



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DIPARTIMENTO DELLE ARTI

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN
CINEMA, TELEVISIONE E PRODUZIONE MULTIMEDIALE

IL WESTERN CONTEMPORANEO SECONDO I FRATELLI COEN

Tesi di laurea magistrale in Cinema e Studi Culturali

Relatore

Michele Fadda

Presentata da

Alice Curridori

Correlatore

Costanza Salvi

Sessione I – luglio 2024

Anno Accademico 2023/2024



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DIPARTIMENTO DELLE ARTI

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN
CINEMA, TELEVISIONE E PRODUZIONE MULTIMEDIALE

IL WESTERN CONTEMPORANEO SECONDO I FRATELLI COEN

Tesi di laurea magistrale in Cinema e Studi Culturali

Relatore

Michele Fadda

Presentata da

Alice Curridori

Correlatore

Costanza Salvi

Sessione I – luglio 2024

Anno Accademico 2023/2024



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

INDICE

INTRODUZIONE	3
CAPITOLO 1: ASPETTI FORMALI	14
1.1. L'eredità estetica del western del passato	16
1.2. Paesaggi, costumi e musica dei western coeniani	22
1.3. L'estetica del western contemporaneo	33
CAPITOLO 2: PERSONAGGI	38
2.1. L'eroe western fino a Clint Eastwood	39
2.2. I nuovi eroi del western	48
2.3. I personaggi dei western coeniani	51
CAPITOLO 3: NARRAZIONE, MITO E VIOLENZA	66
3.1. Origini del mito western	67
3.1.1. <i>La struttura narrativa del western hollywoodiano</i>	72
3.2. Violenza e mito	77
3.2.1. <i>Leone, Peckinpah, Eastwood</i>	81
3.3. Storie violente: i Coen e il mito Western	84
CONCLUSIONE	98
BIBLIOGRAFIA	104

INTRODUZIONE

THE STRANGER

I like your style, Dude.

DUDE

Well, I dig your style too, man.

Got a whole cowboy thing goin'.

Il western è un genere tenace. Quando sembra irrimediabilmente colare a picco tra lamenti funebri ed epitaffi, è capace di riemergere con un sussulto d'orgoglio sfidando le precoci dichiarazioni di morte. Intrappolato in un eterno palingenetico ritorno, aggrappato sull'orlo di un irrisolvibile *cliffhanger*, il western è l'araba fenice dei generi cinematografici.

Certo, molti altri contenuti culturali sono riesplosi dopo un periodo di dormienza, ma raramente il ciclo si è ripetuto tante volte quanto nel caso del western. Un paragone accettabile è forse quello con la saga di James Bond. Meno antica del western, comunque costretta a porsi più volte le medesime domande: come trasformare un personaggio popolarissimo ma ormai imbarazzante, un vero dinosauro del costume, in qualcosa di accettabile per la sensibilità contemporanea? Come ammodernare una macchina da box-office senza danneggiarne i meccanismi? Dilemmi simili hanno attanagliato anche il western; e come esemplifica la parabola della spia britannica, scongiurare l'estinzione di contenuti che, percepiti come identitari e irrinunciabili dalla cultura che li ha espressi, necessitano di essere conformati allo spirito del tempo, è un'operazione delicatissima e implica molteplici dipartite e resurrezioni.

Il western ha senz'altro potuto godere di un reparto rianimazione d'eccellenza. Prestigiosi cineasti ne hanno impedito il tracollo in momenti esiziali della sua storia: Sergio Leone e Sam Peckinpah hanno riadattato la sua poetica ai rivoluzionari e tormentati anni '60; Kevin Costner, con lo straordinario successo di *Dance with Wolves* (1990), ha inequivocabilmente dimostrato le potenzialità economiche della corrente revisionista (dopo un decennio di inibizione innescato dal disastro al botteghino di *Heaven's Gate*); Clint Eastwood, dopo l'epica

avventura nello *spaghetti*, ha accompagnato il western verso inesplorate profondità fino a firmare il capolavoro *Unforgiven* (1992); Quentin Tarantino, la cui sconfinata enciclopedia citazionista vanta anche un corposo capitolo sul western (com'è particolarmente evidente in *Kill Bill Vol. 2*), ci ha regalato ben due straordinarie incursioni nel genere – *Django Unchained* (2012) e *The Hateful Eight* (2015). Anche i fratelli Coen, al cui contributo è dedicato questo saggio, non si sono limitati a disseminare le loro opere di allusioni al western, ma hanno rinvigorito il genere con tre esemplari purosangue: *No Country for Old Men* (2007), *True Grit* (2010) e *The Ballad of Buster Scruggs* (2018). Questi esempi illustri non sono peraltro gli unici.

Nel nuovo millennio, oltre ad aver prosperato in televisione con serie di successo quali *Deadwood* (HBO, 2004-2006), *Justified* (FX, 2010-2015) e *Yellowstone* (Paramount Network, 2018-), il western è tornato più volte in sala. Il 2007 è stato un anno record, con l'uscita di *No Country for Old Men*, *3:10 to Yuma* (James Mangold), *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford* (Andrew Dominick) e *There Will Be Blood* (Paul Thomas Anderson), a testimonianza dell'immensa varietà con cui i topoi del western sono riproposti dai cineasti contemporanei. Solo a due anni prima risale la prova registica di Tommy Lee Jones – la più western tra le facce hollywoodiane – intitolata *The Three Burials of Melquiades Estrada*. Il western è inoltre tornato nel *cartoon*, con *Rango* (Gore Verbinski, 2011); e oltre agli autori sopramenzionati ha recentemente detto la sua anche Jane Campion con *The Power of the Dog* (2021). A ben vedere anche l'ultima opera di Martin Scorsese, *Killers of the Flower Moon*, condivide con il western ambientazioni e tematiche; e proprio quest'anno Kevin Costner presenta al festival di Cannes la prima parte della sua nuova epopea western intitolata *Horizon: An American Saga*. Insomma, se il western è morto – come già si proclamava negli anni '60 (e non sono mancati degli epitaffi ancor più prematuri, all'epoca del passaggio al sonoro) – si è tuttavia tramutato in uno zombie insolitamente energico.

Ci sarebbe da chiedersi per quale ragione il western non viene abbandonato al polveroso destino in cui più volte è stato sul punto di precipitare. Non si tratta di un quesito di facile o univoca risposta, perché i vari momenti di crisi e risorgimento

attraversati dal western sono contraddistinti dalle loro specifiche circostanze storiche. Questo saggio si limiterà a indagare il problema focalizzandosi sul western contemporaneo; e per scoprirne le caratteristiche e provare a dare ragione della sua perseveranza sfrutterà un punto di vista privilegiato: quello offerto dai western dei fratelli Coen.

La scelta ricade sul duo per via di alcune caratteristiche del loro cinema. Joel e Ethan Coen sono notoriamente Gran Maestri del gioco dei generi, prestigiatori straordinari della commistione e dell'omaggio. Dal momento che soltanto la fantascienza è stata categoricamente esclusa del loro orizzonte – i fratelli si dicono istintivamente refrattari alla sola idea di una tuta spaziale¹ – è inevitabile che il western rientri nel loro amplissimo raggio d'azione. Ma il western non è un genere come gli altri nemmeno nella loro filmografia, che pure è più spesso associata (soprattutto nella prima parte della loro carriera) al noir. Per spiegare il perché, occorrono alcune considerazioni preliminari.

Innanzitutto, l'annosa questione del postmoderno. Infatti, anche per via della loro «giocoleria generica», nonché per il loro stile spiazzante, la loro opera è spesso frettolosamente rubricata nella nebulosa categoria del postmoderno, e i loro film sono da molti giudicati «vacant virtuosity without meaningful relation to social and historical reality».² Tuttavia, come precisa Giacomo Manzoli, se «[...] quello dei Coen è certamente un cinema di forme elaboratissime e raffinate, per molti aspetti estreme, [...] che entra in tensione con il cinema classico e lo rilancia con intensità inedita e distaccata ironia», e se il concetto lyotardiano di postmoderno si applica agilmente ai personaggi, alle vicende, e finanche agli spettatori delle opere coeniane, estendere questa aggettivazione ai film in quanto tali «significa fare un torto alla loro complessità e ridurre il tema a una faccenda stilistica».³ Il che è evidentemente una deplorabile svista.

¹ Nelle parole di Joel Coen: «I don't think we could get our minds around the whole spacesuit thing». PATTERSON, John, “We've killed a lot of animals”, *The Guardian*, Ed. Online, 2007, <https://www.theguardian.com/film/2007/dec/21/coenbrothers>.

² ADAMS, Jeffrey, *The cinema of the Coen brothers*, New York: Columbia University Press, 2015, p. 10.

³ MANZOLI, Giacomo “USA Today. Estetica, etica e politica nel cinema di Joel e Ethan Coen”, in MANZOLI, Giacomo (a cura di), *Joel e Ethan Coen*, Venezia: Marsilio, 2013, p. 42.

È evidente che le etichette sono un grave limite quando si vuole dar conto del cinema dei Coen, che, lungi dall'offrirci semplicemente degli eleganti esercizi di stile, adoperano l'arte cinematografica a livelli ben più profondi. Come compendia Keith Booker, i Coen sono infatti riusciti nella non banale impresa di realizzare «some of the most intricately crafted and intellectually sophisticated films of the past several decades [...] without sacrificing intelligibility or entertainment value».⁴ Tra le molteplici sfaccettature del cinema coeniano, quella che più ci interessa in questo frangente riguarda il loro personalissimo sguardo sulla storia culturale dell'America.

I due registi sono osservatori acuti di quell'autoritratto – utopico, contraddittorio, multiforme – che l'America proietta nella sua *pop culture*, e nei loro film rielaborano questa effigie producendo una «‘engaged reinvention’ of American history and national myth».⁵ Ogni opera contribuisce a mappare una sorta di coeniana realtà alternativa,⁶ i cui arguti anacronismi, incongruenze e scarti rivelano come il mondo messo in scena non sia reale, e nemmeno (non soltanto) una riproposizione «postmoderna» del reale hollywoodiano; ma sia soprattutto un commento a quest'ultimo, un'esegesi «dissacratoria e lucida»⁷ di quell'autorappresentazione che l'America ha affidato al cinema e ad altre forme culturali (come la letteratura, il fumetto, la televisione, il cartone animato, la *folk song* e così via, tutte espressioni artistiche che partecipano all'edificazione del mondo coeniano).

La «coenizzazione» dei generi cinematografici non è perciò uno mero sfizio estetico; essa produce, un film dopo l'altro, una Storia americana reimmaginata, formulata in un «passato complesso e multiforme, costituito non solo dalla realtà materiale, ma anche dalle rappresentazioni culturali della realtà».⁸ Secondo Booker, l'universo parallelo composto dai Coen scaturisce dalla «consapevolezza postmoderna» dell'impossibilità per il cinema di essere autentico referente del

⁴ BOOKER, Keith M., *The Coen Brothers' America*, Lanham (Maryland): Rowman & Littlefield, 2019, edizione ebook, "Introduction".

⁵ ADAMS, J., op. cit. p.10.

⁶ BOOKER, K.M., op. cit.

⁷ FADDA, Michele, "Joel e Ethan Coen", in GANDINI, Leonardo, MENARINI, Roy, *Hollywood 2000: Panorama del cinema americano contemporaneo – Autori*, Genova: Le Mani, 2001, pp. 73-87, p. 75.

⁸ BOOKER, K.M., op. cit., traduzione mia.

reale.⁹ Se questa consapevolezza è senz'altro presente, la questione nel caso dei Coen è più radicale.

Il duo non si limita a sposare «the fictionality of their filmic worlds»,¹⁰ ma, come nota Michele Fadda, nei loro film si proietta un mondo «ridotto alla condizione di mito» e percorso dal nietzschiano sospetto che persino il *logos* che lo costituisce e sostituisce sia una metafora svuotata.¹¹ I Coen insomma ingarbugliano mondo e linguaggio in una «catena metonimica inarrestabile, capace di farsi beffe di qualsiasi interpretazione letterale dell'immaginario». ¹² Le risposte beffarde o perplesse con cui i fratelli accolgono l'idea di «prendersi sul serio», incautamente avanzata da numerosi giornalisti, critici e biografi, risultano perfettamente naturali alla luce dell'assurdo e surreale «circolo ermeneutico»¹³ in cui i loro personaggi sono catapultati. Da questa poetica del cortocircuito conoscitivo deriva un'ulteriore conseguenza. Come scrive Fadda,

Per i Coen [...] mostrare e dire il linguaggio attraverso cui si costruisce un mondo equivale a dire e a mostrare il «mondo», consci [...] che può forse esistere un linguaggio senza mondo, ma non un mondo senza linguaggio. Il gesto dell'entrare nel cinema coeniano è esattamente quello che porta alla consapevolezza dell'abitare (nel)la finzione. Detto altrimenti: non si può prescindere dal linguaggio, dall'immaginario, e visto che siamo in un luogo come l'America, non si può neanche prescindere dal cinema.¹⁴

L'universo parallelo dei Coen (un universo che nasce nel momento in cui è detto, narrato, espresso) è insomma l'unica realtà dicibile. Ma se il mondo «si dà solo nella molteplicità dei materiali della cultura che esprime»,¹⁵ ne consegue linearmente che «l'America sarà allora solo mito e il mito sarà l'America». ¹⁶ Ed è qui che il western subentra formidabile, perché quale mito è più intrinsecamente e sostanzialmente americano del mito del West? Quale genere cinematografico ingloba così tante diverse forme di *american storytelling* da convertire nel «fluire

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ FADDA, M., op. cit., p. 74.

¹² *Ivi*, p. 84.

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ *Ivi*, p. 76.

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ *Ivi*, p. 77.

rapsodico, zigzagante»¹⁷ delle trame coeniane? In quale genere il rapporto tra Storia e narrazione è tanto paradossale e al contempo fondativo?

Se, come scrive Julie Assouly, «l'America dei fratelli Coen è innanzitutto un'America che si autoanalizza», un luogo dove «Storia e favola si completano [...] e finiscono per confondersi»¹⁸, il western, con il suo ambiguo status mitologico – in precario equilibrio tra ricostruzione storica e fantasia autocelebrativa – è una frontiera che i Coen non potevano non colonizzare. Reciprocamente, il cinema dei Coen, proprio grazie alla sua brillantezza «archeologica»¹⁹ e alla sua consapevolezza linguistica, offre una prospettiva privilegiata sul western contemporaneo perché coglie le radici reconditamente *narrative* del genere.

In questo saggio i western coeniani saranno come scout indiani che ci introdurranno nelle terre selvagge abitate dal western contemporaneo. Guideranno l'esplorazione di tre diversi temi, corrispondenti ai tre capitoli del lavoro: gli aspetti formali, i personaggi, e il mito. Poiché il western è un genere antico, che perfino antecede il cinema, la dimensione storica di ciascun argomento è tenuta in considerazione: l'inizio di ciascun capitolo è dedicato all'eredità che il western contemporaneo ha ricevuto dal glorioso passato del genere. Questi excursus storici non pretendono di essere esaustivi; ci si prefigge di selezionare soltanto i momenti più manifestamente rilevanti per l'evoluzione del western negli aspetti prescelti, ben coscienti che questa selezione comporta sorvolare su opere e autori molto importanti.

Il primo capitolo è dedicato all'estetica del western contemporaneo. Nel paragrafo iniziale si rintracciano le origini di alcuni topoi iconografici del western, che curiosamente risalgono all'epoca in cui il West non era nemmeno stato conquistato: ai romanzi di James Fenimore Cooper (1789-1851) si devono infatti la valenza metaforica e narrativa del paesaggio, potente simbolo del western. Cooper inaugura un ritmo del racconto che sarà particolarmente prezioso per il genere, in

¹⁷ *Ivi*, p. 86.

¹⁸ ASSOULY, Julie, *L'Amérique des frères Coen*, Parigi: CNRS Éditions, 2012, p. 441, traduzione mia.

¹⁹ Come afferma T Bone Burnett, che ha curato numerose colonne sonore per i Coen, «The Coens are not just inspired filmmakers, but brilliant archaeologists, as well. They dig their films out of the past».

BURNETT, T Bone, «O Brother, Where Art Thou?», *HuffPost*, 22 Agosto 2011, https://www.huffingtonpost.com/t-bone-burnett/o-brother-where-art-thou_b_933414.html

cui lunghe pause descrittive, dedicate soprattutto agli sconfinati orizzonti delle terre selvagge, controbilanciano l'improvvisa esplosione dell'azione. Perdi più, già nei suoi romanzi, il paesaggio del Nuovo Mondo assume il valore allegorico che ritroviamo nel western cinematografico: il paesaggio rispecchia da un lato le virtù dell'eroe protagonista – la sua fierezza, indipendenza e rude saggezza – e dall'altro ispira idee come speranza e redenzione, che incoraggeranno la grande espansione a Ovest e la sua mitizzazione nel western.

In questo paragrafo si parla anche del fondamentale contributo del cinema di John Ford alla trasformazione della Monument Valley – scenario western per eccellenza – in un'icona cinematografica di straordinario fascino. Il ruolo giocato in questo processo da *C'era una volta il West* è altresì menzionato.

Il secondo paragrafo è incentrato sui western coeniani. Si evidenzia come il paesaggio western è manipolato in *No Country for Old Men* per instaurare un complesso dialogo con le aspettative del pubblico; come i costumi dei personaggi principali siano emblematici della loro relazione con il genere western; e come la quasi completa assenza di colonna sonora contribuisca a esaltare lo spettacolare *sound design* del film. Non mancano cenni alla meritevole direzione della fotografia di Roger Deakins, che filmerà con esiti pregevoli anche *True Grit*. A proposito di questo film, il confronto con l'omologo del 1969 (regia di Henry Hathaway) permette di rilevare come le scelte scenografiche, fotografiche e di *production design* concorrano ad ammantare la storia di Charles Portis dell'inconfondibile tocco coeniano. In questa parte del lavoro si parla anche della colonna sonora di *True Grit* e dei richiami intertestuali che la soundtrack instaura con *Night of the Hunter* di Charles Laughton (1955).

Nel terzo paragrafo si discute più in generale dell'estetica dei western contemporanei. Particolare attenzione riceve in questo frangente il *3:10 to Yuma* del 2007. Non solo perché, come *True Grit*, offre un rivelatorio confronto con il suo precedente cinematografico (Delmer Daves, 1957) che agevola l'individuazione di alcune caratteristiche salienti dell'iconografia dei *late westerns*; ma anche perché in questo film troviamo un uso interessante di alcuni *props* emblematici del genere: la pistola, il cappello e il cavallo. Il capitolo si conclude con alcune considerazioni sulla disseminazione dell'iconografia western negli altri media e generi

cinematografici, evidenziando in questa occasione la preminenza dell'estetica dello *spaghetti* nell'idea di western coltivata nell'immaginario collettivo.

Il secondo capitolo del saggio è incentrato sui personaggi del western, e in particolare sul protagonista. Innanzitutto, ci si dedica alla figura dell'eroe classico. Anche in questo caso James Fenimore Cooper è chiamato in causa, perché è nelle sue pagine che prende forma uno dei conflitti tematici centrali alla caratterizzazione dell'eroe western: l'antitesi tra il richiamo della *wilderness* purificante e la dedizione al Destino Manifesto di civilizzazione. Questa tensione serpeggia silente nella storia del genere e affligge il cuore dell'eroe western classico – un personaggio spesso archiviato come monodimensionale stereotipo machista, capace in realtà di serbare antichi dilemmi: la lacerante contraddizione insita nel sommo individualismo dell'eroe innerva infatti le trame dei western più ricordati. In questo paragrafo iniziale si parla anche di Clint Eastwood, perché la sua lunga carriera nel genere permette di compendiare l'evoluzione del protagonista western dalla sua forma classica alla sua reinvenzione contemporanea, attraversando la fondamentale fase del western italiano. Al William Munny di *Unforgiven* (1992), film spartiacque del genere, è dedicata un'analisi quanto più possibile approfondita.

Il secondo paragrafo tratta dei protagonisti del western contemporaneo. L'analisi di alcuni personaggi (anche in questo caso, il confronto tra i protagonisti dei due *3:10 to Yuma* sarà rilevante) permette di appurare come alcuni stilemi del genere siano evidentemente ormai consunti dal tempo. La figura dell'eroe western presenta contorni meno netti, più ambigui, tratteggiati da una mano più incerta. Le diverse sfumature del dubbio che ormai attanaglia il protagonista maschile western sono qui evidenziate con l'apporto di alcuni esempi. Prove inoppugnabili del momento di trasfigurazione e autoriflessione attraversato dall'eroe sono addotte proprio dai western coeniani, oggetto del terzo paragrafo.

In quest'ultima parte si discute di come il trittico di personaggi di *No Country for Old Men* rappresenti tre diverse angolazioni della medesima de-miticizzazione del genere: il cowboy, apparentemente performante, fallisce tragicamente; il vecchio sceriffo, apparentemente saggio, si rivela in balia di un'antica illusione; e il *villain*, lungi dall'essere sconfitto, prosegue nella sua inarrestabile marcia di morte. Del

memorabile antagonista di *No Country* Anton Chigurh sono indicate alcune delle numerosissime interpretazioni proposte dagli studiosi, che consentono nel loro complesso di inquadrarne la sua sinistra figura sia nella cerchia delle grottesche nemesi coeniane, sia nel contesto dei sadici *villains* western. In questo paragrafo non si trascurano peraltro i personaggi di *True Grit* e *The Ballad of Buster Scruggs*. Grazie al primo si riprende il discorso – già introdotto a proposito di *No Country* – sui personaggi femminili del cinema coeniano. Inoltre, grazie alla figura di Rooster Cogburn, magistralmente reinterpretata da Jeff Bridges, si evincerà quanto gli anni trascorsi dai tempi di John Wayne pesino sulle spalle stanche dell'eroe western. Quanto a *Buster Scruggs*, il suo stravagante catalogo di *stock characters* western permette di apprezzare appieno la «coenizzazione» operata sul genere, con interessanti indizi circa la prospettiva adottata dai fratelli sull'eroe western e le sue virtù e aberrazioni.

Il terzo e ultimo capitolo di questo lavoro è impegnato in un'esplorazione speleologica, alla ricerca delle radici mitologiche del western. Nel primo paragrafo si rievocano gli anni in cui la storia del West fu, con sorprendente immediatezza, trasformata in un passato rimpianto e ideologicamente pregnante. Per farlo si citano i più importanti fautori della nascita del mito: personaggi tanto diversi come Frederick Jackson Turner, Buffalo Bill e Theodore Roosevelt contribuirono notevolmente a trasformare il dato storico della frontiera in una favola di straordinaria efficacia. In questa sede si analizzano inoltre le principali configurazioni narrative che il mito western assumerà all'apice della sua popolarità, durante la *golden age* di Hollywood.

Nel paragrafo successivo la riflessione è incentrata sulla connessione tra la narrazione western e il concetto di violenza rigenerativa: si verifica come il fulcro del mito fondativo della *Gunfighter Nation* sia inestricabilmente legato al culto dell'arma da fuoco e a una concezione problematica di violenza legittima, dilaniata dalla contraddizione tra (auto)controllo ed apoteosi della violenza. In questo frangente ci si sofferma su alcuni registi che hanno orientato in modo decisivo la traiettoria del genere per quanto riguarda la rappresentazione della violenza. Senza trascurare il contributo del western italiano, con la sua *parodia epica* del periodo classico, i due autori più discussi sono Sam Peckinpah e Clint Eastwood. Il

primo sdoganò una violenza vorticosa e stordente, smascherando la segreta sete di sangue celata nel meccanismo narrativo del western; il secondo collocò nel cuore pulsante del genere una spontaneità dell'uccidere che accorda ben poca efficacia catartica al violento climax di *Unforgiven*.

Nel paragrafo finale sono nuovamente esaminati i tre western coeniani, questa volta con specifico riguardo per il loro trattamento del mito western e della violenza ad esso connessa. Si evince la consapevolezza coeniana del potere mitopoietico dell'atto del narrare, sfruttato in *Buster Scruggs* per riscrivere un West doppiamente favolistico e beffardamente antieroico. Si approfondisce inoltre la disincantata rappresentazione della giustizia di frontiera di *True Grit*, dove la violenza è somministrata attraverso le stesse gelide leggi del calcolo capitalistico. Altro aspetto di *True Grit* preso in considerazione in queste righe è la reintroduzione della voce narrante della protagonista, assente nella trasposizione del '69. L'espedito della voce narrante non solo rende *True Grit* partecipe del discorso, già introdotto a proposito di *Buster Scruggs*, del western come figlio naturale dello *storytelling*; ma costituisce anche un ponte tematico con gli altri film coeniani provvisti di *voice-over*, e in particolare con *No Country for Old Men*, narrato anch'esso da una inconfondibile voce western. Il capolavoro dei Coen, nella sua disarmante complessità, offre numerosi spunti di riflessione anche sugli argomenti trattati in questo capitolo: lo sgretolarsi del mito; il western come luogo onirico, popolato da figure archetipiche ed enigmatiche; il caotico moltiplicarsi della violenza, divenuta valuta corrente della società (come ben simboleggia l'agghiacciante abitudine di Chigurh, che delega il destino delle proprie vittime al lancio di una moneta). In questo paragrafo si arguisce che *No Country* svisceri laconicamente questi temi anche grazie all'abile commistione (e contrapposizione) di western e noir, in un duello all'ultimo sangue tra due antitetiche prospettive sul mondo.

Questo saggio prova insomma a inoltrarsi nella *wilderness* del mito western con la stessa curiosità dei pionieri che esplorarono il Nuovo Mondo, seguendo una bussola – quella dei western coeniani – capace di condurre in alcune delle sue regioni più recondite e suggestive. Lo sguardo offerto da questo lavoro è inevitabilmente solo

fugace, ma si spera che la brillantezza delle indicazioni suggerite dai Coen lo renda un nitido e policromo grandangolo.

CAPITOLO 1: ASPETTI FORMALI

*«Part of the beauty of the western is that the guns, the horses, the leather jackets, the hats, all these things aren't just gimmicks, or props; they become extensions of the characters. The way a man handles his weapon, the way a man reseats it in its holster; the way a man mounts a horse or dismounts a horse [...] all this says a lot about the man».*¹

Se non ci si aspetta di riconoscere a colpo d'occhio un horror, e persino la fantascienza talvolta necessita di qualche minuto per farsi smascherare, si presume invece che il western sia individuabile dai primi fotogrammi. L'iconografia che ha generato è infatti talmente poderosa che nell'immaginario collettivo praticamente coincide con l'essenza del genere. Sebbene il western nasca sulla pagina scritta, la sua è da subito una storia di icone, di istantanee che folgorano l'immaginazione dei lettori e che al cinema trovano naturale luogo di magnificazione.² Non che gli spettatori pensassero a *The Great Train Robbery* (1903), oggi considerato come primo esempio di narrativa western al cinema, come a una trasposizione di un filone consolidato: le prime menzioni del termine risalgono agli anni '10, e la categoria si definisce chiaramente soltanto a partire dagli anni '20³ (sebbene in termini non encomiastici: nel '39 *Ombre rosse* viene promosso come un film drammatico/d'avventura, essendo il western allora rappresentato perlopiù da *B movies*).⁴ Tuttavia le pistole, i banditi con i cappellacci, il treno in corsa e la stazione telegrafica – tutti elementi presenti nel film di Porter

¹ *Quel treno per Yuma (3:10 to Yuma*, James Mangold, 2007), contenuti speciali del DVD.

² TETRO, Michele (a cura di), *Guida al Cinema Western*, Bologna: Odoja, 2016, p. 21.

Cfr. anche Mitchell, Lee Clark, *Westerns: making the man in fiction and film*, London/Chicago: University of Chicago Press, 1996, pp. 7-8.

³ GABERSCEK, Carlo, *Treccani Enciclopedia del Cinema*, Edizione online, 2004
[https://www.treccani.it/enciclopedia/western_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/western_(Enciclopedia-del-Cinema)/).

⁴ MITCHELL, Lee Clark, *Late Westerns: the persistence of a genre*, Lincoln: University of Nebraska Press, 2018, p. 6.

– non mancavano di evocare nel pubblico un immaginario già coltivato nei *dime novels* e nei dipinti di Frederic Remington e Charles Russell; un immaginario inequivocabilmente associato a una rappresentazione più o meno verosimile dell'allora recente conquista della frontiera.

Naturalmente tale presunta verosimiglianza era frutto di un'operazione commerciale tinta di non pochi afflatti ideologici – il mito della fondazione della Nazione stava prendendo slancio presso il pubblico americano. Le figure topiche del western sono nei fatti delle costruzioni,⁵ delle proiezioni di una fantasia inizialmente indirizzata verso un'altrove geografico, ovvero l'Est civilizzato. Con la progressiva chiusura della frontiera, persino a Ovest rimasero ben pochi testimoni oculari della vera vita nel selvaggio West (un'esperienza in realtà vissuta da pochissimi americani, pure considerando l'intero mezzo secolo eletto ad ambientazione del western).⁶

La trasformazione del bovaro in eroe o del fuorilegge in prode simbolo dell'individualismo è catalizzata da immagini evocative che ammantano la Storia di uno stile tanto irrealistico quanto irresistibile. Lo Stetson calato sugli occhi, la stella dello sceriffo che scintilla sotto il sole impietoso del deserto, la mano che indugia pronta a estrarre la sei-colpi: queste e altre pose e figure contribuirono alla formazione di uno degli immaginari iconografici più formidabili della storia del cinema, capace di esercitare una presa saldissima sulle aspettative e la percezione del pubblico. La sola presenza del giusto cappello o paio di stivali immancabilmente suggerisce una gamma di situazioni, personaggi e risvolti drammatici che persino lo spettatore più digiuno di «autentici» western non esita a figurarsi.

Questi elementi visivi – che si concretizzano nei costumi, negli oggetti di scena, nelle location e nel set design – sono valorizzati dal connubio con una serie di tecniche cinematografiche che sono anch'esse ormai repertorio standard del western o di chiunque lo voglia momentaneamente evocare. Certe inquadrature, semplicemente, sono western (e in questo particolare frangente è lampante il contributo dello *spaghetti*). Tale inequivocabile eloquenza dell'aspetto del western rende la sua disseminazione e contaminazione quasi inevitabile. Pochi generi

⁵ MITCHELL, L.C., op. cit, pp. 24-27.

⁶ *Ivi*, p. 5.

hanno resistito alla tentazione: quando vediamo Neo sfidare l'agente Smith in *The Matrix* (1999) attraverso un'efficace inquadratura leoniana – con le cartacce che sostituiscono i *tumbleweed* e la metropolitana in luogo della *main street* – sappiamo cosa aspettarci: una riproposizione dell'eterno duello tra oppressore e paladino.

Tale marcata identità estetica è un'eredità preziosa e delicata per il western contemporaneo. Da un lato permette di richiamare con poche immagini una lunga tradizione cinematografica pregressa, vera manna per il citazionismo postmoderno; dall'altro il mutato rapporto del pubblico con le icone western rende necessaria una loro riqualificazione.⁷ I fratelli Coen sono noti per la loro magistrale giocoleria quando si tratta di rimaneggiamento dei generi, e il western non sfugge alla loro orbita. Non solo in buona parte della loro filmografia fanno capolino ingegnose reinterpretazioni delle figure archetipiche del genere (dal cowboy-narratore di *The Big Lebowski* a il detective-cacciatore di taglie di *Blood Simple*, dal pioniere mitologico di *Fargo* al *raider* assetato di sangue di *Raising Arizona*) ma nei casi in cui si cimentano apertamente con il western non si esimono dal rinvigorirne le immagini essenziali (con il contributo di fedeli collaboratori quali Roger Deakins e Carter Burwell); talvolta ammantandole del loro inconfondibile tocco ironico e grottesco, talvolta esaltandone la bellezza, il valore allegorico, il fascino evocativo.

Oggetto di questo capitolo saranno dunque gli aspetti formali del western recente, il suo rapporto con l'estetica ereditata dalle fasi precedenti del genere e con le aspettative del pubblico contemporaneo; ma soprattutto si cercherà di evidenziare l'importante contributo dei western coeniani alla modernizzazione dell'identità visiva del western.

1.1. L'eredità estetica del western del passato

Il western è l'unico genere la cui ambientazione è implicata nel suo nome e definizione.⁸ Non stupisce perciò l'importanza delle scenografie nella percezione

⁷ FALCONER, Pete, "Spaghetti Westerns and the 'Afterlife' of a Hollywood Genre", in FISHER, Austin (a cura di), *Spaghetti Westerns at the Crossroads: Studies in Relocation, Transition and Appropriation*, Edinburgh: Edinburgh Scholarship Online, 2017.

⁸ MITCHELL, L. C., *Late Westerns*, p. 2: «The question that keeps reemerging, then, is why this narrowly based vehicle—with among the most limited historical setting of any familiar genre—

del western presso il pubblico, né il caratteristico indugiare della macchina da presa sugli scenari in cui agiscono i protagonisti.

