

**ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ DI BOLOGNA**

**Corso di laurea in**

CINEMA, TELEVISIONE E PRODUZIONE MULTIMEDIALE

**TITOLO DELLA TESI**

LA DONNA NEL WEST

Forme di rappresentazione femminile nel cinema western americano

**Tesi di laurea in**

Studi di genere nei media

Relatore Prof. Claudio Bioni

Correlatrice Prof.ssa Elisa Farinacci

Presentata da Tommaso Toffolutti

**Appello**

terzo

**Anno accademico**

2021-2022



## Indice

1.	INTRODUZIONE	5
2.	LA RAPPRESENTAZIONE FEMMINILE NEL WESTERN	16
2.1.	I primi studi	16
2.1.1.	Tullio Kezich	17
2.1.2.	Robert Warshow	19
2.2.	L'avvento degli studi culturali	21
2.2.1.	Raymond Bellour	21
2.2.2.	Jim Kitses	25
2.2.3.	Roberto Campari	26
2.3.	Le teorie femministe	31
2.4.	Gli anni Ottanta e i <i>Gender studies</i>	32
2.4.1.	Jon Tuska	33
2.4.2.	Sandra Kay Schackel	36
2.5.	Gli anni Novanta	42
2.5.1.	Jean-Louis Leutrat e Suzanne Liandrat Guigues	42
2.5.2.	Yvonne Tasker	45
2.6.	Gli anni Duemila	46
2.6.1.	Chris Holmlund	47
2.6.2.	Toni D'Angela	47
2.6.3.	Alberto Morsiani	50
2.7.	Conclusioni	51
2.7.1.	Sue Matheson	52
3.	WESTERN AMERICANO TRA GENERE E <i>GENDER</i>	53
3.1.	Teoria del Genere cinematografico	53
3.2.	Mescolanza dei generi	55
3.3.	Il genere western	56
3.4.	Commistione dei generi nel western	60
3.4.1.	Western melodramma	61
3.4.2.	Western musicale	66
3.4.3.	Western noir	69
3.5.	Conclusioni	72
4.	FEMINIST FILM THEORY E CINEMA WESTERN	73
4.1.	Il pensiero di Laura Mulvey	73
4.2.	La Feminist Film Theory	74
4.3.	Analisi del pensiero di Mulvey	76
4.4.	Laura Mulvey e il caso <i>Duello al sole</i>	82
4.5.	Conclusioni	87

5.	CRISI DEGLI EROI	89
5.1.	La crisi della mascolinità	90
5.2.	Il caso: <i>L'uomo che uccise Liberty Valance</i>	94
5.2.1.	Due eroi a confronto	95
a)	Ransom Stoddard	98
b)	Tom Doniphon	102
5.2.2.	I fiori del deserto	110
5.3.	Conclusioni	112
6.	CASO DI STUDIO: <i>SOLDATO BLU</i>	114
6.1.	Il film	114
6.2.	Il contesto sociale	116
6.3.	<i>Soldato Blu</i> e i generi	119
6.4.	<i>Soldato Blu</i> e le teorie di Mulvey	119
6.5.	<i>Soldato Blu</i> e la crisi mascolinità	120
6.6.	Una nuova figura femminile	125
6.6.1.	La Donna Selvaggia	128
7.	CONCLUSIONE	130
	Bibliografia	134
	Sitografia	143
	Filmografia	144

## 1. INTRODUZIONE

Il western è un genere cinematografico facilmente identificabile: chiunque sarebbe in grado di riconoscerlo e classificarlo. Ciò nonostante, è molto versatile, e si presta ad integrarsi con altri generi: la commedia, il melodramma, l'avventura, il thriller. È presente sulla scena cinematografica da sempre; tutta la storia del cinema, dal muto al sonoro, fino ai nostri giorni, presenta apprezzabili e a volte indimenticabili lungometraggi western. Ha attraversato tutti i periodi storici ed è appartenuto a diverse culture: in Italia, negli anni Sessanta venne prodotto un numero altissimo di film western, poi anche in Messico e successivamente nei Paesi Orientali.

Naturalmente gli Stati Uniti hanno rappresentato un po' la culla del genere, anche per il semplice fatto che, durante i primi anni del cinema, il Far West esisteva ancora. André Bazin affermò che il western era l'unico genere in grado di sopravvivere alle mode e alle tendenze del pubblico americano, ai produttori ed ai registi di ogni epoca, sostenendo che potesse essere considerato 'il cinema americano per eccellenza'<sup>1</sup>. Nonostante sia stato un genere molto popolare, amato dal grande pubblico e abbia conosciuto il massimo splendore negli anni d'oro di Hollywood, ha attraversato periodi di crisi che ne hanno seriamente messo in pericolo la sopravvivenza. "Dal 1960 la produzione di western a Hollywood entra in una fase di declino da cui non si è più ripresa. Benché per qualche tempo, verso la metà degli anni Sessanta, un sostegno sia offerto da una fonte inaspettata, grazie agli italiani, che trovano nuove strade per immettere nelle vene del genere morente nuovo sangue, in realtà si tratta di un fenomeno di breve durata e, già agli inizi degli anni Settanta, Hollywood lotta per produrre un pugno di western all'anno"<sup>2</sup>. Negli anni Novanta in America si assiste ad una rinascita del genere grazie a nuovi registi, nuove idee e nuovi volti. Nonostante nell'era delle tecnologie digitali i film di supereroi

---

<sup>1</sup> Cfr. André Bazin, Jean Louis Rieuepeyrou, *Il western ovvero il cinema americano per eccellenza* (1953), Rocca San Casciano, Bologna, 1957; Gian Piero Brunetta (a cura di), *Il cinema americano*, Torino, Einaudi, 1999, p. 765.

<sup>2</sup> G. P. Brunetta, *op. cit.*, p. 765; cfr. Edward Buscombe e Roberta E Pearson (a cura di), *Back in the Saddle Again: New Essays on the Western*, London, British Film Institute, 1998, p. 1.

e di fantascienza catturino l'interesse del pubblico, molti sono stati i registi che hanno intrapreso un viaggio nel selvaggio West. Negli ultimi dieci anni diverse pellicole western hanno incontrato un discreto successo popolare e di critica. Quentin Tarantino, tra i molti, ha probabilmente il merito di avere riproposto il genere con importanti pellicole: *Django Unchained* (id., Quentin Tarantino, 2012) e qualche anno dopo con *The Hateful Eight* (id., Quentin Tarantino, 2015). In seguito altri hanno presentato opere di rilievo. L'anno successivo toccherà al *remake* di un grande classico, *I magnifici sette* (*The Magnificent Seven*, Antoine Fuqua, 2016), la nuova versione dell'omonimo film del 1960 diretto da John Sturges<sup>3</sup>, a sua volta ispiratosi a *I sette samurai* (*Shichinin no samurai*, Akira Kurosawa, 1954). Recentemente invece troviamo: *La ballata di Buster Scruggs* (*The Ballad of Buster Scruggs*, Ethan Coen, Joel Coen, 2018) e *I fratelli Sisters* (*The Sisters Brothers*, Jacques Audiard, 2018), fino ad arrivare a *Il potere del cane* (*The Power of the Dog*, Jane Campion, 2021), film presentato alla 78ª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, dove sarà assegnato il Leone d'Argento alla miglior regia, che vincerà nella stessa categoria anche agli Academy Awards del 2022.

Questo elaborato vuole affrontare il tema della rappresentazione femminile nel cinema western concentrandosi sulle produzioni americane analizzando come le eroine del West sono cambiate nel corso dei decenni. Il cinema western potrebbe essere considerato un genere maschile, in quanto la sua produzione ha prevalentemente raccontato narrazioni in cui i protagonisti appartenevano al mondo maschile; l'eroe è spesso un uomo e altrettanto frequentemente i personaggi femminili rivestono ruoli secondari. Gli eroi del West “parlano poco, agiscono con l'astuzia, la velocità, amano sopra ogni cosa la loro comunità e la propria famiglia e, soprattutto, la libertà dei grandi spazi. Infine, sono così distaccati dalla vita da essere disposti al sacrificio personale in nome di questi valori ultra personali, come se vivessero con la morte costantemente al proprio fianco”<sup>4</sup>.

Contrariamente a ciò, ripercorrendo brevemente la storia del cinema western, si trovano numerosi lungometraggi in cui la donna riveste un ruolo primario, come ad esempio: *La dominatrice* (*Annie Oakley*, George Stevens, 1935), presenta la storia dell'omonima circense statunitense molto abile con le armi interpretata da Barbara Stanwyck; *Sfida infernale* (*My Darling Clementine*, John Ford, 1946) dove una donna è contesa da due uomini; *Le Furie* (*The Furies*, Anthony Mann, 1950), con Barbara Stanwyck, protagonista ben determinata ad ottenere in tutti i modi denaro e potere; *Donne verso l'ignoto* (*Westward the Women*, William A. Wellman, 1951), che racconta le avventure di alcune donne che, durante una attraversata nel deserto,

---

<sup>3</sup> *I magnifici sette* (*The Magnificent Seven*, John Sturges, 1960).

<sup>4</sup> Luigi Forlai, *Archetipi mitici e generi cinematografici*, Roma, Dino Audino, 2013, p. 54.

dovranno prendere le redini delle carovane ed affrontare un percorso impervio; *La ribelle del West* (*The Redhead from Wyoming*, Lee Shoem, 1953), con Maureen O'Hara coinvolta in un losco affare dal quale cercherà di liberarsi; *Gli inesorabili* (*The Unforgiven*, John Huston, 1960) che vede Audrey Hepburn alla ricerca delle sue origini; *Cat Ballou* (*id.*, Elliot Silverstein, 1965) con Jane Fonda, donna in cerca di vendetta, forte e determinata, che ricalca le orme del padre Henry, grande interprete di film western; *Stringi i denti e vai!* (*Bite the Bullet*, Richard Brooks, 1975) con Candice Bergen che parteciperà ad una competizione assieme ad altri cowboy; *Maverick* (*id.*, Richard Donner, 1994) con Jodie Foster interprete di un'abile truffatrice capace di attirare gli uomini a sé per poi derubarli senza pietà, riuscendo anche più volte ad imbrogliare l'esperto Mel Gibson che si accorgerà sempre troppo tardi di essere stato truffato; *Wild Bill* (*id.*, Walter Hill, 1995), in cui viene rappresentata sullo schermo la famosa pistolera Calamity Jane, interpretata da Ellen Barkin; *The missing* (*id.*, Ron Howard, 2003), dove Cate Blanchett è alla ricerca della figlia e dovrà affrontare una tribù di indiani; *The Homesman* (*id.*, Tommy Lee Jones, 2014), che vede Hilary Swank interpretare una giovane e tenace pioniera che intraprende un viaggio per portare tre donne dall'altra parte del Paese. Altri esempi particolari e più popolari possono essere: *Ritorno al futuro - Parte III* (*Back to the Future Part III*, Robert Zemeckis, 1990), dove gli eroi vanno indietro nel tempo fino al selvaggio West e *Toy Story 2 – Woody e Buzz alla riscossa* (*Toy Story 2*, John Lasseter, 1999) dove il cowboy Woody farà la conoscenza di una *cowgirl*. Merita una nota distintiva per la sua originalità anche *Appaloosa* (*id.*, Ed Harris, 2008), che sotto le spoglie di un western tradizionale inserisce forti elementi di modernità. Il film, infatti, non giudica Allie, Renée Zellweger, che in altre epoche sarebbe stata demonizzata per avere sedotto lo sceriffo Virgil, Ed Harris e per avere messo in pericolo l'amicizia virile fra due uomini minando l'autorità di due figure maschili, riuscendo ad intrufolarsi fra Virgil ed il suo secondo Everett, Viggo Mortensen<sup>5</sup>.

Quindi, le figure femminili sono in realtà presenti nella filmografia, anche assumendo anche ruoli principali. Quello che si cercherà di analizzare in questo studio, è valutare in termini qualitativi la valenza attribuita alle donne sul piano rappresentativo, se sono state raffigurate in modo stereotipato o subordinato all'eroe maschile, e in che misura abbiano occupato ruoli effettivamente significativi. “Nella storia del cinema, la raffigurazione del femminile fa da indicatore di quale sia la direzione che sta prendendo in un determinato momento il genere umano (quantomeno quello occidentale) nel suo complesso”<sup>6</sup>. Poiché, “nel femminile è insita la

---

<sup>5</sup> Cfr. Paola Casella, *Cinema: femminile, plurale. Mogli, madri, amanti protagoniste del terzo millennio*, Recco, Le mani, 2010, p. 60.

<sup>6</sup> *Ivi.*, p. 9.

capacità di perpetuare la specie umana, ma anche perché in alcuni valori tradizionalmente associati con le donne – la cura, l'accoglienza, il pragmatismo costruttivo – c'è una valenza positiva che si contrappone a quella distruttiva – l'‘istinto guerriero’ – del maschile, e prospetta un mondo avviato verso la crescita invece che verso l'annullamento”<sup>7</sup>. Dal momento che, riflettendo in parte il pensiero sociale di una determinata epoca, la rappresentazione femminile, nel corso della storia del cinema, ha assunto valori diversi, la presenza “quantitativa” di protagoniste donne, nei film western, non è un buon indicatore, sul piano qualitativo, dello spessore e della levatura dei ruoli da esse ricoperti, in quanto spesso le donne hanno dato voce a personaggi poco significativi e stereotipati.

*The Great Train Robbery* (*id.*, Edwin S. Porter, 1903) fece storia come primo western<sup>8</sup>, con l'obiettivo di suscitare brividi e suspense, in un intreccio estremamente elementare e basilare, basato su pionieri, eroi del Far West e ladri colti sul fatto. Quando fu evidente che il western aveva grandi potenzialità, sin dalle prime pellicole furono sfruttati gli “ingredienti” base: scrittori onesti, pistoleri più o meno ricercati dalla legge, guarnigioni dell'esercito guidate da eroici capitani, indiani ‘selvaggi e ribelli’, ossia indigeni che volevano difendere le proprie terre, e giovani coloni spesso in balia degli eventi. Nei primi film western sembra non esserci spazio per profili femminili. Solo nei lungometraggi in cui la trama si sviluppa in modo più articolato, compare l'elemento femminile, anche se la storia, dal punto di vista strutturale, rimane entro i canoni tradizionalmente classici di un certo puritanesimo. La *squaw* che sposa un giovane erede, al quale lei aveva salvato la vita nel film *The Kentuckian* (*id.*, Wallace McCutcheon, 1908), compie l'estremo sacrificio e si uccide dando la massima prova di devozione verso l'uomo amato, rendendosi conto che la società non accoglierebbe mai la loro unione<sup>9</sup>.

Considerando gli altri generi cinematografici dell'epoca, in cui le donne rivestivano ruoli più significativi, nel western la presenza femminile non era funzionale alla buona riuscita del film, né tanto meno a un buon riscontro al botteghino. Affinché un film potesse avere un buon riscontro di pubblico e critica, era necessario garantire gli elementi base che ne consentissero il successo, catalizzando il pubblico maschile, giovane e adulto. La figura femminile, quando prevista, rappresentava alcune caratteristiche, molto limitate e prive di grandi sfaccettature, che nella maggior parte dei casi, non contribuivano ad arricchire significativamente la sceneggiatura, risultando quasi completamente irrilevanti. Nel corso degli anni Trenta, sono state

---

<sup>7</sup> *Ibidem.*

<sup>8</sup> Cfr. Marjorie Rosen, *Popcorn Venus. Women, Movies and the American Dream*, New York, Avon Books, 1973; trad. it. *La donna e il cinema. Miti e falsi miti di Hollywood*, Milano, dall'Oglio, 1978, p. 13.

<sup>9</sup> Cfr. *Ivi.*, p. 14.

introdotte nuove maschere femminili, che ricoprivano spesso le vesti della proprietaria del *saloon*, l'anticamera della prostituzione, oppure, in contraltare, della classica giovane moglie di un onesto e prodigo colono, che aspetta trepidante il suo uomo davanti al portico del *ranch*<sup>10</sup>.

Negli anni Quaranta il cinema andrà incontro all'integrazione dei generi che vedrà il western ibridarsi con altri tipi di narrazione, dando corpo a nuovi intrecci, situazioni e possibilità che “presentano dei caratteri ‘somatici’ che appartengono all’uno o all’altro genere, mescolati assieme. L’effetto che ne risulta è quello, compattante, di una storia unica, di un *unicum* narrativo, anche se sono presenti elementi appartenenti a contesti diversi. Il caso più semplice è quello di una storia che nasce nel contesto di un genere ‘puro’ che venga mescolata con un’altra storia proveniente da un genere diverso, in posizione e in funzione di ‘supporto’ al primo”<sup>11</sup>. In questi casi l’integrazione tra due generi comporterà anche un aumento delle figure femminili nel western: l’esempio classico è, infatti, quello di accostare un genere puro ad una storia sentimentale, “il ‘supporto’ della vicenda amorosa [...] sta nel fatto che essa completa, in modo perfettamente organico, il percorso di cambiamento dell’Eroe”<sup>12</sup>. Si giunge così a produrre grandi melodrammi: *Il mio corpo ti scaldierà* (*The Outlaw*, Howard Hughes, 1943), rimasto in bacino di carenaggio per più di tre anni a causa dell’indignazione della censura, enfatizza la bellezza femminile proponendo un nuovo modo di rappresentarla. Anche il pubblico dell’epoca non riesce a comprendere certe scelte e molto spesso protesta vivacemente a tutti i livelli, giungendo persino a produrre diverse denunce<sup>13</sup> per fare ritirare la pellicola. D’altro canto è proprio nel western che il melodramma può ritrovare la sua essenzialità, registi ed autori occasionali ne fanno uso con estrema facilità anche nei decenni successivi; soprattutto gli specialisti del genere, da Ford a Peckinpah, utilizzano il melodramma per riequilibrare la trama, avendo a disposizione le situazioni più facili da dirigere in un film western, dove ad esempio in una sparatoria la protagonista può rimanere uccisa, salvando il suo amato e riscattando la propria esistenza<sup>14</sup>.

Con la consapevolezza che il binomio western e melodramma potesse riservare qualche rischio alla casa di produzione, probabilmente a causa delle restrittive censure, si pensò di introdurre la figura femminile in un altro sottogenere: il film western musicale. La maggior parte di questi film erano centrati sulla storia sentimentale tra due ragazzi che si incontrano e poi si sposano. In questo semplicissimo schema, gli elementi originari del film western potevano anche essere marginali: indiani, sceriffi e cowboy facevano da contorno ad una storia con la

---

<sup>10</sup> Cfr. *Ivi.*, pp. 109-111.

<sup>11</sup> L. Forlai, *op. cit.*, p. 85.

<sup>12</sup> *Ibidem.*

<sup>13</sup> Cfr. M. Rosen, *op. cit.*, p. 160.

<sup>14</sup> Marzio Pieri, *Discorso sul western, o l’equilibrio selvaggio*, Padova, Liviana, 1971, pp. 17-19.

protagonista femminile, che aveva il solo scopo di conquistare un uomo. Si pensi a *Sette spose per sette fratelli* (*Seven Brides for Seven Brothers*, Stanley Donen, 1954), quando il protagonista maschile, che è andato in città per cercare una ragazza da sposare, chiede in moglie una ragazza che incontra dopo un breve girovagare, e quest'ultima gli risponde: «... aspetta almeno che abbia finito le commissioni!»<sup>15</sup>. Si è di fronte a donne trasformate in una nullità passiva in un contesto edulcorato, e dove peraltro il selvaggio e pericoloso West, sembra essere soltanto un vecchio ricordo di un'epoca passata. Le protagoniste trasmettono un messaggio di positiva simpatia, sono lavoratrici e capaci compagne, in pratica delle donne di servizio, pervase da una infantile felicità. Si cade nella parodia, fatta con garbo e senza scomodare i benpensanti<sup>16</sup>.

In sintesi, pochissimi film permettevano alle giovani donne di mostrare indipendenza o tanto meno aggressività. Non c'è scampo per le prime eroine protagoniste del West, ma forse è proprio il pubblico che vuole il finale melodrammatico. L'atteggiamento autonomo e indipendente della donna riceveva una cattiva accoglienza dall'industria cinematografica e le poche attrici che mantenevano uno stile, raramente sfuggivano al vetriolo della società maschile. Così venivano assegnati loro ruoli nevrotici, patetici e melodrammatici<sup>17</sup>.

Negli anni Settanta le donne hanno sottoposto a una radicale revisione il loro ruolo nella società, ricercando la propria identità attraverso un'analisi che ha le radici nella rappresentazione della femminilità nella cultura patriarcale. Il cinema è il luogo privilegiato per indagare i significati che assumono alcuni stereotipi femminili nel contesto culturale<sup>18</sup>. I cliché proposti dall'industria cinematografica sono in parte il riflesso delle condizioni sociali e culturali di una determinata epoca, e agiscono sullo spettatore innescando la necessità di trovare un'identità, influenzando il suo modo di essere. In pratica "l'apparato cinematografico, lungi dall'essere ideologicamente neutrale, propone-impone modelli di comportamento funzionali allo 'sviluppo' della società stessa che lo ha prodotto"<sup>19</sup>.

Gli scritti di Laura Mulvey sulla Feminist Film Theory aprono a nuovi pensieri sui personaggi femminili nel cinema. "Il saggio di Laura Mulvey *Piacere visivo e cinema narrativo* pubblicato nel 1975, diventa il simbolo di questo nuovo corso teorico. [...] I primissimi articoli teorici a cui ci si può non arbitrariamente riferire con il termine di femministi si producono agli inizi degli anni '70 a partire dalla spinta a criticare e cambiare la rappresentazione stereotipata delle

---

<sup>15</sup> Cfr. frase dal film, *Sette spose per sette fratelli*.

<sup>16</sup> Cfr. M. Rosen, *op. cit.*, p. 187.

<sup>17</sup> Cfr. *Ivi.*, p. 188.

<sup>18</sup> Cfr. Annabella Miscuglio, Rony Daopoulo, *Kinomata. La donna nel cinema*, Roma, Dedalo, 1980, p. 7.

<sup>19</sup> *Ivi.*, p. 8.

donne nei film”<sup>20</sup>. Secondo Laura Mulvey il cinema pone degli interrogativi circa i modi in cui l’inconscio struttura il piacere di guardare. Nel testo filmico, l’immagine femminile ha la stessa funzione assegnatale dall’ordine patriarcale. Malgrado l’enorme importanza che può avere il personaggio femminile all’interno del film, la sua immagine non è altro che il prodotto del narcisismo maschile. La donna non rappresenta sé stessa, bensì le fantasie più o meno conscie che l’uomo proietta nell’idea del femminile, dove la donna che fa parte del suo immaginario, si sovrappone alla realtà di sé stessa<sup>21</sup>.

Le donne non vogliono più essere le ancelle della cultura maschile dominante, ma hanno bisogno di un nuovo modello che comprenda chi e cosa è una donna; da qui iniziano a muoversi all’interno di una ricerca per abbracciare pienamente la loro natura, imparando ad apprezzare sé stesse e a rimarginare la ferita profonda del genere femminile. Questo è un viaggio interiore molto importante.<sup>22</sup> Molte donne hanno cercato accettazione da parte dei modelli patriarcali, e li hanno trovati non solo carenti, ma terribilmente distruttivi. Il viaggio ha inizio con la ricerca dell’identità da parte dell’Eroina. Questa fase iniziale include il rifiuto del femminile definito come passivo, manipolatore o improduttivo<sup>23</sup>.

Qual è il ruolo della donna nello stadio attuale del nostro sviluppo culturale? Quello di superare la convinzione che le conoscenze, le speranze e i desideri femminili non sono importanti e validi come quelli della cultura maschile dominante. L’Eroina deve trasformarsi in una guerriera spirituale, ma prima deve imparare l’arte delicata dell’equilibrio ed armarsi di pazienza, affinché finalmente possa avvenire al suo interno l’integrazione degli aspetti femminili e maschili. Dopo aver desiderato ardentemente di perdere il suo lato femminile per fondersi con il maschile e aver raggiunto questo risultato, inizia a capire che questa non è la risposta né la meta del proprio viaggio<sup>24</sup>. Il mondo è visto dalla prospettiva maschile. Gli uomini vengono ricompensati per l’intelligenza, la grinta e l’affidabilità attraverso il prestigio e il denaro. A parità di grado, la ricompensa delle donne è simile, ma non equivalente. Se le donne si vedono attraverso lenti maschili, si sentono sempre carenti o inadeguate rispetto alle qualità a cui gli uomini danno valore. Le donne non saranno mai come i loro modelli maschili, e quelle che cercano di essere brave quanto gli uomini in realtà feriscono la propria natura femminile<sup>25</sup>.

---

<sup>20</sup> Giuliana Bruno, Maria Nadotti, *Immagini allo schermo: la spettatrice e il cinema*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1991, p. 11.

<sup>21</sup> Cfr. A. Miscuglio, R. Daopoulo, *op. cit.*, pp. 10-11.

<sup>22</sup> Cfr. Maureen Murdock, *The Heroine’s Journey*, Boston, Shambhala, 1990; trad. it. *Il viaggio dell’Eroina. La risposta femminile al viaggio dell’Eroe*, Roma, Dino Audino, 2010, p. 6.

<sup>23</sup> Cfr. *Ivi.*, p. 8.

<sup>24</sup> Cfr. *Ivi.*, p. 13.

<sup>25</sup> Cfr. *Ivi.*, p. 15.

Gli effetti dell'emancipazione femminile si tradurranno anche in una crisi del maschile. "La crisi della virilità è per l'uomo una crisi d'identità: egli non sa più chi è, come è, come dovrebbe essere e come lo vogliono gli altri"<sup>26</sup>. E questo si riverserà parzialmente anche sui personaggi e sugli eroi maschili del cinema. "È una crisi di virilità. Intesa come disponibilità a rischiare la vita per salvarla, per salvare l'onore (cioè la dignità umana), per la fedeltà ai propri valori; intesa come assertività, coraggio, forza. Il termine virilità deriva dal latino, lingua che usa due termini diversi per indicare l'uomo: *vir* e *homo*; stessa cosa vale per il greco: *aner* e *anthropos*. *Homo* e *anthropos* indicano l'uomo in quanto maschio, mentre *vir* e *aner* rimandano alla persona maschile pienamente realizzata, ossia l'eroe"<sup>27</sup>.

Sulla base di queste correnti di pensiero, si cercherà qui di approfondire il tema della rappresentazione femminile nel cinema western di produzione americana, analizzando lo spessore e la valenza attribuite al ruolo della donna nella filmografia statunitense distribuita tra gli anni Trenta e Settanta, partendo dal presupposto che il riconoscimento del femminile nel cinema è anche, in parte, l'indicatore della direzione che il genere umano, nella sua complessità, percorre sul piano sociale, culturale ed antropologico e tenendo pertanto conto del condizionamento apportato dalla rivoluzione femminista nel Novecento.

A partire dall'esposizione del pensiero di alcuni studiosi in merito alla rappresentazione femminile nel western e attraverso il supporto delle teorie più accreditate, nel secondo capitolo si analizzeranno, in un lungo percorso, le forme e gli archetipi che hanno caratterizzato le eroine del West dagli anni Venti fino ai modelli più recenti. Seguirà un approfondimento sulle motivazioni che hanno spinto le produzioni ad accorpate al western altri generi classici di Hollywood, proponendo un ventaglio più ampio di personaggi femminili che permettessero alla donna di superare il ruolo stereotipato entro il quale è stata confinata nei primi periodi. A questo proposito è fondamentale segnalare l'importante contributo apportato da Laura Mulvey in merito al piacere visivo nel cinema narrativo e nel western, che si discuterà nel capitolo quattro. Nella sezione successiva si vedrà come la rivoluzione sociale femminista abbia contribuito alla crisi della mascolinità, con le relative ripercussioni anche nel cinema. Infine, per esemplificare le modalità evolutive di questo processo di cambiamento, ci si soffermerà ad indagare *Soldato Blu* (*Soldier Blue*, Ralph Nelson, 1970) per verificare se, e come, la pellicola offra spunti per una diversa rappresentazione femminile.

---

<sup>26</sup> Roberto Marchesini, *Quello che gli uomini non dicono. La crisi della virilità*, Milano, Sugargo, 2020, pp. 11-12.

<sup>27</sup> *Ivi.*, p. 11.

Per dare il giusto significato a ciò che si intende per ‘rappresentazione femminile’, è necessario chiarire cosa siano il genere maschile e il genere femminile attraverso il pensiero di Raewyn Connell e di Arnaldo Spallacci.

Secondo Connell:

il genere è una dimensione cruciale della vita personale, delle relazioni sociali e della cultura: è un’arena in cui siamo chiamati ad affrontare, quotidianamente, questioni molto complesse che riguardano l’identità, la giustizia e persino la nostra stessa sopravvivenza. Il genere è, d’altra parte, un tema su cui esistono moltissimi pregiudizi, ideologie, se non pure semplici falsità. Molte persone pensano che uomini e donne siano opposti tra loro da un punto di vista psicologico, che gli uomini siano più intelligenti delle donne, che siano per natura violenti, o che i modelli di genere siano immutabili<sup>28</sup>.

Nella vita quotidiana il genere viene dato per scontato, una persona viene identificata istantaneamente come uomo o come donna e le occupazioni di tutti i giorni vengono organizzate in base a questa distinzione. Ad esempio il matrimonio tradizionale implica che gli sposi siano un maschio o una femmina, gli sport vengono separati in base al genere, a meno che non si tratti di competizioni “miste” come nel tennis, dove ogni squadra prevede un maschio e una femmina, nelle premiazioni degli Oscar le performance attoriali vengono distinte tra maschili e femminili, e così via. Perciò, “una simile impostazione è così familiare da sembrare nell’ordine naturale delle cose”<sup>29</sup>. La società compie un grande sforzo per incanalare il comportamento delle persone secondo questi due schemi, promuovendo o abolendo delle idee sul comportamento più appropriato per ciascun genere “mettendo in scena una particolare visione della maschilità e della femminilità”<sup>30</sup>. Da questo si può dedurre che essere “uomo” o “donna” non sia una condizione predeterminata, bensì il risultato di un divenire. Connell cita il pensiero di Simone de Beauvoir che definiva questo processo con la formula seguente: “donna non si nasce, lo si diventa”<sup>31</sup>. Ciò può essere riferito anche all’uomo.

In sostanza non si dovrebbe pensare all’essere uomo o donna come una condizione stabilita dalla natura e nemmeno come un modello che viene imposto dall’esterno. “Sono le persone stesse a costruirsi maschili o femminili”<sup>32</sup>. Talvolta capita che lo sviluppo di un’identità di genere sia il risultato di modelli intermedi, confusi o radicalmente contraddittori, che causano

---

<sup>28</sup> Raewyn Connell, *Questioni di genere*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 29.

<sup>29</sup> *Ivi.*, p. 38.

<sup>30</sup> *Ivi.*, p. 39.

<sup>31</sup> Cfr. Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Parigi, Gallimard, 1949; trad. it. *Il secondo sesso*, Milano, Il Saggiatore, 1999.

<sup>32</sup> R. Connell, *Questioni di genere*, cit., p. 40.

un'ambiguità di genere. Questo è la prova del fatto che i confini imposti dalla società sono di fatto instabili<sup>33</sup>.

Nel momento in cui nasce la consapevolezza di queste problematiche, si è scelto di introdurre una nuova terminologia per definirle. “A partire dagli anni Settanta, il termine ‘genere’ è diventato di uso comune nella letteratura in lingua inglese per definire questo insieme di questioni [...]. Nella grammatica inglese, si iniziò a utilizzare il termine *gender* per riferirsi a una specifica distinzione tra classi di nomi ‘corrispondente, grosso modo, alle definizioni di sesso (e assenza di sesso)’ negli oggetti denotati”<sup>34</sup>.

La maggioranza delle discussioni sul genere nella società presuppone una dicotomia basata su una netta linea di demarcazione biologica tra il maschile e il femminile, perciò nella sua concezione comune il termine “genere” implica una differenza culturale tra uomini e donne basata su una distinzione biologica<sup>35</sup>. Tuttavia non è concepibile dividere la vita umana in due sfere nette; in questa prospettiva non sarebbe possibile riconoscere come il genere influenzi il desiderio omosessuale e sarebbero escluse tutte le differenze tra donne e altre donne e tra uomini e altri uomini. “Con lo sviluppo delle scienze sociali si è trovato un modo per superare queste difficoltà. Il passo fondamentale è stato quello di spostare l’obiettivo *dalla differenza alle relazioni*: il genere riguarda soprattutto relazioni sociali, all’interno delle quali agiscono gli individui e i gruppi”<sup>36</sup>.

Arnaldo Spallacci sostiene molto chiaramente che il genere è “il risultato di un processo di *costruzione sociale e culturale delle identità sessuali*”<sup>37</sup>. Questa definizione si basa sul concetto di genere, introdotto nel 1975 da Gayle Rubin, che lo definisce come “l’insieme dei processi, adattamenti, comportamenti, rapporti con i quali ogni società trasforma la sessualità biologica in prodotti dell’attività umana e organizza la divisione dei compiti fra uomini e donne, differenziandoli l’uno dall’altro, creando appunto il ‘genere’”<sup>38</sup>. Spallacci pone in evidenza la differenza tra sesso e genere: “il sesso è il dato biologico e anatomico, è l’organico, eterno e immutabile; mentre il genere [...] attiene alla sfera della costruzione sociale dell’appartenenza di sesso”<sup>39</sup>.

---

<sup>33</sup> Cfr. *Ivi.*, pp. 40-41.

<sup>34</sup> *Ivi.*, p. 44.

<sup>35</sup> *Ivi.*, p. 45.

<sup>36</sup> *Ivi.*, p. 46.

<sup>37</sup> Arnaldo Spallacci, *Maschi*, Bologna, il Mulino, 2012, p. 17.

<sup>38</sup> Cfr. Gayle Rubin, *The Traffic in Women: Notes on the “political economy” of Sex*, Monthly Review Press, New York, 1975; trad. it. in Simonetta Piccone Stella, Chiara Saraceno (a cura di), *Genere*, Bologna, Il Mulino, 1996, p. 7; cfr. A. Spallacci, *op. cit.*, p. 17.

<sup>39</sup> A. Spallacci, *op. cit.*, pp. 17-18.

Per riassumere: il sesso viene attribuito alla nascita sulla base dell'osservazione dell'anatomia, in particolar modo degli organi genitali esterni; mentre il genere è quella costruzione sociale che, a partire dal sesso, porta il sistema sociale delle norme e delle regole appartenenti ad una determinata cultura a costruire intorno al soggetto percezioni, accettazione di ruoli e comportamenti che gli danno una connotazione di identità socialmente riconosciuta per quella cultura.

## 2. LA RAPPRESENTAZIONE FEMMINILE NEL WESTERN

Le tematiche riferite al protagonismo della donna nel cinema western americano, per quanto concerne la bibliografia accademica, sono ampiamente documentate. In particolare, diversi autori, a partire dagli anni seguenti il secondo conflitto mondiale, hanno dedicato parte dei loro studi alla ricerca e all'analisi degli archetipi, delle tipologie e dei metodi utilizzati nel cinema americano per rappresentare i personaggi e le eroine femminili.

Qui saranno principalmente presi in esame gli studi italiani, francesi e americani, dagli anni Cinquanta ad oggi, che hanno posto l'attenzione sulla rappresentazione femminile nella cinematografia western americana, attraversando i *cultural studies*, le teorie femministe e i *gender studies*. Gli autori, scelti in quanto rappresentativi delle correnti varie correnti culturali, saranno presentati in ordine cronologico rispetto alla data di pubblicazione dei loro testi e comprendono accademici, studiosi e critici.

### 2.1. I primi studi

I primi studi che classificano la rappresentazione femminile nel western in ambito accademico risalgono agli anni Cinquanta, precedendo l'avvento dei *cultural studies*. In questo periodo gli studiosi analizzano il cinema in quanto 'fatto di cultura' e non è più necessario preoccuparsi di promuovere il nuovo mezzo, sottolineandone le potenzialità, attraverso i confronti con le altre arti. Vengono anche accentuati i caratteri specialistici degli studi cinematografici e cambiano le istituzioni in cui si fa teoria, con la nascita di riviste di cinema qualificate da studiosi preparati. Inoltre, dopo la Seconda guerra mondiale, bisogna tener conto dell'internazionalizzazione del dibattito che apre la strada ad approfondimenti che affrontano correnti di pensiero e culture provenienti da geografie differenti<sup>1</sup>. "Dunque *accettazione* del cinema in quanto

---

<sup>1</sup> Cfr. Francesco Casetti, *Teorie del cinema. 1945-1990*, Milano, Bompiani, 1993, pp. 9-11.

fatto di cultura, *specializzazione* degli interventi e *internazionalizzazione* del dibattito”<sup>2</sup> danno la possibilità di aprire a confronti più ampi e, allo stesso tempo, affrontano temi più specifici come la rappresentazione femminile nel western americano.

### 2.1.1. *Tullio Kezich*

Tullio Kezich, noto anche per la partecipazione come attore nel film *Il posto* (*id.*, Ermanno Olmi, 1961), nel 1953 scrive *Il western maggiorenne*<sup>3</sup>, un testo che ragiona sulla capacità del genere di adattarsi al periodo storico. L'autore divide il western americano in due tipologie, separate a livello temporale dalla Seconda guerra mondiale: il western primitivo o classico, e il western “maggiorenne”. Il western maggiorenne, definito poi da André Bazin con il nome di “sur-western”<sup>4</sup>, nasce verso la metà degli anni Quaranta a seguito della contaminazione con altri generi, in risposta ai cambiamenti culturali e politici.

Il testo di Kezich è rilevante poiché, rispetto ad altri saggi, analizza la rappresentazione femminile nei primi decenni del western. Una delle prime figure femminili narrata nel western primitivo, ‘horse opera’, è la ‘donna angelo’. L'autore descrive donne prive di personalità, deboli, costrette ad aggrapparsi alle braccia possenti dei loro cowboy<sup>5</sup>; personaggi che non rivestono alcuna utilità all'interno della vicenda, nonostante da un punto di vista storico, nella realtà di quell'epoca, la vita dei pionieri o dei coloni in quelle zone di frontiera era paritaria tra uomini e donne, e non mancarono donne guerriere. Infatti, come riporta il giornalista americano John Gunther in *Dentro l'America*<sup>6</sup>, il movimento di suffragio universale femminile in America ebbe la sua origine proprio nelle terre del west. “Nel Wyoming le donne ottennero il diritto al voto fin dal 1869, e il Montana fu il primo stato a eleggere una deputatessa (Jeannette Rankin), mentre il Wyoming fu il primo a essere governato da una donna. L'eguaglianza delle donne è, naturalmente, una conseguenza diretta delle particolari condizioni ambientali nelle regioni di frontiera”<sup>7</sup>.

Kezich parla poi di ‘donna nella prateria’<sup>8</sup> dove per prateria intende le “alcove” naturali quali prati, boschi e parchi frequentati dagli adolescenti. In questi luoghi si scopre che la donna non

---

<sup>2</sup> *Ivi.*, p. 11.

<sup>3</sup> Tullio Kezich, *Il western maggiorenne: saggi e documenti sul film storico americano*, Trieste, F. Zigiotti, 1953.

<sup>4</sup> André Bazin, “Evoluzione del western”, in André Bazin, *Che cos'è il cinema?* (1958), Adriano Aprà (a cura di), Garzanti, Milano, 1986, pp. 261-271.

<sup>5</sup> T. Kezich, *Il western maggiorenne: saggi e documenti sul film storico americano*, cit., p. 47.

<sup>6</sup> John Gunther, *Dentro l'America*, Bompiani, Milano, 1951.

<sup>7</sup> *Ivi.*, p. 150.

<sup>8</sup> T. Kezich, *Il western maggiorenne: saggi e documenti sul film storico americano*, cit., p. 45.

