



Stefano Bosco*

UN WESTERN AL SECONDO GRADO: LA FORMA PARODICA IN *DJANGO UNCHAINED*

Sostenuto da un'imponente campagna pubblicitaria e mediatica, forte di un cast di attori di primissimo livello e presentandosi innanzitutto col marchio di fabbrica 'film di Tarantino', *Django Unchained* (2012) ha rappresentato anche un ritorno fortunato del genere western nelle nostre sale cinematografiche, primeggiando in termini di incassi (sia in patria che all'estero) e ottenendo anche importanti riconoscimenti (i due premi Oscar a Christoph Waltz come miglior attore non protagonista e a Tarantino per la sceneggiatura originale). Il film era peraltro atteso da lungo tempo; Tarantino parlava del progetto già nel 2007, pregustando in quello stesso anno la sua immersione nel genere con la partecipazione, in veste di attore (nei panni del pistolero Piringo), in *Sukiyaki Western Django*, omaggio allo spaghetti western diretto dal giapponese Takashi Miike.

Seppure in modo sporadico, ed eguagliando raramente il medesimo successo di pubblico e critica del film di Tarantino, il western è comunque ricomparso a più riprese nel corso dell'ultimo decennio: *Django Unchained* è l'ultimo di una lista che comprende altre opere variamente ascrivibili al genere, quali *Blueberry* (2005) di Jan Kounen, *L'assassinio di Jesse James per mano del codardo Robert Ford* (2007) di Andrew Dominik, *Quel treno per Yuma* (2007) di James Mangold, *Appaloosa* (2008) di Ed Harris, *Il Grinta* (2010) dei fratelli Coen, *Cowboys & Aliens* (2011) di Jon Favreau, fino al recentissimo *The Lone Ranger* (2013) di Gore Verbinski. Nonostante sia stato dato a più riprese per 'morto', sembra dunque che il western possa ancora funzionare come forma narrativa d'intrattenimento popolare, a patto però di sapersi reiventare e ridefinire con modalità nuove:[1] magari arricchendosi attraverso la commistione con altri generi (il 'fanta-western' di Favreau), facendosi portatore di intenti revisionisti nei confronti della mitologia americana (la figura di Jesse James nel film di Dominik), aprendo spazi immaginari alternativi sui taboos della storia (il tema della schiavitù in *Django*), assumendo prospettive inedite su questioni di genere o razza (la *agency* afroamericana in *Django*; lo sguardo 'nativo' di Johnny Depp/Tonto che racconta e 'filtra' le vicende in *The Lone Ranger*).

Al di là dei casi specifici, tuttavia, sembra ci sia una forte tendenza, comune alla gran parte di questi film, a portare avanti una riflessione sul genere stesso, sia come forma narrativa che presenta uno specifico codice espressivo, sia come contenuto o serbatoio di storie, allo scopo di presentarlo sotto una veste nuova o fargli percorrere traiettorie inesplorate. Questa autoreferenzialità, tipica dell'arte postmoderna, ha portato molto spesso il western a qualificarsi nei termini della parodia, anche se questa parola nella sua accezione comune si presta ad equivoci che semplificano la complessità del fenomeno che si vuole qui indagare. Già a partire dallo studio sull'ipertestualità di Gérard Genette, in termini generali la parodia è da intendersi come un testo che si dà come derivazione o deviazione da un altro testo o tradizione testuale, attraverso una varietà di strategie, ma senza ridursi necessariamente a un puro intento comico o satirico. Nel presente contributo vorrei ipotizzare come *Django Unchained* possa leggersi proprio come un testo parodico, e tentare di identificarne le caratteristiche seguendo la teorizzazione offerta da Linda Hutcheon, che ne ha studiato le molteplici manifestazioni nell'arte postmoderna, spaziando dalla letteratura alla musica, dal cinema all'architettura. Avvicinarsi al film di Tarantino da questa prospettiva significa apprezzarne meglio la complessità estetica, ma anche e soprattutto capire come il suo essere 'western' diventi problematico, poiché le strutture del genere vanno incontro allo stesso tempo a un'opera di ricombinazione da parte dell'autore e a una negoziazione con l'orizzonte d'attesa e la memoria cinematografica dello spettatore.

Prima di esaminare la forma parodica di *Django Unchained*, è importante rilevare come la parodia abbia sempre accompagnato lo sviluppo del genere western, dal periodo muto, passando attraverso il suo periodo classico, fino a investire parte della produzione recente. Lo studioso John Cawelti ha affermato che la parodia fa parte del ciclo vitale di un genere (tanto più se si ha a che fare con generi popolari quali il western o il poliziesco), come culmine di un processo di auto-consapevolezza su di esso da parte sia degli autori sia degli spettatori che finiscono per stancarsi della prevedibilità delle sue forme e cercano quindi modalità nuove di utilizzarne le convenzioni ("*Chinatown*" 260).[2] Vi è chi ha identificato la parodia come un vero e proprio genere con precise componenti strutturali (Gehring, con la

sua distinzione fra parodia 'tradizionale' e 'riaffermativa'), oppure chi l'ha considerata come una modalità di rinnovamento per infondere una nuova vitalità in forme espressive stanche e abusate (Harries). In relazione al western, forse il genere del cinema americano più soggetto alla rielaborazione parodica proprio perché maggiormente codificato, è abbastanza condivisibile la posizione di Matthew R. Turner, che vede nella parodia western una sorta di sottogenere che opera allo stesso tempo una decostruzione e un rafforzamento delle convenzioni del genere (220).[3] Film come *Io e la vacca* (1925) di Buster Keaton, *Viso pallido* (1948) di Norman Z. MacLeod, *Cat Ballou* (1965) di Elliot Silverstein, *Mezzogiorno e mezzo di fuoco* (1974) di Mel Brooks, *Scusi, dov'è il West?* (1979) di Robert Aldrich, *Addio vecchio West* (1985) di Hugh Wilson, solo per citarne alcuni, usano le convenzioni del genere ma ne mostrano l'artificiosità attraverso il ribaltamento dei toni (apertamente comico e umoristico), l'esagerazione di alcune strutture formulaiche (il duello o la sparatoria), la riscrittura spesso caricaturale di tipi (il *villain*, l'indiano), luoghi (il saloon, il bordello), situazioni (il salvataggio di donne in pericolo, il bivacco), l'inserimento di anacronismi o elementi metacinematografici (la geniale invasione dei set in *Mezzogiorno e mezzo di fuoco*), ecc.

