



Elisa Bordin*

MUMBO DJANGO: AFROAMERICANITÀ E WESTERN

Il dibattito che è seguito all'uscita americana dell'ultimo film di Quentin Tarantino, *Django Unchained* (2012), è stato tale che scriverne crea non pochi problemi a chi vuole affrontare il film in modo critico. Da dove dovremmo cominciare? Dal dibattito imperante che personaggi del calibro di Spike Lee e Ishmael Reed hanno incanalato sull'uso improprio, da parte di un regista bianco, della memoria della schiavitù e dell'uso del termine *nigger*? Consideriamo *Django Unchained* una *slave narrative*? O lo consideriamo un western? È un film sulla scia della *blaxploitation* degli anni Settanta? Sia che si scelga la prospettiva di razza, sia che si opti per quella del genere western, o ancora che si presti attenzione a questioni linguistiche ed estetiche, *Django Unchained* si aprirà come una matrioska, stimolando molteplici discussioni dovute alla natura intertestuale della pellicola e alla capacità di Tarantino di lavorare e raccontare attraverso diversi generi filmici. Tante sono le discussioni possibili, le connessioni e le citazioni interne al film che scegliere un aspetto e seguirlo con rigore accademico è complicato: non si può, infatti, parlare di *Django* senza parlare di western; non si può parlare di *Django* senza parlare della rappresentazione dei neri per opera dei registi bianchi nel cinema; non si può parlare di *Django* senza parlare di razzismo linguistico e di come questo viaggi globalmente, e la lista dei temi che *Django Unchained* tocca può continuare.

Inspirato al film *Django*, uno spaghetti western del 1966 diretto da Sergio Corbucci, *Django Unchained* racconta la storia di un ex-schiavo acquistato e liberato dal dottore King Schultz, cacciatore di taglie. Assieme, i due uomini viaggiano uccidendo e riscuotendo ricompense, per giungere infine a Candyland, la piantagione di Calvin Candie, possessore di Broomhilda, detta Hildy, e moglie di Django. I due uomini si fingono compratori di schiavi-lottatori mandingo per raggirare Mr. Candie e comprare Hildy. Scoperto il complotto, la situazione si fa tesa, e il film termina con Django e Hildy che fuggono assieme a cavallo dopo aver ucciso Mr. Candie, la sorella, i suoi uomini e il malefico schiavo nero Stephen. Nella tradizione del western, la pellicola di Tarantino racconta la storia di un eroe pistolero che si vendica di un torto subito, ribaltando la legge (corrotta) e facendo prevalere la morale grazie alla sua superiorità di essere umano straordinario. Su questa linea narrativa base (storia di vendetta e di giustizia finale), Tarantino inserisce una serie di riferimenti intertestuali ed elaborazioni formali: dallo spaghetti western all'epica tedesca, dal film *Nascita di una nazione* (Griffith 1915) all'uso della finzione nella finzione, dall'accuratezza per l'uso dei colori ai riferimenti al cinema afroamericano degli anni Settanta.

Nella difficoltà di affrontare un'opera così composita, le dichiarazioni di Spike Lee e il suo rifiuto di vedere il film hanno contribuito a focalizzare l'attenzione sul tema della schiavitù. Secondo Lee, *Django Unchained* è un film che non rispetta la memoria degli antenati afroamericani. Come il regista scrive nella sua pagina Twitter, "la schiavitù americana non è stata uno spaghetti western di Sergio Leone. È stata un olocausto. I miei avi erano schiavi. Rubati dall'Africa. Li onorerò"[1] non andando a vedere questo film che usa la schiavitù per farne oggetto di un racconto western. Da quel che si deduce dalle sue dichiarazioni, secondo Lee parlare di schiavitù attraverso forme estetiche non-usuali, soprattutto per opera di un regista bianco, è irrispettoso, perché perverte la memoria di un evento tanto tragico. In altre parole, non sarebbe possibile creare prodotti artistici che trattano questo tema al di fuori dell'enclave che l'ha tradizionalmente contenuto; sarebbe tanto meno pensabile usare la schiavitù come elemento narrativo se non si è interessati alla schiavitù stessa come tema principale dell'opera. La posizione di Lee (come anche quella di Ishmael Reed)[2] è certamente radicale ed è stata contestata da molti all'interno della stessa comunità afroamericana. Al di là della disputa, nella quale non si vuole qui entrare, ciò che ci interessa in questa sede è cercare di capire come *Django Unchained* usi l'elemento afroamericano all'interno di un genere che solitamente non l'ha contenuto, se l'elemento storico della schiavitù e la variabile di razza sono solo una strategia per creare un western eclatante—e, se si vuole, con elementi estremi e splatter, nello stile di Tarantino, con pistole, sangue, violenza e linguaggio scurrile; oppure, se l'introduzione di questo tema, così centrale nel dibattito nazionale degli ultimi decenni, all'interno di un genere ideologicamente discutibile come il western, può portare a dei risultati stimolanti a livello di arte cinematografica, cultura popolare, e memoria nazionale.