è solo volto ma anche corpo. Viene fatto l'esempio di *Cielo giallo* (*Yellow Sky*, William Wellman, 1948) nel quale avviene la lotta tra Stretch, Gregory Peck, e Mike, Anne Baxter, “forse l'unico ‘western’ che osservi con occhio educato e con mente fresca, senza pregiudizi insomma, un approccio sessuale”<sup>9</sup>. Fino a quel momento, prosegue l'autore, “uomini e donne nel ‘western’ hanno raggiunto, nella loro quasi totalità, un grado di sviluppo sessuale che Freud chiamerebbe sadico-anale. Dal punto di vista sentimentale, le donne sono limitate ad avere dei bei volti, che ispirano tenerezza all'uomo e lo inducono ad atti di forza”<sup>10</sup>. Al contrario il cowboy sconfigge gli indiani, salva la ragazza e la ottiene come premio. Queste sono le dinamiche che si verificano nei western primitivi, *horse opera*: la donna non ha un sostanziale impatto né nella storia né tantomeno nell'uomo che continuerà a vedere un ‘amore cortese’<sup>11</sup>.

Con *Ombre rosse* (*Stagecoach*, John Ford, 1939), la donna diventa prostituta. L'autore inizia a chiamare questo tipo di western: “maggioresni”, e precisa che anche se la figura della donna è diversa, “l'uomo, in fondo, non cambia atteggiamento: gli sembra di avere sempre di fronte le primitive ‘donne angelo’”<sup>12</sup>. Kezich collega questo fenomeno all'inserimento del Codice Hays rilevando che dopo l'applicazione della censura i western sono divenuti più spregiudicati e in molti altri film appaiono prostitute apparentemente in contrasto con un regime puritano, quasi a voler sottolineare l'ingiustizia delle norme di censura. Ad ogni modo la donna di questi film continua ad essere un elemento di contorno. Sembra, quindi, che la scelta di Ford nel film sia volutamente anticonformista presentando il protagonista maschile come un assassino e la donna come una prostituta. Ford, prosegue l'autore, crea una prostituta che agisce in modo esemplare anche nel successivo *La carovana dei mormoni* (*Wagonmaster*, John Ford, 1950). Invece, in *Sfida infernale*, il regista aveva fatto ricorso ad entrambe le figure femminili, sia la prostituta che la ‘donna angelo’<sup>13</sup>. *Donne verso l'ignoto*, “può considerarsi un po' il compendio di quanto abbiamo scritto: ‘donne angelo’, ‘donne uomo’, prostitute, straniere, si susseguono in una galleria di tipi, che peraltro il regista fatica a ritrarre”<sup>14</sup>. Questo è un film dove sono presenti molte figure femminili e, stando alle parole dell'autore, il regista decide di inserire tutti i tipi di archetipi e stereotipi presenti all'epoca, sia quelli più conservatori, dove le donne sono passive, sia quelli più trasgressivi.

---

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> *Ivi.*, p. 46.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> *Ivi.*, pp. 47-48.

<sup>14</sup> *Ivi.*, p. 48.

Infine, Kezich parla di *Duello al sole* (*Duel in the Sun*, King Vidor, 1946) e di *Le Furie*, entrambi scritti da Niven Bush. Li definisce come due film dove “sadismo e sensualità grossolana si danno la mano”<sup>15</sup>. I registi vorrebbero portare il western verso temi più alti, complessi e maturi, ma finiscono per alterarne le qualità più genuine: “il bene e il male non si incasellano più con la tradizionale naturalezza, il giusto e l’ingiusto confondono i loro contorni. Codesta contaminazione porta il più delle volte al sadismo e all’erotismo di seconda mano”<sup>16</sup>. L’autore sostiene che questi film debbano sottostare ad una norma idilliaca per evitare di contaminarsi perdendo la loro essenza.

### 2.1.2. *Robert Warshow*

Robert Warshow, tra i suoi studi critici sul rapporto tra cinematografia e cultura di massa, analizza l’eroe western portando anche un’analisi della figura femminile nel periodo pre *gender studies*. Dopo la Seconda guerra mondiale e fino alla sua prematura scomparsa, è stato un affermato giornalista del *Commentary*, un noto magazine di New York. Nel 1948 e nel 1954 pubblicherà due saggi molto importanti per la cultura cinematografica: *The Gangster as a Tragic Hero*<sup>17</sup> e *The Western*<sup>18</sup>. In questi scritti, l’autore esamina le figure di spicco che rivestono un ruolo significativo nei generi cinematografici della cultura americana dell’epoca. Tali saggi sono stati poi raccolti in *The Immediate Experience. Movies, comics, theatre and other aspects of popular culture*<sup>19</sup>. Warshow analizza il protagonista dei film gangster, appunto il ‘gangster’, e successivamente l’eroe del western, il ‘westerner’, che si collega in modo diretto alla prima tipologia di comprimario. Li descrive come gli ‘uomini con le pistole’<sup>20</sup> e sono il centro visivo dei rispettivi generi cinematografici: le pistole sono degli oggetti fisici che comportano una postura e quindi un effetto visivo e scenografico unico.

Oltre ad analizzare con molta attenzione le figure maschili del gangster e del *westerner*, l’autore cura anche un paragrafo sulla figura femminile nei film western. La donna nel western incarna il ruolo di un soggetto sensibile, contrario alla violenza, al duello, allo scontro mortale, e non sa comprendere le motivazioni che spingono il *westerner* a fare certe scelte. Dall’altra parte, l’eroe western non sarà in grado di spiegarle la natura intrinseca di tali comportamenti aggressivi ed efferati che sono propri di quel mondo e che non possono essere cambiati. Si pone

---

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Robert Warshow, *The Gangster as a Tragic Hero*, in “Partisan Review”, vol. 15, n° 2, febbraio 1948.

<sup>18</sup> Robert Warshow, *Movie Chronicle: The Westerner*, in “Partisan Review”, vol. 21, n° 2, marzo – aprile 1954.

<sup>19</sup> Robert Warshow, *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre, and Other Aspects of Popular Culture*, Harvard, Harvard University Press, 1964.

<sup>20</sup> Cfr. *Ivi.*, p. 89.

in essere quindi un dialogo impossibile: l'uomo e la donna sono dialetticamente posti su fronti opposti ed incomunicabili. Le donne spesso, geograficamente parlando, provengono dall'Est del continente americano o dalla costa orientale, e sono portatrici di una cultura completamente diversa da quella del West. Virtù come la raffinatezza, la sensibilità, la carità cristiana, il senso etico, sono considerate proprie delle donne, che vengono quindi ritratte come depositarie di una saggezza umana e profonda, mentre gli uomini, nella loro apparente sicurezza di sé, sono fondamentalmente rudi, rozzi ed infantili<sup>21</sup>. Nel West i membri della comunità sociale interagiscono tra loro in una dimensione primitiva: è un contesto grezzo, aggressivo, violento, dove 'gli uomini sono uomini'<sup>22</sup>, mentre le donne sono fragili e indifese e hanno bisogno di essere accudite come i bambini.

Le sole donne che riescono a comprendere la vita dell'eroe del West sono le prostitute o le *entraîneuse*. Warshow analizza più nel dettaglio questo archetipo rispetto a Kezich: esse hanno compreso l'irrelevanza dell'amore in quei territori. Anche il gangster frequenta le prostitute, ma non prova per loro alcun sentimento: sono oggetto di piacere e vengono misurate sulla base della loro disponibilità, della passività e del prezzo, facendo parte delle vittorie del maschio. Nei film western, invece, la caratteristica principale di una prostituta o di una *entraîneuse*, è la sua indipendenza, la sua capacità di non essere posseduta e di non farsi possedere da nessuno: è forte e non ha bisogno essere protetta né difesa<sup>23</sup>.

L'autore, quindi, diversifica due tipologie di donne nel cinema western: la donna dell'Est e la prostituta. Egli sostiene che la scissione dell'America in Est ed Ovest sia molto importante per delineare gli archetipi femminili nel western. La donna dell'Est simboleggia lo stereotipo del sesso passivo e, non essendo culturalmente e psicologicamente integrata in quei territori, viene rappresentata come se provenisse da contesti geografici forestieri. Perciò è confinata nella sfera familiare, costretta a stare in casa ad occuparsi esclusivamente di faccende domestiche poiché, essendo estromessa negli aspetti decisionali e valoriali della vita comunitaria, non assume alcuna rilevanza nel contesto sociale. Sull'altro fronte si trova l'*entraîneuse*, o la prostituta in analogia a Kezich, che si differenzia dalla donna precedente in quanto, non essendo né dipendente né sottomessa al maschio, è in grado di sostenersi con le proprie forze, rappresentando una sessualità attiva.

---

<sup>21</sup> Cfr. *Ivi.*, pp. 90-91.

<sup>22</sup> Cfr. *Ivi.*, p. 91.

<sup>23</sup> Cfr. *Ibidem*.

## 2.2. L'avvento degli studi culturali

Sul finire degli anni Cinquanta, dopo le opere di Richard Hoggart<sup>24</sup> e Raymond Williams<sup>25</sup>, nascono i *cultural studies*, una branca degli studi letterari britannici che ha l'obiettivo di proporre una lettura pratico-critica della moderna cultura di massa<sup>26</sup>.

### 2.2.1. Raymond Bellour

Uno dei primi contributi esemplari per questo studio si ha nel 1966, quando Raymond Bellour pubblica un testo<sup>27</sup> interamente centrato sul western dove raccoglie una serie ben delineata di miti e archetipi, tra cui quello della donna. Il testo, composto dopo l'avvento delle scienze umane e prima dei *gender studies*, viene curato in Italia dal critico cinematografico Gianni Volpi assieme a Goffredo Fofi nel 1973. Con il titolo *Il western. Fonti, forme, miti, registi, attori, filmografia*<sup>28</sup>, si propone come vero e proprio manuale e primo studio sistematico sull'universo del film western.

La donna, nel cinema western “si offre al nostro sguardo abbacinato in una condizione multipla e ambigua”<sup>29</sup>. La natura ambigua deriva dal fatto che la donna viene inserita in un universo di uomini e alla domanda: “che cosa ha a che fare con questo mondo?”, il regista Anthony Mann risponde: “effettivamente, si aggiunge sempre una donna nella ballata, perché senza donna un western non funzionerebbe”<sup>30</sup>. Si tratta di capire ora in che modo il personaggio femminile faccia ruotare gli ingranaggi del genere e come risulti impossibile considerarne l'assenza. A tal proposito si presentano due ipotesi: la prima che si aggancia alla convenzione cinematografica che determina l'impraticabilità di costruire un qualsiasi intreccio narrativo privo di personaggio femminile; la seconda che si incardina sulla realtà storica per la quale la donna nel West era una presenza quotidiana concreta. L'autore è a favore della prima ipotesi sostenendo che “sarebbe andare contro la struttura tipica di troppi soggetti, e rifiutare all'eroe la possibilità del mito nella sua parte più segreta”<sup>31</sup>. Il romanzo nel XIX secolo in Francia e Germania è centrato sulla femminilità che dà una connotazione romantica alla trama che, oltre ad essere riferimento

---

<sup>24</sup> Richard Hoggart, *The Uses of Literacy*, Harmondsworth, Penguin, 1957.

<sup>25</sup> Raymond Williams, *Cultura e rivoluzione industriale. Inghilterra 1780-1950* (1958), Torino, Einaudi, 1972.

<sup>26</sup> Cfr. Simon During, *The Cultural Studies Reader. Second Edition*, Londra, New York, Routledge, 1999, pp. 3-5.

<sup>27</sup> Raymond Bellour, *Le western. Approches, Mythologies, Auteurs, Acteurs, Filmographies*, Union Générale d'éditions, Parigi, 1966.

<sup>28</sup> Raymond Bellour, (a cura di) Gianni Volpi, *Il western, fonti, forme, miti, registi, attori, filmografia*, Milano, Feltrinelli, 1973.

<sup>29</sup> *Ivi.*, p. 176.

<sup>30</sup> *Ibidem.*

<sup>31</sup> *Ibidem.*

essenziale per l'eroe maschile, caratterizza simbolicamente l'opera sul piano metaforico; e il cinema americano, in quanto tale, non può sfuggire a tale eredità e ne riporta i canoni sul piano estetico<sup>32</sup>.

L'autore prosegue definendo la donna del West come 'oggetto per eccellenza', 'soggetto metaforico' e 'metà di una metafora'<sup>33</sup>. L'eroe western si interpone sul piano relazionale con un altro protagonista maschile, con il quale combatte sullo stesso territorio dove la donna non c'entra nulla, a differenza dell'eroe romantico che invece, attraverso la donna, scopre la sua vera immagine. Nel film *Lo sperone nudo* (*The Naked Spur*, Anthony Mann, 1953) la donna diventa mediatrice tra i duellanti e offre l'opportunità all'uomo di riconoscersi. È l'unica possibilità per la donna di diventare una figura significativa, incarnando un personaggio vero. Così vengono fatti degli altri esempi tratti da: *Duello al sole*, *Rancho Notorious* (*id.*, Fritz Lang, 1952) e *Johnny Guitar* (*id.*, Nicholas Ray, 1954). "Allora compaiono Pearl Chavez (in *Duello al sole*, in questo almeno perfettamente sternberghiano), Altar Kane (in *Rancho Notorious*, ammirevole rovesciamento, dato che in pochi altri suoi film Lang concesse tanto alla femminilità), Vienna (in *Johnny Guitar*, ad un tempo archetipo e già altra cosa), tutte altamente romanzesche"<sup>34</sup>.

Nella seconda parte del saggio vengono introdotte alcune figure femminili che riassumono il modello di rappresentazione della donna del West. Bellour propone, rispetto agli autori precedenti, una serie molto più ampia di modelli: il primo è la madre. "La madre è la garanzia formale dell'ordine maschile"<sup>35</sup>. I figli venerano la madre perché è colei che dà la vita, è colei che accompagna gli uomini fino alla partenza del loro viaggio e li aspetta fino al loro ritorno. In lei sono incarnati tutti i valori dell'uomo. I giovani che partono all'avventura sono fieri di potersi gestire in autonomia, e allo stesso tempo tristi per la separazione temporanea o permanente della madre. Altri archetipi collegati a quello della madre sono quelli della moglie o della nonna, che svolgono un ruolo esattamente analogo a quello sopra descritto. La madre è l'essenza della terra, ovvero il luogo di origine della vita. Terra come madre universale che accomuna il passato al futuro e dove tutto passa attraverso di lei.

Il secondo archetipo descritto è quello della fidanzata o della sposa. È colei che ispira nell'eroe un sentimento amoroso e, successivamente, diventerà moglie e poi madre. La sposa è onesta, pudica e riservata, non si ribella al marito e non è in grado di influenzare le scelte di

---

<sup>32</sup> *Ivi.*, p. 177.

<sup>33</sup> *Ibidem.*, p. 177.

<sup>34</sup> *Ivi.*, p. 177-178.

<sup>35</sup> *Ivi.*, p. 178.

vita del marito. Può sembrare un personaggio del tutto irrilevante ma, prosegue l'autore, "è lei che orienta l'azione, la provoca"<sup>36</sup>. Il problema è che queste donne si somigliano tutte, sono uguali le une alle altre, se l'eroe deve salvare la sposa o la fidanzata, non è necessario conoscere il pensiero di quest'ultima, addirittura è possibile non vederla affatto e la narrazione funzionerebbe. Come nel caso di una vendetta, l'autore fa riferimento al film *I sette assassini* (*Seven Men from Now*, Budd Boetticher, 1956), dove il protagonista è in cerca di sette uomini che, durante una rapina in banca, hanno ucciso la sua amata moglie. In questi casi, quindi, la donna può anche scatenare la vicenda, darle il via, ma senza necessariamente partecipare attivamente al suo interno. Come riporta l'autore, la donna è colei che provoca l'azione<sup>37</sup>.

Ora viene ripresa una figura già proposta sia da Kezich sia da Warshow. "L'*entraîneuse* è la figura più interessante del western tradizionale"<sup>38</sup>. L'*entraîneuse* è la donna che nei *saloon* allietta le serate degli ospiti con canti, musica, danze o semplicemente con la sua presenza. Questo archetipo si può presentare in varie forme: sia come visione fugace, come semplice intrattenitrice per il pubblico, oppure come personaggio vero e proprio come Marilyn Monroe in *La magnifica preda* (*River of No Return*, Otto Preminger, 1954). In questo caso si può avere uno sviluppo più o meno stereotipato del personaggio. Si parte da una donna che trascina l'eroe lontano dalla sua donna amata, convertendolo al male si innamora di lui e, infine, perisce trovando riscatto attraverso la morte causata da una pallottola destinata all'amato. Il suo viaggio finisce "ritrovando nella morte tutto l'onore che una vita votata al male le aveva tolto"<sup>39</sup>. Sono molti i film che seguono questa sequenza ma, sostiene l'autore, anche tra le opere più vecchie, sono varie le interpretazioni che non accettano questo tipo di visione facendo dell'*entraîneuse* un personaggio "ricco di risvolti e di prospettive impreviste"<sup>40</sup>. Stando alle parole dell'autore il personaggio di Callie in *Il re della prateria* (*These Thousand Hills*, Richard Fleischer, 1959) ne è un esempio molto rappresentativo: lei è una giovane donna che si innamora di un uomo, Lat Evans, arrivando ad offrirgli tutto il suo denaro, l'uomo si approfitterà della giovane e poi sposerà un'altra ragazza; Evan dovrà redimersi quando Callie lo salverà uccidendo Jehu, un uomo innamorato di lei e geloso di Evan.

Successivamente l'autore apre una piccola parentesi sulle giovani donne. Questa categoria di personaggio è caratterizzata solamente dal fatto che queste fanciulle non sono ancora delle

---

<sup>36</sup> *Ivi.*, p. 179.

<sup>37</sup> *Ibidem.*

<sup>38</sup> *Ivi.*, p. 180.

<sup>39</sup> *Ibidem.*

<sup>40</sup> *Ibidem.*

donne e l'unica cosa a cui pensano è l'amore. Sono riprese con grazia, dolcezza e fragilità nel loro sentimento forse non corrisposto.

Un altro archetipo è quello della donna indiana. Viene fatto un ragionamento sulla rappresentazione della vita coniugale nel western. Solitamente si è a conoscenza del rapporto di matrimonio ma non viene mai mostrato direttamente, “quando l'eroe, arrivata la conclusione, se ne va verso la fidanzata o ritrova la moglie, quest'ultima ellissi dice l'essenziale, ma allo stesso tempo lo evita”<sup>41</sup>. Non sapremo mai con esattezza quale sarà la sorte dei due, né tantomeno quale tipo di rapporto avranno nella loro intimità. Tutto ciò che non riguarda direttamente l'avventura viene lasciato all'immaginazione. In questo caso la figura della donna indiana, dotata di grazia e dedizione al suo uomo, caratteristica propria della razza a cui appartiene, assume una ‘dimensione originale’<sup>42</sup>, in quanto il suo amore verso un uomo bianco è sempre causa di conflitti che, per forza di cose, non possono essere lasciati in secondo piano.

Infine, l'ultima figura femminile che viene analizzata è quella della ‘donna’, che l'autore intende separare dalla donna generica. È un personaggio, forte, indipendente, intelligente, coraggioso, autodeterminato: non dipende da nessuno, fa le sue scelte, conquista il proprio uomo ed è autosufficiente. Si tratta di un'eroina a tutti gli effetti, e un chiaro esempio è quello di Vienna nel film *Johnny Guitar*. Lei è “pronta a lottare contro chi osa mettere in dubbio la sua autorità e la sua autonomia, che si permette perfino di assoldare uomini a propria protezione senza per questo proibirsi di dire il poco conto che fa di essi, e che sceglie di rinnovare con Johnny la grande avventura di un amore adulto”<sup>43</sup>.

A conclusione della sua descrizione l'autore mette in evidenza quanto i personaggi femminili contribuiscano a dare risalto e fascino al genere western catturando il consenso del pubblico. Porta come esempio due film di Raoul Walsh nei quali appaiono due donne unite ma opposte. Nel primo film, *Gli amanti della città sepolta* (*Colorado Territory*, Raoul Walsh, 1949), Mary-Ann incarna la ragazza sottomessa, fedele, tenera e riservata; mentre Colorado identifica la donna come mito, eroina esemplare che protegge il suo amato e lo aiuta a fuggire a cavallo. “La morte, sia provocata sia ricevuta, pone subito i rapporti mitici dell'uomo e della donna sul terreno di una sconvolgente e mirabile uguaglianza”<sup>44</sup>. Nel secondo film, *Far West* (*A Distant Trumpet*, Raoul Walsh, 1964), la prima donna, Kitty, fungerà da contrappunto ironico nei confronti dell'eroe e della sua vita militare. Kitty e il generale Matt verranno assaliti dagli indiani

---

<sup>41</sup> *Ivi.*, p. 182.

<sup>42</sup> *Ibidem.*

<sup>43</sup> *Ivi.*, p. 184.

<sup>44</sup> *Ivi.*, p. 186.

mentre sono in viaggio e i due dovranno rifugiarsi in una grotta dove passeranno una notte d'amore. La seconda donna è la fidanzata di Matt, Laura che riconosce la credibilità e l'autorevolezza della realtà militare, mostrando un atteggiamento serio, riverente e sociale nei confronti di tal contesto. Il tema sociale del film si incarna nel rapporto tra le due donne. "L'essenziale rimane che la critica interna del tema sia radicata nei rapporti tra due donne e una meravigliosa figura romanzesca assuma per tutto il film una posizione ironica, sia pure di notevole grazia"<sup>45</sup>. Le repliche di Kitty sono sufficienti a "gettare un fondato sospetto sulla realtà reale di questo universo di uomini e a dare al film una sensibilità morale tutta particolare"<sup>46</sup>.

### 2.2.2. *Jim Kitses*

Un altro studio fondamentale degli anni Sessanta è ad opera di Jim Kitses, il quale propone un testo<sup>47</sup> sul western attraverso la filmografia di tre autori: Budd Boetticher, Sam Peckinpah ed Anthony Mann. L'autore analizza il tipo di società che viene rappresentata nel western. La contrapposizione più forte è tra selvaggio e civilizzato, ma secondo Kitses questa visione è unilaterale, riprendendo il concetto espresso da Robert Warshow in *The Westerner* secondo il quale alle figure maschili come banchieri, avvocati e giornalisti spesso ubriachi o corrotti, si contrappongono figure femminili generalmente portatrici di virtù e grazia di cui il West è chiaramente privo<sup>48</sup>.

L'autore analizza i personaggi femminili all'interno della filmografia di Budd Boetticher, che si mostrano in maniera leggermente differente rispetto agli altri registi. I matrimoni nei suoi film risultano patetici, distrutti dalla morte, traditi e deboli<sup>49</sup>. Spesso le donne sposano i loro mariti solamente per sfuggire alla solitudine e spesso i mariti sono indifesi e dipendenti dalle loro donne. L'eroina è ambigua ma necessaria perché offre un contatto che lenisce la solitudine, e viene descritta come la custode del luogo<sup>50</sup>. Oltre a questo, l'eroina assume inevitabilmente, date le sue caratteristiche fisiche, una grande desiderabilità. Le donne di Boetticher subiscono sempre degli oltraggi, sono costrette a stare in piedi sotto un acquazzone, cadono nel fango, o bevono da un abbeveratoio, i loro vestiti sono spesso solo dei brandelli che abbracciano i loro corpi, eppure appaiono scintillanti<sup>51</sup>. Infine, le donne di Boetticher non devono diventare

---

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 187.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> Jim Kitses, *Horizons West. Anthony Mann, Budd Boetticher, Sam Peckinpah: studies of Authorship within the Western*, Londra, British Film Institute, 1969.

<sup>48</sup> Cfr. *Ivi.*, p. 11.

<sup>49</sup> Cfr. *Ivi.*, p. 108.

<sup>50</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>51</sup> Cfr. *Ibidem*.

uomini per essere prese sul serio, al contrario di quelle di Hawks, ma rimangono comunque ai margini poiché il loro personaggio riflette le pulsioni dell'eroe e del cattivo.

### 2.2.3. *Roberto Campari*

Tornando sugli autori italiani, in *Western problemi di tipologia narrativa*<sup>52</sup>, pubblicato nel 1970 da Roberto Campari, si propone un testo che si occupa della ricostruzione della storia del western e dei suoi modelli fondativi e tematici. Questo testo ricopre un ruolo rilevante in quanto, come si vedrà, parte da un diverso approccio per analizzare la donna del West, rispetto agli autori precedenti.

Nel primo capitolo del libro l'autore propone degli schemi che riassumono, in maniera puntuale, le strutture che compongono il genere western e precisa che identificare con esattezza e in maniera inequivocabile il genere è molto complesso, al punto che forse non è il caso di individuarlo come tale<sup>53</sup>. Ad ogni modo, tra le forme riportate, una sui rapporti interraziali e una sull'eroe, ve ne è una terza che si intitola 'la situazione della donna'<sup>54</sup>, dove si aprono una serie di categorizzazioni. Si può notare subito la distinzione della "razza" e quindi il contesto sociale che viene messo in evidenza, quindi fa molta differenza il fatto che la donna sia bianca oppure indiana. Una ulteriore classificazione è basata sull'età della stessa: giovane o matura. Si hanno, quindi, delle professioni che si concretizzano in base alla "razza" e all'età, ma che convergono con l'avanzare di quest'ultima, poiché le donne mature svolgeranno le stesse professioni in maniera indipendente dalla "razza". Massaia, *farmer*, maestra, figlia di militari e figlia di possidenti, sono i ruoli possibili per una giovane donna bianca che però si semplificano se la donna è indiana: per cui si avranno le sole ed uniche declinazioni tra 'squaw che segue il marito' e 'squaw che attende al campo'<sup>55</sup>. Con l'avvento della maturità, invece, le occupazioni possibili sono semplicemente quelle di madre o tenutaria. L'ultima parte dello schema sulla situazione della donna considera l'evoluzione del personaggio. Qui si vuole analizzare come le condizioni di partenza precedentemente esposte, possano venire influenzate dalla trama, dagli eventi o da altri personaggi presenti nel racconto. I sentimenti e le emozioni che l'autore accosta ai personaggi femminili sono molto limitati: odio, amore, alterigia, umanità e preoccupazione. Per quanto riguarda la giovane bianca lavoratrice le possibilità di evoluzione sono due: l'amore che si trasforma in odio per il partner o viceversa. Nel caso in cui essa sia una figlia di ricca famiglia,

---

<sup>52</sup> Roberto Campari, *Western: problemi di tipologia narrativa*, Parma, La Nazionale Università di Parma, 1970.

<sup>53</sup> *Ivi.*, p. 7.

<sup>54</sup> *Ivi.*, p. 21.

<sup>55</sup> *Ibidem.*

la catarsi prevede un'alterigia iniziale che si sostituisce pian piano all'umanità. Spostandosi sulla giovane indiana l'unica possibilità di evoluzione del personaggio è l'odio che lascia il posto all'amore. Tutte le altre varianti sono fisse, cioè prive di movimento del pensiero, ossia: preoccupazione per il marito, famiglia o figli; oppure una semplice caratterizzazione fissa della *squaw*. Con l'avanzare dell'età diminuiscono le possibilità di evoluzione, infatti l'autore sostiene che i personaggi che all'inizio impersonano donne mature, madri o proprietarie terriere rimangono invariati nel pensiero sino alla fine del racconto, quindi anch'esse hanno una parte da caratterista<sup>56</sup>. L'autore conclude affermando che la posizione della donna, oltre che marginale sia anche subordinata, senza lasciare grandi possibilità espressive a questo tipo di personaggio. "Anche da questo semplificato schema si intende la posizione marginale e subordinata della donna nel 'sistema' proposto dal western"<sup>57</sup>.

L'autore sostiene che nelle produzioni western del Secondo dopoguerra si assista ad un lento declino della figura dell'eroe maschile, questo perché il western segue i cambiamenti sociali dell'America di quel periodo, in particolare pone l'accento sull'influenza che hanno avuto gli studi di Freud nella cultura statunitense. "Psicologismo e motivi sessuali avrebbero portato al tramonto dell'eroe", mentre d'altra parte sempre più, con l'acutizzarsi del problema dei neri negli Stati Uniti si sarebbe imposta una nuova e più attenta valutazione dei rapporti con le distrutte popolazioni indiane"<sup>58</sup>. Altro tema su cui viene posta l'attenzione è il sesso e l'erotismo, che viene prepotentemente rappresentato, assumendo un valore nuovo e centrale, nel film già analizzato da Kezich: *Duello al sole*. La storia accentua gli aspetti sensuali della storia d'amore tra Perla (Pearl nella versione originale), meticcina, e il cowboy Lewis (in originale Lewt). L'uomo la seduce ma poi, quando Perla si innamora di lui, la rifiuta, in quanto incarna una sessualità troppo carnale ed erotica, socialmente non accettata nell'ambiente puritano dell'epoca. Perla, sentendosi rifiutata, giura a Lewis odio eterno. Nella sequenza finale del film i due "amanti si combattono all'ultimo sangue per poi morire voluttuosamente avvinghiati"<sup>59</sup>. William Wellman in *Cielo giallo* presenta alcuni fuorilegge che, oltre a contendersi il bottino, sono in lotta per conquistare la figlia di un minatore, l'unica presenza femminile che aggiunge erotismo alla trama. Lo stesso regista, in *Donne verso l'ignoto*, sfrutta questo tema per creare della tensione tra le pioniere e gli uomini al comando della spedizione. I due temi appena descritti confluiscono ne *Il grande cielo* (*The Big Sky*, Howard Hawks, 1952), dove un uomo

---

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> *Ivi.*, p. 105.

<sup>59</sup> *Ivi.*, p. 100.

bianco si innamora di una donna pellerossa e rinuncia al mondo dei bianchi per stare con lei. Una dinamica simile si avrà anche in *L'amante indiana* (*Broken Arrow*, Delmer Daves, 1950) e in *Il cacciatore del Missouri* (*Across the Wild Missouri*, William Wellman, 1951). Bisogna precisare che il rapporto tra culture diverse si ha sempre tra uomo bianco e donna indiana, mai il contrario<sup>60</sup>.

L'attenzione al sesso, alla nevrosi e ai problemi razziali, portarono ad una nuova concezione dell'eroe western che fino a quel momento aveva agito in armonia con i principi sociali in cui credeva. L'autore porta tre esempi significativi: *Il cavaliere della valle solitaria* (*Shane*, George Stevens, 1952), *Romantico avventuriero* (*The Gunfighter*, Henry King, 1950) e *Mezzogiorno di fuoco* (*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952). In questi tre film si assiste ad una mutazione della figura del protagonista. Al contrario dell'eroe tradizionale, egli si sente in colpa per aver ricorso all'omicidio anche se compiuto nel nome della giustizia, e prova un nuovo sentimento: la paura. Il nuovo eroe viene rappresentato stanco, pieno di esitazioni e di timori, e solo dopo aver accettato questa situazione dentro di sé riuscirà ad affrontare il nemico. Il protagonista, prosegue l'autore, subisce una sorta di umanizzazione, permettendo all'eroina femminile di acquisire un nuovo significato<sup>61</sup>.

La donna è sempre stata relegata ai margini dell'azione impersonando perlopiù personaggi secondari. Fino al Secondo dopoguerra, veniva rappresentata seguendo un rigido standard di personaggi femminili: la ragazza pura e la donna da *saloon*. Ribadendo concetti già espressi dagli autori precedenti, Campari spiega che entrambe sono subordinate completamente all'uomo e se la prima ha la sola ragione di esistere in quanto sposa o madre, la seconda è portatrice di lussuria e peccato, e solo attraverso il sacrificio della sua stessa vita può sperare di essere redenta e riscattata<sup>62</sup>. Marilyn Monroe ne *La magnifica preda* interpreta Kay, una *entraîneuse* che vuole cambiare stile di vita. Non è la classica donna da *saloon*, il suo personaggio non ha “nessuna subordinazione rispetto a quello maschile, non è più la ‘donna-Babilonia’ di Simone De Beauvoir destinata solo ad accedere i desideri degli uomini, ad allontanare l'eroe dalla retta via e magari a redimersi nelle scene finali con un sacrificio generoso”<sup>63</sup>. Kay, pur rimanendo molto sensuale, incarna il desiderio dell'innocenza, ed essendo conscia dell'impossibilità di rivestire questa nobile caratteristica, lascia trasparire un velo di malinconia. Lei è schiava del suo mito, vorrebbe cambiare ma non riesce a fare nulla. Eppure, il suo desiderio è

---

<sup>60</sup> *Ivi.*, p. 104.

<sup>61</sup> *Ivi.*, p. 110.

<sup>62</sup> *Ivi.*, p. 111.

<sup>63</sup> *Ibidem.*

semplice: desidera essere una donna comune. Al pari dei nuovi eroi maschili, citati sopra, che si sentono addosso il peso del mito che hanno sempre rappresentato, ma del quale cercano con tutte le forze di liberarsi. Il primo fattore rilevante è quello della consapevolezza: lei è conscia della sua prorompente bellezza e di ciò che simboleggia nella società in cui vive, ha però un obiettivo e non è disposta a rinunciare alla sua natura pur di ottenerlo. Il secondo fattore, ancora più importante, è la determinazione di Kay che sfida la stessa impossibilità al cambiamento. Diventerà madre del piccolo Mark “e nella scena finale può gettare via le scarpe di seta, simbolo della sua vita di *entraîneuse*”<sup>64</sup>. Abbandona così il simbolo che la inchiodava al personaggio mitico, rappresentato dall’inizio del film, mostrando una vera e propria evoluzione di ruolo.

Negli anni Cinquanta si nota un grande cambio strutturale rispetto ai ruoli standard in cui erano stati confinati personaggi ed eroi dei vasti territori dell’Ovest. La nuova cultura americana richiede novità ed apertura rispetto e stereotipi divenuti oramai obsoleti. “Nessuna grande ‘diva’ degli anni Trenta avrebbe mai accettato di figurare in un Western; nel 1954 Marilyn Monroe, da due anni ai primi posti negli indici di gradimento del pubblico, interpreta una donna da *saloony*”<sup>65</sup>. Andando avanti con gli anni il tramonto dell’eroe tradizionale si consolida grazie anche all’avanzare di nuovi contenuti, l’erotismo e la psicologia, che si insinuano e caratterizzano la cultura di quell’epoca. Secondo Carl Gustav Jung<sup>66</sup> sono presenti nell’inconscio di ogni individuo due livelli psichici: uno personale e uno collettivo. Il secondo comprende quelle strutture che Jung chiama “archetipi” ossia “immagini originarie più antiche e più generali dell’umanità”<sup>67</sup>. Queste immagini rappresentano le figure mitologiche che secondo Jung altro non sono che la ‘psiche collettiva’<sup>68</sup>. Il genere western si rifà ad un cinema di tipo mitologico, ribadisce Campari, il cui schema di base è l’eterna lotta tra le forze del bene e le forze del male, e del trionfo delle prime sulle seconde. Questo contrasto ha luogo in una società patriarcale e ciò spiega la miniaturizzazione dei personaggi femminili.

L’autore analizza, in seguito, una serie di miti del western presenti nella cinematografia. Prima di approfondire gli archetipi femminili è utile, ai fini della comprensione, accennare quelli maschili che in certi casi sono in contrapposizione rispetto ai primi. Il mito maschile principale che ingloba gran parte degli altri è il padre. Egli rappresenta l’origine della forza, della civiltà, dei principi e delle leggi che i suoi figli devono seguire. Il padre può essere in senso fisico, quando la paternità è qualcosa di tangibile, oppure in senso di desiderio

---

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> Carl Gustav Jung, *Psicologia dell’inconscio*, Torino, Boringhieri, 1968.

<sup>67</sup> R. Campari, *Western: problemi di tipologia narrativa*, cit., p. 147.

<sup>68</sup> C. G. Jung, *op. cit.*, p. 152.

malinconico, quando incarna il cavaliere errante senza fissa dimora e quindi senza possibilità di formare una famiglia. C'è, quindi, una paternità palese oppure il desiderio irraggiungibile creare una famiglia. “Il primo padre del Western come mitologia della società americana è il pioniere”<sup>69</sup>, cioè l'uomo in cerca di nuove terre, che può essere colono, cacciatore o cercatore d'oro, ma che ha lo scopo di stabilirsi da qualche parte per formare una famiglia. Lo standard più comune e classico di eroe del West è, ovviamente, il cowboy. Originariamente nato come sorvegliante dei pascoli, qui diventa mito, trasformandosi nel paladino della giustizia. In questa forma il padre è presente in quanto rappresentante della giustizia, sia che si tratti dello sceriffo, o di un ufficiale dell'esercito, oppure un semplice pistolero di professione, che, quando lotta per la giustizia segue gli insegnamenti del padre e diventa eroe. È senza macchia e senza paura, almeno fino a quando, nel Secondo dopoguerra, verrà introdotta la figura del figlio: giovane, timido, coraggioso ma insicuro. “Poiché il padre rappresenta non solo la Legge, ma tutto l'ordine sociale e in definitiva la civiltà, egli non può essersi macchiato di colpe e dunque è cosa buona che abbia sterminato gli indiani”<sup>70</sup>. Come si è detto, con il cambio di pensiero culturale nell'America del Secondo dopoguerra, le cose cambieranno e gli eroi di quest'epoca non sempre riusciranno a sopravvivere. Viene descritta una società patriarcale, ma poiché, come dice lo psicologo Erich Fromm: “l'amore per la madre non può essere sradicato dal cuore degli uomini”<sup>71</sup>, entra nel mito anche la figura materna. Per riassumere: se il padre rappresenta il mondo della legge, dell'ordine, della disciplina e il suo scopo è connesso con lo sviluppo economico e sociale, la madre rappresenta la terra, l'origine della vita.

Nonostante Campari analizzi la figura femminile partendo da presupposti differenti, come l'età e la razza, si può constatare che arrivi alle stesse conclusioni di autori già analizzati in precedenza, in particolare Bellour. “La Madre è essenzialmente la donna del pioniere”<sup>72</sup>, ha attraversato grandi distese di terra e compiuto lunghe avventure prima di arrivare dov'è ora. Essa si può presentare in due forme: la giovinezza o la vecchiaia. Nella vecchiaia è colei che si occupa dei figli, ormai eroi, li cura e trasmette loro le tradizioni più antiche, li vede partire e li aspetta tornare. Mentre in gioventù rappresenta la moglie o la compagna dell'eroe. È “casta e riservata, sa però dimostrare all'occorrenza molto carattere e molta forza d'animo”<sup>73</sup>. Può dare consigli molto importanti all'uomo e quest'ultimo le rimarrà sempre fedele nel caso lei perda la vita. Se ancora più giovane, la donna rappresenta la fanciulla innamorata che guarda l'eroe

---

<sup>69</sup> R. Campari, *Western: problemi di tipologia narrativa*, cit., p. 147.

<sup>70</sup> *Ivi.*, p. 149.

<sup>71</sup> Erich Fromm, *L'arte d'amare*, Milano, Mondadori, 1968, p. 86.

<sup>72</sup> R. Campari, *Western: problemi di tipologia narrativa*, cit., p. 150.

<sup>73</sup> *Ibidem.*

con un sentimento di amore impossibile, ma il suo amore è casto quasi come se fosse per il padre o il fratello. Da quest'ultima prende forma la fanciulla indiana che ottiene un trattamento differente rispetto agli altri indiani. È sempre dolce e casta ma può diventare la sposa dell'eroe, seppure il matrimonio sia molto difficile in quanto non verrà mai completamente accettata dalla società dei bianchi a meno che non sia vissuta con loro sin dalla tenera età. Un esempio chiaro di questo personaggio si ha nella figura di Audrey Hepburn ne *Gli inesorabili*. Infine, l'ultimo archetipo femminile descritto è la donna da *saloon*, cioè la prostituta, che viene descritta come gli autori precedenti. Il suo scopo è quello di allontanare gli uomini dalle loro mogli e di deviarli al demoniaco e “arriva difficilmente alla fine del film senza riscattarsi, passa spesso dalla parte della giustizia e magari riceve il colpo mortale destinato all'eroe”<sup>74</sup>.