Tutti gli esempi precedenti si riferiscono alla nozione classica di parodia, intesa come rivisitazione in chiave comica, satirica, caricaturale o grottesca di un genere che faceva dell'epopea e dei toni epici (e quindi elevati) una delle sue caratteristiche più riconoscibili, perlomeno fino agli anni Cinquanta. Genette, iniziando il suo excursus terminologico sulla parola 'parodia', notava come le prime forme di parodia (quelle suggerite dal senso etimologico e dai primi testi della tradizione greca) avessero in comune "un certo atteggiamento canzonatorio nei confronti dell'epopea [...] ottenuto mediante una dissociazione della lettera – il testo, lo stile – dallo spirito: il contenuto eroico" (15). Seppure Genette avesse in mente l'epopea dei poemi omerici, è facile vedere come questo ragionamento si applichi bene anche a un genere mitopoietico per eccellenza come il western: "lo stile epico, per questa sua stereotipia formulare, non solo costituisce il bersaglio privilegiato dell'imitazione comica e dello sviamento parodistico, ma si trova costantemente al limite dell'autopastiche e dell'autoparodia involontari, quando addirittura non coincide con essi" (19). Come dire, un genere che si nutre di questo stile elevato contiene in se stesso i germi del rovesciamento parodico, che possono così manifestarsi anche indipendentemente dalla volontà di chi sceglie di misurarsi con esso. Essendo lo stile epico-eroico proprio anche del western letterario oltre che di quello di celluloidi, è chiaro che tutte queste considerazioni si potrebbero sviluppare anche nell'ambito del romanzo western, dove è possibile trovare numerosi esempi di parodie, a partire da alcune opere di Mark Twain, Bret Harte o Stephen Crane[4] fino allo scrittore contemporaneo Percival Everett, autore del notevole *Il paese di Dio* (*God's Country*, 2003).[5]

Lo stesso Genette, tuttavia, lamentava un abuso del termine 'parodia', citando proprio la locuzione "parodia del western" come esempio del fatto che "[n]ella coscienza comune il termine parodia ha finito con l'evocare spontaneamente ed esclusivamente il pastiche satirico, e col diventare quindi un doppione di caricatura" (27). Si tratta di un'obiezione che condivido nella misura in cui il termine finisce per ignorare o non rendere conto di altre forme più sottili o indirette di trasformazione, come quella che mi accingo ad analizzare nel caso di *Django Unchained*. Ma se lo studioso francese cercava di superare tale disagio con una rielaborazione più ristretta del concetto, introducendo tutta una serie di distinzioni a livello di funzioni e relazioni ipertestuali (interessantissime ma difficilmente applicabili al di fuori di uno studio strutturale della letteratura), credo sia necessario mantenere una prospettiva più aperta e flessibile, e soprattutto in sintonia con gli studi più recenti sul postmoderno. Trovo, ad esempio, che la teorizzazione proposta da Linda Hutcheon nel suo importante studio *A Theory of Parody* sia utile per un uso più consapevole e illuminante della nozione di 'parodia' nella produzione culturale (e quindi anche cinematografica) contemporanea. Hutcheon definisce la parodia come una forma di rielaborazione artistica che procede dall'imitazione, ma che è caratterizzata da un'inversione ironica, ovvero una "ripetizione con distanziamento critico, che segnala una differenza piuttosto che una somiglianza" (6).[6] Quest'inversione ironica, che secondo Hutcheon accomuna ogni tipo di parodia, non equivale semplicemente a un'imitazione che fa il verso o ridicolizza attraverso la pura comicità un testo o una tradizione precedente; essa si configura piuttosto come "una confrontazione stilistica, una ricodificazione moderna che instaura la differenza al cuore della somiglianza" (8).

Una definizione di questo tipo può fornire un'interessante chiave di lettura per analizzare certi fenomeni legati all'evoluzione del western in modo del tutto inedito: ad esempio, con significative implicazioni sull'operazione tarantiniana, essa può rendere conto di un intero fenomeno come quello dello *spaghetti western*, che si è innestato sulla tradizione del western americano, rivisitandolo nella forma e nei contenuti, e il cui successo non si spiegherebbe se lo intendessimo come una pura imitazione di carattere nostalgico o, viceversa, come una messa in ridicolo di convenzioni e situazioni narrative. La trasformazione è stata più complessa, e mi sembra che si spieghi

bene nei termini posti da Hutcheon quando parla della parodia come di una ripetizione che insiste sulla differenza, attraverso un distanziamento critico che mira a “ricontestualizzare, sintetizzare, rielaborare le convenzioni – in maniera rispettosa” (33). Infatti, lo spaghetti western si impone da subito, già nel suo iniziale archetipo rappresentato dalla trilogia del dollaro di Sergio Leone, come genere ‘serio’, sebbene sia attraversato da un’ironia e un sarcasmo cinico che lo distingue nettamente nei toni dal western americano; esso se ne differenzia chiaramente anche per un diverso ethos in relazione a temi quali la violenza e il denaro, e per l’assenza di un discorso mitopoietico declinato in senso nazionale.[7] Dopotutto, anch’esso ha avuto (alla pari del western americano con i film citati poco sopra) la propria deriva parodica nel senso tradizionale del termine, cioè la versione comico-umoristica inaugurata dai film di Trinità firmati da E. B. Clucher (alias Enzo Barboni) e poi proseguita fino al tramonto del genere nei primi anni Ottanta (*Occhio alla penna*, 1981, di Michele Lupo).

