



Stefano Rosso*

NOTE SULLA VIOLENZA IN *DJANGO UNCHAINED*

Un violento, sì, è un fuorilegge; cento sono una banda, centomila un esercito... Bisogna superare il confine della violenza individuale che è crimine, per arrivare a quella di massa che è storia!

Brad Fletcher (Gian Maria Volonté) in *Faccia a faccia* di Sergio Sollima (1967)

...he's the top of the West, always cool, he's the best...

Canzone di Franco Micalizzi per *Lo chiamavano Trinità* di Enzo Barboni (1970) ripresa nei titoli di coda di *Django Unchained*

L'idea che il lontano West sia il luogo della violenza è stata dominante per buona parte del Novecento.[1] Effettivamente la violenza è un ingrediente immancabile nel western,[2] ma se si analizza con attenzione un'opera qualsiasi di questo genere si può notare che le scene cruente, nella maggioranza dei casi, sono limitate a una parte della narrazione. Tuttavia, poiché in un'alta percentuale di intrecci il finale mette in scena un duello all'ultimo sangue, la violenza rimane per il lettore un ricordo vivido e contribuisce a creare l'equazione western=violenza. Si pensi ai romanzi che hanno segnato il canone classico come *The Virginian* (1902) di Owen Wister, *Riders of the Purple Sage* (1910) di Zane Grey, ai best-seller di Luke Short e Louis L'Amour, ai radiodrammi di grandissima diffusione come *The Lone Ranger* o ai film che hanno segnato la storia del cinema come *Stagecoach* (John Ford 1939), *Red River* (Howard Hawks 1948), *High Noon* (Fred Zinnemann 1952), o ancora alle serie televisive popolarissime degli anni Cinquanta come *Bonanza* e *Gunsmoke*. Tutti contengono violenza, ma soltanto in singoli 'capitoli' e, in genere, nel finale immancabilmente cruento: in realtà l'ultimissima scena, che segue la resa dei conti, di solito presenta il ritorno alla normalità. La violenza western è altamente stilizzata, ritualizzata e ipercodificata, spesso quasi prevedibile, raramente 'sporca' come quella bellica o come nella detective fiction *hard-boiled* degli anni Venti e Trenta, nei sottogeneri del gangster e del thriller, e soprattutto nell'horror.[3]

Gli storici del West ci hanno fornito un quadro molto lontano da quello rappresentato dalla visione mitica a cui soprattutto il cinema aveva abituato più di due generazioni di americani e di europei. Nel West degli storici c'era indubbiamente violenza, ma, per quel che riguarda la violenza tra i bianchi,[4] questa era distribuita in modo diseguale, in genere legata a contingenze limitate nel tempo (la Johnson County War, la Cochise County War, i periodi 'caldi' di Dodge City e di Tombstone, ecc.)[5] e in buona parte dipendenti da forme di conflittualità sociale – grandi proprietari terrieri contro piccoli, allevatori contro contadini, imprese delle ferrovie contro espropriati, società minerarie contro minatori – che le dicotomie western 'buoni vs cattivi' avevano sostanzialmente messo in secondo piano o addirittura cancellato.[6] Meno nota è l'animosità e l'opportunismo politico di vari famosi pistolieri, ad esempio Wild Bill Hickock e Wyatt Earp, il cui alone mitico ha sempre fatto passare in secondo piano la loro appartenenza di classe e perfino partitica (Brown): entrambi nordisti e repubblicani, nel corso della loro carriera di 'eroi della legge' divennero sostenitori sempre più attivi di quel processo devastante di appropriazione delle risorse del West da parte della grande impresa dell'Est a cui Allen Trachtenberg ha dedicato il suo *The Incorporation of America* (1982).