### 2.3. Le teorie femministe

Si apre ora un capitolo sugli studi di genere nei media contraddistinto dall'avvento della teoria femminista del cinema e, successivamente, dei *gender studies*. Come sintetizzano Giulia Fanara e Federica Giovannelli, dai primi anni Settanta e nel corso delle decenni successive,

la teoria e la critica femministe non cessano di rinnovare dal profondo la teoria e la critica cinematografica sottoponendo a un'interrogazione costante i fondamenti ideologici sessisti dell'elaborazione teorica maschile, rilevandone i punti ciechi e le rimozioni interne, i vuoti e le mancanze strutturali, guardando con altri occhi i personaggi femminili sullo schermo, riscrivendo analisi filmiche e analisi testuali, rileggendo film e generi della storia del cinema, proponendo un nuovo modo di fare cinema, diretto dalle donne per le donne, introducendo un piacere spettatoriale femminile intriso di etica della differenza. In questo senso la Feminist Film Theory non rimane estranea alla tensione che anima un femminismo che oscilla tra la critica alle categorie universali e alle metanarrazioni della Grande Teoria e la creazione di nuovi concetti altrettanto astorici e generalizzanti come la differenza biologica, la dottrina delle due sfere pubblico/privato (maschile/femminile), quella della 'identità di genere'<sup>75</sup>.

Nella prima metà degli anni Settanta nascono gli studi centrati sulla rappresentazione femminile nel cinema, che confluiranno nella Feminist Film Theory<sup>76</sup>. Questi approfondimenti porteranno ad una rivoluzione dei modelli di analisi delle figure femminili nei film, come verrà teorizzato da Laura Mulvey in *Piacere visivo e cinema narrativo*<sup>77</sup> del 1975.

---

<sup>74</sup> *Ivi.*, pp. 150-151.

<sup>75</sup> Giulia Fanara, Federica Giovannelli (a cura di), *Eretiche ed erotiche. Le donne, le idee, il cinema*, Napoli, Liguori Editore, 2004, p. 2.

<sup>76</sup> F. Casetti, *Teorie del cinema. 1945-1990*, cit., p. 244.

<sup>77</sup> Cfr. Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, in *Screen*, 1975.

Una delle aree di ricerca di questi studi è d'ordine storico: si intraprende una rilettura sistematica del cinema classico, considerato il 'cinema patriarcale per eccellenza', mettendone in luce le contraddizioni interne. "Una contraddizione è una zona d'ombra in cui il sistema dei valori dominante, e in particolare la gerarchia sessuale, subisce una perturbazione"<sup>78</sup>. Ad esempio in *Un dollaro d'onore* (*Rio Bravo*, Howard Hawks, 1959), i ruoli femminili vengono distribuiti su Angie Dickinson, che rappresenta l'oggetto di attrazione per il protagonista, ma anche su Walter Brennan, l'aiutante dello sceriffo che provvede alla cura del suo ufficio<sup>79</sup>. Un'altra contraddizione è una messa in scena esasperata di un sistema di valori che ne rivela l'innaturalità: nel musical e nel western musicale "il modo in cui la donna è trasformata in 'spettacolo' per gli uomini finisce con il mostrare a chiare lettere che cosa significa ridurre qualcuno a semplice oggetto dello sguardo"<sup>80</sup>.

Nel 1981, Mulvey propone un secondo saggio, *Riflessioni su "Piacere visivo e cinema narrativo" ispirate da Duello al sole*<sup>81</sup>, dove commenta le sue precedenti teorie attraverso il medesimo film. Questi temi, molto importanti, verranno trattati in seguito in un capitolo dedicato.

#### 2.4. **Gli anni Ottanta e i *Gender studies***

Una grande fioritura di studi di genere si è verificata negli anni Ottanta. A seguito degli interventi della Feminist Film Theory e alla nascita dei *gender studies* alla fine degli anni Settanta, numerosi autori riprendono in mano l'argomento portando delle analisi molto rilevanti per questo caso di studio. Partendo dai *women's studies*, i *gender studies* hanno dominato gli anni Ottanta, aprendo ulteriormente il dibattito sui generi e, al loro interno, "anche i maschi cominciano a rivendicare una propria specificità"<sup>82</sup>. L'attenzione all'universo di vita delle donne trova un sostegno anche grazie al crescente successo dei *cultural studies* che, a partire dalla metà degli anni Ottanta, si pongono come obiettivo quello di "mettere a fuoco l'esistenza nelle nostre società di un ampio ventaglio di sub-culture (ad esempio giovanili o etniche), ma anche di esplorare i profili di culture lontane dalla nostra"<sup>83</sup>.

---

<sup>78</sup> F. Casetti, *Teorie del cinema. 1945-1990*, cit., p. 251.

<sup>79</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>80</sup> *Ibidem*.

<sup>81</sup> Cfr. Laura Mulvey, "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)", Wayne, *Framework*, 1981.

<sup>82</sup> G. Fanara, F. Giovannelli (a cura di), *op. cit.*, p. 260.

<sup>83</sup> F. Casetti, *Teorie del cinema. 1945-1990*, cit., p. 257.

#### 2.4.1. *Jon Tuska*

Jon Tuska pubblica nel 1985 un testo, *The American West in Film. Critical Approches to the Western*<sup>84</sup>, che racchiude la cultura americana nei western e nel quale dedica un intero capitolo ai personaggi femminili. L'autore sottolinea, riportando il pensiero di Gerda Lerner<sup>85</sup>, come l'immaginario femminile che è arrivato fino ai giorni nostri della donna del West sia frutto di una visione del tutto maschile<sup>86</sup>. Nel corso degli anni, almeno fino alla metà degli anni Ottanta, il corpo della donna nel western ha subito una progressiva tendenza a rivelarsi sempre di più sino alla nudità, tuttavia il comportamento maschile nei suoi confronti è rimasto pressoché invariato. L'autore si rapporta con le teorie femministe nate nel decennio precedente e, anche se riporta elementi già teorizzati da altri autori, propone l'analisi della figura femminile in base ai costumi ad essa attribuiti e in relazione alla violenza mostrata.

Prima dell'avvento del western di serie B, le eroine erano costrette a sposare l'eroe e, anche se in certi casi sembrano essere innamorate del cattivo, alla fine vanno incontro al protagonista positivo. Sostanzialmente, nei primi anni del genere viene data poca importanza alle donne, che sono tutte simili. Anche gli stessi personaggi, e l'autore cita molti esempi, non sono granché interessati alle figure femminili e alle loro diversità. Nel western di serie B i ruoli delle donne possono essere distinti anche tramite il loro abbigliamento: al pari dell'eroe o dell'antagonista, gli indumenti sono uno specchio molto importante che può rivelare la natura del personaggio. Il filone *B western*, sviluppatosi negli anni Quaranta, vede alcune eroine abbandonare lo stereotipo delle damigelle in pericolo che avevano interpretato negli anni precedenti, e diventare più padrone di loro stesse. Non sono più dipendenti da un uomo e possono, ad esempio, gestire un *ranch* in totale autonomia.

L'autore precisa, però, che anche in questi anni la figura della donna passiva continua a persistere e che le nuove eroine vantano comunque un viso ed un aspetto attraenti<sup>87</sup>. In questo modo si può capire che l'abbigliamento e l'aspetto fisico giocavano ancora un ruolo molto rilevante a tal punto che Peggy Stewart disse che non le piaceva lavorare nei western poiché veniva data più importanza alle sue forme rispetto alle sue espressioni<sup>88</sup>. Inoltre, si è riscontrato come il film western abbia distorto la realtà storica sull'abbigliamento femminile dell'epoca. Infatti,

---

<sup>84</sup> Cfr. Jon Tuska, *The American West in Film: Critical Approches to the Western*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1985.

<sup>85</sup> Gerda Lerner, *The Majority Finds its Past: Placing Women in History*, Oxford, Oxford University Press, 1979.

<sup>86</sup> Cfr. *Ivi.*, p. 174.

<sup>87</sup> Cfr. *Ivi.*, pp. 227-228.

<sup>88</sup> Cfr. *Ivi.*, p. 228.

molte donne non usavano abiti appariscenti, ma vestivano con camice e pantaloni per svolgere i lavori nei campi o negli allevamenti<sup>89</sup>. Il film western ha stabilito un nuovo codice di abbigliamento per identificare le eroine, che sfoggiavano vestiti lunghi e sgargianti per simboleggiare i loro sentimenti e attirare i loro mariti. Vengono fatti numerosi esempi nei quali le protagoniste, inizialmente presentate in pantaloni lunghi o jeans e camice da lavoro, si cambiano indossando un vestito appariscente nel momento in cui si relazionano con gli uomini. Alcuni casi sono: *Desperados* (*The Desperadoes*, Charles Vidor, 1943), *Pelle di bronzo* (*Comanche Territory*, George Sherman, 1950), o *Proiettile in canna* (*A Bullet Is Waiting*, John Farrow, 1954), ai quali si può aggiungere *Lo sceriffo senza pistola* (*The Boy from Oklahoma*, Michael Curtiz, 1954).

Come precisa Sandra L. Myres<sup>90</sup>, le donne nell'epoca del West, pur preferendo optare per soluzioni pacifiche, non erano affatto riluttanti all'uso violenza. Se minacciate, ad esempio da indiani, erano pronte ad armarsi di frecce e coltelli per difendere la propria famiglia quando si sentivano in pericolo. La mascolinizzazione delle donne avviene quindi più nel loro pensiero sulla violenza, rispetto al loro abbigliamento. Ideologicamente, le figure femminili sono create per far sentire che la violenza sia l'unica soluzione, rispecchiando quello che i registi credevano che le donne dovessero pensare. Questo tema conferma il fatto che nel cinema western passi il messaggio che gli uomini raggiungano la "conoscenza" tramite prove fisiche e logiche, mentre le donne tramite emozione e intuizione.

Negli anni Cinquanta la situazione cambia in film come *La regina del Far West* (*Cattle Queen of Montana*, Allan Dwan, 1954), *Quaranta pistole* (*Forty Guns*, Samuel Fuller, 1957), *Il mio amante è un bandito* (*The Maverick Queen*, Joseph Kane, 1956) con Barbara Stanwyck, o *Rancho Notorious* con Marlene Dietrich, oppure in *Johnny Guitar* con Joan Crawford. In questi film le donne vestivano abiti maschili e si comportavano ancora di più come uomini. All'inizio le eroine cavalcano con gli uomini e possiedono o gestiscono locali, *saloon* o *ranch* di successo, ma alla fine, quando vengono salvate da un uomo, devono ammettere di essere ancora il sesso debole<sup>91</sup>. Mentre per quanto riguarda le donne di sangue misto, esse possono sposare un uomo bianco ma non per questo diventeranno donne bianche e non riusciranno mai ad integrarsi perfettamente nella cultura americana.

---

<sup>89</sup> Cfr. *Ibidem.*; cfr. Sandra L. Myres, *Westering Women and the Frontier Experience: 1800-1915*, New Mexico, University of New Mexico Press, 1982, p. 125.

<sup>90</sup> Cfr. S. L. Myres, *op. cit.*, p. 125.

<sup>91</sup> Cfr. J. Tuska, *The American West in Film: Critical Approaches to the Western*, cit., p. 229.

Tuska, a differenza degli autori elencati in precedenza, presenta il personaggio della prostituta diviso in due tipologie, la selvaggia e l'innocente. A seconda della tipologia questo personaggio è visto come negativo o positivo, ed anche in questo caso può esserci una componente visiva che chiarifica la situazione in base al tipo di abito indossato dalla donna. L'autore riporta l'archetipo della 'prostituta dal cuore d'oro' facendo riferimento allo scrittore Bret Harte<sup>92</sup>, sottolineando come la tipologia della prostituta innocente venga ancora rappresentata negli anni Settanta, ad esempio in *La ballata di Cable Hogue* (*The Ballad of Cable Hogue*, Sam Peckinpah, 1970), parallelamente alla prostituta selvaggia, già descritta da altri studiosi. Questo tipo di prostituta è allegra, spensierata, avvenente, sempre bellissima ed orgogliosa del suo lavoro e secondo l'autore è il più patriarcale ed insensibile degli archetipi<sup>93</sup>.

Infine, l'archetipo della '*black widow*', la vedova nera, proveniente dal noir è poco rappresentata nel western, se ne possono trovare tracce in *Lo spietato* (*The Hard Man*, George Sherman, 1957), *La rivolta degli Apaches* (*Apache Drums*, Hugo Fregonese, 1951) e *Tre ore per uccidere* (*Three Hours to Kill*, Alfred L. Werker, 1954)<sup>94</sup>.

Concordando con le teorie femministe, l'autore conclude dicendo che, in sostanza, la maggior parte dei western vede la donna come oggetto di desiderio e premio per l'eroe maschile e questa ideologia è il riflesso del pensiero della società americana, portando per la prima volta l'attenzione sulla rappresentazione femminile in relazione al pensiero culturale e sociale. Anche i contributi di Jane Fonda al genere non hanno portato risultati soddisfacenti. In *Cat Ballou*, viene data molta più importanza all'immagine data dagli attributi fisici dell'attrice che non alla caratterizzazione, mentre in *Arriva un cavaliere libero e selvaggio* (*Comes a Horseman*, Alan J. Pakula, 1978), il suo spirito libero ed indipendente viene facilmente confuso con un brutto carattere. Solamente due film, secondo Tuska, rappresentano la donna in modo dignitoso. *Il ritorno di Harry Collings* (*The Hired Hand*, Peter Fonda, 1971) dove Verna Bloom interpreta una donna di frontiera con carattere, integrità e grinta, una donna solitaria che non vuole essere sola, e l'uomo che torna da lei alla fine non è quello che ama; e *The Grey Fox* (*id.*, Phillip Borsos, 1982), che presenta la storia di una fotografa, interpretata da Jackie Borroughs, e della sua relazione con un bandito di mezza età, in cui vengono evitati tutti i classici cliché. Ad ogni modo, nella stragrande maggioranza dei film western, i ruoli assegnati dal patriarcato non hanno nulla a che vedere con la realtà della vita vissuta in frontiera<sup>95</sup>.

---

<sup>92</sup> Bret Harte, *The Writings of Bret Harte*, Boston, Houghton Mifflin, 1904.

<sup>93</sup> Cfr. J. Tuska, *The American West in Film: Critical Approaches to the Western*, cit., pp. 231-232.

<sup>94</sup> Cfr. *Ivi.*, pp. 233-234.

<sup>95</sup> Cfr. *Ivi.*, p. 235.

#### 2.4.2. *Sandra Kay Schackel*

Qualche anno più tardi, nel 1987 Archie P. McDonald pubblica *Shooting Stars - Heroes and Heroines of Western Film*<sup>96</sup>, che racchiude numerosi saggi sul tema dei protagonisti che hanno interpretato il cinema western. Tra i materiali raccolti è presente un saggio sulla figura femminile nel western dal titolo *Women in Western Films - The Civilizer, the Saloon Singer, and Their Modern Sister*<sup>97</sup> scritto da Sandra Kay Schackel, specializzata in cultura americana dell'Ovest e in storia della donna.

L'autrice apre il suo discorso precisando che nel cinema western i ruoli femminili sono visti attraverso il contesto dei personaggi maschili e tendono a rispecchiare una prospettiva maschile. Questo è dato dal fatto che, per quasi la sua totalità, il cinema western è stato scritto e diretto da autori maschi. Già in queste prime parole si sente la derivazione del saggio dagli studi incentrati sulla Feminist Film Theory e sui *gender studies*, e l'autrice dimostra grande sensibilità rispetto ai temi nati con la rivoluzione femminista degli anni Settanta. I ruoli femminili sono perciò impregnati di tratti che tradizionalmente vengono considerati femminili, ad esempio: passività, dipendenza, gentilezza e sensibilità<sup>98</sup>. Dall'altra parte, se vengono presentati personaggi femminili forti, questi devono, per forza di cose, dipendere da un uomo per la loro felicità e sicurezza. Sostanzialmente, la prospettiva maschile domina il genere nel senso in cui i ruoli delle donne sono costruiti in accordo con le aspettative maschili del comportamento femminile.

Un altro fattore importante che sottolinea l'autrice è la capacità del cinema di riflettere i cambiamenti dei valori sociali e culturali del periodo in cui vengono realizzati, e i western, seguendo anche il ragionamento di Tuska, non fanno eccezione<sup>99</sup>. Come sostiene anche John Lenihan, se all'epoca del muto i western erano romantici, nostalgici e sentimentali, nel corso degli anni Trenta e Quaranta i film celebravano la forza del progresso e della civilizzazione dei territori selvaggi. Se negli anni del Secondo dopoguerra i valori delle istituzioni sociali e politiche venivano messe in discussione, negli anni Sessanta e Settanta i sapori diventano ancora più pungenti parallelamente ai disordini causati dalle guerre e rivoluzioni del periodo<sup>100</sup>. In

---

<sup>96</sup> Archie McDonald, *Shooting stars; heroes and heroines of western film*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1987.

<sup>97</sup> Sandra Kay Schackel, "Women in Western Films - The Civilizer, the Saloon Singer, and Their Modern Sister", in A. McDonald, *op. cit.*, pp. 196-217.

<sup>98</sup> Cfr. S. K. Schackel, *op. cit.*, in A. McDonald, *op. cit.*, p. 196.

<sup>99</sup> Cfr. *Ivi.*, p. 197. [L'autrice fa riferimento ai seguenti testi: John G. Cawelti, *The Six-Gun Mystique*, Bowling Green, Ohio, Bowling Green University Popular Press, 1971; Molly Haskell, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1973; John H. Lenihan, *Showdown: Confronting Modern America in the Western Film*, Urbana: University of Illinois Press, 1980; Richard W. Etulain, "Changing Images: The Cowboy in Western Films" in *Colorado Heritage* I, 1981, pp. 37-55].

<sup>100</sup> Cfr. J. H. Lenihan, *op. cit.*, p. 5.

quest'epoca avvenne un cambiamento nelle rappresentazioni femminili in relazione alla crescente consapevolezza della società sulle capacità e sui diritti delle donne. Negli anni Settanta e Ottanta i film si riempiono di sesso, violenza e complessi psicanalitici, e il ruolo femminile, insieme a tale enfasi, viene segnato da un punto di svolta lontano dagli stereotipi tradizionali che avevano caratterizzato il genere fin dai tempi del muto<sup>101</sup>.

L'autrice intraprende un viaggio nella storia del western rinominando figure già analizzate da altri autori ma, in molti casi, lo fa con maggior precisione e presentando degli esempi concreti, calandoli anche in una prospettiva basata sugli studi di genere.

Agli inizi del genere gli stereotipi sono ben definiti in due categorie: la donna come nutrice o civilizzatrice, oppure come *femme fatale*. Fino agli anni della Seconda guerra mondiale, la civilizzatrice era la moglie del padrone del *ranch*, la signora dell'ufficiale dell'esercito e la madre pioniera, tutte figure servite ad ammorbidire la ferocia del West in qualità di educatrici. Dall'altra parte la *vamp*, la donna fatale, era di solito una prostituta o una cantante da *saloon*. Poteva essere una prostituta 'dal cuore d'oro', oppure una donna malvagia o ancora una donna attaccata agli affari e pronta a seguire i propri interessi, fino ad arrivare ad essere una ragazza innamorata disposta a morire per l'eroe<sup>102</sup>. Gli stereotipi sono parte integrante della formula che ha reso celebre il western nei primi anni e, in molti casi, fino agli anni Sessanta. Questo scenario semplicistico mostra l'eroe, maschile, che si confronta con la natura e i selvaggi, egli rappresenta la civiltà e il progresso. La sua controparte femminile era una civilizzatrice ed educatrice che diventa moglie alla fine della storia rappresentando l'unione tra la forza spirituale e la resistenza fisica<sup>103</sup>. Questo scenario riflette chiaramente una prospettiva maschile secondo cui sono gli uomini ad affrontare a viso aperto il pericolo e a sottomettere la natura, mentre la donna svolge un ruolo di contorno. Jenni Calder espone questo concetto in *There Must Be a Lone Ranger* quando descrive due tipi fondamentali di eroine: il 'tipo scatola di cioccolato', associato con la civiltà, la domesticità, la scuola e la chiesa; e l' 'eroina coraggiosa' che può cavalcare e affrontare il pericolo, ma che è comunque abbastanza addomesticata da sposare l'eroe<sup>104</sup>. L'autrice porta Grace Kelly in *Mezzogiorno di fuoco* come esemplificazione del primo tipo, mentre Barbara Stanwyck in *L'ispiratrice (The Great Man's Lady, William Wellman, 1942)* o *La regina del Far West* per il secondo.

---

<sup>101</sup> Cfr. S. K. Schackel, *op. cit.*, in A. McDonald, *op. cit.*, pp. 197-198.

<sup>102</sup> Cfr. Roy Arnes, "Peckinpah and the Changing West" in *London Magazine*, n° 9, marzo 1970, pp.101-106.

<sup>103</sup> Cfr. J. H. Lenihan, *op. cit.*, p. 13.

<sup>104</sup> Cfr. Jenni Calder, *There Must Be a Lone Ranger*, New York, Taplinger Publishing Co., 1974, p. 170.

La femminilità considerata buona era quella della civilizzatrice: note interpreti sono state, negli anni Venti e nei primi anni Trenta, Lillian Gish e Mae Marsh<sup>105</sup>. Nella più vivace età del jazz, si cerca una sessualità più esplicita e una nota esponente fu Mae West, donna autosufficiente, con il controllo del proprio destino e indipendente, che nei film otteneva sempre l'uomo che voleva. Analogamente, alla fine degli anni Trenta, Marlene Dietrich interpreta Frenchy in *Partita d'azzardo* (*Destry Rides Again*, George Marshall, 1939): lei è la proprietaria di un *saloon* che si innamora dello sceriffo. Le sue caratteristiche includono la capacità di ironizzare con battute di spirito ed agire violente risse con altre donne, impersona quindi l'eroina cattiva che muore tra le braccia del suo amato alla fine del film.

In questo periodo nasce anche il film western di serie B, film a basso costo dove tutto è concentrato in combattimenti tra cowboy e il romanticismo è ridotto al minimo portando la donna a un ruolo del tutto passivo. Negli anni Quaranta i ruoli femminili nei western di serie B acquistano maggior spessore in quanto le donne divennero più autosufficienti, e venne data forma a ruoli in cui le diventarono, ad esempio, capaci allevatrici di bestiame<sup>106</sup>. Con l'avvento della televisione questo tipo di film non avrà vita facile, motivo per cui l'industria cinematografica decide di investire aprendo a contenuti erotico-sessuali nonché narranti gesta eroiche, per vendere più film. Durante questa decade la sessualità divenne un tema centrale anche nel western. Negli anni successivi alla guerra molte donne erano lavoratrici e volevano vedersi meglio rappresentate nel cinema<sup>107</sup>. Il risultato fu lo sfruttamento sessuale: *Il mio corpo ti scalderà* e *Duello al sole* sono due titoli che rappresentano questo tipo di femminilità.

In quegli anni uno degli autori più prolifici nel genere western è John Ford. Le donne di Ford tendono ad essere forti mostrando le qualità di bontà e virtù, ma allo stesso tempo risultano personaggi di natura paziente e passiva. Questi ruoli si possono trovare in film quali *Ombre rosse*, *Il massacro di Fort Apache* (Fort Apache, John Ford, 1948), *I cavalieri del Nord Ovest* (*She Wore a Yellow Ribbon*, John Ford, 1949), *Rio Bravo* (*Rio Grande*, John Ford, 1950) e *Sentieri selvaggi* (*The Searchers*, John Ford, 1956). In *Sfida infernale*, invece, i ruoli femminili ritraggono chiaramente la donna buona e la donna cattiva e posseggono qualità del tutto stereotipate e prevedibili<sup>108</sup>.

Anche nei film di Howard Hawks i personaggi femminili incarnano ruoli periferici rispetto a quelli maschili, tuttavia incarnano anche valori di forza, indipendenza ed intelligenza che

---

<sup>105</sup> Cfr. S. K. Schackel, *op. cit.*, in A. McDonald, *op. cit.*, p. 201.

<sup>106</sup> Cfr. *Ivi.*, p. 202.

<sup>107</sup> Cfr. Jay Hyams, *The Life and Times of the Western Movie*, New York, Gallery Books, 1983, p. 58.

<sup>108</sup> Cfr. S. K. Schackel, *op. cit.*, in A. McDonald, *op. cit.*, p. 203.

mancano alle donne fordiane<sup>109</sup>. L'autrice cita altri due film degli anni Cinquanta che mostrano la donna stereotipata come si è descritto precedentemente: *Mezzogiorno di fuoco* e *Il cavaliere della valle solitaria*.

Negli anni Quaranta si affaccia anche un nuovo sottogenere: il western musicale. *Le ragazze di Harvey* (*The Harvey Girls*, George Sidney, 1946), *Anna prendi il fucile* (*Annie Get Your Gun*, George Sidney, 1950) e *Non sparare, baciarmi!* (*Calamity Jane*, David Butler, 1953) sono tre film molto rappresentativi di questa corrente che ha avuto vita assai breve. In questi film le donne mettono a tacere le proprie qualità di tiratrici e rinunciano alla propria indipendenza per soddisfare l'ego maschile e conquistare gli uomini. Anche nel più noto *Sette spose per sette fratelli* il ruolo della donna è quello di educare e civilizzare i sette uomini che non riescono a conquistare le ragazze. I western musicali limitavano ulteriormente le donne come personaggi domestici e sottomessi che erano disposti ad adattarsi alle richieste maschili<sup>110</sup>.

Una variazione alla civilizzatrice è l'eroina come donna del *ranch*. Solitamente questa figura lotta per il mantenimento e il funzionamento del suo terreno nonostante la perdita del padre o del marito, come accade a Barbara Stanwyck in *La regina del Far West*. La Stanwyck interpreta spesso il ruolo della donna forte: ad esempio *La via dei giganti* (*Union Pacific*, Cecil B. DeMille, 1939), *L'ispiratrice*, *Quaranta pistole*, o *Il mio amante è un bandito*. In questi western la Stanwyck portò sullo schermo una qualità inedita legata alla sua capacità di svolgere compiti avventurosi e impegnativi<sup>111</sup>. Anche il modo di vestire contraddistingue questo tipo di eroine, riprendendo le parole di Jon Tuska, si nota che le donne si vestivano con pantaloni e camicette quando facevano lavori domestici o cavalcavano, ma indossavano abiti più leziosi per “innamorarsi” o manipolare gli uomini<sup>112</sup>. Jenni Calder sottolinea come la donna che indossa i jeans e va a cavallo può essere un tipo di eroina attraente, la sua femminilità è intatta a prescindere dall'abbigliamento e dal comportamento maschile<sup>113</sup>.

Un altro stereotipo comune nei western è quello della ‘cantante di saloon’ che, seppur l'apparente vicinanza con la prostituta, viene descritta in maniera differente rispetto a quanto fatto dagli autori precedenti. Marlene Dietrich è l'esempio della ‘grande dama’ in *Partita d'azzardo*, è Cherry Malotte in *I cacciatori dell'oro* (*The Spoilers*, Ray Enright, 1942), oppure ancora è la proprietaria di un locale per il gioco d'azzardo sul confine messicano in *Rancho Notorious*. Variazioni su questo ruolo della donna “cattiva” includono la ‘donna corrotta’ che alla fine

---

<sup>109</sup> Cfr. *Ivi.*, p. 204-205.

<sup>110</sup> Cfr. *Ivi.*, p. 206-207.

<sup>111</sup> Cfr. *Ivi.*, p. 208.

<sup>112</sup> Cfr. J. Tuska, *The American West in Film: Critical Approaches to the Western*, cit., 228.

<sup>113</sup> Cfr. J. Calder, *op. cit.*, p. 169.

riesce a vincere l'eroe come la Dietrich vinse John Wayne in *I cacciatori dell'oro*, oppure Marilyn Monroe in *La magnifica preda* ottiene il rispetto di Robert Mitchum, o Angie Dickinson in *Un dollaro d'onore* può inseguire John Wayne. La ragazza del *saloon*, quindi, non è sempre confinata in un finale senza amore, nonostante molte volte il 'the end' preveda che ella muoia tra le braccia dell'eroe. A volte questo tipo di archetipo permette alle donne di diventare eroine, ad esempio in *Johnny Guitar*, Joan Crawford interpreta una dura e determinata proprietaria di *saloon* in competizione con un'altra donna, Mercedes McCambridge, per l'amore di un uomo, Sterling Hayden, e per il possesso dei terreni su cui verrà installata la ferrovia. Nel complesso, lo stereotipo della cantante di *saloon* e le sue variazioni, sono importanti per mostrare come gli uomini vedono le donne in ruoli diversi dall'immagine della brava donna civilizzatrice<sup>114</sup>.

Fino agli anni Sessanta, il western non prevedeva molte variazioni nei ruoli etnici femminili. Una donna bianca di solito recitava lo stereotipo della brava donna, mentre spesso la cantante del *saloon* era una donna messicana o ispanica. La donna latina, quindi, era stigmatizzata come focosa, esotica, passionale, dalla sessualità attiva e pertanto non accettabile nella società "bianca" puritana<sup>115</sup>. A volte le donne bianche meticce si identificano nell'immagine della prostituta come fa Jane Russell in *Il mio corpo ti scaldierà*, o Jennifer Jones in *Duello al sole*. La sessualità non repressa della Jones è un riflesso dell'idea del regista King Vidor sulla libertà sessuale delle classi inferiori o delle razze dalla pelle scura<sup>116</sup>; di conseguenza Pearl è percepita come una donna sessualmente posseduta che deve convincere gli altri personaggi di essere una 'brava ragazza'.

Anche il rapporto tra donne e indiani è stato segnato da stereotipi. Le donne bianche che sopravvivevano ad una prigionia degli indiani spesso venivano disprezzate dai loro pari e dall'altra parte, le donne indiane non venivano considerate all'altezza di sposare un uomo bianco e vivere nella sua civiltà. La paura della contaminazione razziale è presente in molti western. Per i bianchi è scioccante che una prigioniera bianca possa acculturarsi nella società indiana e poi preferisca quell'ambiente alla società bianca. Questi temi si possono osservare anche in *Sentieri selvaggi* e *Schiava degli apaches* (*Trooper Hook*, Charles Marquis Warren, 1957) fino a *La notte dell'agguato* (*The Stalking Moon*, Robert Mulligan, 1968)<sup>117</sup>.

Solo negli anni Sessanta, grazie ai cambiamenti culturali del periodo dati dall'attivismo politico per i diritti civili, la donna bianca ha la possibilità di frequentare un uomo indiano, come

---

<sup>114</sup> Cfr. S. K. Schackel, *op. cit.*, in A. McDonald, *op. cit.*, pp. 208-209.

<sup>115</sup> Cfr. *Ivi.*, p. 210.

<sup>116</sup> Cfr. M. Haskell, *op. cit.*, p. 200.

<sup>117</sup> Cfr. S. K. Schackel, *op. cit.*, in A. McDonald, *op. cit.*, pp. 211-212.

in *Joe Bass l'implacabile* (*The Scalphunters*, Sydney Pollack, 1968), anche se la società non era ancora pronta a simpatizzare con le donne indiane. Anche le donne ispaniche non se la passavano meglio, apparendo di rado nei western. Le cose cambiarono poco anche con la crescente preoccupazione razziale che assaliva il paese in quegli anni e che ha portato al successo molti attori di colore<sup>118</sup>.

L'autrice, analizzando una filmografia scarsamente citata precedentemente, tratta un nuovo archetipo femminile nato alla fine degli anni Sessanta. Questa nuova immagine è la donna forte e indipendente che può prendersi cura di sé nella maggior parte delle situazioni e non esita nel farlo. Un esempio è Candice Bergen in *Soldato Blu*, quello di Kathleen Lloyd in *Missouri* (*The Missouri Breaks*, Arthur Penn, 1976), oppure quello di Jane Fonda in *Arriva un cavaliere libero e selvaggio*. Questo tipo di eroina si rifà in gran parte alle ricerche storiche, effettuate nel corso degli anni Settanta, sulla vita delle donne nel West<sup>119</sup>. Il riconoscimento delle donne indipendenti nei film riflette il cambiamento del clima sociale e culturale degli ultimi decenni, che riconosce alle donne ruoli più equi, sia nella società che nelle trame cinematografiche. Oltre al nuovo archetipo della donna moderna, forte e determinata, molti di questi western enfatizzavano le relazioni tra gli eroi maschili e soggetti diversi dalle donne, come la natura, relegando i ruoli femminili sullo sfondo. Ad esempio, ne *Il mucchio selvaggio* (*The Wild Bunch*, Sam Peckinpah, 1969), alcuni uomini usano le donne come oggetti sessuali o addirittura come scudi per i proiettili. Alcuni uomini sembrano preferire le relazioni con altri uomini piuttosto che con le donne, come ad esempio in *Corvo rosso non avrai il mio scalpo!* (*Jeremiah Johnson*, Sydney Pollack, 1972) o *Pat Garrett e Billy the Kid* (*Pat Garrett and Billy the Kid*, Sam Peckinpah, 1973). Altri film di questo periodo mostrano un miglioramento nei ruoli delle donne, un cambiamento che riflette la crescente consapevolezza della società sull'uguaglianza dei sessi. In una parodia del western tradizionale, Jane Fonda fa la parte dell'"eroe" in *Cat Ballou* dove è determinata a vendicare la morte di suo padre e a proteggere la terra di famiglia. Anche se si rivolge agli uomini per un aiuto, spesso utilizza astuzie femminili per ottenere ciò che vuole, dimostrando un coraggio che la porta a raggiungere i risultati sperati. Jane Fonda interpreta l'eroina in altri due western: *Arriva un cavaliere libero e selvaggio* e *Il cavaliere elettrico* (*The Electric Horseman*, Sydney Pollack, 1979). L'attrice, molto legata ai temi sociali e con una

---

<sup>118</sup> Cfr. *Ivi.*, p. 213.

<sup>119</sup> Cfr. *Ivi.*, p. 200. [L'autrice cita i seguenti studi: Julie Roy Jeffrey, *Frontier Women: The Trans-Mississippi West 1840-1880*, New York, Hill and Wang, 1979; Joanna Stratton, *Pioneer Women: Voices from the Kansas Frontier*, New York, 1981; S. L. Myres, *op. cit.*; Theresa Jordan, *Cowgirls: Women of the American West*, Garden City, New York., Anchor Press/Doubleday & Company, 1982].

solida posizione sulla guerra del Vietnam, dimostra la sua capacità ad interpretare ruoli complessi nel cinema western, diventando un vero e proprio modello<sup>120</sup>.

L'autrice, traendo le somme, sottolinea due temi che spiccano relativamente al cambiamento della figura femminile. In primo luogo, poiché gli autori di western sono stati perlopiù uomini, i film vedono le donne da una prospettiva maschile che enfatizza l'eroe in assenza di una controparte femminile; John Wayne sottolinea che il West era percepito da molti come un'esperienza maschile. In secondo luogo, poiché i film tendono a riflettere i cambiamenti sociali e culturali del periodo, solo gli eventi tra gli anni Sessanta e Settanta hanno portato ad una nuova direzione per i ruoli femminili nei western. L'aumento della consapevolezza dei diritti delle donne ha finalmente riconosciuto la complessità dei ruoli femminili anche nel western che non sono più limitate ai ruoli stereotipati di donna buona e civilizzatrice o donna cattiva e prostituta. Man mano che il genere abbandona gli stereotipi che lo hanno reso famoso e si riappropria dei ruoli che appartengono alle donne vere, i film diventano più aderenti alla realtà<sup>121</sup>.

## 2.5. Gli anni Novanta

Gli anni Novanta vedono un rilancio del genere western grazie a pellicole di successo come *Balla coi lupi* (*Dances with Wolves*, Kevin Costner, 1990) o *Gli spietati* (*Unforgiven*, Clint Eastwood, 1992). Alcuni autori propongono analisi che riflettono in gran parte temi già trattati ampiamente da altri studiosi prima di loro, mentre altri si concentrano proprio sui modelli di riferimento offerti dalla nuova ondata di film western, aprendo un confronto diretto con le pellicole uscite in questi anni.

### 2.5.1. Jean-Louis Leutrat e Suzanne Liandrat Guigues

Nel 1990, con *Le carte del Western. Percorsi di un genere cinematografico*<sup>122</sup>, Jean-Louis Leutrat e Suzanne Liandrat Guigues ripropongono una rilettura degli elementi distintivi del genere.

Gli autori riportano il pensiero di Christian Metz<sup>123</sup> secondo il quale la donna bianca impersona i valori dell'Est: ella "esprime simbolicamente (e incoraggia nei fatti) una brutta china che egli (l'uomo del West) finirà poi per non seguire, una tentazione di fissità secondaria, di

---

<sup>120</sup> Cfr. S. K. Schackel, *op. cit.*, in A. McDonald, *op. cit.*, p. 214-215.

<sup>121</sup> Cfr. *Ivi.*, p. 215.

<sup>122</sup> Jean-Louis Leutrat, Suzanne Liandrat Guigues, *Le carte del western. Percorsi di un genere cinematografico*, Genova, Le Mani, 1993.

<sup>123</sup> Christian Metz, *La significazione nel cinema*, Milano, Bompiani, 1975.

rinuncia all'estetismo delle cause perse e dei combattimenti polverosi, ossia un magico pericolo di caduta nelle mollezze della vita, il tradimento delle amicizie, la degradazione etica"<sup>124</sup>. Sostanzialmente, ancora una volta, viene messa in contrapposizione la donna dell'Est con l'uomo dell'Ovest, ella tenterà di sedurre l'uomo ma non riuscirà ad insediarsi nella sua cultura e quindi non potrà essere amata, al contrario delle donne non bianche, indiane, avventuriere o meticce che pur riuscendo a trovare l'amore saranno destinate a scomparire. Pertanto, analogamente a molti altri autori, da Warshow in poi, Leutrat e Guigues parlano della differenza culturale per quanto riguarda la considerazione del femminile, tra Est e Ovest. Vengono delineate le solite due tipologie di donne: ad Est simboleggiano la civilizzazione incompatibile nei territori di conquista, ad Ovest, pur avendo le giuste caratteristiche, sono destinate a scomparire, come i popoli conquistati.

Gli autori delineano anche le donne fordiane che si differenziano da quelle appena descritte e impersonano la donna del focolare e la madre. Proprio nella figura della madre prende vita la legge ideale. In altre parole, è a lei che gli uomini "sacrificano la causa del loro desiderio, ed è sotto la sua guida che si svolge la festa fordiana, che consiste di fatto in un simulacro di rapporto sessuale, dal quale è bandito ogni effettivo desiderio"<sup>125</sup>.

Anthony Mann, analogamente a quanto riportato in precedenza da Bellour, dichiara che "si introduce sempre una donna nella storia, perché senza donna un western non funzionerebbe"<sup>126</sup>. Budd Boetticher esprime lo stesso concetto: "l'importante è ciò che l'eroina ha suscitato, oppure ciò che rappresenta: è lei, o meglio, l'amore o la paura che lei ispira all'eroe, o ancora la cura che egli si prende di lei, e che lo fa agire in un certo modo. La donna in sé stessa non ha la minima importanza"<sup>127</sup>. In altre parole, la donna in questo tipo di filmografia rappresenta un abbellimento che dà solo un motivo all'uomo di agire ma non costituisce un fattore primario di importanza.

Qui le figure delineate appaiono molto simili a quelle già descritte dagli autori, in particolare Bellour, che ne hanno parlato prima dell'avvento dei *gender studies* e prima della Feminist Film Theory. Quindi in breve, nel cinema classico, dagli anni Venti fino alla fine del decennio successivo, l'eroina viene raffigurata come proprietaria di un *ranch*, di un terreno o di una mandria e necessita della protezione degli uomini. Oppure può fungere da elemento necessario per attuare una vendetta, perché è stata uccisa, rapita o violentata. Come ad esempio in *L'albero della*

---

<sup>124</sup> J. Leutrat, S. L. Guigues, *op. cit.*, pp. 16-17.

<sup>125</sup> *Ivi.*, p. 17.