Il caso di *Django Unchained* è significativo in questo contesto, perché conferma molto di quello che si è detto fin qui ma problematizza anche numerosi altri aspetti. Innanzitutto, il film di Tarantino dichiara già dal titolo la propria contiguità con la tradizione dello spaghetti western, ispirandosi a uno dei film più celebri del filone, *Django* (1966) di Sergio Corbucci, omaggiandolo esplicitamente nel riutilizzo dell’omonimo tema musicale di Luis Bacalov e in alcuni momenti ben precisi del film (dalle scritte sui titoli di testa al divertente cameo di Franco Nero, protagonista del film del 1966), ma riscrivendone quasi completamente la vicenda e raccontandola con lo stile che gli è proprio. Al centro della storia vi è un eroe nero che ha vissuto la schiavitù, animato da un proposito di vendetta personale simile a quello che tormentava Django nel film del ’66 (la separazione forzata dalla moglie nel film di Tarantino, la morte della stessa in quello di Corbucci), ma che si muove in un contesto spaziotemporale ben diverso dalle anonime e polverose cittadine di frontiera del western italiano. Tratteggiata in modo un po’ artificioso e grottesco già nella toponomastica (con il nome ‘Candyland’ che denota il nome del proprietario ma si legge anche come ‘terra dei dolciumi’), la cornice storico-geografica principale è quella dell’America schiavista negli anni precedenti alla Guerra civile. Qui Django deve muoversi in uno spazio d’azione precario, costretto fra la sua identità di nero (che lo qualifica sempre, potenzialmente, come una proprietà) e il suo nuovo e inedito status di uomo libero divenuto cacciatore di taglie a fianco del dentista bianco di origine tedesca, Dr. King Schultz, che l’ha liberato e preso in affari con sé.[8] Quest’ultimo, poi, è un campione di retorica prima ancora che nell’uso delle armi da fuoco. Già da queste immediate considerazioni sulla trama e i personaggi si intuisce che, per Tarantino, confrontarsi con il western comporta sì il rifarsi a una tradizione cinematografica precisa, imitando modelli più o meno riconoscibili, ma anche rimescolare le carte del genere per raccontare un tipo di storia mai affrontato prima, affermando così una distanza che fa di questa imitazione un esercizio di libertà espressiva: è dunque possibile accostare il film al modello di parodia nel senso elaborato da Hutcheon, riflettendo su come, in essa, l’incorporazione di vecchio e nuovo porti a una “sintesi bi-testuale” che funziona allo stesso tempo come “un atto personale di sostituzione e un’affermazione di continuità” (33-35) artistico-culturale (nello specifico, squisitamente cinematografica).

A indicare questa continuità, che è poi indice della formazione cinefila di Tarantino, nel suo film vi sono tutta una serie di strategie imitative nel suo film, di cui è impossibile rendere conto esaustivamente in questa sede; mi sembra importante, però, almeno passare in rassegna alcune di esse per mettere in luce quel dialogo intertestuale che è alla base di ogni tipo di parodia. Cercherò poi di far vedere quegli elementi che qualificano il film come esempio di parodia nell’accezione elaborata da Hutcheon, e più specificamente il distanziamento ironico-critico e la ‘transcontestualizzazione’ operati dal testo parodico sul suo genere di riferimento (il western).

Si è già accennato, ad esempio, al citazionismo che caratterizza il film: esso rinvia non solo al film di Corbucci evocato dal titolo e alla tradizione dello spaghetti western *tout court*, bensì anche ad altri filoni cari a Tarantino, quasi sempre esempi di un cinema *pulp*, popolare e sensazionalistico, a cui il regista si è più volte ispirato nel corso della sua carriera tanto da fare del gioco citazionista un marchio di fabbrica della sua estetica filmica. Nel caso di *Django Unchained*, un filone importante è quello della *blaxploitation* degli anni Settanta, rappresentato in particolare da una serie di film interpretati dall’attore ed ex-campione di football Fred Williamson: *The Legend of Nigger Charley* (1972, citato dallo stesso Tarantino in un’intervista con Henry Louis Gates, Jr.), *The Soul of Nigger Charley* (1973), *Boss Nigger* (1974). È da quest’ultimo, ad esempio, che *Django Unchained* recupera la figura del protagonista nero che diventa *bounty hunter*, ma più in generale, assistiamo a una ripresa della figura del *black gunfighter* che attraversa il West rispondendo ai soprusi dei bianchi con il fuoco delle pistole. Ma Tarantino doveva avere certamente ben presente anche il “southern” *Mandingo* (1975), da cui ha ripreso la sanguinosa scena del combattimento fra gli omonimi lottatori, peraltro assai controversa a causa della dibattuta realtà storica di tale pratica.[9]

Tornando alla tradizione dello spaghetti western, Tarantino guarda non tanto al western leoniano, quanto piuttosto ad altri titoli del filone: basti pensare alle scene sulla neve evocanti il suggestivo *Il grande silenzio* (1967) dello stesso Corbucci, o gli spunti splatter (lo schiavo sbranato dai cani) di *Le colt cantarono la morte...e fu tempo di massacro* di Lucio Fulci. Le citazioni si danno ovviamente sia a livello di personaggi, situazioni, oggetti, ambienti, ma anche nell'impiego di elementi extradiegetici come, ad esempio, il tema musicale di *Lo chiamavano Trinità* posto in coda alla pirotecnica scena finale, ad accompagnare l'esplosione della magione di Candie. Fra i critici italiani, vi è chi ha posto l'accento proprio sui riferimenti ai film di Trinità e ai toni picareschi che li caratterizzano, concludendo, forse un po' frettolosamente, che in ultima analisi è principalmente al filone ridanciano e parodistico dello spaghetti western che si rifà Tarantino (Barnabè); o chi, invece, ha sottolineato le allusioni al filone sessantottino/rivoluzionario del genere (rappresentato da film quali *Tepepa* o *Vamos a matar, compañeros*), rinvenibili nello sguardo politico che opera sia all'interno della storia, attraverso la lotta personale di Django contro lo schiavismo, che al di fuori di essa, con la revisione della prospettiva anglocentrica e razzista insita nel western, e rappresentata non solo dalla figura di Django ma anche da quella del suo mentore tedesco Schultz (Moccagatta).