Inizialmente l'attenzione era rivolta soprattutto agli straordinari paesaggi naturalistici dell'America selvaggia: Mitchell rinviene nei romanzi di James Fenimore Cooper (1789-1851) la matrice di questo caratteristico sguardo del western.⁹ Lo straordinario successo dei romanzi di Cooper, che scatenò il moltiplicarsi degli imitatori,¹⁰ contribuì notevolmente a definire il ruolo del paesaggio nella narrativa western letteraria e cinematografia (nonostante nessuno dei suoi romanzi fosse propriamente ambientato nel West americano, ai suoi tempi scarsamente esplorato). Il ciclo di *Leatherstockings*, che vanta uno stile «painterly enough to constitute a new literary technique»,¹¹ è però un esempio paradigmatico della funzione delle descrizioni nelle storie d'avventura da cui il western non potrà prescindere. Secondo Mitchell – che si rifà alle riflessioni di Umberto Eco sui romanzi di Ian Fleming – il soffermarsi su lunghe descrizioni dello scenario naturalistico tipico di Cooper ha innanzitutto una importante valenza narratologica.¹² L'attardarsi sui dettagli, sospendendo a lungo la trama con l'intensità di un «aimless glance»,¹³ consente di controbilanciare a livello ritmico gli improvvisi guizzi d'azione – quasi interludi degli estesi paragrafi descrittivi – e al contempo di anestetizzare lo sguardo del pubblico, indotto in questo modo ad accettare improbabili sviluppi di trama o l'esplosione repentino della violenza. Questa tecnica narrativa è al cuore della popolarità del western, che la applica non solo al paesaggio (comunque oggetto d'osservazione privilegiato) ma anche ai corpi, agli oggetti, ai costumi, e agli immancabili cavalli¹⁴ – una diligenza dell'osservare che percorre il genere fino ai suoi esempi più recenti.¹⁵

should continue to win over audiences more than a century after the lone cowboy had faded from view [...]».

⁹ MITCHELL, L.C., *Westerns*, pp. 28-54.

¹⁰ *Ivi*, p. 30.

¹¹ *Ivi*, p. 31.

¹² *Ivi*, p. 33-35.

¹³ ECO, Umberto, «Narrative Structures in Fleming», in ECO, U., *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington: University of Indiana Press, 1979, pp.144-174, p.166.

¹⁴ MITCHELL, L.C., *Westerns*, p. 34.

¹⁵ PYE, Douglas, «The Western (Genre and Movies)», in GRANT, Barry K., *Film Genre Reader IV*, Austin: University of Texas Press, 2012, pp. 239-254, p. 246: « But a tension between a realism of presentation and a much greater degree of abstraction at other levels does seem characteristic of

Le vaste descrizioni panoramiche di Cooper inaugurano però anche un'altra attribuzione di significato che sarà fondamentale per il western. La stasi narrativa contagia infatti la rappresentazione dei personaggi, che vengono gradualmente assorbiti dall'immobilità del paesaggio, trasformati in figure inanimate la cui fibra morale è proporzionata alla loro capacità di mimetizzarsi nel silenzio della natura. L'idea centrale del western, per cui l'autocontrollo e l'imperturbabilità sono la cifra dell'eroe –in opposizione all'impulsività del *villain* – nasce nelle pagine di Cooper¹⁶ (la riduzione dei personaggi a *natures mortes*,¹⁷ spogliata però di ogni significato morale, sarà portata all'estremo nei western di Leone, in cui uomini impassibili sembrano plasmati dalle sabbie dell'anonimo paesaggio desertico).¹⁸

Il lascito più prezioso consegnato da questa antesignana letteratura western è però forse un altro: la scoperta dell'America come sconfinato spazio virgineo, in cui l'immaginazione si libra, le speranze del pioniere prosperano, e le virtù dell'eroe si specchiano nella ruvidezza, implacabilità e selvaggia bellezza del paesaggio. Molto presto le terre inesplorate si caricano di valenze metaforiche che innervano la mitologia dell'*Old West*: divengono quel luogo di redenzione, catarsi e individualismo celebrato dal cinema western del periodo classico.

L'attribuzione di tale complessità di significati si realizza anche per mezzo di un processo già intrapreso in queste pionieristiche opere (anche pittoriche) dell'Ottocento e che prosegue tutt'oggi nel western più recente. Il paesaggio – ma anche i costumi, gli oggetti, le ambientazioni urbane – si ammantano fin dal principio di un'aurea di iconicità che non aspira alla ricostruzione storica, ma alla creazione di un immaginario. Già le descrizioni di Cooper e i dipinti di Bierstadt¹⁹ non offrono veri riferimenti geografici, e si configurano come rappresentazioni immaginifiche di luoghi miticizzati. Questo fa sì che il western sia fin dal principio un genere autoreferenziale, capace di formulare immagini che proprio in quanto *mitiche* sprigionano un potenziale narrativo formidabile.

many westerns—the low mimetic realization “anchors” and gives credence to other, more abstract elements: romantic narrative structures, plots inherited from melodrama, the simple moral framework of sentimental fiction».

¹⁶ *Ivi*, pp. 35-48.

¹⁷ *Ivi*, p.38.

¹⁸ *Ivi*, pp. 230-235.

¹⁹ MITCHELL, L. C., *Westerns*, pp. 64-77.

L'esempio più emblematico di questo trattamento dei luoghi è probabilmente la trasformazione della Monument Valley in suprema icona del West; e in tale frangente (come in molti altri) è difficile sovrastimare l'importanza di John Ford. Come spiega Paolo Bertetto nel suo saggio *La Monument Valley e l'immagine mediatica*,²⁰ il monumento naturalistico torna a più riprese nella filmografia fordiana (a partire da *Stagecoach*, passando per *My Darling Clementine* e *She Wore a Yellow Ribbon* fino a *The Searchers*); un film alla volta, l'immagine ricorrente della *Valley* perde aderenza con la realtà geografica per tramutarsi in un significante puramente cinematografico. La macchina da presa rimescola la sua spettacolare conformazione di pinnacoli, *mesas* e canyon, generando uno spazio labirintico²¹ che si sgancia dal referente reale per elevarsi al rango di icona, capace di rievocare icasticamente una complessa mitologia e un vasto repertorio di ulteriori immagini inequivocabilmente western. Innumerevoli *lone riders* – una lunga dinastia di cui il Buster Scruggs dei Coen è l'ultimo discendente – si aggireranno tra gli imponenti monoliti d'arenaria; e non poche diligenze solcheranno i sentieri polverosi, scrutate dalle immancabili bande di guerrieri indiani appostati sulle sommità. Ma il processo di codificazione non si ferma alla fase classica del genere. Un ulteriore sviluppo si verifica con l'apparizione della *Valley* nelle magnifiche inquadrature panoramiche di *C'era una volta il West*.²² Nella sua penultima avventura a Ovest del Mississippi Leone ammanta di malinconica epicità gli scenari testimoni di avventure innumerevoli; ma quello che intende rievocare con il profilo rossastro dei monoliti non è più il West – in quanto luogo mitologico della fondazione della nazione americana – bensì il *Western* – in quanto luogo cinematografico della fondazione del *mito* americano. La Monument Valley è ormai icona al quadrato, una matrioska di simbologie: e l'omaggio di Leone e Morricone non è dedicato agli eroi (o presunti tali) che conquistarono il West, ma agli eroi del cinema (Ford, Wayne, Hawks, Cooper, Mann, Stewart etc.) che conquistarono il mondo intero con le immagini indimenticabili dei loro film.

²⁰ BERTETTO, Paolo, "La Monument Valley e l'immagine mediatica" in MINUZ, Andrea (a cura di), *L'invenzione del luogo: spazi dell'immaginario cinematografico*, Pisa: ETS Edizioni, 2011.

²¹ *Ivi*, p. 30. Cfr. anche WILSON, Booth, "How John Ford's West Was Framed: Landscape and Geography in the Monument Valley Films", *JCMS: Journal of Cinema and Media Studies*, vol. 59 no. 3, 2020, p. 90-113.

²² BERTETTO, P., op. cit. pp. 33-34.

Questo spirito meta-cinematografico, che fece la fortuna dello *spaghetti*,²³ è accolto con convinzione dal western contemporaneo, e non a caso l'iconografia scaturita dal western italiano occupa un posto speciale nell'immaginario odierno. Pete Falconer²⁴ paragona la fase dell'euro-western a quella attualmente attraversata dal genere, e le affinità che individua tra i due periodi sono particolarmente pertinenti all'aspetto estetico ed iconografico dei film. Così come quello italiano negli anni '60, anche il western hollywoodiano più recente deve gestire una *distanza* – allora geografica, oggi temporale, in entrambi i casi culturale. Falconer identifica nei due concetti di *esplorazione* e *ricostruzione*²⁵ una chiave di lettura utile a tracciare analogie e differenze nel trattamento dell'iconografia ereditata dal western classico. Laddove la lontananza geografica viene espressa (soprattutto nei primi anni dello *spaghetti*) attraverso lo sguardo indagatore dell'outsider, di cui viene enfatizzato il punto di vista estraneo (differenziando così lo Straniero Senza Nome da suoi omologhi classici, quali Shane), nel western contemporaneo il curioso esplorare della macchina da presa è sostituito dall'accuratezza con cui l'ambientazione storica è ricostruita e filmata. L'indugiare sui dettagli del set, dei costumi, degli oggetti di scena è indice di un doppio tentativo archeologico, che indaga al contempo l'*Old West* come ambientazione storica e il Western come genere cinematografico emblema di una Hollywood ormai lontana.²⁶ In tal senso entrambi i sottogeneri sono impegnati in una reinterpretazione meta-cinematografica di un'epoca passata della storia del cinema.

Se il western all'italiana poteva però contare su una diffusa familiarità del pubblico con i tropi del genere, che aveva invaso le sale nostrane del dopoguerra insieme al resto della produzione americana (con tutto l'arretrato del periodo bellico che si riversò in Europa negli anni '50), oggi il western si relaziona con una audience assai meno adusa a decifrare la sua narrazione, estetica, e tematiche.²⁷ Il pubblico odierno non fatica affatto a riconoscere le immagini paradigmatiche del western,

²³ LA POLLA, Franco, *Stili americani*, Bologna: Bononia University Press, 2003, pp. 271-72.

²⁴ FALCONER, Pete, "Spaghetti Westerns and the 'Afterlife' of a Hollywood Genre", in FISHER, Austin (a cura di), *Spaghetti Westerns at the Crossroads: Studies in Relocation, Transition and Appropriation*, Edinburgh: Edinburgh Scholarship Online, 2017.

²⁵ *Ivi*, p. 270.

²⁶ *Ivi*, p. 267.

²⁷ *Ivi*, p. 270-71.

diffuse ampiamente – sebbene spesso in un sunto molto leoniano²⁸ – in una varietà di media, preminentemente nella pubblicità. Tuttavia, al cinema questa ricca iconografia non è più sorretta dall’assidua frequentazione da parte del pubblico (il western è ben lontano dall’essere quel pilastro di Hollywood che fu negli anni ’40 e ’50), che non può più attribuirle spontaneamente dei significati. Il western contemporaneo procede allora su due fronti: sfrutta la ricchezza di immagini al contempo familiari e suggestive, mostrando il più possibile di un mondo perduto (storico e cinematografico)²⁹ che esercita ancora considerevole fascino; e in più si impegna a riqualificare semanticamente ciò che mostra in modo da guidare l’interpretazione. Negli anni dello splendore del genere, quelle stesse immagini si inserivano in un complesso sistema di significati – ideologici, narrativi, culturali – con cui il pubblico aveva sviluppato grande dimestichezza. Il loro valore simbolico intrinseco, in quanto insegne di una vasta struttura concettuale condivisa, è però ormai sfumato; devono dunque essere ricontestualizzate e il loro senso aggiornato alle coordinate del pubblico odierno.

I tre momenti sopra menzionati (la fase letteraria, cinematografica classica e poi italiana del western) sono richiamati in maniera naturalmente non esaustiva, ma orientata a far emergere la complessa stratificazione semantica ormai insita nelle icone del western. Questa ricca tradizione è un materiale di partenza ambiguo: familiare e sfuggente, inequivocabile eppure alieno; non stupisce che sia maneggiato con grande cura dai filmmakers odierni, e ancor meno sorprende che i Coen, maestri del gioco dei generi, si siano cimentati nel western con risultati spettacolari.

Il prossimo paragrafo sarà allora incentrato sull’estetica e l’iconografia dei loro western, con particolare considerazione per i paesaggi, i costumi, la direzione della fotografia e la musica.

²⁸ *Ivi*, p. 275-77.

²⁹ *Ivi*, p. 268: « One characteristic way in which many afterlife Westerns respond to the relative unfamiliarity of the genre and its world to contemporary audiences is to show them as much of that world as possible. A world that belongs to the past is rebuilt for us in extensive, painstaking detail».

1.2. *Paesaggi, costumi e musica dei western coeniani*

Per quanto sia convenzionalmente ragionevole suddividere la storia del western in periodi, a uno sguardo più meticoloso emerge la straordinaria varietà che caratterizza ciascuno di essi. Il western contemporaneo, in quanto distinto da quello classico, europeo o revisionista, non fa eccezione: nel complesso e perpetuo evolvere dei generi, le spinte centrifughe sembrano talvolta sgretolare ogni tentativo fondato di classificare i film all'interno di un'unica etichetta appropriata.³⁰ La varietà di nomi attribuiti finora ai western degli ultimi decenni (*post*, *late*, *contemporary*, *new*, persino *super*³¹ *westerns*) lascia intuire quanto sia arduo e controverso rintracciare una parentela significativa tra questi film. Le classificazioni più longeve avvengono sempre retrospettivamente,³² e dunque questa molteplicità di denominazioni non sorprende. Una ricorrenza di questi tentativi tassonomici è tuttavia individuabile: la forma dei film è forse l'aspetto più frequentemente chiamato in causa quando si cerca di separarli dalle precedenti fasi del genere – che d'altronde è sempre stato formalmente innovato dai suoi autori oggi più ricordati (a partire dai sopracitati Ford e Leone). Come scrive Mitchell a proposito di quelli che preferisce chiamare *late westerns*, «their belatedness is apparent less in some distinguishable subject matter than in their inventive executions».³³

L'analisi dell'esecuzione formale di un western può esordire legittimamente in molti modi; uno tra i più spontanei è partire dal cuore della definizione del genere, ovvero l'ambientazione. Il trattamento del paesaggio, da sempre grande attrattiva del cinema western, è senz'altro indizio eloquente dell'approccio di un autore (o di un contesto culturale) al western. Ultimamente sembrano delinearci due vocazioni parallele: da un lato la tendenza a soffermarsi su «lengthy landscape studies»³⁴ (in film quali *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford*, o il

³⁰ MITCHELL, L.C., *Late Westerns*, p. 3-4.

³¹ COMBS, Richard, "Broken Trail Super-Westerns: New Whiskey in Old Bottles", *Film Comment*, vol. 45, no. 1, 2009, pp. 45-47.

³² MITCHELL, L.C., *Late Westerns*, p. 16: «"Boundaries" of a popular genre are never secure or otherwise durable (nor meant to be), though they can occasionally appear so because they were (as always) established retrospectively, imposed by the present on the past».

³³ *Ivi*, p. 6.

³⁴ COMBS, R., op. cit., p. 46.

recentissimo *The Power of the Dog*); dall'altro quella a distogliere lo sguardo dai grandi spazi aperti per rifugiarsi negli interni. Come scrive Mitchell:

[...] cameras are turned to interiors and closed spaces with lenses focused on faces rather than far horizons, deliberately angling away from the suasions of earlier films in what sometimes seems like a tacit effort to induce in the viewer a longing for such scenes.³⁵

Quest'ultima propensione è in parte da attribuirsi al dialogo che gli autori intraprendono con le aspettative del pubblico, in parte alla commistione con il noir – paradossalmente uno dei generi più inclini a mescolarsi con il western – che si oppone piuttosto clamorosamente all'afflato panoramico con i suoi claustrofobici setting urbani. E quando si riflette sulla combinazione western-noir, pochi film possono sperare di balzare alla mente prima di *No Country for Old Men*.

Il capolavoro dei Coen presenta un rapporto quantomai sfaccettato con la sua ambientazione texana. Come in *Blood Simple*, anch'esso ambientato in Texas, la storia è introdotta da una serie di vedute del paesaggio (marcatamente antropizzato in *Blood Simple*) accompagnate dalla voice over³⁶ del personaggio più propriamente western del film: nella prima opera dei Coen si trattava di un'associazione più che altro estetica (principalmente costumi e *props*), mentre in *No Country* lo sceriffo Ed Tom Bell è un rappresentante del Vecchio West in una maniera più profonda e centrale per la storia. Questa introduzione, ritmicamente elaborata e splendidamente fotografata (Matthew MacDonald rileva delle suggestive somiglianze con la sequenza *Dawn of Man* di *2001: A Space Odissey*)³⁷ innesca nel pubblico una precisa aspettativa, data dalla preminenza del paesaggio per il genere western.³⁸ Come scrive Michele Fadda, «queste non sono semplici immagini: sono prima di tutto porzioni di un immaginario già visto, un cliché culturale [...]».³⁹ Tuttavia il paesaggio non verrà praticamente più mostrato: ricompare abbastanza presto nella scena della caccia all'antilope per poi quasi

³⁵ MITCHELL, L. C., *Late Westerns*, p. 32.

³⁶ Una tecnica di per sé strettamente associata al noir, come nota Mitchell (*ivi*, p. 183).

³⁷ MACDONALD, Matthew, "Mountains, Music, and Murder: Scoring the American West in *There Will Be Blood* and *No Country For Old Men*" in KALINAK, Kathryn (a cura di), *Music in the Western: Notes from the Frontier*, New York/London: Routledge, 2012, pp. 218-23.

³⁸ MITCHELL, L. C., *Late Westerns*, p. 183.

³⁹ FADDA, Michele, "Non è un paese per vecchi" in Manzoli, Giacomo (a cura di), *Joel e Ethan Coen*, Venezia: Marsilio, 2013, p. 145.

scompare nella semi-oscurità delle camere dei motel.⁴⁰ L'inserimento della sequenza iniziale, non presente nel libro (com'è noto, trasposto molto fedelmente)⁴¹ è un indizio di ciò che in primo luogo ha spinto i Coen a intraprendere il primo progetto di adattamento della loro carriera.

L'insistenza dei fratelli sull'importanza dell'ambientazione in *No Country*⁴² potrebbe infatti sembrare discordante con lo scarso minutaggio dedicato ai paesaggi. Questa contraddizione si rivela però solo apparente quando scopriamo, dalle stesse dichiarazioni dei Coen, che la «familiarità» e «congenialità» con il romanzo è scaturita spontaneamente dal loro essere «[...] naturally attracted to subverting genre».⁴³ Alla luce di ciò, il paesaggio emerge come strumento essenziale (ma non unico: contribuiscono anche i costumi e i personaggi) della manipolazione delle aspettative sui cui si basa una buona porzione dell'enigmaticità e del fascino del film. L'inesorabile scivolare della storia verso ambientazioni, inquadrature e fotografia noir risulta infatti ancor più rilevante in contrasto con l'apertura in pieno stile western, e traduce visivamente l'intrecciarsi delle tematiche (e della visione del mondo) tipiche dei due generi.⁴⁴

Le immagini mostrate, dopo un'osservazione più accurata, rivelano una duplice valenza. Da un lato, come accennato, innescano nel pubblico delle aspettative magistralmente disattese nel corso del film; dall'altro risemantizzano degli scenari familiari in funzione del tema della storia, profondamente intrisa di disillusione e spaesamento.

La bellezza dei fotogrammi iniziali, con le praterie lentamente svelate dalla delicata luce dell'alba, si configura sempre più come una bellezza spoglia, arida e inospitale, di sapore quasi post-apocalittico.⁴⁵ L'Ovest non è più una terra promessa, proiettata nel futuro, ma una *wasteland* in cui la civiltà ha lasciato

⁴⁰ CAMPBELL, Neil, et al., "From 'Blood Simple' to 'True Grit': A Conversation about the Coen Brothers' Cinematic West", *Western American Literature*, vol. 48, no. 3, 2013, pp. 312–40, p. 319.

⁴¹ Come dichiara uno dei fratelli in un'intervista per il *Guardian*: «One of us types into the computer while the other holds the spine of the book open flat. That's why there needs to be two of us - otherwise he's gotta type one-handed» (PATTERSON, John, "We've killed a lot of animals", *The Guardian*, Ed. Online, 2007, <https://www.theguardian.com/film/2007/dec/21/coenbrothers>).

⁴² *Non è un paese per vecchi* (*No Country for Old Men*, Joel e Ethan Coen, 2007), contenuti speciali del Bluray.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ MITCHELL, L.C., *Late Westerns*, p. 185.

⁴⁵ BOOKER, Keith M., *The Coen Brothers' America*, Lanham (Maryland): Rowman & Littlefield, 2019 (e-book), pp. 169-90.

profonde cicatrici.⁴⁶ Se tra le molteplici sfumature di significato attribuite dal western al paesaggio le più importanti sono forse due – da un lato la verdeggiante terra promessa come simbolo di speranza e rifondazione; dall’altro l’aspra e indomita *wilderness* come specchio delle virtù dell’eroe – *No Country* le ribalta entrambe ironicamente: se l’Ovest è ancora un luogo simbolico, evoca tuttavia violenza, sopraffazione e caos; se il paesaggio continua a riflettere l’animo dei protagonisti, costoro sono però tutt’altro che eroici. Scrive A. P. Nelson:

Where the inspirational landscapes of the classic Western celebrate an idea of American unity, opportunity, and power, *No Country for Old Men*’s landscapes express the film’s themes of dissolution and isolation. [...] *No Country for Old Men* embraces this legacy of the Westerns’ outdoor visual style, continuing the tradition of letting landscape comment on the predicaments, both interior and exterior, of the characters and the society in which they dwell.⁴⁷

Grazie anche alla straordinaria fotografia di Roger Deakins, che valorizza le gradazioni del bruno e dell’ocra («in tones that resemble shafts of wheat examined in myriad different lights [...]»),⁴⁸ i paesaggi di *No Country* si intonano con la desolazione. Una terra «hard on people»,⁴⁹ da cui un tempo emergeva il valoroso cowboy del western classico, si è inaridita al punto da divenire habitat naturale di Chigurh, uno spettro al confine tra il *wanderer* del romanzo gotico e lo psicopatico dello *slasher*.

Il paesaggio è dunque un elemento decisivo nella poetica di *No Country*, anche perché contribuisce sostanzialmente a qualificarlo come un western – passaggio fondamentale per rendere d’impatto la progressiva disattesa di quasi tutti gli stilemi del genere. A questa collocazione collaborano però anche altre navigate icone del western, cioè i costumi. Come nota Sonya Topolnisky, «costume is

⁴⁶ O’BRIEN, Geoffrey, “Gone Tomorrow: The echoing spaces of Joel & Ethan Coen’s *No Country for Old Men*”, *Film Comment*, vol. 43, no. 6, 2007, pp. 28–31, p. 31: «We are in what feels, for a few opening moments at least, like a paradise of spaciousness – except that the desert is littered with wrecked cars and rotting corpses, and the rest of the wide-open spaces have been layered over with highways and motels and all sorts of other precisely observed junk».

⁴⁷ NELSON, Andrew P., *Contemporary Westerns: Film and Television since 1990*, Lanham /Toronto /Plymouth: The Scarecrow Press, 2013 (e-book), pp. 93-107. Cfr. anche MELLEN, Joan, “Spiraling Downward: America in *Days of Heaven*, *In the Valley of Elah*, and *No Country for Old Men*”, *Film Quarterly* 61/3 (Spring 2008), p. 28: «[the film] is set on a landscape of West Texas desolation where nature can no longer be enlisted even ironically as a metaphor of transcendence».

⁴⁸ MCCARTHY, Todd, “Film Review: No Country for Old Men”, *Variety*, Online Ed. 18 Maggio 2007, <https://variety.com/2007/film/awards/no-country-for-old-men-5-1200559242/>

⁴⁹ *Non è un paese per vecchi* (*No Country for Old Men*, Joel e Ethan Coen, 2007).

particularly relevant when considering *No Country for Old Men* in light of the Western tradition, a genre steeped in iconic tropes and symbols connected to regional identity».⁵⁰ La rilevanza dei costumi in *No Country* è proporzionale all'enigmaticità e all'«ageless quality» dei suoi scenari e architetture, che lo accumulano a molti altri western (basti pensare alla contrapposizione tra il paesaggio anonimo e gli iconici costumi in *Per un pugno di dollari*). Scrive Topolnisky:

In a meager setting such as the West, which frequently lacks conventional social framework or architectural landmarks, garments on the body are among the few possessions and markers of identity. As such, it can be argued that dress signifies more in a Western than in other genres.⁵¹

Il suo saggio sui costumi di *No country* esordisce con l'analisi di tre poster promozionali del film, che senza mostrare il volto degli attori introducono al pubblico i personaggi principali riducendoli a un «amalgam of garments and weapons»⁵² (figure 1-3).

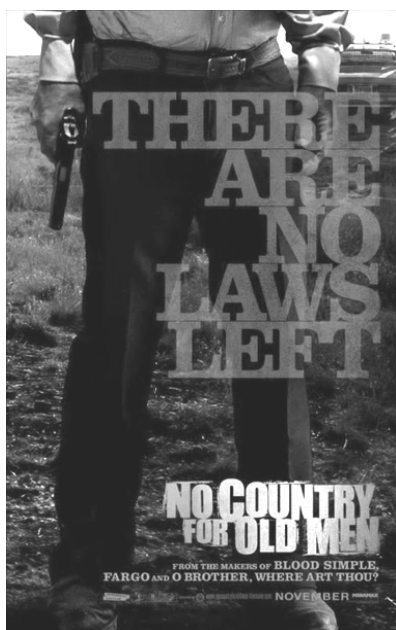


Figura 1

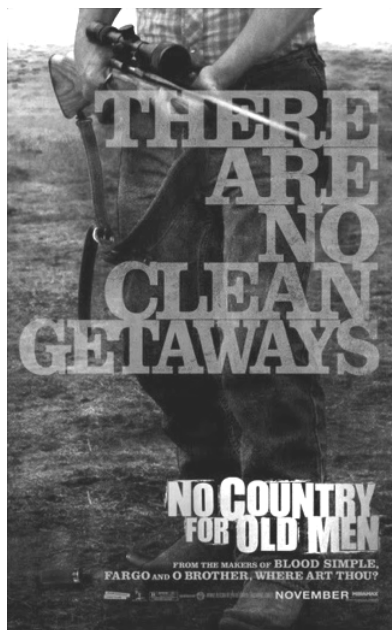


Figura 2

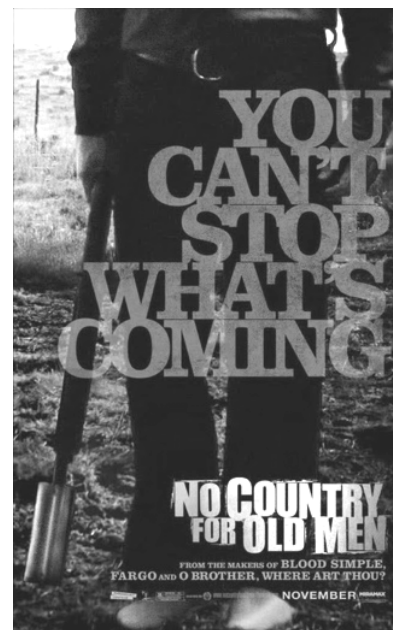


Figura 3

⁵⁰ TOPOLNISKY, Sonya, "For Every Tatter in Its Mortal Dress: Costume and Character in *No Country for Old Men*", in CHAPMAN KING, Lynnea, et al. (a cura di), *No Country for Old Men: from Novel to Film*, Lanham/Toronto/Plymouth: The Scarecrow Press, 2009, p. 112.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ivi*, p. 113.

Significativamente, tutti e tre i personaggi si presentano a mano armata. Le armi da fuoco sono probabilmente i *props* più importanti del western, e la loro presenza nei poster non sorprende. Ma le armi, come già lasciano intuire queste immagini concepite per il marketing, non si limitano a contribuire alla collocazione di *No Country* nel macrogenere del film d'azione; esse giocano un ruolo fondamentale nella caratterizzazione dei personaggi e nella definizione del loro rapporto con il genere, esprimendo l'aderenza o la distanza di ciascun personaggio principale dall'immaginario western.

Lo sceriffo Ed Tom Bell, che più di tutti rappresenta l'*Old West* (o perlomeno la sua idealizzazione poi disillusa), manifesta questa appartenenza con un costume e un'arma altamente codificati:⁵³ la sua è infatti un'uniforme, che comprende un set di strumenti – tra cui il cavallo – standardizzati e immediatamente riconoscibili come western. Moss, d'altra parte, indossa degli abiti che lo collocano saldamente nella *western working class* (e come nota Topolnisky, i suoi vestiti sono una scelta deliberata, una espressione della sua identità a cui non rinuncia in seguito all'ascesa economica);⁵⁴ tuttavia il suo fucile di precisione si discosta dall'immaginario tipicamente western, associandolo a fasi più recenti e meno gloriose della storia americana, come la guerra in Vietnam (un'esperienza collettiva che peraltro influenzò profondamente la rinegoziazione dei miti del western al cinema).⁵⁵ Questo richiamo lascia intuire la mancata adesione di Moss alla parabola vincente dell'eroe e l'incrinarsi dello schema classico *official hero – outlaw hero – villain*. Al contrario di quest'ultimo, infatti, i due personaggi positivi si rivelano inefficaci nel tenere sotto controllo la spinta caotica del mondo che li circonda, e ciò è ben rappresentato dall'uso delle armi. Lo sceriffo non esplode un singolo colpo durante l'intera vicenda, arrivando sempre in ritardo rispetto allo svolgersi dell'azione violenta. Moss si serve profusamente e abilmente delle armi,

⁵³ *Ivi*, p. 116.

⁵⁴ *Ivi*, pp. 116-117.

⁵⁵ CAWELTI, John G., *The Six-gun Mystique Sequel*, Bowling Green: State University Popular Press, 1999, p. 117. Cfr. anche Slotkin, Richard, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, Norman: University of Oklahoma Press, 1998, pp. 627-633.

ma, come esemplificato dalla sua prima apparizione, che lo mette a diretto confronto con Chigurh, le sue prede non stanno ferme, i suoi obbiettivi non si stabilizzano, la sua mira risulta sempre imperfetta. Chigurh, d'altra parte, è mostruosamente efficiente. Ma il suo aspetto sinistramente *unheimlich* – l'eccentrico taglio di capelli,⁵⁶ gli abiti *quasi-normali*,⁵⁷ e, soprattutto, l'inquietante stranezza delle sue armi – è emblema dell'ambiguità del suo rapporto con il mondo rappresentato.

A un primo sguardo egli parrebbe un infiltrato, un'anomalia o aberrazione dello scenario western tratteggiato nel prologo del film, come se il suo aspetto bizzarro fosse frutto del tentativo mal riuscito di un estraneo che tenta di mimetizzarsi.⁵⁸ Ma con il procedere della storia, alla luce della sua straordinaria efficacia – di contro allo spaesamento o inadeguatezza degli altri personaggi – emerge come la specie dominante in questo West sia proprio lui, mentre gli altri sono sulla via di un'inesorabile estinzione. Che Chigurh sia una specie endemica, espressione naturale dell'habitat rappresentato, oppure una specie invasiva venuta a sconvolgerlo, è in fondo il tema delle riflessioni dello sceriffo e di suo zio Ellis («*what you got here is nothing new*»)⁵⁹ Di certo è lui l'individuo meglio adattato a dominare questo ambiente, e, alla luce di ciò, il suo aspetto perturbante e le sue strane armi sono il simbolo di quanto il West sia lontano da quello idealizzato – di quanto quel mondo sia stato stravolto, o di quanto quell'immagine mitica degli *old timers* sia illusoria. La sua ormai iconica pistola è uno di quegli «oggetti coeniani» che non solo «possiedono una bellezza che può coincidere e risolversi in sé stessa, in un carattere allucinato, quando non grottesco», ma sono anche testimoni della «pluralità dei codici narrativi, culturali e mitologici di cui è composto l'immaginario americano»,⁶⁰ in questo caso l'immaginario americano sull'arma da fuoco e la

⁵⁶ TOPOLNISKY, S., op. cit., p. 115: «The hair is the physical representation of Chigurh's antipathy toward social convention. [...] [The hair is] tremendously effective in inducing a sense of oddness, lending extra "creepiness" to the overall look of the character».

⁵⁷ Particolarmente significativi per il suo aspetto sono gli stivali, fondamentale elemento dell'outfit western. Cfr. *Ivi*, pp. 115-116: «The only Western flourish he appropriates is the cowboy boots. His boots are darker and somehow sharper than the others. Zophres [la costumista] took care to ensure that they had a colder, harder edge to them. She wanted the boots to cohere with his persona and have the threatening look of a weapon».

⁵⁸ *Ivi*, p. 115.

⁵⁹ *Non è un paese per vecchi* (*No Country for Old Men*, Joel e Ethan Coen, 2007).