<sup>126</sup> *Ibidem.*

<sup>127</sup> *Ibidem.*

vendetta (*Ride Lonesome*, Budd Boetticher, 1959), *Il giorno della vendetta* (*Last Train from Gun Hill*, John Sturges, 1959) e *Rancho Notorious*. Infine, può rappresentare delle caratteristiche allegoriche come il vizio o la virtù<sup>128</sup>. A partire dagli anni Trenta, alcune figure femminili diventano indipendenti e trovano spazio personaggi più variegati aventi ruoli attivi e di spessore. Ci sono la giovane virtuosa o la prostituta, ma si dovrà attendere gli anni Cinquanta prima di vedere sul grande schermo una donna in grado di difendersi al pari dell'uomo come fa Barbara Stanwyck in *La regina del Far West*. In questi anni la donna ricopre funzioni diverse da quelle sopra descritte: “può essere avvocato (*Il passo del diavolo*<sup>129</sup>), giornalista (*Lady Texas*<sup>130</sup>), capobanda (*40 pistole*<sup>131</sup>), possidente (*L'uomo senza paura*<sup>132</sup>, *L'uomo di Laramie*<sup>133</sup>). Può perfino esprimere opinioni rispetto al problema indiano (l'avvocata di *Il passo del diavolo*, la maestra di scuola di *Il grande sentiero*<sup>134</sup>, la dottoressa-antropologa di *Ucciderò Willie Kid*<sup>135</sup>)”<sup>136</sup>.

Anche l'erotismo, come già dimostrato da Campari, nel West muta nel corso del tempo. Se negli anni Venti e Trenta i personaggi si innamorano a prima vista e gli uomini risultano molto impacciati nell'approccio amoroso, negli anni Quaranta le dinamiche sessuali vengono rese più esplicite nel genere ad esempio come nel film *Duello al sole*. Come sostiene Roger Tailleur, dopo la Seconda guerra mondiale, il western ‘acquista una libido’<sup>137</sup>.

André Bazin<sup>138</sup> però sostiene che la donna abbia la sola funzione di esistere per offrire il proprio corpo e per cucinare. Infatti, gli uomini sono incapaci di essere gelosi di una donna, mentre lo sono per loro stessi e per i loro cavalli. Ne *Il mio corpo ti scaldierà*, i due uomini si innamorano della stessa donna ed entrambi hanno rapporti sessuali con lei ma, al contempo amano il medesimo cavallo e rischiano di uccidersi per il suo possesso. “Da qui a parlare dell'omosessualità latente nel genere, il passo è breve”<sup>139</sup>.

La parte più interessante dello studio di Leutrat e Guigues è riferita alla mescolanza del genere con altri modelli narrativi del cinema classico, di cui tratteremo in maniera più ampia

---

<sup>128</sup> *Ibidem*.

<sup>129</sup> *Il passo del diavolo* (*Devil's Doorway*, Anthony Mann, 1950).

<sup>130</sup> Si fa riferimento al film conosciuto in Italia anche con il titolo *I dominatori di Fort Ralston* (*Texas Lady*, Tim Whelan, 1955).

<sup>131</sup> *Quaranta pistole* (*Forty Guns*, Samuel Fuller, 1957).

<sup>132</sup> *L'uomo senza paura* (*Man Without a Star*, King Vidor, 1955).

<sup>133</sup> *L'uomo di Laramie* (*The Man from Laramie*, Anthony Mann, 1955).

<sup>134</sup> *Il grande sentiero* (*Cheyenne Autumn*, John Ford, 1964).

<sup>135</sup> *Ucciderò Willie Kid* (*Tell Them Willie Boy Is Here*, Abraham Polonsky, 1969).

<sup>136</sup> J. Leutrat, S. L. Guigues, *op. cit.*, p. 18.

<sup>137</sup> *Ivi.*, pp. 18-19.

<sup>138</sup> A. Bazin, J. L. Rieuepeyrou, *op. cit.*

<sup>139</sup> J. Leutrat, S. L. Guigues, *op. cit.*, p. 19.

successivamente, in un capitolo dedicato. Gli autori descrivono come il western e le sue varianti melodrammatiche si inseriscono nel sistema dei generi. Per farlo bisogna osservare con precisione come i critici dell'epoca si rivolgevano a questi film. Solo negli anni Venti il western diventa un genere e quindi la parola "western" passa dall'essere un aggettivo a ottenere le proprietà di un sostantivo. Da questo momento in poi al sostantivo western vengono affiancati degli aggettivi utili ad una comprensione più efficace del genere al quale si sta facendo riferimento. Ad esempio, si trovano espressioni quali 'western drama' o 'western comedy'. In questi casi si può chiaramente notare come la prima parola identifichi l'atmosfera, lo scenario o l'ambientazione, mentre la seconda identifichi il genere in sé. Sul western melodramma verrà scritto: "in primo luogo non è un western virile, benché vi si trovi una giovane donna dell'Est tra i *ranchers*, ed è invece una commedia leggera semplicemente ambientata in una atmosfera western"<sup>140</sup>. Si può evincere quindi che "western" abbia un significato ben preciso se utilizzato in questi termini, ma presenti anche alcune limitazioni. In particolare, se fa riferimento solamente all'ambientazione e all'epoca, si potrebbe sostituire la parola "western" con "storico", mentre se si fa riferimento alla sua natura e alla geografia si potrebbe sostituire con "avventura". "Un *western melodrama* è innanzitutto un melodramma la cui azione si svolge nel West. La geografia sembra essere un elemento primario del 'genere'"<sup>141</sup>. Gli autori, inoltre, usano un termine per definire il genere western facendo riferimento al *gender*: 'storie virili (be-man stories)'<sup>142</sup>.

### 2.5.2. *Yvonne Tasker*

Del western anni Novanta si occupa Yvonne Tasker che, tra i proliferanti studi di genere nei media di quegli anni, svolge un lavoro esemplare per quanto riguarda la rappresentazione femminile nel cinema d'azione.<sup>143</sup> Il suo pensiero occupa, perciò, un ruolo primario.

Tasker riporta il pensiero di una studiosa della Feminist Film Theory, Pam Cook, che afferma la duplice posizione della donna nel western: le eroine in questi film sono in una posizione sia centrale che marginale<sup>144</sup>. Sul pensiero di *gender* nel cinema e facendo riferimento ai *gender studies* l'autrice analizza il rapporto tra la femminilità e la maschilità delle eroine e sulla mascolinizzazione di queste ultime. Negli anni Novanta vengono prodotti alcuni film western ma

---

<sup>140</sup> *Ivi.*, p. 99.

<sup>141</sup> *Ivi.*, p. 100.

<sup>142</sup> *Ivi.*, 102.

<sup>143</sup> Cfr. Yvonne Tasker, *Spectacular bodies: Genre, Gender and the Action Cinema*, Abingdon, Routledge, 1993; Yvonne Tasker, *Action and adventure cinema*, Abingdon, Routledge, 2004.

<sup>144</sup> Cfr. Yvonne Tasker, *Working Girls. Gender and Sexuality in Popular Cinema*, New York, Routledge, 1998, p. 51; cfr. Edward Buscombe, *The BFI Companion to the Western*, London, British Film Institute, 1988, p. 241.

l'unico che presenta una donna in gamba è *Maverick*, con Jodie Foster<sup>145</sup>. Altri titoli sono: *The Ballad of Little Jo* (*id.*, Maggie Greenwald, 1993), *Bad Girls* (*id.*, Jonathan Kaplan, 1994), *Pronti a morire* (*The Quick and the Dead*, Sam Raimi, 1995) e *Buffalo Girls* (*id.*, Rod Hardy, 1995). La rappresentazione delle donne in questi film è mascolinizzata, sessualmente aggressiva, oppure presenta entrambe le caratteristiche.<sup>146</sup> *Bad Girls*, al contrario di altri titoli, propone delle protagoniste femminili che si integrano nello spazio del western e non compaiono solo per creare situazioni comiche; come puntualizza l'autrice: non appaiono fuori posto, sono donne indipendenti<sup>147</sup>.

Per riassumere le parole di Tasker, gli archetipi e i modelli di rappresentazione femminile che vengono illustrati sono sostanzialmente quello della donna pistolero mascolinizzata, quello della 'bad girl', e la fuorilegge<sup>148</sup>. La 'donna pistolero' in qualche modo viene a sostituire i personaggi maschili che hanno dominato il western, in particolare, come nel caso del film di Sam Raimi, queste eroine ricalcano le movenze dei pistolero solitari provenienti dagli spaghetti western e dai loro derivati. Dall'altra parte la donna fuorilegge cerca di ricalcare il pensiero femminista ma il risultato è di una donna che assume caratteristiche maschiline. La donna mascolina, il maschiaccio, la "pistolero" e la *cowgirl* sono inevitabilmente donne travestite da uomini. Inoltre questo tipo di personaggio è stato spesso utilizzato a scopi comici oppure parodistici<sup>149</sup>.

Come scrive B. Ruby Rich, il film che più si avvicina ad un western al femminile è *Thelma e Louise* (*Thelma and Louise*, Ridley Scott, 1991)<sup>150</sup>. L'opera richiama molti elementi tipici del western come l'abbigliamento, le sparatorie, il viaggio e il deserto della Monument Valley. Le due protagoniste sono due fuorilegge, ma il film spinge su tematiche femministe come l'abuso sessuale<sup>151</sup>.

## 2.6. Gli anni Duemila

Per gli anni Duemila, oltre ad alcuni articoli accademici, che riprendono sostanzialmente i temi affrontati dagli studiosi nella decade precedente, sono stati scelti, per completezza, anche alcuni materiali redatti da critici e saggisti italiani.

---

<sup>145</sup> Cfr. Y. Tasker, *Working Girls. Gender and Sexuality in Popular Cinema*, cit., p. 52.

<sup>146</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>147</sup> Cfr. *Ivi.*, p. 54.

<sup>148</sup> Cfr. *Ivi.*, pp. 55-58.

<sup>149</sup> Cfr. *Ivi.*, pp. 58-64.

<sup>150</sup> B. Ruby Rich, "At Home on the Range", *Sight and Sound*, ottobre 1993, p. 20.

<sup>151</sup> Cfr. Y. Tasker, *Working Girls. Gender and Sexuality in Popular Cinema*, cit., p. 54.

### 2.6.1. *Chris Holmlund*

Analizzando il cinema western degli anni Novanta, Chris Holmlund mette in rilievo il film, citato anche da Tasker, *Pronti a morire*, riprendendo gli studi fatti da quest'ultima. La pellicola mostra una palese nostalgia per i western classici: Sharon Stone interpreta la protagonista ed è evidentemente un clone dell'«uomo senza nome» interpretato da Clint Eastwood nella trilogia del dollaro di Sergio Leone. Holmlund precisa come tutto il film sia ricolmo di citazioni al cinema degli spaghetti western o al cinema classico di Hollywood<sup>152</sup>. La recitazione di Sharon Stone ricalca in tutto e per tutto quella di Eastwood, con movimenti lenti e controllati che esplodono in scatti felini e il fatto che questo personaggio sia interpretato da una donna fornisce semplicemente una diversa spinta erotica<sup>153</sup>. Holmlund conclude che il film seppur sia stato proposto come western revisionista al femminile, come dimostra anche Yvonne Tasker analizzando la locandina<sup>154</sup>, in realtà, nonostante le prodezze alla Clint Eastwood compiute da Sharon Stone, non può essere inteso come tale. Al contrario, i ruoli attribuiti agli altri personaggi femminili come giovani prostitute bianche e madri messicane, rendono chiaro l'attaccamento del film ai codici di machismo e maschilismo<sup>155</sup>.

### 2.6.2. *Toni D'Angela*

Nel grande excursus storico presentato da Toni D'Angela in *Il cinema western da Griffith a Peckinpah* sono presenti delle parti dedicate all'evoluzione del personaggio femminile. L'autore, rifacendosi ai primi studi di Kezich e Bazin, precisa la differenza tra western classico e sur-western, o western maggiorenne. Nel western classico l'autore individua alcuni tipi di personaggio femminile, come già descritto precedentemente, ma in questo caso, essi vengono associati ad altrettanti registi specifici.

La prima è la «donna *farmer*», ossia colei che vive nella fattoria: «implica la fattoria come una superfetazione della donna stessa, una sua estensione»<sup>156</sup>. La donna come grembo materno e generatrice di vita. A questo archetipo viene associato il regista John Ford: «le sue donne rappresentano la ricchezza e la fertilità ma non sono prive di correnti segrete, di sensualità nascoste»<sup>157</sup>. L'autore riporta l'esempio di *Sentieri selvaggi*, dove la donna che gestisce la fattoria

---

<sup>152</sup> Cfr. Chris Holmlund, *Impossible bodies. Femininity and masculinity at the movies*, New York, Routledge, 2002, p. 56.

<sup>153</sup> Cfr. *Ivi.*, p. 57.

<sup>154</sup> Cfr. Y. Tasker, *Working Girls. Gender and Sexuality in Popular Cinema*, cit., p. 58.

<sup>155</sup> Cfr. C. Holmlund, *op. cit.*, p. 58; cfr. Pat Dowell, «The Mythology of The Western: Hollywood Perspectives on Race and Gender in the Nineties», *Cineaste*, 1995, vol. 21, nn. 1-2, p. 8.

<sup>156</sup> Toni D'Angela, *Il cinema western da Griffith a Peckinpah*, Alessandria, Falsopiano, 2004, p. 186.

<sup>157</sup> *Ibidem*.

ama un uomo ma si è dovuta accontentare di sposarne il fratello e continua a coltivare il suo sentimento attraverso semplici sguardi. Questo tipo di donna sta a rappresentare l'America progressiva e costrittiva.

Il secondo tipo è la 'donna piacevole', capace di divertirsi e di divertire, con un animo frizzante. Il regista rappresentativo di questo prototipo è Howard Hawks e viene fatto l'esempio di *Un dollaro d'onore*. In questo film la donna la "figura eterna di miss Gambe da un miliardo capace di conservare intatto tale fascino"<sup>158</sup>. "La donna per lui è talmente bella e aggraziata da costruire un mondo a sé, un universo parallelo con sue regole e suoi modi di comportamento"<sup>159</sup>. Si può fare riferimento anche a *Il fiume rosso* (*Red River*, Howard Hawks, 1948), dove il regista aveva inserito il personaggio femminile all'interno di un film esplicitamente omosessuale.

C'è un terzo tipo di donna, quella rappresentata nei film di Budd Boetticher. Essa si differenzia da entrambe le categorie sopra elencate e, in particolare, da quella di John Ford. "Il cinema di Boetticher non è affascinato dall'epica collettiva della conquista della frontiera bensì da quella individuale dell'uomo che sa come cavarsela anche nelle circostanze più difficili"<sup>160</sup>. Non esiste l'epica collettiva ma solo l'epica del singolo, del personaggio, del cowboy. Nei film di Boetticher il protagonista è solo e il rapporto con l'altro sesso è nella memoria: "c'è sempre il ricordo lontano di un rapporto felice con l'altro sesso che si è poi modificato per un agente esterno che a torto o a ragione (più spesso a torto, come abbiamo visto) viene ritenuto responsabile di quanto è avvenuto"<sup>161</sup>. La donna nei suoi film è sparita perché fuggita o morta, ma rimane per l'eroe il punto fermo dei suoi pensieri. La sua figura non è situata nello spazio della storia, ma vive in un luogo diverso da quello dove si svolge la vita vera e il pubblico la può vedere tramite la memoria e i sogni, o gli incubi, del personaggio protagonista: "le donne boetticheriane sono anche molto, molto belle"<sup>162</sup>.

Un altro archetipo che differisce da quelli sopra elencati compare nel film *Rancho Notorious*. In questo film Lang cerca una commistione del genere western con il genere noir, richiamando film quali *M - Il mostro di Düsseldorf* (*M - Eine Stadt sucht einen Mörder*, Fritz Lang, 1931) o *La donna del ritratto* (*The Woman in the Window*, Fritz Lang, 1944). Al posto delle figure femminili solitamente rappresentate, in questo film viene inserita la *femme fatale*, personaggio molto utilizzato nel cinema noir, anche dallo stesso Lang.

---

<sup>158</sup> *Ibidem*.

<sup>159</sup> *Ibidem*.

<sup>160</sup> *Ivi.*, pp. 186-187.

<sup>161</sup> *Ivi.*, p. 186.

<sup>162</sup> *Ibidem.*, p. 186.

Anche in questo caso viene riconosciuto il cambio generazionale portato nella cultura degli anni Cinquanta, dove l'iconografia e la mitologia del western classico non sono più sufficienti. L'autore porta come esempi significativi tre registi degli anni Cinquanta che hanno affrontato la rappresentazione femminile nel genere western, quali Nicholas Ray, Samuel Fuller e Robert Aldrich. Viene fatto l'esempio di *Johnny Guitar*, ponendo l'accento sul fatto che il vero protagonista del film sia in realtà una donna, Joan Crawford. Lei è un personaggio che compie un arco evolutivo notevole: all'inizio del film è una donna che gestisce con fierezza un *saloon* molto apprezzato nella zona, mentre al termine della storia è costretta a fuggire perché esiliata dalla società che all'inizio sembrava includerla. Anche D'Angela riconosce l'importanza dell'abito indossato da Joan Crawford in questo film, analogamente agli studi di Jon Tuska e Sandra Kay Schackel analizzati precedentemente. La rappresentazione femminile in questo film è molto differente dai precedenti, qui si ha una vera caratterizzazione del personaggio con una catarsi degna di un protagonista. "Uomini – e donne – 'anti', dunque, sono i protagonisti di questi western d'autore degli anni Cinquanta e Sessanta. Uomini e donne [...] che si fanno portavoce di un nuovo modo di leggere e di interpretare le strutture sociali della contemporaneità piuttosto che quelle del passato"<sup>163</sup>.

Toni D'Angela aggiunge un piccolo inciso sul western del Secondo dopoguerra. Nella produzione di western degli anni Cinquanta Allan Dwan "mette in scena un mondo femminile che non solo è estraneo a quello dell'iconografia tradizionale, che relega la donna al focolare domestico, ma anche a quello stilnovista della donna angelicata"<sup>164</sup>. Colloca le donne in un universo che non è diverso o migliore di quello delle controparti maschili come viene mostrato in *La regina del Far West*. Le donne sanno sparare, combattere e vanno ad inseguire i loro desideri.

Come già accennato precedentemente, il western ibridandosi con il melodramma aveva modificato significativamente il ruolo del personaggio femminile: la donna emerge e si ritaglia ruoli da protagonista<sup>165</sup>.

L'equilibrio dinamico lo raggiunge William A. Wellman, abile come pochi nel miscelare generi e tonalità, nel corale *Donne verso l'ignoto* dove si incrociano, allo stesso tempo, due itinerari distinti ma convergenti: quello delle donne che si lasciano guidare dall'esperto capo carovana Robert Taylor [...] che insegna al convoglio tutto al femminile, in viaggio dalla caotica Chicago verso la terra promessa californiana, come fronteggiare le sfide della natura ostile e impervia, e, parallelamente, l'itinerario del rude e insensibile capo carovana, uomo autoritario abituato a imporsi a

---

<sup>163</sup> *Ivi.*, p. 211.

<sup>164</sup> Toni D'Angela, *Western. Una storia dell'Occidente*, Roma, Fondazione ente dello spettacolo, 2012, pp. 68-69.

<sup>165</sup> Cfr. *Ivi.*, p. 71.

colpi di frusta e pistolettate che, nel corso dell'azione, in virtù della mediazione operata dalle donne, smusserà i suoi spigoli con lo scalpello della sconosciuta sensibilità femminile<sup>166</sup>.

Il viaggio è il cammino che, passando per i più oscuri passaggi del territorio, si sublima nell'animo portando i protagonisti ad una metamorfosi.

### 2.6.3. *Alberto Morsiani*

Alberto Morsiani pubblica *L'America e il western. Storie e film della frontiera*, un albo illustrato che ripercorre rapidamente l'iconografia del western. L'autore analizza le figure femminili dagli anni Venti agli anni Cinquanta in maniera analoga a studi già ampiamente trattati dagli autori degli anni Cinquanta e Sessanta. Morsiani, però si sofferma su un film, *Quaranta pistole* e sul concetto di amore e morte nel western che risulta degno di nota per questa analisi. Amore e morte sono strettamente collegati, dove per amore si intende la fine dell'individualismo. Il western rispecchia la società americana.

Il concetto di amore romantico è basato sulla frustrazione, sull'idea che la struttura della società rende un tale amore impossibile e che, se l'amore è soddisfatto, gli amanti saranno puniti come trasgressori. L'America è una società basata sempre più sull'egoismo, sull'individualismo, e in questo senso è anche la più romantica delle società, l'amore viene visto come una trasgressione dell'Io. L'amore è una trappola, un rilassamento delle tensioni che tengono l'Io unito e lo proteggono dalle pressioni distruttive che gli stanno intorno<sup>167</sup>.

L'autore fa riferimento a *Quaranta pistole* dove nella scena dove muore il protagonista, il suo corpo viene ricoperto con l'abito da sposa della moglie. Morsiani definisce questo film come "uno dei western in cui i temi dell'amore e della morte, del sesso e della violenza, del matrimonio e del decesso, hanno avuto un trattamento tra i più originali e potenti"<sup>168</sup>. Emerge il pensiero stretto che l'America ha del sesso e della violenza. I due temi sono rappresentati in rapporto a strumenti fallici come le armi da fuoco, arma di distruzione. "Dalla sequenza esce il senso della stretta connessione che il film, e l'America tutta, fa tra sesso e violenza, e in particolare tra sesso e armi da fuoco, l'espressione ultima della virilità da frontiera"<sup>169</sup>. Anche l'amore nel film viene simboleggiato attraverso le armi da fuoco: in una sequenza vengono fatte allusioni sessuali tramite un dialogo sulla fabbricazione, il montaggio e la pulizia delle pistole. "La macchina da presa segue l'allineamento della canna del fucile fino ad arrivare a un primo

---

<sup>166</sup> *Ivi.*, p. 73.

<sup>167</sup> Alberto Morsiani, *L'America e il western. Storie e film della frontiera*, Roma, Gremese, 2007, pp. 94-95.

<sup>168</sup> *Ivi.*, p. 95.

<sup>169</sup> *Ibidem.*

piano delle labbra della ragazza: subito, dopo, c'è un salto d'inquadratura e i due si baciano"<sup>170</sup>. La donna domina sugli uomini, e il suo dominio sessuale è collegato al suo potere politico ed economico. Griff e Jessica rappresentano due facce della medaglia: lui è il simbolo della legge, della giustizia e del governo, mentre lei è la libera impresa capitalista, infatti, è riuscita a costruire un grande impero che di fatto le permette di dominare il paese dal punto di vista economico, politico e sessuale. "La dialettica fatale del film è espressa da due battute del dialogo tra Griff e Jessica. Lei: «Ho bisogno di un uomo forte per eseguire i miei ordini.» Lui: «E di un uomo debole per riceverli». Alla fine, Griff spara a Jessica (anche se non per ucciderla): il prezzo della sopravvivenza va pagato, la frontiera americana non è mai finita"<sup>171</sup>. Il film mette così a nudo i miti centrali del West, ossia la falsità dell'eroismo e della cavalleria.

L'autore si sposta poi su un già citato film che presenta una donna forte: *Johnny Guitar*. dove l'autore si sofferma, a differenza di quanto detto in precedenza, sulla duplice rappresentazione della femminilità proposta dal film. Da una parte c'è Vienna, portatrice di energia positiva e costruttiva. Il suo sogno è quello di costruire una nuova città sfruttando l'arrivo della ferrovia. Dall'altra parte c'è Emma che, al contrario della prima, porta energia negativa e distruttiva. "Cerca di reprimere disperatamente la proprio natura femminile e l'attrazione fisica che prova per Kid, e si comporta e si veste come un maschio, odia Vienna e cerca di distruggere tutto ciò che lei rappresenta"<sup>172</sup>. Si ha quindi un chiaro quadro della duplicità femminile, una fiera di esserlo e l'altra alla ricerca della repressione del suo Io.

## 2.7. Conclusioni

Come si è visto, molti autori concordano sulle medesime posizioni elencando gli stessi modelli di rappresentazione femminili, mentre altri, in particolare quelli che si sono occupati di *gender studies*, analizzano più nel dettaglio le varie tipologie in risposta anche ai loro studi culturali. Per concludere e riassumere brevemente quanto detto fino ad ora si riportano i recenti approfondimenti di Sue Matheson, che si è occupata della figura femminile nel western, attraverso il testo da lei curato *Women in the Western*<sup>173</sup>, dove affronta in modo esaustivo questo tema.

---

<sup>170</sup> *Ibidem*.

<sup>171</sup> *Ivi.*, p. 96.

<sup>172</sup> *Ivi.*, p. 97.

<sup>173</sup> Sue Matheson, *Women in the Western*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2020.

### 2.7.1. *Sue Matheson*

L'autrice apre il ragionamento menzionando un numero considerevole di personaggi di spicco nelle opere western. Citando il pensiero di John Cawelti sul rapporto di generi nel western, si evidenziano due tipi di donne: le bionde e le brune. Cawelti lamenta le limitazioni dei ruoli di genere poiché le due tipologie rifletterebero la doppia natura dell'eroe maschile<sup>174</sup>. La ragazza bruna simboleggia una natura più sanguigna, passionale e spontanea, simboleggiando il lato selvaggio dell'eroe. Ella comprende anche le passioni profonde dell'eroe, il suo codice d'onore e la sua sete di violenza. Dall'altra parte la ragazza bionda rappresenta la purezza e la gentilezza, funzionando come il super-io rifiuta gli impulsi passionali e l'aggressività<sup>175</sup>.

Poi, riportando il pensiero di Jane Tompkins, ci si sofferma sul fatto che il western è un genere per uomini, in quanto rappresenta l'eroe ideale di queste storie, l'unico per cui valga la pena di morire. Viene spiegato che, sostanzialmente, nei western le donne debbano guardare le donne dal punto di vista degli uomini<sup>176</sup>.

Successivamente Matheson ripercorre brevemente la storia del western dal punto di vista delle eroine femminili. Nel periodo del muto le eroine rivendicavano le abilità e le qualità iconiche che generalmente venivano attribuite alle loro controparti maschili. Alla sua nascita il genere ospitava una gamma più ampia e più complessa di ruoli per le donne rispetto a quella che si può trovare in altri generi dell'epoca. Nel periodo successivo, negli anni Trenta, i ruoli femminili divengono sempre più stereotipati e vengono creati personaggi sempre più convenzionali<sup>177</sup>. Dopo la guerra le donne non sono più confinate in ruoli esclusivamente domestici e con l'avvento dei western melodrammatici la loro caratterizzazione psicologica sembra più sfaccettata, viene dato risalto ad eroine forti e sofisticate<sup>178</sup>. Infine, nei decenni successivi le rappresentazioni diventano più realistiche ed anche le donne troveranno uno spazio più adeguato<sup>179</sup>.

---

<sup>174</sup> Cfr. John G. Cawelti, *The Six-Gun Mystique Sequel*, Bowling Green, Ohio, Popular Press, 1999, p. 30.

<sup>175</sup> Cfr. *Ivi.*, p. 31.

<sup>176</sup> Cfr. Jane Tompkins, *West of Everything: The Inner Life of Westerns*, Oxford, Oxford University Press, 1992, pp. 17-18.

<sup>177</sup> Cfr. S. Matheson, *op. cit.*, p. 3.

<sup>178</sup> Cfr. *Ivi.*, pp. 3-4.

<sup>179</sup> Cfr. *Ivi.*, p. 4.

### 3. WESTERN AMERICANO TRA GENERE E *GENDER*

Il western è un genere duttile e malleabile che si può adattare a diverse situazioni e vari contesti. Queste sue caratteristiche lo porteranno a mescolarsi con altri generi classici, dando vita al fenomeno che Roberto Campari ha definito ‘commistione dei generi’<sup>1</sup>.

Attraverso la mescolanza con altri generi come il musical, il melodramma e il noir, il cinema western ha potuto ampliare il ventaglio di personaggi femminili, che diversamente, nella sua forma più pura, non avrebbero avuto spazio. Per poter analizzare questo fenomeno è opportuno precisare cosa si intende per ‘genere cinematografico’ e quali siano le sue principali caratteristiche.

#### 3.1. Teoria del Genere cinematografico

Il cinema hollywoodiano classico, ma anche moderno e contemporaneo, è noto per il largo utilizzo che fa dei generi cinematografici: dei modelli sono sempre esistiti che trovano la loro origine nelle opere letterarie. Come riporta Rick Altman: “a partire da Aristotele le opere d’immaginazione sono state distinte in tipi e interpretate in base a caratteristiche a essi attribuite”<sup>2</sup>. Un genere è, quindi, una categoria, un tipo, dentro al quale è possibile raccogliere più opere che presentano caratteristiche simili. A tal proposito, gli studi di Altman<sup>3</sup>, di Steve Neale<sup>4</sup> e di Thomas Schatz<sup>5</sup>, sono rappresentativi per definire la ‘teoria dei generi’.

La teoria tradizionale del genere cinematografico secondo Altman si basa su alcuni presupposti che possono essere riassunti come segue: i film di genere sono prodotti in serie ed hanno componenti contenutistico-formali simili; i produttori associano sistematicamente ciascun film

---

<sup>1</sup> Roberto Campari, *Il racconto del film: generi, personaggi, immagini*, Roma, Laterza, 1983, p. 61.

<sup>2</sup> Rick Altman, “I generi di Hollywood”, in G. P. Brunetta (a cura di), *op. cit.*, p. 745.

<sup>3</sup> *Ivi.*, pp. 745-763.

<sup>4</sup> Steve Neale, *Genre and Hollywood*, London and New York, Routledge, 2000.

<sup>5</sup> Thomas Schatz, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*, New York, Random House, 1981.

ad un unico genere che viene rispettato dai distributori e dagli esercenti; i consumatori possono scegliere il film in base all'etichetta che viene assegnata e durante la visione gli spettatori seguono una serie univoca di indicazioni di genere che viene colta successivamente anche dai critici cinematografici<sup>6</sup>. I generi racchiudono quindi una serie di elementi ricorrenti che permettono al pubblico di conoscere, almeno in parte, l'opera che si sta andando a vedere. Questo meccanismo dà la possibilità ai produttori di conoscere il target di pubblico interessato ad un determinato genere. "Giacché le definizioni di genere sono formulate *da*, e indirizzate *a*, qualcuno, esse rispecchiano sempre sia l'identità di chi le esprime sia quella del pubblico destinatario"<sup>7</sup>.

Barry Keith Grant sostiene che i film di genere sono quei lungometraggi che sfruttano la ripetizione e la variazione per raccontare storie familiari, con personaggi familiari, in situazioni familiari<sup>8</sup>.

Steve Neale suddivide la teoria dei generi in due categorie: 'teorie estetiche' e 'teorie socio-culturali'. Le prime hanno come punto di partenza i fattori di ripetizione e di variazione, delle somiglianze e delle differenze che circoscrivono un genere cinematografico; sostanzialmente vengono sottolineati gli elementi strutturali convenzionali e i personaggi ricorrenti<sup>9</sup>. Secondo Schatz, un film di genere coinvolge personaggi familiari che agiscono in uno schema narrativo prevedibile all'interno di un ambiente familiare<sup>10</sup>. Le componenti che caratterizzano un film di genere assumono significato nei film precedenti, definendo una formula che il pubblico riconosce<sup>11</sup>. La familiarità con un determinato genere dipende, oltre che dall'individuazione di un'ambientazione specifica, dal riconoscimento di determinati conflitti drammatici che vengono associati a specifici modelli di azione e relazione tra i personaggi<sup>12</sup>.

Le teorie socio-culturali, dall'altra parte, si fondano sul presupposto che i film di genere, data la loro popolarità, svolgano importanti funzioni sociali<sup>13</sup>. Altman suddivide le teorie socio-culturali secondo due approcci: uno rituale e uno ideologico<sup>14</sup>. Secondo Schatz, l'approccio rituale vede i generi come una forma di espressione culturale collettiva<sup>15</sup>, quindi come agenti veicolanti

---

<sup>6</sup> R. Altman, "I generi di Hollywood", in G. P. Brunetta (a cura di), *op. cit.*, pp. 745-746.

<sup>7</sup> *Ivi.*, p. 753.

<sup>8</sup> Cfr. Barry Keith Grant, *Film genre reader II*, Austin, University of Texas Press, 1997, p. IX.

<sup>9</sup> Cfr. S. Neale, *Genre and Hollywood*, cit., pp. 195-196.

<sup>10</sup> Cfr. T. Schatz, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*, cit., p. 6; cfr. S. Neale, *Genre and Hollywood*, cit., pp. 196-197.

<sup>11</sup> Cfr. T. Schatz, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*, cit., p. 10.

<sup>12</sup> Cfr. *Ivi.*, p. 21.

<sup>13</sup> Cfr. S. Neale, *Genre and Hollywood*, cit., pp. 207-208.

<sup>14</sup> Rick Altman, *The American Film Musical*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

<sup>15</sup> Cfr. T. Schatz, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*, cit., p. 13.

di idee, valori, ideali e dilemmi centrali della società americana<sup>16</sup>. L'approccio ideologico, invece, tende a ridurre l'eterogeneità delle produzioni hollywoodiane mostrando come il pubblico venga manipolato dagli interessi politici e commerciali dell'industria: Hollywood abitua gli spettatori a familiarizzare con i generi per poter avviare produzioni più omogenee<sup>17</sup>.

### 3.2. Mescolanza dei generi

Sulla mescolanza dei generi Luca Aimeri e Gianpiero Frasca dicono: “a un mosaico di tipologie di spettatori, la vecchia Hollywood rispondeva con mosaici di genere e di stelle, nello sforzo di offrire il film per tutti (i gusti)”<sup>18</sup>. “Solo i film di formula, come quelli di serie B, obbediscono strettamente, almeno in partenza, alle regole del genere, mentre le produzioni più ambiziose combinano spesso le caratteristiche di svariati generi”<sup>19</sup>. Così *Duello al sole* è “un ibrido: western ‘superwestern’ (nel senso di André Bazin), epopea, melodramma romantico, blockbuster *ante litteram* (di produzione Selznick), ma innanzitutto un film di crimine, o meglio un intrigo di film noir in un apparato western”<sup>20</sup>. Miscelando più generi assieme sarà quindi possibile per l'industria cinematografica andare incontro ai gusti di un pubblico più ampio. Come rileva Altman: “la maggior parte dei film di Hollywood sono abbastanza complessi dal punto di vista del genere proprio perché progettati appositamente per trarre profitto dall'affiliazione a più generi”<sup>21</sup>. Perciò si può dire che i generi non esistono, o meglio come sostengono Aimeri e Frasca: “il genere si rivela generico, di fatto composto di cicli (o filoni o sottogeneri che dir si voglia), anche nei casi in cui non si tratti di un supergenere”<sup>22</sup>.

Data la grande varietà di generi e la loro capacità di interessare spettatori diversi: è possibile che alcuni generi siano stati studiati appositamente per un pubblico maschile e altri per uno femminile? Come riporta Rick Altman: “anziché ricondurre i film a un genere specifico, gli Studios hanno sempre diretto i loro sforzi a moltiplicare il numero di generi con cui un film è implicitamente identificabile”<sup>23</sup>. Questo perché, in base al genere, i film potevano coprire tre differenti fasce di pubblico: adulti, maschi o femmine, e bambini. Ad esempio: “per attrarre il pubblico maschile adulto i film erano caratterizzati almeno da un genere d'azione (avventura,

---

<sup>16</sup> Cfr. S. Neale, *Genre and Hollywood*, cit., p. 207.

<sup>17</sup> Cfr. R. Altman, *The American Film Musical*, Bloomington, cit., p. 94; cfr. S. Neale, *Genre and Hollywood*, cit., p. 214.

<sup>18</sup> Gianpiero Frasca, Luca Aimeri, *Manuale dei generi cinematografici*, Torino, UTET, 2002, p. 65.

<sup>19</sup> *Ivi.*, p. 66.

<sup>20</sup> *Ibidem.*

<sup>21</sup> R. Altman, “I generi di Hollywood”, in G. P. Brunetta (a cura di), *op. cit.*, p. 748.

<sup>22</sup> G. Frasca, L. Aimeri, *op. cit.*, pp. 69-70.

<sup>23</sup> R. Altman, “I generi di Hollywood”, in G. P. Brunetta (a cura di), *op. cit.*, p. 747.

gangster, guerra, western); l'elemento di richiamo per il pubblico femminile era costituito dalla presenza di almeno un genere sentimentale (il dramma, il musical, la commedia romantica, il genere strappalacrime [*weepie*])<sup>24</sup>. Anche Giaime Alonge sostiene che i generi “producono meccanismi di fidelizzazione, spesso stabilendo un rapporto privilegiato con certi segmenti di pubblico (il melodramma è per le donne, il bellico per gli uomini, l'*horror* per gli adolescenti ecc.)”<sup>25</sup>. Appare chiara, a questo punto, la necessità di mescolare più generi tra loro per andare incontro ai gusti di un pubblico eterogeneo, in questo caso composto da spettatori e spettatrici. Per fare ciò, quindi, è necessario integrare i generi con elementi ad essi esterni che permetteranno di abbracciare un pubblico maggiore:

spostamenti, correzioni e avvicinamenti potranno rivelarsi necessari in conseguenza del *target* che ci si pone. Si pensi a quel *must* che accomuna tutti i generi, tipico della narrazione classica, che è la traccia *romance* parallela alla trama principale: è lì non solo perché amore e morte (rischio della vita, avventura) sono i grandi temi di sempre, né solo perché tracce narrative complementari permettono una diversificazione di toni, ritmi e emozioni (una tende alla concitazione, l'altro offre spunti di allentamento alla tensione), ma anche perché rappresenta una possibilità d'aggancio verso un pubblico non solo assetato di avventura<sup>26</sup>.

Frasca e Aimeri sottolineano, pertanto, come la componente romantica sia ricercata nella logica dei generi proprio per andare incontro ai gusti del pubblico femminile. Questo fa sì che ci sia sin da subito una classificazione dei generi cinematografici che si compone in base al genere del pubblico, maschile e femminile, attuando una dicotomia tra i generi progettati per attirare un pubblico femminile, che verranno identificati dalla massa come generi per le donne, e generi sviluppati per il piacere di spettatori maschili, che verranno definiti film per gli uomini. Il cinema western è un genere identificato, assieme ai film di avventura, come maschile e adatto ad un pubblico di uomini.

### 3.3. Il genere western

È importante, a questo punto, analizzare quali siano le principali caratteristiche che rendono identificabile il genere western in modo da capire i meccanismi che lo porteranno a mescolarsi con altri generi; per farlo si utilizzerà lo studio di Janet Walker, il pensiero di Thomas Schatz, il manuale di Aimeri e Frasca, e le tesi di Bazin, Altman e Brunetta.

---

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> Giulia Carluccio, Luca Malavasi, Federica Villa, *Il cinema. Percorsi storici e questioni teoriche*, Roma, Carocci, 2015, p. 205.

<sup>26</sup> G. Frasca, L. Aimeri, *op. cit.*, p. 72.

Secondo Walker il western è un genere storico in quanto i suoi elementi appartengono al passato della storia americana. Come ricorda Schatz questo è vero per i western successivi al periodo del muto, in quanto i primi film arrivarono in un momento in cui l'espansione verso Ovest era in fase di esaurimento. *The Great Train Robbery*, è riferito agli eventi accaduti solo pochi anni prima dell'uscita del film. Successivamente, però, i modelli narrativi del western sposteranno la funzione storica del genere a quella mitica<sup>27</sup>. La classificazione "storico" del western comunque può riferirsi sia al periodo nel quale è stato ambientato ma anche al periodo nel quale è stato prodotto. In altre parole il western riflette tematiche sull'America del passato ma anche del presente<sup>28</sup>. In terzo luogo emerge il rapporto tra la veridicità della rappresentazione degli eventi storici e i fatti realmente accaduti.

Schatz ricorda che gli sforzi di documentazione sulla storia del West lasciano presto il posto allo sfruttamento del mezzo per porre l'attenzione sui valori e gli atteggiamenti dell'America contemporanea<sup>29</sup>. Pertanto, la versione hollywoodiana del West ha ben poco a che fare con la vita di frontiera nella quale erano realmente immersi i cowboy dell'Ottocento<sup>30</sup>, per questo si assiste alla narrazione del mito che prende presto il posto della storia accaduta.