Il gioco citazionista, che si potrebbe approfondire all'infinito, rappresenta l'indizio più immediato a rivelazione della forma parodica del film; non è però l'unico e, forse, nemmeno quello più interessante per una valutazione approfondita secondo il modello proposto da Hutcheon. Trovo ad esempio assai più rilevante l'insistenza sul motivo della *masquerade* o del travestimento, che non sono solo espedienti narrativi ma diventano modalità originali e intimamente ironiche attraverso le quali Tarantino si smarca dalla tradizione del western e del cinema hollywoodiano, ironizzando su alcuni suoi aspetti canonici e rielaborandone altri con un'operazione che non è più imitativa bensì trasformativa (ciò che distingue, secondo Hutcheon, la parodia dal semplice pastiche). In molti casi, tali modalità si esemplificano in casi di *impersonation*, ovvero di identità fittizie, o comunque provvisorie, assunte dai personaggi per perseguire i loro scopi. Schultz maschera la sua professione di cacciatore di taglie atteggiandosi a dentista itinerante, con tanto di carrozzone sopra il quale è fissato, grazie a una molla, un gigantesco molare che ondeggia a seconda dei movimenti del veicolo. Nella seconda parte del film, lui e Django si fanno passare per esperti commercianti di lottatori mandingo, finendo poi per essere smascherati grazie all'astuzia di Stephen, il capo della servitù. Quest'ultimo è egli stesso l'emblema della doppiezza, poiché nega la sua apparente docilità qualificandosi come una versione malvagia dello stereotipo dello zio Tom, assumendo poi, di fatto, la guida della piantagione una volta che il suo padrone è stato ucciso e finendo così per impersonare l'anima più crudele dello schiavismo, come se fosse lui il padrone bianco arbitro della sorte ultima del nero Django.

Il motivo del travestimento è chiaramente visibile nell'utilizzo dei costumi, spesso marcato in modo teatralizzante: basti pensare alla sequenza in cui Django si traveste da valletto indossando uno sgargiante costume blu mentre accompagna Schultz alla piantagione di Big Daddy,[10] o quando fa la sua entrata impettita a cavallo nella piantagione di Candy, esibendo un paio di anacronistici occhiali da sole.[11] Lo stesso Schultz, invitando Django a non lasciarsi prendere la mano dall'astio che prova verso Candie, lo ammonisce a non compromettere l'astuta "farsa" in cui si sostanzia la loro missione. Ritengo che tutti questi esempi segnalino qualcosa che va ben oltre il piano narrativo in senso stretto; il travestimento e la teatralizzazione farsesca contribuiscono, infatti, a qualificare i personaggi come agenti di *performance* all'interno della vicenda, in un modo che destabilizza la fissità di alcuni ruoli convenzionali del western o comunque della tradizione hollywoodiana all'interno dell'orizzonte d'attesa dello spettatore. Quasi tutti i personaggi principali, seppur in maniera diversa, hanno qualcosa di trasgressivo in relazione al ruolo che sono chiamati a ricoprire. Django è uno schiavo nero investito del ruolo di pistolero vendicatore, ma a più riprese nel film si avverte il potenziale destabilizzante di tale ruolo, che consiste nella sovrapposizione di un'identità razziale con una professionale generalmente agli antipodi nell'immaginario cinematografico tradizionale (western e non), e che si manifesta poi negli sguardi di cui è fatto oggetto il protagonista.[12] Schultz, a sua volta, ripropone il personaggio del dottore-dentista forbito e ampolloso sovrapponendolo a quello, quasi incompatibile, del cinico *bounty hunter*, che tradizionalmente nel western è un tipo taciturno e solitario. Calvin Candie ricorda un po', nel vestire e nell'atteggiarsi, i personaggi interpretati da Clark Gable in *Via col vento* (1939) o *La banda degli angeli* (1957), ma è animato da un sadismo che lo qualifica come il peggiore dei *villain*. Stephen è una versione spregevole dello stereotipo dello zio Tom che supera in malizia e volontà di potenza il suo stesso padrone. Questi elementi trasgressivi, tuttavia, sono resi accettabili, quando non addirittura 'autorizzati',[13] poiché i personaggi restano chiaramente riconoscibili nella netta polarizzazione tra buoni e cattivi: "al testo parodico è garantito uno speciale permesso di trasgredire i limiti delle convenzioni, ma, come nel carnevalesco, esso può farlo solo [...] dentro i confini dettati dalla 'riconoscibilità'" (Hutcheon 75). In questo, la rielaborazione parodica di *Django Unchained* afferma un

certo spirito conservativo, ma in altri momenti essa può trasmettere una carica eversiva che si fa beffe di altri testi, attaccandoli con spietata ironia.

Il tema del travestimento si ritrova, infatti, nella sequenza più esplicitamente comica del film, quella che ritrae l'attacco degli incappucciati antesignani del Ku Klux Klan contro i due protagonisti accampati nella prateria: l'attacco fallisce miseramente a causa della scarsa praticità dei cappucci che gli assalitori dovrebbero indossare in testa come marchio di fabbrica della loro azione devastatrice. Qui, oltre a negare lo spirito romanzesco che dovrebbe tradizionalmente accompagnare il momento dell'agguato, Tarantino ridicolizza i toni epici e celebrativi che accompagnavano le azioni del Klan nel film *Nascita di una nazione* (1915) di David W. Griffith: facendo della sua immagine più celebre (il cavaliere incappucciato del Klan) un oggetto di riso comico, l'impianto ideologico razzista del film di Griffith è così recuperato per essere poi demolito attraverso il rovesciamento ironico. È una sequenza che per la sua esplicita carica dissacrante rimanda direttamente all'operazione compiuta da Mel Brooks in *Mezzogiorno e mezzo di fuoco*, considerato la parodia western per antonomasia nel senso classico del termine. Il film di Brooks presenta più di un punto in comune con *Django Unchained*, a partire da un protagonista nero che con l'aiuto di un partner bianco si ritrova a combattere contro il potente di turno, in un West multietnico dove regnano la corruzione, l'ignoranza e il pregiudizio razziale; esso, però, è interamente dominato da un registro apertamente comico, situazioni da commedia *slapstick* e un gusto per il nonsense in ultima analisi estranei al film di Tarantino. Se *Mezzogiorno e mezzo di fuoco* opera una dissacrante decostruzione del western che diventa, nel rocambolesco finale, una satira di Hollywood, *Django Unchained* accetta fino in fondo di rimanere dentro le modalità espressive del genere ma le fa apparire 'nuove' attraverso ricombinazioni inedite e imponendo una prospettiva 'altra' (quella del suo protagonista nero).