Il motivo principale della moderata esibizione della violenza nel cinema americano, e non soltanto nel western, dipende anche dal codice di autocensura, il Motion Picture Production Code (MPPC o codice Hays) adottato da Hollywood dal 1934 e rimasto attivo fino al 1967-68, quando fu sostituito dal più flessibile Motion Picture Association of America Rating System (MPAA). Se *Per un pugno di dollari* (1965) di Sergio Leone, *Django* (1966) di Sergio Corbucci o *Faccia a faccia* (1967) di Sergio Sollima ci sembrano più violenti dei loro fratelli americani degli stessi anni, dipende proprio dal fatto che 'i tre Sergio' avevano maggiore libertà di azione. Gli studi sul ruolo della censura nel cinema in un arco di oltre trent'anni ci hanno mostrato quanto il codice Hays abbia influito sulla struttura e sullo stile cinematografico americano fino a diventarne parte integrante (Prince).[7] Dopo *The Wild Bunch* il cinema statunitense è andato alla ricerca di forme di violenza sempre più accentuate.

Come era già successo per *True Grit* dei fratelli Coen, la comparsa nelle sale di *Django Unchained* è stata accolta come quella di un film d'autore più che come quella di una pellicola di genere. Nell'epoca d'oro del western cinematografico, dagli anni Venti agli anni Sessanta del Novecento, per il pubblico di massa l'uscita di un film western era innanzitutto 'l'uscita di un film western', e solo per alcuni si trattava di un'opera di John Ford, Howard Hawks, Anthony Mann, Budd Boetticher, Sergio Leone o Sergio Corbucci. Ormai da cinquant'anni il western non è più al centro della scena cinematografica e quando compare una nuova opera che appartiene a questo genere l'attenzione degli spettatori minimizza tale appartenenza, orientandosi verso altri elementi (soprattutto gli attori, più raramente il regista) che facilitano la decodifica e, quando c'è, il successo.

Da Quentin Tarantino, ovviamente, ci si aspetta una certa quantità di violenza, magari eccentrica e volutamente straniata come nella maggior parte delle sue pellicole, e quindi non sorprende incontrarla fin dai primi fotogrammi del suo ultimo lavoro, ovvero la scena della liberazione di Django e degli altri sei schiavi neri che avanzano in catene in una landa desolata. Va aggiunto che anche il conoscitore, non così diffuso, del western post-hollywoodiano, cioè di quelle opere successive alla stagione del western all'italiana – da *McCabe & Mrs. Miller* (1971) di Robert Altman a *Missouri Breaks* (1976) di Arthur Penn, a *Heaven's Gate* (1980) di Michael Cimino e a *Unforgiven* (1992) di Clint Eastwood, per limitarsi ad alcuni titoli rappresentativi – ha di fronte a sé un numero crescente di testi che rifiutano un uso moderato, codificato, prevedibile, quasi asettico della violenza, sia nella scelta delle immagini, sia nella collocazione della violenza nella diegesi. Sotto questo aspetto la brutalità di *Django Unchained* non si discosta troppo dalla cosiddetta 'ultraviolenza' (Prince 1998) penetrata nel western cinquant'anni fa, come pure in tutto il cinema americano, dopo la caduta del codice Hays.

Mettendo a confronto *Django Unchained* e *Django* di Corbucci del 1966, a cui Tarantino dice di ispirarsi e che afferma di ammirare profondamente (Ciment e Niogret 10-14), si noterà che la violenza di Corbucci non sfigura.[8] La differenza tra i due film non dipende dalla quantità delle scene di violenza, che non scarseggiano nella pellicola di Tarantino, bensì dal significato che la violenza assume nel regime iperbolico e ipercitazioneistico (Newman 35; Lucas 38-39), quando non addirittura "cinefagico" (Garbarz 7), e coerentemente "volto a stupire lo spettatore" (Frasca 30) con cui viene narrata la storia dello 'scatenamento' di Django. Storia in cui un ruolo importante assume la musica e,[9] nel caso del fuggiasco nero divorato dai cani a Candyland, l'introduzione di una modalità decisamente più mimetica e meno splatter di quella adottata nelle scene che precedono e seguono quel momento raccapricciante. Ma ora è opportuno passare in rassegna alcune scelte registiche relative all'uso della violenza introdotte in *Django Unchained*.