Come sostengono Luca Aimeri e Gianpiero Frasca: "ciò che caratterizza il Western è sicuramente l'iconografia di riferimento, la quale, partendo da una determinata epoca storica riverniciata con uno spesso strato di mitologia della frontiera e tonalità epiche di rappresentazione, è in grado di dotare di elementi immediatamente riconoscibili le storie che si premura di raccontare"<sup>31</sup>. In poche parole, ciò che caratterizza il western dal punto di vista visivo è innanzitutto l'epoca storica: la conquista del West, la seconda metà dell'Ottocento, la guerra di Secessione; subito dopo viene il paesaggio: vero protagonista del genere, l'immensità del territorio americano, le terre incontaminate dell'Ovest da conquistare; anche il contesto urbano è ben caratterizzato da alcuni edifici simbolo come la banca, l'ufficio dello sceriffo, il *saloon*, la stazione ferroviaria, le fattorie e i *ranch*. Altro elemento caratterizzante è l'abbigliamento dei personaggi: il cappello dalle falde larghe, gli stivali, gli speroni, i fazzoletti al collo e le armi da fuoco. Ultima componente distintiva è la fauna locale, con in primis i cavalli e a seguire il bestiame. Gli autori precisano che la ricostruzione storica del western non ha una funzione documentaristica, al contrario: "la Storia messa in mostra nel Western [...] si riduce ad un

---

<sup>27</sup> Cfr. T. Schatz, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*, cit., p. 46; cfr. Janet Walker, *Westerns. Films through history*, New York, Londra, Routledge, 2001, pp. 2-3.

<sup>28</sup> Cfr. J. Walker, *op. cit.*, pp. 2-3.

<sup>29</sup> Cfr. T. Schatz, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*, cit., p. 47; cfr. J. Walker, *op. cit.*, p. 4.

<sup>30</sup> Cfr. J. Walker, *op. cit.*, p. 4.

<sup>31</sup> G. Frasca, L. Aimeri, *op. cit.*, p. 84.

semplice pretesto narrativo suscettibile di creare una realtà ulteriore, avvertita come vera perché instillatasi nell'immaginario collettivo, condizionandone la fruizione"<sup>32</sup>.

Oltre a questo, il western si può leggere anche da un punto di vista narrativo, come sostiene Bazin: "il western è epico per la condizione umana dei suoi eroi, per la leggendaria gamma delle loro gesta. [...] Il cowboy è un cavaliere. Al carattere dell'eroe corrisponde uno stile di rappresentazione in cui la trasposizione epica manifesta [...] la sua predilezione per i vasti orizzonti, le vedute d'insieme che ricordano sempre la proporzione fra l'Uomo e la Natura"<sup>33</sup>.

Come proseguono Aimeri e Frasca, gli universi che si incontrano sono il bene e il male, la Virtù e il Vizio, il sociale e il naturale<sup>34</sup>. Riassumendo, tratti distintivi del genere possono essere: "una combinazione di cavalli, personaggi violenti e spietati, comportamenti al di fuori della legge, immense distese di natura selvaggia e non ancora colonizzata, colori naturali della terra, carrellate (*tracking shots*) e una fedeltà generale all'effettiva storia del West americano"<sup>35</sup>.

Nelle parole di Rick Altman, è chiaro come il genere western sia legato in maniera indissolubile all'ambientazione del West, ma non solo:

anche se tutti i film ambientati nel West americano possono essere considerati dei western, al loro interno esistono differenze significative. Vi sono infatti film che utilizzano i contrassegni del Western solo per introdurre una canzone western, destare ilarità o mostrare usanze indiane. E poi troviamo invece quelli che contrappongono la civiltà che avanza alla Frontiera che si ritrae; e che incarnano le leggi che regolano una comunità, da una parte, e l'individualismo disgregatore, dall'altra, tramite due categorie di personaggi diametralmente opposti; o, ancora, che racchiudono queste spinte, che agiscono in direzione opposta, in un eroe complesso che riunisce in sé i tratti distintivi di entrambe le parti in conflitto<sup>36</sup>.

Come sostiene Brunetta: "è solo a partire dalla fine degli anni Quaranta – quando il genere comincia a esercitare un'opera sistematica di sconfinamento dai propri territori e dai propri canoni – che si assiste al progressivo rovesciamento, o almeno alla messa in discussione dei valori e dei miti, giungendo a un certo punto a riconoscere una sorta di identità e interscambiabilità tra le forze per tradizione contrarie nell'universo manicheo del Western e destituire progressivamente l'eroe dei suoi attributi canonici"<sup>37</sup>. L'autore interviene anche sulla figura dell'eroe: "è stanco, pieno di acciacchi, con gravi disturbi visivi, eppure quando sale in sella per far valere la sua idea di giustizia e la sua legge, riesce ancora a imporsi, sia pure

---

<sup>32</sup> *Ivi.*, p. 87.

<sup>33</sup> A. Bazin, J. L. Rieupeyrou, *op. cit.*, p. 23.

<sup>34</sup> G. Frasca, L. Aimeri, *op. cit.*, p. 88.

<sup>35</sup> R. Altman, "I generi di Hollywood", in G. P. Brunetta (a cura di), *op. cit.*, p. 749.

<sup>36</sup> *Ivi.*, p. 750.

<sup>37</sup> G. P. Brunetta (a cura di), *op. cit.*, p. 789.

provvisoriamente. Le cose attorno sono mutate in modo tale che non solo la società non ha bisogno di lui, ma vuole addirittura sbarazzarsene al più presto”<sup>38</sup>.

Per il western degli anni Cinquanta Bazin conia il termine “sur-western” ossia “un western che si vergognerebbe di non essere che sé stesso e che cerca di giustificare la propria esistenza con un interesse supplementare: di ordine estetico, sociologico, morale, psicologico, politico, erotico..., insomma, con un qualche valore estrinseco al genere e che si suppone lo arricchisca”<sup>39</sup>.

Negli anni Sessanta il genere subisce un grande cambiamento dovuto all’avanzamento del movimento hippy ed il successo della controcultura, che portano ad una nuova visione del Bene e del Male, influenzato dalla guerra in Vietnam<sup>40</sup>. Questo passo è espresso con chiarezza da Aimeri e Frasca.

Lo scopo evidente era quello di operare una ridiscussione delle modalità narrative, stilistiche e contenutistiche del cinema classico puntando sulla riproposta dei modelli di sicuro affidamento e di maggiore riconoscibilità che la dinamica dei generi aveva presentato e cristallizzato nel corso degli anni. Dall’altro lato, il cinema americano del periodo a cavallo del decennio Sessanta/Settanta, proprio a causa della revisione degli schemi narrativi ricorrenti e del mutato clima ideologico che investì anche la macchina cinema e i suoi dispositivi, produsse una prima e serissima deriva dei generi, mischiando le carte e determinando una sorta di *mélange* di codificazioni espressive, iconografiche e contenutistiche<sup>41</sup>.

Nascono western che potrebbero sembrare tutto tranne che western, data la loro vicinanza al rivoluzionario pensiero culturale che si sviluppa in quegli anni sul razzismo: “si pensi anche soltanto ad una pellicola come *Il piccolo grande uomo* (*Little Big Man*, Arthur Penn, 1970) film d’autore che utilizza lo scenario del West per dissolvere grottescamente i miti dell’americanismo”<sup>42</sup>.

Successivamente il western entra nella sua fase “crepuscolare”: “si assiste progressivamente alla dissoluzione dell’epopea su cui il genere basava la sua fortuna: l’attenzione si focalizza su fuorilegge, *gamblers*, prostitute, cowboy erranti, *losers*, gente che il mito lo ha visto scivolare inesorabilmente via e che si appresta ad una morte che è il vero e proprio capovolgimento della fine riservata tragicamente all’eroe”<sup>43</sup>. I personaggi sono insicuri, pieni di dubbi e ansie, e rispecchiano il periodo pieno di contraddizioni che sta attraversando l’America tra gli anni

---

<sup>38</sup> *Ivi.*, p. 790.

<sup>39</sup> A. Bazin, *op. cit.*, p. 263.

<sup>40</sup> Cfr. Jean-Jacques Sadoux, *L’indien, le premier habitant*, in “CinémAction”, n. 86, 1998, p. 90; Cfr. G. Frasca, L. Aimeri, *op. cit.*, p. 92.

<sup>41</sup> G. Frasca, L. Aimeri, *op. cit.*, pp. 59-60.

<sup>42</sup> *Ivi.*, p. 61.

<sup>43</sup> *Ivi.*, p. 93.

Sessanta e Settanta. Come riporta anche Brunetta: “il western post-fordiano passa attraverso *Billy the Kid*<sup>44</sup> di Penn e soprattutto trova il nuovo punto di riferimento in Peckinpah, in cui i canoni formali e ideologici vengono sovvertiti, la violenza e brutalità delle immagini aggrediscono lo spettatore come mai era avvenuto prima e per la prima volta si cerca anche di indagare in profondità – ricorrendo alla psicanalisi – sulle cause che spingono l’eroe a ribellarsi alla società in modo così radicale”<sup>45</sup>.

Brunetta analizza come il genere muti ancora alla fine degli anni Ottanta, quando è nel suo punto produttivo più basso e sta per scomparire. “Gli stanchi eroi dei western degli anni novanta non sono più compagni d’avventura o modelli per le nuove generazioni: sono dei perfetti sconosciuti, degli esseri residuali che sembrano giungere come animali preistorici da altre ere e nessuno sembra più volerli accompagnare nelle ultime cavalcate verso un orizzonte lontano in cui le figure si fanno sempre più piccole anche se sembrano non voler scomparire mai”<sup>46</sup>. Queste riflessioni sul genere pongono in evidenza la capacità dei film sui cowboy di adattarsi ai vari contesti socio-politici ed assorbire condizionamenti provenienti dagli altri generi.

Rick Altman afferma come sia storicamente documentabile che la produzione di “film del Selvaggio West [*Wild West films*], film di inseguimenti e sparatorie [*Western chase films*], commedie western [*Western comedies*], melodrammi western [*Western melodramas*], film sentimentali western [*Western romances*] ed epopee western [*Western epics*] si sia consolidata in un unico genere noto semplicemente come ‘western’”<sup>47</sup>. Perciò, Altman dimostra come la grande malleabilità di questo genere gli abbia permesso di adattarsi a varie situazioni sin dalle sue origini.

### 3.4. Commistione dei generi nel western

Il western nella sua forma pura, visibile nei primi decenni del Novecento, non incorpora nella sua struttura una grande varietà di figure femminili. Attraverso la commistione dei generi, il western ha inglobato i personaggi e le situazioni femminili che erano proprie dei generi con i quali si è ibridato.

---

<sup>44</sup> L’autore fa riferimento al film *Furia selvaggia - Billy Kid (The Left Handed Gun)*, Arthur Penn, 1958).

<sup>45</sup> G. P. Brunetta (a cura di), *op. cit.*, p. 791.

<sup>46</sup> *Ivi.*, p. 793.

<sup>47</sup> Rick Altman, *Film/genere*, Milano, Vita e pensiero, 2004, p. 59.

### 3.4.1. *Western melodramma*

Come sintetizza Alberto Pezzotta, nel Novecento “l’aggettivo *melodrammatico* passa a significare cosa che ostenta sentimenti esagerati e intensamente passionali, quasi sempre in senso spregiativo”<sup>48</sup>. E come confermano Aimeri e Frasca, il melodramma “ruota intorno al tema dell’amore contrastato, il sentimento di non facile (quando addirittura non impossibile) attuazione a causa di una moltitudine di motivi che hanno il compito di disseminare la narrazione di quegli ostacoli necessari a ritardare la soluzione finale, positiva o negativa che sia”<sup>49</sup>.

Alessandro Clericuzio cura un saggio sul rapporto tra il western e il melodramma sostenendo che di tutti i generi cinematografici il primo “è il più direttamente connotato dall’ambientazione”<sup>50</sup>, mentre il secondo, che ospita l’amore tormentato e ostacolato “è uno dei più frequenti *topoi* del cinema di tutti i tempi”<sup>51</sup>. Il melodramma non è mai mancato di apparire in veste western, se si pensa a due film omonimi e di grande successo, che hanno battuto il botteghino in due epoche storiche molto distanti tra di loro: *L’ultimo dei Mohicani* (*The Last of the Mohicans*, Maurice Tourner, 1920) e appunto *L’ultimo dei Mohicani* (*The Last of the Mohicans*, Michael Mann, 1992), che, come afferma Brunetta sono “una storia d’amore e morte del guerriero indiano per la donna bianca potente come un melodramma pucciniano”<sup>52</sup>. Secondo Clericuzio: “una veloce incursione nei territori del cinema *western* conferma che cavalli, deserti, *cow-boys* e corsa all’oro non esimono i protagonisti dall’impelagarsi nelle passioni travolgenti e conflittuali che determinano la categorizzazione melodrammatica”<sup>53</sup>.

L’autore procede con l’analisi di *Duello al sole* “che è al tempo stesso uno dei più noti *western* e uno dei più noti melodrammi dell’epoca d’oro di Hollywood”<sup>54</sup>. Il film vuole ricalcare, in alcune scelte narrative, l’onda di successo del precedente *Via col vento* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939), non a caso entrambi i film furono prodotti da David O. Selznick. La produzione del lungometraggio è stata molto travagliata, in quanto è stato diretto con la collaborazione di vari registi: William Cameron Menzies per le scene d’azione, Josef Von Sternberg aiutò nella gestione del colore e William Dieterle, regista iniziale del film, che diresse il prologo

---

<sup>48</sup> Alberto Pezzotta (a cura di), *Forme del melodramma*, Roma, Bulzoni, 1992, p. 11.

<sup>49</sup> G. Frasca, L. Aimeri, *op. cit.*, pp. 168-169.

<sup>50</sup> Alessandro Clericuzio, “Deserti del cuore. Il melodramma western di *Duello al sole*”, in Carlo Martinez (a cura di), *Il paesaggio americano e le sue rappresentazioni nel discorso letterario*, Milano, LED, 2016, p. 173.

<sup>51</sup> *Ivi.*, p. 173.

<sup>52</sup> G. P. Brunetta (a cura di), *op. cit.*, p. 772.

<sup>53</sup> A. Clericuzio, *op. cit.*, p. 173.

<sup>54</sup> *Ivi.*, p. 174.

nel *saloon*<sup>55</sup>. Il lavoro di King Vidor venne massacrato dalla critica<sup>56</sup>, come rileva il giornalista Eugenio Ercolani, ma fortunatamente riscosse un enorme successo di pubblico che apprezzò le dinamiche sviluppatesi nell'intreccio narrativo, oltre alla forza del personaggio femminile interpretato dalla Jones. A causa di alcune scene troppo esplicite e scabrose contro gli ideali della famiglia, il film venne considerato per certi versi inaccettabile dal Codice Hays, ancora in vigore all'epoca, ottenendo problemi di censura nella fase di distribuzione. Rimane impresso il "celebre finale, in cui Jennifer Jones e Gregory Peck fanno per l'ultima volta all'amore, prendendosi a fucilate sulle montagne rocciose del Texas"<sup>57</sup>.

Jennifer Jones, protagonista del film nel ruolo di Pearl Chavez, è una giovane meticcina rimasta orfana dopo che il padre venne giustiziato per aver ucciso la moglie e il suo amante. Terminato il processo del genitore, Pearl si trasferisce nella tenuta di un senatore latifondista del Texas, ma, poiché la moglie di quest'ultimo ebbe una relazione con il padre di Pearl in gioventù, la giovane non sarà ben voluta dal vecchio senatore. Nella tenuta Pearl conosce i due figli dei proprietari, il gentile Jesse, interpretato da Joseph Cotten, e l'attraente Lewt, impersonato da Gregory Peck. Entrambi si innamorano di lei. Pearl subito sembra apprezzare gli atteggiamenti del maggiore, Jesse, ma poi si innamorerà di Lewt. Dopo che Jesse avrà lasciato la tenuta per intraprendere la sua carriera di avvocato, la giovane si rende conto che Lewt non ha abbastanza coraggio per dichiarare apertamente il suo amore per lei, sapendo che non sarebbe stato accettato dal padre e forse anche dalla comunità, a causa della sua condizione di meticcina e della sua avvenenza troppo sensuale. Così per ripicca, decide di sposare un anziano allevatore che abitava nelle vicinanze. Questo non basterà a chiudere definitivamente la relazione tra Pearl e Lewt, infatti: "La loro burrascosa relazione si conclude con un tragico duello tra le montagne, dove Lewt si è rifugiato dopo aver ucciso il fidanzato di Perla e sanguinosamente aggredito il fratello Jesse"<sup>58</sup>.

Il film oltre ai canoni del western, riporta anche le logiche e le impostazioni più tipiche del melodramma, come commenta il critico cinematografico Aldo Viganò. A conferma di ciò, basti pensare che l'opera è stata inserita nella collana *La Storia del cinema Le Mani* pubblicata appunto dall'editore genovese sia nel volume dedicato al melodramma<sup>59</sup> che in quello sul western<sup>60</sup>. Come sottolinea Clericuzio, ad un primo sguardo si può notare che il film, al contrario

---

<sup>55</sup> Cfr. Aldo Viganò, *Storia del cinema western in cento film*, Genova, Le Mani, 1994, pp. 54-55.

<sup>56</sup> Eugenio Ercolani, "Donne nel cinema western: Parte 1, in *Taxidivers*, 7 maggio 2012, [<https://www.taxidivers.it/29410/rubriche/donne-nel-western.html>], consultato in aprile 2022.

<sup>57</sup> A. Viganò, *op. cit.*, p. 55.

<sup>58</sup> *Ivi.*, p. 54.

<sup>59</sup> Cfr. Massimo Marchelli, *Storia del cinema. Melodramma in cento film*, Genova, Le Mani, 1996.

<sup>60</sup> Cfr. A. Viganò, *op. cit.*.

dei consueti western, presenta un protagonista femminile ma, al contempo, “la predominanza dell’elemento paesaggistico è immediatamente esplicita ed è offerta come chiave di lettura privilegiata degli avvenimenti<sup>61</sup>”.

L’autore insiste sull’importanza del paesaggio per la comprensione della narrazione, “l’azione del film [...] è racchiusa in una vera e propria cornice narrativa che potremmo definire paesaggistica”<sup>62</sup>. Si sta facendo riferimento alla prima e all’ultima inquadratura del film, che chiarificano visivamente l’importanza del paesaggio, mostrando una valle tipicamente western, con un primo piano che mostra la facciata di un monte che ricorda palesemente una fisionomia antropomorfa. Questo nella lettura del film porta a pensare che il fulcro del film sia lo scontro tra la natura e la cultura, tra il selvaggio e il civile, e come più volte detto, questo è un classico elemento western. Il melodramma si insinua invece nell’intreccio amoroso che si instaura nei tre protagonisti e si conclude con il tragico finale. “Com’è nelle corde del melodramma, la tragedia non è mai affrontata in termini psicologici<sup>63</sup> e non è tanto data dalle circostanze, quanto dalle colpe ereditate o da equilibri sconnessi”<sup>64</sup>. Infatti, il film si chiude con una dichiarazione d’amore, drammatica, a colpi di fucile.

La parte melodrammatica del film, che si esprime al meglio nella storia d’amore tra Lewt e Pearl, comprende un elemento onnipresente nel western: il cavallo. Secondo l’autore, il cavallo, simbolo della natura selvaggia del West e onnipresente nel cinema western, è un elemento fondamentale per la storia dei due amanti<sup>65</sup>. Uno dei primi incontri tra i due protagonisti si svolge in presenza del cavallo preferito di Lewt. Quest’ultimo sfida la ragazza a cavalcarlo senza sella e lei, per dimostrare di esserne capace, sarà sbalzata a terra dopo una lunga ed incontrollata galoppata nella prateria. “In questo gioco di seduzione, come se avesse messo Pearl alla prova, Lewt la ricompensa regalándole il cavallo”<sup>66</sup>.

L’autore sostiene, in estrema sintesi, che in questo film, dove melodramma e western si mescolano alla perfezione, la chiave di lettura risiede nel paesaggio e nei temi western.

Le dinamiche melodrammatiche del film, ambientate in paesaggi e situazioni *western*, dominate da una dicotomia di genere in cui c’è una lotta tra un senso maschile di sopraffazione e uno femminile di sottomissione – non sempre distribuiti nello stesso modo, se Pearl si mascolinizza e Jesse è di una bontà e dolcezza androgine<sup>67</sup> – sono quindi esplicitate non da una analisi psicologica, bensì da un rapporto quasi

---

<sup>61</sup> A. Clericuzio, *op. cit.*, p. 174.

<sup>62</sup> *Ivi.*, p. 175.

<sup>63</sup> Raymond Durnat, Scott Simmon, *King Vidor, American*, Berkley – Los Angeles – London, University of California Press, 1988, p. 247.

<sup>64</sup> A. Clericuzio, *op. cit.*, p. 182.

<sup>65</sup> Cfr. *Ivi.*, p. 178.

<sup>66</sup> *Ivi.*, p. 179.

<sup>67</sup> Cfr. R. Durnat, S. Simmon, *op. cit.*, p. 245.

determinista tra esseri umani e paesaggio con la vittoria finale, a mio avviso, dell'elemento femminile, sia perché Pearl trascina letteralmente Lewt al suo livello di orizzontale prossimità con il terreno, sia perché il monumento su cui si chiude il film è una testa di *squaw*<sup>68</sup>.

Nell'ultima scena la donna usa il fucile per combattere contro il suo amante quasi a simboleggiare il volerlo uccidere nel suo terreno di battaglia ideale, usando le sue armi.

Altri esempi di western-melodramma sono *Romanzo del West* (*Tall in the Saddle*, Edwin L. Marin, 1944) e *Johnny Guitar*. In *Romanzo del West*, il proprietario di un *ranch* viene misteriosamente assassinato e Clara, sua figlia, teme che ci sia un complotto nei suoi confronti. Si confida con Rocklin, interpretato da John Wayne, un cowboy che lavorava nella sua terra. La possidente del terreno adiacente, Arly Harolday, interpretata da Ella Raines, sospetta che ci sia stato qualcosa di losco nelle circostanze della morte del vicino. I suoi sospetti ricadono anche sul giudice che sembra avere dei documenti compromettenti. Rocklin e Arly iniziano così ad indagare sulla realtà dei fatti scontrandosi più volte l'uno contro l'altro. La protagonista femminile del film è determinata, agguerrita e coraggiosa, incarna esattamente l'eroe cowboy. Si scontrerà più volte con la controparte maschile, John Wayne, fino a che i due non si innamoreranno.

*Johnny Guitar*, invece, è ambientato in una piccola cittadina dell'Arizona, la cui economia si fonda sull'allevamento di bestiame, c'è un *saloon* gestito da Vienna, interpretata da Joan Crawford, che non ha buoni rapporti con gli allevatori. La situazione viene stravolta dall'entrata in scena di Johnny Guitar, interpretato da Sterling Hayden, un pistolero solitario. Vienna è incitata dai proprietari terrieri a chiudere il locale per ostacolare l'arrivo della ferrovia in quelle zone. Per ottenere il loro risultato la accusano persino di rapina ad una diligenza. I proprietari terrieri riusciranno ad incastrare Vienna che chiederà aiuto a Johnny, con cui in passato ha avuto una relazione sentimentale e del quale è ancora innamorata. Come scrive Massimo Marchelli, le componenti western e melodramma si plasmano in modo efficace: "del genere cinematografico per eccellenza il film di Nicholas Ray eredita i moduli classici estrapolandone contestualmente le energie dell'impianto simbolico e una sorta di incontinenza poetica propria del suo autore [...]. Tutto questo moltiplica le prospettive di lettura del film, di cui quella melodrammatica è prioritaria"<sup>69</sup>. Il giornalista Eugenio Ercolani afferma in un altro suo articolo: "il film fu recepito molto male al momento della sua uscita nelle sale. Il New York Times parlò così dell'interpretazione della Crawford: '...no more femininity comes from her than from the rugged Mr. Heflin in 'Shane'. For the lady, as usual, is as sexless as the lions on the public library steps and as

---

<sup>68</sup> A. Clericuzio, *op. cit.*, p. 183.

<sup>69</sup> M. Marchelli, *op. cit.*, p. 144.

sharp and romantically forbidding as a package of unwrapped razor blades”<sup>70</sup>. Il personaggio femminile viene criticato per essere troppo mascolino, poco femminile e sensuale. Toni D’Angela non sembra d’accordo con queste affermazioni: secondo il critico, il personaggio di Vienna è centrale nel film proprio grazie alle sue caratteristiche femminili insolite ed inusuali. Molto significativo risulta essere l’approfondimento proposto da D’Angela sul significato degli abiti della donna. I colori dei vestiti della donna sono in netto contrasto con gli indumenti indossati dagli altri membri del villaggio, quasi a mostrare la sua diversità ed estraneità<sup>71</sup>. I capi della Crawford sono caratterizzati da colori pieni, accesi e brillanti, come il giallo e il rosso, “messi in ulteriore evidenza dal sistema Trucolor usato per la pellicola”<sup>72</sup> che risaltano quando vengono accostati con le giacche e camice scure indossate dalla banda dei vigilantes della città. I colori accesi simboleggerebbero quindi nella donna il suo carattere e i suoi sentimenti forti, mentre i colori scuri delle bande hanno la funzione di spersonalizzare i singoli uomini, che assumono valore solo in quanto facenti parte di un gruppo, di una massa, e non come individui singoli. Anche Alonge e Giulia Carluccio si occupano di valutare l’abbigliamento di Vienna: “Joan Crawford indossa un ampio vestito da sera bianco, che contrasta violentemente con il nero della folla intenzionata a linciarla (ma che stride anche con gli abiti maschili che la donna porta nel resto del film, eccezion fatta per la scena d’amore notturna con Sterling Hayden). Il pianoforte, il vestito, finanche lo stesso nome del personaggio (Vienna: una metropoli europea), rimandano all’idea di ‘civiltà’, a un mondo elegante e raffinato”<sup>73</sup>. In questo modo sembra che si voglia rafforzare la contrapposizione tra civiltà e selvaggio: la donna simboleggia la civiltà, l’uomo il selvaggio, anche se parrebbe quasi che la Crawford riesca a trovarsi a suo agio in entrambe le posizioni.

Sotto un altro punto di vista, però, *Johnny Guitar* è un western assolutamente anomalo, poiché le figure realmente forti, che stanno al centro del conflitto, sono due donne: da un lato Vienna, e dall’altro Emma, che capeggia la cricca dei notabili. Tanto che, cosa assolutamente bizzarra per un western (e infatti *Johnny Guitar* è un ibrido tra il melodramma e il western), il duello finale si svolge tra i due personaggi femminili, mentre gli uomini, persino Johnny Guitar, che pure dà il titolo al film, rimangono ai margini. Nella tradizione del cinema western, invece, sono le donne a

---

<sup>70</sup> Eugenio Ercolani, “Donne nel cinema western: Parte 2, in *Taxidivers*, 18 giugno 2012, [<https://www.taxidivers.it/30736/rubriche/le-donne-nel-cinema-western-2-lo-sguardo-violato-delle-donne.html>], consultato in aprile 2022.

<sup>71</sup> Cfr. T. D’Angela, *Il cinema western da Griffith a Peckinpah*, cit., p. 207; Will Wright, *Sixguns and Society. A Structural Study of the Western*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1975, pp. 80-81; Stefano Masi, *Nicholas Ray*, Firenze, La Nuova Italia, 1983, pp. 48-49.

<sup>72</sup> S. Masi, *op. cit.*, p. 48.

<sup>73</sup> Giaime Alonge, Giulia Carluccio, *Il cinema americano classico*, Bari – Roma, Laterza, 2006, p. 62.

essere collocate nella periferia della vicenda (quando non sono decisamente assenti)<sup>74</sup>.

Nel testo di Alonge e Carluccio viene in seguito riportato uno stralcio di *Amore e morte nel romanzo americano* di Leslie Fiedler in cui si evidenzia come gli autori dei romanzi americani presentino l'incontro amoroso in modo superficiale e distorto: "I nostri romanzieri, abili quanto si vuole a descrivere l'offesa e la violenza, la solitudine e il terrore, tendono a evitare di descrivere quell'incontro appassionato fra un uomo e una donna che noi ci aspettiamo di trovare come evento centrale di un romanzo. In verità, essi rifuggono dall'ammettere, nei loro racconti, la presenza di qualsiasi donna normale e matura, e ci regalano invece dei mostri di virtù o di depravazione, simboli di sessualità repressa o temuta"<sup>75</sup>.

Da questa analisi, si può dedurre che dopo la mescolanza tra western e melodramma sopravvivano gli spazi aperti, i paesaggi e gli elementi visivi del primo, e gli intrecci, le situazioni drammatiche e di personaggi del secondo. Essendo il melodramma un genere nel quale sono presenti personaggi femminili forti, sicuramente più che nel western, questi sopravvivano quasi intatti anche venendo trasportati nelle terre selvagge della frontiera americana.

### 3.4.2. *Western musicale*

Il musical è sempre stato un genere rappresentativo e di successo nella cultura americana e, come spiega Roberto Campari, si basa su semplici presupposti. La struttura del musical è vicina a quella della fiaba tradizionale: oltre al classico 'e vissero felici e contenti', gli eroi e le eroine dovranno sostenere una serie di prove per raggiungere "un premio allo stesso tempo individuale e di vera e propria affermazione sociale"<sup>76</sup>. Le prove nel musical diventano i numeri musicali di danza e di canto attraverso i quali i protagonisti esprimono anche le proprie emozioni raggiungendo 'la felicità amorosa'<sup>77</sup>. Alla fine della Seconda guerra mondiale, negli anni Cinquanta, si assiste ad uno dei cambiamenti mediatici più importanti del secolo: l'arrivo della televisione. In questo periodo il cinema dovrà, quindi, contrastare e distinguersi dal neonato medium, e per farlo spingerà il pedale della spettacolarizzazione. Uno dei generi più rappresentati del periodo è il musical, ed esso viene adattato e plasmato in moltissimi altri generi, anche sul western.

---

<sup>74</sup> *Ivi.*, pp. 62-63.

<sup>75</sup> Leslie Fiedler, *Amore e morte nel romanzo americano*, Milano, Longanesi, 1960, pp. 22-23.

<sup>76</sup> R. Campari, *Il racconto del film: generi, personaggi, immagini*, cit., p. 35.

<sup>77</sup> *Ibidem.*

Secondo Brunetta “i film musicali conquistano il pubblico per la loro natura ibrida, perché mescolano allegramente e con molta libertà più generi popolari”<sup>78</sup>. Il western negli anni Trenta e Quaranta si integrava già con il musical, ma l’ibrido ‘western musicale’<sup>79</sup>, nonostante il successo nei paesi anglosassoni, scomparirà nel giro di pochi anni<sup>80</sup>. A portare al successo questo genere, è stato l’immacolato cowboy canterino Gene Autry. Come afferma Toni D’Angela, il performer aveva stilato un decalogo di qualità emotive che avrebbe dovuto caratterizzarlo, approvato dall’industria cinematografica e persino dai circoli femministi dell’epoca, e nel quale emergeva l’assoluta lealtà del protagonista, la sua bontà d’animo, la giustizia e il rispetto per tutti, anche per le donne<sup>81</sup>. L’apice del successo sarà negli anni Cinquanta quando la formula viene leggermente modificata e le sceneggiature iniziano a mostrare narrazioni più complesse e, ispirandosi maggiormente al musical, vengono presentate anche star, performer e cantanti donne, come ad esempio Doris Day. Esempi celebri sono: *Anna prendi il fucile*, *Non sparare, baciami!* e *Sette spose per sette fratelli*.

Nel film *Anna prendi il fucile*, musical diretto da George Sidney nel 1950, viene mostrato un singolare personaggio femminile. Il film ritrae personaggi e situazioni realmente esistiti e si tratta di un remake de *La dominatrice*, dove la protagonista veniva interpretata da Barbara Stanwyck. La storia è “la trascrizione operettistica di uno fra gli episodi più famosi nella cronaca dell’Ovest americano, la lunga collaborazione fra la tiratrice di carabina Annie Oakley e il leggendario ‘showman’ Buffalo Bill Cody”<sup>82</sup>. A differenza della precedente, come si è detto, questa versione spinge sul musical e Annie Oakley, interpretata dalla performer Betty Hutton, è una ragazza molto povera, a tal punto da non avere nemmeno ricevuto la minima istruzione scolastica, ma dotata di grande abilità nel tiro al bersaglio. È talmente brava nella disciplina che, in un torneo, batte il campione Frank Butler, interpretato da Howard Keel. Nel film viene chiaramente espresso che lo sport di tiro con fucile è un fatto maschile. La ragazza, innamorata dell’ormai ex campione, non riuscirà a conquistarlo a causa delle sue caratteristiche maschiline. Frank, infatti, non si mostra minimamente interessato a lei per il suo aspetto e il suo comportamento. All’inizio del film viene dato risalto al suo essere sporca e trasandata, quasi fosse una nativa americana e nel corso del film passerà molto tempo con gli indiani al punto da confondersi quasi con loro. Questo sottolinea la sua componente poco femminile e la sua ammirazione

---

<sup>78</sup> G. P. Brunetta (a cura di), *op. cit.*, p. 787.

<sup>79</sup> R. Campari, *Western: problemi di tipologia narrativa*, cit., 1970, p. 89.

<sup>80</sup> Cfr. Mauro Fradegradi, “Il cinema western o l’evoluzione del mito”, *Academia*, 2011, [https://www.academia.edu/17733581/Il\_cinema\_western\_o\_l'evoluzione\_del\_mito], consultato in aprile 2022, pp. 13-14.

<sup>81</sup> T. D’Angela, *Il cinema western da Griffith a Peckinpah*, cit., p. 6.

<sup>82</sup> Tullio Kezich, *Il mito del Far West*, Milano, Il formichiere, 1980, p. 166.

verso il mondo maschile. Anche il suo stile canoro può essere considerato poco femminile, predilige suoni graffianti a vocalità più leggere e delicate. Dall'altra parte però si dimostra molto romantica e femminile nell'approccio con l'altro sesso; è incredibilmente attratta da Frank fin dal primo momento, al punto che non riesce a resistergli. Si metterà a completa disposizione di Frank pur di stare con lui, anche a costo di rinunciare alla sua carriera da tiratrice. Frank si innamorerà di lei solo quando Annie tirerà fuori il suo lato femminile, sia fisico che comportamentale, lasciandolo vincere nell'ultima sfida di tiro. Alla fine del film, infatti, lei rinuncerà al suo titolo di campionessa per stare con il suo uomo. Tale comportamento è suggerito dal capo indiano che, incarnando saggiamente l'idea di intelletto e ragione, consiglia alla giovane donna di mancare di proposito i bersagli per attirare l'attenzione di Frank. La parte finale del film "non brilla certo per i suoi forti principi di eguaglianza o ancor meno di femminismo"<sup>83</sup>, infatti la protagonista rinuncerà alle sue aspettative e possibilità artistiche e lavorative per non oscurare la personalità del suo uomo fiero e poter stare al suo fianco. Emerge così la morale che la donna per essere accettata correttamente nella società deve liberarsi di alcune componenti considerate poco femminili per il pubblico maschile.

"Un musical sciocco e zuccheroso, prevedibile e scontato in cui quella che di lì a poco sarebbe diventata la donna di casa di ogni commediola, Doris Day, gorgheggia canzoni sentimentali, riuscendo a romanticizzare in modi kitsch persino la drammaticità delle guerre indiane"<sup>84</sup>. Così Franco La Polla definisce *Non sparare, baciami!*, il film, prodotto dalla Warner, nato molto probabilmente in risposta al grande successo di *Anna prendi il fucile* targato MGM. Anche in questo caso si ricorre alla miscela tra western e musical e, come nel precedente film, il soggetto è centrato su un personaggio femminile realmente esistito nel West e la Warner sceglie Mary Jane Burke, meglio conosciuta come Calamity Jane. La protagonista viene interpretata dalla grande star Doris Day e nella controparte maschile si presenta nuovamente Howard Keel. La storia racconta l'amore che nasce tra i due durante la realizzazione di uno spettacolo. La protagonista viene rappresentata come selvaggia nella parte iniziale del film, al punto che viene più volte scambiata per un uomo per il suo abbigliamento e per il suo comportamento. Calamity Jane verrà incaricata di portare nel suo villaggio una famosa cantante per promuovere lo spettacolo che si tiene nel *saloon*. Grazie a questo espediente si nota un grande confronto di femminilità quando il personaggio di Doris Day interagisce con Allyn McLerie, l'interprete della performer. Quest'ultima, infatti, appare nel classico modello femminile noto al pubblico: ben vestita e curata, al contrario della protagonista che si mostra sporca e rude. In alcuni dialoghi

---

<sup>83</sup> E. Ercolani, "Donne nel cinema western: Parte 2", cit.

<sup>84</sup> Franco La Polla, *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood*, Milano, Il Castoro, 2004, pp. 191-192.

Calamity Jane dirà di non sentirsi una vera donna e di non avere caratteristiche femminili. Verso la fine del film, dopo alcune scene che potrebbero sembrare sessualmente ambigue, la protagonista si calerà nei canoni classici della femminilità.

Anche per quanto riguarda *Sette spose per sette fratelli*, i produttori scelgono di affiancare l'ambientazione western alle caratteristiche del musical. È presente sempre Howard Keel come protagonista maschile e Jane Powell nella controparte femminile. La storia, con una notevole componente sentimentale, parla di sette fratelli, che abitano isolati dal resto del villaggio e sono in cerca di altrettante mogli, e dei loro rapporti con i cittadini. L'accostamento del genere western a quello musicale sembra funzionare dal punto di vista della popolarità, probabilmente perché riesce a coinvolgere sia gli uomini che le donne. In questo film sono gli uomini a gestire l'azione nella componente d'avventura, mentre dall'altra parte ci sono le donne che, a dire la verità, sono rappresentate senza spirito d'iniziativa, non operano decisioni e saranno infatti scelte dai sette fratelli per essere le loro rispettive consorti. L'unica donna che eccezionalmente mostra carattere e determinazione è la protagonista, che incarna il ruolo della madre occupandosi dei ragazzi, educandoli e mostrando loro come devono comportarsi. In questi casi i ruoli femminili sono diversi solo apparentemente, infatti sono personaggi sottomessi agli uomini al punto da rinunciare alla loro stessa natura per andare incontro ai canoni di femminilità accettati all'epoca.

Anche in questo frangente, la mescolanza con il musical porta nel western nuove figure femminili, soprattutto derivanti dal fatto che spesso nel genere musicale sono presenti, analogamente al melodramma, degli intrecci amorosi. In questo caso però, spesso si tratta di commedie che alleggeriscono le tensioni tipiche del western e anche le protagoniste femminili molte volte vengono rappresentate come figure comiche; perciò si può affermare che, le nuove figure femminili derivanti dal musical, rimangono abbastanza stereotipate e succubi dei personaggi maschili e della virilità del West.

### 3.4.3. *Western noir*

Il film noir è connotato da motivi e tono, dall'atmosfera e dagli stati d'animo dei protagonisti; è un genere che, come dice Tuska<sup>85</sup>, mostra il punto di vista dei criminali, in cui i poliziotti sono avidi e corrotti, e dove c'è un approccio nichilistico alla vita. Il western, come sostiene Alberto Morsiani, subisce una soddisfacente contaminazione con un altro dei generi classici di

---

<sup>85</sup> Cfr. Jon Tuska, *Dark Cinema. American Film Noir in Cultural Perspective*, Westport, Greenwood Press, 1984; cfr. G. Frasca, L. Aimeri, *op. cit.*, p. 263.

Hollywood, appunto il noir. Il noir è un genere urbano, al contrario del western, tuttavia riesce ad insinuarsi in quest'ultimo grazie "al potere del chiaroscuro di evocare l'anima piuttosto che soddisfare i sensi, e la sua tematica legata all'angoscia, alla perdita d'identità e ai problemi di visibilità, contagiano alcuni western"<sup>86</sup>.