Ad ogni modo, in entrambi i film, l'opera di rivisitazione delle convenzioni, o la loro contaminazione con elementi dall'effetto straniante o anacronistico, mettono in luce l'autoreferenzialità in cui si sostanzia la loro forma parodica. Attraverso il gioco citazionista, combinato con i motivi farseschi evidenziati sopra, il film di Tarantino finisce per riflettere sulla sua stessa forma artistica/artificiosa, rivelando così la sua natura di *metafinzione*: segnalando la natura aperta dell'arte postmoderna, "la *metafiction* oggi sovverte idee formaliste di chiusura attraverso il suo gioire autoreferenziale nell'arbitrarietà parodica" (Hutcheon 109). Si può obiettare a ragione che un certo grado di autoreferenzialità è connaturato al cinema di genere, e al western in particolare, in quanto esso si basa su un immaginario altamente codificato e soggetto alla ripetizione. Tuttavia, tale autoreferenzialità insita nel genere non arriva a smascherare, ma anzi rafforza, quel 'patto invisibile' che si stabilisce fra l'opera e il suo fruitore, in base a cui quest'ultimo ne accetta le forme rappresentative riconoscendole come necessarie o naturali purché non si frapponga qualcuno o qualcosa a rammentargli l'astrazione e arbitrarietà ultime dell'impianto formulare e della codificazione narrativa di temi, personaggi, situazioni, ecc. La 'limpidezza' o 'trasparenza' spesso attribuite al western classico (oltre a essere legate alla trasparenza stilistica del cinema hollywoodiano dell'epoca d'oro) sono da ricondurre proprio all'invisibilità rassicurante di tale patto, ma in un film come *Django Unchained* esse diventano problematiche: attraverso l'ironia dei dialoghi o di intere situazioni, la carica destabilizzante di alcuni ruoli, i momenti farseschi, o l'eccesso iperbolico nella rappresentazione della violenza, Tarantino intorbidisce questa limpidezza poiché sottolinea la non-naturalità delle convenzioni di genere, e invita lo spettatore a leggerle come finzioni, chiamando in causa la sua competenza metafilmica. Il western diviene così una forma aperta, non più chiusa, che presuppone uno spettatore capace di decodificare ciò che gli viene mostrato. È anche nella necessità di quest'opera di decodificazione che è possibile individuare un ulteriore elemento che qualifica la parodia di cui parla Hutcheon: "questo mettere in rilievo l'importanza dell'atto interpretativo del ricevente del testo è stato rafforzato dalle visioni postmoderne della parodia come performance, che implica un lavoro e una partecipazione aggiuntiva da parte di colui che decodifica, obbligato ad attingere ampiamente dalla sua *memoria artistica*" (corsivo mio, 108). Ecco ripresentarsi allora l'idea di performance, limitata però non più solamente alle situazioni narrative o alla caratterizzazione dei personaggi evidenziate poco sopra, ma al complesso atto di enunciazione che coinvolge tanto l'opera di codificazione dell'autore (nel suo combinare vecchi schemi in entità nuove) quanto quella di decodificazione dello spettatore (nel suo attivare la propria memoria filmica nel corso della visione).

Per porre l'ultimo tassello al mio ragionamento su come *Django Unchained* si presti alla nozione di parodia elaborata da Hutcheon, vorrei aggiungere alcune osservazioni che aiutino a comprendere più a fondo la sua natura trasgressiva di cui si diceva prima in relazione al sistema dei personaggi. Penso innanzitutto alla presenza di altri schemi narrativi, o se vogliamo veri e propri generi giustapposti a quello del western, il quale finisce così per perdere il suo statuto di forma organica che ingloba in sé la totalità della storia e ne conferisce unitarietà dentro confini ben

precisi. In altre parole, è come se a Tarantino, nel seguire il suo eroe afroamericano sulla strada della vendetta, andasse un po' stretta la forma narrativa del western, e decidesse quindi di conferire al racconto una connotazione ulteriore, estranea al genere. Ad esempio, l'odissea di Django alla ricerca della moglie Broomhilda (che di cognome fa von Schaft) si configura nei termini di una *quest* epico-eroica riconducibile al folklore germanico delle saghe nordiche medievali: Tarantino ha dichiarato espressamente di essersi ispirato all'opera di Wagner *L'anello del Nibelungo*, e di aver dato un'impronta ben marcata alla sceneggiatura in tale direzione dopo aver visto una rappresentazione del dramma in compagnia dell'attore Christoph Waltz. Questo dialogo intertestuale è posto in modo esplicito nel film, non solo attraverso la somiglianza fra il nome della moglie di Django e quello della valchiria Brunilde, ma anche e soprattutto nelle parole di Schultz che, non appena apprende il nome dell'amata del suo partner d'affari, racconta a un curioso e spaesato Django le vicende di Sigfrido, il guerriero nibelungico che risveglia dal sonno la bella Brunilde. L'ambientazione che Tarantino sceglie di dare alla scena, dentro una specie di caverna con i riverberi della luce del fuoco sulle pareti, sottolinea poi il carattere meta-filmico dell'intera sequenza, con Django che prende maggior consapevolezza della propria missione come se si trovasse, al pari degli spettatori, nel buio di una sala cinematografica. Tarantino opera così una contaminazione creativa fra due tradizioni mitopoietiche lontane ma di cui è percepibile allo stesso tempo una certa affinità: l'epica nibelungica, infatti, sta alla cultura tedesca un po' come l'epopea western sta a quella statunitense.[14] Ma soprattutto, attraverso le parole del suo 'portavoce' Schultz,[15] rende esplicita al pubblico la sua volontà di operare tale contaminazione, confermando dunque che "in aggiunta al [...] restringimento della relazione intertestuale fra decodificatore e testo, la parodia richiede che si postulino la competenza e intenzionalità semiotica di un codificatore implicito" (Hutcheon 37).

