finale, che recupera *in eccesso* tutti i caratteri leggendari che erano stati sottratti al genere. La sparatoria finale restituisce all'eroe 'nero' i tratti della invincibilità e della invulnerabilità che erano stati messi in questione per tutto il film. Ma è anche un epilogo 'a chiave', quasi volesse offrire allo spettatore una speciale catarsi: quella di una violenza *spettacolare* restaurata come *maniera* e come *versione ironica* del tragico (è la lezione di Sergio Leone, uno dei due 'maestri' al quale Clint Eastwood ha dedicato il film; l'altro è Don Siegel).

Il silenzio della morte regna sulla città *domata*. L'eroe si allontana, solo nella notte, come il fantasma di un mondo infernale, come il morto vivente di un'epoca estinta, il superstite spettrale di un'epopea che si è conclusa

con una catastrofe tragica senza alcuna possibilità di apoteosi. E' l' 'olandese volante' di un'era e di un genere che si chiudono sulla fredda esecuzione di un rito di morte, senza altra motivazione che la sua perfezione spietata in una macchina umana alimentata da una violenza glaciale.