La prima riguarda i modi dell'uccidere. Il codice del duello del western classico (Rosso 2012c: 95-110) imponeva un crescendo di suspense che comprendeva una fase, solitamente centrale, in cui l'eroe era sconfitto, umiliato, straziato nel fisico. Ma nel finale il duello tendeva a riproporre il codice cavalleresco della 'singolar tenzone', dello scontro 'faccia a faccia',[10] dove i contendenti si comportano in modo leale e, in una specie di danza rallentata – magistralmente parodiata da Bruno Bozzetto in *West & Soda* già nel 1965 – avanzano fissandosi negli occhi, rimandando fino all'ultimo il momento di porre mano alle pistole. È piuttosto una prova di freddezza e di lucidità che di forza, simile all'imperturbabilità di un giocatore d'azzardo, variante aggiornata del duello omerico di cui conserva l'ipercodificazione e la precisione dei movimenti, come pure il significato morale attribuito al sapere affrontare il nemico senza tradire, nemmeno con gli inevitabili segni esterni del sudore, la paura, il terrore, lo sgomento: una specie di mistica della morte. Il duello, e qui il legame con quello della cultura dell'antichità classica rimane indubbio, appare come il momento decisivo, il lampo della verità, il luogo della 'pienezza del significato' in un mondo di menzogna e di ingiustizia.

Il western all'italiana e molto cinema americano successivo a *The Wild Bunch* hanno al tempo stesso esasperato e parodiato questo modello 'nobile',[11] romantico, irrealistico e insensato, intensificando le uccisioni a tradimento, l'inganno, l'intervento illecito di aiutanti, il sadismo di chi incrudelisce sulla donna indifesa, sul bambino, sull'anziano, sul moribondo, sul cadavere. Non era difficile trovare ispirazione nel mondo reale: bastava guardare i notiziari sulla Guerra del Vietnam in onda in quegli stessi anni. In un esito tardo, *Unforgiven* di Clint Eastwood, si assiste all'uccisione di un uomo mentre è pacificamente seduto in una latrina e anche l'irruzione di William Munny (Eastwood) nel saloon dove si trova lo sceriffo con i suoi scagnozzi, è un atto irrispettoso delle regole del duello. Non è totalmente proditorio o sleale, visto che Munny si trova ad affrontare un nemico dalla forza soverchiante. Pur essendo imprevedibile, eccentrico e iperbolico, non è del tutto slegato da un'idea tradizionale di (folle) eroismo

marziale, parzialmente giustificata da un'etica della vendetta per l'uccisione del compagno nero Ned (Morgan Freeman) e soprattutto per l'esposizione pubblica del cadavere dell'amico, in una bara addossata al muro, fuori dal saloon del villaggio. Inoltre – e su questo varrà la pena ritornare – appena terminata la carneficina, Munny si lascia andare a un'invettiva, tanto più curiosa in quanto formulata da un personaggio che pare la caricatura, o perlomeno la citazione parodica, degli eroi taciturni a cui ha dato corpo Eastwood nei film di Sergio Leone, di Don Siegel o in quelli da lui stesso diretti dopo il 1971.

MUNNY: Allora, sto uscendo... se vedo qualcuno là fuori l'ammazzo... e se qualche figlio di puttana mi spara addosso non ammazzo soltanto lui, gli ammazzo anche la moglie e tutti i suoi amici, e poi gli brucio anche la casa...

Meglio che nessuno spari...

Voglio che facciate per Ned un bel funerale. E non azzardatevi più a sfregiare prostitute, altrimenti torno e vi ammazzo tutti, figli di puttana...