*Sangue sulla luna* (*Blood on the Moon*, Robert Wise, 1948) riassume perfettamente queste caratteristiche: il regista e il protagonista, Robert Mitchum sono due grandi icone del noir e "non manca neppure la più classica delle *dark lady*, che fa la spia a favore del cattivo"<sup>87</sup>. Secondo Morsiani, ciò che rende noir questo western è l'uso che viene fatto della fotografia, sono presenti infatti i caratteristici tagli di luce del noir. Le luci e le ombre disegnano sui personaggi stati angosciati e ambigui. La trama parla di un cowboy senza fissa dimora, Robert Mitchum, che finisce al centro di una pericolosa faida tra un proprietario terriero e dei contadini. John Lufton, il proprietario terriero e le sue figlie Emma e Carol, sospettano che il cowboy stia con i contadini. Infatti, Jim Garry, il cowboy, viene coinvolto da Tate Riling a compiere una truffa nei confronti di Lufton, che però riesce a capire l'inganno e a non farsi imbrogliare innescando una rissa nella quale perderà la vita un contadino. Garry, disgustato dal comportamento di Riling, passa dalla parte di Lufton. Riling, una volta che avrà scoperto il cambio di posizione, cercherà di eliminare Garry che oltre a difendere i Lufton dovrà proteggere sé stesso. In tutto questo il personaggio di Emma, la figlia di Lufton, avrà un rapporto di amore e odio con il protagonista in quanto dubiterà fino all'ultimo della sua sincerità fino ad innamorarsi di lui una volta chiarite le cose. Lei è un personaggio estremamente forte e determinato, si mostra infatti molto ostile nei confronti del cowboy e solo alla fine mostrerà il suo lato dolce. Nel momento del bisogno si unirà coraggiosamente a Garry, gravemente ferito, aiutandolo a sconfiggere Riling e i suoi uomini. Il ruolo della donna non è quindi marginale, bensì occupa un nodo centrale per lo sviluppo della trama e sarà fondamentale per la catarsi del protagonista.

L'esempio più celebre della contaminazione tra i due generi è probabilmente il film di un altro grande interprete del noir: *Rancho Notorious* di Fritz Lang, con Marlene Dietrich nel ruolo della *dark lady*. Racconta di "storie di ossessione e autodistruzione, narrazioni di trasferimenti e scambi di colpa maturate in un 'vuoto' creato deliberatamente, ambienti privi d'aria, strade minacciose e solitarie"<sup>88</sup>.

Nei noir, sottolineano Aimeri e Frasca, i personaggi maschili sono dei *losers*, dei perdenti; mentre "quelli femminili sono *dark ladies*, *femmes fatales*, donne pericolose che conducono

---

<sup>86</sup> A. Morsiani, *L'America e il western. Storie e film della frontiera*, cit., p. 92.

<sup>87</sup> *Ivi.*, p. 93.

<sup>88</sup> *Ivi.*, p. 94.

nell' abisso quando non alla morte. La donna nel noir è una 'Circe contemporanea'<sup>89</sup> biondo-platino, fatta di freddo calcolo ('niente nervi, niente lacrime, neanche un battito di ciglio') e sensualità"<sup>90</sup>.

La trama è molto semplice, durante una rapina un bandito violenta e uccide la moglie di Vern che decide di vendicarsi. L'uomo viene indirizzato al *ranch* di Altar, dove vengono segretamente ospitati i fuorilegge della zona. Durante le indagini Vern si innamora di Altar che, rivelandogli l'identità dell'assassino, si compromette con gli altri banditi. "Nella sparatoria finale, Altar fa scudo del proprio corpo a Frenchy e muore tra le sue braccia"<sup>91</sup>. Come analizza Toni D'Angela, in *Rancho Notorious*, "il regista spinge lo spettatore a sovrapporsi a tratti con la situazione esistenziale del protagonista Vern, attraverso un impiego efficace delle inquadrature soggettive"<sup>92</sup>. Lo sguardo maschile cerca quello femminile per entrare nel suo mondo, l'uomo è completamente affascinato dalla bellezza e dal canto di Altar, interpretata da Marlene Dietrich. Durante il compleanno di Altar, Vern rimane pietrificato nel momento in cui la donna, mentre sta cantando, getta la sua sciarpa a Frenchy e scopre il petto ornato della spilla di diamanti appartenuta a Beth, la defunta fidanzata di Vern. Altar "è nello stesso tempo il simbolo della seduzione e dell'amore femminile e uno strumento involontario di morte, una gelida *femme fatale* pragmatica e attenta ai conti, e un'eroina romantica pronta al sacrificio, una creatura ambivalente, 'ricca di calore e d'amore, di gelo e di crimine'<sup>93</sup> al pari delle altre creature femminili del cinema di Lang"<sup>94</sup>. Altro tema centrale del film è la vendetta e il regista riesce a far sposare bene tutti gli elementi confezionando un film convincente e alla fine, il film si conclude come era iniziato, ossia con la morte di una donna, lasciando gli uomini ad una vita di solitudine e vagabondaggio.

Secondo l'autore, questo è un western crepuscolare e ciò che lo rende meraviglioso è il tema della stanchezza, lo sguardo rivolto al passato. C'è una voglia, da parte dei personaggi, di oltrepassare i miti che fino a quel momento li avevano caratterizzati e diventare qualcosa di più. "Questa stanchezza investe in primo luogo il personaggio della *femme fatale*, più volte tratteggiato da Lang come incarnazione della Fatalità che conduce alla rovina sé stessa e l'uomo rimasto vittima del suo fascino"<sup>95</sup>. In particolare, l'autore sta facendo riferimento a *La donna del ritratto* e a *La strada scarlatta* (*Scarlet Street*, Fritz Lang, 1945). Al contrario dei suoi film

---

<sup>89</sup> Cfr. Foster Hirsch, *The Dark Side of the Screen. Film Noir*, New York, Da Capo Press, 2001, p. 4.

<sup>90</sup> G. Frasca, L. Aimeri, *op. cit.*, p. 261.

<sup>91</sup> A. Viganò, *op. cit.*, p. 85.

<sup>92</sup> T. D'Angela, *Il cinema western da Griffith a Peckinpah*, cit., p. 198.

<sup>93</sup> Maurizio Del Ministro, *Cinema tra immaginario e utopia*, Bari, Dedalo, 1984, p. 32.

<sup>94</sup> T. D'Angela, *Il cinema western da Griffith a Peckinpah*, cit., p. 198.

<sup>95</sup> *Ivi.*, pp. 200-201.

precedenti, qui la donna non porta alla rovina gli uomini, bensì “salva il suo vecchio amante facendogli da scudo col suo corpo”<sup>96</sup>. Questo gesto sembra essere l’unica soluzione possibile che soddisfi le linee della passione, della gelosia e della vendetta. Per concludere, il film, terza analogia con il *noir*, contiene tre flashback per ricordare la vita passata mitica dei personaggi<sup>97</sup>.

È facilmente osservabile come in questo caso una delle figure femminili più famose del cinema classico americano riesca ad inserirsi anche in un genere arido di donne come il western. Questo è stato possibile perché oltre a lei sono state implementate nel western anche le dinamiche che ruotano attorno a questo personaggio.

### 3.5. Conclusioni

Il western mostra la duttilità di indossare vesti diverse da quelle che era consueto portare nei primi anni, operando alcune modifiche strutturali sul piano della diversificazione tra una maggiore variabilità di personaggi femminili e in alcuni casi anche un aumentato spessore delle eroine. Il caso più rappresentativo è l’eroina derivante dall’integrazione con il *noir*, dove la *femme fatale* nel West incarna un personaggio attivo. Come afferma anche Pravadelli, non è possibile sostenere che questo sia un personaggio unicamente passivo in quanto è lei stessa il fulcro del significato del racconto, è “oggetto dell’investigazione del personaggio maschile”<sup>98</sup>. Senza di lei le figure maschili sono completamente disperse nella loro stessa disperazione. Senza Marlene Dietrich in *Rancho Notorious*, il protagonista maschile non riuscirebbe mai a raggiungere il suo scopo.

---

<sup>96</sup> *Ivi.*, p. 201.

<sup>97</sup> Cfr. A. Viganò, *op. cit.*, p. 85.

<sup>98</sup> Veronica Pravadelli, *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, Roma, Laterza, 2019, p. 26.

## 4. FEMINIST FILM THEORY E CINEMA WESTERN

Questa sezione è dedicata al pensiero di Laura Mulvey. I suoi contributi alla Feminist Film Theory sono stati molto rilevanti per lo studio sulla rappresentazione dei generi. Conoscere le sue osservazioni è fondamentale per comprendere la posizione delle teorie femministe sulle rappresentazioni di genere, chiarendo anche l'importanza e la risonanza sociale che ha avuto la rivoluzione femminista degli anni Settanta. Questo movimento sociale ha portato un nuovo clima culturale. La conseguente affermazione dei diritti delle donne e del femminismo hanno in parte influenzato il cinema e i suoi personaggi, determinando anche la nascita degli studi sul maschile che, per alcuni aspetti, hanno ridefinito il modello dell'uomo nella società e nel cinema, come verrà spiegato nel capitolo seguente.

### 4.1. Il pensiero di Laura Mulvey

Per prima cosa è importante chiarire quale sia la principale teoria femminista utile a questo studio; di seguito verrà enunciato, in maniera sintetica, il discorso di Mulvey contenuto in *Visual Pleasure and Narrative Cinema*.

Il pensiero di Laura Mulvey si basa sulla Screen Theory, fondata sugli scritti pubblicati dalla rivista inglese *Screen* nei primi anni Settanta<sup>1</sup>, che analizzano le forme di rappresentazione nel cinema tenendo conto del rapporto tra soggettività e linguaggio. Il bersaglio di questa teoria è il realismo classico hollywoodiano, il cui linguaggio filmico costruisce una sorta di illusione di trasparenza, condizionando lo spettatore che crede di “vedere” con i suoi occhi, mentre in realtà

---

<sup>1</sup> Cfr. Warren Buckland, *Film Theory and Contemporary Hollywood Movies*, Londra, Routledge, 2009, pp. 3-7.

il suo “vedere” è filtrato dalla macchina da presa, che costruisce per lui un effetto di realtà, attraverso il quale viene veicolata l’ideologia dominante<sup>2</sup>.

Secondo Mulvey, il realismo classico hollywoodiano presuppone lo spettatore maschio, a cui vengono offerti due tipologie di piacere visivo. Il primo è di tipo voyeuristico, cioè: l’assunzione dello sguardo del protagonista che, tramite le strutture che portano lo spettatore maschio ad identificarsi con la star maschile, trasforma la donna in oggetto di contemplazione erotica. Il secondo è di tipo narcisistico, cioè: l’identificazione dello spettatore con la star maschile diventa una sorta di Io idealizzato. Nel caso della spettatrice, invece, il risultato è la negazione della sua soggettività. Le strutture del testo la portano a identificarsi con il protagonista maschio ed assumere lo sguardo maschile, che la oggettualizza<sup>3</sup>.

Le teorie di Mulvey sono state disapprovate in ambito accademico da taluni autori, al punto che spingeranno l’autrice a scrivere un secondo saggio sull’argomento. Ad esempio Carroll<sup>4</sup> solleva contestazioni di tipo storico-empirico in relazione al cinema classico, Gaylyn Studlar<sup>5</sup> disapprova il tipo di perversioni coinvolte nel piacere visivo, mentre critiche relative al concetto di “identificazione” vengono enunciate da Mary Ann Doane<sup>6</sup>, e Linda Williams<sup>7</sup>.

#### 4.2. La Feminist Film Theory

Chiarito quale sia il pensiero di Mulvey, si procede ad illustrare il contesto generale all’interno del quale si inserisce. Si analizzeranno i capisaldi della Feminist Film Theory tramite gli studi di Francesco Casetti, Giuliana Bruno e Maria Nadotti.

La Feminist Film Theory è un fenomeno complesso, sviluppatosi nell’America degli anni Settanta, che crea un nuovo spazio di indagine mediante un vero e proprio linguaggio di codifica e di decodifica che si interroga sul rapporto tra rappresentazione e differenza sessuale<sup>8</sup>. I primi articoli teorici hanno origine dalla spinta sociale che mette in discussione la rappresentazione

---

<sup>2</sup> Cfr. Warren Buckland, “Screen Theory”, in Roberta Pearson, Philip Simpson, *The Critical Dictionary of Film and Television Theory*, Londra, Routledge, 2001, pp. 392–393; cfr. Laura Mulvey, Veronica Pravadelli (a cura di), *Cinema e piacere visivo*, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 13-17.

<sup>3</sup> Cfr. L. Mulvey, V. Pravadelli (a cura di), *Cinema e piacere visivo*, cit., pp. 29-44.

<sup>4</sup> Noël Carroll, “The Image of Women in Film: A Defense of a Paradigm”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 48, n. 4, Feminism and Traditional Aesthetics, 1990, pp. 349-360.

<sup>5</sup> Gaylyn Studlar, “Il masochismo e i piaceri perversi del cinema”, in G. Fanara, F. Giovannelli (a cura di), *op. cit.*, pp. 187-211.

<sup>6</sup> Mary Ann Doane, “Identità e misconoscimento”, in G. Fanara, F. Giovannelli (a cura di), *op. cit.*, pp. 79-92.

<sup>7</sup> Linda Williams, “Qualcos’altro oltre che madre: Amore sublime e il melodramma materno”, in G. Fanara, F. Giovannelli (a cura di), *op. cit.*, pp. 373-405.

<sup>8</sup> G. Bruno, M. Nadotti, *op. cit.*, p. 8.

stereotipata delle donne nei film, ed “il saggio di Laura Mulvey *Piacere visivo e cinema narrativo*, pubblicato nel 1975, diventa il simbolo di questo nuovo corso teorico”<sup>9</sup>.

La teoria femminista del cinema, come illustra sinteticamente Casetti, si sviluppa prevalentemente in ambiente anglo-americano ed è innescata da diversi fattori. In primo luogo in relazione al movimento delle donne, che prende corpo all’inizio degli anni Settanta, che si impegna contro le strutture sociali dominate dall’uomo mettendo in evidenza la marginalità dei ruoli femminili e l’esistenza di una creatività repressa. Nasce da parte delle donne il bisogno di conquistare nuovi spazi e nuovi ruoli superando la propria condizione. Successivamente si diffonde il cinema indipendente, con la crescente presenza femminile nel settore; in questo periodo si conta la produzione di una considerevole quantità di opere dirette da donne che pongono riflessioni sulla rappresentazione femminile, sulle immagini nelle quali le donne sono costrette a specchiarsi e sulle collocazioni entro cui sono confinate nel circuito della comunicazione sociale<sup>10</sup>.

In sintesi si tratta di una questione politica, di un’operazione filmica e una ricerca accademica. Il film rivela la posizione del soggetto rispetto all’ideologia e chiarisce, tramite le situazioni edipiche, come si definiscono le differenze sessuali nella cultura. La riflessione femminista ha avuto delle ripercussioni sulla teoria del cinema, come sui *cultural studies*, avviando il dibattito su nuovi temi come il piacere della visione e la nozione di soggetto<sup>11</sup>.

Un punto di svolta molto importante si ha nella prima metà degli anni Settanta quando nascono numerosi interventi che denunciano il modo parziale e distorto in cui il cinema raffigura la donna: Marjorie Rosen<sup>12</sup>, Joan Mellen<sup>13</sup> e Molly Haskell<sup>14</sup>, sottolineano come i film in generale “tendono a ricondurre i personaggi femminili a stereotipi fissi”<sup>15</sup>. In questi anni vengono prodotti i primi documentari sull’universo femminile, nascono riviste specifiche come *Women and Film*, si diffondono i Women’s Film Festival e si avviano incontri tra studiose che “denunciano il modo parziale e distorto in cui il cinema corrente raffigura la donna”<sup>16</sup>. Questi studi vengono approfonditi all’interno della critica cinematografica e nascono dalle teorie femministe e dai movimenti sociali, politici ed ideologici che, in quegli anni, contribuiscono a dare un

---

<sup>9</sup> G. Bruno, M. Nadotti, *op. cit.*, p. 11. Cfr. Laura Mulvey, *Piacere visivo e cinema narrativo*, DWF, in *La donna nello schermo*, n. speciale, luglio-settembre 1978; Piera Detassis, Giovanna Grignaffini (a cura di), *Sequenza segreta: le donne e il cinema*, Milano, Feltrinelli, 1981; Laura Mulvey, “Le ambiguità dello sguardo”, *Lapis*, n. 7, marzo 1990.

<sup>10</sup> Cfr. F. Casetti, *Teorie del cinema. 1945-1990*, cit., p. 243.

<sup>11</sup> Cfr. *Ivi.*, p. 244.

<sup>12</sup> M. Rosen, *op. cit.*

<sup>13</sup> Joan Mellen, *Women and their Sexuality in the New Film*, New York, Horizon, 1973.

<sup>14</sup> M. Haskell, *op. cit.*

<sup>15</sup> Cfr. F. Casetti, *Teorie del cinema. 1945-1990*, cit., p. 244.

<sup>16</sup> *Ibidem.*

nuovo volto al genere femminile sostenendo l'uguaglianza sociale e personale dei sessi<sup>17</sup>. Queste ricerche hanno contribuito ad aumentare il valore sociale e culturale della donna sia nella società e successivamente anche nel cinema. Gli effetti si possono apprezzare nei generi cinematografici in generale, ma anche nel western, che è testimone di una mutazione ideologica influenzata da queste nuove correnti di pensiero sociale.

Tra i primi interventi della Feminist Film Theory ci sono anche gli studi di Claire Johnston e Pam Cook, che si cimentano nel riconoscere ed analizzare il sistema patriarcale<sup>18</sup>. L'ideologia patriarcale trova, ad esempio, una chiara spiegazione nei film di Raoul Walsh. Come riporta Casetti, analizzando le parole di Cook e Johnston: “nei suoi film la donna non è un individuo dotato di personalità, ma un puro e semplice oggetto di scambio, un ‘gettone’ il cui valore e la cui circolazione vengono decisi dagli uomini, al pari del valore e della circolazione della moneta. In questa logica è impensabile ogni vera sovversione: chi accenna a una rivolta (*Mamie Stover*)<sup>19</sup> è costretta alla resa e al ritorno al vecchio sistema. Ne deriva l'idea che il destino della donna è quello di ‘essere parlata’: mai di ‘parlare’”<sup>20</sup>. Johnston e Cook individuano la possibilità di sviluppare una lettura femminista che de-naturalizzi quello che nei film viene mostrato, evidenziandone le contraddizioni. Questa base di discussione trova una grande spinta negli interventi di Laura Mulvey<sup>21</sup>.

In sintesi, i capisaldi evidenziati dalla Feminist Film Theory sono:

gli stereotipi femminili nel cinema tradizionale o patriarcale, la tendenza di Hollywood a racchiudere la donna in ruoli fissi e particolarmente passivi, o – come vuole uno dei testi più importanti di questa letteratura, scritto da Laura Mulvey – un vero e proprio sistema linguistico e psicanalitico attraverso cui le forme di narcisismo e identificazione appartengono all'eroe maschile e quelle di desiderio e godimento (‘scopofilia’ secondo Mulvey) vengono invece dirette verso la donna. Il problema è dunque anche spettatoriale<sup>22</sup>.

#### 4.3. Analisi del pensiero di Mulvey

Si passa ora ad analizzare il pensiero di Laura Mulvey. L'autrice verrà esplicitata facendo attenzione all'interpretazione delle sue parole data da altri studiosi, in particolare: Giuliana

---

<sup>17</sup> Cfr. *Ibidem.*; cfr. G. Bruno, M. Nadotti, *op. cit.*, pp. 7-16; cfr. Veronica Pravadelli, “Feminist Film Theory e Gender Studies”, in Paolo Bertetto (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, Roma, Laterza, 2006, pp. 59-62.

<sup>18</sup> Pam Cook, Claire Johnston, “The Place of Woman in the Cinema of Raoul Walsh”, in *Raoul Walsh*, Edinburg, Edinburg Film Festival, 1974.

<sup>19</sup> Personaggio dal film *Femmina ribelle (The Revolt of Mamie Stover)*, Raoul Walsh, 1956).

<sup>20</sup> F. Casetti, *Teorie del cinema. 1945-1990*, cit., p. 246.

<sup>21</sup> Cfr. *Ivi.*, p. 247.

<sup>22</sup> Roy Menarini, *Il corpo nel cinema. Storie, simboli e immaginari*, Milano, Mondadori, 2015, p. 72.

Bruno, Maria Nadotti, Raymond Bellour e Veronica Pravadelli, la quale propone numerosi studi sull'argomento<sup>23</sup>.

Mulvey, servendosi della psicanalisi assunta come strumento di indagine privilegiato e osservando il cinema hollywoodiano classico, riflette sul rapporto tra narrazione e piacere visivo chiedendosi a chi appartengano le fantasie che il cinema veicola<sup>24</sup>. A tal proposito si precisa che “la differenza sessuale viene intesa non come dato di fatto biologico ma come costruito culturale”<sup>25</sup>, “partendo dal presupposto che in questo gioco di specchi gli uomini e le donne possano assumere indifferentemente posizioni sia maschili che femminili”<sup>26</sup>.

Il concetto attorno al quale ruota il pensiero di Mulvey sostiene che “il cinema è, per eccellenza, messa in scena di voyeurismo e feticismo, dove il maschile è comunque il soggetto della rappresentazione e il femminile il suo oggetto. Il maschile e non l'uomo, il femminile e non la donna”<sup>27</sup>. Il potere di illusione, fascinazione e seduzione del cinema<sup>28</sup> si alimenta tramite l'identificazione dello spettatore e della spettatrice nei personaggi e nella diegesi. Infatti, spiega Veronica Pravadelli che “il cinema classico racconta traiettorie edipiche in cui il/la protagonista deve venire a patti con il proprio desiderio. Dietro il contenuto manifesto, i tratti specifici della storia, vi è un contenuto latente sistematicamente ripetuto di film in film, il passaggio dalla condizione pre-edipica a quella edipica. Il cinema hollywoodiano è costruito su scenari freudiani (e lacaniani), ancorché semplificati e revisionati, in cui è in gioco la formazione della mascolinità e della femminilità e, infine, della coppia”<sup>29</sup>; e come ha argomentato Raymond Bellour, il fuoco della narrazione, il problema e l'esito imprescindibile della narrazione hollywoodiana è la formazione della coppia<sup>30</sup>. Quindi, come teorizza Freud, “se il superamento del complesso edipico consiste nell'abbandonare il desiderio per il/i genitore/i a favore di altre mete sessuali socialmente codificate, la formazione della coppia rappresenta il solo inveramento della ‘corretta’ femminilità e mascolinità”<sup>31</sup>. Bellour chiama questa struttura narrativa ‘blocco simbolico’ cioè una struttura definente le modalità del desiderio del soggetto occidentale: “un

---

<sup>23</sup> Cfr. V. Pravadelli, “Feminist Film Theory e Gender Studies”, in Paolo Bertetto (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, cit., pp. 59-102; Veronica Pravadelli, *La grande Hollywood. Stili di vita e di regia nel cinema classico americano*, Venezia, Marsilio, 2007; L. Mulvey, V. Pravadelli (a cura di), *Cinema e piacere visivo*, cit.; V. Pravadelli, *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, cit.

<sup>24</sup> Cfr. G. Bruno, M. Nadotti, *op. cit.*, pp. 11-12.

<sup>25</sup> *Ivi.*, p. 12; cfr. Teresa de Laurentis, *Technologies of Gender*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

<sup>26</sup> G. Bruno, M. Nadotti, *op. cit.*, p. 13.

<sup>27</sup> *Ivi.*, p. 12.

<sup>28</sup> Cfr. Paolo Bertetto, *Lo specchio e il simulacro*, Bompiani, Milano, 2007.

<sup>29</sup> V. Pravadelli, *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, cit., p. 26.

<sup>30</sup> Cfr. Raymond Bellour, *L'analisi del film* (1979), Kaplan, Torino, 2005; V. Pravadelli, *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, cit., p. 26.

<sup>31</sup> Cfr. Sigmund Freud, “Femminilità”, in E. Young-Bruehl (a cura di), *Freud sul femminile*, Bollati Boringhieri, Torino, 1993, pp. 359-380; V. Pravadelli, *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, cit., p. 26.

soggetto di desiderio, del tutto storico, è definito da un concatenamento sistematico, determinato da una serie di regole, insieme mobili e rigide (ed è qui tutta la loro forza) che puntano a produrre un certo effetto a partire dalla messa in finzione della coppia diegetica”<sup>32</sup>. Il teorico francese sostiene che tra il soggetto femminile e quello maschile non vi è simmetria nel cinema americano, ma che esso si fonda “su una sistematicità che opera proprio a scapito della donna, determinando la sua immagine, le sue immagini, in relazione al desiderio del soggetto maschile che così definisce sé stesso attraverso questa determinazione [...]. Penso che una donna possa amare, accettare e dare un valore positivo a questi film solo in base al proprio masochismo”<sup>33</sup>. Quindi una donna per provare piacere deve identificarsi con un soggetto subordinato, la cui unica funzione è quella di attivare il desiderio maschile.

Poiché il cinema hollywoodiano classico ha introiettato le norme di un sistema patriarcale, la spettatrice ha due possibilità: o si identificherà per forza con la propria subordinazione, oppure non si identificherà affatto. Tuttavia, sottolinea Pravadelli, “la partecipazione dell’audience femminile allo spettacolo cinematografico ci assicura che questa seconda ipotesi non si è storicamente verificata”<sup>34</sup>. Questo passo è anche uno dei nodi centrali degli studi sullo sguardo della spettatrice nel cinema di Laura Mulvey. Come riporta Pravadelli in *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, Mulvey teorizza la centralità dello sguardo nell’esperienza cinematografica. Esso è il vettore che fa funzionare il rapporto tra spettatore, schermo e le dinamiche diegetiche del cinema: “vi è una relazione di omogeneità tra le dinamiche psichiche del soggetto umano, come le ha spiegate la psicoanalisi freudiana, il dispositivo cinematografico e le strutture narrative e linguistiche del film classico”<sup>35</sup>. Il cinema hollywoodiano classico ha dominato i mercati del mondo intero sin dall’avvento del sonoro, iscrivendo la differenza sessuale tramite delle strategie formali altamente codificate e ottenendo il rapporto di subordinazione del femminile verso il maschile che caratterizza la società patriarcale.

Il piacere visivo dell’esperienza cinematografica si fonda sull’attivazione di due pulsioni contraddittorie: il voyeurismo e il narcisismo. Il primo nasce dal piacere di usare un altro individuo come oggetto di stimolazione attraverso la vista, mentre il piacere narcisistico deriva dall’identificazione del soggetto che si riconosce come proprio simile provocandone la fascinazione. Tuttavia, queste dinamiche non sono disponibili indistintamente, per lo spettatore e per la spettatrice, nel cinema hollywoodiano. “Nel film classico il piacere del guardare è stato

---

<sup>32</sup> R. Bellour, *L’analisi del film*, cit., p. 30.

<sup>33</sup> Janet Bergstrom, “Alternation, Segmentation, Hypnosis: Interview with Raymond Bellour”, *Camera Obscura*, n. 3-4, 1979, pp. 71-103, pp. 96-97.

<sup>34</sup> V. Pravadelli, *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, cit., p. 27.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

scisso in attivo/maschile e passivo/femminile: la funzione della donna è puramente erotica e si esaurisce nel sostenere il desiderio maschile, motore dell'azione narrativa"<sup>36</sup>. Mulvey sostiene quindi che nel cinema classico il guardare è riservato all'uomo, e la donna è l'oggetto dello spettacolo. "In altre parole, il cinema classico è costruito per il solo piacere dello spettatore maschile: se l'identificazione è il riconoscimento di sé nell'immagine del proprio simile è chiaro che, poiché è il personaggio maschile a dominare la scena, con l'azione e lo sguardo, solo l'uomo in sala potrà identificarsi con l'eroe. Unendo il proprio sguardo a quello del personaggio, lo spettatore sarà in grado di possedere vicariamente la donna"<sup>37</sup>.

Pravadelli, concorda con Mulvey, ma sostiene che questa tesi non può spiegare tutte le sfaccettature dell'enorme produzione del cinema hollywoodiano. Si sofferma su alcuni generi che sembrano confermare la tesi: "indubbiamente alcuni generi, come il western e in parte il noir, sembrano avvalorare questa tesi: il personaggio femminile rappresenta l'elemento passivo, l'oggetto del desiderio, ma anche, almeno nel western, l'elemento civilizzatore, il perno della famiglia"<sup>38</sup>. Lo scopo degli uomini di frontiera è quello di portare la cultura americana, ritenuta superiore, nelle terre selvagge abitate dagli indiani. Le donne in questa società non sembrano trovare spazio all'interno dell'azione, ma risultano fondamentali in quanto portatrici del simbolo della società civilizzata sui popoli selvaggi. Pravadelli conclude questo passo sul western considerando il rapporto tra civilizzazione e matrimonio, che verrà trattato anche in seguito in un altro scritto di Mulvey. "Quando l'eroe ha finito la sua ricerca e conquistato lo spazio e l'ordine sociale, egli completa la trasformazione della *wilderness* in *civilization* attraverso il matrimonio. Come ci mostra il finale di *Stagecoach (Ombre rosse, 1939)*, questo esito non è precluso a cowboy violenti e prostitute: nel selvaggio West, anzi, questi tipi sociali possono essere i più positivi"<sup>39</sup>. Sulla base di queste parole pare, quindi, che il ruolo della donna nel western sia fondamentale ma, innegabilmente, al contempo risulta essere solo di completamento ad un'azione che si svolge interamente al maschile.

A questo punto è indispensabile chiarire un ulteriore punto: l'identificazione dello spettatore o della spettatrice in ciò che vede sullo schermo; poiché questo è altrettanto se non più importante di una rosa più ampia di personaggi femminili. Si procederà ad analizzare questo concetto partendo dagli scritti di Pravadelli in risposta alle teorie di Mulvey. Bellour e Mulvey concordano sul presupposto che il personaggio femminile possa risultare passivo nonostante la sua

---

<sup>36</sup> *Ivi.*, pp. 27-28.

<sup>37</sup> *Ivi.*, p. 28.

<sup>38</sup> *Ibidem.*

<sup>39</sup> *Ibidem.*

importanza narrativa, e che la spettatrice possa identificarsi solo nella donna come oggetto subordinato. Osservando le opere cinematografiche, però, sembra che esse promuovano un'identificazione che non è fissa, ma che può mutare<sup>40</sup>. Secondo Pravadelli, l'identificazione della spettatrice dovrebbe transitare da un luogo all'altro, sia in posizioni attive che passive, e l'aderenza con la sua sottomissione risulterebbe solo una delle possibilità. L'accertamento della sua identità non si attuerebbe, quindi, esclusivamente in personaggi che incorporano caratteristiche simili a quelli dello spettatore o della spettatrice: in questo caso si dovrebbe parlare, più opportunamente di "simpatia" piuttosto che di "identificazione". Questo spiega anche come sia possibile identificarsi in un personaggio completamente diverso da uno spettatore medio, come ad esempio potrebbe essere un criminale della mafia in un film gangster. Al contrario, qualora i personaggi siano scritti con una certa cura, i meccanismi della rappresentazione fanno sì che sia possibile identificarsi con chiunque. Questo pensiero viene chiaramente rinforzato da Pravadelli nel suo testo.

Si è portati a credere che l'identificazione sia in primo luogo un effetto della struttura o del linguaggio: la spettatrice non si identifica con personaggi simili a lei per simpatia, è il film per effetto del suo linguaggio che la conduce a identificarsi con un personaggio piuttosto che un altro. È la situazione come viene raccontata allo spettatore a produrre identificazione, non tanto l'aderenza tra la psicologia di un personaggio e quella dello spettatore. Questo spiega perché l'identificazione si attivi appena guardiamo una qualunque scena, anche a film iniziato<sup>41</sup>.

Citando il pensiero di Jacques Aumont si nota che per dare la possibilità allo spettatore di identificarsi "è sufficiente lo spazio narrativo di una sequenza, o di una scena; è sufficiente che in questa scena si inscrivano un reticolo strutturato di relazioni, *una situazione*. Da quel momento, poco importa che lo spettatore non conosca i personaggi: in questa struttura razionale che riproduce una relazione intersoggettiva qualunque, lo spettatore trova ugualmente un certo numero di collocazioni organizzate in un certo ordine, in un certo modo, il che è la condizione necessaria e sufficiente di ogni identificazione"<sup>42</sup>. In sostanza, l'accertamento della propria identità seguirà i percorsi predisposti dal film facendo sì che la spettatrice si identifichi con le relazioni tra i personaggi più che con un personaggio specifico.

Bisogna però considerare che se l'immedesimazione fosse delineata solamente dal linguaggio essa coinciderebbe tra spettatori e spettatrici, prosegue Pravadelli. Mulvey aveva sottolineato la differenza di riconoscimento in base al *gender*, e che non bastano le strategie formali per avvicinare la donna allo schermo. La struttura dell'identificazione non basta per attivare

---

<sup>40</sup> Cfr. *Ivi.*, p. 29.

<sup>41</sup> *Ivi.*, p. 30.

<sup>42</sup> Jacques Aumont, *Estetica del film*, Lindau, Torino, 1995, pp. 191-192.

un'identificazione privilegiata col personaggio maschile, perciò la spettatrice si identifica con la donna subordinata<sup>43</sup>. “Banalmente, è più facile per una donna identificarsi con una figura femminile, e per un uomo con una maschile, indipendentemente dalle tecniche della messa in scena”<sup>44</sup>.

L'opzione inversa non è però da escludere. Ci sono molti film dove è possibile che gli uomini si riconoscano in personaggi femminili, basti pensare ai lavori di Hayao Miyazaki, che propone molto spesso trame centrate su personaggi femminili. Dato il vasto successo dei suoi film sembra plausibile che i bambini si immedesimassero con le eroine. La stessa cosa si potrebbe dire in merito ai lungometraggi animati prodotti dalla Walt Disney Animation Studios, in cui le protagoniste sono le principesse. Probabilmente per quanto riguarda opere pensate per un pubblico adulto la cosa si fa più complessa.

Pravadelli cita la famosa figura della *femme fatale*, sostenendo che sia difficilmente classificabile come “passiva”. “La *femme fatale* è una figura stratificata, non riducibile al livello della passività. Appare piuttosto una fusione di tratti passivi e attivi, di forza e di bellezza. Proprio la figura della *femme fatale* ci consente di enunciare a grandi linee il percorso dei processi di identificazione della spettatrice e le sue forme di piacere”<sup>45</sup>.

La stessa Mulvey propone una teoria sul processo che porta la spettatrice a riconoscersi con l'eroe maschile. Ossia la regressione, da parte della donna, alla fase pre-edipica in un momento in cui sia il bambino che la bambina hanno una sessualità attiva<sup>46</sup>. Perciò il cinema dà la possibilità alla donna adulta di regredire psichicamente a questo periodo passato.

Pravadelli chiude il discorso con una riflessione basata sul pensiero di Freud. “È evidente che l'identificazione della donna con una posizione maschile viene attivata in modo particolare in donne che non hanno accettato l'assunzione di una posizione passiva – la corretta femminilità di cui parla Freud – e per le quali il cinema fa emergere in modo più diretto il desiderio rimosso di ‘essere attive’”<sup>47</sup>.

---

<sup>43</sup> Cfr. V. Pravadelli, *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, cit., p. 31; L. Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, cit.

<sup>44</sup> V. Pravadelli, *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, cit., p. 31.

<sup>45</sup> *Ivi.*, p. 29.

<sup>46</sup> Cfr. Laura Mulvey, “Riflessioni su ‘Piacere visivo e cinema narrativo’ ispirate da *Duello al sole*, in L. Mulvey, V. Pravadelli (a cura di), *Cinema e piacere visivo*, cit., pp. 45-55.

<sup>47</sup> Cfr. Sigmund Freud, “Femminilità”, in E. Young-Bruehl (a cura di), *op. cit.*, pp. 359-380; V. Pravadelli, *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, cit., p. 32.

#### 4.4. Laura Mulvey e il caso *Duello al sole*

Come accennato nel capitolo precedente, il western amplia il ventaglio di personaggi femminili attraverso la mescolanza con altri generi cinematografici, ad esempio il melodramma. Di seguito, tramite il secondo scritto di Mulvey, si constaterà che tale pensiero può essere condivisibile, ma non per questo si può dire di essere arrivati ad una rappresentazione della donna nel western soddisfacente. Nonostante l'autrice confermi ancora la sua teoria, il suo studio è importante per capire come la mescolanza tra i generi non sia sufficiente ma comunque fondamentale per la rappresentazione femminile; e allo stesso tempo, la presa di coscienza sempre maggiore dei ruoli femminili porterà ad una ridefinizione di quelli maschili, come verrà spiegato nel capitolo successivo.

Come si diceva, Laura Mulvey amplia i suoi studi analizzando il personaggio femminile nel cinema western in un saggio del 1981 che risponde alle critiche nate in relazione agli scritti precedenti. In *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)*<sup>48</sup> l'autrice tiene fede alla sua idea originaria e pone l'attenzione su due criticità: la questione 'donne nel pubblico' e la questione del 'melodramma'<sup>49</sup>.

Riguardo al primo punto ci sono due alternative. È possibile che l'incanto della fascinazione si spezzi non trovandosi in sintonia con il piacere che viene offerto: la "mascolinizzazione"; oppure, la spettatrice può trovarsi a godere segretamente e inconsciamente dell'identificazione con un eroe che permette la libertà di azione e controllo sul mondo. Mulvey vuole prendere in considerazione questa seconda ipotesi. Per quanto riguarda la questione del melodramma, l'autrice sceglie di non affrontare il genere ma di riflettere "sui film in cui la protagonista è incapace di raggiungere un'idea sessuale stabile, poiché è lacerata fra l'oceanica profondità della femminilità passiva e il demone della mascolinità regressiva"<sup>50</sup>.

Mulvey fa un parallelismo tra le emozioni delle spettatrici che accettano la "mascolinizzazione" in un film d'azione in cui il protagonista è l'eroe maschile e tra le emozioni dell'eroina del melodramma "in cui la questione critica in gioco è la resistenza a una corretta femminilità"<sup>51</sup>. Mulvey teorizza che le emozioni della prima possano essere illuminate dalla seconda. "Alla oscillazione della protagonista, alla sua incapacità di raggiungere un'identità sessuale stabile, fa eco il 'punto di vista' maschile della spettatrice"<sup>52</sup>. L'autrice risale alla femminilità

---

<sup>48</sup> L. Mulvey, "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)", cit.

<sup>49</sup> Cfr. L. Mulvey, V. Pravadelli (a cura di), *Cinema e piacere visivo*, cit., p. 45.

<sup>50</sup> *Ivi.*, pp. 45-46.

<sup>51</sup> *Ivi.*, p. 46.

<sup>52</sup> *Ibidem.*

descritta da Freud secondo il quale la stessa emerge da un periodo cruciale per la crescita dell'individuo che si sviluppa in modo parallelo tra i due sessi.

Freud chiama questo periodo 'fase fallica' o "maschile" ed è identica sia per i bambini che per le bambine. La fase fallica si svolge dopo la 'fase anale', all'età di circa tre anni, ed è caratterizzata dalla concentrazione delle pulsioni libidiche sugli organi genitali, che quindi vanno a rappresentare la successiva zona erogena. Nel bambino la zona erogena è costituita dal pene (o fallo) che porta nell'individuo l'angoscia di castrazione' dovuta al complesso di Edipo. Mentre nelle bambine la zona erogena è situata nel clitoride che si traduce in quella che Freud chiama 'invidia del pene' con il complesso di Elettra<sup>53</sup>. È da quest'età in poi, quindi, che i bambini iniziano a capire la differenza tra sesso maschile e sesso femminile e, secondo Freud, tutti i bambini alla nascita risultano bisessuali e capiranno solo successivamente alla fase fallica la loro vera identità.

Mulvey, seguendo le parole di Freud, interpreta che il femminile nasce dal maschile e quindi lo sviluppo del primo "rimane esposto a interferenze da parte dei fenomeni residui del primo periodo maschile"<sup>54</sup>. Seguendo il pensiero freudiano: "anche nella donna l'aspirazione alla virilità è egosintonica per un certo periodo, e cioè nella fase fallica, prima che lo sviluppo proceda nel senso della femminilità. In seguito, però, tale aspirazione soggiace a quell'importante processo di rimozione, dal cui esito, com'è stato sovente illustrato, derivano i destini della femminilità stessa"<sup>55</sup>. Questo riflette la posizione delle donne in una società patriarcale. "Un termine dà origine al secondo come suo opposto complementare: il maschile dà origine al femminile, in quest'ordine"<sup>56</sup>. Si può dedurre, quindi, che secondo Freud il femminile non possa essere concettualizzato come diverso, ma solamente come coincidente nella fase fallica oppure come opposto nelle fasi successive<sup>57</sup>. Da qui si può capire che se il maschile viene identificato come "attivo" nella società patriarcale, al femminile spetta l'appellativo di "passivo".