Da qui partiremo per la nostra analisi. Consapevoli che Tarantino è un regista che spesso lavora all'interno di un orizzonte di riferimento puramente cinematografico, restringeremo il campo d'analisi al genere cinematografico del western. Vedremo a che tipo di western appartiene *Django* (revisionista, classico, postmoderno),[3] cosa significa a livello di linguaggio filmico ed estetico usare il western, e cosa succede quando introduciamo l'elemento razziale all'interno di un genere così ideologicamente fazioso. *Django Unchained* contiene al suo interno, infatti, sia il tono mitico ed epico del western tradizionale che ha creato eroi *bigger than life*, sia l'elemento razziale (il protagonista nero) che contraddistingue ciò che la critica ha chiamato western revisionista. Ciò significa che *Django Unchained*

presenta, allo stesso tempo, elementi che lo riconducono a più sottogeneri della macrofamiglia del western, i quali hanno svolto un ruolo molto diverso a livello ideologico nella storia culturale statunitense. Si vedrà dapprima quanto l'elemento razziale sia poco presente nella storia del western, e come *Django Unchained*, per quanto innovativo su questo piano, non sia completamente riconducibile al western revisionista. Al contrario, tratti come l'eroicità del protagonista e lo scontro manicheo fra bene e male danno alla pellicola un tono tradizionale ed epico. Si rifletterà infine su come caratteristiche così diverse possano convivere nella stessa opera grazie alla ricollocazione a Sud; quest'operazione permette infatti a Tarantino di continuare a lavorare con le forme archetipe e stilizzate del genere, ma allo stesso tempo di rivederne la specificità ideologica inglobando la delicata questione della schiavitù.

Ciò che è certo è che, come sempre, Tarantino ci propone un film esagerato, non solo nella violenza, ma anche nella volontà di mettere assieme il western e la memoria della schiavitù, due argomenti che raramente sono andati assieme. L'unione del western (narrazione mitica della storia americana, anche se in apparente e costante declino) e del tema della schiavitù (problema storico non ancora risolto) è ciò che rende *Django* ambiguo e intrigante allo stesso tempo: esso unisce in un unico prodotto il genere che più di qualsiasi altro ha esaltato mitopoieticamente l'esperienza bianca dell'espansione nazionale, e la popolazione nera degli Stati Uniti, vittima storica di uno dei più atroci crimini contro l'umanità e significativamente occultata dalle narrazioni celebrative della costruzione nazionale. Se da un lato, quindi, il western celebra la possibilità di un altrove dove ricominciare e dove prendere la legge nelle proprie mani, la presenza di un personaggio afroamericano ex-schiavo, che combatte per emancipare la moglie, evoca la massima mancanza di libertà e la perversione delle leggi americane. In breve, la presenza della schiavitù diventa antitesi storica e reale della memoria nazionale che il western ha invece mitizzato. Ci si ritrova allora nelle sabbie mobili dell'opposizione ideologica quando usiamo le due parole "western" e "afroamericano" nella stessa frase: da un lato il western, territorio del privilegio bianco; dall'altro l'afroamericanità, sintesi delle privazioni di potere, spazi e rappresentazioni. Avere ben presente questo difficile abbinamento può aiutare a comprendere perché *Django Unchained* sia un progetto tanto ambizioso, poiché si tratta di combinare, all'interno di una stessa narrazione, ciò che sembra agli antipodi.

1. Introdurre il colore: western revisionista?

La centralità dell'elemento razziale, fondamentale per lo sviluppo narrativo del film, potrebbe spingerci a considerare *Django Unchained* come un western revisionista. Jim Kitses, celebre studioso di cinema western, definisce i film revisionisti come opere che "per intero o in parte interrogano aspetti del genere come la sua tradizionale rappresentazione della storia e del mito, l'eroismo e la violenza, la mascolinità e le minoranze" (19). Quest'approccio smaschera il western e la connessa retorica della frontiera, denunciandone la violenza estrema, la faziosità, l'imprecisione storica e il carattere mitico che poco corrisponde alla storia reale del West. In particolare, il western revisionista accoglie variabili di genere e di colore che tradizionalmente sono state escluse dal western classico, il quale ha mitizzato, e alterato, la memoria di quel passato nazionale. Un esempio: secondo John Ravage, durante l'epoca d'oro di questa professione (1860-1910) è possibile che un cowboy su quattro fosse nero (Tietchen 337), mentre William Savage indica che i cowboy neri furono circa 5.000 (6). Tuttavia, nella resa hollywoodiana dell'epopea del mandriano (o del pistolero o dello sceriffo: tutte variabili riconducibili al cowboy), il riconoscimento e il ricordo dell'apporto della popolazione nera sono stati completamente dimenticati, mitizzando a livello di immaginario collettivo il cowboy bianco. Nella storia del cinema western statunitense esistono in effetti pochi esempi di western con personaggi neri: prima de *I dannati e gli eroi* di John Ford, del 1960, si contano solo i due *race film* di Oscar Micheaux degli anni Venti e i quattro film del cowboy cantante Herb Jeffries degli anni Trenta.[4] La bassa incidenza di tali film nella ricchissima e lunghissima storia del genere testimonia il ruolo marginale degli afroamericani nel western: se si pensa al western come mito della fondazione, dove l'andare a Ovest significa mischiarsi con la natura e l'indiano, creare una nuova comunità e gestire la legge con le proprie mani, ecco che si capisce quanto distante gli afroamericani siano da questa mitizzazione della storia degli Stati Uniti. Come dice Philip French, "considerando che probabilmente il 25-30% dei cowboy attivi nel secolo XVIII erano afroamericani, l'assenza di facce nere durante i settant'anni della storia del western è un altro esempio del fallimento di Hollywood nel concedere una rappresentazione adeguata, o almeno simbolica, alla minoranza nera del paese nel cinema americano" (58-59).