Il Dr. King Schultz (soprattutto lui) e Django uccidono senza rispettare le regole del duello leale, neanche quelle riscritte ripetutamente dal western all'italiana (Malausa 18). Le loro sono ancora uccisioni frontali e non di spalle, ma questo poco cambia perché sono atti così inaspettati da essere paragonabili a vili assalti contro uomini inermi. Questo vale per l'incontro dello pseudo-dentista con i due mercanti di schiavi, gli Speck Brothers, in cui Schultz coglie i due aguzzini di sorpresa ed è ancora più evidente nell'incursione a Gatlinburg nel Tennessee, quando Django uccide due dei fratelli Brittle e il dottore colpisce, come in un poligono di tiro, il terzo che sta fuggendo a cavallo in un campo di cotone. Ma ancora più 'proditoria' e spietata è l'uccisione di Smitty Bacall, un semplice contadino che sta arando il suo campo, all'occorrenza rapinatore di diligenze e assassino, eseguita sotto gli occhi del figlio, al punto che il senso morale di Django ha un breve sussulto: "C'è il figlio con lui!". Ma con poche frasi e senza grande sforzo retorico il maestro convince il riluttante ex-schiavo. E, ultimo esempio, Schultz che uccide Calvin Candie a Candyland: in questo caso si tratta di un omicidio frutto di una pulsione assolutamente incontrollabile (e autodistruttiva) in cui Tarantino "trasforma il suo pubblico in una folla identica a quella che acclamava i linciaggi" dando vita a una "giubilazione assassina" (Elliott 8-9) che avrebbe potuto essere apprezzata da Georges Bataille: ma quale che sia la sua interpretazione si tratta pur sempre di un omicidio e non di un duello leale.

Anche film western recenti come il remake di *3:10 to Yuma* di James Mangold (2007) e *Appaloosa* di Ed Harris (2008), da alcuni critici considerati innovativi, in realtà non hanno fatto altro che recuperare il codice classico del duello, salvo ritoccarlo con minime varianti. Sotto questo aspetto *Django Unchained* si avvicina semmai al paradigma della violenza presente in opere letterarie di rottura come *Blood Meridian* di Cormac McCarthy, senza peraltro raggiungerne i livelli di ingiustificata ferocia, e rendendo il tutto più accettabile con il ricorso allo splatter.

Un altro aspetto che è sempre cruciale nell'analizzare la violenza in un'opera statunitense riguarda il problema della sua potenziale carica rigenerativa.[12] Com'è noto l'attenzione su questo aspetto della cultura americana fu posta da Richard Slotkin in una trilogia critica uscita tra il 1973 e il 1992, in cui lo studioso sosteneva che i coloni puritani avevano visto nei territori di oltremare un luogo ideale, un Eden terrestre in cui "rinascere a nuova vita" sotto l'aspetto spirituale, economico e politico. In questa prospettiva la violenza (contro i nativi, contro la natura, contro la madrepatria, contro gli altri immigrati colonizzatori) aveva avuto un ruolo cruciale, fondativo. Anzi, con il passare del tempo era diventata la metafora "strutturante" (Slotkin 1973) della colonizzazione anglosassone dell'America, senza che su di essa la cultura statunitense si interrogasse mai, limitandosi a vederne la realizzazione positiva e inevitabile del Manifest Destiny. Come ho cercato di mostrare altrove (Rosso 2012b), Slotkin mette al centro dell'analisi le opere nelle quali l'ideologia della rigenerazione si manifesta in modo evidente (romanzi, film, discorsi politici), trascurando quei testi in cui più o meno consapevolmente tale ideologia è interrogata o addirittura contraddetta, testi in numero limitato, ma che hanno avuto un ruolo importante nella strada del revisionismo.[13] Ciò si verifica in quasi tutta la narrativa breve realizzata da Elmore Leonard (2004) negli anni Cinquanta, in singoli romanzi come *Butcher's Crossing* di John Williams (1960), *True Grit* di Charles Portis (1969), ma soprattutto *Lonesome Dove* di Larry McMurtry (1985), *Blood Meridian* di Cormac McCarthy (1985), e, più recentemente, in *The Drop Edge of Yonder* di Rudolph Wurlitzer (2008), oppure nella serie televisiva *Deadwood* (2004-2006).[14]

Nel caso di *Django Unchained* la pericolosità di una interpretazione rigenerativa della violenza, l'idea pervasiva che il ricorso alla violenza 'giusta' per la soluzione dei conflitti continui a rimanere uno dei tratti distintivi della società statunitense (e di quelle che vorrebbero emularla) è interrotta e spiazzata dall'inserimento nel racconto della

condizione dei neri negli Stati del Sud poco prima della Guerra civile. Come è possibile, infatti, non schierarsi contro l'aberrazione storica dello schiavismo come fa il Dr. Schultz, unico bianco illuminato di tutto il film?