⁶⁰ FADDA, M., op. cit., pp.147-8.

violenza. Lo strano fucile di Chigurh è così simbolo non solo della sua posizione dominante rispetto agli uomini che incontra – paragonabile a quella di un boia su bestie da macello – ma anche della caotica e irrefrenabile violenza che permea il West rappresentato, e di cui Chigurh stesso è una letale incarnazione: una violenza di cui è impossibile comprendere ragioni ed esiti, e che rende del tutto inutili i tentativi di razionalizzazione.⁶¹

In questi paragrafi si è voluta tratteggiare la complessità del significato di paesaggi e costumi in un film che trascende il genere quale *No Country for Old Men*. Questa ricchezza non può tuttavia oscurare l'importanza che questi elementi detengono anche negli altri western dei Coen, ovvero *True Grit* e *The Ballad of Buster Scruggs*. Come si desume anche dalle interviste presenti nei contenuti speciali dell'edizione home video, un meticoloso lavoro di ricostruzione storica è stato dispiegato per la realizzazione di *True Grit*. Ciò si inserisce nella tendenza di molti western recenti a soffermarsi con «painstaking detail»⁶² sui particolari delle ambientazioni, dei costumi e degli oggetti di scena, nel tentativo di soddisfare la curiosità suscitata da un setting al contempo familiare ed estraneo. Come però nota Falconer, «the emphasis given to such details can actually amplify the alien quality of the world of the Western».⁶³ Questo effetto straniante si ritrova magnificato nei western dei Coen, che, per quanto possano sembrare «addomesticati» al genere, sprigionano pur sempre la personalità straripante del loro stile.

In *Buster Scruggs* ciò è esemplificato dalla stravaganza caricaturale del personaggio eponimo: nella varia gamma della «cowboy aesthetic», che può cadere «anywhere across a continuum from the dirty, worn, and unembellished to the ostentations examples, with lavishly embroidered shirts, chaps, fringe, spurs, and

⁶¹ TOPOLNISKY, S., op. cit., p. 113: « His firearms define him because they are as incomprehensible and dangerous as he is, but they offer no deeper understanding as to his interior life or motivations».

⁶² FALCONER, P., op. cit., p. 268. Mitchell rinviene una paragonabile “estetica del dettaglio” in *No Country for Old Men*; in questo caso lo studioso attribuisce tale stile fotografico all'impossibilità per la macchina da presa di afferrare le psicologie enigmatiche dei personaggi: «Part of this obfuscation of character, curiously enough, seems conveyed by the [...] unusual devotion to otherwise minor details, with the very irrelevance of certain objects calling attention to the absence of unified temperaments or personalities. The narrative turns away from unrevealing faces and bodies out of what seems like frustration, focusing instead on furniture and random commodities». MITCHELL, L.C., *Late Westerns*, p. 196.

⁶³ *Ibidem*.

lasso»,⁶⁴ i costumi di Buster tendono indiscutibilmente verso il secondo estremo, con effetti esilaranti quanto alienanti.⁶⁵ In *True Grit*, questo effetto è particolarmente evidente nella scena in cui Mattie e Cogburn si imbattono nell'uomo impiccato e nel dentista itinerante, Forster – forse non a caso, unico episodio significativo del film non presente nel libro di Portis.⁶⁶ Questi incontri si rivelano essere tanto ininfluenti per lo svolgersi della trama, quanto importanti per la definizione dell'atmosfera vagamente surreale del film. Scrive Falconer:

The scene's slow pace, gradual revealing of details and its framing as a temporary interruption to the main characters' journey result in a self-contained episode apparently dedicated to the extended contemplation of Forster's strangeness. The film seems almost to stop to allow us to take in the eccentric details of his speech and appearance.⁶⁷

In questo iato ritmico, lo spettatore apprezza per la prima volta la scelta dei Coen di rifarsi alla fonte letteraria e ripristinare la sua ambientazione invernale – scartata nella precedente trasposizione cinematografica del 1969 – conferendo al film «a much darker, more barren look that emphasizes the danger and inhospitality of the landscape».⁶⁸ Il bosco che attraversano Mattie e Cogburn è desolato al punto da sembrare irreali, impalpabile come un luogo dell'immaginazione o dell'incubo, come se i protagonisti fossero accidentalmente penetrati in un luogo liminale, simbolico, fiabesco. Forse per questo non stupisce che Cogburn, la cui familiarità con il Territorio è stata più volte ribadita, si ritrovi a domandare indicazioni al dentista, come fosse disorientato.⁶⁹ Le due grottesche apparizioni, «bizarre and dreamlike»,⁷⁰ si delineano così come emanazioni di

⁶⁴ TOPOLNISKY, S., op. cit., p. 112.

⁶⁵ I suoi costumi di ricordano il falso cowboy di *Intolerable Cruelty*, che, con il suo vestiario artefatto e immacolato, simboleggia la riduzione del cowboy a «una maschera che cerca di imbrogliare il prossimo, con modalità e caratteristiche corrive e banalizzanti di una figura centrale della storia del genere western». (AGOSTINELLI, Alessandro, *Un mondo perfetto: I comandamenti dei fratelli Coen*, Nardò: Besa Muci, 2022). Come vedremo meglio nel paragrafo 3.3., anche il personaggio di Buster è emblematico dell'acuta demistificazione operata dai Coen, e i suoi costumi ne sono un chiaro indizio visivo.

⁶⁶ WALKER, Joseph S., “Coen, Coen on the Range: Rooster Cogburn(s) and Domestic Space”, in STODDARD, Scott F. (a cura di), *The New Western: Critical Essays on the Genre Since 9/11*, Jefferson (North Carolina): McFarland & Company, 2016, p. 76.

⁶⁷ FALCONER, P., op. cit. p. 269.

⁶⁸ WALKER, J. S., op. cit., p. 75.

⁶⁹ *Ivi*, p. 76.

⁷⁰ *Ibidem*.

un'ambientazione onirica, guardiani di una soglia simbolica che delimita il confine tra il Territorio Indiano e quella che J.S. Walker suggerisce di chiamare «Coenland».⁷¹ In questo mondo sottilmente deviato dall'ordinario, scenografia privilegiata della filmografia dei Coen,⁷² l'aspetto sbalorditivo del *Bear Man* è coerente, conforme, stupefacente solo a prima vista. Ma l'estetica di *True Grit* è in generale estremamente coeniana:

The land they enter is dismal, harsh, uninviting. As in a lot of other Coen movies, particularly *Fargo* and *No Country for Old Men* but also *Blood Simple* (1984) and *Raising Arizona*, the land resists conquest with its repellent quality of emptiness. [...] Where the 1969 *True Grit* employed rich autumnal forest settings whose scenic grandeur emphasized the vigor and determination of its aging star John Wayne (and, more abstractly, the validity of the conservative values and genre traditions that Wayne embodied in opposition to the late 1960s countercultural upheaval), the settings of the 2010 version are decidedly unspectacular, deflating heroic pretensions rather than underlining them.⁷³

Infine, una discussione, per quanto breve, degli aspetti formali dei western coeniani non può tralasciare un cenno sulla colonna sonora. Quella di *No Country* è notoriamente impercettibile, «an extreme example of cinema's unheard melodies».⁷⁴ Il commento musicale sussurrato di Carter Bordwell si mimetizza con il suono del vento, da cui emerge senza soluzione di continuità, come se affiorasse dal paesaggio.⁷⁵ Secondo Mitchell, «the silenced orchestral acoustics [...] accentuates the lack of knowable psychology, confirming characters as mysterious, with motives and emotions that remain enigmatic».⁷⁶ Se nei Western leoniani l'imperscrutabilità e l'astrattezza dei personaggi era compensata dalla variopinta colonna sonora di Morricone, che conferiva «acoustic definition to personalities who seem visually two-dimensional»,⁷⁷ in *No Country* l'enigmaticità dei personaggi si

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² BOOKER, K. M., op. cit., *Introduction*: «The America we see in the films of Joel and Ethan Coen is a sort of alternate-reality America that produces fresh (though slightly skewed) perspectives on real-world cultural history. [...] Each of their films is set in a fictional version of a specific American time and place; in each case, however, the fictional version involved does not quite seem to coincide with the same time and place in the real America but is instead slightly offset from reality».

⁷³ HOLTZ, Martin, ««You Must Pay for Everything in This World One Way or Another»: The Economics of Justice in *True Grit*», in Leo, John R., Paryz, Mark (a cura di), *The Post-2000 Film Western: Contexts, Transnationality, Hybridity*, New York: Palgrave Macmillan, 2015, p. 43.

⁷⁴ MACDONALD, M., op. cit., p. 214.

⁷⁵ LIM, Dennis, "Exploiting Sound, Exploring Silence", *New York Times*, Jan 06, 2008, p. 15.

⁷⁶ MITCHELL, L.C., *Late Westerns*, p. 195.

⁷⁷ MITCHELL, L.C., *Westerns*, p. 231

rispecchia in un silenzio paralizzante. A far da contrappeso alla quiete della colonna sonora vi è tuttavia un sound design formidabile che ammalia lo spettatore – costringendolo a tendere ansiosamente l’orecchio almeno quanto il braccato Moss – e aggredisce l’udito con alcuni suoni agghiaccianti e indimenticabili (come quello della pistola ad aria compressa di Chigurh).⁷⁸

In *True Grit* la colonna sonora è una presenza più tangibile. Il compositore Carter Burwell ne parla così in un’intervista pubblicata sul web:

My idea was that church music would help remind you why she’s doing this; that this misplaced sense of righteousness and desire for justice is based on church learning. [...] The role of music in a film is to tell you something you wouldn’t know otherwise. In *True Grit* is the religiosity of Mattie and her determination; and, finally, Rooster Cogburn and Mattie’s relationship.⁷⁹

La musica, soprattutto nella parte iniziale e finale del film, è costruita intorno all’inno *Leaning on the Everlasting Arms*, suggerito a Burwell dallo stesso Ethan Coen. Non è la prima volta che questo inno risuona nelle sale cinematografiche: è cantato da Robert Mitchum in *The Night of the Hunter* (Charles Laughton, 1955), dove diviene «a mark of hypocrisy; the evil lurking behind the veneer of Christian conformity». ⁸⁰ Questo riferimento accresce la carica ironica della melodia, mentre l’interpretazione malinconica di Burwell conferisce delicatezza al disincanto con cui il film presenta le convinzioni irremovibili di Mattie.

La colonna sonora è sempre un elemento importante nelle opere dei Coen, e i loro western non fanno eccezione. Con la sua apparente assenza, il suo struggente commento agli eventi rappresentati, o la sua preminente presenza diegetica (come in *The Ballad of Buster Scruggs*), la musica partecipa profondamente alla definizione dell’inconfondibile tocco coeniano di questi film, opere più tra le più innovative della fase attuale del western.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ CooperProductionsNY, “Carter Burwell True Grit Interview”, YouTube, 4 agosto 2011, <https://youtu.be/qYe0yMib9B4?si=BwNh5urz6DnIPVx6>

⁸⁰ HOLTZ, Martin, “You Must Pay for Everything in This World One Way or Another”: The Economics of Justice in *True Grit*”, in LEO, John R., PARYZ, Mark (a cura di), *The Post-2000 Film Western: Contexts, Transnationality, Hybridity*, New York: Palgrave Macmillan, 2015, p. 47.

1.3. *L'estetica del western contemporaneo*

Il 2007, anno del trionfo di *No Country for Old Men*, è stato particolarmente prolifico per il western. Furono infatti distribuiti non solo il grande concorrente agli Academy Awards *There Will be Blood* (Paul Thomas Anderson), che non manca di legami con il genere, ma anche western di successo come il remake di *3:10 to Yuma* (James Mangold) e *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford* (Andrew Dominik). Questi film offrono interessanti spunti a proposito dell'aspetto dei nuovi western.

Il film di Mangold, in quanto remake dell'omonima pellicola di Delmer Daves del 1957 (a sua volta tratto dal racconto di Elmore Leonard), offre una splendida occasione di osservare come un western contemporaneo interpreta una storia proveniente dal periodo classico del genere. Come nota Mitchell, «the sharpest difference between the films occurs in their look, in cinematic choices that render the two barely recognizable under the same title».⁸¹ La differenza forse più evidente a un primo sguardo riguarda la fotografia, decisamente lontana da quella del 1957 (diretta da Charles Lawton Jr). Nel film di Daves, l'elaborazione della psicologia dei personaggi – appena tratteggiata nel breve racconto di Leonard – è espressa con scelte fotografiche d'ispirazione noir, come la predilezione per un bianco e nero contrastato e inquadrature molte angolate.⁸² La complessità dei caratteri è espressa con la varietà di prospettive attraverso cui ci sono mostrati; al contempo, l'oggettività di alcune riprese elevate accordano allo spettatore una visione d'insieme, che si riflette nella salda coerenza della narrazione, dei personaggi, e del contesto in cui agiscono.⁸³

Tale sguardo complessivo e stabilizzante è invece negato nel film di Mangold, dove la fotografia (diretta da Phedon Papamichael), costruita intorno a «extreme close-ups of faces offered in fleeting succession», confina la prospettiva dello spettatore in «focused, local, and interior psychological spaces».⁸⁴ Questa scelta stilistica è sintomo di un approccio ai personaggi e alla narrazione decisamente diverso da

⁸¹ MITCHELL, L.C., *Late Westerns*, p. 84.

⁸² *Ivi*, p. 79.

⁸³ *Ivi*, pp. 79-80.

⁸⁴ *Ivi*, pp. 85-86.

quello adottato nel '57, riconducibile sia alla sensibilità degli artisti coinvolti sia alla fase del Western in cui si collocano le due opere.⁸⁵ In particolare, il remake di *3:10 to Yuma* costituisce un'eccellente esempio dell'impiego degli elementi iconografici tipici del genere da parte dei western recenti, che si rivolgono a un pubblico sospeso tra complicità e distacco. Scrive Falconer:

Western imagery is still pervasive enough in popular culture – in cartoons, advertising, fashion and elsewhere – to be recognizable to a contemporary audience, but expectations concerning its function and significance in a Western movie are likely to be much more vague. In 1957, the first *3:10* had an audience with the cultural capital to understand it in relation to other films in a genre still current and proliferating. In 2007, the impulse to fix the significance of generic iconography comes from the knowledge that this significance cannot be taken for granted.⁸⁶

Nella sua analisi dell'iconografia del film di Mangold, Falconer si concentra su tre ingredienti imprescindibili del western: le pistole, i cappelli e i cavalli. Ovviamente essi sono presenti e frequenti anche nella pellicola di Daves, ma la disinvoltura con la quale vengono lasciati sullo sfondo contrasta drasticamente con la ripetuta attenzione a loro rivolta nel film del 2007. In particolare, il personaggio di Ben Wade (Russell Crowe), è ammantato di un'aura anti-eroica che investe – ed è comunicata al pubblico attraverso – il suo aspetto, e primariamente il suo cappello, pistola, e cavallo: «All three are marked as somehow special and unique, all three are mentioned in the dialogue, and all three are lost and regained by Wade in the course of his captivity».⁸⁷ Questi tre elementi — l'inconfondibile e fedelissimo cavallo nero; la pistola, dotata di sufficiente personalità da meritarsi un nome e annessa maledizione; e soprattutto il ricercato cappello nero da autentico *villain* western – non soltanto contribuiscono alla caratterizzazione del personaggio con la loro riconoscibilità estetica; essi giocano anche un ruolo nello svolgersi della trama e si conquistano di conseguenza ulteriore considerazione.⁸⁸

⁸⁵ FALCONER, Pete, “*3:10* Again: A Remade Western and the Problem of Authenticity” in CARROLL, Rachel (a cura di), *Adaptation In Contemporary Culture: Textual Infidelities*, London/New York: Continuum, 2009, p. 62: «Many aspects of the 2007 movie can be attributed to its having to address the peculiar status of Hollywood Westerns in the early twenty-first century».

⁸⁶ *Ivi*, p. 64.

⁸⁷ *Ivi*, p. 62.

⁸⁸ *Ivi*, p. 63.

L'accurato definire, delimitare e ribadire il significato di costumi e oggetti di scena è indice della necessità, comune a molti western recenti, di riacclimatare il pubblico con le icone del genere, a cui non si associa più spontaneamente un complesso e condiviso sistema simbolico. Le armi, gli arredi, gli strumenti, gli edifici, combinati a una «rawness of look» che enfatizza «the rawness of the newly built West»,⁸⁹ sono catalizzatori della ricreazione di un intero immaginario ormai relegato all'inconscio collettivo. In *3:10 to Yuma*, la loro rilevanza narrativa ed estetica, la cura con cui sono stati scelti e realizzati dagli addetti ai lavori e l'importanza che lo stesso regista dichiaratamente gli attribuisce,⁹⁰ lasciano intuire il loro ruolo nell'evocazione di un momento storico primariamente cinematografico – l'epoca d'ora del western hollywoodiano.

La sperimentazione estetica è una cifra comune del western contemporaneo, che reinterpreta costantemente l'eredità figurativa del passato elaborando nuovi sguardi sul West. Ad esempio, lo stile formale possiede evidente rilevanza in *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford*, con la sua sofisticata e onirica fotografia firmata Roger Deakins; o in *The Power of the Dog*, che senz'altro condivide con altri western recenti «a pleasingly diverse, intense, sensuous lighting style».⁹¹ L'iconografia western non si rinnova però soltanto all'interno del genere. Ad esempio, John Cawelti nota come «The western landscape is still symbolically associated with frontiers and pioneering. [...] Thus, in many contemporary films, the desert landscape of the West is seen as a terrain where individuals can escape from the past and the limits of tradition».⁹² Questo valore liminale del deserto è stato ereditato in particolare dalla fantascienza distopica (ad esempio, nella saga di *Mad Max*: girata in Australia, è erede della internazionalizzazione del paesaggio western seguita allo *spaghetti*), e nei *road-movies*, a partire da film quali *Thelma and Louise* e *Leaving Las Vegas*.⁹³ D'altro canto, l'ambientazione western è ancora capace di evocare l'antica nostalgia per un perduto mondo pastorale percepito come più semplice, ordinato e comprensibile (la rappresentazione del West

⁸⁹ COMBS, R., op. cit., p. 47.

⁹⁰ *Quel treno per Yuma (3:10 to Yuma, James Mangold, 2007)*, contenuti speciali del DVD.

⁹¹ COMBS, R., op. cit., p. 46.

⁹² CAWELTI, John G., *The Six-gun Mystique Sequel*, Bowling Green: State University Popular Press, 1999, p. 112.

⁹³ *Ivi*, pp. 112-13.

impietosamente disillusa in *No Country*, e che si ritrova anche in altre opere di McCarthy come *All the Pretty Horses*).⁹⁴

I costumi e oggetti di scena western hanno se possibile conosciuto una disseminazione ancora più ampia. Grazie alla loro potenza evocativa, consentono infatti di richiamare, spesso ironicamente, un'intera tradizione e mitologia. La filmografia dei Coen ben rappresenta questa tendenza fin da *Blood Simple*, dove un fatale accendino è reso inconfondibile grazie alla sua appariscente decorazione western. L'iconografia western è inoltre penetrata in numerosi ambiti della cultura pop che esulano dal cinema, *in primis* la pubblicità. A questo livello inconscio dell'immaginario collettivo scopriamo che l'idea di western presenta marcate tinte italiane. Il repertorio di immagini e musiche dello *spaghetti* è una scorciatoia spesso battuta quando si vuole evocare icasticamente il western *in toto*. Dal momento che lo stesso western italiano è spesso sbrigativamente compendiato nell'opera leoniana, ne segue che i panfocus con gli stivali in primo piano, le estrose musiche di Morricone e gli inconfondibili costumi indossati da Eastwood nella *Trilogia del Dollaro* divengono i simboli più prontamente associati al western nella cultura pop.⁹⁵ Ad esempio, Falconer riporta il caso di un *ident* della tv britannica ITV4 utilizzato per promuovere la programmazione dei film sulla rete. In questo brevissimo corto promozionale animato, il logo del canale (un numero quattro) si cimenta in situazioni stilizzate che richiamano i più classici generi cinematografici: il western è rievocato semplicemente con cinque secondi di «swinging batwing doors, a low looming camera angle reminiscent of Leone and a tiny snatch of Morricone-esque music».⁹⁶ Ma casi simili sono osservabili anche nella televisione italiana: in diversi spot di Dolce & Gabbana, nonostante l'ambientazione pseudo-Monument Valley, l'immaginario western evocato è chiaramente leoniano, con tanto di *Ecstasy of Gold* in sottofondo e primissimi piani di sguardi corrucciati.⁹⁷ Questa preminenza del western italiano nella trasmissione dell'iconografia western è sicuramente attribuibile all'originalità stilistica che caratterizzò il

⁹⁴ *Ivi*, p. 114-117.

⁹⁵ FALCONER, Pete, "Spaghetti Westerns and the 'Afterlife' of a Hollywood Genre", pp. 276-277.

⁹⁶ *Ivi*, p. 276.

⁹⁷ Dolce&Gabbana, "K&Q by Dolce&Gabbana", Youtube, 2 febbraio 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=ZK3sBe3osuk>

sottogenere, combinata alla «relative freshness of Italian Westerns in popular memory»⁹⁸ (si tratta pur sempre del più recente filone western di successo). Un'altra ragione del perdurare nell'immaginario della versione italiana del western può essere rinvenuta nella folgorante sagacia post-moderna con la quale gli *spaghetti* seppero pionieristicamente intuire la sterzata meta-western che spaccò la storia del genere:⁹⁹ uno spirito citazionista sospeso tra omaggio e demistificazione che tuttora caratterizza i *late westerns*, sempre alla ricerca di lenti nuove con cui osservare il Vecchio West.

⁹⁸ *Ivi*, p. 277.

⁹⁹ LA POLLA, F., op. cit., p. 272.

CAPITOLO 2: PERSONAGGI

Per qualsiasi genere cinematografico il repertorio di personaggi ricorrenti è un patrimonio molto prezioso. Dall'incontro con infinite varianti degli stessi prototipi umani – calati in trame in equilibrio tra ripetitività e innovazione – lo spettatore ricava infatti parte consistente del piacere insito nella visione del film di genere. Innumerevoli detective tormentati hanno dipanato torbidi intrighi nel malinconico paesaggio urbano del noir; incalcolabili esploratori hanno perlustrato le giungle del film d'avventura alla ricerca di tesori nascosti; e infinite coppie di sbirri hanno indagato nelle metropoli tentacolari del poliziesco. E tuttavia ancora non ci dispiace scoprirne nuove reinvenzioni, caricature, riscoperte.

Il western non fa eccezione, e anzi dispone di un catalogo di personaggi tra i più riconoscibili e codificati – capace, all'epoca dello splendore del genere, di scalzare tra i giochi d'infanzia il quantomai generico *guardie e ladri* rimpiazzandolo un ben più evocativo *cowboy e indiani*. Il tipico cast western non si riduceva peraltro a questa semplice contrapposizione, e disponeva di una varietà sorprendente di ruoli: sceriffi, pistolieri, maestrine, e damerini dell'Est; banditi messicani, guerrieri indiani, signori del bestiame e cowboys; rapinatori di treni, medici alcolizzati, ragazze da saloon e giocatori di poker; cercatori d'oro e Texas rangers, pionieri e agenti della Pinkerton; senza dimenticare sudisti, nordisti e cavalleria. Questo variegato arsenale di figure pittoresche, nonostante l'acme del successo sia ormai alle spalle del genere, è ancora piuttosto familiare e facilmente rievocabile – anche in senso parodico, come spesso dimostrato dagli stessi fratelli Coen.

Alcuni eroi western dell'epoca d'oro, inoltre, conquistarono una popolarità paragonabile a quella dei protagonisti dei più amati cinecomics odierni; con la differenza che l'ammirazione pubblica non si concentrava tanto sul personaggio, quanto sull'attore che lo interpretava – specialmente se capitava che il suo cognome fosse Wayne (ma anche Cooper o Stewart). La centralità dello star system accumulava tutti i generi della Hollywood classica, ma forse in nessun caso la sovrapposizione tra personalità attoriale e filmica raggiunse una compiutezza

paragonabile al caso John Wayne.¹ La sua formidabile presenza scenica e il sodalizio con John Ford (e altri grandi del cinema quali Howard Hawks) ne fecero l'icona più rifulgente del Western. L'ambiguità della sua figura pubblica, sempre sull'orlo di confluire definitivamente in quella cinematografica-diegetica del *westerner*, lo trasformarono, nella percezione del pubblico americano, in un'autentica reliquia di un'epoca rimpianta. La sua rilevanza nell'evoluzione dell'eroe western è difficilmente sovrastimabile, e forse solo Clint Eastwood può vantare una carriera nel genere di calibro comparabile.

Nelle pagine seguenti, con il supporto di alcune acute letture critiche, si tenterà un sintetico ritratto di questo peculiare pantheon d'America, con particolare attenzione per il protagonista del western e i principali snodi della sua storia cinematografica. Naturalmente sarà impossibile trattare anche solo superficialmente tutti i cineasti e le opere significative; ci si soffermerà solo su quanto necessario per tracciare un contesto nel quale inserire l'eroe western contemporaneo, in modo da individuare le influenze raccolte dai Coen per i loro western ed evidenziare l'originalità e la sagacia della loro reinterpretazione dei personaggi tipici del genere.

2.1. L'eroe western fino a Clint Eastwood

A more likely explanation for the West's appeal as a setting for romance is the fact that there, for a brief time, many ways of life were available, each of which contained its own element of adventure.²

Le radici dell'eroe western e della sua straordinaria popolarità sono profonde ma non irrintracciabili. Come nota Wright, *l'Old West* offrì una tale «variety of livelihoods»³ da ispirare un rapidissimo confluire dei fatti in narrazione. Questo

¹ MORSIANI, Alberto, *L'America e il Western: storie e film della frontiera*, Roma: Gremese Editore, 2007, p. 25: «Anche chi non ha mai visto un buon western in vita sua (e sono tanti) è pronto ad ammettere che John Wayne in un film western è l'americano».

² WRIGHT, William, *Six-guns & Society: A Structural Study of the Western*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1975, p.5.

³ *Ivi*, p. 6.

spontaneo e immediato mescolarsi di storia e leggenda fu determinante nel conferire al cowboy quell'aura sacrale di verosimiglianza storica di cui il pubblico americano lo ha a lungo onorato, e permise alla mitologia western di acquisire rapidamente grande importanza nella nascente cultura statunitense. Così Jason P. Mitchell riassume il clima culturale che nella prima metà dell'Ottocento favorì la nascita dell'eroe western:

The process that transformed the frontiersman from comic or even contemptible figure portrayed in the work of the humorists of the old Southwest to a heroic exemplification of American virtue had some unexpected motivators. One was the popularity in the early nineteenth century of Sir Walter Scott's *Waverley* novels [...]. Another was the popular reputation of Andrew Jackson, first as Indian fighter and then as president. In addition, many popular biographies of Daniel Boone and Davy Crockett appeared in those years. The most direct source, however, of the present-day cowboy is James Fenimore Cooper's *Leatherstocking* character.⁴

L'opera di James Fenimore Cooper, che con il suo protagonista Natty Bumppo «crea l'archetipo dell'eroe americano, che istintivamente evade dalle restrizioni della vita civile per cercare un rapporto con la natura»,⁵ è effettivamente un saldo punto di partenza. Cooper ambienta i primi *Leatherstocking Tales* nei decenni iniziali dell'esplorazione del Nuovo Mondo (le vicende di *The Deerslayer* sono ambientate tra il 1740 e il 1755), all'epoca delle guerre coloniali tra Francia e Inghilterra nella regione dei grandi laghi. È l'età dei *trappers* e dei cacciatori d'indiani, ma il suo eroe non è un semplice sterminatore d'oltreoceano. Al contrario, Natty presenta già la complessità degli eroi western che, molto più a ovest e un secolo più tardi, cavalcheranno nelle praterie; serba già in sé la contraddizione, in Cooper non ancora tragica, dell'uomo diviso tra civiltà dei bianchi e natura selvaggia. Come accennato nel capitolo precedente, i personaggi di Cooper – e il protagonista in massimo grado – sono creature precisamente incastonate nel solenne, laconico e indomito paesaggio descritto nelle lunghe pause narrative.⁶ Il suo è un eroe estremamente performante, ma anche profondamente etico. La sua amicizia con i Mohicani e il correlato rispetto per la natura e gli animali lo rendono

⁴ MITCHELL, Jason P., "Louise Erdrich's *Love Medicine*, Cormac McCarthy's *Blood Meridian*, and the (De)Mythologizing of the American West", *Critique - Bolingbroke Society*, vol. 41, no. 3, 2000, pp. 290–304, p. 291.

⁵ MORSIANI, A. op.cit., p. 29.

⁶ Vedi paragrafo 1.1.

assai più piacevole per il lettore odierno rispetto agli incalcolabili cowboys dei successivi *dime novels*.⁷

I protagonisti di questo formato narrativo, che andrà ad alimentare un mercato apparentemente illimitato,⁸ si accontentarono di ereditare da Occhio di Falco le eccezionali abilità balistiche, perdendone il peculiare *status* di individuo in bilico tra due mondi. Gli indiani furono ridotti ad anonimi antagonisti, o più spesso a malvagi *villains* assettati di sangue – laddove in Cooper già si intravedeva quel contraddittorio rapporto con i nativi che innerverà alcuni dei Western più interessanti del periodo classico (e che informa parallelamente la duplice concezione della natura così centrale per il western: giardino o deserto? libertà o pericolo? nobile selvaggio o feroce predone?).⁹

Contemporaneamente si sviluppò un'agiografia di personaggi realmente esistiti che talvolta non esitarono ad alimentare personalmente la leggenda intorno al proprio nome. Nei casi più precoci, come quello di Davy Crockett, la circolazione di massa della stampa fu sufficiente a trasformare rozzi uomini di frontiera in eroi nazionali.¹⁰ Scrive Alberto Morsiani della figura «jacksoniana» di Crockett che emerge da biografie e almanacchi:

Davy rappresenta la crudeltà, la violenza, l'antintellettualità, lo sciovinismo, il razzismo di frontiera. Davy stermina gli animali della grande foresta, schernisce il sapere libresco e gli istruiti abitanti dell'Est, disprezza i negri, gli indiani e i messicani e strombazzava con arroganza la supremazia dello Zio Sam in terre straniere. Insomma, è davvero il prototipo dell'*homo americanus*, che

⁷ Così Douglas Pye descrive l'eroe di Cooper dando conto della sua complessità attraverso le categorie di Northrop Frye: «[...] Natty lives in harmony with the natural world, [...] so that images of perfected natural life recur in the tales, images in which the natural and moral worlds are united, as they are in Frye's idyllic mode. Characteristically, the tales end with the genteel heroes and heroines [...] being reintegrated into society—the movement Frye describes as characteristic of comedy—while Natty remains estranged from it, a movement into isolation that evokes the elegiac mood, the inevitable passing of an ideal order». PYE, Douglas, “The Western (Genre and Movies)”, in GRANT, Barry K., *Film Genre Reader IV*, Austin: University of Texas Press, 2012, pp. 239-254, p. 243.

⁸ MITCHELL, Jason P., “Louise Erdrich's Love Medicine, Cormac McCarthy's Blood Meridian, and the (De)Mythologizing of the American West”, *Critique - Bolingbroke Society*, vol. 41, no. 3, 2000, pp. 290–304, p. 292.

⁹ PYE, D., op.cit., p. 244: « If the West was seen as a potential Eden, the garden of the world, it was also seen as the wilderness, the great American desert. The life of the frontier was both ennobling, because it was close to nature, and primitive, at the farthest remove from civilization. The Indian could be both a child of nature, primitive but innocent, and the naked savage. In Cooper, this dual vision of the Indian is a feature of most of the tales—the virtuous tribe of the Mohicans set against the unredeemable evil of the Mingoes».

¹⁰ MORSIANI, A., op. cit. p. 31.

nasce dunque come uomo della frontiera e che transita nel film western, consacrandone il mito in tutto il mondo.¹¹

Naturalmente l'eroe western maturo non resterà confinato a queste semplici coordinate e recupererà alcune caratteristiche cooperiane, oltre a crescere in complessità psicologica e morale (sebbene certe prerogative dall'America jacksoniana, come l'antiintellettualismo e in molti casi il razzismo, saranno ereditate da molti protagonisti western successivi).

Verso la fine del XIX secolo, quando la chiusura della frontiera – la fine del libero accaparramento di risorse un tempo apparentemente illimitate – prosciugò molte fonti di guadagno, i *westerners* più creativi colsero l'opportunità di monetizzare altrimenti le proprie abilità, esagerando o inventando di sana pianta le proprie presunte imprese: talvolta mettendole in scena, come fece Buffalo Bill Cody con il suo *Wild West Show*;¹² talaltra approfittando della sovrapposizione tra la fine dell'*Old West* e l'inizio dell'età del cinema (tra i più famosi collaboratori del cinema western dei primordi figura Wyatt Earp).

Durante il cinema muto il western fu un genere di grande successo, trainato dai primi cowboy-star come Tom Mix e William S. Hart. È in queste innumerevoli avventure del muto che vengono gettate le basi su cui verrà plasmato l'eroe dell'età classica. Quest'ultimo non è certo riducibile a un'unica configurazione: ogni grande personalità attoriale impersonò una tipologia di *westerner* peculiare, e spesso i percorsi artistici di grandi interpreti e registi implicavano significative trasformazioni del concetto di eroismo messo in scena. Tuttavia, il tipico protagonista del western degli anni '40 e '50 presenta delle qualità ricorrenti – essendo spesso espressione e metafora di tematiche care al genere.

Le sue caratteristiche salienti emergono più chiaramente nel contesto dello schema di personaggi base che informa la maggior parte dei western del periodo classico e che si può riassumere nella triade eroe-villain-società.¹³ La struttura narrativa e

¹¹ *Ibidem*.

¹² Un epilogo farsesco per gli «eroi» western: è anche la fine del Grinta nel romanzo di Portis e nella trasposizione dei Coen; naturalmente questo finale è completamente modificato nel film del 1969 con John Wayne.