Nel western, tuttavia, il revisionismo storico è entrato in polemica con questa forma e ha cercato di render giustizia al torto storico. Dalla seconda metà degli anni Sessanta, alla luce dei grandi cambiamenti a livello sociale e in un paese sotto accusa sia sul fronte interno sia su quello internazionale, molti registi cominciarono a mutare il tono celebrativo del western, condannando la mitologia della frontiera e l'imperialismo (anche razziale) implicito nel genere. Si cominciò allora a narrare una nuova visione dell'Ovest americano, riconducendo al centro del genere coloro che erano stati esclusi dalla visione mitica del West o che erano stati condannati a ricoprire una posizione subordinata – si pensi in quest'ultimo caso al mutato ruolo dei nativi americani nei film *Piccolo Grande Uomo* di Arthur Penn o *Soldato Blu* di Ralph Nelson, entrambi del 1970. Anche gli afroamericani entrano nel western in film come *Rio*

Conchos, con l'attore nero Jim Brown (Douglas 1964), *Duello a El Diablo* con Sidney Poitier (Nelson 1966), *Joe Bass l'implacabile* con Ossie Davis (Pollack 1968), la trilogia di Nigger Charlie, impersonato da Fred Williamson (Goldman 1972, Spangler 1973, Arnold 1975) e appartenente al sottogenere della *blaxploitation*, o ancora *Non predicare ... spara* (1972), di e con Sidney Poitier. Due anni più tardi il satirico *Mezzogiorno e mezzo di fuoco* (Brooks 1974) introduce il personaggio dello sceriffo nero Bart, mentre nello stesso anno il regista Gordon Parks Jr. dirige un altro esempio di western appartenente al filone della *blaxploitation*, *Thomasine and Bushrod*. Alcune appendici del revisionismo western si trovano infine anche negli anni Novanta, con film quali *Posse* di Mario Van Peebles (1993), il film per la TV *Buffalo Soldiers* (1997), diretto da Charles Haid, e ancora *Brothers in Arms* (2005) di Jean-Claude La Marre.

L'introduzione dell'eroe nero sembrerebbe confermare ciò che Gregg Rickman ritiene l'interesse principale dei western revisionisti, ovvero esaminare, alterare e forse ribaltare i valori e il racconto della storia che hanno prevalso nella tradizione western classica (289).[5] *Django Unchained*, con la sua introduzione di un protagonista nero, potrebbe quindi a ragione indicare una vicinanza con la lista di film appena citati. Ciò nonostante, è difficile credere che *Django Unchained* sia un western revisionista *tout court*. Non che Tarantino non sia interessato alla riscrittura della storia. Anzi, *Bastardi senza gloria* (2009), la sua ultima opera prima di *Django Unchained*, è una prova che il regista prova interesse per il revisionismo storico. Tuttavia alcuni elementi invalidano la portata riparatrice del sottogenere. Questo è il caso della violenza, la cui brutalità rasenta la decorazione in *Django* e in generale nei film di Tarantino, il quale la usa come normale condizione ed espressione della postmodernità del suo cinema. L'uso della violenza, in altre parole, non diventa strumento d'accusa e spunto per la riflessione (come si tentava di fare nei western revisionisti),[6] bensì esula dal piano ideologico che informa il film; il suo utilizzo si situa, al contrario, completamente all'interno della formazione cinefila di Tarantino, che ne fa elemento di decoro stilistico, ricamo superficiale che va a cucirsi sull'impianto narrativo di base.[7] Di conseguenza in *Django Unchained* l'uso della violenza sistematica non va a intaccare la struttura paradigmatica del genere western, che anzi si perpetua. La mancata problematizzazione della violenza è per questo motivo stata letta da molti critici come un tentativo di depurazione di ciò che è stato il passato schiavista, rendendo il film un'occasione per focalizzare sulla brutalità e la degradazione dell'istituzione della schiavitù con piacere scopofilico (Adolph Reed, Jr.).

Un secondo elemento caratterizzante il western revisionista è il tentativo di essere storicamente accurati: l'attenzione per i dettagli dimenticati serve a creare una visione più veritiera di ciò che è stata la conquista del West, contrapponendo il mito popolare, creato anche attraverso il cinema, alla realtà storica. Alcuni critici, come Jelani Cobb, Scott Reynolds Nelson e Blair M.L. Kelly, hanno invece sollevato obiezioni riguardo all'accuratezza storica di *Django Unchained*. Oltre alla primissima didascalia del film, che situa l'azione "da qualche parte in Texas, nel 1858, a due anni dalla Guerra Civile" (mentre la guerra scoppierà nel 1861), tre sono gli elementi che hanno fatto sussultare alcuni studiosi: le lotte mortali fra combattenti mandingo, la visione dei cani che sbranano uno schiavo, e la sorpresa mostrata da diversi personaggi nel vedere l'afroamericano Django a cavallo. Mentre non si hanno prove dell'esistenza delle lotte fra schiavi mandingo (Gates),[8] le fonti provano che i cani usati per rintracciare i fuggiaschi a volte si avventavano anche sul corpo degli schiavi (Gates). Fra le accuse di poca aderenza alla realtà storica, il problema dell'afroamericano a cavallo è invece diversamente rilevante, perché sposta la nostra attenzione da *Django Unchained* come possibile film western revisionista (interessato quindi a emendare la storia del West) a *Django Unchained* come film western eroico e di fantasia. Henry Louis Gates indica che il dettaglio dello stupore per la visione di Django a cavallo è in effetti errato, perché le fonti attestano che esistevano schiavi e/o afroamericani liberi capaci di cavalcare. Ciò nonostante, se si sceglie di abbandonare la lettura di *Django* come testimonianza del passato e lo si affronta come opera mitopoietica (come sempre è stato il western classico), la reazione di stupore assume una funzione ben chiara nell'economia del film, perché serve a creare un'aura di miticità ed eroicità che eleva Django a supereroe finale. Come vedremo di seguito, questo è solo uno dei vari tratti che riconducono *Django* a uno stile western più tradizionale, con la presenza di un eroe tutto d'un pezzo, di uno scontro manicheo fra bene e male, e un tono miticizzante che mostra, apparentemente, una noncuranza per il dato storico e una preferenza per il tono mitico che da sempre ha contraddistinto il western.