Eppure, per quanto dettata da un senso di giustizia che pare apodittico, la deriva rigenerativa mantiene la sua pericolosità ideologica e, non a caso, compiendo un balzo verso l'attualità politica, potrebbe essere estesa a una generica apologia della libertà individuale e, in ultima istanza, letta perfino come sostegno alla politica estera interventista di Barack Obama. Tale rischio è parzialmente dislocato dall'introduzione di alcuni elementi innovativi più o meno appariscenti.

Il primo è il legame del western con il 'southern' e il 'southern gothic', a cui fanno accenno altri autori di questa sezione monografica di *Iperstoria*, e che contraddice o perlomeno indebolisce un'interpretazione della violenza in chiave rigenerativa. La grande quantità di citazioni e l'intreccio tra i due generi mette infatti in questione, in modo ripetuto, il percorso ideologico semplice e univoco che il film sembra suggerire.

Il secondo elemento prende spunto dalla constatazione che nel western la violenza è in buona parte opera di eroi solitari: il virginiano senza nome in *The Virginian*, Lassiter in *Riders of the Purple Sage*, Shane in *Shane*, Hondo in *Hondo*. In altri casi gli attori sono coppie di eroi (come nel caso di *Rio Bravo*, *Butch Cassidy and the Sundance Kid*, *Monte Walsh*, o, in tempi recenti, del già citato *Appaloosa*) o di piccoli gruppi di fuoco (la famiglia Earp e Doc Holliday nelle varie pellicole sulla sfida a Tombstone, il 'Branco selvaggio' di *Faccia a faccia*, il 'Mucchio selvaggio' di *The Wild Bunch*, i tre bounty killer in *Unforgiven*, e molti altri) nei quali prevale un inossidabile *male-bonding* (legame maschile) che tende a mettere in secondo piano o a rimuovere totalmente il rapporto eterosessuale. Un legame tra uomini ritenuto così notevole che nella Seconda guerra mondiale si trasformò in una strategia esplicita di sostegno e rinforzo della psiche del soldato davanti al trauma (il cosiddetto 'buddy system', cioè l'ordine, nell'esercito americano, di formare coppie di compagni che si abituassero a sostenersi reciprocamente). In questo caso, invece, Tarantino decide di trascurare il legame tra maschi – velatamente omosessuale e al tempo stesso omofobico –, e propone quello, meno consueto nel western, del 'maestro-allievo', peraltro rispettando la variante del discepolo che supera il maestro.[15] Se a Candyland gli eventi volgono al peggio è infatti perché il Dr. Schultz non riesce a dimostrare *restraint*, autocontrollo, cosa che invece Django riesce a fare magistralmente, superandolo e sopravvivendogli. Più strategicamente eroico in quanto imperturbabile il secondo (Django), più romanticamente eroico e più 'simpatico' da un punto di vista morale e umano il primo (Schultz).

Ma la vendetta di Django può assumere davvero aspetti di rigenerazione? Non sul piano spirituale, non su quello economico, non propriamente su quello politico, anche se Django sembrerebbe, almeno nella prima parte del film, aspirare alla vendetta di un popolo intero, di una intera etnia schiavizzata, senza peraltro nutrire la speranza di trasformarla in una forza rivoluzionaria. Il comportamento di Schultz sembra sterzare improvvisamente verso il politico; quello di Django, forse per necessità, è interamente concentrato sulla materialità della sopravvivenza, anche se poi si lascia prendere la mano, non senza guizzi di autoironia, dalla spettacolarità dell'epilogo. Senza esagerare troppo si potrebbe dire che Django avrebbe recitato meglio nel Wild West Show di Buffalo Bill che nell'*Anello del Nibelungo*, come emerge nel balletto imposto al cavallo Tony per fare sorridere l'amata Broomhilda a fine film, mentre viene riproposto il tema musicale scanzonato di *Lo chiamavano Trinità*. [16]