¹³ A riprova dell'importanza di queste strutture, si può citare lo studio sociologico condotto da J. Shively. Egli intervistò un piccolo campione di pubblico, in egual misura composto da nativi americani e bianchi wasp, dopo la visione di *The Searchers*. Dai questionari emerse che entrambi i gruppi etnici (selezionati per risultare quanto più trasversalmente omogenei dal punto di vista

le relazioni/opposizioni tra questi nuclei fondamentali di personaggi sono stati meticolosamente sviscerati da Wright nel suo classico studio del 1975 *Six-Guns and Society*.¹⁴ Ridotta ai minimi termini, l'interazione tra i tre poli di personaggi è la seguente: la società è minacciata dai villains e non è in grado di opporsi; l'eroe, che non fa parte della società, tuttavia interviene in sua difesa; una volta sconfitti i villains, l'eroe abbandona nuovamente la società oppure (più raramente) si integra in essa rinunciando al suo *status* eroico.

Anche da un tale schema semplificatorio si possono evincere le principali qualità dell'eroe. Innanzitutto, egli, pur solo, è in grado di difendere la società dalla minaccia rappresentata dagli antagonisti – laddove la società, nonostante sia costituita da un numero rilevante di persone, è inerme. Questo lascia intuire quanto l'eroe western sia rimasto un individuo estremamente performante, dalle capacità eccezionali: «[...]he can ride a horse faultlessly, keep his countenance in the face of death, and draw his gun a little faster and shoot it a little straighter than anyone he is likely to meet».¹⁵ Le sue gesta straordinarie lo separano quasi antropologicamente¹⁶ dai comuni abitanti dei paeselli di frontiera o dai pur

demografico) si identificarono con i protagonisti: «The Indians, like the Anglos, identified with the characters that the narrative structure tells them to identify with – the good guys. [...] What stood out was not that there were Indians on the screen, but that the Indians were the 'bad guys'». Lo studio rivela altri aspetti interessanti sulla ricezione del western: ad esempio, l'efficace riduzione degli indiani a rappresentazioni del tutto astratte («[...]they're not really people, like the cowboys are»). L'unico punto su cui i due gruppi divergevano radicalmente fu il valore storico attribuito alle vicende narrate – la maggior parte dei bianchi, ma nessun indiano, riteneva il western una ricostruzione veritiera del passato. Curiosamente, questa divergenza si ricomponeva intorno alla figura del cowboy, da entrambi i gruppi ritenuta una rappresentazione realistica.

SHIVELY, JoEllen, "Cowboys and Indians: Perceptions of Western Films Among American Indians and Anglos", *American Sociological Review*, vol. 57, no. 6, 1992, pp. 725–34).

¹⁴ Nel suo saggio sospeso tra antropologia e narratologia, egli esamina il western in quanto principale racconto mitico della cultura statunitense, sviluppando la sua analisi a partire dai celebri studi di Claude Lévi Strauss (secondo il quale il mito fornisce ai membri del gruppo che lo elabora dei modelli di risoluzione di contraddizioni e conflitti percepiti come problematici). Secondo Wright il western offrirebbe agli americani delle strategie per metabolizzare le trasformazioni del sistema capitalistico – dalla spietata ma egualitaria libera concorrenza all'elitarismo dell'economia finanziaria. Il modificarsi nel tempo delle trame western rifletterebbe questo cambiamento.

¹⁵ WARSHOW, Robert, "Movie Chronicle: The Westerner", *Partisan Review*, vol. 21 no.2, 1954, pp. 190-203, p. 193.

¹⁶ MITCHELL, J. P., op. cit., p. 293: «The cowboy [...] serves for Americans the same purpose as Hercules did for the Greeks and Beowulf for the Anglo-Saxons». A tal proposito anche FENIN, George N., EVERSON, William K., *The Western: from Silents to Cinerama*, New York, The Orion Press, 1962, p. 6: «The frontier is, in fact, the only mythological tissue available to this young nation. Gods and demigods, passions and ideals, the fatality of events, the sadness and glory of death, the struggle of good and evil—all these themes of the Western myth constitute an ideal ground for a liaison and re-elaboration of the Olympian world, a refreshing symbiotic relationship of Hellenic thought and Yankee dynamism».

(talvolta) valenti *ranchers* delle praterie. Il suo *status* gli impedisce di vivere nella società, nonostante ne condivida le istanze di civilizzazione, ordine ed equità. Egli infatti è necessariamente solitario, perché sceglie di rinunciare alla sicurezza in cambio della libertà.

L'eroe western è l'americano puro, individualismo assoluto. Il cinema dei grandi maestri, Ford, Mann, Hawks, Boetticher, Fuller, è un cinema di contraddizioni perché una fondamentale contraddizione giace nel cuore del puro individualismo. [...] Il conflitto è tra l'individuo e l'ambiente che lo circonda. È un conflitto *tragico* perché l'individuo crea, lui stesso, l'ambiente che lo distruggerà.¹⁷

Con il suo intervento in difesa della società, infatti, l'eroe permette l'istituzione delle regole che lo renderanno superfluo e che soprattutto determinano la fine del mondo che abita – ovvero delle terre selvagge, lo spazio oltre la frontiera dove le convenzioni della vita civile cedono il passo al valore dell'individuo che fa affidamento solo su sé stesso. L'eroe è dunque sospeso tra due mondi, uno che dolorosamente si estingue e un altro che sopravanza inarrestabile. Un'altra contraddizione insita nell'eroe – che approfondiremo in un successivo capitolo – è che per quanto si attenga a un codice d'onore di matrice quasi cavalleresca, («a knight in defense of American virtues of fair play, egalitarian acknowledgment, courtesy to the weak and quiet, good manners»)¹⁸ egli resta pur sempre «a killer of men».¹⁹ Robert Warshow, nel suo celebre saggio del 1954, evidenzia come nel western «the drama is one of self-restraint»: ciò che distingue l'eroe dal villain non è la capacità di esercitare la violenza, ma la volontà di esercitarla «in its own time and according to its special laws».²⁰

Questo semplice schema lascia naturalmente spazio a innumerevoli variazioni sul tema, consentendo al western di calarsi in profondità negli abissi che desidera esplorare. Scrive Cawelti:

¹⁷ MORSIANI, A., op. cit., p. 16.

¹⁸ MITCHELL, Lee Clark, *Late Westerns: the persistence of a genre*, Lincoln: University of Nebraska Press, 2018, p. 19. Jennifer Moskowitz paragona la trasformazione del cavaliere medievale in archetipo mitico-romantico nell'Inghilterra preindustriale con l'analoga trasfigurazione della figura del cowboy in Nordamerica. MOSKOWITZ, Jennifer, "The Cultural Myth of the Cowboy, Or, how the West was Won", *Americana: The Journal of American Popular Culture, 1900 to Present*, vol. 5, no. 1, 2006.

¹⁹ WARSHOW, R., op. cit., p. 195.

²⁰ *Ivi*, p. 203.

In the simplest Westerns, the townspeople and the savages represent a basic moral opposition between good and evil. In most examples of the genre, however, the opposition involves a more complex dialectic between contrasting ways of life or psychic states. The resolution of this opposition is the work of the hero. Thus the most basic definition of the hero role in the Western is as the character that resolves the conflict between pioneers and savages. Because there is a considerable range of complexity in the definition of this conflict, there is also a considerable range in the characterization of the hero. Thus the Western hero might be classified along a scale which runs from Hopalong Cassidy and the Lone Ranger to much more complex figures like Cooper's Natty Bumppo, Jimmy Ringo of Henry King's *The Gunfighter* and Tom Doniphon of John Ford's *The Man Who Shot Liberty Valance*.²¹

Questi brevi cenni sono forse sufficienti a lasciar trasparire la complessità di un personaggio spesso frettolosamente rubricato come monodimensionale e stereotipato qual è il *westerner* à la John Wayne. Tra quest'ultimo e la sua reinterpretazione contemporanea si frappongono però molti decenni di progressiva trasfigurazione: per sintetizzarli è utile farsi traghettare da Clint Eastwood.²²

La sua carriera così saldamente intrecciata al genere – conquistò fama internazionale con gli *spaghetti* di Leone e ottenne il suo primo oscar con *Unforgiven* – ci consente infatti di sfogliare le maschere successivamente indossate dall'(anti)eroe del western. Il punto di partenza è lo Straniero della Trilogia del Dollaro, caratterizzato dal suo «[...]leathery, lizard-like look» e da un «automaton-like behavior», che lo fa apparire «as if just emerged from the desolate waste».²³ È una radice quadrata dell'eroe a cui il pubblico del western è abituato; ne conserva solo l'esoscheletro, ma la sostanza è svuotata di ogni valore edificante.²⁴ Il giovane

²¹ CAWELTI, John G., *The Six-gun Mystique Sequel*, Bowling Green: State University Popular Press, 1999, p. 36.

²² Per ragioni di brevità non si citerà l'opera pur fondamentale di Sam Pekinpah, solo perché alcune importanti caratteristiche dei suoi protagonisti – come quelli di *The Wild Bunch* – verranno raccolte da Eastwood in *Unforgiven*. Quanto al western cosiddetto revisionista, la struttura dei personaggi è spesso immutata rispetto a quanto discusso finora: semplicemente, ora gli indiani sono i «good guys» e i bianchi i «bad guys», con l'eroe ancora scisso tra le due dimensioni.

²³ MITCHELL, Lee Clark, *Westerns: making the man in fiction and film*, London/Chicago: University of Chicago Press, 1996, p. 229.

²⁴ Non si può certo affermare, come faceva Warshow a proposito dell'eroe classico, che «What he defends, at bottom, is the purity of his own image – in fact his honor» (op. cit. p. 195). Cfr. anche BANDY, Mary Lea, STOEHR Kevin, *Ride, Boldly Ride: the Evolution of the American Western*, Oakland: University Of California Press, 2012, p. 209: «Unlike John Wayne and his typical association with America's dominant ideas and values, Eastwood tended toward characters who were *antiheroes*, driven toward revenge and killing for reasons that had little to do with building or defending a growing civilization».

Eastwood è un essere a sangue freddo la cui superiorità risiede essenzialmente nella sua sovrumana impassibilità.²⁵

Il punto d'arrivo è lo stanco, incartapecorito William Munny di *Unforgiven*, probabilmente una delle figure più multidimensionali e interessanti della storia del genere. In mezzo si collocano gli spettrali vendicatori di *Pale Rider* e *High Plain Drifter*, i quali «nearly transcend the human realm altogether, emerging from and disappearing into a mist of myth and archetype».²⁶ Entrambe le precedenti configurazioni confluiranno in *Unforgiven* contribuendo alla sua straordinaria complessità, e come vedremo l'eroe eastwoodiano sarà un'eredità ampiamente accolta dal western contemporaneo.

Unforgiven condivide con *The outlaw Josey Wales* il fatto di incentrarsi non più sul «mysterious, usually unnamed gunslinger who passes through communities like some nomadic spirit» ma piuttosto su «an identifiable individual who struggles to overcome some concrete life situation».²⁷ Nel suo saggio “A Country for Old Men: *Unforgiven*, *The Shootist*, and the Post-Heyday Western”, Jean-Christophe Cloutier sottolinea quanto l'età avanzata del protagonista sia quanto mai rilevante per la poetica del capolavoro di Eastwood (che infatti attese per anni di raggiungere l'età adatta ad interpretare questo ruolo):

[*Unforgiven*] thereby ironically rejuvenates the genre as it forces us to rethink our notions of heroism and the genre itself. The immediate attention brought to the vulnerability of the protagonists alters the process of identification and humanizes these mythic "heroes."²⁸

L'ormai anziano eroe eastwoodiano serba ancora in sé la tragicità dell'eroe classico, che con il suo intervento consente la fondazione di un mondo che lo distruggerà; ma il conflitto è ironicamente ribaltato, poiché il mondo plasmato da Munny e i suoi simili non è quello dell'ordine, della collettività e della legge, ma quello della violenza e sopraffazione del più forte: «Because their legend is built on violence, the possibility of redemptive peace is circumscribed. There is no exit from the

²⁵ MITCHELL, L. C., op.cit., pp. 235-236.

²⁶ BANDY, Mary Lea, STOEHR Kevin, *Ride, Boldly Ride: the Evolution of the American Western*, Oakland: University Of California Press, 2012, p.207.

²⁷ *Ivi*, p. 206.

²⁸ CLOUTIER, Jean-Christophe, “A Country for Old Men: ‘Unforgiven’, ‘The Shootist’, and the Post-Heyday Western”, *Cinema Journal*, vol. 51, no. 4, 2012, pp. 110–29, p. 112.

hostile world they themselves helped build».²⁹ Questo imprigionamento morale si fonda su una premessa paradossale: l'anziano Munny infatti incarna un *fast-forward* non dell'eroe classico, bensì del suo irredimibile antagonista,³⁰ un individuo di gran lunga peggiore rispetto a «any of the past characters Eastwood might have played».³¹

La celebre e controversa scena finale di *Unforgiven* ha generato accese discussioni sull'interpretazione del film e sulla sua rappresentazione del *westerner* e della violenza (su cui ci soffermeremo in un successivo capitolo). Secondo Clay Motley,

The bulk of the film appears to subvert our conception of Western manhood only to allow for the vindication of Munny's manhood during the climactic ending. The audience is shown that when manhood is challenged, it is that very challenge which allows it to emerge triumphant, a fact particularly comforting for a contemporary male audience.³²

A questa interpretazione si può però ribattere con due obiezioni. La prima è che la carneficina di *Unforgiven* non concede allo spettatore la catarsi un tempo garantita dal duello finale sulla *Main Street*. La violenza che Munny somministra è spropositata, selvaggia, ferocemente efficiente, senza alcun dramma dell'autocontrollo o dell'onore. Munny ha recuperato le sue abilità balistiche, ma non ha acquisito alcuna superiorità morale: la «virilità che emerge trionfante» dopo essere stata sfidata non è dunque eroica, ma *villainous*, e la sua apoteosi lascia lo spettatore amareggiato e confuso. La seconda obiezione, ancora più convincente, è che nel momento della sua violenta rivalse la figura di Munny abbia trasceso la dimensione individuale e rappresenti ormai «una vera e propria nemesi, incarnazione di un principio trascendente, [...] una sorta di castigo risvegliato dalle profondità infernali del western».³³ Eastwood rispolvera la figura spettrale già impersonata in western precedenti e la ammantava di una risonanza ancestrale, ctonia, risalente alla «"storia naturale" del genere», trasformando Munny nella

²⁹ *Ivi*, p. 114.

³⁰ *Ivi*, p. 124.

³¹ NEIBAUR, James L., *The Clint Eastwood Westerns*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2015, p. 140.

³² MOTLEY, Clay, «It's a Hell of a Thing to Kill a Man»: Western Manhood in Clint Eastwood's *Unforgiven*, *Americana: The Journal of American Popular Culture, 1900 to Present*, vol. 3, no. 1, 2004.

³³ PESCATORE, Guglielmo, *Gli Spietati*, in CARLUCCIO, Giulia (a cura di), *Clint Eastwood*, Venezia: Marsilio, 2009, pp. 49-66, p. 61.

manifestazione di un «principio arcaico» (come vedremo, questo nucleo primordiale del western ha molto a che vedere con la violenza).³⁴

I western di Eastwood, e *Unforgiven* in massimo grado, costituiscono un'articolazione fondamentale per la storia dell'eroe western, e la sua importanza emergerà ancora più chiaramente nei prossimi paragrafi, dove ci occuperemo dei personaggi del western contemporaneo e della loro folgorante versione coeniana.

2.2. I nuovi eroi del western

Quando si prova a descrivere l'ultimo discendente di una lunga dinastia è quasi inevitabile ricorrere al paragone con gli antenati vicini o lontani. Nonostante ogni generazione di personaggi sia tutt'altro che internamente uniforme, è legittimo domandarsi se i nuovi eroi del western mostrino una certa aria di famiglia, e quali loro caratteristiche tradiscano la parentela (o, al contrario, la misconoscano).

Lee Clark Mitchell, nell'introduzione al suo *Late Westerns: the persistence of a genre*, segnala una tendenza generale.

Supposedly celebratory portrayals of manhood's stalwart stance, which had always been challenged in the more compelling films, have nonetheless diminished, raising questions about where the genre has left the cowboy hero. [...] Increasingly, Westerns now present their central figures in dismay, as if unsettled by either a ghostly past or a baffling present, or alternatively, perplexed by strangely altered social codes themselves.³⁵

Alcune certezze fondamentali del western – circa la capacità dell'eroe di mantenere il controllo su sé stesso e sul mondo – sono insomma insinuate da un dubbio assillante. Mitchell individua tre diverse sfumature di fragilità – «haunting» «bewilderment», «self-denial» – che distanziano i protagonisti del western contemporaneo dai loro predecessori. La prima categoria è popolata di personaggi braccati da un passato implacabile, del quale sono irrimediabilmente in balia. Il loro più esimio rappresentante è il già discusso William Munny di *Unforgiven*, che si arrende infine al proprio tormentoso passato trasformandosi egli stesso in uno spettro persecutante.³⁶ Questa tipologia di protagonista è «incapace di sfuggire a

³⁴ *Ivi*, p. 54.

³⁵ MITCHELL, L.C., *Late Westerns*, p. 19.

³⁶ *Ivi*, p. 20.

sé stesso o alla sua storia», e si trova «imprigionato in circostanze dove la violenza offre un sollievo effimero da una condizione che nondimeno persiste». ³⁷

La seconda categoria, quella dell'eroe «bewildered», è al meglio esemplificata dallo sceriffo Ed Tom Bell di *No Country for Old Men*. Come approfondiremo più avanti, il suo smarrimento «matches the genre's larger reconfiguration of a Western hero now powerless to grasp motive, means, or opportunity». ³⁸

La terza costellazione di protagonisti è invece sottoposta a una profonda rinegoziazione del ruolo e dell'immagine maschile: «the contours of masculinity are again reconfigured, exposing what lurks in the genre's recurrent celebration of the male body». ³⁹ Il film più rappresentativo in tal senso è probabilmente *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005), ma anche in *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford* (Andrew Dominik, 2007) possiamo osservare figure maschili insolitamente nebulose per un western. Il caso più interessante da analizzare è però *3:10 to Yuma* (James Mangold, 2007) perché consente un'agevole comparazione con il film originale di Delmer Daves (1957).

In entrambi i film il protagonista Dan Evans deve fronteggiare l'indebolimento della sua autorità maschile (la siccità gli impedisce di provvedere adeguatamente per la sua famiglia), evidentemente una preoccupazione che accumuna i momenti storici in cui le opere vennero prodotte. Nel film di Daves – girato negli anni in cui i primi effetti dell'emancipazione femminile postbellica divengono tangibili – la sfida alla mascolinità di Dan proviene principalmente dalla moglie Alice. Il film del 2007, d'altro canto, sembra aver colto alcune istanze del *mythopoetic men's movement* degli anni '80 e '90. ⁴⁰ Il focus della storia non è più infatti la riaffermazione della figura maschile nell'equilibrio del nucleo familiare tradizionale, bensì la complessità del ruolo paterno qualora la stessa concezione di virilità risulti mutevole, volatile, polimorfa: il film di Mangold è perciò «as much

³⁷ *Ivi*, p. 21, traduzione mia.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ivi*, p. 24.

⁴⁰ FEHRLE, Johannes, "(Re)Making Men in the 1950s and 2000s: Delmer Daves's and James Mangold's *3:10 to Yuma*" in RÜDIGER, H., Krämer, L., *Remakes and Remaking: Concepts - Media - Practices*, Bielefeld: Transcript Verlag, 2015, pp. 57–78, p. 68.

about William and his search for a role model in his process of growing into a man, as it is about the psychological struggle between Dan Evans and Ben Wade».⁴¹

Alla fine del film di Daves, una pioggia provvidenziale e catartica corona la riconquista dell'energia maschile: come scrive C.A. MacCurdy, «Dan's manhood is confirmed in all possible domains: financial, moral, physical, domestic, and heavenly».⁴² Nel film del 2007 il finale è più tragico e ambiguo, poiché Dan non sopravvive al suo gesto eroico. Secondo MacCurdy, questo finale «reveals a concern that ordinary working guys, the fathers, the husbands of the world have no real power in contemporary society [...], that American values extolled in past Westerns are under attack, and no divine intervention will rescue them». D'altra parte, il sacrificio di Dan non sarebbe invano: la sua scelta preserverebbe il significato della vita umana in un contesto altrimenti nichilistico.⁴³

Questo finale, che devia così radicalmente dal racconto originale di Elmore Leonard e dalla prima trasposizione di Daves, lascia però aperte altre interpretazioni. Secondo J. Fehrle, il ruolo attivo dell'antagonista Ben Wade è così rilevante nella realizzazione dell'atto eroico che quest'ultimo si rivela essere un'orchestrazione, una messa in scena allestita da Wade in sostituzione di un eroismo impossibile da concretizzare⁴⁴ (e poco credibile per il cinico pubblico contemporaneo: «to this more skeptical part of the audience a non-ironic, heroic masculinity has become outdated, and can only be upheld briefly in Dan's quasi-theatrical performance»)⁴⁵.

Questa esegesi sarebbe avvalorata dalle ultime inquadrature del film, dove non è il protagonista, bensì Wade ad essere celebrato nella riacquisizione del pieno controllo virile sul mondo:

The film can thus be read as bleaker and more contemporary than it seems at first. As far as it celebrates any masculinity, it seems to be the Nietzschean,

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² MCCURDY, Carol A., "Masculinity in 3:10 to Yuma", *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 26, no. 4, 2009, pp. 280–92, p.283.

⁴³ *Ivi*, p. 288.

⁴⁴ Fehrle a questo proposito cita BOON, Kevin Alexander. "Heroes, Metanarratives, and the Paradox of Masculinity in Contemporary Western Culture." *The Journal of Men's Studies*, vol. 13, no. 3, 2005, pp. 301–12, p. 304: «Because mythos collapses when it enters the real, men inevitably fail to realize the masculine heroic, since the mythic must always remain abstract and exterior to lived experience».

⁴⁵ FEHRLE, J., *op.cit.*, p. 76.

amoral, manipulative hypermasculinity of Wade, not the idealistic moral masculinity of Dan Evans.⁴⁶

Qualunque lettura venga ritenuta più corretta, è innegabile che anche un western contemporaneo piuttosto *old-fashioned* qual è il *3:10 to Yuma* di Mangold offra numerosi spunti di riflessione circa lo stato di salute dell'eroe western del nuovo millennio. I western dei Coen, su cui ci soffermeremo nel prossimo paragrafo, consentiranno un'indagine ancor più accurata.

2.3. I personaggi dei western coeniani

... 'Couse sometimes there's a man... I
won't say a hero... 'cause what's a hero?

Forse non è un caso che nel mondo coeniano il dilemma spinoso circa la natura dell'eroe sia pronunciato dall'affabile voce western di Sam Elliott, mentre un *tumbleweed* rotola pigramente sulle note dei *Sons of the Pioneers*. In pochi generi la riflessione sulla figura eroica maschile è infatti altrettanto centrale, e l'eroicità stravagante dei protagonisti coeniani tradisce l'interesse dei due cineasti per la questione. Certo, l'idea di eroismo dei Coen è ben lontana da quella del prode cowboy campione dei valori americani.

Il tipico *homo coenianus* è infatti molto spesso un disadattato, un *loser* marginalizzato dalla società per scelta o circostanze.⁴⁷ Nel grado di deliberazione con cui il protagonista si accomoda in questa posizione consiste la differenza tra *The Big Lebowski* e *The Man Who Wasn't There*, ma nell'ampia gamma di emarginazione sfoggiata dai personaggi coeniani è difficile rinvenire qualche traccia di eroismo classico: il coraggio, la prestanza e la morale integerrima sono rimpiazzati da una straordinaria vocazione per l'improvvisazione, che sfocia in esiti tragici o tragicomici a seconda del tono del film. Il protagonista coeniano deve ricorrere all'azione estemporanea perché si ritrova costantemente in situazioni tanto complicate quanto impreviste. Con vari gradi di colpa (dall'innocente tappeto di Lebowski al vile rapimento di *Fargo*) il protagonista involontariamente innesca

⁴⁶ *Ivi*, p. 75.

⁴⁷ ASSOULY, Julie, *L'Amérique des frères Coen*, Parigi: CNRS Éditions, 2012, pp. 45-55.

un concatenarsi di eventi nel quale si trova sempre più invischiato. Ed è così che, semplicemente, a un certo punto *si trova là*, con la sua inadeguatezza:

À une figure manifeste du héros succède donc l'idée d'une présence, qu'il s'agit d'être là, qu'il y a un homme qui occupe un espace et une place qui lui correspond – précisément ce que nombre de personnages de la filmographie des Coen, en tant que figures marquées de l'inadaptation, ne sont pas [...].⁴⁸

L'ironia dell'affermazione dello Straniero, che descrive Lebowski come «the man for his time and place», si applica a un gran numero di personaggi dei Coen, da H.I. (Nicolas Cage) di *Raising Arizona* a Everett Ulysses (George Clooney) di *O Brother, Where Art Thou?* Contraltare di questo esserci casuale, dell'incapacità di controllare un reale caotico e implacabile, è la propensione al sogno, alla fantasticheria e all'allucinazione, come testimonia «l'importanza delle sequenze di alterazione della coscienza [...] come forza contro-narrativa» nei lungometraggi dei Coen.⁴⁹

Ma come si configura l'eroicità coeniana quando il genere prescelto è il western? Come se la cavano i vinti, gli inadatti, i sognatori in un habitat dalla selezione naturale così spietata qual è il West? Il trittico di personaggi di *No Country for Old Men*, la prima incursione dei fratelli nel genere, consente numerose considerazioni riguardo l'interpretazione coeniana dell'eroe western.

Llewelyn Moss (Josh Brolin), che viene istintivamente prescelto dal pubblico come focus dell'identificazione, sembra inizialmente conservare almeno una caratteristica eroica, cioè la performatività. È un uomo ingegnoso, capace di maneggiare le armi e costruire strumenti, acclimatato all'ambiente desertico del Texas del sud. Vive sulla pericolosa frontiera messicana, e si intuisce che l'esperienza in una frontiera ancor più temibile, quella vietnamita, ne ha forgiato la tempra resiliente e intraprendente. Con il procedere del racconto si scoprono però i limiti del suo controllo sul reale, preannunciati allusivamente dal colpo impreciso durante la battuta di caccia (specialmente grazie al rispecchiarsi di questa scena con quella immediatamente precedente, in cui l'antagonista Anton Chigurh non manca la sua preda). Egli si ritrova ben presto braccato, ferito, privato

⁴⁸ BERNY, Martin, «*Every step you take is forever*»: fin de l'héroïsme et vacuité spirituelle dans *No Country for Old Men*», *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. 21, no. 55, 2023.

⁴⁹ *Ibidem*, traduzione mia.

dell'equipaggiamento di *westerner* e dunque ridimensionato a una condizione subvirile – purtroppo poche scene in vestaglia ospedaliera possono eclissare l'impeccabile abbigliamento da cowboy sfoggiato nel resto del film.⁵⁰

Quanto alla moralità dell'eroe, è evidente che in *No Country* «the honorable cowboy in the white hat vanishes as the modern opportunist emerges».⁵¹ Moss infatti «accurately represents a modern citizen, a person who wants his share of the American dream and is willing to sacrifice his principles to get it».⁵² Ironicamente, l'unica occasione in cui Moss decide invece di sacrificare il suo pragmatismo in nome di un principio – ritornando sul luogo del massacro per portare dell'acqua a un narcotrafficante sopravvissuto – ne decreta la condanna. Non è probabilmente un caso che nel momento fatidico in cui Moss matura questa scelta i Coen lo riprendano in plongée zenitale: questa inquadratura ricorre nell'opera dei Coen (ad esempio in *Barton Fink*, *The Man Who Wasn't There*, e *A Serious Man*, *The Big Lebowski*), e, come scrive Martin Berny,

[...] ce que l'adaptation des Coen renforce par jeu de vases communicants entre leurs films, c'est l'impression contre-intuitive que Llewelyn appartient à la catégorie des rêveurs, clairement délimitée dans leur œuvre, qu'il fait partie de ces inadaptés très mal à l'aise avec le réel [...].⁵³

Questa inquadratura, nell'associare il pragmatico Moss ai «visionari» coeniani, suggerisce che a essere fuori di sesto sono anche quei valori che ne deviano brevemente ma fatalmente la traiettoria, altrimenti completamente orientata dall'opportunismo. I principi morali che il western ha per decenni celebrato non trovano posto nel Texas degli anni '80, e questa consapevolezza tormenta lo sceriffo Ed Tom Bell (Tommy Lee Jones) il secondo polo della triade di *No Country*.

Secondo David Cremean, Bell e Moss rappresenterebbero due facce della stessa funzione eroica descritta da Campbell. Laddove Moss è il «physical hero», che

⁵⁰ PEEBLES, Stacey, ««Hold still»: Models of Masculinity in the Coens' *No Country for Old Men*», in CHAPMAN KING, Lynnea, et al. (a cura di), *No Country for Old Men: from Novel to Film*, Lanham/Toronto/Plymouth: The Scarecrow Press, 2009, p. 128: «[...] here Moss's attire signals his loss of control—over his body, his clothes, and his appearance. [...] Moss's gown does not indicate his proficiency. According to Moss's own way of seeing the world, he has been subtly coded as feminine in this highly masculinized environment».

⁵¹ TYRER, Pat, NICKELL, Pat, ««Of what is past, or passing, or to come»: Characters as Relics in *No Country for Old Men*» in CHAPMAN KING, L., et al. (a cura di), op.cit., p. 90.

⁵² *Ivi*, p. 86.

⁵³ BERNY, M., op. cit.

affronta le prove materiali e combatte contro mostri tangibili, Bell sarebbe lo «spiritual hero», che intraprende il viaggio interiore che consente di trarre degli insegnamenti dalla propria (in questo caso altrui) disavventura.⁵⁴ Questo sdoppiamento della figura eroica permette l'esito paradossale per il quale è Bell – immobile, marginale, *bewildered* – a raccogliere il significato della storia bruscamente stroncata di Moss.⁵⁵ Il pubblico è spesso tentato di trasferire sullo sceriffo le proprie aspettative d'eroismo; ma Bell, eroe dimezzato, non può che disattenderle. Nonostante egli stesso si senta erede di una antica tradizione di uomini di frontiera, è al contempo ben conscio di rappresentare una «watered-down version of a familiar Western character»,⁵⁶ un mero simulacro degli *old-timers* che aspira ad emulare.

Dotato di un'autoironia che concede i pochi momenti di distensione al tesissimo dramma in scena, Bell «mocks the very masculine codes that his character summons up as a Texas lawman», e «the very idea that he could be dangerous, much less lethal» sembra divertirlo profondamente.⁵⁷ Ma con l'aumentare delle vittime, l'auto-derisione lascia spazio all'angoscia. Bell non riesce infatti a rispondere alla chiamata all'azione ed è sempre un passo indietro rispetto agli eventi, «overmatched» dalla loro incomprensibile e turbinosa violenza. Egli è un altro *man who wasn't there*, che «perde il suo ruolo nel racconto» divenendo «una presenza già scomparsa» di cui non ci rimane che la narrazione retrospettiva in *voice-over*.⁵⁸ La figura eroica si manifesta così come assenza. Del *westerner* classico, capace di padroneggiare sé stesso e il mondo, non rimane traccia nel Texas degli anni '80. A tal proposito, secondo Stacey Peebles, «*No Country follows its male protagonists in their varied efforts to make things "hold still" and conform to their*

⁵⁴ CREMEAN, David, «For Whom Bell Tolls»: Cormac McCarthy's Sheriff Bell as Spiritual Hero», in CHAPMAN KING, L., et al. (a cura di), op.cit., p. 24.

⁵⁵ *Ivi*, p. 25.

⁵⁶ TYRER, P., NICKELL, P., op. cit., p. 86.

⁵⁷ PEEBLES, S., op.cit., p. 132.

⁵⁸ BERNY, M., op. cit., traduzione mia. L'autore francese nota come la natura di mero simulacro di Bell sia suggerita anche nella celebra scena in cui lo sceriffo giunge a un passo dall'affrontare Chigurh, quando torna nel luogo della morte di Moss: «L'ombre de la silhouette du cowboy de Western, comme le dispositif de projection cinématographique, ou plus loin encore l'allégorie originelle de la caverne platonicienne, enjoint également à penser que l'image que nous contemplons est le produit de notre imagination, mais aussi une image en réalité depuis longtemps disparue [...]. Bell n'aurait alors que l'apparence d'un shérif, mais aucune substance [...]».

will»⁵⁹ e il film «[...] reveals a particularly masculine dread—that you can't always keep things in front of you and under your control. Things won't hold still, waiting for the assertion of mastery».⁶⁰ Moss, con il suo look da moderno cowboy, illude sé stesso e il pubblico di poter infine assoggettare le circostanze alla sua volontà (nonostante le formidabili forze antagoniste). La sua disfatta è particolarmente sconvolgente perché unisce alla contravvenzione della familiare struttura narrativa del viaggio dell'eroe la disattesa delle aspettative generate dall'istintiva collocazione di Moss nell'antica stirpe degli eroi western.