L'autrice si ricollega al cinema sostenendo che: "i film di genere hollywoodiani, strutturati intorno al piacere maschile, offrendo un'identificazione con il punto di vista attivo, consentono alla donna spettatrice di riscoprire quell'aspetto perduto della sua identità sessuale, il mai pienamente rimosso fondamento della nevrosi femminile"<sup>58</sup>. Quindi Mulvey procede con l'analisi della grammatica narrativa. La convinzione di Freud, secondo cui il maschile è l'attivo,

---

<sup>53</sup> Cfr. Sigmund Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale*, Bollati Boringhieri, Torino, 1977.

<sup>54</sup> L. Mulvey, V. Pravadelli (a cura di), *Cinema e piacere visivo*, cit., p. 46.

<sup>55</sup> Sigmund Freud, *Analisi terminabile e interminabile*, Bollati Boringhieri, Torino, 1977, p. 68.

<sup>56</sup> L. Mulvey, V. Pravadelli (a cura di), *Cinema e piacere visivo*, cit., p. 46.

<sup>57</sup> Cfr. Sigmund Freud, *Scritti sulla sessualità femminile*, Bollati Boringhieri, Torino, 1969, p. 84.

<sup>58</sup> L. Mulvey, V. Pravadelli (a cura di), *Cinema e piacere visivo*, cit., p. 48.

costruisce la maggior parte delle strutture narrative popolari, dalle fiabe ai miti, fino ai film. Questa grammatica colloca lo spettatore dalla parte dell'eroe. Il cinema eredita, quindi, queste consuetudini nelle narrazioni da altre forme popolari e la spettatrice può ricorrere a una tradizione culturale antica operando una transizione da un sesso all'altro. Le storie, in altre parole, descrivono attraverso la fantasia, l'ambizione maschile, un'aspettativa di dominio: l'attivo. La principessa in pericolo deve essere salvata dal principe, quindi la funzione della donna è rappresentata dal passivo, dall'attesa ed è utile soprattutto come chiusura formale della storia, quando la principessa viene salvata, la costruzione narrativa volge al termine.

I tre elementi in gioco sono quindi i seguenti: il concetto freudiano di mascolinità nelle donne, l'identificazione orchestrata tramite la logica di una grammatica narrativa preesistente, e il desiderio dell'Io di fantasticare sé stesso in modo attivo. “Tutti e tre questi elementi suggeriscono che, dato che il desiderio riceve materialità culturale in un testo, per le donne (dall'infanzia in poi) l'identificazione transessuale è un'abitudine che diviene molto facilmente seconda natura. Tuttavia, questa Natura non sta facilmente ferma e si muove senza tregua nei suoi abiti da travestito presi a prestito”<sup>59</sup>. Mulvey sostiene, quindi, che data una grammatica nel comporre l'opera narrativa e la volontà dell'individuo di ricercare la componente attiva, la spettatrice debba compiere il gesto di identificazione transessuale con l'eroe maschile.

Per analizzare le funzioni dei personaggi femminili, Mulvey si rifà agli studi di Vladimir Propp e alla *Morfologia della fiaba*<sup>60</sup> dove sono contenuti archetipi e schemi narrativi. Secondo l'autrice il western si lega sia alla struttura narrativa primitiva analizzata da Propp nelle fiabe sia, facendo riferimento all'invulnerabilità dell'eroe, alle osservazioni di Freud sulle fantasticherie<sup>61</sup>. Il suo studio si concentra sulla funzione della donna come significante narrativo, in contrapposizione con il maschile, e sulla differenza sessuale degli elementi “attivi” o “passivi” della storia. Negli studi di Propp, il matrimonio costituisce “l'unica funzione che sia specifica al sesso, e si riferisce così al sesso dell'eroe e al fatto che abbia la possibilità di sposarsi”<sup>62</sup>. Nel western il matrimonio può simboleggiare sia la chiusura narrativa, come di consueto nella fiaba, ma anche la sua funzione opposta, il “non-matrimonio”<sup>63</sup>. Nella fiaba l'integrazione sociale che il matrimonio rappresenta è un fattore fondamentale ed accettato, mentre nel western può anche essere rifiutato. In questo modo l'eroe maschile può ‘guadagnare in statura’ rifiutando il

---

<sup>59</sup> *Ivi.*, p. 49.

<sup>60</sup> Vladimir Propp, Gian Luigi Bravo (a cura di), *Morfologia della fiaba* (1928), Torino, Einaudi, 2000.

<sup>61</sup> L. Mulvey, V. Pravadelli (a cura di), *Cinema e piacere visivo*, cit., p. 49.

<sup>62</sup> *Ibidem.*

<sup>63</sup> Cfr. *Ivi.*, p. 50.

personaggio femminile, la principessa, e rimanendo solo<sup>64</sup>. Se, nella fiaba descritta da Propp, il matrimonio rappresenta la risoluzione del complesso di Edipo con l'integrazione del simbolico, al contrario, nel western, il rifiuto "incarna una celebrazione nostalgica dell'onnipotenza fallica, narcisistica"<sup>65</sup>. La discrepanza tra il simbolico e il narcisismo nostalgico, genera qualcosa di sconosciuto alla fiaba di Propp. L'eroe western può incarnare due funzioni: "una che celebra l'integrazione nella società attraverso il matrimonio, l'altra che celebra la resistenza alle richieste e alle responsabilità sociali, soprattutto quelle del matrimonio e della famiglia, la sfera rappresentata dalla donna"<sup>66</sup>.

L'autrice porta l'esempio di *L'uomo che uccise Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, John Ford, 1962): "la questione in gioco non è più in che modo il cattivo sarà sconfitto, ma in che modo la sconfitta del cattivo entrerà nella storia: se ad essere visto vittorioso sarà il difensore della legge come sistema simbolico (Ranse) o l'incarnazione della legge in una manifestazione più primitiva, più vicina al buono o al giusto (Tom)"<sup>67</sup>. In questo film la funzione del matrimonio è fondamentale: "gioca lo stesso ruolo nel creare la risoluzione narrativa, ma è anche più importante in quanto il 'matrimonio' è un attributo integrante del difensore della legge"<sup>68</sup>. Nel film di Ford la scelta della principessa, ossia Hallie, è predeterminata. Quest'ultima, rappresentando la principessa, simboleggia anche la risoluzione edipica ricompensata e la rimozione della sessualità narcisistica nel matrimonio. Il ruolo della donna nei western costruiti entro queste convenzioni è quello di utilizzare il matrimonio come atto giuridico che sublima l'erotico in un rituale sociale finale, confermando il ruolo della donna come emblema dell'erotico.

Ora si vedrà come, nel concreto, un film western che si combina in modo efficace con il melodramma portando con sé una figura femminile di primaria importanza, si relazioni con il pensiero precedente di Mulvey.

Mulvey analizza un film nel quale la donna ricopre un ruolo centrale nella storia e sposta il discorso fatto precedentemente producendo un nuovo tipo di costruzione narrativa. Si parla del già citato *Duello al sole* in cui il nodo drammatico della storia viene vissuto negli spazi esterni attraverso l'azione e simbolicamente nel mondo interno della protagonista con il dramma interiore. Il conflitto interno della ragazza sta nella scelta tra due desideri che sono in antitesi tra loro: la femminilità "passiva" e la mascolinità "regressiva". Qui persiste ancora l'accostamento

---

<sup>64</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> *Ivi.*, p. 51.

simbolico della donna alla sessualità, ma non è più il significante della funzione che la porta al “matrimonio”<sup>69</sup>. “Ora la presenza femminile come centro consente alla storia di riguardare effettivamente e apertamente la sessualità; diventa melodramma”<sup>70</sup>. La narrazione, spostandosi sul melodramma e in particolare nel filone dedicato alle donne, può accostarsi al matrimonio non come fine ma come concetto in sé, come funzione da esplorare.

Come in *L'uomo che uccise Liberty Valance*, si trova l'opposizione di due uomini che non lottano per la Legge e la Storia, ma per una donna, Pearl. “I loro attributi alternativi acquistano significato a partire da lei, e rappresentano lati diversi del suo desiderio e della sua aspirazione”<sup>71</sup>. In altre parole, i due protagonisti maschili incarnano il doppio desiderio che Pearl vive al suo interno, quindi senza di lei le due posizioni antitetiche non rivestono alcun significato. Da un punto di vista psicanalitico, i due personaggi, rappresentano due versioni differenti della femminilità. Jesse indica la traiettoria “corretta”, cioè una sessualità passiva, ma per stare assieme a lui Pearl deve imparare ad essere una signora, quindi “un'idea del femminile socialmente praticabile”<sup>72</sup>. Dall'altra parte Lewt, ‘offre passione sessuale’, con lui Pearl può permettersi di essere mascolina, un maschiaccio, un “tomboy”. “Quindi, la dimensione edipica persiste, ma ora illumina l'ambivalenza sessuale che essa rappresenta per la femminilità”<sup>73</sup>.

Pearl non può trovare posto in quel mondo di ‘machismo misogino’, e non riesce ad incontrare il mondo maschile, questo perché il lato maschile di Pearl è rifiutato dall'ordine della società, lei deve imparare ad essere una signora. Questo è rappresentato dal personaggio di Lewt, anch'egli emarginato dall'ordine sociale. “La mascolinità di Pearl le dà i ‘mezzi’ per raggiungere l'eroismo e uccidere il cattivo. Gli innamorati si sparano a vicenda e muoiono l'uno nelle braccia dell'altro”<sup>74</sup>. Questo loro rapporto è il simbolo della dipendenza stretta che ha l'eroe verso il cattivo e viceversa, che è anche rappresentata nella fiaba primitiva. Nessun eroe è veramente tale se non ha un nemico da sconfiggere. Nel film viene dimostrata l'incapacità di Pearl di diventare una vera signora tramite il personaggio di Helen, la fidanzata di Jesse che dovrebbe essere il suo modello di riferimento. Lei è una vera signora e rappresenta il percorso “corretto”, il canone di femminilità perfetta che la protagonista vorrebbe raggiungere, ma senza successo<sup>75</sup>. Pearl si trova quindi di fronte al personaggio che rappresenta il ruolo da

---

<sup>69</sup> Cfr. *Ibidem.*, p. 51.

<sup>70</sup> *Ibidem.*

<sup>71</sup> *Ivi.*, p. 52.

<sup>72</sup> *Ibidem.*

<sup>73</sup> *Ibidem.*

<sup>74</sup> *Ibidem.*

<sup>75</sup> Cfr. *Ivi.*, p. 53.

interiorizzare e che la società le impone, ma lei lo rifiuta. Tramite Helen e i due protagonisti maschili, è possibile venire a conoscenza del dramma interiore che vive la protagonista.

L'autrice illustra l'effetto che ciò produce nella spettatrice: "la situazione è più complicata e va oltre il semplice lutto per una fantasia perduta di onnipotenza. L'identificazione maschile, nel suo aspetto fallico, riattiva per lei una fantasia di 'azione' che una corretta femminilità richiede venga rimossa"<sup>76</sup>. Questo diventa un indicatore che manifesta tutti i problemi derivati dal mostrare il femminile all'interno di una società patriarcale. Allo stesso modo si attiva nella spettatrice il ricordo della 'fase fallica', 'fase maschile' e 'fase attiva', in cui maschi e femmine sono uguali, la spettatrice può trovare in questo stadio la possibilità di provare piacere. La spettatrice accetta temporaneamente la mascolinizzazione che le ricorda questa fase passata "anziché drammatizzare il successo dell'identificazione maschile"<sup>77</sup>. Come viene mostrato nel film, la sessualità di Pearl non viene accettata fino in fondo nemmeno da Lewt, se non alla morte. Pertanto anche in questo film dove compare una donna protagonista, Mulvey conferma le sue precedenti teorie.

Bellour e Mulvey concordano sul fatto che la spettatrice si identifichi con la propria sottomissione, ma il primo sosteneva che i personaggi femminili nel cinema western fossero importanti. L'autore francese, come si è visto, ammette che la figura femminile nei western sia largamente derivativa da semplici stereotipi, ma sostiene anche che esistono film che presentano donne forti. Questo sembrerebbe significare che l'identificazione con la sottomissione della donna sia dovuta, nei film western, solo in parte alle eroine deboli e passive, perché tale processo si verificherebbe anche nei rari, ma esistenti, casi nei quali compaiono personaggi femminili di rilievo e non stereotipati. Pare, quindi, che sia proprio il linguaggio del cinema americano di quegli anni a portare le spettatrici a questo tipo di identificazione.

#### 4.5. Conclusioni

Gli studi della Feminist Film Theory, tra gli anni Settanta e Ottanta, sono stati fondamentali per le indagini sul *gender*, aprendo nuove strade al dibattito, chiarendo l'importanza che ha ricoperto la rivoluzione femminista nella società e in parte nella rappresentazione di genere al cinema. Oltre a ciò Mulvey ha sottolineato come il western non abbia saputo rappresentare donne forti e realmente significative nemmeno grazie alla commistione dei generi, come di fatto ha dimostrato attraverso il film da lei preso ad esempio. È vero che il personaggio di Pearl non

---

<sup>76</sup> *Ibidem.*

<sup>77</sup> *Ivi.*, p. 54.

sarebbe mai esistito in un western “puro” e che grazie al melodramma è potuto venire alla luce, ma è altrettanto vero, che il suo ruolo permane innegabilmente legato alle figure maschili che compongono l’intreccio del film. Il pensiero di Pearl è strettamente dipendente dagli uomini, che appaiono molto più forti di lei al punto tale da costringerla a rinnegare la sua stessa natura in favore dello sguardo maschile.

Anche se per le teorie femministe le donne non hanno raggiunto una soddisfacente rappresentazione nel cinema, è comunque possibile affermare che il nuovo clima culturale, conseguente alla presa di coscienza dei diritti delle donne nella società, contribuirà a revisionare i classici stereotipi attribuiti ai personaggi femminili anche nel western.

## 5. CRISI DEGLI EROI

Gli eroi classici del western, nel periodo successivo alla Seconda guerra mondiale e fino agli anni Sessanta, entrarono in una fase di declino, che segnerà il tramonto dei loro valori. Un elemento collegato alla trasformazione del valore assunto dalla donna nel cinema western è la messa in discussione del maschile, quale eroe indubbio e protagonista assoluto. In alcune opere vengono ridefiniti i ruoli di genere e, a seguito della perdita di importanza dell'eroe maschile, si afferma gradualmente il personaggio femminile, che assume caratteristiche più significative e di spessore. La messa in discussione della mascolinità stereotipata nel cinema riflette in parte il cambiamento sociologico di pensiero e culturale, che si muove nella società degli anni Sessanta e Settanta. In questo capitolo si cercherà di analizzare la crisi della mascolinità e come essa ha affiancato il tramonto dell'eroe classico. Gli uomini si sentiranno minacciati dalle donne che prenderanno sempre più spazio nella società.

A partire dalle riflessioni contenute nel testo sugli studi maschili di Arnaldo Spallacci, dal quale verranno tratti i principali spunti di carattere sociologico, seguiranno alcune integrazioni tratte dagli studi di Stefano Ciccone per quanto riguarda la crisi della mascolinità, e i lavori già citati di Veronica Pravadelli sul femminismo. I contenuti saranno calati in una prospettiva cinematografica prendendo in esame il film *L'uomo che uccise Liberty Valance*, ritenuto fondamentale in quanto rappresentante del fenomeno in una forma primitiva. Il film verrà analizzato attraverso le considerazioni di Giulio D'Amicone<sup>1</sup> e Sandro Bernardi<sup>2</sup> per le questioni di carattere generale, e anche utilizzando i saggi di Francesco Casetti<sup>3</sup> e Franco Ferrini<sup>4</sup>. Tra gli studi americani risalta senza dubbio il pensiero di Robert B. Ray<sup>5</sup>, che propone un'analisi dettagliata

---

<sup>1</sup> Giulio D'Amicone, *L'uomo che uccise Liberty Valance*, Genova, Le Mani, 2007.

<sup>2</sup> Sandro Bernardi, *L'uomo che uccise Liberty Valance*, in Lucilla Albano (a cura di), *John Ford*, Venezia, Marsilio, 2011.

<sup>3</sup> Francesco Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005.

<sup>4</sup> Franco Ferrini, *John Ford*, Milano, Il Castoro, 1975.

<sup>5</sup> Robert B. Ray, *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*, Princeton, Princeton University Press, 1985.

sul film, mentre per gli interventi sulla mascolinità nel cinema si farà riferimento principalmente agli studi di Steve Neale<sup>6</sup> e Steven Cohan<sup>7</sup>. Infine, gli scritti di Lee Clark Mitchell<sup>8</sup>, Roderick McGillis<sup>9</sup> e Yvonne Tasker<sup>10</sup> pongono l'attenzione sulla mascolinità nel genere western, contrapposta alla figura dell'eroe rilevato da Robert Warshow<sup>11</sup> e Richard Slotkin<sup>12</sup>.

### 5.1. La crisi della mascolinità

Come spiega Arnaldo Spallacci, il maschile nel corso della storia ha dovuto affrontare varie crisi. Ciò è estrinseco al fatto che, all'interno del maschile, sono contenute le caratteristiche che lo porteranno alla fine del genere stesso.

Negli anni Settanta, rispondendo all'interrogativo "che cosa è un uomo", Günter Grass scriveva: "Un luogo di incresciosa sofferenza [...] un terno al lotto [...] un teatro di angoscia e di disperazione". Grass ripropone così la parabola del maschile come entità che racchiude il dato ineliminabile della crisi, il 'male oscuro' che può condurlo al limite estremo dell'autodistruzione. Il genere maschile, dunque, è condannato a un destino bizzarro: se da un lato, in base ad alcune rappresentazioni, costituirebbe il soggetto dominante del mondo che ha permeato di sé la direzione e il senso della storia, specie nell'età moderna, dall'altro pare contenere i germi che potrebbero provocarne la sparizione<sup>13</sup>.

In altre parole, il genere maschile contiene al suo interno la componente che è in grado di mettere in crisi il genere stesso; al contrario del femminile che invece viene visto come solido, imprescindibile ed indispensabile. "Raramente si parla di crisi dell'identità femminile, e mai di inutilità del sesso femminile, perché pensare alla scomparsa della donna, in quanto generatrice di vita, significherebbe profetizzare la sparizione del genere umano stesso"<sup>14</sup>. Questo potrebbe spiegare, tra le altre cose, l'importanza dell'inserire almeno una figura femminile nei western,

---

<sup>6</sup> Steve Neale, "Masculinity as Spectacle. Reflections on man and mainstream cinema", in *Screen*, vol. 24, n. 6, novembre 1983, pp. 2-17.

<sup>7</sup> Steven Cohan, Ina Rae Hark, *Screening the Male. Exploring masculinities in Hollywood cinema*, London and New York, Routledge, 1993; Steven Cohan, *Masked Men: Masculinity and the Movies in the Fifties*, Bloomington, Indiana University Press, 1997.

<sup>8</sup> Lee Clark Mitchell, *Westerns: Making the Man in Fiction and Film*, Chicago, University of Chicago Press, 1998.

<sup>9</sup> Roderick McGillis, *He was some kind of a man: masculinities in the B western*, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 2009.

<sup>10</sup> Yvonne Tasker, *Contested Masculinities. The action film, the war film, and the Western*, in Kristin Lené Hole, Dijana Jelača, E. Ann Kaplan, Patrice Petro, *The Routledge Companion to Cinema and Gender*, New York, Routledge, 2016, pp. 111-120.

<sup>11</sup> R. Warshow, *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre, and Other Aspects of Popular Culture*, cit.

<sup>12</sup> Richard Slotkin, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century*, Oklahoma, University of Oklahoma Press, 1998.

<sup>13</sup> A. Spallacci, *op. cit.*, p. 115.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

come hanno ribadito più registi storici del genere: un western senza una donna non avrebbe senso di esistere.

Dalla seconda metà del Novecento, il genere maschile è stato costantemente oggetto di una serie di trasformazioni che ne hanno minato le solide fondamenta tradizionali. Un mutamento significativo e destrutturante riguarda la crescente presa di coscienza della figura femminile in quel periodo da parte delle istituzioni sociali. Gli uomini, quindi, si sono trovati impreparati a fronteggiare una vera e propria rivoluzione femminile, e dall'altra parte le donne hanno trovato la forza di affrancarsi dai tradizionali comportamenti imposti dalla società di appartenenza, di lottare per la loro autonomia e per la loro libertà sociale e sessuale. Tutto questo ha generato un profondo senso di smarrimento nel maschio. Come afferma Stefano Ciccone: “la messa in discussione di modelli culturali e ruoli sociali consolidati rappresenta per i singoli uomini una minaccia e una fonte di sofferenza. [...] l'identità degli uomini, anche la loro sicurezza di sé, la certezza della propria virilità, viene intaccata dalla nuova libertà femminile, dal nuovo protagonismo delle donne sul lavoro, nella società, nelle relazioni”<sup>15</sup>. Gli uomini sono rimasti sorpresi e trasformati dalla crescente autonomia e importanza del mondo-donna. È anche a seguito di questo nuovo movimento di pensiero, che i personaggi maschili, da sempre dominanti nell'universo western, iniziano il loro declino. Gli eroi degli anni Sessanta non sono più gli stessi delle decadi precedenti ed entrano in una fase crepuscolare dove i valori classici vengono a mancare. Come si vedrà in una forma acerba ne *L'uomo che uccise Liberty Valance*, nei protagonisti gli attributi di forza, potenza, dominio, perdono credibilità lasciando spazio ad altri orizzonti narrativi che suscitano uguale se non addirittura maggiore interesse nel pubblico.

Negli anni Settanta, avviene uno spostamento: l'attenzione viene posta su un nuovo modello di donna che, dal punto di vista cinematografico, propone caratteristiche autodeterminanti. Come sostiene Veronica Pravadelli: “una generazione di attrici nate negli anni '40 raggiunge il successo tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80, spesso attraverso ruoli di donna indipendente, forte e intelligente, non solo nel genere drammatico, da sempre particolarmente adatto alle interpretazioni femminili, ma anche in generi maschili, come film d'azione e il thriller”<sup>16</sup>. Pravadelli sostiene che questo incremento di interesse, nasca in contrapposizione con il movimento femminista secondo il quale: “nel cinema narrativo dominante la donna [è] rappresentata come oggetto”<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> Stefano Ciccone, *Maschi in crisi? Oltre la frustrazione e il rancore*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2019, p. 89.

<sup>16</sup> V. Pravadelli, *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, cit., p. 83.

<sup>17</sup> *Ivi.*, p. 23.

Perciò, ritornando a Ciccone: “l’immagine è quella di un maschile in crisi, incalzato da un femminile che lo insegue sul terreno della gestione del potere o dell’accesso alle opportunità di cittadinanza con la conseguente rappresentazione di uomini intimoriti e castrati dalla nuova libertà femminile [...]. Uno scenario in cui gli uomini subiscono la crescita di autonomia e di autorevolezza delle donne come una minaccia alla propria posizione nel mondo, anzi alla propria identità. [...] Il successo femminile è dunque fonte di disagio per gli uomini”<sup>18</sup>. Il mondo è cambiato e assieme a lui sono mutate le relazioni tra i sessi, i ruoli lavorativi, i diritti, e anche l’immaginario collettivo e i linguaggi delle rappresentazioni<sup>19</sup>. Questi cambiamenti profondi che sembrano minacciare il sesso maschile hanno contribuito a formare maschi “frustrati, disorientati, messi all’angolo e privati delle loro tradizionali attitudini. [...] uomini depressi, intimoriti dalla perdita del ruolo, di riferimenti per la propria identità, aggrediti da un femminismo che avrebbe ‘esagerato’, messi in crisi dalla libertà e dall’autonomia delle donne, castrati dal confronto con una sessualità femminile disinvolta e aggressiva”<sup>20</sup>.

Spallacci racconta che gli studi sul maschile nascono nell’America degli anni Sessanta e Settanta contemporaneamente alla proliferazione di gruppi e associazioni maschili. Questi movimenti sono in collegamento stretto con le elaborazioni del mondo femminista. Negli Stati Uniti si costituiscono le prime associazioni nazionali antisessiste e nelle università vengono aperti i primi dipartimenti che si dedicano ai *gender studies*, in una prima fase concentrati sui *women’s studies* e in seguito sui *men’s studies*<sup>21</sup>. Il sociologo evidenzia quanto gli studi sulla mascolinità abbiano evidenziato che la rappresentazione maschile, cioè l’insieme dei “modelli che nelle diverse epoche storiche ne hanno costituito l’immagine prevalente”<sup>22</sup>, sia mutata nel tempo. Secondo le parole di George Mosse: “l’ideale della mascolinità fu invocato da ogni parte come simbolo di rigenerazione personale e nazionale, ma anche come elemento fondamentale nella definizione che dà di sé la società moderna”<sup>23</sup>. Prosegue Spallacci che l’ideale virile teorizzato da Mosse: “permea di sé ogni meccanismo del vivere moderno; percorre le grandi e tragiche ideologie dell’Ottocento e del Novecento (nazionalismo, nazismo, fascismo, comunismo); attraversa ogni classe sociale (in primo luogo le classi medie, ma non ne sono state indenni l’aristocrazia e la classe operaia); definisce i valori profondi della società: morale, forza, virtù,

---

<sup>18</sup> S. Ciccone, *op. cit.*, pp. 13-14.

<sup>19</sup> *Ivi.*, p. 7.

<sup>20</sup> *Ibidem.*

<sup>21</sup> Cfr. A. Spallacci, *op. cit.*, pp. 33-34.

<sup>22</sup> *Ivi.*, p. 41.

<sup>23</sup> George Mosse, *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity*, New York, Oxford University Press; trad. it. *L’immagine dell’uomo. Lo stereotipo maschile nell’epoca moderna*, Torino, Einaudi, 1997, p. 3.

rispettabilità, passione, corpo e anima, apparenza esterna e perfezione interna”<sup>24</sup>. Quindi la mascolinità del Novecento si basa sulla virilità, ovvero il simbolo di virtù, di serenità e di autocontrollo.

Spallacci propone una serie di definizioni maschili che compaiono nella seconda metà del Novecento. In contrapposizione con il “duro”, nasce l’“uomo molle”, cioè chi rinnega di propria volontà i privilegi maschili, negando la figura patriarcale e assumendo comportamenti femminili. Questa immagine viene identificata con un uomo “senza forma né struttura, privo di volontà, probabilmente anche di virilità”<sup>25</sup> che Spallacci non raffigura positivamente ma che descrive efficacemente la crisi maschile. Nel mondo anglosassone spunta la figura dell’“uomo dolce”, attaccato alla moglie e alla famiglia di cui si prende cura; in America compare il *soft male*: “uomo riflessivo, adorabile, desideroso anch’egli di rispondere alle attese di mogli, compagne, madri, figli”<sup>26</sup> che crea quindi una nuova forma di virilità che dialoga con l’altro sesso; si ricorda anche la figura del *new man*, che sviluppa attenzione per la dimensione espressiva ed emotiva, l’impegno verso i familiari e le relazioni, e la cura di sé<sup>27</sup>. Potremmo sintetizzare che il cambiamento delle relazioni di genere ha portato, ad oggi, tre modelli di mascolinità differenti che Spallacci schematizza come segue. Una ‘mascolinità difensiva’, che propone il modello della virilità e della paternità tradizionali, opponendosi alla transizione; una ‘mascolinità in trasformazione’, che si propone un cambiamento, tra disorientamento e incertezze; e una ‘mascolinità innovativa e destrutturata’, che appare consapevole del cambiamento<sup>28</sup>.

Questa variazione di rotta emancipa e potenzia il valore della donna, che trasformandosi in eroina, sostituisce in alcune situazioni l’eroe maschile, ridefinendo spazi di azione sempre più ampi anche nei western. Il processo di trasformazione e decadimento dell’eroe maschile nel cinema western, apparso in modo nitido negli anni Settanta, inizia a tracciare alcuni segnali già in *L’uomo che uccise Liberty Valance*, ultimo film girato dalla prolifica coppia Ford-Wayne e che pone fine al loro sodalizio artistico iniziato con *La canzone della mamma* (*Mother Machree*, John Ford, 1928). Il film racconta personaggi che accennano già alla crisi della mascolinità per quanto l’opera sia stata distribuita nei primi anni Sessanta, e quindi in anticipo rispetto ai fenomeni caratterizzanti l’emancipazione della donna e i movimenti femministi. Con questo film si vuole spiegare che il lento declino degli eroi classici del western, combinato all’imminente crisi della mascolinità che colpirà anche la società americana, porterà un ulteriore indebolimento

---

<sup>24</sup> A. Spallacci, *op. cit.*, p. 41.

<sup>25</sup> *Ivi.*, p. 136.

<sup>26</sup> *Ivi.*, p. 137.

<sup>27</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>28</sup> Cfr. *Ivi.*, p. 146.

dei valori portati dai personaggi maschili, che verrà raccolto, negli anni Settanta, dalle eroine femminili.

## 5.2. Il caso: *L'uomo che uccise Liberty Valance*

In breve, la storia inizia quando il senatore Stoddard, James Stewart, è tornato con la moglie Hallie, Vera Miles, a Shinbone per assistere al funerale di Tom Doniphon, interpretato da John Wayne. Stoddard viene intervistato dal giornale locale e attraverso un flashback racconta quanto accaduto molti anni prima. Ransom Stoddard, fresco di laurea in legge, arriva nel West su una diligenza che viene assaltata dal famoso bandito Liberty Valance (Lee Marvin). Tom Doniphon e la fidanzata Hallie intervengono in soccorso ed ospitano Stoddard a trascorrere la convalescenza presso il locale di famiglia di Hallie. Sotto la protezione di Tom, Stoddard collabora con le Istituzioni della cittadina, riportando istruzione e legalità in un West dove la giustizia non ha valore e la banda dei banditi di Liberty Valance applica la legge del più forte. Lo sceriffo della città non esercita alcun potere perché anche lui, come il resto del paese, fatta eccezione per Tom, temono la famosa banda. Tom cercherà di far capire a Ransom che le sue leggi nel West non valgono nulla e che le questioni si regolano con le pistole. I valori e gli ideali di Ransom vengono messi a dura prova finché, durante le elezioni del paese regolamentate da Ransom, quest'ultimo riceve una sfida a duello da parte di Valance. Il giovane avvocato uccide inaspettatamente il bandito con la pistola, conquistando il cuore di Hallie e diventando l'eroe di Shinbone. I cittadini lo candidarono al congresso degli Stati Uniti, accusandolo di non meritare il successo poiché la sua celebrità è solo conseguenza del fatto che ha ucciso un uomo. Così Stoddard rinuncia all'incarico, ma a quel punto ecco il colpo di scena: Tom rivela di essere stato lui ad uccidere Liberty Valance, sparandogli di nascosto durante il famoso duello, convincendo il giovane ad accettare la candidatura. Il racconto di Stoddard si conclude ma a questo punto l'editore gli comunica che la vera storia non sarà mai pubblicata, perché nel West la leggenda ha bisogno di prevalere sempre sulla realtà dei fatti.

In questo film Ford paragona la Storia alla Leggenda, in quanto la storia 'dei fatti' che viene raccontata sui giornali vede in Stoddard l'eroe salvatore della città, ma lui stesso spiega che si tratta di una leggenda in quanto il vero eroe dovrebbe essere Doniphon, John Wayne, il Mito. "Se Ford accomuna Storia e Leggenda, possiamo invece dire che attenua la differenza fra la Storia (che è fatta di leggende) e il Mito"<sup>29</sup>. Ford sembra voler mettere in rilievo come Storia e

---

<sup>29</sup> S. Bernardi, *op. cit.*, p. 128.

Mito siano due mondi vicini ma differenti, intrecciati ma separati. Ne *L'uomo che uccise Liberty Valance* “l’alternativa che Ford riconosce è solo quella fra una Storia falsa, fatta di leggende, e un Mito carico invece di profonde verità”<sup>30</sup>. Ciò comporta due mascolinità e due eroi: da una parte c’è Ransom Stoddard, puro, pulito, che si presenta come avvocato e si congeda senatore passando alla storia come un eroe; dall’altra Tom Doniphon, che si sporca con un assassinio alle spalle, ma che nessuno ricorderà<sup>31</sup>. La loro differenza è percepibile fin dalle prime inquadrature del film, in quanto uno è vivo e l’altro è morto. Se James Stewart è la Leggenda, John Wayne è il Mito.

### 5.2.1. *Due eroi a confronto*

Francesco Casetti evidenzia particolarmente la dualità tra i due protagonisti che risulta centrale nel film. Entrambi appartengono, in maniera diversa, alla leggenda del West, o al Mito come si diceva prima, però in qualche modo uno dei due vincerà sull’altro.

Può essere interessante notare come in *The Man Who Shot Liberty Valance* la polarità si affermi a partire dalla coppia centrale degli eroi, Doniphon e Stoddard. Il primo è l’uomo della prassi, poche parole e molti fatti. È colui che nel momento cruciale prende l’iniziativa e spara a Liberty Valance, anche se poi lascia credere a tutti che chi lo ha fatto è stato il giovane procuratore: il suo linguaggio è quello delle armi. Stoddard invece è l’uomo di pensiero, deciso innanzitutto a capire, anche a costo di apparire passivo di fronte agli eventi, confinato nella posizione di semplice ‘osservatore’. Ma è proprio tramite la riflessione che Stoddard riesce a imporre la ragione in un mondo apparentemente dominato dalla brutalità e dall’arbitrio. Le sue chiavi di volta sono il libro e l’assemblea<sup>32</sup>.

Questi due simboli, il libro e l’assemblea, che si rifanno ai padri fondatori della Nazione americana, diventano gli elementi di civilizzazione del West, elementi che non erano mai stati presi in considerazione e che faticano a trovare spazio. Tuttavia non sembrano sufficienti, serve anche il duello. Casetti arriva alla conclusione che se nel film la realtà lotta con la Leggenda è quest’ultima a vincere nel West. Lo certificano gli stessi giornalisti nel film che si rifiutano di pubblicare la storia secondo il racconto di Stoddard e preferiscono credere che sia stato quest’ultimo a compiere l’eroico gesto.

Richard Dyer sottolinea la discrepanza tra i due protagonisti: “la differenza nell’abilità nel maneggiare una pistola (mostrata attraverso il goffo penzolare dell’arma dalla mano di Stewart nel confronto con Liberty Valance, paragonato all’elegante posa di Wayne con la pistola nel Flashback della stessa scena), e [la] loro diversa collocazione nella cucina del ristorante

---

<sup>30</sup> *Ibidem.*

<sup>31</sup> Cfr. *Ivi.*, pp. 130-131.

<sup>32</sup> F. Casetti, *L’occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, cit., p. 116.

(Wayne, imponente, è in piedi al centro della frenetica attività, Stewart goffamente cerca di leggere mentre lava i piatti), aiuta a stabilire la loro posizione nel mondo”<sup>33</sup>.

Il film presenta quindi due tipologie di eroe contrapposte, portando l’attenzione su due modelli di mascolinità differenti: Tom Doniphon di John Wayne da un lato, che incarna il modello classico e stereotipato tipico del western, e Ransom Stoddard di James Stewart che propone un ruolo nuovo, più moderno e innovativo. A dire la verità, il ruolo di James Stewart in *Partita d’azzardo* potrebbe essere un antecedente del suo personaggio in questo film: l’attore interpreta, nei due casi, dei giovani vestiti di tutto punto che arrivano in città ed entrambi sono contrari alle armi, anche se poi saranno costretti a farne uso. Mentre John Wayne, che aveva sempre fatto parti da fuorilegge o da militare, in questo caso interpreta un *rancher*, una scelta particolare per l’interprete di western per antonomasia. Oltretutto il film si apre con il suo funerale, dove non verrà mostrata nemmeno la salma, quasi a segnalare la fine di questo storico personaggio.

I modelli dei due protagonisti si contrapporranno per tutta la narrazione: come sostiene Aldo Viganò: “l’uomo d’azione eroico, solitario e malinconico dei suoi western migliori, e il cittadino idealista che pone le proprie virtù al servizio della comunità [...]. Chi appartiene alla Leggenda e chi alla realtà? Non c’è dubbio che per lo spettatore di film western, Wayne sia la Leggenda e Stewart rappresenti la realtà, ma in *L’uomo che uccise Liberty Valance* accade poi anche che per i giornalisti e per la gente comune – forse anche per lo spettatore più culturalizzato – sia invece Stewart colui che incarna compiutamente la Leggenda”<sup>34</sup>.

I due uomini appaiono quindi molto diversi tra loro, sono opposti, ma hanno in comune l’amore e l’odio. Il tema della donna contesa tra due uomini era già stato affrontato nella cinematografia di John Ford, si pensi a *I cavalieri del Nord Ovest*, o *La carovana dei mormoni*, *Sfida infernale*, o ancora *Cavalcarono insieme (Two Rode Together)*, John Ford, 1961). La narrazione ruota intorno a quattro personaggi che si relazionano diversamente attraverso i sentimenti di amore ed odio: Doniphon e Stoddard sono innamorati di Hallie e si oppongono a Valance. Scomponendo questa relazione risalta il contrasto tra i due protagonisti, ma il vincitore è Stoddard, che ottiene la mano di Hallie e uccide, anche se indirettamente, Valance. L’eroe classico ‘alla John Wayne’ è sconfitto, non ha più i requisiti necessari per essere al passo con i tempi, viene destabilizzato dalla presenza di Stewart, un uomo moderno, con un pensiero ed un atteggiamento nuovo.

È importante ricordare anche che questo film è significativo per la carriera di Stewart poiché la maggior parte del successo lo aveva già avuto. Lo stesso attore infatti non è un novizio del

---

<sup>33</sup> Richard Dyer, *Star*, Torino, Kaplan, 2003, p. 139.

<sup>34</sup> G. D’Amicone, *op. cit.*, p. 92.

western ed ha sempre portato un messaggio differente nelle sue interpretazioni. Ricordando *L'amante indiana*, il protagonista esprime idee anticonvenzionali per quanto riguarda gli indiani. Il ruolo di Stewart nel western può essere definito come “un cowboy inedito che, senza rinunciare all'amabilità che gli è propria, è anche tormentato dal dubbio e dalla violenza, ed è capace di accessi di furore”<sup>35</sup>.

Appare chiaro che uno dei due eroi sia, ormai, divenuto obsoleto e con questo film, John Ford, sembra voler simboleggiare che l'epoca d'oro del western è tramontata e sta nascendo una nuova civiltà<sup>36</sup>. Lo scontro tra i due è forte, secondo Tom Doniphon, Stoddard è un buono a nulla, “un uomo di carta o, meglio, di legge, un giovane avvocato completamente inetto nel mondo reale”<sup>37</sup>. Il *rancher* disprezza lo stile di vita del giovane legale che è contrario alle armi e che non le sa usare, che si adegua a lavori domestici e a fare il cameriere. È contrario alla giustizia data dalla legge, infatti quando Stoddard lo proporrà a diventare portavoce della città egli rifiuterà. Doniphon è legato al mondo dove la giustizia bisogna farsela da sé, con le armi, alla vecchia maniera. In questo modo il modello di mascolinità di Doniphon viene posto in rilievo: secondo Mosse lo stereotipo maschile viene rafforzato dalla presenza di un ‘omologo negativo’, ovvero il *controtipo*<sup>38</sup>, questo gruppo incorpora uomini emarginati, le minoranze che si contrappongono all'ideale della forza morale maschile.