2. Django l'eroe

Mentre il western revisionista idealmente coinvolge il pubblico in un ripensamento del mito western, lo vorrebbe far riflettere sulla storia popolare e dubitare delle narrazioni e dei fatti che ci sono stati tramandati (anche e soprattutto attraverso il cinema), *Django Unchained* è un film apparentemente semplice dal punto di vista ideologico, quasi bidimensionale nel tratteggio di personaggi e azioni e quindi facilmente fruibile dal pubblico. La contrapposizione manichea fra la coppia malvagia (Mr. Candie e Stephen) e la coppia buona (Django e Doctor Schultz), per esempio, propone una semplicità di lettura tipica dei western d'altri tempi, quasi mancante di complessità. Fra i vari elementi che rendono *Django* così godibile e popolare spicca la presenza di un eroe costruito ad hoc, perfettamente

individuabile, senza ombre che ne compromettano la grandeur e con il quale il pubblico è portato a simpatizzare e a schierarsi.

L'evoluzione del personaggio, da anonimo schiavo a eroe, è formalmente divisa in tre parti. Nella prima Django è l'aiutante del Doctor Schultz; nella seconda i due uomini sono dei pari e agiscono assieme; nella terza, a Candyland, Django supera il suo maestro (che muore) e diventa l'eroe supremo, impossessandosi infine anche della capacità retorica di Doctor Schultz quando racconta la storia di Smitty Bacall e la sua gang al manipolo di uomini incaricati di trasportarlo alla miniera. L'innalzamento di Django da schiavo a essere straordinario avviene in maniera esponenziale, in un continuo crescendo realizzato grazie a varie tecniche. Un esempio sono le inquadrature dal basso verso l'alto le quali, secondo la tradizione western, rendono l'eroe visivamente superiore agli altri personaggi del film. Oppure, all'arrivo alla piantagione di Big Daddy (Don Johnson), il vestito blu elettrico, che testimonia attraverso l'uso del colore la sua condizione di diversità assoluta rispetto a qualsiasi persona, nera o bianca, presente nella piantagione. La tinta estrema del vestito di ciniglia (un mix fra una divisa da paggetto e abbigliamento anni Settanta), non è solo un richiamo alla cultura disco e al genere della *blaxploitation*, ma pone l'accento sulla particolarità di Django rispetto agli schiavi della piantagione e ai loro abiti dai toni cioccolato, nocciola, miele e cammello. Contrariamente a loro, egli è un uomo libero ed estremo nella sua condizione e per le sue capacità: egli è quel nero ogni diecimila, la cui superiorità di pistolero è tale da fargli assumere una posizione intermedia nella gerarchia razziale dell'epoca. Come afferma riluttante Big Daddy, "he ain't like any of the other niggers around here": nonostante sia nero, agisce come un bianco nelle sue azioni e parole, conoscitore della gerarchia razziale dell'epoca ma capace di superarla e trasformarsi in un essere superiore a esse, immediatamente riconoscibile come eroe ultimo del film.

Fra gli accorgimenti visivi che contribuiscono alla costruzione mitica di Django si situa anche lo stupore causato dall'afroamericano a cavallo. Lo sguardo sorpreso per non aver mai visto un nero a cavallo è difatti funzionale a creare un gioco di prospettive all'interno dello schermo per le quali Django, in quanto eroe, è osservato sia dai bianchi sia dai neri che incontra. Lo sguardo stupito crea ovvero una distanza fra Django (oggetto degli sguardi interni ed esterni al film) e i soggetti che provano stupore nel guardare. Grazie a questo gioco di traiettorie visive si crea un vuoto attorno a Django, che gli consente di ingrandirsi eroicamente. Tarantino sta in questo modo costruendo Django come eroe, invitando lo spettatore a essere pubblico ammirante e a sorprendersi tanto quanto quegli occhi increduli che scrutano l'eccezionalità dell'ex-schiavo. Seguendo questa linea d'analisi, l'uso di alcuni passi di dressage nella scena finale non sono semplicemente esempio di barocchismo del regista, ma pignoleria stilistica che assume significato per come il rapporto Django-cavallo è stato costruito durante tutta la pellicola.[9] L'uso del dressage, accompagnato da un raffinato abbigliamento di velluto porpora, funziona come compimento visivo di un percorso. Come arte equestre massima, il dressage incorona Django cavaliere supremo, e ribalta visivamente l'immagine d'apertura di un Django a piedi, incatenato, e vestito di stracci: nel passaggio da animale di fatica a raffinato cavalierizzo il ribaltamento è totale, l'innalzamento mitico di Django completo e lo stupore giustificato.