Il fallimento di Bell, sebbene meno impressionante, è forse ancor più catastrofico nel contesto del genere western. Il suo desiderio che il mondo «hold still» – cioè che i valori, le abitudini, le motivazioni della gente restino quelli degli «old-timers» – si rivela fondato su un'illusione più profonda di quella di Moss. Non solo il suo desiderio di paralizzare il tempo è ovviamente del tutto vano, ma è per di più basato su un'idealizzazione del passato tragicamente fallace. Ellis, il mentore del suo tormentato viaggio interiore, lo ragguaglia laconicamente su entrambi i punti: liquida come chimerico ogni tentativo di piegare la realtà al proprio volere («You can't stop what's coming», «that's vanity») e sfata l'utopia di un passato ordinato, comprensibile, padroneggiabile: «what you've got it's nothing new», il West è sempre stato una terra «hard on people», ed evidentemente per cavarsela gli uomini di un tempo scesero a patti con la stessa violenza che ora sconcerca Bell. L'eroe western senza macchia, che esercita la violenza secondo un codice cavalleresco, paladino della civiltà contro la barbarie, dei deboli contro gli oppressori, e delle buone maniere contro la prepotenza, semplicemente non è mai esistito: non sarebbe sopravvissuto un giorno nel Texas del Sud (a riprova di ciò, a Moss basta un'unica azione disinteressata per innescare la sua rovina).

Paradossalmente, Bell non è affatto uno degli *old men* del titolo. È anziano, ma incredibilmente giovane rispetto alle figure che magnifica. In *Unforgiven* sarebbe Schofield Kid, non William Munny;⁶¹ e dolorosamente apprende, come il ragazzo miope del film di Eastwood, che sopravvivere nel West abbastanza a lungo da diventare una vecchia leggenda è una faccenda tremendamente sanguinosa. Come

⁵⁹ PEEBLES, S., op.cit., p. 124.

⁶⁰ *Ivi*, p. 136.

⁶¹ CLOUTIER, J., op. cit., p. 117.

Kid, anche Bell rifiuta il compito, incapace di eguagliare le (presunte) prodezze del passato. La figura del nobile antenato – che porta la torcia della civiltà in una terra ostile e oscura – già smascherata da Eastwood, è ridotta in *No Country* a un'immagine archetipica che abita i sogni e guida le speranze degli uomini, ma non ha mai messo piede in America.⁶²

A questa smitizzazione dell'eroicità maschile, i Coen rispondono con la più significativa deviazione dalle pagine di McCarthy. Alla *doggedness*⁶³ degli uomini, che perseverano nella loro illusione fino alla propria disfatta, i Coen contrappongono infatti la compostezza e la paziente dignità dei personaggi femminili. Con alcune evidenti eccezioni (tra cui il memorabile personaggio interpretato da Francis McDormand in *Burn After Reading*) nell'opera dei Coen talvolta le donne rappresentano l'ultimo baluardo di senso all'ostinata imbecillità e/o di resiliente rifiuto alla logica schizofrenica della violenza. Il personaggio più emblematico in tal senso è sicuramente la materna, acuta, tenace Marge Gunderson di *Fargo*, unica custode della domanda («and for what?») che sbugiarda l'insensatezza della carneficina. Anche Marge, come Ed Tom, rinuncia a comprendere la violenza («Well, I just don't understand it»), ma a differenza di quest'ultimo la poliziotta non si rifiuta di agire sul mondo, e la sua azione risulta infine efficace. Il riguardo per le figure femminili è dimostrato anche in un altro western dei Coen, *True Grit* (2010). Nella loro sceneggiatura tratta dal romanzo di Portis, i fratelli ristabiliscono la centralità della protagonista Mattie (Hailee Steinfeld), che nella precedente trasposizione (Henry Hathaway, 1969) era stata oscurata dalla presenza ingombrante di John Wayne. La *grinta* del titolo torna ad essere tanto di Cogburn (Jess Bridges) quanto, se non più, di Mattie – capace, in un mondo di uomini indifferenti ed opportunisti, di perseverare in una pericolosa missione di vendetta che considera moralmente irrinunciabile.

In *No Country* la figura femminile più importante è Carla Jean, la giovane moglie di Moss. I registi stabiliscono un interessante parallelo tra la morte di Moss e di

⁶² TYRER, P., NICKELL, P., op. cit., p. 91: «Bell's soliloquy at the end of the film appears colored by his own subconscious recognition that the myth of a heroic West has been exposed as a dream».

⁶³ PEEBLES, S., op.cit., p. 136-137: l'autrice sottolinea come i cani, simbolo dell'ostinazione maschile, vengano puntualmente massacrati in *No Country for Old Men*. Al contrario i gatti, associati alla grazia femminile, sembrano passarsela molto meglio.

Carla Jean: entrambi infatti muoiono fuori campo, ma la portata dell'elissi è leggermente diversa, e contraddice le scelte di McCarthy. Il romanziere concede alla fine di Moss un lungo e dignitoso (quasi eroico) preambolo, laddove nel film scopriamo solo il triste risultato finale: «[he] dies inelegantly, late in the story [...] and because the exchange of bullets happens offscreen, is not permitted to utter any memorable final words».⁶⁴ Al contrario, i Coen trasformano gli ultimi momenti di Carla Jean – ben lontana dal sciogliersi in lacrime come nelle pagine di McCarthy – nell'unico vero duello del film,⁶⁵ e ci risparmiano invece la visione del cadavere. Come scrive Berny, «attraverso lo stesso metodo, la sottrazione e il rifiuto del mostrare, i Coen ristabiliscono negativamente l'equilibrio tra le due scene d'esecuzione, creando così un legame tacito tra la morte di Llewelyn e quella di Carla Jean».⁶⁶ La sua calma accettazione della fine imminente, e la solidità con cui respinge la logica perversa di Chigurh, permettono un «glissement des traits de caractère héroïque de Llewelyn à Carla Jean».⁶⁷ È proprio la giovane donna interpretata da Kelly McDonald a opporre l'unica salda obiezione alla soggiogazione intellettuale che Chigurh è riuscito ad esercitare su tutte le figure maschili che hanno avuto la sfortuna d'incrociarlo. Infatti, come tanti villain del western prima di lui, Chigurh «doesn't just humiliate the victim but assures that everything the victim had lived for—his rules, his heroes—is meaningless and suggests the wrong choices».⁶⁸ Carla Jean valorosamente rifiuta di accettare la logica deterministica di Chigurh e imputa la responsabilità della propria fine alla follia del killer, non alla fallacia dei propri valori. Per cogliere appieno l'eroicità necessaria per compiere un tale atto di resistenza, occorre soffermarsi sull'entità della minaccia.

Del trittico di personaggi al centro di *No Country for Old Men* il più memorabile è sicuramente il *villain* Anton Chigurh (Javier Bardem). Non che il western ci abbia mai deluso quanto ad antagonisti iconici; e il western contemporaneo – forse la

⁶⁴ PEEBLES, S., op. cit., p. 129.

⁶⁵ *Ivi*, p.134: «In fact, perhaps the most impressive showdown of the film occurs not between any of the male characters but between Chigurh and Carla Jean».

⁶⁶ BERNY, M., op. cit., traduzione mia.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ COVELL, Scott, “Devil with a Bad Haircut: Postmodern Villainy Rides the Range in *No Country for Old Men*” in CHAPMAN KING, L., et al. (a cura di), op.cit., p.106.

produzione televisiva e cinematografica odierna in generale – sembra particolarmente attratto dalle figure antieroeiche e antagonistiche, e ha recentemente sviluppato «new villains with intriguing moral, behavioral, and ontological complexities and nuances». ⁶⁹ Tra di essi possiamo annoverare il già citato Ben Wade (Russell Crowe) di *3:10 to Yuma*; Jesse James (Brad Pitt) e Robert Ford (Casey Affleck) in *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford*; il formidabile Daniel Plainview (Daniel Day Lewis) di *There Will Be Blood*; e recentemente Phil Burbank (Benedict Cumberbatch) in *The Power of the Dog*.

La potenza della figura di Chigurh è però tale da trascendere il genere; ed egli meritatamente detiene un posto «at the head of a table that seats Anthony Hopkins' Hannibal Lecter, Jack Nicholson's Jack Torrance from *The Shining* and Anthony Perkins' Norman Bates from *Psycho*». ⁷⁰ Al pari di questi celeberrimi personaggi Chigurh ha ispirato numerosi tentativi d'interpretazione, la cui varietà lascia intuire quanto la forza del villain creato da McCarthy risieda nella sua insolubile enigmaticità. Riuscire a preservarla nella trasposizione del personaggio a un media del visibile come il cinema è una delle tante finzze del film dei Coen. ⁷¹ Tale risultato è ancor più straordinario se si considera quanto la sua psicologia inscrutabile sia coniugata a una presenza scenica sinistramente insolita e immediatamente riconoscibile – per la quale si spartiscono i meriti l'interprete premio Oscar Javier Bardem, il direttore della fotografia Roger Deakins, ⁷² e non da ultimo l'hairstylist Paul LeBlanc, che a partire da una dritta dei Coen e ispirandosi alle raffigurazioni dei cavalieri crociati concepì la disarmante acconciatura di Chigurh.

⁶⁹ *Ivi*, p. 107.

⁷⁰ NAIR, Nitin, “Chigurh: The Ultimate Psycho”, (2008).

⁷¹ CLOAREC, Nicole, “‘The man who wasn't there’ – and was ‘out there’: Chigurh as cinematic figure”, *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. 21, no. 55, 2023: «Chigurh encapsulates the ambiguous status of the film's realism and it is to the credit of the adaptation that it succeeds in portraying a character whose essence is to remain enigmatic and ambivalent».

⁷² Come nota Mitchell, «through an array of partial perspectives, bewildering close-ups, disarming high shots, and at last a shrinking away from landscape itself in favor of dark, enclosed spaces» Deakins contraddice l'orizzontalità tipica del western e «gets us to view characters in terms of trajectories, intersections, obliquities rather than as recognizable personalities». Questo effetto è quanto mai accentuato nel caso di Chigurh.

MITCHELL, Lee Clark, *Late Westerns: the persistence of a genre*, Lincoln: University of Nebraska Press, 2018, pp. 198-203.

Chigurh è una figura stranamente in bilico tra il familiare e l'estraneo. Il personaggio può innanzitutto essere ascritto alla stirpe letteraria dei *frontiersmen* di McCarthy. Il suo parente più prossimo è verosimilmente il giudice Holden di *Blood Meridian*:

There are certainly some interesting correlative elements between the judge and Chigurh: both can't be defeated; gamble with people's lives; use coins and coin imagery to make their points; and as is common with other Western killers, utilize strange weaponry, toy with their victims, and perhaps most significantly, relish their moments of destruction—like Aaron the Moor, their “villainy doth fat [them] with the very thoughts of it.”⁷³

D'altra parte, come sottolinea Julie Assouly, Chigurh è membro di una lunga dinastia di *wanderers*, di personaggi che vagano e presidiano i confini della terra e dell'immaginazione. Questo archetipo, scaturito probabilmente dalla leggenda cristiana dell'ebreo errante, e trasmesso alla narrativa gotica del Sud degli Stati Uniti attraverso l'opera di Lovecraft, trova spesso il suo corrispettivo western. Gli innominabili mostri lovecraftiani si tramutano nei grotteschi commessi viaggiatori e vagabondi del *southern-gothic* e nei ciarlatani «snake-oil salesmen» dei western.⁷⁴ Il *wanderer* è infatti una figura emblematica del mescolarsi del folklore *southern* e western; e quest'ultimo annovera tra i suoi *stock characters* innumerevoli vagabondi – non a caso il cacciatore di taglie interpretato da Christoph Waltz in *Django Unchained* (Quentin Tarantino, 2012), un western così intrecciato alla storia violenta del Sud, sceglie proprio la professione di dentista itinerante come travestimento.

Nell'opera dei Coen il *wanderer*, che spesso conserva l'anonimità delle figure primordiali da cui deriva, ricorre frequentemente. I personaggi che più anticipano Chigurh compaiono in *Raising Arizona* e *O brother, where art thou?* Nel primo caso ne incontriamo la controparte parodica, nelle sembianze del «lone biker of the Apocalypse», il cacciatore di taglie semi-bestiale che perseguita i sogni del protagonista H.I. Pur nel contesto farsesco di *Raising Arizona*, il biker condivide

⁷³ COVELL, S., op.cit., p. 102.

⁷⁴ ASSOULY, Julie, “The Wandering Character in the Coen Brothers’ Films: When the Southern Gothic Meets the Western”, *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. XVI-no. 1, 2018.

con Chigurh «a supernatural aura that connects them to the Gothic genre» e una ferocia che li rende «embodiment of contemporary Frontier justice».⁷⁵

In *O brother* il *wanderer* ha sembianze ancor più vicine alla tradizione del romanzo gotico, visto lo svolgersi della vicenda nel profondo Sud degli USA: l'impassibile, misterioso e inesorabile sceriffo Cooley (Daniel von Bargen), di cui scopriamo il nome solo nei titoli di coda, si accompagna ad una specie di segugio infernale – l'animale psicopompo di tante storie gotiche – e condivide con Chigurh la terrificante devozione a una missione di morte.⁷⁶ In *O Brother* incontriamo anche un altro personaggio errante, il sadico venditore ambulante di Bibbie nonché membro del KKK Big Dan Teague (John Goodman). Ma a questa lista di raminghi potremmo iscrivere anche il detective-cacciatore di taglie Visser (M. Emmet Walsh) di *Blood Simple*; mentre l'infido Bernie Bernbaum (John Turturro) in *Miller's Crossing* può essere interpretato come una versione coeniana dell'ebreo errante.⁷⁷ Chigurh non è peraltro l'unico esemplare di *wanderer* nei western coeniani. Lo stesso Rooster Cogburn di *True Grit*, con il suo aspetto grottesco, potrebbe tranquillamente essere considerato l'omologo western dello sceriffo Cooley – non fosse per la sua scarsa propensione al sadismo.⁷⁸ Tuttavia i Coen non mancano di enfatizzare l'atmosfera gotica della storia di Portis, aggiungendo una scena poco incisiva dal punto di vista della trama ma di grande importanza per il tono del film: nella foresta, un luogo spettrale e desolato, i due protagonisti si imbattono prima in un uomo impiccato ad un'altezza quasi inspiegabile (e non manca il dettaglio raccapricciante del corvo che si ciba dei resti);⁷⁹ poi nell'immane *wanderer*, in questo caso un dentista itinerante interessato al macabro business della compravendita di cadaveri.

Infine, in quel grande catalogo parodico che è *The ballad of Buster Scruggs*, l'eroe eponimo è un'arguta caricatura del cowboy vagabondo celebrato da un'infinità di *dime novels* e film western di serie A e B; non è inoltre un caso che gli episodi *Meal Ticket* e *The Mortal Remains*, entrambi incentrati su personaggi in viaggio,

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ ASSOULY, J., *L'Amérique des frères Coen*, pp. 337-345.

⁷⁷ ASSOULY, J., "The Wandering Character in the Coen Brothers' Films".

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ibidem*.

presentino forti tinte gotiche. Il primo narra le tristi vicende di uno spettacolo itinerante, i cui guadagni sempre più scarsi portano alla tragica fine del suo performer (un ragazzo privo di arti e dedito alla poesia); il secondo vede un gruppo di emblematici personaggi western (i cacciatori di taglie, il *trapper*, la gentildonna moralista etc.) viaggiare in diligenza verso una destinazione misteriosa e inquietante.

Questo rapido excursus lascia intuire come nel cinema dei Coen il *wanderer* sia una figura multiforme – dal serial killer al cowboy canterino – che si allontana più o meno dall’archetipo ma conserva la sua natura errante e il suo legame con il western (lo Straniero di *The Big Lebowski* è l’ennesimo esempio). In questo *wild bunch* Chigurh risalta come versione contemporanea dell’ancestrale «guardiano della soglia» che da sempre vaga nei deserti, nelle foreste, e nelle altre frontiere che delimitano il mondo degli uomini.

Ma questo personaggio non ci impressiona soltanto per l’astrattezza della sua identità di *wanderer*. La sua caratterizzazione è infatti abbastanza complessa da forgiare un villain *unheimlich*, che non si integra completamente né nella cerchia dei sadici antagonisti western capeggiati dal Jack Palance di *Shane* né in quella degli psychokillers dello *slasher*. Per un verso, Chigurh è una «entità cinematografica»⁸⁰ che richiama a una «genealogy of fictional archvillains».⁸¹ La sua enigmaticità deriva dalla sua condizione postmoderna di personaggio stratificato, di «palinsesto» attraverso cui si intravedono le fattezze di numerosi altri adepti della *dark side*. Come nota Michele Fadda, Chigurh racchiude in sé l’evoluzione dalla «serialità indeterminabile, non motivata» della violenza dei serial killer *slasher* alla «particolare “etica” della violenza» degli assassini di *Seven* o *Il silenzio degli innocenti*.⁸² Questa proprietà di evocare «earlier texts and cultural artefacts» ne fa «an intriguing twenty-first-century depiction of the ultimate Western villain persona».⁸³

⁸⁰ CLOAREC, N., op. cit.

⁸¹ HILDENBRAND, Karine, “Crossroads in *No Country for Old Men*”, in ASSOULY, Julie, ROGEZ Yonne-Marie (a cura di), *No Country for Old Men*, Paris: Ellipses, 2021, pp. 109-124, p. 118.

⁸² FADDA, Michele, “Non è un paese per vecchi” in Manzoli, Giacomo (a cura di), *Joel e Ethan Coen*, Venezia: Marsilio, 2013, p. 149.

⁸³ COVELL, S., op. cit., p. 96.

D'altro canto, la sua aura di invincibilità e immutabilità ricordano la perseveranza dello spettro che perseguita per secoli lo stesso luogo maledetto.⁸⁴ In questo senso il vero predecessore di Chigurh è il William Munny del finale di *Unforgiven*: come lui, Chigurh si manifesta come «un principio arcaico che è stato evocato e risvegliato per caso o per l'empietà degli uomini»,⁸⁵ un «castigo risvegliato dalle profondità infernali del western».⁸⁶ Per questa sua dimensione di nemesi spettrale è comprensibile che sia i personaggi sia gli studiosi tendino ad elevarlo dal livello umano a quello sovranaturale o metaforico: «Like Death itself, he is larger than life, not merely a stereotype, but an allegorical abstraction».⁸⁷ Che Chigurh sia la personificazione della morte è un'interpretazione frequente, e c'è chi ha intravisto dei rimandi alla Morte scacchista de *Il Settimo Sigillo* (ad entrambi tutti chiedono inutilmente tregua).⁸⁸ Ma, come approfondiremo in un successivo capitolo, è altrettanto legittimo leggere Chigurh «as the embodiment of the underlying violence at the core of American society [...]».⁸⁹ La sua abitudine di decidere del destino delle sue vittime con il lancio di una moneta è emblematica della casualità con cui una società violenta risparmia o annienta i suoi membri inermi.

In una possibile lettura filosofica (in particolare nietzschiana) del film, Chigurh può invece simboleggiare l'amoralità dell'universo, indifferente ai valori con cui gli uomini tentano di dare un senso al dolore e alla vita; Chigurh sarebbe il profeta dell'irriducibile e distruttivo elemento di caos che frustra l'innata aspirazione dell'uomo a comprendere, classificare, dominare: «From an epistemological and ontological point of view, he substantiates the law of uncertainty that suggests our perception of reality, not to mention its interpretation and its meaning, can only be partial and elusive».⁹⁰ Chigurh sarebbe in tal senso una forza devastatrice ancor

⁸⁴ Jason Landrum paragona Chigurh a uno zombie: «While the Coen protagonist is always caught in the allure of *jouissance*—sacrificing today for the promise of what may come from tomorrow, only to find himself in the end back where he started, arrested, or dead—Chigurh always proceeds forward, much like a zombie, with little regard for enjoyment [...]». LANDRUM, Jason, «Cold-Blooded Coen Brothers: The Death Drive and *No Country for Old Men*», in CHAPMAN KING, L., et al. (a cura di), op.cit., p. 211.

⁸⁵ PESCATORE, G., op.cit., p. 63.

⁸⁶ *Ivi*, p. 61.

⁸⁷ WELSH, Jim, «Borderline Evil: The Dark Side of Byzantium in *No Country for Old Men*, Novel and Film», in CHAPMAN KING, L., et al. (a cura di), op.cit., p. 74.

⁸⁸ DUBOS, David, "MovieTalk with David DuBos", *New Orleans Magazine*, 2008.

⁸⁹ CLOAREC, N., op. cit.

⁹⁰ *Ibidem*.

più dirompente nel contesto del genere western, che a lungo ha promosso la fiducia nella capacità dell'uomo di sottomettere il mondo alla propria volontà ordinatrice. L'ambiguità del finale, oltretutto, complica ulteriormente lo status del personaggio. L'incidente stradale sembra ridimensionare ironicamente l'onnipotenza di Chigurh: la spietata casualità del male che ha finora impersonato ed elargito travolge infine anche lui. Secondo Stacey Peebles, l'incidente sarebbe l'ultimo beffardo atto del dramma del controllo virile in *No Country*: «Even Anton Chigurh, whose masculine will to power is so formidable, is vulnerable in this world, and even the staunchest will is no guarantee of lasting mastery».⁹¹ Martin Berny chiama in causa l'antico mitema della Moira per dar ragione di questa scena così sorprendente.⁹² Le moire – che nella mitologia greca, romana e norrena filano, tessono e recidono il filo della vita – simboleggiano una legge universale alla quale anche gli dei sono sottoposti. E Chigurh, nonostante sia sacerdote e implacabile esecutore delle loro sentenze – «Chigurh kills because fate demands it of him»⁹³ – deve anch'egli sopportare l'imprevedibilità dei loro capricci.

Queste osservazioni sul ridimensionamento dello strapotere di Chigurh sono senz'altro condivisibili. Nondimeno il fatto che egli, pur gravemente ferito e zoppicante, si allontani dalla scena dell'incidente con la consueta agghiacciante impassibilità priva il pubblico di ogni consolazione circa l'esistenza di una giustizia cosmica. La sua sopravvivenza alla fine del film rinforza l'impressione che Chigurh appartenga a un dominio del reale diverso da quello degli uomini, e che il limite della morte a loro imposto non lo riguardi. Questo nucleo di ambiguità – egli è corporeo ma invincibile, presente ma etereo, «Like Schrödinger's cat, he is there and not there, obstinately alive and hauntingly spectral»⁹⁴ – rende Chigurh un personaggio perturbante, un *villain* dai mille volti che i Coen hanno saputo plasmare in una delle figure più iconiche del cinema contemporaneo. Se infatti il personaggio è una creazione del genio di McCarthy, i due registi sono riusciti a

⁹¹ PEBBLES, S., op. cit. p. 131.

⁹² BERNY, M., op. cit.

⁹³ LANDRUM, J., op. cit. p. 212.

⁹⁴ CLOAREC, N., op. cit.

coglierne ed amplificarne la straordinaria potenzialità cinematografica e a trasformarlo nel «“ultimate badass” version of a Coen antagonist».⁹⁵

Nonostante la profondità dei personaggi di *No Country for Old Men* abbia reclamato gran parte delle attenzioni, gli altri western dei Coen non mancano certo di personaggi complessi e memorabili. Il loro *True Grit*, considerato un film stranamente rispettoso delle convenzioni del genere per gli standard dei Coen, mette in scena – anche grazie a un casting eccezionale – dei personaggi portavoce di un western inconfondibilmente contemporaneo, autoriflessivo e coeniano. Il Rooster Cogburn di Jeff Bridges è la perfetta metafora di un eroe western maschile che l'età avanzata (e lo sgretolarsi del mito) rendono a malapena in grado di adempiere al proprio ruolo epico. La sua ultima battuta – «I have grown old» –, pronunciata in una magnifica posa che ricorda la Pietà michelangiotesca,⁹⁶ è ancora più potente quando si considera la precedente interpretazione di John Wayne: come afferma Mattie nella *sua* ultima battuta, «time just gets away from us», quell'eroe western è invecchiato insieme al genere, e la loro storia reclama una ricerca di senso.

Quanto a *Buster Scruggs*, ogni episodio sembra riuscire a rievocare in poche sequenze, con crescente amarezza e malinconica ironia, gli esponenti più celebri di quel grande cast western protagonista di innumerevoli leggende. Di ciascuno i Coen sembrano interessati a mostrare il rovescio della medaglia, il lato più oscuro e tragico della vita nell'*Old West*: il pistolero dal cappello bianco diviene così un magniloquente e sociopatico killer⁹⁷ (*The Ballad of Buster Scruggs*); il pericoloso rapinatore di banche un imbranato in balia della sommaria giustizia di frontiera⁹⁸ (*Near Algodones*); l'impresario itinerante si piega alla crudele legge capitalistica del maggior guadagno con minimo sforzo alle spese di un giovane inerme (*Meal*

⁹⁵ LANDRUM, J., op. cit., p. 211.

⁹⁶ CAMPBELL, N., KOLLIN, S. MITCHELL, L.C., TATUM S., “From ‘Blood Simple’ to ‘True Grit’: A Conversation about the Coen Brothers’ Cinematic West”, *Western American Literature*, vol. 48, no. 3, 2013, pp. 312–40, p. 337: «[...] that scene in *True Grit*, with the southwestern pietà scene under the night sky, really a wonderful, poignant scene of intimate immensity between Rooster Cogburn and Mattie Ross that foregrounds this tension between intimacy and ironizing distance».

⁹⁷ Come scrive Michael Koresky per *Film Comment*, «Buster's extreme sociopathy almost immediately takes the pleasure out of the gunslinger archetype».

KORESKEY, Michael, “The Paragon of Animals”, *Film Comment*, vol. 54, no. 5, 2018, pp. 36–41, p. 39.

⁹⁸ «“Near Algodones” drains its heist of any antiestablishment exuberance and its criminality of any glory, building to a gallows punch line [...] that teases at, yet refuses, spiritual redemption for its stupid white man», *Ivi*, p. 40.

Ticket); il cercatore d'oro, pur involontariamente, contamina l'edenica natura selvaggia con la violenza della società degli uomini (*All Gold Canyon*); e agli unici personaggi innocenti del film è preclusa la felicità per un caso beffardo (*The Gal Who Got Rattled*). L'ultimo episodio (*The Mortal Remains*), il più allegorico, sembra alludere all'insolubile intrecciarsi della morte con il mito del West: «Their journey ends not in violent death, as nearly all the other verses of this “Ballad” do, but with something stranger and chillier that casts its shadow on what came before».⁹⁹

Proprio il rapporto tra violenza, morte, mito e narrazione sarà oggetto del prossimo capitolo.

⁹⁹ SCOTT, A. O., “The Ballad of Buster Scruggs’ Review: A Grim Western From the Coen Brothers”, *The New York Times*, Online Ed. 2018.

CAPITOLO 3: NARRAZIONE, MITO E VIOLENZA

*The Greeks had their Iliad; the Jews the Hebrew Bible; the Romans the Aeneid; the Germans the Nibelungenlied; the Scandinavians their Sagas; the Spanish the Cid; the British the Arthurian legends. The Americans have John Ford.*¹

Il genere western ha uno strano rapporto con la Storia. Anzitutto, concentra le sue attenzioni su un periodo straordinariamente circoscritto. Si potrebbe ritenerla una scelta naturale, alla luce della breve durata dell'esperienza sulla frontiera (rispetto, ad esempio, ai lunghi secoli dell'età antica prediletti dal *peplum* o all'ancor più ampia portata storica del film di cappa e spada). La colonizzazione verso Ovest del Nuovo Mondo è tuttavia un processo niente affatto limitato agli ultimi decenni dell'800, dal momento che inizia perlomeno nel XVIII secolo. Eppure, la stragrande maggioranza della narrativa e della cinematografia western è ambientata tra la fine della Guerra Civile (1865) e gli anni '90 dell'XIX secolo, con incursioni solamente sporadiche in momenti precedenti o successivi.

Un altro aspetto curioso è l'eccezionale rapidità con cui quei decenni furono assurti a oggetto di rappresentazione. Praticamente in contemporanea al loro dipanarsi, gli ultimi 35 anni del secolo confluirono nel folklore, nelle performance teatrali e nelle pagine dei *dime novels*. Gli eventi si trasfiguravano in narrazione quasi istantaneamente, in una metamorfosi che dal fatto concreto – passando per la testimonianza, la cronaca, il racconto, la drammatizzazione, – giungeva fino al mito. La *Storia* si tramutò repentinamente in *storie*, gli uomini in simboli, gli eventi in episodi mitici. Nel suo codificarsi in patrimonio narrativo, il West si fece Western e assunse un valore culturale difficilmente sovrastimabile per la società statunitense. Il richiamo alla mitologia non è pertanto semplicemente metaforico. Nel caso del western, alle ricorrenti strutture narrative – che naturalmente ogni

¹ PIPPIN, Robert B., *Hollywood Westerns and American Myth: The Importance of Howard Hawks and John Ford for Political Philosophy*, New Haven/London: Yale University Press, 2010, pp.18-9.

genere popolare possiede – è spesso attribuito un significato politico, sociologico o psicologico paragonabile a quello delle antiche leggende.

In questo capitolo si tenterà di rintracciare le origini della dimensione mitologica del western e di individuarne i significati essenziali e le principali configurazioni narrative. Si proverà inoltre a dimostrare quanto il nucleo del mito western sia indissolubilmente legato alla questione della violenza nella società statunitense, e ci si interrogherà circa la sopravvivenza di tale fulcro ideologico nel western contemporaneo. Soprattutto si cercherà di evidenziare come i western coeniani, grazie alla manipolazione della struttura narrativa, all'allusione all'atto del narrare, e alla commistione con altri generi come il noir, riescano a rinnovare il genere proprio mentre ne discutono, con ironia e un po' di amarezza, le archetipe fondamentali.

3.1. Origini del mito western

Molti studiosi² individuano il periodo 1890-1900 come momento cruciale per la storia del Western. Una delle ragioni è che si trattò, anzitutto, di un decennio spartiacque per la storia del *West*. Come riassume David H. Murdoch,

The thirty-five years following the Civil War had seen the most dramatic phase of the great westward migration, but those same years saw the nature of America changed fundamentally and permanently. The nation increased its population two-and-a-half times, absorbed over eleven million immigrants, saw much of that growth concentrated in mushrooming cities, became a huge industrial power generating enormous wealth and translated that strength into a major role in international affairs. These things, and the interaction between them, transformed not only America but Americans.³

Alla fine del secolo gli USA erano insomma una nazione plasmata sul modello del Nord-est industriale che aveva vinto la guerra. Nel 1890 la frontiera veniva dichiarata definitivamente chiusa: era l'effettiva e simbolica fine della valvola di sfogo che aveva permesso all'*American Dream* ottocentesco di sostentarsi. Il continente era inequivocabilmente finito; la sua estensione, fino ad allora lasciata

² Ci rifaremo soprattutto ai lavori di David H. Murdoch, Karen R. Jones e John Wills, Stephen McVeigh, Matthew Carter.

³ MURDOCH, David H., *The American West: The Invention of a Myth*, Reno/Las Vegas: University of Nevada Press, 2001, p. VIII.

lievitare nell'immaginazione, inderogabilmente limitata dall'Oceano. Le previsioni di Jefferson, secondo cui le terre a Ovest avrebbero accolto pionieri ancora per secoli, si rivelarono perlomeno ottimiste, di fatto utopiche.⁴ Come scrive Stephen McVeigh, «it is in this decade that many of the elements that constituted the experience of the West as a historical reality seemingly “closed” or ended, a decade in which patterns, peoples, the very culture of the West, was irrevocably altered».⁵ A un cambiamento rapido ma progressivo, iniziato con la fine della guerra e che proseguì oltre il '90,⁶ venne attribuita la granitica consistenza di uno sbarramento storico esiziale. Questa angosciosa e repentina rivelazione di trovarsi di fronte a un margine della Storia può considerarsi l'origine della consacrazione mitologica del West (e spiega come mai furono soprattutto i decenni finali della frontiera a catturare l'immaginazione):

The profound influence the conquest of the wilderness was deemed to have on American history derived from the emphasis placed on viewing it as an era with clearly defined limits. The origin of that emphasis, the insistence on a symbolic moment for the 'end of the West', lies in the actual emergence, in codified form, of the cluster of images and ideas which accorded such primal significance to the frontier experience.⁷

Antesignano di tale «cluster di immagini e idee» è il celeberrimo saggio di Frederick Jackson Turner *The Significance of the Frontier in American History*, illustrato al pubblico nel 1983 a Chicago, in occasione di un congresso dell'American Historical Association. Turner inaugurò una corrente storiografica che poneva al centro dell'identità dell'*homo americanus* non più la matrice europea delle istituzioni dell'Est, ma l'esperienza nella *wilderness* a Ovest:

This perennial rebirth, this fluidity of American life, this expansion westward with its new opportunities, its continuous touch with the simplicity of primitive society, furnish the forces dominating American character. The true point of view in the history of this nation is not the Atlantic coast, it is the Great West.⁸

⁴ CARTER, Matthew, *Myth of the Western: New Perspectives on Hollywood's Frontier Narrative*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014, p. 10-11.

⁵ MCVEIGH, Stephen, *The American Western*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007, p. 1.

⁶ SLOTKIN, Richard, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, Norman: University of Oklahoma Press, 1998, p.30.

⁷ MURDOCH, D. H., op. cit., p. 10.

⁸ TURNER, Frederick Jackson, *The Frontier in American History*, New York: Frederick Ungar Publishing, 1963, p.28.