La mitologia nordica, tuttavia, non è l'unico modello narrativo/culturale estraneo al western cui attinge Tarantino. Anzi, a ben vedere, se limitatamente alla *quest* di Django è il folklore nordico a contaminare l'universo western, nel corso del film è lo stesso western a innestarsi 'trasgressivamente' in quello che è a tutti gli effetti un altro genere narrativo, cioè il *southern*. Il termine *southern* fa riferimento a quel tipo di storie ambientate negli stati meridionali degli Stati Uniti, in un periodo che si colloca solitamente fra gli anni immediatamente antecedenti alla Guerra civile e il periodo della Ricostruzione (1865-1877), ma estendendosi spesso anche nel secolo successivo. Seppure si tratti di un genere dai forti caratteri regionalisti, e certamente non fortunato quanto il western, esso conta su un'importante tradizione sia letteraria che cinematografica: in quest'ultimo caso, basti pensare ai celebri e già citati *Via col vento* e *Nascita di una nazione*, con cui il film di Tarantino dialoga, come si è già visto, in modo più o meno evidente. Tutta la seconda parte di *Django Unchained* è ambientata nel Mississippi, prevalentemente nella piantagione di Calvin Candie, ma anche, come nella scena del combattimento fra lottatori mandingo, negli sfarzosi interni di città. La schiavitù è alla base della struttura economica e sociale di questo mondo, e Tarantino non manca di sottolinearne, con il gusto estetizzante che gli è proprio, gli aspetti più perversi e sanguinosi. Allo stesso tempo, però, è un mondo che segue le regole di un diritto rigidamente codificato, come spiega bene Schultz a Django nell'illustrargli il piano per liberare Broomhilda. L'arrivo di Django in qualità di ex-schiavo ora libero di esercitare la propria *agency* negli affari costituisce un primo affronto al sistema di potere imposto dallo schiavismo. Tuttavia, egli finisce per simboleggiare anche l'irruzione violenta della forma del western in un contesto *southern*: se in un primo momento, grazie all'astuzia commerciale di Schultz, sembra possibile liberare Broomhilda senza trasgredire le regole dell'ordine costituito, quando il tedesco Schultz muore (direi quasi a ragione, per permettere il pieno manifestarsi della statura eroica del protagonista nero) non vi è altra scelta per Django se non metter mano alla pistola, padroneggiando le abilità da pistolero acquisite nel suo 'apprendistato western'. La violenza del finale assume un potenziale sovversivo e catartico, che sublima la ribellione di Django nella fantasia della distruzione dell'intero sistema schiavistico, simboleggiata dall'esplosione della magione di Candie.

In questo suo contaminare il western con altre tradizioni narrative, nel farlo oggetto di rivisitazione ironica, e nel trans-contestualizzarlo lontano dagli scenari che gli sono tipici, il film di Tarantino conferma il proprio potenziale parodico nei termini descritti da Hutcheon. Rimane aperta, però, la questione delle implicazioni ideologiche che una lettura di *Django Unchained* nel senso che ho fin qui condotto comporta. Sarebbe, infatti, poco interessante confinare tale lettura su di un piano esclusivamente narratologico, poiché il film di Tarantino ha dato origine a un acceso dibattito su questioni di grande centralità sul piano culturale e ideologico, oltre che artistico. È indicativo che proprio gli elementi del film avvertiti come esplicitamente 'parodici' abbiano causato qualche perplessità o disagio fra studiosi, recensori o semplici spettatori sensibili a certe questioni. È come se, ai loro occhi, i motivi parodici abbiano inficiato l'efficacia dell'operazione revisionista compiuta da Tarantino con *Django Unchained*, consistente, da un lato, nel ribaltamento della prospettiva anglo-centrica del western attraverso un eroe afroamericano, e, dall'altro, nella

possibilità di parlare di un tema spinoso quale la schiavitù americana sfruttando le convenzioni più stilizzate del film di genere. Una serie di critiche sono state mosse a Tarantino in questa direzione, tutte riconducibili in qualche modo alla sua stilizzazione parodica: la qualità 'fumettistica' del film non farebbe altro che de-storicizzare la complessità del dato storico legato al sistema economico imposto dalla schiavitù, perpetuando uno sguardo politico di stampo neo-liberale (Reed, Jr.); la sua natura burlesca e postmoderna, combinata con la condiscendenza a uno stile visivo da *blockbuster*, ne spegnerebbe il potenziale eversivo in direzione di un ripensamento dell'identità culturale statunitense (Rutkowski 41); oppure, la violenza iperbolica, 'cartoonesca', delle sparatorie western finirebbe per fare un tutt'uno con le brutalità, ben più degne di rispetto, perpetrate verso gli schiavi, evitando agli spettatori un senso di inquietudine introspettiva per cullarli in una rassicurante esperienza d'evasione (Levine e Meckler). Pur senza voler entrare nel dibattito, mi limito a un paio di considerazioni seguendo ancora una volta il ragionamento di Hutcheon: proprio nel suo intersecarsi di "creazione e ri-creazione, invenzione e critica", la parodia "è una via importante attraverso cui gli artisti moderni fanno i conti col passato" (101), essa "storicizza situando l'arte all'interno della storia dell'arte" (109), e "il suo appropriarsi del passato, della storia, il suo discutere la contemporaneità 'riferendola' a una differente serie di codici, è un modo per stabilire una continuità che può avere, in se stessa, implicazioni ideologiche" (110). Declinando queste considerazioni su *Django Unchained*, si può ammettere che la sua forma parodica costituisce una strategia legittima per affrontare un discorso sul passato schiavista degli Stati Uniti, che passa innanzitutto attraverso una riappropriazione, consapevolmente ripensata e 'transcontestualizzata', del western in quanto genere che aveva tradizionalmente escluso quel tipo di discorso. Nella sua introduzione alla nuova ristampa di *A Theory of Parody*, Hutcheon sembra rimarcare questo punto con maggior chiarezza: "essendo un modo per l'arte di affrontare la storia attraverso un'appropriazione puramente *testuale*, la parodia sarà ancora potenzialmente sospetta agli occhi di qualcuno; tuttavia, che essa non sia improduttiva è evidente nella vigorosa arte parodica realizzata da artisti con i più svariati programmi di intervento sul piano pubblico, incentrati su questioni quali genere, classe, orientamento sessuale, razza, etnicità, e così via" (xii).