Oltre ad essere formalmente un western, *Django* è quindi anche un western mitico, la cui epicità fa tornare il genere alla sua epoca d'oro (si pensi alle qualità eroiche del Virginiano di Owen Wister, punto di riferimento per qualsiasi paladino western novecentesco) e ci allontana dalle versioni distopiche a cui siamo stati abituati dagli anni Sessanta in poi, quando il genere ha abbandonato il tono sfrontato e trionfale che lo aveva caratterizzato in precedenza (La Polla 33). La funzione mitopoietica del western è invece ancora all'opera in *Django Unchained*, grazie alla creazione di un nuovo eroe per possibili riferimenti futuri, come testimonia il progetto di un futuro film su Nat Turner, lo storico eroe rivoluzionario afroamericano, dal titolo *Nat Turner Unchained* (<http://www.natturnermovie.com/>).[10]

3. Che tipo di western?

Tarantino compie quindi una duplice azione: da un lato introduce l'elemento del colore e della schiavitù (tradizionalmente legato a visioni progressiste e di revisionismo storico), dall'altro, per quanto riguarda la forma estetica del film e della narrazione, mantiene un guscio classico, che parla di eroi tagliati con l'accetta (tradizionalmente una tendenza legata al western conservatore, colpevole di denigrare le minoranze). Egli, ovvero, attinge dal western tradizionale dal punto di vista formale (e da quello italiano per lo stile), ma lo sposa con istanze ideologiche contrarie alla storia del genere, compiendo un'operazione ardita che lascia aperti molti interrogativi sulla possibilità di combinare forma e contenuti apparentemente non sovrapponibili. Se, nella forma, il western può essere apprezzabile (e infatti è parte della storia del cinema), ci si chiede come Tarantino possa rendergli tributo e riproporlo con toni epico-eroici usandolo però per una revisione della storia, dato che i suoi contenuti sono inaccettabili in una visione democratica, progressista e inglobante della società. Risulta insomma difficile pensare di riuscire a creare un western classicheggiante ora, ai nostri giorni, uscendo dall'ideologia imperialista ed espansionistica implicita nel genere ma rispettandone comunque alcuni punti stilistici e narrativi fondamentali.

Per raggiungere entrambi gli scopi, Tarantino mantiene l'involucro formale del genere (la formulaicità della storia di vendetta, il rapporto fra maschi, l'uso delle armi da fuoco, il problema della legge e della legalità), ma cambia il setting. Tutta la narrazione è spostata a Sud, fatto che gli permette di giustificare le azioni del suo eroe. L'analisi del setting (ovvero lo spostamento a Sud, invece che a Ovest) spiega come revisionismo e classicità possano stare assieme all'interno dello stesso costrutto. Mentre nella storia del genere variabili di diverso tipo sono state introdotte, il setting è rimasto invariato: il nome stesso "western" ci indica che l'Ovest è ciò che definisce il genere, il quale può al massimo espandersi all'estremo Sud-Ovest fino a diventare Messico. Il paesaggio naturale è la ragione stessa del genere e ne diventa quasi personaggio, poiché è la particolarità storico-geografica del West che permette lo sviluppo di certe narrazioni e di certi personaggi. È la peculiarità di essere "territori", e non stati, ciò che crea l'assenza di legge, il bisogno di stabilire delle comunità più sicure, la richiesta di sceriffi, la violenza di un luogo a metà fra stato di diritto e inciviltà. Tarantino è però probabilmente d'accordo con Philip French quando questi dice che "nessuno oggi può facilmente portare una visione fresca e primitiva alla terra. Le tradizioni dell'arte americana, della fotografia, e del genere western stesso si interpongono" fra la nostra visione e il suolo americano (68). L'Ovest, in altre parole, è talmente carico di rimandi visivi (soprattutto filmici) che è impossibile produrre qualcosa di visivamente fresco, che non debba scontrarsi e intrecciarsi con la tradizione rappresentata da quei registi che hanno reso quei posti così mitici ed evocativi. Uno per tutti John Ford, che Tarantino ha dichiarato apertamente di non amare in un'intervista rilasciata a Henry Louis Gates.[11]

Il Sud pre-emanzipazione si propone allora come quel luogo sufficientemente epico (grandi spazi, bellezza del paesaggio) ma visivamente non così sfruttato, le cui condizioni storico-sociali permettono il tipo di narrazione e di eroe che hanno contraddistinto il western. Come l'assenza di legge dell'Ovest giustifica l'azione individuale dell'eroe, la condizione di "legalità particolare" del Sud, la cui ammissione della schiavitù lo rende non conforme al resto del paese, giustifica l'azione di ribaltamento legale per opera dell'eroe solitario Django. Ecco allora che non sarà più il cowboy bianco che salva la sua amata dall'indiano possibile violentatore (o, come in *Nascita di una nazione*, dalle bramosie lussuose dell'afroamericano Gus), ma è il cowboy nero a salvare la propria sposa delle grinfie del padrone bianco; la sua storia di vendetta e riscatto è allora narrativamente e storicamente accettata e infine coronata dall'esplosiva uscita di scena degli amanti, su uno sfondo rosso tanto quanto un sole calante nel deserto.