La tesi di Turner conferiva «a secular gloss of legitimacy to the overt religiosity of Manifest Destiny»,⁹ ammantando di autorevolezza storica un'immagine del 'Great West' che, alimentata dalla letteratura di massa (giornali, biografie, romanzi, *dime novels*),¹⁰ era già penetrata nell'immaginario collettivo.¹¹ L'espansione a Ovest fu dipinta – a beneficio innanzitutto del pubblico della costa orientale, che la frontiera non la vide mai – come la grande epopea del popolo americano nel compimento dell'ineluttabile Progresso.¹²

Viste le premesse, la tesi di Turner era inevitabilmente pessimista. La sua concezione dell'esperienza della frontiera era infatti essenzialmente un'utopia pastorale, al cui centro si collocava la figura del pioniere-agricoltore e la metafora dell'Ovest come fertile Giardino.¹³ Ma nel 1890 era ormai impossibile ignorare la preminenza dei grandi monopoli industriali nell'economia, e conseguentemente nello stile di vita, dell'intero Paese. La fine della frontiera indusse Turner a guardare con preoccupazione al futuro, mentre con «evident nostalgia for this Jeffersonian idealism [he] mournfully consigned the frontier's agrarian values to the past».¹⁴ La parola chiave, che evoca un'emozione ben nota agli appassionati di western, è «nostalgia». La nostalgia americana per l'*Old West* cela al contempo un'(auto)inganno e una crisi.

L'autoinganno – espresso al suo meglio da Turner – riguarda lo stesso West, che coincise ben poco con la sua versione letteraria. La rappresentazione dominante del West non si basava infatti sull'evidenza storica (lo stile di vita sulla frontiera che traspare da quest'ultima è tutt'altro che romantico) quanto piuttosto sulla

⁹ CARTER, M., op.cit., p. 12.

¹⁰ MURDOCH, D.H., op. cit., p. 19: «Journalistic excess was credited as truth, repetition turned stories into folktales, wish-fulfilment made legends. Not centuries after their death, but within their lifetimes Daniel Boone was the torchbearer of civilisation in the wilderness, Kit Carson a superhuman scout and Jesse James the American Robin Hood».

¹¹ SLOTKIN, R., op. cit., p. 30.

¹² MURDOCH, D. H., op. cit., p. 19: «The prevailing viewpoint eventually came to see the settlement of the West as one of the most dramatic proofs of America's commitment to 'progress.' For the vast majority of Americans who felt no urge to migrate into the wilderness, watching the conquest of the West allowed a smug patriotic satisfaction because it apparently demonstrated progress in action».

¹³ Come ricorda ad esempio Carter, questa metafora è ben lungi dall'essere un'invenzione americana: già presente nell'ancestrale mitologia biblica, è l'ennesima ramificazione di un diffuso mito pastorale «rooted in societies for which agriculture was the principal economic activity». CARTER, M., op. cit., p. 10.

¹⁴ *Ivi*, p. 11.

proiezione di una fantasia: il West divenne uno specchio delle brame in cui ammirare un'*idea* di americano. La visione turneriana dunque, «as an interpretation of America's past [...] tells us less about the nineteenth-century West than it does about how twentieth-century Americans have chosen to think about themselves»,¹⁵ dimostrandosi perciò essere «more politically and culturally accurate than it was historically correct».¹⁶ Il suo straordinario successo contribuì a trasformare l'*Old West* da «historical fact» a «historical force»: ¹⁷ un principio culturale longevo e radicato profondamente nell'inconscio statunitense.

La crisi sopramenzionata scaturì dalla presunta fine di questo utopico mondo pastorale a causa del sopravanzare dell'industrializzazione e del capitalismo finanziario:

The old values, individualism, self-reliance, democratic integrity [...] no longer fitted the new structure. The trouble was, what America most deeply believed about herself, her core values, were inextricably linked to agrarian idealism. What place had free, independent farmers and the purifying force of nature in a world dominated by John D. Rockefeller, the U.S. Steel Corporation and Wall Street bankers?¹⁸

A livello coscio, il cambiamento socioeconomico generò un amaro rimpianto per un America più semplice, in cui l'individuo è protagonista della sua esistenza e lo spazio a Ovest promette un sempre possibile nuovo inizio. Al livello più profondo dell'inconscio collettivo, il mutamento innescò una lacerante «contradiction at the heart of America's self-image», «a frightening conflict between how [the Americans] conceived their country and what it had become».¹⁹ Tale conflitto, intrinseco allo stesso concetto di *progresso*, si annida nei più profondi recessi del western ed è probabilmente una delle chiavi del suo intramontabile fascino; ed è racchiuso nel semplice fatto che apparentemente il progresso «had brought its own nemesis – the advance of civilization had destroyed the purifying power of the wilderness».²⁰

¹⁵ MURDOCH, D. H., op. cit., p. 4.

¹⁶ CARTER, M., op. cit., p. 13.

¹⁷ CALDER, Jenni, *There Must Be a Lone Ranger: The American West in Film and in Reality*, New York: Taplinger Publishing Company, 1974, p. XIII.

¹⁸ MURDOCH, D. H., op. cit., p. 65.

¹⁹ *Ivi*, p.20.

²⁰ *Ivi*, p.21.

Questa antinomia non solo è l'essenza dell'eroe western – che con il suo intervento in favore della società civile permette l'istituzione del mondo che lo annichilirà – ma anche del paesaggio western – lo sfruttamento delle risorse del Giardino (pascoli, foreste e miniere) ne causano la definitiva trasformazione in un Deserto di latifondi e pozzi di petrolio. È così che, nel tentativo di lenire questa contraddizione, il West si fece mito:

In essence, America appeared to be faced with the choice of rejecting a future which her own commitment to progress had wrought, or abandoning her value system. [...]. Since, however, nations do not usually junk their value systems with a shrug of the shoulders, nor give up economic growth by choice, this dilemma cried out for a myth to resolve it. It seems inevitable from today's standpoint that this myth should be centred on the West. Not the real West of the 1890s of course – that was not a solution, it was part of the problem – but a West of the imagination.²¹

Il western è dunque una mitologia nel senso di Levi-Strauss: una storia elaborata «out of a need to solve a great cultural dilemma, a fundamental conflict between tenaciously held ideals and a reality which defied them».²² Nelle parole di Slotkin,

Myths are stories drawn from a society's history that have acquired through persistent usage the power of symbolizing that society's ideology and of dramatizing its moral consciousness – with all the complexities and contradictions that consciousness may contain.²³

Ci si potrebbe domandare come fece il mito western a sopravvivere a una fine dichiarata: il western bucolico di Turner era infatti ormai chiaramente insostenibile. La resilienza del mito è imputabile alla tempestiva riconfigurazione operata da alcune personalità chiave, che spostarono il focus dal *farmer* al *cowboy* – una scelta che verrà accolta e amplificata da Hollywood. I principali artefici di questa metamorfosi furono Theodore Roosevelt e Buffalo Bill Cody²⁴ (curiosamente

²¹ *Ivi*, p. 21. Nelle parole di McVEIGH, S., op. cit., p.13: «It is in this nostalgic longing that the urge toward mythology can be found. A number of men took the frontier as the embodiment of all that was good about America, presenting it as a place of tradition, inspiration, and heroism, the arena in which the American character was forged in the past, and the repository of these values which could heal America's ills in the present».

²² MURDOCH, D. H., op. cit., p.17.

²³ SLOTKIN, R., op.cit., p. 5.

²⁴ Un'estesa ricostruzione del loro ruolo è presente rispettivamente nel capitolo 1 (*The Winning of the West: Theodore Roosevelt's Frontier Thesis, 1880-1900*, pp. 29-62) e 2 (*The White City and the Wild West: Buffalo Bill and the Mythic Space of American History, 1880-1917*, pp.63-87) di *Gunfighter Nation*.

l'unico *westerner* in una lista più esaustiva in cui figurerebbero anche Frederick Remington e Owen Wister). Cody, con il suo *Wild West Show*, fu «the most important commercial vehicle for the fabrication and transmission of the Myth of the Frontier» per almeno un ventennio (1885-1905);²⁵ Roosevelt consacrò politicamente la teoria di Turner e ne allargò il significato in senso imperialista (la nuova frontiera vagabonderà per il mondo da Cuba fino al Vietnam). Inoltre, come nota Slotkin, gli scritti di Roosevelt furono straordinariamente importanti nel reame della «mass-culture mythology»:

For dime novelists, Wild West show impresarios, the writers of Western fiction, and the makers of Western movies, Roosevelt's hero-centered narratives and his affirmative use of the figures and symbols of the traditional literary mythology had far more appeal than the complexities, criticisms, and depersonalized sociology of Turner's histories. The influence of Turnerian ideas in shaping American academic historiography after 1900 has an exact parallel in the influence of Roosevelt's progressive ideology on American mythology [...].²⁶

Cody, Roosevelt, i romanzieri, gli artisti e i *dime novels* contribuirono nel complesso a trasformare uno spazio geografico in uno spazio mitico,²⁷ una «country of the mind»²⁸ in cui l'America poté a lungo negoziare la sua identità attraverso la messa in scena dei suoi eroi e valori.

3.1.1. LA STRUTTURA NARRATIVA DEL WESTERN HOLLYWOODIANO

All'apice del suo vigore, nel periodo hollywoodiano classico, il mito western aveva ormai sviluppato una grande complessità narrativa. Lo studio a tal riguardo più citato (e contestato) è *Sixguns and Society* di Will Wright. Nel suo saggio del 1975, Wright selezionò i western di maggior successo nel periodo 1931-1972 e ne analizzò le trame per cercare di estrapolare dei pattern ricorrenti: rifacendosi allo strutturalismo di Lévi-Strauss, cercò di individuare schemi narrativi e paradigmi oppositivi di personaggi. Il suo scopo era rintracciare un rapporto tra cambiamenti

²⁵ *Ivi.*, p. 87.

²⁶ *Ivi.*, p. 61.

²⁷ *Ibidem*: « In 1893 the Frontier was no longer (as Turner saw it) a geographical place and a set of facts requiring a historical explanation. Through the agency of writers like Turner and Roosevelt, it was becoming a set of symbols that constituted an explanation of history. Its significance as a mythic space began to outweigh its importance as a real place, with its own peculiar geography, politics, and cultures».

²⁸ MURDOCH, D. H., op. cit., p.23.

socioeconomici e progressive modificazioni delle trame western. Quest'ultime a suo parere rispecchiavano l'adeguarsi del mito all'evolvere del conflitto inconscio che ne aveva ispirato la nascita, quel «frightening conflict between how [the Americans] conceived their country and what it had become».²⁹ Per Wright questo conflitto è generato dalla contemporanea celebrazione di individualismo e valori sociali, esacerbato dal passaggio dalla semplice economia locale di libero mercato all'elitarismo dell'economia finanziaria mondiale.

Wright individuò quattro principali configurazioni della trama western: *classical plot*, *transition theme*, *vengeance variation* e *professional plot*. Queste categorie sono reciprocamente compenetrabili, e lo stesso Wright ammette che non è sempre semplice estrapolare lo scheletro narrativo di un film e classificarlo (non a caso lo studio ha spesso ricevuto accuse di arbitrarietà). Il criterio dirimente da lui utilizzato per distinguere le quattro morfologie è il rapporto tra eroe e società.³⁰ Wright scompone le quattro trame in diverse funzioni narrative di proppiana memoria, e rintraccia quattro fondamentali opposizioni che informano lo schema dei personaggi: dentro/fuori la società, buoni/cattivi, deboli/forti, wilderness/civilizzazione.

La *classical plot*, a cui appartengono film diversissimi come *Duel in the Sun* (King Vidor, 1946) e *Shane* (George Stevens, 1953), è essenzialmente «the story of a hero who is somehow estranged from his society but on whose ability rests the fate of that society. The villains threaten the society until the hero acts to protect and save it».³¹ Le opposizioni che la caratterizzano sono le seguenti: l'eroe è estraneo alla società, mentre gli antagonisti possono essere dentro o fuori; la società e l'eroe sono ovviamente i buoni che si scontrano contro i malvagi *villains*; la società è debole, mentre l'eroe e i *villains* sono forti. Infine, così scrive Wright a proposito dell'ultima opposizione:

[The wilderness/civilization contrast] is important because it serves to separate the hero from every other character. The hero is the only character who is both good and strong, and this fourth opposition explains how he alone can be this way. It is because he is associated with the wilderness, while all other

²⁹ *Ivi*, p.20.

³⁰ WRIGHT, William, *Six-guns & Society: A Structural Study of the Western*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1975, p. 33.

³¹ *Ivi*, p. 40.

characters—good or bad, weak or strong, inside or outside society—are associated with civilization.³²

L'autore distingue la «società» dalla «civiltà» intendendo essenzialmente quest'ultima come civiltà americana (laddove la società può anche essere quella della tribù indiana, come in *Broken Arrow*).³³ L'eroe non solo non è legato ad alcuna comunità (non ha un lavoro, una casa, una famiglia) ma in più rinuncia alla sicurezza, stabilità e ordine della civiltà in favore della libertà e dell'autosufficienza nella *wilderness*.

All'inizio della *vengeance variation* l'eroe, al contrario che nella trama classica, è parte della società. Deve però abbandonarla per vendicarsi dei *villains*, che le deboli leggi della società non sono in grado di punire. Come nella trama classica, all'eroe è riconosciuto uno *status* speciale per via delle sue capacità eccezionali. Una particolarità di questa tipologia è la ricorrente scena in cui un rappresentante della società (di solito il *love interest*) chiede all'eroe di rinunciare alla sua vendetta: siamo di fronte all'atavico conflitto tra giustizia privata e leggi della *pólis* che affligge la cultura occidentale perlomeno dall'Orestea di Eschilo. Naturalmente la *villainy* degli antagonisti rende alla fine inevitabile lo scontro, da cui l'eroe esce vittorioso. Wright segnala che nella trama di vendetta la rappresentazione della società è leggermente cambiata: «No longer is it primarily concerned with churches, schools, and progress; now the image stresses the ideas of forgiveness, marriage, and a peaceful, respectable future».³⁴ Di conseguenza, l'eroe è estraneo alla società perché (inizialmente) privilegia i valori personali a quelli sociali.

Nella tipologia detta *motivo di transizione* – i cui illustri e quasi unici esemplari sono *Broken Arrow* (Delmer Daves, 1950), *High Noon* (Fred Zinnemann, 1952) e *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954) – la relazione tra eroe e società si discosta chiaramente da quella della trama classica e della variante-vendetta. Scrive Wright:

In many respects, this transition theme is almost a direct inversion of the classical plot. The hero is inside society at the start and outside society at the end. He still has his exceptional strength and special status; but the society,

³² *Ivi*, p. 57.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ivi*, p. 69.

which was weak and vulnerable in the classical story, is now firmly established and, because of its size, stronger than the hero or the villains. Rather than being forced into fighting against the villains for the society, the hero is forced to fight against society, which is virtually identified with the villains of the classical story.³⁵

Non a caso Wright chiama questa struttura narrativa di *transizione*. Il suo eroe è infatti l'anello mancante tra la trama classica e il *professional plot*. Laddove il protagonista della trama di transizione è «the hero of the classical plot a few years later, after the town he saved has become secure and self-satisfied», il *professionista* che dominerà il western degli anni '60 «is this same hero after he has disassociated himself from the society he once protected».³⁶

Nel *professional plot* il protagonista (spesso un gruppo di uomini eccezionali) si scontra con i *villains* semplicemente perché è pagato per farlo. La rappresentazione della società è nuovamente cambiata: non è ascritta al polo negativo, come nel *transition theme*, ma è divenuta totalmente irrilevante, mero scenario per il duello divenuto fulcro autoportante del film. Lo scontro tra eroi e villains, solitamente preservato per il climax catartico della storia western, diviene il contenuto quasi esclusivo della trama: «How the fight is fought is now the crucial issue, since the fight itself generates the values that replace the values of the society in the myth».³⁷ Il duello è ormai spogliato da tutte le sue implicazioni sociali ed etiche, e i valori della società civile sono rimpiazzati con quelli interni al gruppo dei protagonisti: ordine, giustizia e quiete domestica sono spodestati da sprezzo del pericolo, amicizia virile e destrezza. Secondo Wright, la trasformazione dell'eroe solitario in un gruppo esclusivo di professionisti rifletterebbe l'acquisita centralità dell'élite tecnocratica e finanziaria dopo la Seconda Guerra Mondiale, a scapito dell'«individualistic, aggressive businessman» che regnava nelle precedenti fasi del capitalismo a libero mercato.

[...] the idea of the kind of person required for membership is the key image, in the ideology of technocracy, that legitimizes the managed, technological society, just as the idea of the autonomous, self-reliant individual was the key image in the ideology of the free market. This image is of a specialized man

³⁵ *Ivi*, p. 74-5.

³⁶ *Ivi*, p. 85.

³⁷ *Ivi*, p. 86.

who works in an elite group that possesses great power and seeks relatively arbitrary, technical goals.³⁸

Il mito western rifletterebe insomma la contraddizione tra gli ideali d'equità democratica e la realtà della situazione socioeconomica statunitense, ormai dominata dall'aristocrazia tecnologica e finanziaria.

Naturalmente l'interpretazione di Wright non è l'unica possibile, e probabilmente il suo approccio è troppo rigidamente schematico per poter rendere conto di tutte le sfumature di significato di un *corpus* ampio e variegato come quello del Western hollywoodiano. Ciononostante, le strutture narrative da lui individuate sono ancora valide, almeno come base di confronto, per l'analisi delle fasi successive del genere. Inoltre, il suo saggio ha il merito di non alimentare la corrente «evoluzionista» degli studi sul western che reputa il western classico una sorta di infanzia del genere, in cui l'ideologia WASP dominante è propagandata acriticamente – un'idea che secondo Matthew Carter ha alimentato un accademico «mito del Western» accecato dalle pur sacrosante revisioni della New Western History.³⁹

Sicuramente il western accolse le istanze dell'americano *self-righteous* – il suo razzismo, la sua ipocrisia, la sua presunzione; ma raramente, nei western più amati e ricordati, le ha espresse dogmaticamente. Come scrive Carter:

[...] while it may have often celebrated this grand narrative, the Western has just as often also *reacted* to it. It did this by questioning the myth's legitimating pretensions, disclosing the darker currents of America's frontier legacy, and offering up cautionary tales for the cultural-hegemonic beliefs in American exceptionalism and Manifest Destiny.⁴⁰

Il gesto sprezzante di Gary Cooper che getta la stella di sceriffo nella polvere; l'ultima dolceamara battuta di *Stagecoach* («Well, they're saved from the blessings of civilization»); l'ossessiva, brutale caccia di Ethan Edwards nel labirinto della Monument Valley: sono indubitabili sintomi di un implicito rimuginare, di un continuo e silente ponderare la propria identità propri di un mito vitale e pregnante per la società che lo esprime.

³⁸ *Ivi*, p. 179.

³⁹ CARTER, M., op. cit., pp. 1-5.

⁴⁰ *Ivi*, p.6.

Una delle meditazioni più longeve e attuali del western ruota intorno alla controversa questione della violenza. Come vedremo nel prossimo paragrafo, il ruolo della violenza nella fondazione della civiltà americana è uno dei nuclei narrativi più fertili della mitologia western, e continua ad alimentare le riflessioni dei cineasti contemporanei. Tra di essi, naturalmente, spiccano proprio i fratelli Coen.

3.2. *Violenza e mito*

*God created men,
Colonel Colt made them equal.*

In uno degli scritti sul Western più celebri e influenti di sempre Robert Warshow attribuì alla centralità del problema della violenza il merito del duraturo successo del western. Nell'incipit del suo saggio del 1954, egli nota innanzitutto come «The two most successful creations of American movies are the gangster and the Westerner: men with guns».⁴¹ Secondo Warshow i due personaggi sono espressione di una riflessione sulla violenza di diverso spessore. La spirale autodistruttiva di ascesa e rovina del gangster affascina specialmente il celato residuo adolescenziale dello spettatore, e più in generale fa appello «[...] to that side of all of us which refuses to believe in the "normal" possibilities of happiness and achievement; the gangster is the "no" to that great American "yes" which is stamped so big over our official culture».⁴² La violenza messa in scena è perciò «anti-social, resting on fantasies of irresponsible freedom»;⁴³ allo stile di vita del gangster non è peraltro contrapposto alcun comportamento alternativo: l'unico deterrente a imitarlo è l'inevitabile fallimento a cui egli è tragicamente destinato.⁴⁴

La tragicità del westerner è di tutt'altra natura, e scaturisce dal fatto che il suo «American "yes"» è comunque pronunciato al prezzo della violenza: «The Westerner at his best exhibits a moral ambiguity which darkens his image and saves him from absurdity; this ambiguity arises from the fact that, whatever his

⁴¹ WARSHOW, Robert, "Movie Chronicle: The Westerner", *Partisan Review*, vol. 21 no.2, 1954, pp. 190-203, p.190.

⁴² *Ivi*, p. 191.

⁴³ *Ivi*, p. 202.

⁴⁴ *Ibidem*.

justifications, he is a killer of men».⁴⁵ Con l'atto dell'uccidere l'eroe western intrattiene infatti un rapporto ambivalente. Da un lato, quello western è un «dramma dell'autocontrollo».⁴⁶ La violenza del protagonista è regolata da un silente codice d'onore, disciplinata da leggi non scritte che separano l'uomo dall'infame, relegata a ultima risorsa di un eroe riluttante. D'altro canto, per essere sé stesso l'eroe deve *sempre* giungere ad adoperare la violenza.

Egli è infatti custode di un assioma che risiede nel cuore del mito western, e che enuncia la necessità della violenza. Per quanto circoscritta da leggi sacre, la violenza è purtuttavia impossibile da cancellare completamente dall'orizzonte di senso del West: la precaria civilizzazione infatti richiede, nel momento di crisi, che l'intervento in sua difesa sia drastico e ineluttabile. È futile essere "contrari" alla violenza, poiché essa semplicemente «appartiene a questo mondo».⁴⁷ L'eroe è testimone di questa verità e percepisce l'obbligo di attuarla come un principio categorico ineludibile: ma gli altri, spesso la donna che lo ama, non condividono questa certezza e non possono perciò comprendere le sue scelte. Il western è intrinsecamente maschilista a causa di questo postulato sulla violenza, che rovescia la gerarchia dei valori ponendo la pace, principio femminile, sotto la paternalistica tutela dell'aggressività maschile:

In the American mind, refinement, virtue, civilization, Christianity itself, are seen as feminine, and therefore women are often portrayed as possessing some kind of deeper wisdom, while the men, for all their apparent self-assurance, are fundamentally childish. But the West, lacking the graces of civilization, is the place "where men are men"; in Western movies, men have the deeper wisdom and the women are children.⁴⁸

Questa «deeper wisdom» è l'essenza dell'eroe western classico, funambolo in bilico tra l'esercizio legittimo della violenza e la sua deflagrazione incontrollata (gli eroi western più controversi e tragici si manifestano proprio quando questo equilibrio è infranto: non a caso Ethan Edwards in *The Searchers* è affiancato da un co-protagonista meno tormentato che ribilancia il film e permette l'identificazione del pubblico nel duo eroico). Il momento catartico del duello vittorioso con gli

⁴⁵ *Ivi.*, p. 195.

⁴⁶ *Ivi.*, p. 203.

⁴⁷ *Ivi.*, p.192.

⁴⁸ *Ivi.*, p. 192.

antagonisti è il fulcro del western perché costituisce la dimostrazione del suo assioma, la celebrazione della sua giustizia e l'apoteosi del suo protagonista: «The Westerner could not fulfill himself if the moment did not finally come when he can shoot his enemy down. But because that moment is so thoroughly the expression of his being, it must be kept pure».⁴⁹ Stilizzata, coreografata in una serie di gesti rituali, quasi astratta. La violenza «pura» nel western classico è secondo Warshow essenzialmente una questione di stile:

Really, it is not violence at all which is the "point" of the Western movie, but a certain image of man, a style, which expresses itself most clearly in violence. Watch a child with his toy guns and you will see: what most interests him is not (as we so much fear) the fantasy of hurting others, but to work out how a man might look when he shoots or is shot. A hero is one who looks like a hero.⁵⁰

Secondo Warshow, il western propone un ritratto di «nobiltà personale» che è evidentemente ancora significativo per il pubblico americano⁵¹ e include una «serious orientation to the problem of violence such as can be found almost nowhere else in our culture».⁵² Contrapposto a questa serietà è il pavido rifiuto di riconoscere il valore della violenza, secondo Warshow nient'altro che «willful blindness and [...] hypocrisy»;⁵³ Il western evita questo autoinganno glorificando la violenza nei limiti di un preciso schema, di un canone di «satisfactory modes of behavior».⁵⁴ È così ragionevole che, se l'eroe americano è il difensore della «purezza della sua immagine», elemento inalienabile di tale effigie sia l'arma da fuoco. Il revolver non è un semplice strumento di morte, ma un «equalising agent, a tool of democracy»,⁵⁵ la pietra miliare su cui è fondato il mito della *Gunfighter Nation*.

I dati storici ci consegnano un Sud-Ovest americano dove certamente le armi erano presenti e diffuse; dopotutto la vita isolata, la caccia, il proliferare dei fuorilegge e i conflitti con gli indiani ne facevano uno strumento utile, non diversamente che in tutti gli altri ambienti in cui l'uomo deve armarsi della sua tecnologia per

⁴⁹ *Ivi*, p. 193.

⁵⁰ *Ivi*, p. 203.

⁵¹ *Ivi*, p. 194.

⁵² *Ivi*, p.201.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ivi*, p. 203.

⁵⁵ JONES, Karen R., WILLS, John, *The American West: Competing Visions*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009, p. 62.

proteggersi e sopravvivere. Tuttavia, l'esaltazione del ruolo dell'arma da fuoco nell'*Old West* è senza precedenti, tale da collocarsi nel fulcro di un'intera mitologia nazionale. Come notano Jones e Wills, «guns fed into a distinctly violent myth, a Wild West imagining whereby out of conflict came civilisation». ⁵⁶

Questa «national teleology of violence» ⁵⁷ si consolidò nel momento in cui il *farmer* turneriano fu rimpiazzato dal cowboy rooseveltiano; un'operazione in cui i *dime novels* ⁵⁸ e i grandi produttori di revolver e fucili come Colt e Winchester giocarono un ruolo notevole. Quest'ultimi in particolare alimentarono un vero e proprio culto dell'arma da fuoco, sfruttandone l'incredibile «storytelling potential» nei loro slogan. Anche grazie alla creatività e alla pervasività della loro pubblicità, «as if etched onto each gun casing, stories [were] told of weapons that had tamed the West, saved an honourable man's life or seen off an Indian attack. The hard steel body came to embody values of self-reliance, individualism and self-determination». ⁵⁹ Questi valori furono assurti a virtù cardinali, e l'idea della «good violence», ⁶⁰ somministrata dal *westerner* in nome della giustizia, del progresso e della legittima difesa della civiltà americana, si radicò profondamente nell'immaginazione e nell'arte popolare, tra cui spiccano ovviamente i western hollywoodiani.

Ma al cinema questa idea restò lineare e inopinabile, se mai lo fu, per ben poco. Già i grandi western classici difficilmente limitano il loro trattamento della violenza alla questione di stile di cui parla Warshow. C'è sicuramente una fascinazione per la dedizione all'onore che non vacilla di fronte al pericolo mortale; ed esiste senz'altro un'estetica del pistolero, un'attrazione per la sua gestualità paragonabile a quella provata per le movenze eleganti del samurai o dell'arciere. Ma questo aspetto è solamente lo strato più superficiale di un tema più complicato, intrinsecamente connesso al concetto di omicidio come male radicale e alla sempre più imbarazzante persistenza del culto dell'arma malgrado il cambiare di tempi e

⁵⁶ *Ivi*, p. 61.

⁵⁷ *Ivi*, p. 62.

⁵⁸ *Ivi*, p. 71: «The dime novel proved one of the key promoters of a fictive, violent West, and helped establish the modern Western formula of cowboys and Indians».

⁵⁹ *Ivi*, p. 71.

⁶⁰ *Ivi*, p. 63: «The myth of 'good' violence, with the gun-toting cowboy as its minister, remade the conquest of the West in the popular imagination».

contesti. Laddove altri popoli hanno frettolosamente appeso il fucile al chiodo una volta sopraggiunta e consolidata la giustizia delle istituzioni, l'America si è aggrappata ostinatamente al suo mito di violenza demiurgica. Tuttavia, i più importanti cineasti del western si sono sempre premurati di sviscerare il problema, e alcuni di essi sono ricordati in modo particolare per la loro riflessione a riguardo.

3.2.1. LEONE, PECKINPAH, EASTWOOD

Tra le tante rivoluzioni di *Per un pugno di dollari* che gli conquistarono il biasimo della critica e clamoroso successo di pubblico alla sua uscita nel 1964, quella della rappresentazione della violenza fu tra le più sensazionali. Mai prima d'ora s'era visto un protagonista western mietere vittime con tanta nonchalance, e quanto al movente delle stragi, offendere il suo asino si rivelò più che sufficiente.

Secondo le dichiarazioni di Leone e degli altri registi di *spaghetti* che lo seguirono, la maggior presenza della violenza nei loro film è giustificata da due ambizioni: il realismo e il coinvolgimento dello spettatore.⁶¹ Da un lato c'è il tentativo di mostrare il verosimile risultato dell'uso di una Colt 45 su un corpo umano;⁶² dall'altro l'aspirazione di avvicinare lo spettatore con una suspense persistente e assidue scene d'azione. Oltre a queste ragionevoli motivazioni, la violenza di *Per un pugno di dollari* è naturalmente parte di quell'operazione di omaggio parodico con cui Leone approcciò l'intero genere. Il protagonista divenne un mero esoscheletro d'eroe, svuotato di ogni sostanza pedagogica; il paesaggio, uno spazio di anonimia beckettiana⁶³ spogliato di ogni connotazione morale e simbolica; mentre la trama si fece improbabile, sconnessa, talvolta surreale. La violenza «legittima» del western canonico non sfugge a tale rivisitazione caricaturale. Il pistolero-automa leoniano si guarda bene dal seguire qualsivoglia codice cavalleresco e agisce solo in base a un'esile spinta utilitaristica. La vibrante stasi che precede la sparatoria permette di enfatizzare le sovranaturali capacità balistiche del protagonista, degne di Lucky Luke o di Cocco Bill. Nel West leoniano la violenza non è allora buona o cattiva, solo più o meno fulminea.⁶⁴

⁶¹ PEZZOTTA, Alberto. *Il western italiano*. Milano, Il Castoro, 2012, pp. 60-61.

⁶² *Ivi*, p. 18

⁶³ LA POLLA, Franco, *Stili americani*, Bologna, Bononia University Press, 2003, p. 270.

⁶⁴ MITCHELL, Lee C., *Westerns: Making the Man in Fiction and Film*, Chicago: University of Chicago Press, 1998, p. 225: «Leone's characters seem mere empty shells, and issues of right and wrong,

La particolare commistione di ironia e reverenza, demistificazione ed epicità, omaggio e parodia con cui Leone si avvicinò al western è evidentemente possibile soltanto grazie a una pionieristica sagacia meta-cinematografica, e soprattutto all'abbandono di ogni afflato nostalgico nei confronti del mito della frontiera.

Sam Peckinpah, l'altro grande innovatore del genere negli anni '60, adottò un approccio diverso ma altrettanto rivoluzionario. La violenza dei suoi film è se possibile ancora più famigerata di quella dello *spaghetti*: come scrive Mitchell, «through a combination of deep focus long shots, telephoto close-ups, slow motion sequences, and flash cuts lasting less than a second» Peckinpah «mounts a violent assault on the viewer»,⁶⁵ il quale assiste inerme a una sfrenata e cruenta «danza di morte».⁶⁶ Il carattere più sovversivo della poetica della violenza di Peckinpah si cela sotto la superficie di tale estetica parossistica, e perfora il cuore stesso del mito della *good violence*. Come nota Mitchell infatti, il western di Peckinpah rivela «the powerful confusion central to the genre's dynamic – a confusion between the restraint we initially desire and the violence that finally seems necessary, which has always lent the Western such a strong visceral appeal».⁶⁷

Peckinpah smaschera la segreta sete di violenza del Western,⁶⁸ e attraverso la trasgressione di una delle regole narrative più elementari del genere – quella che impone la dilazione della violenza fino al catartico duello finale – il cineasta americano argomenta ulteriormente la sua intuizione. Scrive Mitchell a proposito della prima sequenza di *The Wild Bunch*:

Here, Peckinpah radically inverts one of the genre's oldest conventions, which dictates that even necessary violence be a last resort, deferred long enough to allow peaceful alternatives to be imagined. And the reason for breaching that rule of deferral is to expose the rule's actual effect, which is less to encourage the impulse toward pacifism than to grant time to savor the imminence of violence that everyone knows will come.⁶⁹

appropriate behavior, and honorable acts are either disregarded or self-mockingly reduced to questions of skill, puncturing the 1950s ideal of the high-minded man with a gun».

⁶⁵ *Ivi*, p. 247.

⁶⁶ *Ivi*, p. 248.

⁶⁷ *Ivi*, p. 246.

⁶⁸ *Ivi*, p. 248.

⁶⁹ *Ivi*, p.