Con *Django Unchained*, Tarantino ha problematizzato soprattutto la questione razziale inerente alla mitologia western, e ha dimostrato come in tale opera di rivisitazione critica la parodia si ponga in particolare sintonia con la propria estetica postmoderna e citazionista.[16] Le modalità parodiche evidenziate nel presente contributo non si limitano, però, a offrire una chiave interpretativa modellata esclusivamente sul titolo preso in esame. Come si diceva all'inizio, molti western dell'ultimo decennio condividono un'impostazione parodica nei termini descritti dalla teorizzazione di Hutcheon, e tale impianto ha permesso loro di rivisitare tutta una serie di questioni o possibilità narrative lasciate tradizionalmente ai margini del genere, ma assumendo una posizione dove coesistono allo stesso tempo uno sguardo revisionista verso il sottotesto ideologico della sua mitopoiesi, e una fiducia conservativa verso le sue modalità espressive che sembrano ancora poter intrattenere gli spettatori di oggi.

Bibliografia

- Barnabè, Luca. "Mirare alle spalle." *Duellanti* 80 (2013): 26-27.
- Caldwell, Thomas. "Film Review – *Django Unchained* (2012)." Cinema Autopsy Blog. Visitato il 29/8/2013.
- Cawelti, John G. "*Chinatown* and Generic Transformation in Recent American Films." *Film Genre Reader III*. A cura di Barry Keith Grant. Austin: U of Texas P, 2003. 243-261.
- . *Mystery, Violence and Popular Culture: Essays*. Madison: U of Wisconsin P, 2004.
- Gehring, Wes D. *Parody as Film Genre: "Never Give a Saga an Even Break."* Westport, Connecticut: Greenwood P, 1999.
- Genette, Gérard. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*. Torino: Einaudi, 1997.
- Harries, Dan. *Film Parody*. London: British Film Institute, 2000.
- Harris, Aisha. "Was There Really 'Mandingo Fighting', Like in *Django Unchained*?" *Slate Magazine*. Visitato il 24/9/2013.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana and Chicago: U of Illinois P, 2000.
- Levine, Matt e Jeremy Meckler. "Smash Cuts: *Django Unchained*." Walker Art Center Film/Video Blogs. Visitato il 1/9/2013.
- Lusted, David. *The Western*. London: Routledge, 2003.
- Moccagatta, Rocco. "A Django si spara per primo?" *Duellanti* 80 (2013): 28-30.
- Morris, Wesley. "Tarantino Blows Up the Spaghetti Western in 'Django Unchained'." *The Boston Globe*. Visitato il

29/8/2013.

- Reed, Adolph Jr. "*Django Unchained*, or, *The Help*: How 'Cultural Politics' Is Worse than No Politics at All, and Why." *Nonsite.org* 9 (2013). Visitato il 1/9/2013.
- Rutkowski, John. "Staring Down the Barrel: Portrayals of Black Heroes in the Westerns of the 1970s and Today." Tesi di laurea. Rutgers, The State University of New Jersey, 2013. *Camden Graduate School Electronic Theses and Dissertations*. Visitato il 1/9/2013.
- Stam, Robert. *Film Theory: An Introduction*. Malden: Blackwell, 2000.
- Turner, Matthew R. "Cowboys and Comedy: The Simultaneous Deconstruction and Reinforcement of Generic Conventions in the Western Parody." *Hollywood's West: The American Frontier in Film, Television and History*. A cura di John E. O'Connor e Peter Rollins. Lexington: The UP of Kentucky, 2005. 218-235.

Filmografia

- Addio vecchio West (Rustler's Rhapsody)*. Hugh Wilson. 1985.
- Appaloosa*. Ed Harris. 2008.
- Blueberry*. Jan Kounen. 2005.
- Boss Nigger*. Jack Arnold. 1975.
- Cat Ballou*. Elliot Silverstein. 1965.
- Cowboys & Aliens*. Jon Favreau. 2011.
- Django*. Sergio Corbucci. 1966.
- Il cavaliere della valle solitaria (Shane)*. George Stevens. 1953.
- Il grande silenzio*. Sergio Corbucci. 1967.
- Il Grinta (True Grit)*. Joel ed Ethan Coen. 2010.
- Io e la vacca (Go West)*. Buster Keaton. 1925.
- L'assassinio di Jesse James per mano del codardo Robert Ford (The Assassination of Jesse James By the Coward Robert Ford)*. Andrew Dominik. 2007.
- La banda degli angeli (Band of Angels)*. Raoul Walsh. 1957.
- Le colt cantarono la morte...e fu tempo di massacro*. Lucio Fulci. 1972.
- Lo chiamavano Trinità*. Enzo Barboni (E.B. Clucher). 1970.
- Mandingo*. Richard Fleischer. 1975.
- Mezzogiorno e mezzo di fuoco (Blazing Saddles)*. Mel Brooks. 1974.
- Nascita di una nazione (The Birth of a Nation)*. David Wark Griffith. 1915.
- Occhio alla penna*. Michele Lupo. 1981.
- Quel treno per Yuma (3:10 to Yuma)*. James Mangold. 2007.
- Rancho Notorious*. Fritz Lang. 1952.
- Scusi, dov'è il West? (The Frisco Kid)*. Robert Aldrich. 1979.
- Sfida a White Buffalo (The White Buffalo)*. Jack Lee Thompson. 1977.
- Sukiyaki Western Django*. Takashi Miike. 2007.
- Tepepa*. Giulio Petroni. 1969.
- The Legend of Nigger Charley*. Martin Goldman. 1972.
- The Lone Ranger*. Gore Verbinski. 2013.
- The Soul of Nigger Charley*. Larry Spangler. 1973.
- Vamos a matar, compañeros*. Sergio Corbucci. 1970.
- Via col vento (Gone With the Wind)*. Victor Fleming. 1939.