È lecito che a questo punto sorga il dubbio che la schiavitù sia usata come elemento puramente narrativo, in maniera solo funzionale alla rinascita del genere western, a sua volta implicitamente colpevole di giustificare violenza e dinamiche patriarcali. È vero che l'introduzione di un eroe nero scopre la possibilità del cambiamento all'interno di questo genere tanto fazioso, andando così a incrinare la supremazia bianca del western e rilevando l'ideologia razzista che l'ha sempre contraddistinto. In questo senso, *Django* sarebbe veramente revisionista, perché riesce a conferire autorità a chi ne era stato privato nella tradizione filmica precedente. Ciò nonostante, è altrettanto vero che offrire lo stesso modello per azioni e narrazione formulaicamente western può anche creare uno spazio per l'identificazione transrazziale che, alla fine, amplifica invece di ridurre certe dinamiche di genere e di violenza, riconfermandole. Si tratterebbe quindi di una sostituzione dei protagonisti, un ribaltamento dei ruoli che non va veramente a rivedere quelle dinamiche di violenza di cui si accusa il western e che lascia intatte le caratteristiche del genere, in primis un ideale di mascolinità violenta e patriarcale. Gli stessi film revisionisti, che puntavano alla decostruzione e ricostruzione interna al genere, spesso non sono riusciti a svolgere il loro intento. Come indica Giorgio Mariani, la pratica di sostituire i vecchi eroi bianchi con nuovi protagonisti neri può diventare spesso un'azione pericolosa, che invece di smantellare narrazioni egemoniche ne sposta semplicemente il baricentro, mantenendo un impianto retorico tendenzioso e violento. Questa è anche in parte l'accusa mossa a *Django Unchained*: l'ex-schiavo e afroamericano Django diventa sì il buono, ma ci si ritrova all'interno di uno scontro assoluto che giustifica forme di violenza estrema (vedi l'uccisione della sorella di Mr. Candie) e quindi riconferma il palinsesto sottostante al genere e alla fantasia nazionale. In questo senso, *Django Unchained* è un western tradizionale, che non rivede il genere ma ne riconferma dinamiche e ideologie recondite.

Ci troviamo allora in un'impasse, la quale si può affrontare solo se ci si allontana momentaneamente dagli aspetti particolari del film per considerare il binomio western e schiavitù da lontano. Dal punto di vista della storia cinematografica e della cultura popolare, il western è narrazione del mito fondativo della comunità americana, narrazione che ha rielaborato fittiziamente la storia per creare un mito dell'origine del carattere nazionale, andando a saturare, attraverso questa nuova fantasia d'espansione e di valore, le ferite di un paese sconvolto dalla Guerra civile. In *Django Unchained* questo tipo di narrazione del mito fondativo viene però profondamente scosso dall'introduzione del peccato originale della nazione, ovvero dalla presenza della schiavitù. Nel film di Tarantino ci troviamo quindi di fronte allo scontro, all'interno della stessa cornice estetica, del mito fondativo per antonomasia e del peccato nazionale più manifesto. Si può perciò considerare l'intento di Tarantino ben più ampio di quello del cinema western revisionista, poiché egli non interroga il genere dal suo interno, dando spazio a chi prima non ne aveva. In altre parole, egli non gioca con il contenuto del genere (cosa e, soprattutto, di chi racconto), ma lo rivisita operando sul ruolo del western nella storia del cinema statunitense. Contrariamente al western revisionista, Tarantino

non è ovvero interessato a mostrare più fedeltà storica e più autenticità rispetto alla storia del West (e la data sbagliata con cui si apre il film potrebbe essere un indizio a questo proposito). *Django Unchained*, al contrario, fa leva sul valore mitico del western, sulla sua formulaicità estetica, narrativa, e visiva, intrecciandolo con l'antimito americano, la schiavitù, facendo così scontrare la memoria mitica e la storia reale che stanno alla base dell'epica nazionale. In questo senso, allora, la breve citazione e riproduzione in chiave ironica della scena da *Nascita di una nazione*, oppure l'uso dell'epica tedesca, sono congruenti con questo uso del genere, in quanto generi e film legati alla costruzione mitopoietica nazionale. *Django Unchained* può essere allora considerato un'opera filmica complessa, che entra in dialogo con la funzione che il western ha avuto (l'esaltazione della libertà di movimento, di possedere terra, della superiorità dell'uomo bianco) e che rivisita il genere ponendolo di fronte alla sua antitesi storica, la schiavitù (l'assenza di libertà di movimento, essere legalmente una proprietà, essere inferiore).[12]