Ma c'è almeno ancora un aspetto della rappresentazione della violenza che va sottolineato in questa carrellata rapsodica, al quale avevo già accennato a proposito del curioso sfogo verbale di William Munny dopo la carneficina finale di *Unforgiven*. È noto che uno dei tratti distintivi più evidenti dell'eroe western è il suo carattere taciturno, laconico. I grandi eroi western parlano tutti poco, sono uomini d'azione, sparano in silenzio e, se colpiti, muoiono senza sprecare 'inutili' parole.[17] Quando il genere sta per entrare in crisi negli anni Sessanta i registi non mancano di parodiare questo tratto distintivo, la fusione di violenza e laconicità, creando eroi impacciati davanti alla chiacchiera femminile.[18] Fin dalla prima scena il Dr. Schultz 'disarma' i due mercanti di schiavi, gli Speck Brothers, con la sua esplosione di ricercatezza verbale. E questo suo strumento, la parola, stordisce via via tutti i successivi interlocutori. I cittadini di Daughtrey che Schultz ha appena privato dello sceriffo uccidendolo a sangue freddo, il grande proprietario terriero Spencer Bennett ("Big Daddy") presso cui lavorano come aguzzini i tre fratelli Brittle, e lo stesso 'Monsieur' Candie che forse si sarebbe fatto raggirare se non fosse intervenuta la sagacia del suo mostruoso schiavo-maggiordomo Stephen (altro incredibile chiacchierone). E ancora Jano, Roy e Floyd della LeQuint Dickey Mining Company che Django prende all'amo grazie a un trabocchetto retorico straordinariamente elaborato, dimostrando di aver appreso da Schultz, più ancora della notevole capacità di usare le armi da fuoco, una formidabile quanto improbabile abilità persuasiva.

Si sarebbe tentati di sostenere che Schultz è destinato a perire e Django a sopravvivere perché la verbosità è una caratteristica 'femminile', inappropriata per un eroe western. Ma non è esattamente così. La chiacchiera contamina lo stesso Django ed è grazie ai meandri femminili della parola, tanto disprezzata nella tradizione classica del western, che il nero libero – Django Freeman, come lo ha ribattezzato il dottore – riesce a convincere il suo aguzzino Roy a liberarlo. Nel regime del western cinematografico questo aspetto denaturalizzante è scandaloso e, insieme all'accostamento parodico di due generi lontani come il western e il southern, è forse l'aspetto più convincente del film.