Mentre Leone si diverte a parodiare questa trepidante attesa della violenza con i suoi interminabili primissimi piani di truci occhiatecce, facendo così «esplodere surrealisticamente»⁷⁰ la logica della tradizione che al contempo omaggia, lo sguardo di Peckinpah sul mito è nostalgico e malinconico.⁷¹

Più enigmatica è invece la prospettiva di Clint Eastwood in un altro capolavoro del genere noto per la sua impressionante esplosione di violenza. In *Unforgiven* il regista californiano sembra da un lato accogliere le novità apportate da Leone e Peckinpah, e dall'altro ripristinare il vecchio climax epico del western. Infatti, sebbene il film sia senz'altro cruento dall'inizio alla fine, è indubbio che la scena più spettacolarmente violenta sia riservata al celebre e controverso epilogo. Tuttavia, come già accennato nel paragrafo 2.1., il tipo di violenza messa in scena nel massacro finale è molto diversa da quella a cui il western classico ci aveva abituato. Le aspettative del pubblico intenditore sono dunque soddisfatte a metà: e questo effetto straniante è frutto di un rapporto molto complesso del regista con il mito western.

Guglielmo Pescatore ha individuato nel film ben quattro piani narrativi che corrispondono ad altrettanti diversi punti di vista sul mito. Nella *cornice*, costituita dalle didascalie che aprono e chiudono il film, emerge «la sostanziale incongruità del narrato rispetto a ciò che lo precede [...] e a ciò che lo segue [...]», ovvero lo scarto antitetico tra aspettative del pubblico e realtà diegetica.⁷² Nella linea *revisionista* (il viaggio e la missione di Munny), il film raccoglie l'eredità del western degli anni '60 e '70 e rilegge i topoi del genere con sguardo disincantato: il film risulta qui «sia come un western ricapitolativo, e quindi un omaggio al genere soprattutto nelle sue manifestazioni autunnali, sia come una lettura critica e un rovesciamento delle sue mitologie».⁷³ Parallelamente, nella linea *falsificante* (con protagonisti Bob l'inglese, il suo biografo Beauchamp e Little Bill), «il mito western

⁷⁰ *Ivi*, p. 239.

⁷¹ *Ivi*, p. 240. «Leone allows us to believe that the West can be momentarily envisaged his surreal way, even if such depictions have little to do with a verifiable historical record. Peckinpah, by contrast, encourages us to think that the West was actually once as the Western elsewhere imagines it, and that the hero's celebrated ideals were in fact part of an everyday ethos, even though that storied West exists only in Peckinpah as a distant memory, inaccessible, no longer relevant».

⁷² PESCATORE, Guglielmo, *Gli Spietati*, in CARLUCCIO, Giulia (a cura di), *Clint Eastwood*, Venezia: Marsilio, 2009, pp. 49-66, p. 51.

⁷³ *Ivi*, p. 52.

in ogni sua manifestazione vi appare come un falso, opera di un falsario e suscettibile di smentita».74

Infine, l'epilogo del film appartiene allo strato narrativo che Pescatore chiama *arcaico*. Nel finale, infatti, Eastwood esuma il «carattere profondo [del genere], la sua essenza naturale, quasi biologica», anteriore alla sua «fissazione in un canone e una mitologia».75 E in cosa consiste questo nucleo ancestrale, «preclassico in quanto [...] radice e fondamento del classico»? Considerando che la scena finale è un massacro – «incommensurabile, in maniera finanche ironica, con l'azione che ha dato le mosse agli avvenimenti narrati»76 – evidentemente tale nucleo coincide con la naturalezza dell'omicidio, che Munny riacquista improvvisamente trasformandosi in «castigo risvegliato dalle profondità infernali del western»;77 con la spontaneità della violenza che, semplicemente, appartiene al «carattere del western».78 *Unforgiven* diviene così uno specchio di *spietata* sincerità, che riflette un'immagine del West da sempre relegata alla dimensione inconscia della contraddizione e dell'incubo, dove il mito del Western e la violenza si stringono in un abbraccio insolubile.

Nel prossimo paragrafo si vedrà come l'eredità di queste tormentate riflessioni influenzino profondamente il western contemporaneo, e come il contributo dei Coen alla questione rivaleggi per complessità con quello dei grandi registi western del passato.

3.3. Storie violente: i Coen e il mito Western

«Mito» s.m. [dal gr. μῦθος «parola, discorso, racconto, favola, leggenda»]79

Se il western può di certo essere chiamato «mito» metaforicamente, e se anche in senso antropologico questo riconoscimento è giustificato, la più incontestabile

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ivi*, p. 54.

⁷⁶ *Ivi*, p., 55.

⁷⁷ *Ivi*, p.61. Nelle parole di Eastwood: «He'd thrown a switch or something and now a kind of machinery was back in action, a 'machinery of violence'[...]». TIBBETTS, John C., "Clint Eastwood and the Machinery of Violence" *Literature Film Quarterly*, vol. 21, no. 1, 1993, pp. 10–17, p. 11.

⁷⁸ *Ivi*, p. 54.

⁷⁹ TRECCANI Vocabolario Online, <https://www.treccani.it/vocabolario/mito/>

corrispondenza si ritrova a livello etimologico. A differenza di generi narrativi altrettanto popolari, il western si conquista questo titolo grazie a un intimo e ambiguo rapporto con l'atto del narrare, che ne fa essenzialmente una favola travestita da cronaca. Infatti, sebbene persino le storie più fantasiose traggano ispirazione dal reale, poche presumono di essere una sua testimonianza. Il western è una di queste storie destinate ad elevarsi a mito grazie alla legittimazione che ricavano dal loro presunto rapporto con la realtà dei fatti, reso possibile dall'intrinseca potenza del loro status di *parola, discorso*.

Il fraintendimento alla base della mitologia western è l'idea che esso proponga una trasposizione dei fatti – l'Old West – in racconti – il Western. Ma, in effetti, nel Western il reale non è fonte della trasposizione, piuttosto la trasposizione è fonte del (presunto) reale: il West è insomma frutto dell'azione mitopoietica della narrazione, e tutte le pratiche di adattamento che lo informano – dalla testimonianza oculare al folklore narrato e cantato, all'articolo di giornale, alla performance, al romanzo, al film – scaturiscono da una favola originaria nel cuore dell'intero complesso e variegato immaginario western. Come i film Disney che, adattando Andersen o Perrault, in realtà trapongono l'intera costellazione di storie del folklore che i due autori si premurarono di consolidare nella pagina scritta, il Western «hypertextually relates to not one discriminate and identifiable adapted text but a trove of cultural narratives crystalized into an ideologically charged symbol».⁸⁰ Tale simbolo è per un verso una fenice che si rigenera a ogni rinarrazione; dall'altro un palazzo dalle fragili fondamenta, perché il suo «principio generativo» non è la Storia, ma una sua falsificazione.⁸¹

Westerns stem from the retelling of fictional material and its adaptation into other media because the source material of the Western—the Wild West and later the Frontier Myth based on Frederick Jackson Turner's famous thesis—has been a fiction from the beginning. The Western constantly revises not simply the past but the myth of a past that has never been.⁸²

Essendo «parola, discorso, favola, leggenda» – e non *fatto* come invece pretende di essere – inevitabilmente «The Wild West was a glorified and inaccessible place of

⁸⁰ SCHNIEDERMANN, Wibke, "Revision as Nostalgic Practice: The Imagined Adaptation of *The Ballad of Buster Scruggs*", *Adaptation*, Vol. 15, no. 1, 2022, pp. 68–83, p. 70.

⁸¹ *Ivi*, p. 69.

⁸² *Ivi*, p. 71.

longing even in the imagination of those who experienced it».⁸³ Il mito Western nasce perciò «with inbuilt homesickness»⁸⁴ – l’inevitabile nostalgia istantanea per un simulacro di Storia.

Di questa natura intrinsecamente narrativa del Western sembrano essere particolarmente consapevoli i fratelli Coen, e il loro ultimo film girato insieme, *The Ballad of Buster Scruggs*, è particolarmente legato a questo tema. *Buster* è un film antologico che simula l’adattamento di un libro di racconti western, che viene mostrato come introduzione e chiusura di ciascun episodio. Grazie a questo espediente,

«*Buster Scruggs* [...] emulates the media specificity of printed text, of illustrated books, of the short format of folk tales and tall tales, and the flashy hyperbole of the Wild West Show. [...] each of the mediation and storytelling experiences that *Buster Scruggs* evokes engages with the Western genre’s historical memory and the recognition that it is always already the result of nostalgic fabrication».⁸⁵

Il libro è presentato come una pubblicazione del finto editore Mike Zoss & Sons, che prende in prestito nome e logo della casa di produzione dei Coen⁸⁶ (citata di soppiatto anche in *No Country for Old Men*). Questa attribuzione farsesca segnala subito che quello che seguirà sarà una favola al quadrato, rivisitazione spudoratamente coeniana del mito. L’aspetto vintage del libro evoca un passato di storie lette intorno al caminetto, in un’epoca pre-revisionista in cui la nostalgia per il West non era ancora stata compromessa e delegittimata.⁸⁷ Ma il contenuto degli episodi costituisce un commento eloquente al tono nostalgicamente dolcemente della cornice. *Buster Scruggs* infatti non solo evidenzia «the futility of wrangling either fidelity or historical truth from a genre as consistently remediated as the Western»⁸⁸ – attraverso il richiamo all’ascendenza favolistica del genere e alle numerose pratiche di storytelling che l’hanno alimentato (la canzone, il cartone animato, lo spettacolo itinerante ecc.); ma in più incrina la logica della nostalgia parodiando il West dell’immaginario con una rappresentazione che, per quanto

⁸³ *Ivi*, p. 72.

⁸⁴ *Ivi*, p. 71.

⁸⁵ *Ivi*, p. 73.

⁸⁶ *Ivi*, p. 69.

⁸⁷ *Ivi*, p. 75.

⁸⁸ *Ivi*, p. 70.

altrettanto fittizia di quella dei *dime novels*, è tuttavia molto meno autocelebrativa e rassicurante. Come scrive Michael Koresky su Film Comment, «These six stories are set in a broad, baldly fictional Old West, and taken together they reflect a kind of inverse American progress, an ever-growing moral deficiency that rides sidesaddle with the historical realities of western expansion [...]».⁸⁹

I primi due episodi, più sottilmente inquietanti, mettono in scena, rispettivamente, una violenza cartoonesca di tragicomica gratuità e una pratica della giustizia di frontiera decisamente poco nobilitante. Con il suo eloquio sardonico e un'inventiva da Looney Tunes, il Buster del primo episodio è una caricatura mefistofelica dell'eroe western, delle miracolose imprese della sua Colt e della sua «good violence». Ma anche gli altri capitoli non risparmiano lo spettatore e con crescente amarezza presentano un West imbevuto di una violenza tutt'altro che «rigenerativa». Il terzo episodio, che segna il precipitare del tono del film verso tinte più cupe, può essere considerato una metafora dark dell'allora incipiente business dell'intrattenimento USA e della sua feroce logica capitalistica. Il quarto – un adattamento *vero* da un racconto di Jack London – è un pessimistico cameo di espansione umana della wilderness (i cui colori sovrasaturati e improbabile simmetria ne tradiscono la natura di «sentimental idealization»),⁹⁰ istantaneamente contaminata dalla rapacità, dal tradimento, e dal duro lavoro dell'uomo. Il quinto (anch'esso tratto da un racconto, questa volta di Stewart Edward White) dipinge un West in cui il romanticismo è annichilito da una violenza aleatoria e implacabile.

Il sesto, infine, fa nuovamente riferimento diretto all'arte del narrare (che i due cacciatori di taglie adoperano per adescare le proprie vittime), intrecciando ancor più profondamente il mito del West con la violenza e la morte. Questo legame *Buster Scruggs* ce lo ricorda in vari modi, tutti efficaci: «[...] cantando, piantando geometrici buchi in fronte e portandoci a bordo di una diligenza su cui a cassetta siede un conducente che fa pensare al Sjöström de *Il carretto fantasma* in corsa

⁸⁹ KORESKEY, Michael, “The Paragon of Animals”, *Film Comment*, vol. 54, no. 5, 2018, pp. 36–41, p. 37.

⁹⁰ SCHNIEDERMANN, W., *op. cit.*, p. 77.

verso una meta bergmaniana». ⁹¹ Scrive Colin Fitzgerald nella sua recensione per *Popmatters*:

The Ballad of Buster Scruggs [...] is about the careless brutality of the West and of America, but more importantly, it's about how a national identity founded on that inhumanity is doomed. It's a movie that asks Americans not only to be conscious of their own mythology, but to recognize the impact of the stories they tell on the shape of the world and themselves. ⁹²

Questa riflessione è un comune denominatore della filmografia dei Coen, e negli altri due western da loro girati non è certo meno pregnante.

True Grit (per altro citato nel quinto capitolo di *Buster*) ⁹³ è un caso molto interessante anche per via delle opposte interpretazioni critiche che ha ispirato. Il film è una trasposizione abbastanza fedele del romanzo del 1968 di Charles Portis, già portato sullo schermo di Henry Hathaway l'anno dopo la pubblicazione. Quel primo adattamento è ricordato soprattutto per l'Oscar vinto da John Wayne con l'interpretazione di Rooster Cogburn. Per quanto il film dei Coen sia dichiaratamente una neo-trasposizione del libro e non un remake del precedente film, il confronto tra le due opere cinematografiche è praticamente inevitabile: ma curiosamente da tale confronto sono state tratte conclusioni contraddittorie. Da un lato vi sono studiosi che rilevano poche differenze significative tra i due adattamenti, e ritengono che «both cinematic adaptations actively support and even exceed the novel's conservative ideology in response to their respective national crisis», ⁹⁴ e che «leaving aside for a moment the elements of postmodernism we find in the Coen brothers' *True Grit*, their film would seem to be just as conservative in outlook as Wayne's original star-driven version». ⁹⁵ L'opera dei Coen, nella sua fedeltà al materiale originario, riproporrebbe dunque l'esaltazione

⁹¹ ZAPPOLI, Giancarlo, Recensione a *La Ballata di Buster Scruggs*, *MyMovies*, 31 agosto 2018, <https://www.mymovies.it/film/2018/the-ballad-of-buster-scruggs/>

⁹² FITZGERALD, Colin, "The Coen Brothers' *The Ballad of Buster Scruggs* Is American Myth in Vignette" *PopMatters*, 19 novembre 2018, <https://www.popmatters.com/ballad-buster-scruggs-coen-brothers-2620466241.html>

⁹³ SCHNIEDERMANN, W., op. cit., p. 78.

⁹⁴ HUNNEF, Jenna, ««Fooling around with Papa's pistol»: Avenging Patriarchy in *True Grit*», in STODDARD, Scott F. (a cura di), *The New Western: Critical Essays on the Genre Since 9/11*, Jefferson (North Carolina): McFarland & Company, 2016, pp. 40-61, p. 59.

⁹⁵ WHITE, John, "Restoring the Western Hero and Reclaiming the Classic Hollywood Experience: *True Grit* (2010)" in *The Contemporary Western: An American Genre Post-9/11*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019, p. 44.

dell'antiquato eroe maschile western, con il suo finale trionfo al galoppo e pistole sguainate. La vendetta di Mattie sarebbe un tentativo di riaffermare la virilità compromessa del padre,⁹⁶ e la storia sarebbe insomma una riproposizione contemporanea del classico tema della dura ma necessaria giustizia di frontiera.⁹⁷ A queste letture si contrappongono quelle che evidenziano le differenze piuttosto che le somiglianze tra le due trasposizioni, e che rinvergono nell'opera dei Coen una complessa riflessione sul genere Western. Come nota Keith Booker, *True Grit* «is, in fact, a doubly coded film that works perfectly well when read as a straightforward genre exercise but becomes even more interesting when one becomes aware of the slight but important deviations from genre conventions in the film».⁹⁸

I Coen sfruttano innanzitutto la peculiare struttura della storia di Portis, costruita intorno a due anime narrative: nei termini di Wright, la trama è infatti una commistione di *vengeance variation* e *professional plot*,⁹⁹ con Mattie e Rooster rispettivi protagonisti. I Coen enfatizzano il reciproco commentarsi delle due strutture ristabilendo l'equilibrio tra i due eroi – completamente infranto dall'ingombrante presenza scenica di Wayne nel film del '69. Il risultato è una rappresentazione della giustizia di frontiera divelta dalla contraddizione tra la violenza morale della *vengeance variation*, in cui la vendetta del protagonista è benefica per l'intera società (in quanto elimina pericolosi elementi che eludono le sue leggi) e la violenza a pagamento del *professional plot*, in cui l'eliminazione degli antagonisti è un lavoro retribuito.¹⁰⁰

By combining the two patterns, *True Grit* shows that vengeance is no longer regenerative for a society, but that it works on purely individual economic

⁹⁶ HUNNEF, J., op. cit., p. 55: «Mattie's deontological quest for vengeance is motivated as much by her desire to see her father's killer killed as it is by her need to address the "anxious masculinity" she experiences on his behalf, that is, her fear that he is not a "real" man».

⁹⁷ WHITE, J., op. cit., p. 39: «The suggestion from Cogburn is that at a certain point, when dealing with extreme wrongdoers, the law becomes inadequate and it becomes necessary to step outside of the law if 'order' is to be restored».

⁹⁸ BOOKER, Keith M., *The Coen Brothers' America*, Lanham (Maryland): Rowman & Littlefield, 2019, eBook ed.

⁹⁹ HOLTZ, Martin, «You Must Pay for Everything in This World One Way or Another»: The Economics of Justice in *True Grit*, in LEO, John R., PARYZ, Mark (a cura di), *The Post-2000 Film Western: Contexts, Transnationality, Hybridity*, New York: Palgrave Macmillan, 2015, pp. 36-50, p. 37.

¹⁰⁰ Ivi, p. 41.

interests based on financial recompensation. The pursuit of justice is a matter of individual business enterprise, of having the means to hire the right men who are professional enough to get the job done.¹⁰¹

Vendetta e affari si rivelano perciò condividere lo stesso «cold mechanism of exchange».¹⁰² La concezione della giustizia espressa da Mattie – meno ipocritamente che dalla società degli adulti, che comunque dimostrano di perseguire il proprio interesse con altrettanto spirito calcolatore¹⁰³ – è una combinazione tra logica capitalistica della compravendita e biblica legge del contrappasso. Avendo pagato per l'esecuzione della legge, Mattie pensa di aver comprato non solo il diritto a perpetrare la sua rappresaglia, ma anche l'assoluta sanzione morale della sua impresa:¹⁰⁴ «Where the agents of the law simply care for their payment, the ones who pay the lawmen assume they have bought the right by which their feelings of retribution attain a status of absolute morality».¹⁰⁵ La visione del mondo che Mattie ostinatamente propugna è uno dei miti del western più sottilmente contraddittori: vorrebbe infatti insignire una giustizia violentemente capitalista, esposta sul mercato al miglior offerente, con l'aura sacrale di una punizione divina; mescolare insomma la fallibile e corrompibile legge degli uomini con i principi categorici degli dèi e dare alla prima l'autorità – e la spietatezza – dei secondi.

Essendo straordinariamente abile nel manipolare tali incrollabili convinzioni a suo vantaggio, Mattie se la cava benissimo nella società degli uomini, ottenendo praticamente tutto ciò che desidera. Ma, una volta attraversato l'emblematico fiume-soglia – confine tra terra americana e indiana, tra legge capitalistica e *wilderness*, tra mondo dei vivi e dei morti –, il film si fa più coeniano che mai: e come spesso accade nella loro filmografia, la volontà di controllo (in questo caso economico e morale) del protagonista si rivela pericolosamente illusoria.

Tale volontà è innanzitutto sfidata metaforicamente, attraverso l'incontro con un grottesco alter-ego della protagonista. Tutta la sequenza dell'impiccato e del

¹⁰¹ *Ibidem.*

¹⁰² *Ivi*, p. 37.

¹⁰³ *Ivi*, p. 40: «Mattie is [...] not so much an aberration as a representative of the society she has entered. [...] The difference is that the adults hide their greed behind a veneer of hypocritical compassion or social decorum. Mattie is simply the more honest capitalist».

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 38.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 42.

Bearman – come lui, anche Mattie è in fondo impegnata in una compravendita di cadaveri – è un’invenzione coeniana che non solo costituisce un momento di «rejected self-awareness»,¹⁰⁶ ma ci presenta anche limpidamente un reale tutt’altro che imbrigliabile in una schematica logica economica, «a world in which uncanny violence without reason can appear at any moment, a world bereft of normative markers of morality [...]».¹⁰⁷ Un secondo incontro, significativamente altrettanto casuale, insidia ulteriormente l’assolutezza morale delle pretese di Mattie. Chaney – una specie eroe coeniano convertito in antagonista¹⁰⁸ – rispecchia l’incapacità di Mattie di considerare alcuna prospettiva che esuli dal proprio egocentrico interesse. Contrapponendo la propria interpretazione dei fatti, macchia di relativismo la categoricità della giustizia perseguita da Mattie.¹⁰⁹

Ma è nel finale del film che emerge più chiaramente quanto i calcoli rigorosi di Mattie siano del tutto vani, e come il suo tentativo di imporre il proprio volere nel mondo indomito della *wilderness* sia destinato a fallire. Mattie, a differenza che nelle precedenti versioni della storia, uccide personalmente Chaney. A questo punto il conto dovrebbe essere saldato: occhio per occhio, assassinio per assassinio. Invece l’elemento di caos, che frustra sempre l’arroganza dell’uomo nella *Coenland*, si manifesta con una tempestività eloquente: Mattie deve pagare un prezzo che non aveva calcolato, reclamato da un universo che, di fronte ai frivoli accordi monetari degli uomini, ride sardonico. Come scrive Martin Holtz, «Eventually her attempt to import a money-based economy into the wild will have to succumb to a cruel system of bodily barter, as the success of her revenge does not demand dollars but takes a toll on her physical integrity»;¹¹⁰ il mondo è infatti innervato da «much more uncontrollable and unfathomable mechanisms of exchange»,¹¹¹ che nessun uomo può sperare di comprendere e assoggettare. Il braccio perduto e l’amato pony

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 44.

¹⁰⁷ WALKER, Joseph S., “Coen, Coen on the Range: Rooster Cogburn(s) and Domestic Space”, in Stoddard, Scott F. (a cura di), *The New Western: Critical Essays on the Genre Since 9/11*, Jefferson (North Carolina): McFarland & Company, 2016, pp. 62-80, p. 77.

¹⁰⁸ HOLTZ, M., op. cit., p. 45: «Chaney, in fact, comes closest to the classical Coen hero [...]: a loser who feels mistreated by the unfathomable powers of the universe, believing that everything is against him and using these feelings of victimization as an excuse for his errant criminal activities, encountering mischance and absurdity along the way [...]».

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 45.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 44.

¹¹¹ *Ivi*, p. 47.

Little Blakie, sfiancato dalla fatica nel finale, sono potenti allegorie delle vittime del trionfo della civilizzazione. La giustizia basata su una violenza legittimata dalla sua fredda esattezza economica – una violenza tutt'altro che nobile e rigenerativa – comporta un prezzo incalcolabile che è spesso pagato da chi se ne serve (come Mattie) ma anche dagli innocenti (il cavallo sacrificato per la sua salvezza).

Il finale non risparmia peraltro il protagonista del *professional plot*. Il duello con gli antagonisti è decisamente meno epico di quello vinto quarant'anni prima da John Wayne, e Cogburn non riesce a preservare l'innocenza di Mattie, che come lui (cieco da un occhio) porterà per sempre il segno della sua catabasi nella *wilderness*. Nell'ultima sequenza – ripresa dal libro e assente nel film del '69 – scopriamo che l'invecchiato e stanco eroe western ha trascorso i suoi ultimi giorni esibendosi in un Wild West Show, un destino che «rispecchia pessimisticamente» quello del genere stesso.¹¹² Nella chiusura del film inoltre risuona, proprio come nell'incipit, l'inno *Leaning on Everlasting Arms*. Come nota Holtz, «[...]the hymn emphasizes the irony of Mattie's stubborn insistence on the "everlasting" righteousness of her and Rooster's actions as well as the values they represent. After all, the arms have proved to be anything but everlasting [...]». La melodia stabilisce oltretutto un aggancio intertestuale a *Night of the Hunter*, e questo riferimento contribuisce al tono sottilmente ironico con cui la vicenda di Mattie è presentata dai Coen. Ma la grandezza del film risiede nella delicatezza con cui tale ironia è somministrata, paradossalmente anche grazie alla dolceamara melodia di *Everlasting Arms*. Come scrive Manohla Dargis nella sua recensione per il New York Times,

[...] much like Charles Laughton's *Night of the Hunter*, which the Coens quote both musically and visually, *True Grit* is a parable about good and evil. Only here, the lines between the two are so blurred as to be indistinguishable, making this a true picture of how the West was won, or – depending on your view – lost.¹¹³

E se il West di *True Grit* è decisamente «lost», il film riesce a ridere della nostalgia del Western e contemporaneamente a omaggiarla; a preservare la potenza

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ DARGIS, Manohla, "Wearing Braids, Seeking Revenge", *New York Times*, 21 dicembre 2010, <https://www.nytimes.com/2010/12/22/movies/22true.html>

archetipica del mito, proprio mentre ne smaschera le aberrazioni; e a ridicolizzare i personaggi, pur posando su di loro uno sguardo empatico, intenerito dall'assurdo e tragicomico spettacolo della condizione umana.

Il West in *True Grit* è però innanzitutto ricordo, evocazione e retrospezione, piuttosto che realtà. La reintroduzione della voce narrante di Mattie – mentre ci consente di condividere con ancor più intensità la sua sensazione che il tempo «just gets away from us» – sottolinea questo aspetto e istituisce un filo conduttore tra *True Grit* e *No Country for Old Men*, anch'esso narrato da un'iconica voce western. La voice-over è peraltro un espediente con cui i Coen evocano lo spettro del western anche altrove nella loro filmografia. Il caso più celebre è sicuramente *The Big Lebowski*, dove lo Straniero «[...]represents a ghost of cowboy past, carrying traces of the mythic West into the contemporary world, focusing the audience's attention upon the spectral relation of that past to the present».¹¹⁴ Ma anche nel loro primo film, *Blood Simple*, la voce narrante che introduce la vicenda si scopre appartenere a un (losco) cowboy contemporaneo. Le affinità tra gli incipit di *Blood Simple* e di *No Country* – caratterizzati dalla voce narrante che, sullo sfondo di un paesaggio western, introduce vicende a forti tinte noir – evoca il tema della commistione tra i due generi, fondamentale per l'interpretazione coeniana del mito western.

La voice-over è effettivamente un dispositivo caratteristico del noir, e in *No Country* il suo utilizzo consente di tratteggiare fin dall'incipit l'articolato dialogo tra generi che innerverà il film. Il suono così spontaneamente collocabile della voce di Tommy Lee Jones si inserisce nel contesto dei tanti accenti dell'America coeniana, in cui il modo d'esprimersi è sempre un fondamentale dato caratterizzante dei personaggi. In *No Country* la riconoscibilità della voce narrante è particolarmente significativa, perché, come scrive Michele Fadda, «l'attenzione che i Coen riservano all'inflessione gergale, vernacolare dello *speech* suggerisce un senso d'intimità tra il personaggio e il luogo, una relazione profonda con il cuore intensamente americano del paesaggio».¹¹⁵ Ma tra il paesaggio mostrato negli

¹¹⁴ CAMPBELL, N., KOLLIN, S. MITCHELL, L.C., TATUM S., "From 'Blood Simple' to 'True Grit': A Conversation about the Coen Brothers' Cinematic West", *Western American Literature*, vol. 48, no. 3, 2013, pp. 312–40, p. 315.

¹¹⁵ FADDA, Michele, "Non è un paese per vecchi" in MANZOLI, Giacomo (a cura di), *Joel e Ethan Coen*, Venezia: Marsilio, 2013, p. 146.

splendidi tableaux iniziali di *No Country* e il contenuto amaramente introspettivo del monologo che li commenta si instaura immediatamente un divario: «Tra parola e immagine, tra la voce over e lo schermo, si avverte uno scarto ineludibile».¹¹⁶ Il contrasto tra voce western e contenuto noir preannuncia il duello tra i generi che informerà l'intero film, profetizzato sibillinamente dall'inserimento dei quadri iniziali. Le speculazioni dello sceriffo, che ricordano le non meno *bewildered* voice-over del noir, potenziano l'atto retrospettivo del narrare, che – ancora più che in *True Grit* – denota il West come un luogo postumo, post-storico, intrappolato in un eterno epilogo.¹¹⁷ La voce incartapecorita e disillusa dello sceriffo lascia subito intuire che «l'uomo di legge del vecchio West non può più instaurare un rapporto diretto con il territorio» e «ri-innescare con la sua azione il racconto della Frontier»:¹¹⁸ quello che si prospetta, come nota Mitchell, non è perciò una semplice commistione di western e noir, bensì «a clash of genre values that finally cannot be resolved».¹¹⁹

Il western e il noir non sono di certo gli unici generi a cui *No Country* è stato accostato: oltre ai complessi rapporti con l'anteriore opera mccarthiana e coeniana (e le loro rispettive influenze), il film vanta variegate ascendenze cinematografiche, come il *road movie*, il thriller e il gangster. Secondo Karine Hildenbrand, quest'ultimo genere è particolarmente pertinente, perché la commistione di western e gangster consentirebbe di «sondare la storia americana attraverso due momenti fondanti: da un lato la conquista del territorio, dall'altro l'urbanizzazione e i suoi mali».¹²⁰ In questo modo, seconda la studiosa, «la sémiologie de mythes génériques ouvre sur un questionnement des mythes génétiques».¹²¹ Questa lettura senz'altro valida può coesistere con quella di Mitchell, che invece sostiene che «the film's semantics suggest variously that this might be a Western, with setting, costume, and characterization all matching the generic model, but only as a means of making viewers wonder the more at the considerable syntactical

¹¹⁶ *Ibidem.*

¹¹⁷ *Ivi*, pp. 155-6.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 146.

¹¹⁹ MITCHELL, Lee Clark, *Late Westerns: the persistence of a genre*, Lincoln: University of Nebraska Press, 2018, p. 179.

¹²⁰ HILDENBRAND, Karine, «Déconstruction des mythes et mythification du mal dans *No Country For Old Men* des frères Coen», *Cycnos*, vol. 28.2, 2012, p. 23, traduzione mia.

¹²¹ *Ibidem.*

deflections toward noir». ¹²² Questa strategia investe tutti i più importanti topoi del western.

Il paesaggio, mostrato nell'incipit e in poche altre scene a inizio film, viene sepolto negli interni mal illuminati e claustrofobici dei motel:

The combination of interiors and night scenes via frequent close-ups and medium shots seems almost intended to contradict the expansiveness of the opening landscapes, inducing a claustrophobic feeling that at once contributes to and contradicts the Western's semantic tribute to wide-open space [...]. ¹²³

I personaggi sono ombre di vecchi eroi, ormai privati della loro pregnanza allegorica; l'espressiva fotografia di Deakins li trasforma in figure imperscrutabili – «reduced to stunned bewilderment, casual impulse, and sheer irrationality» ¹²⁴ – che ricordano più i tormentati protagonisti noir che gli aitanti eroi western. ¹²⁵

Se il western, come abbiamo suggerito in un precedente capitolo, è lo specchio in cui l'America proietta un'utopica immagine di sé, *No Country* disattende le aspettative riflettendo al massimo l'effigie sbiadita di eroi ormai inconcepibili, e nel peggiore dei casi la figura angosciante e demoniaca di Chigurh. E proprio come Chigurh non si limita a rifiutare i valori condivisi, ma si premura di screditarli, mostrando che «[...] everything the victim had lived for—his rules, his heroes—is meaningless [...]», ¹²⁶ allo stesso modo *No Country* sovverte le convenzioni del western rivelandone la fragilità, «manifesting how starkly an affirmative vision of the West (its regional optimism, individualist ethos, devotion to civic and family values) no longer prevails [...]. While the film may solicit our desire for the generic affirmations of the Western, it does so only to reveal their utter baselessness [...]». ¹²⁷ E se Chigurh si propone come agente di un deterministico caos, che incrocia la strada degli uomini non diversamente da come una moneta capita nelle

¹²² MITCHELL, L.C., op. cit., p. 186.

¹²³ *Ivi*, p. 187-8.

¹²⁴ *Ivi*, p. 182.

¹²⁵ *Ivi*, p. 195: «Westerns conventionally present characters so clearly as to seem all but allegorical, making us rarely wonder about motivation or psychology [...]. By contrast, noir figures are the opposite in their persistently mulling over what has gone wrong (often in extended voice-over), reflecting all but obsessively on others' inscrutable behavior [...], or one's own disastrous missteps. [...] Placing everything on the surface of faces is the domain of the Western, whereas noir seems defiantly to suppress conscious revelation».

¹²⁶ COVELL, Scott, "Devil with a Bad Haircut: Postmodern Villainy Rides the Range in *No Country for Old Men*" in CHAPMAN KING, L., et al. (a cura di), op.cit., p.106.