In questo scontro fra immaginazione celebrante della storia e del carattere statunitense (il western) e la storia di un peccato nazionale (la schiavitù), la forma classico-tradizionale del western può diventare, paradossalmente, utile. Da un punto di vista popolare, l'uso in purezza del genere, con il suo scontro dicotomico e il personaggio eroico rende imperativo schierarsi con Django, e quindi contro il passato schiavista del paese. Sebbene Django si macchi di azioni violente contro altri esseri umani, è impensabile che qualcuno possa insinuare che egli non abbia ragione nel cercare di emancipare se stesso e la propria sposa, com'è impensabile pensare che Calvin Candie, la sua sadica passione per le lotte fra mandingo e la sua arringa sulla frenologia non siano il male assoluto, traccia del passato sbagliato americano. La schiavitù è un tema talmente immorale che lo scontro fra eroe e antieroi, ovvero fra bene e male, diventa assoluto, dicotomico, senza possibilità di sconfitta per l'eroe o redenzione per gli antieroi. Ecco che la formulaicità e la struttura classica del western permette di dire in maniera molto semplice e comprensibile che Mr. Candie è il nemico, Django è l'eroe; che la frenologia è errata, e Django ne è la prova inconfutabile; che chi pratica la schiavitù è il male, chi cerca di liberarsene è il bene. Il western permette di dire tutto questo in maniera popolarmente accattivante, chiara e inconfutabile, implicando una presa di posizione necessaria e assoluta quando si sta parlando di schiavitù. In una storia contenente problematiche riguardanti la schiavitù, quella dicotomia manichea di cui era infarcito il western classico si può allora ripresentare, anche se questo scontro a volte sembra un pretesto per sequenze al limite dello splatter con sparatorie, sangue, e membra squartate, mentre la semplicità della palese dicotomia ci rende tutti sostenitori di Django in maniera, forse, a-problematica. È vero, come afferma Adolph Reed Jr., che l'esaltazione dell'individualismo e l'a-storicità del film appiattiscono lo spinoso passato statunitense, fatto di istituzioni e relazioni economiche, politiche e sociali complesse. Ciò nonostante, bisogna sempre tenere a mente che *Django Unchained* non è un documentario o un film d'indagine, ma un western, una forma filmica pura ma anche "commerciale, con regole fisse e immutabili come il teatro Kabuki" (French 5). Riuscire a introdurre in questo genere di film un tema tanto imbarazzante e arduo, producendo una pellicola che è sia artisticamente compiuta sia popolarmente accattivante, è un risultato provocatorio, proprio perché mette insieme una forma altamente celebrativa e mitizzata e il tema della schiavitù, che è invece una realtà storica che ancora deve essere ricordata e riconosciuta in modo appropriato come un triste passato comune americano.

Con questo non si vuol dire che *Django Unchained* sia un film curativo, e nemmeno si vogliono ridurre le complessità della storia a pratiche estetiche e artistiche. Di certo, però, un'analisi attenta all'interno del genere western porta alla luce la complessità della pellicola e la capacità del regista di maneggiare ampi rimandi per quanto riguarda la forma, il contenuto, e il ruolo di questo tipo di cinema, creando un western molto più intrigante di altri recentemente prodotti. In bilico fra revisionismo, formulaicità classica, richiami alla storia del cinema e musiche rap, *Django Unchained* è probabilmente allora un ben riuscito esempio di postwestern, secondo la definizione che ne dà Neil Campbell (411): la pellicola esiste in dialogo critico con il passato cinematografico, ne propone tropi e aspettative, ma lo invoca per scopi di diversa natura. Dal punto di vista artistico, *Django Unchained* rivisita in chiave postmoderna il genere, coniugando la volontà di salvaguardare l'arte cinematografica prodotta e la necessità di criticare il costruito ideologico che l'ha generata. Forse non è semplicemente Tarantino che usa la schiavitù come elemento narrativo per creare un western clamoroso, ma è il western che, come lascito della memoria nazionale e visione che gli Stati Uniti hanno di sé stessi, ha bisogno di affrontare anche il tema della schiavitù per poter essere ancora raccontato.

Bibliografia

- Bordin, Elisa. *Masculinity & Westerns: Regenerations at the Turn of the Millennium*. Verona: Ombre corte (di prossima pubblicazione).
- Campbell, Neil. "Post-Western Cinema." *A Companion to the Literature and Culture of the American West*. A cura di Nicholas S. Witschi. Malden: Wiley-Blackwell, 2011. 409-424.
- Cobb, Jelani. "Tarantino Unchained." *The New Yorker* 22 gennaio 2013. Visitato il 17/9/2013.
- French, Philip. *Westerns*. Manchester: Carcanet, 2005 (1973).

- Gates, Henry Louis. "Tarantino 'Unchained': 'Django' Trilogy?" Part 1, 2, 3. *The Root*. Visitato il 26/8/2013.
- Hoffman, Donald. "Whose Home on the Range? Finding Room for Native Americans, African Americans, and Latino Americans in the Revisionists Western." *MELUS* 22.2 (1997): 45-59.
- Kelly, Blair M.L.. "The Price of *Django*." *Ebony* 14 gennaio 2013. Visitato il 17/9/2013.
- Kitses, Jim. "Introduction: Post-Modernism and the Western." *The Western Reader*. A cura di Jim Kitses and Gredd Rickman. New York: Limelight, 1998. 15-31.
- La Polla, Franco. *Il nuovo cinema americano (1967-1975)*. Torino: Lindau, 1996.
- Lusted, David. *The Western*. Harlow: Pearson Longman, 2003.
- 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.
- Prats, Armando. "His Master's Voice(over): Revisionist Ethos and Narrative Dependence from *Broken Arrow* (1950) to *Geronimo: An American Legend* (1993)." *ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes, and Reviews* 9.3 (1996): 15-29.
- 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 l'8/10/2013.
- Reed, Ishmael. "Black Audiences, White Stars, and *Django Unchained*." *The Wall Street Journal* 28 dicembre 2012. Visitato il 15/9/2013.
- Rickman, Gregg. "The Western Under Erasure: *Dead Man* (1998)." *The Western Reader*. A cura di Jim Kites and Gregg Rickman. New York: Limelight, 1998. 381-404.
- Nelson, Scott Reynolds. "'Django' Untangled: the Legend of the Bad Black Man." *The Chronicle of Higher Education* 11 gennaio 2013. Visitato il 18/9/2013.
- Savage, William W., Jr. *The Cowboy Hero: His Image in American History & Culture*. Norman: University of Oklahoma Press, 1979.
- Tietchen, Todd T. "Cowboy Tricksters and Devilish Wangols: Ishmael Reed's HooDoo West." *Western American Literature* 36.4 (2002): 325-342.