Bibliografia

- Brown, Richard Maxwell. *No Duty to Retreat: Violence and Values in American History and Society*. Norman: U of Oklahoma P, 1994.
- Cartosio, Bruno. *Contadini e operai in rivolta. Le Gorras blancas in New Mexico*. Milano: Shake, 2003.
- Ciment, Michel e Hubert Niogret. "Entretien avec Quentin Tarantino. Ce que mon pays a connu de pire." *Positif* 624 (Février 2013): 10-14.
- Elliott, Nicholas. "Peu fier." *Cahiers du cinéma* (Février 2013): 8-9.
- Frasca, Giampiero. "History of Violence." *Cineforum* 53.522 (marzo 2013): 30-32.
- Garbarz, Franck. "Eloge de la dramaturgie." *Positif* 624 (Février 2013): 7-9.
- Goldstein, Jeffrey H. *Why We Watch: The Attractions of Violent Entertainment*. New York: Oxford UP, 1998.
- Hamilton, James T. *Television Violence and Public Policy*. Ann Arbor: The U of Michigan P, 2000.
- Hollon, W. Eugene. *Frontier Violence: Another Look*. New York: Oxford UP, 1974.
- Leonard, Elmore. *The Complete Western Stories*. New York: Harper, 2004.
- Lucas, Tim. "Going Back to My Roots." *Sight & Sound* 23.2 (February 2013): 38-39.
- Malausa, Vincent. "La sauvagerie dans le boudoir." *Cahiers du cinéma* (Février 2013): 18-20.
- Mariani, Giorgio. "Reimmaginare il passato. Il mito della frontiera, la violenza e il cinema western 'revisionista' (1982-1993)." *Un fascino osceno. Guerra e violenza nella letteratura e nel cinema*. A cura di Stefano Rosso. Verona: Ombre corte, 2006. 108-150.
- McMurtry, Larry. *Lonesome Dove*, New York: Simon & Schuster 1985.
- McCarthy, Cormac. *Blood Meridian, or the Evening Redness in the West*. New York: Random, 1985.
- Newman, Kim. "Trail Blazer." *Sight & Sound* 23.2 (February 2013): 35-37.
- Portis, Charles. *True Grit*. New York: Simon & Schuster, 1969.
- Prince, Stephen. *Savage Cinema: Sam Peckinpah and the Rise of Ultraviolent Movies*. Austin: Texas UP, 1988.
- Rosso, Stefano. "Demitizzare il western: le tre stagioni di *Deadwood*". *Ácoma* nuova serie (inverno 2012a), 3: 115-28.
- . *Rapsodie della frontiera. Sulla narrativa western contemporanea*. Genova: ECIG, 2012b.
- . "Sul duello western: dalle origini al post-Vietnam." *L'immagine riflessa* 1-2 (2012c): 407-28.
- Slotkin, Richard. *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*. Middletown: Wesleyan UP, 1973.
- . *The Fatal Environment: The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization, 1800-1890*. New York: Athanaeum, 1985.
- . *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. New York: Athanaeum, 1992.
- Trachtenberg, Alan. *The Incorporation of America: Culture and Society in the Gilded Age*. New York: Hill and Wang, 1982.
- Williams, John. *Butcher's Crossing*. New York: New York Review of Books, 2007 (1960).
- Wurlitzer, Rudolph. *The Drop Edge of Yonder*. Minneapolis: Two Dollar Radio, 2008.

Filmografia

3:10 to Yuma (Quel treno per Yuma). James Mangold. 2007.

Appaloosa. Ed Harris. 2008.

Django. Sergio Corbucci. 1966.

Django Unchained. Quentin Tarantino. 2012.

Duel in the Sun (Duello al sole). King Vidor. 1946.

Faccia a faccia. Sergio Sollima. 1966.

Heaven's Gate (I cancelli del cielo). Michael Cimino. 1980.

High Noon (Mezzogiorno di fuoco). Fred Zinnemann. 1952.

Johnny Guitar. Nicholas Ray. 1954.

Rio Bravo (Un dollaro d'onore). Howard Hawks. 1959.

Shane (Il cavaliere della valle solitaria). George Stevens. 1953.

The Tin Star (Il segno della legge). Anthony Mann. 1957.

The Missouri Breaks (Missouri). Arthur Penn. 1976.

The Wild Bunch (Il mucchio selvaggio). Sam Peckinpah. 1969.

True Grit (Il grinta). Ethan e Joel Cohen. 2010.

True Grit (Il grinta). Henry Hathaway. 1969.

Unforgiven (Gli spietati). Clint Eastwood. 1992.

West & soda. Bruno Bozzetto. 1965.

[1] Questo breve saggio è un'incursione nel campo del cinema per quanto chi scrive si occupi principalmente di letteratura. Ho pertanto evitato qualsiasi riferimento allo specifico filmico, limitandomi ad alcune osservazioni interne allo studio del genere western nel suo complesso. Va aggiunto che chi affronta il problema della violenza in letteratura e nelle altre arti dovrebbe evitare di entrare nel dibattito tecnico sulle forme di identificazione con vittime, carnefici e voyeur: questo è dominio dello studioso di psicologia e, nel caso di indagine statistiche, del sociologo quantitativo. E in questo campo il dibattito non sembra peraltro vicino al consenso (si vedano su questo Goldstein e Hamilton).