¹²⁷ MITCHELL, L.C., op. cit., p. 180.

loro tasche, allo stesso modo *No Country* sovrappone alla figura del cowboy autosufficiente e padrone del proprio destino quella di un individuo isolato, vulnerabile ai capricci di un universo disorganico e disorientante: «The Western may protest against the idea that one is bound by a web of unsolicited consequences, of fractious events and hapless circumstance, but once again noir assiduously stresses an alternate world view».¹²⁸

E infine la violenza, chiave di volta del mito western, chiaramente non è più rigenerativa, fondativa, legittima, ma «semplicemente gratuita, eccessiva, implacabile».¹²⁹ Chigurh è spesso interpretato come «la personificazione della violenza di fondo al centro della società americana, l'orribile ritorno della storia repressa di violenza su cui sono stati costruiti gli Stati Uniti».¹³⁰ Di certo, come abbiamo visto nel paragrafo 2.3., la parabola del nostalgico sceriffo Ed Tom Bell sembra suggerire un'interpretazione del mito western in cui non solo la violenza del passato non è meno disarmante di quella che sopravanza («What you got ain't nothing new») ma perdipiù questo passato erroneamente rimpianto è ben lungi dall'essere scomparso. Il West – e con esso la Nazione che con il mito del West si giustifica e celebra – è ancora *Wild*. Ma l'elemento selvaggio, bestiale e minaccioso non proviene dalla natura, bensì (come già suggerisce il quarto episodio di *Buster Scruggs*) dalla civiltà degli uomini. Una civiltà che non solo, come tante altre, ha trionfato sugli altri popoli e sulla natura con la violenza, ma che quella violenza ha voluto integrare e glorificare nel proprio mito fondativo (e della propria Costituzione).

Secondo Joan Mellen, le frasi e gesti ripetuti, i richiami sonori, le analogie visive tra i due personaggi positivi e il villain suggeriscono un'idea ancor più sconcertante: e cioè che Chigurh sia un'esasperazione, ma non un'aberrazione, del carattere americano. Quest'ultimo, forgiato dalle tante guerre sante degli usa (prima in Vietnam, poi in Iraq), avrebbe interiorizzato una spontaneità, un automatismo della violenza (quella naturalezza dell'uccidere che *Unforgiven*

¹²⁸ *Ivi*, p. 202.

¹²⁹ *Ivi*, p. 182, traduzione mia.

¹³⁰ CLOAREC, Nicole, “The man who wasn't there’ – and was ‘out there’: Chigurh as cinematic figure”, *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. 21, no. 55, 2023, traduzione mia.

colloca nel profondo inconscio del mito western):¹³¹ «“Who are these people?” the sheriff asks, rhetorically, while the Coens dramatize the reply: they are ordinary Americans, playing out the atrocities of Vietnam where you shot without seeing the enemy, where you shot compulsively into the darkness».¹³²

Tra le tante sfumature e stratificazioni di significato di un film complesso come *No Country for Old Men*, è certamente possibile intravedere l'amara constatazione che «the Old West's carnage never ended», e che «America's lust for blood isn't a modern occurrence, but a part of American history».¹³³ Ma un'opera di questa grandezza, frutto del genio di tre autori straordinari come McCarthy e i fratelli Coen, non si lascia certo costringere nei limiti di un'interpretazione univoca; come si confà ai capolavori, pone piuttosto domande dalle risposte interminabili, proteiformi, inafferrabili. Secondo Mitchell, il sogno finale di Bell esprime un velleitario ma reale atto di resistenza, un «preferirei di no» rivolto a un mondo in cui l'identità dell'individuo – la sua storia, i suoi valori, i suoi miti – è oppressa da un'incontrastata tendenza autodistruttiva:

[...] Bell's vision is tinged with nostalgia for the world of the Western that everywhere in this film seems denied by cancerous contingencies and a noir atmosphere. But it nonetheless stands as a tenacious desire, however unavailing, to reverse the deteriorating civic conditions that have led to the present state of affairs, exemplifying the battle drawn between noir and the Western that persists in the film.¹³⁴

Il sogno di un mondo più comprensibile, abitato da uomini onesti e valorosi è senz'altro una rappresentazione inverosimile del passato, ma può forse essere un'aspirazione per il futuro (se così fosse, appropriatamente l'antenato archetipico sognato da Bell ha in mano una fiaccola, e non un Winchester); e dunque non una giustificazione, ma un monito per il presente. Il racconto di Bell, e con esso il film, si conclude tuttavia con un laconico «And then I woke up» che silenzia ogni dibattito: l'immagine risprofonda nel buio da cui era emersa, e il mito del western è lasciato riposare fino alla prossima inesorabile rinascita.

¹³¹ Vedi paragrafo 2.2.

¹³² MELLEN, Joan, “Spiraling Downward: America in *Days of Heaven*, *In the Valley of Elah*, and *No Country for Old Men*”, *Film Quarterly*, vol. 61, no. 3, 2008, pp. 24–31, p.30.

¹³³ DOOM, Ryan P., “The Unrelenting Country: *No Country for Old Men* (2007)” in *The brothers Coen: Unique Characters of Violence*, Santa Barbara (California): ABC-CLIO, 2009, p. 149.

¹³⁴ MITCHELL, L.C., op. cit., p. 205.

CONCLUSIONE

Perché il western non si estingue? Quale strategia di sopravvivenza lo mantiene in vita nell'ostile habitat del politicamente corretto, della *cancel culture*, della crisi dei box-office?

Il dilemma non è di certo esauribile in queste pagine, che non solo si sono prefissate di esplorarne circoscritti aspetti, ma hanno anche certamente mancato di raccogliere tutti gli indizi disseminati dai western coeniani – le guide designate per questa indagine. Quanto è stato rilevato nei tre capitoli del saggio può tuttavia suggerire alcune ipotesi.

Andando a ritroso rispetto allo svolgimento dell'elaborato, la prima semplice idea è che il western sia un mito che persiste perché ancora parla all'America, sollevando evidentemente questioni irrisolte e pressanti. Una di queste è probabilmente la pervasiva presenza della violenza nella società e nell'immaginario americano. Certi blockbuster d'azione di Hollywood – talvolta affettuosamente denominati in terra nostrana «americanate» – sono divertenti esagerazioni; ma se, rispetto alla finzione di certi muscolosi lungometraggi, nei veri USA gli elicotteri esplodono sicuramente con minore frequenza, i proiettili deflagrati sono effettivamente molto numerosi. Morire violentemente è un'eventualità meno remota negli Stati Uniti che in qualsiasi altro paese con tenore di vita paragonabile.¹ Le sparatorie nelle scuole quasi ormai non fanno scalpore (a meno che non infrangano il record di vittime), e la violenza della polizia è un problema concreto: applicate le dovute proporzioni, i poliziotti statunitensi uccidono una percentuale di civili tre volte superiore rispetto ai colleghi australiani e canadesi, e trenta volte maggiore rispetto agli omologhi tedeschi.²

Il western naturalmente è tutt'altro che l'unico genere cinematografico capace di mettere in scena e investigare la violenza; tuttavia, è il solo che, per sua definizione, è destinato a rievocare l'epoca in cui tale violenza affonda le sue radici.

¹ HEALY, Kieran, "America is a violent country", *The Washington Post*, Online Ed., 2018. <https://www.washingtonpost.com/news/monkey-cage/wp/2017/10/03/america-is-a-violent-country/>

² BAYOUMI, Moustafa, "America is steeped in violence. And the roots of that violence go deep", *The Guardian*, edizione online, 1 giugno 2022. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2022/jun/01/american-violence-guns-racism-genocide>

Come abbiamo visto nel capitolo 3, l'importanza delle armi e la frequenza di sparatorie e duelli nell'*Old West* sono state sovradimensionate nel processo di mitizzazione della frontiera – soprattutto una volta che il focus del mito si è spostato dal pioniere-contadino al cowboy-pistolero. Tuttavia, abbiamo anche constatato come il capovolgimento causale tra (presunti) fatti e narrazione, che informa la mitopoiesi del western, conferisca alla fantasia una «forza storica» ben superiore a qualsiasi operazione di *fact checking*. Poco importa che l'aratro fosse allora uno strumento probabilmente assai più importante della Colt; perché se nel cuore del loro mito fondativo gli americani hanno finito per collocare la Colt, le aspirazioni della Nazione sono state evidentemente indirizzate molto presto in una precisa direzione.

Il vocabolario del western – come nota tra tutti Slotkin – non è mai passato di moda tra i politici americani di ogni ascendenza, che ricorrono ad esso segnatamente quando devono annunciare qualche intervento militare (attraverso cui l'America dovrebbe dimostrare indefessa devozione al proprio Destino Manifesto di azione civilizzatrice). Il genere ha di fatto riflesso l'altalena di successi e fallimenti dell'esercito statunitense, rispecchiando i momenti di crisi di quell'autorappresentazione, così inestricabilmente legata alla potenza di fuoco, che il western stesso ha contribuito profondamente a plasmare. Il western contemporaneo non fa eccezione: come nota Martin Holtz, anche i western del nuovo millennio sono dei marcatori affidabili della convinzione o inquietudine con cui il Paese adopera la «violenza legittima» di warshowiana memoria.

The first string of Westerns produced after 9/11, such as *Open Range* (2003), *The Missing* (2003) and *The Alamo* (2004), were a throwback to the classical form (with slight post-revisionist modifications), featuring a clear frontier opposition of savage wilderness and communal civilization and an ethos of “regeneration through violence”, whereby the films transport a sense of determination in the retaliatory execution of violence against a vicious enemy. The Iraq War decisively shifted the disposition of the Western. Films such as *The Proposition* (2006), *Seraphim Falls* (2006), *3:10 to Yuma* (2007) and the Coens' *No Country for Old Men* (2007) present a much more morally dubious environment of universal corruption, perennial and inevitable violence, and a disbelief in the advancement of civilization.³

³ HOLTZ, Martin, “You Must Pay for Everything in This World One Way or Another»: The Economics of Justice in *True Grit*”, in LEO, John R., PARYZ, Mark (a cura di), *The Post-2000 Film*

Oltre ad essere evidentemente esponenti della fase post-Iraq del genere, i western dei Coen sono al contempo puri esemplari di cinema coeniano, che della rappresentazione di una violenza ridicola e paradossale ha fatto un marchio di fabbrica. Poco interessati ad elucubrare sull'idea di una «giusta» violenza, i loro western inscenano piuttosto i grotteschi moventi e i barbarici esiti di una violenza sconclusionata ed esorbitante – talvolta innesco, talvolta acme, delle surreali trame coeniane. Non troviamo proclamazioni di legittimità o illegittimità nel western dei Coen: la violenza è semplicemente ridimensionata e sconsecrata in quanto farsesca o ripugnante. Ricorrere ad essa ha poco di epico o solenne: è semplicemente un frequente espediente di folli e disperati.

Riprendendo l'argomento del secondo capitolo, incentrato sui personaggi del western, possono sovvenire altre ipotesi che contribuiscono a spiegare la caparbia del genere. Se infatti il western è lo specchio in cui proiettare un'immagine idealizzata di *homo americanus*, l'identità di quest'ultimo è tutt'altro che appurata e pacifica. L'epoca narrata dalla maggior parte dei western è un'età in cui il già fragile equilibrio di una nazione *in fieri* viene ulteriormente turbato dalla Guerra Civile e dagli imponenti flussi migratori che andavano a costituire il celebre *melting pot* americano. Scrive Alberto Morsiani:

Si può creare una nazione in un giorno, ma per costruire un senso di identità nazionale ci vuole molto tempo. Poiché un uomo non può vivere senza un qualche tipo di strutturazione culturale, [...] i primi americani rimasero per molti aspetti inglesi, francesi o spagnoli [...]. La situazione peggiorò quando ondate successive di schiavi e di immigranti complicarono la miscela razziale. Così quelli nati americani non potevano sentirsi a loro agio con la loro identità nazionale, perché era una identità che doveva riconoscere i nuovi emigranti, che i gruppi che si erano stabiliti per primi trovavano profondamente alieni. Perciò, in che modo potevano rispondere alla domanda: «Cos'è un americano?». La loro sola risposta sta nell'azione (da qui il significato della fatidica frase «attività antiamericane») [...]. L'americano doveva vivere su una perpetua frontiera, dove poteva definire sé stesso grazie al confronto con chi non era americano, i pellerossa, i messicani, i comunisti...⁴

L'assillante domanda rievocata da Morsiani non si limita peraltro alla questione razziale, perché quest'ultima si intreccia inestricabilmente a quella economico-

Western: Contexts, Transnationality, Hybridity, New York: Palgrave Macmillan, 2015, pp. 36-50, pp. 36-7.

⁴ MORSIANI, Alberto, *L'America e il Western: storie e film della frontiera*, Roma: Gremese Editore, 2007, p. 18.

sociale. Tutte le nazioni sono demograficamente diversificate (spesso conflittualmente) ma pochi altri popoli sono stati forgiati da una tale repentina convivenza – in spazi al contempo sconfinati e angusti – di persone di disparata estrazione. Questa situazione complicata è compendiata magistralmente dal capolavoro di John Ford *Stagecoach*, dove sette sconosciuti attraversano i vasti deserti della Monument Valley stipati nella cabina di una diligenza. Come scrive Robert B. Pippin,

[...] this setup clearly poses a familiar question about the United States: *can* such a collection of people, without much common tradition or history, without much of what had been seen as the social conditions of nationhood, become in some way or other a unity capable of something greater than the sum of its parts?⁵

In altre parole, Ford sembra domandarsi «whether a group of this sort could ever be said to form a nation».⁶ La Guerra Civile, setting di molti western, esacerba entrambi gli aspetti del problema: da un lato ferendo irrimediabilmente l'orgoglio del Sud, invelenito dalla sconfitta e impoverito dal declino dell'economia agraria; dall'altro non determinando, nonostante l'abolizione della schiavitù, l'integrazione degli afroamericani – un dramma tutt'ora irrisolto e doloroso.

Non a caso i western contemporanei sembrano impegnati ad esplorare i contorni di un'identità lacerata da vecchie ferite, esaminando le metaforiche e concrete frontiere entro cui l'*homo americanus* cerca di circoscrivere. Come nota Mitchell, molti *late westerns* trattano infatti di «issues having to do with borders, whether geographic or economic; racial or gendered; cultural, legal, or social».⁷

Da questo caos *made in USA* (a cui si sommano i cambiamenti sociali apportati dall'emancipazione femminile novecentesca) è inevitabile che la personalità rassicurante dell'eroe maschile western ne esca scombussolata, e con essa l'idea di americano a lungo custodita dal western. La civilizzazione per cui egli ha

⁵ PIPPIN, Robert B., "Introduction", in *Hollywood Westerns and American Myth: The Importance of Howard Hawks and John Ford for Political Philosophy*, New Haven/London: Yale University Press, 2010, p. 4.

⁶ *Ibidem*.

⁷ MITCHELL, Lee Clark, *Late Westerns: the persistence of a genre*, Lincoln: University of Nebraska Press, 2018, p. 30. Lo studioso nota come queste preoccupazioni si riflettano anche nell'estetica di molti western contemporanei: «In fact, the salient aspect of the more successful of these recent films has been their commitment to a form of aesthetic *border crossing* in their shots and cinematic angles, as well as their pivoting narrative sequences».

combattuto, sterminando avidi *villains* così come intere nazioni indigene, non è evoluta nella società equa e ordinata che sognavano i pionieri. E se film come *Django Unchained* si appellano al desiderio di riequilibrio che anima gli esclusi dall'*American Dream*, i western dei fratelli Coen si occupano di smascherare il *westerner* rivelandone la condizione di simulacro, figura cartonata, idolo pagano facilmente parodiabile. A questa icona astratta i Coen preferiscono i loro eroi dell'emarginazione, dell'improvvisazione e dell'inadeguatezza. I loro cowboy, come gli altri personaggi coeniani, tentano vanamente «di adeguarsi a un ruolo (desunto dall'immaginario cinematografico e mediologico) che non sanno più interpretare o che si rifiutano di interpretare».⁸ Se l'eastwoodiano Spirito del West di *Rango* (Gore Verbinski, 2011) afferma che «no man can walk out from his own story», i *westerners* coeniani lo contraddicono clamorosamente manifestando «una soggettività che non sa più essere «attore» della propria storia [...]».⁹

In conclusione, rievocando i temi del primo capitolo di questo lavoro – dedicato agli aspetti formali del genere – possiamo postulare una terza ragione per cui il western ancora perdura. Il western è infatti un genere visivamente iper-caratterizzato, rigoglioso, e, verosimilmente, insostituibile. La sua iconografia è inconfutabilmente fotogenica. I paesaggi, i gesti, i costumi, i *props* attraggono fatalmente l'occhio curioso della macchina da presa e dello spettatore. E i western dei Coen sono limpida dimostrazione di quanto il West sia una miniera di inquadrature fantasmagoriche, di dettagli suggestivi, di panorami immaginifici sospesi tra realtà e sogno.

Il western permette ai cineasti di comporre visioni spettacolari, che pochi altri generi possono offrire: il tramonto nelle rosse sabbie desertiche, la muscolatura guizzante dei cavalli lanciati al galoppo, l'adrenalinico sibilo delle frecce apache, il tuonare improvviso di un fucile non visto. Abbandonando il western all'oblio, il cinema dovrebbe rinunciare a una moltitudine di situazioni epiche, di suoni evocativi e di immagini magnifiche, che sono state capaci di esondare in quasi ogni altro genere cinematografico e conquistare il mondo della pubblicità e della moda.

⁸ FADDA, Michele, "Joel e Ethan Coen", in GANDINI, Leonardo, MENARINI, Roy, *Hollywood 2000: Panorama del cinema americano contemporaneo – Autori*, Genova: Le Mani, 2001, pp. 73-87, p. 79.

⁹ *Ibidem*.

Il western è, insomma, bello da vedere. Ed è particolarmente bello da vedere in sala, dove, nel XXI secolo, ci si può ancora ritrovare circondati da altri umani che sentono una certa «cowboy thing goin'». Potrebbe mai l'arte cinematografica privare i cinefili di un tale spettacolo?

BIBLIOGRAFIA

IL CINEMA DEI FRATELLI COEN

Monografie

- ADAMS, Jeffrey, *The cinema of the Coen brothers*, New York: Columbia University Press, 2015.
- AGOSTINELLI, Alessandro, *Un mondo perfetto: I comandamenti dei fratelli Coen*, Nardò: Besa Muci, 2022 (prima edizione 2010).
- ASSOULY, Julie, *L'Amérique des frères Coen*, Parigi: CNRS Éditions, 2012.
- BERGAN, Ronald, *The Coen Brothers*, New York: Arcade Publishing, 2016.
- BOOKER, Keith M., *The Coen Brothers' America*, Lanham (Maryland): Rowman & Littlefield, 2019.
- BUCCHERI, Vincenzo, *Joel e Ethan Coen*, Milano: Il Castoro, 1999.

Articoli di riviste e capitoli di raccolte

- ASSOULY, Julie, "The Wandering Character in the Coen Brothers' Films: When the Southern Gothic Meets the Western", *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. XVI-no. 1, 2018.
- BERNY, Martin, "«Every step you take is forever»: fin de l'héroïsme et vacuité spirituelle dans *No Country for Old Men*", *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. 21, no. 55, 2023.
- CAMPBELL, N., KOLLIN, S. MITCHELL, L.C., TATUM S., "From *Blood Simple* to *True Grit*: A Conversation about the Coen Brothers' Cinematic West", *Western American Literature*, vol. 48, no. 3, 2013, pp. 312-40.
- CLOAREC, Nicole, "The man who wasn't there – and was 'out there': Chigurh as cinematic figure", *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. 21, no. 55, 2023.
- COVELL, Scott, "Devil with a Bad Haircut: Postmodern Villainy Rides the Range in *No Country for Old Men*" in CHAPMAN KING, Lynnea, et al. (a cura di), *No Country for Old Men: from Novel to Film*, Lanham/Toronto/Plymouth: The Scarecrow Press, 2009, pp. 95-109.
- CREMEAN, David, "«For Whom Bell Tolls»: Cormac McCarthy's Sheriff Bell as Spiritual Hero", in CHAPMAN KING, Lynnea, et al. (a cura di), *No Country for Old Men: from Novel to Film*, Lanham/Toronto/Plymouth: The Scarecrow Press, 2009, pp. 21-31.
- DOOM, Ryan P., "The Unrelenting Country: *No Country for Old Men* (2007)" in *The brothers Coen: Unique Characters of Violence*, Santa Barbara (California): ABC-CLIO, 2009.
- FADDA, Michele, "Joel e Ethan Coen", in GANDINI, Leonardo, MENARINI, Roy, *Hollywood 2000: Panorama del cinema americano contemporaneo – Autori*, Genova: Le Mani, 2001, pp. 73-87.

- FADDA, Michele, "Non è un paese per vecchi" in MANZOLI, Giacomo (a cura di), *Joel e Ethan Coen*, Venezia: Marsilio, 2013
- HILDENBRAND, Karine, «Déconstruction des mythes et mythification du mal dans *No Country For Old Men* des frères Coen», *Cycnos*, vol. 28.2, 2012.
- HOLTZ, Martin, «You Must Pay for Everything in This World One Way or Another»: The Economics of Justice in *True Grit*», in LEO, John R., PARYZ, Mark (a cura di), *The Post-2000 Film Western: Contexts, Transnationality, Hybridity*, New York: Palgrave Macmillan, 2015, pp. 36-50.
- KORESKY, Michael, "The Paragon of Animals", *Film Comment*, vol. 54, no. 5, 2018, pp. 36–41.
- LANDRUM, Jason, "Cold-Blooded Coen Brothers: The Death Drive and *No Country for Old Men*", in CHAPMAN KING, Lynnea, et al. (a cura di), *No Country for Old Men: from Novel to Film*, Lanham/Toronto/Plymouth: The Scarecrow Press, 2009, pp. 199-218.
- MANZOLI, Giacomo "USA Today. Estetica, etica e politica nel cinema di Joel e Ethan Coen", in MANZOLI, Giacomo (a cura di), *Joel e Ethan Coen*, Venezia: Marsilio, 2013
- MCDONALD, Matthew, "Mountains, Music, and Murder: Scoring the American West in *There Will Be Blood* and *No Country for Old Men*", in KALINAK, Kathryn (a cura di), *Music in the Western: Notes from the Frontier*, New York/London: Routledge, 2012, pp. 214- 227.
- MCGRATH, Declan, "The Ballad of Buster Scruggs by Joel Coen and Ethan Coen", *Cinéaste*, vol. 44, no. 2, 2019, pp. 44–45.
- MELLEN, Joan, "Spiraling Downward: America in *Days of Heaven*, *In the Valley of Elah*, and *No Country for Old Men*", *Film Quarterly*, vol. 61, no. 3, 2008, pp. 24–31.
- MILLARD, Kenneth, "History, Fiction, and Ethics: The Search for the True West in *True Grit*", *Philological Quarterly*, vol. 90, no. 4, 2011, pp. 463–479.
- NICHOLS, Mary P., "Revisiting Heroism and Community in Contemporary Westerns: *No Country for Old Men* and *3:10 to Yuma*", *Perspectives on Political Science*, vol. 37, no. 4, 2008, pp. 207–215.
- O'BRIEN, Geoffrey, "Gone Tomorrow: The echoing spaces of Joel & Ethan Coen's *No Country for Old Men*", *Film Comment*, vol. 43, no. 6, 2007, pp. 28–31.
- PEEBLES, Stacey, «Hold still»: Models of Masculinity in the Coens' *No Country for Old Men*», in CHAPMAN KING, Lynnea, et al. (a cura di), *No Country for Old Men: from Novel to Film*, Lanham/Toronto/Plymouth: The Scarecrow Press, 2009, pp. 124-138.
- PINKERTON, Nick, "The Ballad of Buster Scruggs", *Sight & Sound*, vol. 29, no. 1/2, Jan. 2019, pp. 96–97.
- SCHNIEDERMANN, Wibke, "Revision as Nostalgic Practice: The Imagined Adaptation of *The Ballad of Buster Scruggs*", *Adaptation*, Vol. 15, no. 1, 2022, pp. 68–83.

- SISKA, William C., “*No Country for Old Men* and *There Will Be Blood*: Classic Western Values Eclipsed by Modern Capitalism”, in NELSON, Andrew P., *Contemporary Westerns: Film and Television since 1990*, Lanham /Toronto /Plymouth: The Scarecrow Press, 2013.
- TOPOLNISKY, Sonya, “For Every Tatter in Its Mortal Dress: Costume and Character in *No Country for Old Men*”, in CHAPMAN KING, Lynnea, et al. (a cura di), *No Country for Old Men: from Novel to Film*, Lanham/Toronto/Plymouth: The Scarecrow Press, 2009, pp. 110-123.
- TYRER, Pat, NICKELL, Pat, “«Of what is past, or passing, or to come»: Characters as Relics in *No Country for Old Men*” in CHAPMAN KING, Lynnea, et al. (a cura di), *No Country for Old Men: from Novel to Film*, Lanham/Toronto/Plymouth: The Scarecrow Press, 2009, pp. 86-95.
- WALKER, Joseph S., “Coen, Coen on the Range: Rooster Cogburn(s) and Domestic Space”, in STODDARD, Scott F. (a cura di), *The New Western: Critical Essays on the Genre Since 9/11*, Jefferson (North Carolina): McFarland & Company, 2016, pp. 62-80.
- WELSH, Jim, “Borderline Evil: The Dark Side of Byzantium in *No Country for Old Men*, Novel and Film”, in CHAPMAN KING, Lynnea, et al. (a cura di), *No Country for Old Men: from Novel to Film*, Lanham/Toronto/Plymouth: The Scarecrow Press, 2009, pp. 73-85.
- WHITE, John, “Restoring the Western Hero and Reclaiming the Classic Hollywood Experience: *True Grit* (2010)” in *The Contemporary Western: An American Genre Post-9/11*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019.

IL WESTERN

Monografie

- CAMPBELL, Neil, *Post-Westerns: Cinema, Region, West*, Lincoln: University of Nebraska Press, 2013.
- CARTER, Matthew, *Myth of the Western: New Perspectives on Hollywood's Frontier Narrative*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.
- CAWELTI, John G., *The Six-gun Mystique Sequel*, Bowling Green: State University Popular Press, 1999.
- MITCHELL, Lee Clark, *Late Westerns: the persistence of a genre*, Lincoln: University of Nebraska Press, 2018.
- MITCHELL, Lee Clark, *Westerns: making the man in fiction and film*, London/Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- MORSIANI, Alberto, *L'America e il Western: storie e film della frontiera*, Roma: Gremese Editore, 2007.
- MURDOCH, David H., *The American West: The Invention of a Myth*, Reno/Las Vegas: University of Nevada Press, 2001.

- SLOTKIN, Richard, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, Norman: University of Oklahoma Press, 1998
- WRIGHT, William, *Six-guns & Society: A Structural Study of the Western*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1975.

Articoli di riviste e capitoli di raccolte

- BANDY, Mary Lea, STOEHR Kevin, “Eastwood and the American Western” in *Ride, Boldly Ride: The Evolution of the American Western*, Oakland: University of California Press, 2012.
- BERTETTO, Paolo, “La Monument Valley e l’immagine mediatica” in MINUZ, Andrea (a cura di), *L’invenzione del luogo: spazi dell’immaginario cinematografico*, Pisa: ETS Edizioni, 2011.
- CLOUTIER, Jean-Christophe, “A Country for Old Men: *Unforgiven*, *The Shootist*, and the Post-Heyday Western”, *Cinema Journal*, vol. 51, no. 4, 2012, pp. 110–29.
- COMBS, Richard, “Broken Trail Super-Westerns: New Whiskey in Old Bottles”, *Film Comment*, vol. 45, no. 1, 2009, pp. 45–47.
- FALCONER, Pete, “3:10 Again: A Remade Western and the Problem of Authenticity” in CARROLL, Rachel (a cura di), *Adaptation in Contemporary Culture: Textual Infidelities*, London/New York: Continuum, 2009.
- FALCONER, Pete, “Spaghetti Westerns and the ‘Afterlife’ of a Hollywood Genre”, in FISHER, Austin (a cura di), *Spaghetti Westerns at the Crossroads: Studies in Relocation, Transition and Appropriation*, Edinburgh: Edinburgh Scholarship Online, 2017.
- FEHRLE, Johannes, “(Re)Making Men in the 1950s and 2000s: Delmer Daves’s and James Mangold’s *3:10 to Yuma*” in RÜDIGER, H., KRÄMER, L., *Remakes and Remaking: Concepts - Media – Practices*, Bielefeld: Transcript Verlag, 2015, pp. 57–78.
- LA POLLA, Franco, “Consummatum west, ovvero: sulla traslazione retorica di un mito cinematografico americano”, in *Stili americani*, Bologna: Bononia University Press, 2003, pp. 265-272.
- MCCURDY, Carol A., “Masculinity in 3:10 to Yuma”, *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 26, no. 4, 2009, pp. 280–92.
- MCREYNOLDS, Douglas J. “Alive and Well: Western Myth in Western Movies” *Literature/Film Quarterly*, vol. 26, no. 1, 1998, pp. 46–52.
- MITCHELL, Jason P., “Louise Erdrich's *Love Medicine*, Cormac McCarthy's *Blood Meridian*, and the (De)Mythologizing of the American West”, *Critique - Bolingbroke Society*, vol. 41, no. 3, 2000, pp. 290–304.
- MOSKOWITZ, Jennifer, “The Cultural Myth of the Cowboy, Or, how the West was Won”, *Americana: The Journal of American Popular Culture, 1900 to Present*, vol. 5, no. 1, 2006.

- MOTLEY, Clay, “«It's a Hell of a Thing to Kill a Man»: Western Manhood in Clint Eastwood's *Unforgiven*”, *Americana: The Journal of American Popular Culture, 1900 to Present*, vol. 3, no. 1, 2004.
- NEIBAUR, James L., “*Unforgiven* (1992)”, in *The Clint Eastwood Westerns*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2015.
- PESCATORE, Guglielmo, *Gli Spietati*, in CARLUCCIO, Giulia (a cura di), *Clint Eastwood*, Venezia: Marsilio, 2009, pp. 49-66.
- PIPPIN, Robert B., “Introduction”, in *Hollywood Westerns and American Myth: The Importance of Howard Hawks and John Ford for Political Philosophy*, New Haven/London: Yale University Press, 2010.
- PYE, Douglas, “The Western (Genre and Movies)”, in GRANT, Barry K., *Film Genre Reader IV*, Austin: University of Texas Press, 2012, pp. 239-254.
- SHIVELY, JoEllen, “Cowboys and Indians: Perceptions of Western Films Among American Indians and Anglos”, *American Sociological Review*, vol. 57, no. 6, 1992, pp. 725–34.
- TIBBETTS, John C., “Clint Eastwood and the Machinery of Violence” *Literature Film Quarterly*, vol. 21, no. 1, 1993, pp. 10–17.
- WARSHOW, Robert, “Movie Chronicle: The Westerner”, *Partisan Review*, vol. 21 no.2, 1954, pp. 190-203.
- WILSON, Booth, "How John Ford's West Was Framed: Landscape and Geography in the Monument Valley Films", *JCMS: Journal of Cinema and Media Studies*, vol. 59 no. 3, 2020, pp. 90-113.

SITOGRAFIA

- BAYOUMI, Moustafa, “America is steeped in violence. And the roots of that violence go deep”, *The Guardian*, Ed. Online, 1 giugno 2022. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2022/jun/01/american-violence-guns-racism-genocide>
- COOPERPRODUCTIONSNY, “Carter Burwell True Grit Interview”, YouTube, 4 agosto 2011, <https://youtu.be/qYe0yMib9B4?si=BwNh5urz6DnIPVx6>
- DARGIS, Manohla, “Wearing Braids, Seeking Revenge”, *The New York Times*, 21 dicembre 2010. <https://www.nytimes.com/2010/12/22/movies/22true.html>
- FITZGERALD, Colin, "The Coen Brothers' 'The Ballad of Buster Scruggs' Is American Myth in Vignette" *PopMatters*, 19 novembre 2018. <https://www.popmatters.com/ballad-buster-scruggs-coen-brothers-2620466241.html>
- GABERSCEK, Carlo, “Western”, *Treccani Enciclopedia del Cinema*, Ed. online, 2004. [https://www.treccani.it/enciclopedia/western_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/western_(Enciclopedia-del-Cinema)/)
- GILCHRIST, Todd, “Interview: Joel and Ethan Coen: The Cinematic Siblings Discuss Their Latest Opus, *No Country for Old Men*”, *IGN*, 9 novembre 2007.

- <https://www.ign.com/articles/2007/11/09/interview-joel-and-ethan-coen>
- HEALY, Kieran, "America is a violent country", *The Washington Post*, Ed. Online, 2018. <https://www.washingtonpost.com/news/monkey-cage/wp/2017/10/03/america-is-a-violent-country/>
- LIM, Dennis, "Exploiting Sound, Exploring Silence", *The New York Times*, 6 gennaio 2008. <https://www.proquest.com/newspapers/exploiting-sound-exploring-silence/docview/433759312/se-2>
- MCCARTHY, Todd, "Film Review: No Country for Old Men", *Variety*, Ed. Online, 18 Maggio 2007. <https://variety.com/2007/film/awards/no-country-for-old-men-5-1200559242/>
- PATTERSON, John, "We've killed a lot of animals", *The Guardian*, Ed. Online, 2007. <https://www.theguardian.com/film/2007/dec/21/coenbrothers>
- SCOTT, A. O., "The Ballad of Buster Scruggs Review: A Grim Western from the Coen Brothers", *The New York Times*, Ed. Online, 9 novembre 2018. <https://www.nytimes.com/2018/11/08/movies/the-ballad-of-buster-scruggs-review.html?smid=url-share>
- SHONE, Tom, "The Coen Brothers: The Cartographers of Cinema. Interview", *The Guardian*, Ed. Online, 27 gennaio 2011. <https://www.theguardian.com/film/2011/jan/27/coen-brothers-interview-true-grit>