Filmografia

- Bastardi senza gloria (Inglourious Basterds)*. Quentin Tarantino. 2009.
- Buffalo Soldiers*. Charles Haid. 1997.
- Brothers in Arms*. Jean-Claude La Marre, 2005.
- Django Unchained*. Quentin Tarantino. 2012.
- Duello a El Diablo (Duel at Diablo)*. Ralph Nelson. 1966.
- I dannati e gli eroi (Sergeant Rutledge)*. John Ford. 1960.
- Joe Bass l'implacabile (The Scalphunters)*. Sidney Pollack. 1968.
- Lo chiamavano Trinità*. Enzo Barboni. 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 W. Griffith. 1915.
- Non predicare ... spara (Buck and the Preacher)*. Sidney Poitier. 1972.
- Piccolo Grande Uomo (Little Big Man)*. Arthur Penn. 1970.
- Posse – La leggenda di Jesse Lee (Posse)*. Mario Van Peebles. 1993.
- Rio Conchos*. Gordon Douglas. 1964.
- Soldato Blu (Soldier Blue)*. Ralph Nelson. 1970.
- The Legend of Nigger Charlie*. Martin Goldman. 1972.
- Thomasine and Bushrod*. Gordon Parks Jr. 1974.

[1] Tutte le traduzioni sono mie.

[2] Vedi l'articolo di Ishamel Reed, "Black Audiences, White Stars, and *Django Unchained*," <http://blogs.wsj.com/speakeasy/2012/12/28/black-audiences-white-stars-and-django-unchained/>, visitato il 15 settembre 2013.

[3] Esiste una certa difficoltà quando si parla di tipi di western. Alla lunga storia del genere corrisponde infatti un'altrettanto lunga storia della critica, la quale ha prodotto innumerevoli definizioni che spesso si sovrappongono, contraddicono, o sono solo parzialmente valide. Non è possibile in questa sede soffermarci sulle categorie terminologiche usate, per le quali si rimanda a *The Western* (2003), di David Lusted, e al mio *Masculinity & Westerns: Regenerations at the Turn of the Millennium* (di prossima pubblicazione).

[4] Tralasciamo qui gli esempi che vengono dalla letteratura, come il caso di Deadwood Dick, nome fittizio di Nat Love, personaggio storico che perde la sua afroamericanità nel momento in cui diventa protagonista di *dime novels*.

[5] Per altri testi che discutano il western revisionista si veda Armando Prats, Donald Hoffman e Giorgio Mariani, citati in bibliografia.

[6] Che i western revisionisti siano riusciti in questo intento è un altro argomento, che esula dagli scopi di questo saggio. Per una discussione sul ruolo de-miticizzante della violenza in questo filone western si veda il saggio di Mariani.

[7] In questo è visibile la forte influenza di Sergio Leone e del western italiano in generale, con la sua stilizzazione estrema della violenza che inevitabilmente filtra anche nel western americano da Sam Peckinpah in poi e, in modo esplicito, in Tarantino.

[8] Conoscendo la passione di Tarantino per la storia del cinema, il combattimento mortale fra schiavi mandingo potrebbe piuttosto essere una citazione dal film *Mandingo* (Fleischer 1975).

[9] Nel gioco citazionistico di Tarantino, la scena finale è anche omaggio al cavallo ballerino di *Lo chiamavano Trinità* (Barboni 1970), richiamato anche dal brano della colonna sonora del film che accompagna la scena. Si ringrazia Stefano Bosco per il suggerimento.

[10] Nat Turner fu uno schiavo che nel 1831, in Virginia, guidò una rivolta armata, nella quale gli schiavi afroamericani uccisero cinquantacinque persone bianche, comprese donne e bambini.

[11] Come il regista racconta a Henry Louis Gates in un'intervista: "uno dei miei eroe del West americano non è di certo John Ford. Anzi, lo odio. Dimenticatevi degli indiani senza volto che uccideva come zombie. Sono proprio persone come quelle che mantengono viva quest'idea dell'umanità anglosassone rispetto all'umanità di tutti gli altri – e l'idea che quelle siano un sacco di balle è un'idea relativamente molto nuova. La puoi vedere nel cinema degli anni Trenta e Quaranta – è ancora lì. E anche negli anni Cinquanta." <http://www.theroot.com/views/tarantino-unchained-part-1-django-trilogy?page=0,4>, visitato il 26 agosto 2013.

[12] Come Tarantino dice a Gates, "l'America è uno dei pochi paesi che non è stato forzato, a volte dal resto del mondo, a guardare in faccia i suoi peccati storici. Ed è solo guardandoli in faccia che è possibile superarli." http://www.theroot.com/views/tarantino-unchained-part-2-n-word?wpisrc=root_lightbox, visitato il 26 agosto 2013.

* Elisa Bordin (elisa.bordin@univr.it) è assegnista di ricerca presso l'Università di Verona, dove ha conseguito il titolo di Dottore di ricerca e dove insegna Lingua Inglese per Scienze della Comunicazione. Si occupa di western, studi di genere, graffiti, letteratura chicana, italoamericana e afroamericana.