[1] In questa sede non approfondirò le ragioni alla base del generale declino del genere western dagli anni Ottanta ad oggi, per cui rinvio a Lusted.

[2] Quando si parla di ciclo vitale di un genere, però, non si dovrebbe associarne la deriva parodica solo ed esclusivamente alla sua fase di declino, poiché le versioni parodiche possono manifestarsi anche nella sua fase iniziale, come nota Stam (128-129).

[3] Dopotutto, lo stesso Cawelti ammoniva dal rischio di vedere in essa una strategia revisionista univocamente orientata a 'smontare' o 'delegittimare' l'universo di genere (*Mystery* 177).

[4] Di Twain, basti pensare al romanzo/diario di viaggio *Roughing It* (1972) o al frammento "Huck Finn and Tom Sawyer Among the Indians", concepito come sequel di *Le avventure di Huckleberry Finn* (1881). Degni di nota sono poi alcuni racconti di Stephen Crane come "The Blue Hotel" (1899) e, in chiave apertamente comica, "The Bride Comes to Yellow Sky" (1898).

[5] Il romanzo di Everett, oltretutto, costituisce un curioso rovesciamento dello schema narrativo del film di Tarantino al centro del presente saggio in quanto al centro della vicenda vi è un cercatore di piste nero (anch'esso ex-schiavo) che si mette a servizio dell'ingenuo protagonista bianco per rintracciare la moglie di quest'ultimo rapita dai predoni.

[6] Le traduzioni dal testo di Hutcheon sono mie.

[7] Quando Hutcheon, contrastando la propria idea di parodia con la pura imitazione di tipo rinascimentale, afferma che "la distanza ironica della moderna parodia potrebbe a ragione derivare da una perdita di quella precedente fiducia umanistica nella stabilità e continuità culturale che garantivano la condivisione dei codici necessari alla comprensione di tali opere [basate sull'imitazione]" (10), dice qualcosa che si potrebbe applicare (con i dovuti aggiustamenti) anche al contesto socio-politico che determinò la trasformazione del western americano classico in nuove forme nel corso degli anni Sessanta.

[8] La scelta di affiancare a Django un co-protagonista di origine tedesca, che nella prima parte ruba più volte la scena al primo, è stato visto come un indiretto omaggio all'attore tedesco Klaus Kinski, interprete di molti western all'italiana del periodo d'oro.

[9] Una lettura interessante al riguardo è l'articolo di Aisha Harris, citato in bibliografia, che evidenzia come nel Sud schiavista, seppur vi fossero rari casi in cui i padroni mandavano a combattere i propri schiavi in incontri di lotta con altri schiavi, tali combattimenti non arrivassero mai alla morte di uno dei contendenti.

[10] A detta della costumista Sharen Davis, il costume di Django è stato ispirato al dipinto di Thomas Gainsborough *The Blue Boy* (1770).

[11] Gli occhiali sembrano invece ispirati a quelli indossati da Charles Bronson/Wild Bill Hickok in *Sfida a White Buffalo* (1977).

[12] Per una riflessione più ampia sul modo in cui l'eroicità di Django si costruisce anche attraverso uno sguardo 'distanziatore', si veda il saggio di Elisa Bordin in questa sezione speciale.

[13] Se pensiamo a come Django sia liberato dalla sua condizione di schiavo e poi 'autorizzato' da Schultz al ruolo di cacciatore di taglie, è affascinante vedere in tale dinamica proprio un equivalente narrativo di ciò che dice Hutcheon a proposito della parodia quale "trasgressione autorizzata" (101).

[14] Anche nel western classico si potevano percepire talvolta echi latenti all'epica medievale, come in *Il cavaliere della valle solitaria* (1953), con l'eroe ramingo simile a un cavaliere alla ricerca del Sacro Graal, o nell'astratto *Rancho Notorious* (1952) del tedesco Fritz Lang, autore fra l'altro della più grande versione filmica della saga dei Nibelunghi. Ma lì non vi era bisogno di tale 'surplus' interpretativo, poiché la forma del western, nella sua organicità chiusa e autosufficiente, bastava a contenere e giustificare il tipo di storia narrata.

[15] Per una lettura di Schultz come alter-ego del regista, si vedano Morris e Caldwell.

[16] A ben vedere, questa teorizzazione si potrebbe estendere con risultanti interessanti a gran parte della produzione tarantiniana, da *Le iene* (*Reservoir Dogs*, 1992) a *Bastardi senza gloria* (*Inglourious Basterds*, 2009).

* *Stefano Bosco (Treviso 1987) è dottorando di ricerca presso l'Università di Verona, dove lavora a un progetto di ricerca sulla letteratura nativo-americana del Novecento. Tra i suoi interessi, vi sono anche la letteratura americana dell'Ottocento, le teorie della letteratura anglo-americane, il cinema hollywoodiano classico e i generi letterari-cinematografici quali il western e il noir.*