[2] Uno degli scrittori che più si avvicina, in alcuni suoi testi, a un grado zero della violenza, è Elmore Leonard, che peraltro in altre opere non risparmia uccisioni, violenze e perfino stupri (ancorché fuori scena): si veda Leonard, *The Complete Western Stories*.

[3] Un esempio di violenza 'sporca' è quello di *Duel in the Sun* (King Vidor 1946), in cui l'atmosfera tipica del western è turbata dalla sensualità iperbolica dei due protagonisti e dalla scena finale, letteralmente 'sporca' di terra e di sangue.

[4] Il discorso è ben diverso se si affronta la violenza dei bianchi sui nativi: in questo caso si è trattato di un vero genocidio che la cultura americana ha occultato per un periodo molto lungo.

[5] Su questo si veda Brown.

[6] Ma che emergono in film come *Johnny Guitar* di Nicholas Ray. Sulla conflittualità sociale nel West si vedano, tra gli altri, Brown, Cartosio e Hollon.

[7] La letteratura statunitense ha subito anch'essa forme di controllo, ma di gran lunga meno pesanti e capillari del cinema. D'altra parte è vero che molti scrittori western, Louis L'Amour in testa, esercitarono una forte autocensura sulle scene di brutalità e di sangue e, soprattutto, sulla sessualità.

[8] Ovviamente Tarantino si può permettere di recuperare tradizioni cinematografiche inesistenti all'epoca di Corbucci, come il cinema violento di Hongkong.

[9] Vari saggi e articoli mettono giustamente l'accento sul ruolo cruciale di citazione-ricontestualizzazione della

musica, in particolare Newman 35. Segnalo tra gli altri il lavoro in progress di Hollis Robbins (“Django Unchained: Redefining Western Film Music”), letto alla 48a conferenza della Western Literature Association (Berkeley, ottobre 2013).

[10] Titolo opportuno per il film di Sergio Sollima citato in epigrafe, in cui tale ‘faccia a faccia’ viene riletto criticamente.

[11] Per una lettura di *Django Unchained* che evidenzi il pervasivo aspetto parodico si veda il saggio di Stefano Bosco in questa stessa sezione.

[12] Ho già insistito su questo argomento in vari saggi, soprattutto in Rosso 2012b.

[13] Il primo tentativo di analizzare la carica revisionistica del western cinematografico è di Giorgio Mariani (2006). Per quel che riguarda la questione del revisionismo e della rigenerazione il mio discorso è fortemente indebitato con il suo. Mi sono limitato a spostare l’analisi nel campo della letteratura.

[14] Su *Deadwood* rinvio a Rosso 2012a.

[15] Un bell’esempio del modello maestro-discepolo è *The Tin Star* (1957) di Anthony Mann.

[16] Esistono poi almeno due scene di violenza che rifiutano completamente ogni riletura in chiave di rigenerazione: quella in cui due neri obbligati al combattimento si massacrano (il livello insostenibile di violenza fa ricordare alcuni episodi di *Deadwood*) e quella, già citata, dei cani che sbranano un nero fuggiasco sotto lo sguardo imperturbabile di Django, con un significativo pudore da parte della regia (di questa violenza indicibile si ha l’audio, ma non il video).

[17] Questo avviene, in certa misura, anche nel romanzo di guerra.

[18] Esempio in questo senso è *Rio Bravo* di Howard Hawks, come pure *True Grit* di Henry Hathaway.

* *Stefano Rosso* (Novi Ligure 1956; stefano.rosso@unibg.it) insegna Letteratura angloamericana all’Università di Bergamo. È condirettore di *Ácoma* e della collana “americane” dell’editore ombre corte di Verona. È autore di *Rapsodie della Frontiera*. Sulla narrativa western contemporanea (*ECIG* 2012) e Musi gialli e berretti verdi (*Bergamo University Press* 2003). Ha curato *L’invenzione del west(ern)* (ombre corte 2010), *Le frontiere del Far West* (*Shake* 2008) e *Un fascino osceno* (ombre corte 2006).