Nella definizione dello stereotipo maschile giocano un ruolo importante le diverse caratterizzazioni del corpo maschile. Come spiega Spallacci, esistono due diverse concezioni: il ‘corpo-macchina’, di tipo sociobiologico, quindi legato alle caratteristiche maschili di forza e aggressività<sup>39</sup>; e il modello di corpo come costruzione sociale, dove le principali fonti rappresentative del maschile provengono dai mass media<sup>40</sup>. Se fino agli anni Sessanta vengono mostrati alla televisione, al cinema o nella stampa solamente eroi, cowboy, soldati e gentiluomini, successivamente questi media iniziano ad ampliare la tipologia maschile. Nascono nuove immagini a fianco di quella dell'uomo tradizionale come “la figura dell'uomo incerto, del narciso, del padre consapevole, dell'uomo sensibile, e frequentemente anche quella dell'uomo simile alle donne, o comunque attratto da modelli culturali, identitari e sessuali femminili”<sup>41</sup>. Stoddard, nel film,

---

<sup>35</sup> Clélia Cohen, *Il western: il vero volto del cinema americano*, Torino, Lindau, 2006, p. 23.

<sup>36</sup> Cfr. G. D'Amicone, *op. cit.*, p. 18.

<sup>37</sup> S. Bernardi, *op. cit.*, p. 131.

<sup>38</sup> Cfr. G. Mosse, *op. cit.*, p. 7.

<sup>39</sup> Cfr. Marco Alberio, *La metamorfosi del corpo maschile nei media*, in Elisabetta Ruspini (a cura di), *Uomini e corpi. Una riflessione sui rivestimenti della mascolinità*, Milano, Angeli, 2009, p. 212.

<sup>40</sup> Cfr. A. Spallacci, *op. cit.*, p. 44.

<sup>41</sup> *Ivi.*, pp. 44-45.

a questo proposito si troverà ad intraprendere mansioni che, almeno nei western precedenti, venivano considerate femminili; come ad esempio i lavori domestici e l'insegnamento.

Secondo John Beynon queste nuove tipologie stanno smarrendo i confini dando corpo ad uomini ibridi che sottraggono senso alla mascolità egemone<sup>42</sup>. Questo fenomeno darà origine alla crisi della mascolinità, data dalla perdita degli attributi originari del maschio, come sostiene anche Federico Boni<sup>43</sup>. Infatti, nell'opera di Ford, la mascolinità di Doniphon, da sempre presente nei western, inizia a perdere di significato una volta incontrata la figura di Stoddard che porta sulla scena il *new man*. Spallacci spiega che questa figura si distacca, rispetto ai tipi precedenti, da una dimensione razionale e si concentra maggiormente sulla sfera emotiva: si prende cura degli altri, dei figli e della famiglia e dedica molte risorse a sé stesso. L'uomo nuovo si domanda quali comportamenti siano giusti e appropriati nelle varie situazioni in cui vive, cercando di creare un'immagine accettabile di maschio moderno. È, perciò, possibile che “anche lo sguardo femminile si distenda (e perciò ‘giudichi’, apprezzi, critichi) sul corpo maschile come ‘corpo esibito’”<sup>44</sup>. Ciò dimostra come il potere femminile si stia estendendo in molti ambiti sociali trasformando il rapporto tra i generi<sup>45</sup>. “La *precarietà* del corpo maschile risulterebbe quindi una delle raffigurazioni centrali della crisi dell'uomo contemporaneo”<sup>46</sup>. I temi tradizionali che Connell<sup>47</sup> aveva riservato al dominio maschile come le armi, la guerra e le milizie, non sono più al centro dell'attenzione dell'uomo nuovo e perciò non vengono neanche raffigurate nel mondo del consumo e dei media. Questo discorso è identificabile all'interno del film: si può chiaramente notare come Hallie, la compagna di Tom Doniphon, sia immediatamente attratta da Stoddard; è interessata a lui e al suo pensiero al punto da rinunciare al suo compagno.

Si procederà ora, ad analizzare più nel dettaglio i due protagonisti attraverso i modelli di mascolinità che ciascuno racconta.

#### a) *Ransom Stoddard*

Il giovane legale si dimostra fin da subito contrario alle armi e alla violenza, considerando ben più pericolosi i suoi testi giuridici. È convinto delle sue idee ma si scontrerà con Tom Doniphon e con le sue convinzioni su quella che è la vera legge del West: ossia la capacità di

---

<sup>42</sup> Cfr. John Beynon, *Masculinities and Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 6.

<sup>43</sup> Federico Boni, *Men's help. Sociologia dei periodici maschili*, Roma, Meltemi, 2004, p. 27.

<sup>44</sup> A. Spallacci, *op. cit.*, p. 46.

<sup>45</sup> Cfr. *Ibidem*; cfr. Saveria Capecchi, *Il corpo perfetto. Genere, media e percorsi identitari*, in Saveria Capecchi, Elisabetta Ruspini, *Media, corpi, sessualità. Dai corpi esibiti al cybersex*, Milano, Angeli, 2009, pp. 37-62.

<sup>46</sup> A. Spallacci, *op. cit.*, p. 48.

<sup>47</sup> Cfr. Raewyn Connell, *Mascolinità. Identità e trasformazioni del maschio occidentale*, Milano, Feltrinelli, 1996.

usare le pistole. Il personaggio viene da un luogo non propriamente specificato, la cosa certa è che arriva da una città e non dal selvaggio West. Questo si evince nella prima scena quando, viaggiando a bordo di una diligenza, vestito con abiti eleganti, al primo confronto con i banditi non sa come comportarsi. Durante la narrazione Stoddard manifesta atteggiamenti molto diversi. Inizialmente, si presenta agli altri come un giovane legale appena diplomato, subito dopo si rende disponibile a fare il lavapiatti al ristorante di Hallie, poi sarà il cronista del giornale del villaggio, terrà dei corsi scolastici agli abitanti sia giovani che adulti, ricoprirà l'incarico di presidente del seggio e infine diventerà un uomo politico. Alcune caratterizzazioni di Stoddard ricordano le rappresentazioni conferite ai personaggi femminili in molti western precedenti, dove le donne provenivano dalle città della costa orientale e, una volta giunte nel West, si occupavano di faccende domestiche o educative, e odiavano le armi. Anche Stoddard disprezza le armi, a tal punto da non avere idea di come si utilizzi la pistola. Doniphon proverà ad insegnargli le basi necessarie atte ad azionare il grilletto e fare fuoco. Stoddard, perciò, si trova apparentemente più a proprio agio nel mondo femminile.

Come sostiene Connell: “gli uomini sono i protagonisti della stragrande maggioranza dei casi di violenza anche perché sono stati preparati alla violenza. [...] Essere capaci di fare violenza diventa una risorsa sociale. [...] Sono soprattutto giovani donne ad essere invece assunte per quelle occupazioni volte a porre rimedio alle conseguenze della violenza, come l'assistenza infermieristica e psicologica, o i servizi sociali”<sup>48</sup>. Roderick McGillis conferma che nell'Ottocento e nel West il mondo, fin dalla fanciullezza, era diviso in maniera rigida tra maschi e femmine e questo ha portato alla concreta formazione di un senso di mascolinità ben definito. Il mondo dei giovani maschi era ben distinto da quello delle ragazze: le attività maschili comprendevano sempre in qualche modo una forma di violenza, più o meno esplicita, e venivano svolte prevalentemente all'aperto, poiché lo spazio domestico era considerato prerogativa femminile<sup>49</sup>.

Queste differenze incontreranno inevitabilmente la dimensione del lavoro, Spallacci sostiene che: “il lavoro umano è soggetto alla regola del *sex-typing*, che prevede la creazione di lavori per gli uomini e lavori per le donne”<sup>50</sup>. Questo punto è fondamentale nella rappresentazione di genere nei western, le donne del western delle origini svolgevano sempre gli stessi lavori e le stesse occupazioni contribuendo a comporre uno standard stereotipato dei ruoli. Tale

---

<sup>48</sup> R. Connell, *Questioni di genere*, cit., p. 37.

<sup>49</sup> Cfr. R. McGillis, *op. cit.*, p. 9; cfr. Anthony E. Rotundo, *American Manhood: Transformations in Masculinity from the Revolution to the Modern Era*, New York, Harper & Row, 1981, pp. 31-37.

<sup>50</sup> A. Spallacci, *op. cit.*, p. 125.

visione proveniva dalla società, e come sottolinea Paola Piva: “il fatto che le donne abbiano storicamente coltivato legami soprattutto nell’ambito delle relazioni primarie (l’aggregato domestico) e gli uomini si siano responsabilizzati nei confronti di collettività più ampie, sembra aver generato delle competenze diverse”<sup>51</sup>. Nel West dove il settore secondario e terziario ancora non erano sviluppati, i lavori e le occupazioni riguardavano prevalentemente il settore primario come allevamento e agricoltura. Spallacci dice che “agli uomini vengono in generale (ma non esclusivamente) affidati [...] i lavori fisicamente gravosi”<sup>52</sup>, mentre nel lavoro “il corpo femminile è assente, non è celebrato dal sudore e dalla sporczia [...]. Donne che in questo stesso ambiente non sarebbero eroi ma vittime. Fondamentalmente sarebbero fuori posto”<sup>53</sup>. Questo significa che la maschilità e la femminilità tradizionali si costruiscono sui lavori considerati “maschili” e “femminili”<sup>54</sup>. Riassumendo il pensiero di Spallacci, il mondo del lavoro ha subito un grande mutamento con un forte incremento verso il settore terziario. Il lavoro era sempre stato suddiviso tra i generi: “la mascolinità tradizionale si è costruita sui lavori considerati ‘maschili’; per converso, l’industria, l’agricoltura e ancora prima la caccia si sono fondate sulle conoscenze e abilità degli uomini. È sul *corpo*<sup>55</sup> quindi che vengono modellate le esigenze sociali”<sup>56</sup>. La produttività basata sul settore primario e secondario centra i requisiti professionali sulla prestanza fisica, lasciando fuori il gentil sesso, considerato debole. “In questa divisione del lavoro storicamente consolidata si sono verificate alcune trasformazioni profonde che hanno connotato l’evoluzione dei rapporti fra i sessi. Urbanizzazione e crescita delle burocrazie hanno comportato il declino della rilevanza della forza fisica in gran parte delle occupazioni della classe media”<sup>57</sup>. Fino ad arrivare all’avvento del terziario che pone, quindi, la svolta: “nell’era del calcolatore, nessuno si preoccupa più di distinguere i compiti maschili e femminili”<sup>58</sup>. Questo pensiero spiega in parte il motivo secondo il quale i personaggi femminili nel West venivano relegati a occupazioni domestiche, il corpo femminile non è stato ritenuto adatto a sopportare gli sforzi e le fatiche derivanti dalle occupazioni tipiche del cowboy.

Al contrario di ciò che si è detto, Stoddard interagisce per la maggior parte del tempo negli spazi domestici compiendo azioni considerate femminili. Per questo verrà canzonato proprio

---

<sup>51</sup> Paola Piva, *Il lavoro sessuato. Donne e uomini nelle organizzazioni*, Milano, Anabasi, 1994, p. 53.

<sup>52</sup> A. Spallacci, *op. cit.*, p. 125.

<sup>53</sup> Silvia Gherardi, *Gender, Symbolism and Organizational Cultures*, London, Sage, 1995, trad. it. *Il genere e le organizzazioni. Il simbolismo del femminile e del maschile nella vita organizzativa*, Milano, Cortina, 1998, p. 64.

<sup>54</sup> A. Spallacci, *op. cit.*, p. 126.

<sup>55</sup> R. Connell, *Maschilità. Identità e trasformazioni del maschio occidentale*, cit., p. 48.

<sup>56</sup> A. Spallacci, *op. cit.*, p. 126.

<sup>57</sup> Michael A. Messner, *Politics of Masculinities. Men in Movements*, Thousand Oaks, Sage, 1997, p. 9.

<sup>58</sup> A. Spallacci, *op. cit.*, p. 127.

da Doniphon durante l'addestramento, e verrà preso in giro anche da Valance quando vestirà i panni di cameriere o di lavapiatti, venendo soprannominato appunto: "cameriera", "damerino" e "lavapiatti". Come spiega Franco Ferrini, Stoddard

per affermare l'ordine, la legge e il progresso (prima di conquistare la donna che diverrà sua moglie) si sottopone a una serie di umiliazioni che mettono a dura prova il codice virile (anzi, super-virile, ossia cavalleresco, ascetico e celibatario). Infatti Stoddard paga a caro prezzo la sua vicinanza con Hallie (che incarna gli ideali di emancipazione dalla semi-barbarie della speranzosa comunità di Shinbone). Per respingere il codice maschile di Tom Doniphon e Liberty Valance, sprofonda in un'economia tutta domestica, lava i piatti, serve ai tavoli infagottato in un buffo grembiulone (che non smette neppure in occasione del duello finale con Liberty Valance), suscitando il riso degli avventori della cucina degli Ericson e facendo dubitare della propria appartenenza sessuale (il che sarà sottolineato nella scena in cui fa lezione a scuola, in luogo della tradizionale maestrina [...])<sup>59</sup>.

L'autore sostiene che per raggiungere la super-virilità Stoddard sceglie di passare attraverso il femminile<sup>60</sup>.

Questo modello di uomo, il *new man*, non cerca di raggiungere la figura del maschio forte e virile, come sottolinea Spallacci, ma vuole uscire dall'incertezza che, dal mondo moderno, lo assale senza rinunciare alla conquista di una donna, ma intende perseguirla attraverso dei nuovi mezzi che si intonano con il periodo rinnovato da un universo femminile in trasformazione<sup>61</sup>. Stoddard sembra pertanto consapevole dell'obsolescenza della mascolinità di Doniphon, pertanto si presenta diversamente ad Hallie, rispettandola e diventando più simile a lei.

Uno dei tratti più interessanti del personaggio, che mette in crisi la sua stessa identità, è il fatto di essere convinto dei suoi ideali di giustizia e di non belligeranza, ma poi, quando viene sfidato da Valance ad un duello all'ultimo sangue, si ritrova ad uccidere l'avversario proprio con un'arma da fuoco. Il fatto, forse, ancora più eclatante, è che egli dà vita alla sua carriera politica proprio grazie a questo gesto da lui precedentemente ripudiato. "La sua carriera è dunque fondata su un atto di violenza, proprio ciò cui si era opposto fin dall'inizio. Metaforicamente, tale atto simboleggia il prezzo che il progresso deve pagare alla tradizione"<sup>62</sup>. A discapito di ciò si può tenere conto che Stoddard, sul punto di essere eletto, sembra riflettere sull'atto compiuto e abbandonerà il seggio. Sarà poi convinto in extremis da Doniphon a ripresentarsi sapendo che ad uccidere effettivamente Valance era stato proprio il *rancher*. Questo può significare che la mascolinità di Stoddard non è del tutto trasformata rispetto a quella di Doniphon,

---

<sup>59</sup> F. Ferrini, *op. cit.*, p. 68.

<sup>60</sup> *Ivi.*, p. 69.

<sup>61</sup> Cfr. A. Spallacci, *op. cit.*, p. 48.

<sup>62</sup> G. D'Amicone, *op. cit.*, p. 23.

egli rimane portatore di qualche piccola macchia che gli fa mettere in dubbio il suo nuovo status e che lo porta ad una breve crisi di identità.

Perciò, durante la scena del duello si assiste ad una duplice sconfitta morale. Entrambi i protagonisti, per eliminare il nemico, vanno contro a quelli che sono sempre stati i loro principi: se Stoddard rinnega la sua non belligeranza in favore delle armi legali, Doniphon rinuncia al suo onore e alla sua reputazione colpendo il nemico alle spalle.

b) *Tom Doniphon*

Anche il personaggio di Doniphon è significativo per questo studio, in quanto sembra incarnare, ma non è del tutto così, il classico eroe western. Egli fa riferimento più volte alla sua grande abilità con la pistola ma poi, a conti fatti, non è né un fuorilegge, né un pistolero, né uno sceriffo e nemmeno un militare: è un semplice allevatore di bestiame. Per di più non si è mai preoccupato di dimostrare la sua grande abilità con le armi per mettere a tacere Valance, che da anni disturba la quiete del villaggio. Egli dovrebbe essere il mito del Far West, che risolve i problemi 'alla vecchia maniera'; ed è interpretato da una delle icone del genere, John Wayne, come si è detto, ma nel film si limita a essere il protettore di Stoddard, secondo lui indifeso: lo salva all'inizio della storia e lo porta a casa della sua fidanzata Hallie per poterlo curare personalmente, perché non ha fiducia nel medico, definito un ubriacone. A conti fatti però, a sconfiggere Valance è sempre e comunque la pistola di Tom e mai la legge di Stoddard, sia nella scena del ristorante che nella sparatoria, è sempre Tom a difendere Stoddard, in modo efficace. Tuttavia, tutte le sue azioni nel film sono subordinate a quelle di Stoddard, senza quest'ultimo Tom Doniphon non esisterebbe, ed è anche significativo il fatto che tutti in paese sono convinti che l'eroe sia Stoddard.

Come sintetizza Slotkin, Wayne viene ricordato come una sorta di eroe popolare, il suo nome è un cliché che rimanda immediatamente ad un insieme ben riconosciuto di virtù dell'eroe americano<sup>63</sup>. Richard Dyer riporta che l'immagine di John Wayne rimanda alla grandezza, alla maschile indipendenza, all'eleganza, ed è associata in maniera indissolubile al West<sup>64</sup>. Secondo l'autore Wayne nella maggior parte dei suoi film "usa, e glorifica, le sue pacate, maschie qualità da uomo del West e leader"<sup>65</sup>. Dyer, riportando il pensiero di Orrin E. Klapp sullo studio dei tipi sociali<sup>66</sup>, analizza il modo in cui John Wayne afferma il suo atteggiamento maschile e indipendente: per prima cosa "rendendolo diverso dagli altri personaggi – comprese le donne, i

---

<sup>63</sup> Cfr. R. Slotkin, *op. cit.*, pp. 518-519.

<sup>64</sup> Cfr. R. Dyer, *op. cit.*, p. 90.

<sup>65</sup> *Ivi.*, p. 155.

<sup>66</sup> Orrin E. Klapp, *Heroes, Villains and Fools*, New Jersey, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1962.

cattivi e gli altri uomini che non sono ‘adatti’<sup>67</sup>; e poi “dissolvendo le tensioni ideologiche nella ‘incontestabile’ normalità da ‘brav’uomo’ della sua presenza”<sup>68</sup>. Mentre Cohan afferma che Wayne è l’eroe spietato che deve guidare i suoi uomini in una missione difficile e pericolosa, ed anche se i suoi uomini possono arrivare ad odiarlo, gli spettatori capiscono sempre che i suoi sono gesti onorevoli e che sotto la corazza batte un cuore nobile<sup>69</sup>.

Si è accennato alla figura dell’eroe nel western, ma non si è data una spiegazione sufficiente a questo modello, e parlando del personaggio interpretato da Wayne, è indispensabile farlo. Virginia Wright Wexman considera che la funzione generica propria dell’eroe dei film western è quella di servire “come modello per i nostri ragazzi”<sup>70</sup>. Questa figura viene analizzata precisamente da Steven Cohan rapportandola con la mascolinità: che sia sceriffo, allevatore o pistolero, l’eroe western è un professionista consumato, questo ruolo definisce la mascolinità come un prodotto della competenza maschile e della sua omosocialità, egli si trova più a suo agio con altri uomini, non con le donne. Mantiene una posizione dominante in una varietà di relazioni dello stesso sesso che finiscono per distinguersi tra le varie mascolinità, classificandole per età, razza, etnia, classe. Di tutte le grandi Star che hanno recitato nei western, il personaggio interpretato da Wayne è stato più spesso letto come modello maschile esemplare per gli uomini americani<sup>71</sup>. A metà degli anni Cinquanta, Wayne ha attribuito la sua fama e la capacità di incasso al botteghino dei suoi film, a due fattori: poiché tutti amano l’eroe, egli non ha mai interpretato un cattivo, inoltre recitando esclusivamente per uomini e ragazzi, si rivolge al suo stesso sesso in modo semplice e diretto, senza complicazioni<sup>72</sup>. Dopo *Ombre rosse* “per circa un quarantennio, John Wayne è stato il divo per eccellenza, piazzandosi sempre (e vincendola spesso) nella speciale classifica annuale dei ‘Top Ten Stars’, i dieci attori in testa agli incassi, e risultando forse la personalità dello schermo più conosciuto nel mondo”<sup>73</sup>.

Sull’omosocialità si esprime anche Spallacci. Riportando il pensiero di Robert Bly, afferma che i movimenti degli uomini che si sono presentati dagli anni Settanta in avanti, non sono una

---

<sup>67</sup> R. Dyer, *op. cit.*, p. 69.

<sup>68</sup> R. Dyer, *op. cit.*, p. 69.

<sup>69</sup> Cfr. S. Cohan, *Masked Men: Masculinity and the Movies in the Fifties*, cit., p. 208; cfr. Lloyd Shearer, “Hero: John ‘Duke’ Wayne”, *Pageant*, giugno 1952, p. 156.

<sup>70</sup> S. Cohan, *Masked Men: Masculinity and the Movies in the Fifties*, cit., p. 207; cfr. Virginia Wright Wexman, *Creating the couple: Love, Marriage, and Hollywood performance*, Princeton, Princeton University Press, 1993, p. 84.

<sup>71</sup> Cfr. S. Cohan, *Masked Men: Masculinity and the Movies in the Fifties*, cit., p. 207.

<sup>72</sup> Cfr. Martin Scott, “John Wayne”, in *Cosmopolitan*, novembre 1954, pp. 27-28.

<sup>73</sup> Giovanna Grignaffini (a cura di), *Star. Tre passi nel divismo*, Modena, Grignaffini, 1981, p. 63.

novità, ci sono sempre stati. Ad esempio “tutta la letteratura western è un *movimento degli uomini*”<sup>74</sup>.

I film western stanno dalla parte del silenzio, una caratteristica ritenuta tipica della mascolinità tradizionale, contrapposta alla loquacità femminile. Nel western si condensano diversi elementi della mascolinità: oltre al silenzio (il *cowboy* si sofferma a osservare il paesaggio, il deserto, le praterie, nella quiete perfetta), si celebrano anche l'amicizia e il conflitto fra uomini, scanditi dalla solitudine. Il ‘cavaliere solitario’ non è affatto un *tombreur de femmes*: con le donne ha un rapporto romantico, non ‘consumato’; dall'amata si congeda con un bacio fuggevole, innocente, prima di scomparire nella prateria sconfinata, con l'unica compagnia (silenziosa) del suo cavallo<sup>75</sup>.

Yvonne Tasker<sup>76</sup>, analizzando il pensiero di Robert Warshow, evince che i valori del western sono espressi da un uomo solitario con una pistola<sup>77</sup>. L'eroe western si concentra sulla frontiera, cioè una battaglia per il territorio dipendente dalla violenza. La mascolinità bianca americana è ritenuta necessaria per la formazione di una società moderna sulla quale si basa la Nazione. La violenza dell'eroe affascina e allo stesso tempo inquieta la società di cui fa parte, perciò i film western celebrano la mascolinità e la violenza a cui è strettamente legata. Come scrive Warshow, i migliori western mostrano un'ambiguità morale che oscura l'immagine dell'eroe, il *westerner*<sup>78</sup>. Le ambiguità derivano dal fatto che vengono sempre trovate delle giustificazioni che mettono al sicuro l'eroe dalle sue gesta. La violenza maschile non è mai cercata dall'eroe, ma egli si trova costretto a farne uso, egli deve scegliere delle vite da sacrificare per salvarne altre oppure per proteggere la Nazione. Come ricorda Warshow, quali siano le sue giustificazioni, si tratta sempre di atti di violenza<sup>79</sup>.

L'uso di fare della frontiera lo spazio mitico in cui ambientare le pulsioni dell'America contemporanea, risale fin dai tempi precedenti alla nascita del cinema. Come spiega Richard Slotkin, con la diffusione del cinema, il ricorso al mito del West come luogo adatto per articolare i frangenti politici e sociali, si è fatto sempre più complesso e articolato. Al punto che si è venuta a creare una confusione tra quello che è la realtà e ciò che è Mito<sup>80</sup>. Questo si ripercuote anche nella rappresentazione della mascolinità dove viene confusa la rappresentazione mitica dei film con la realtà.

---

<sup>74</sup> Cfr. Robert Bly, *La società degli eterni adolescenti. Quando gli adulti rimangono bambini e i bambini si rifiutano di diventare adulti*, Como, Red, 1996, pp. 218-220.

<sup>75</sup> A. Spallacci, *op. cit.*, p. 151; cfr. R. Bly, *op. cit.*, pp. 218-220.

<sup>76</sup> Cfr. Y. Tasker, *Contested Masculinities. The action film, the war film, and the Western*, in K. Lené Hole, D. Jelača, E. A. Kaplan, P. Petro, *op. cit.*, pp. 111-120.

<sup>77</sup> Cfr. R. Warshow, *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre, and Other Aspects of Popular Culture*, cit., p. 105.

<sup>78</sup> Cfr. *Ivi.*, p. 95.

<sup>79</sup> Cfr. *Ibidem.*

<sup>80</sup> Cfr. R. Slotkin, *op. cit.*, p. 276.

Tasker sottolinea che ne *L'uomo che uccise Liberty Valance*, c'è una chiara dicotomia tra una mascolinità tradizionale ed un eroe che si oppone alla violenza ma, nonostante ciò, la sua carriera si fonda su un atto di violenza erroneamente attribuito a lui<sup>81</sup>. L'autrice descrive il film come una parabola del mito maschile, Stoddard dimostra sempre il suo coraggio e la sua volontà nel difendere ciò in cui crede, la legge, anche a costo di mettere in pericolo la propria vita<sup>82</sup>. Anche Tasker concorda sul fatto che nel film avviene una scissione tra l'eroe classico impersonato da John Wayne, portatore di un'autorità fisica basata sulla violenza, e dall'altra parte una mascolinità morale.

Come sostiene Lee Clark Mitchell, il western è un genere molto flessibile, che facilmente si adatta alle questioni sociali e politiche che caratterizzano l'attualità, ma ciò nonostante, ha la tendenza a concentrarsi su alcune preoccupazioni centrali, la più frequente delle quali è la mascolinità. L'autore precisa anche che la figura dell'eroe cowboy è del tutto fittizia e creata appositamente per una narrazione mitica e che si distacca molto dagli uomini allevatori dell'epoca<sup>83</sup>. Tramite il mito viene espressa un'identità della mascolinità che si crea sia nel corpo che nel comportamento, mostrando come essere uomo, con esibizioni di virilità cruciali per l'affermazione dell'identità maschile. A questo proposito, scrive Mitchell, il western non mostra solamente uomini attraenti, si spinge su determinate caratteristiche che sono considerate essenziali nel delineare la mascolinità. Viene fatto l'esempio degli occhi chiari e taglienti, la mascella robusta, il corpo ben delineato e la figura piazzata. Le caratteristiche maschili sono rese al punto tale che il western non rappresenta solamente un genere cinematografico che consente di guardare gli uomini, ma un genere che fa sì che lo sguardo diventi uno dei suoi aspetti fondamentali: il western è focalizzato sul guardare gli uomini<sup>84</sup>. Cohan ricorda che sono numerosi i generi che si concentrano sul conflitto di uomini con altri uomini: ad esempio nel western, nei film epici, di fantascienza, di guerra, nei gangster e nei polizieschi, sono contenuti spesso episodi in cui i nemici danno spettacolo del corpo dell'eroe spesso in formule sadomasochiste, attraverso pestaggi o torture, durante i quali il corpo maschile viene erotizzato<sup>85</sup>.

Steve Neale analizza le figure maschili nel western partendo dal pensiero di Laura Mulvey: ci sono due immagini divergenti di mascolinità comunemente in gioco nel western che fanno emergere due funzioni, una che celebra l'integrazione nella società attraverso il matrimonio,

---

<sup>81</sup> Cfr. Y. Tasker, *Contested Masculinities. The action film, the war film, and the Western*, in K. Lené Hole, D. Jelača, E. A. Kaplan, P. Petro, *op. cit.*, pp. 112-113.

<sup>82</sup> Cfr. *Ivi.*, p. 113.

<sup>83</sup> L. C. Mitchell, *op. cit.*, p. 3-4.

<sup>84</sup> Cfr. *Ivi.*, pp. 156-159.

<sup>85</sup> Cfr. S. Cohan, I. R. Hark, *Screening the Male. Exploring masculinities in Hollywood cinema*, cit., 151-152.

l'altra che celebra la resistenza alle norme e alle responsabilità sociali, soprattutto quelle del matrimonio e della famiglia, ovvero la sfera attribuita alle donne<sup>86</sup>. Un tipo di eroe incarna la funzione narcisistica che rifiuta la società e l'altro incarna le funzioni civilizzanti del matrimonio, dell'integrazione e della responsabilità sociale. In questi termini, l'inserimento di Doniphon nella prima e di Stoddard nella seconda categoria appare obbligatorio. Frequentemente si incontra la contrapposizione tra due tipi di mascolinità: da un lato l'immagine di un'autorità narcisistica e dall'altro la legge e l'autorità sociale, quindi l'individuo e la collettività, l'azione e la parola<sup>87</sup>. Neale evidenzia il tono nostalgico del film: si è in lutto per la perdita di Doniphon e di ciò che quel tipo di eroe rappresenta. La nostalgia non si ferma al mondo ormai perduto del West, si scorge anche nel narcisismo maschile che Wayne rappresentava. Sul tema della nostalgia per l'eroe perduto l'autore propone come casi esemplari alcuni film di Peckinpah come: *Sfida nell'Alta Sierra* (*Ride the High Country*, Sam Peckinpah, 1962), *Sierra Charriba* (*Major Dundee*, Sam Peckinpah, 1965), *Il mucchio selvaggio*, e soprattutto *Pat Garrett e Billy Kid* (*Pat Garrett and Billy the Kid*, Sam Peckinpah, 1973). Questi film sono nostalgici, ossessionati dalle immagini, dalle definizioni della mascolinità e dai codici di comportamento maschili, immagini di un narcisismo maschile che non c'è più perché minacciato dalle donne, dalla società e dalla legge<sup>88</sup>. Per questo il film di Ford si apre e si chiude nel giorno del funerale del suo celebre personaggio interpretato da Wayne; dispiace per la perdita ma si è consapevoli che è l'unica possibilità.

Secondo Robert B. Ray, *L'uomo che uccide Liberty Valance* rappresenta la risposta di Hollywood allo stato d'animo dell'America del Secondo dopoguerra, che lotta per riaffermare il modello classico hollywoodiano, drammatizzando contemporaneamente la crescente incompatibilità dei valori tradizionali americani<sup>89</sup>. Per questo motivo, il film si sviluppa attorno ad alcune opposizioni tematiche, ad esempio: Est e Ovest, treno e cavallo, libro e pistola, debolezza e forza, grembiule e cinturone, parole e azione, civile e selvaggio, vita e morte, e ovviamente Stoddard e Doniphon<sup>90</sup>. In più di un'occasione viene dimostrato come queste opposizioni si compenetrino tra di loro. Infatti sia Doniphon che Stoddard, seppur siano agli opposti, amano la stessa donna; il primo, nonostante la sua riluttanza per le questioni legislative, prende parte al congresso e convince Stoddard ad accettare l'incarico; quest'ultimo, dichiaratamente

---

<sup>86</sup> Cfr. L. Mulvey, "Riflessioni su 'Piacere visivo e cinema narrativo' ispirate da Duello al sole", in *Cinema e piacere visivo*, in V. Pravadelli (a cura di), cit., pp. 45-55.

<sup>87</sup> Cfr. S. Neale, "Masculinity as Spectacle. Reflections on man and mainstream cinema", cit., p. 9; cfr. S. Cohan, I. R. Hark, *Screening the Male. Exploring masculinities in Hollywood cinema*, cit., pp. 163-164.

<sup>88</sup> Cfr. S. Neale, "Masculinity as Spectacle. Reflections on man and mainstream cinema", cit., pp. 9-11.

<sup>89</sup> Cfr. R. B. Ray, *op. cit.*, p. 179.

<sup>90</sup> Cfr. *Ivi.*, p. 220.

contrario alle armi, impugnerà una pistola per sconfiggere Valance<sup>91</sup>. Riassumendo le parole di Robert B. Ray, questo film palesa un cambiamento profondo nella scala di valori di Hollywood: la caduta di Tom Doniphon e con lui di tutti i suoi ideali è inevitabile, e lui stesso lo ammette quando dice a Stoddard che d'ora in poi Hallie sarà la compagna di quest'ultimo. In un certo senso, quindi, è la figura femminile a scegliere da quale parte stare, simboleggiando la consapevolezza della crescita del potere delle donne.

Tom Doniphon appare in un evidente stato di crisi: decide di occuparsi di bestiame in un periodo storico nel quale erano nascenti le reti ferroviarie che avrebbero sconvolto il mercato. “La ferrovia per Ford segna sempre la demarcazione fra due diverse serie temporali che, come vedremo, non comunicano fra loro. Piuttosto che successive, sarebbe meglio definirle contemporanee; due serie autonome che corrono su due piani differenti”<sup>92</sup>. Alla ferrovia si contrappone la diligenza, che all'inizio del film viene presentata come un oggetto arcaico, infatti è piena di ragnatele. Le ambizioni di Tom non sono né intriganti né tantomeno eroiche, desidera solamente gestire un allevamento di bestiame e vivere in una casetta con Hallie. Alcune sue azioni possono chiarificare la sua natura di *loser*, ad esempio non fa nulla per ravvivare il rapporto tra lui e Hallie, anzi non pone alcuna resistenza quando si accorge che quest'ultima si innamora di Stoddard. Arriverà anche a convincere il rivale a candidarsi in politica per far felice la sua donna.

Hallie è la fidanzata di Tom Doniphon, in realtà non lo è ancora ufficialmente, in quanto quest'ultimo non ha ancora fatto la proposta alla ragazza, ma si limita a costruire una stanza in più nel suo *ranch* e a regalarle fiori. Tutti in città sono a conoscenza di ciò e, sia il padre di Hallie che il giornalista Peabody, non aspettano altro che Tom faccia la proposta. Dopo il duello tra Stoddard e Valance il primo si fa medicare da Hallie e, tra la gioia dell'intera città, lei lo bacia con Tom Doniphon sullo sfondo che, nella scena successiva, andrà a bruciare la casa che stava costruendo per lei. Ma la cosa più importante è che “l'uomo che ‘odia i sotterfugi’, finisce per colpire il suo eterno nemico Liberty Valance a tradimento”<sup>93</sup>. Tale gesto appare contro ogni principio dell'eroe, e potrebbe simboleggiare la caduta di quest'ultimo. Non per niente, come si è detto in precedenza, il film si apre con il funerale di John Wayne, ma non è tutto: durante la cerimonia funebre, infatti, sono presenti pochissime persone perché nessuno conosce Tom Doniphon e nessuno sa che ha ucciso Liberty Valance, e nonostante Stoddard racconti tutta la

---

<sup>91</sup> Cfr. *Ivi.*, p. 221.

<sup>92</sup> S. Bernardi, *op. cit.*, p. 133.

<sup>93</sup> G. D'Amicone, *op. cit.*, p. 26.

sua storia, alla fine del film il capotreno si rivolgerà a lui dicendo: «qualsiasi cosa per l'uomo che ha ucciso Liberty Valance»<sup>94</sup>.

Come sottolinea Franco Ferrini: “mai in un western si era visto uno *showdown* così irridente e doloroso, nonché portatore di una trasgressione nefanda secondo il codice del West: sparare alle spalle. Se il gesto di Doniphon appare meno esecrabile è perché, sparando a Liberty Valance (il quale teneva sotto mira Stoddard) anche Doniphon non fa che uccidere sé stesso”<sup>95</sup>. Oltre a ciò, Doniphon rinuncia alla sua donna che sposerà Stoddard, brucerà la sua casa condannandosi a morire solo, un uomo scavalcato dai tempi, e cederà a Stoddard l'autorità legale e razionale con il proprio carisma.

Liberty Valance è il nemico che tutti temono. Quando egli arriva al villaggio tutti si mettono al riparo, anche lo sceriffo, con la sua totale inettitudine, non vuole mai confrontarsi con Valance e preferisce assecondarlo in ogni suo capriccio. È di questo che si tratta, il cattivo non uccide mai in scena e, tranne nella sequenza iniziale dell'assalto alla diligenza, non manifesta agiti violenti o scandalosi che vadano al di là di un semplice schermaglia da attaccabrighe arrogante. Al tempo stesso però tutti lo temono e nessuno, neanche il valoroso Doniphon, ha mai avuto il coraggio di affrontarlo a viso aperto. Da un certo punto di vista Tom è un doppio di Valance, entrambi la pensano allo stesso modo sulla legge del West e tutti e due vengono dimenticati dopo la morte di Valance<sup>96</sup>. Ciò è accentuato anche dalle somiglianze tra Doniphon e Valance, che oltre ad avere le stesse idee sulla legge e sull'uso delle armi, appoggiano un codice di giustizia privato e violento. Ray evidenzia che entrambi avranno dei comportamenti simili nei confronti di Stoddard, dicendogli che le sue leggi non sono applicabili nel West poiché lì vige il potere della pistola. Non lo chiameranno mai per nome, utilizzando dei nomignoli spesso dispregiativi, si prenderanno gioco di lui: Valance lo farà cadere al ristorante, poi Doniphon gli verserà della vernice addosso<sup>97</sup>.

Nella costruzione sociale la maschilità pone in evidenza la cosiddetta *libido dominandi*, ossia il desiderio di dominio sugli altri, che diventa istituzione<sup>98</sup>. Mentre la virilità viene intesa come capacità riproduttiva, sia sessuale che sociale, anche come ricerca della lotta e dell'esercizio della violenza<sup>99</sup>. Pierre Bourdieu puntualizza i costi dell'essere maschile, ossia il fatto che la maschilità deve essere “comprovata” da altri maschi attraverso i riti d'iniziazione, che

---

<sup>94</sup> Frase dal film *L'uomo che uccise Liberty Valance*.

<sup>95</sup> F. Ferrini, *op. cit.*, p. 63.

<sup>96</sup> S. Bernardi, *op. cit.*, p. 138.

<sup>97</sup> Cfr. R. B. Ray, *op. cit.*, p. 237.

<sup>98</sup> Cfr. A. Spallacci, *op. cit.*, p. 49; Cfr. Pierre Bourdieu, “La domination masculine”, in *Actes de la recherche en Sciences sociales*, n. 84, 1990, pp. 2-31.

<sup>99</sup> Cfr. A. Spallacci, *op. cit.*, p. 49; Cfr. Pierre Bourdieu, *Il dominio maschile*, Milano, Feltrinelli, 1998.

permettono ad un uomo di entrare nella cerchia dei ‘veri uomini’. Questo provoca non poche tensioni nei maschi che possono sfociare anche nella disperazione<sup>100</sup>. In altre parole per essere considerato un uomo non è sufficiente comportarsi come tale ma è altrettanto fondamentale ed indispensabile che tale *status* venga riconosciuto dagli altri maschi. Ecco perché, nell’intreccio del film, si vedono più volte alcuni personaggi, in particolare Doniphon e Valance, criticare e disprezzare il comportamento di Stoddard. Secondo questi personaggi non è così che si comporterebbe un ‘vero uomo’.

Come sintetizza Spallacci, gli studi di Debora S. David e Robert Brannon riassumono i ‘quattro imperativi dell’ideale maschile’: *no sissy stuff*, ‘niente effeminato’, colui che ripudia atteggiamenti femminili; *the big wheel*, il ‘pezzo grosso’, ovvero la mascolinità che si misura col successo e col potere; *the sturdy oak*, la ‘solida quercia’ che simboleggia la potenza, l’autonomia e l’inespressività affettiva; e il *give ‘em hell*, ‘distruggili!’, ossia la mascolinità intesa come aggressività, audacia e forza<sup>101</sup>. È molto chiaro che Stoddard non possa soddisfare nessuna di queste categorie, mentre gli altri due cowboy potrebbero tranquillamente rispecchiarsi in molti punti di questo schema.

“Dopo la morte di Liberty Valance, distrutta la propria casa (segno che non potrà mai mettere piede nella Terra Promessa), Doniphon si riduce al rango di una creatura del passato, priva di senso nel mondo del futuro rappresentato da Stoddard”<sup>102</sup>. Quando Stoddard rifiuterà di diventare il deputato che andrà al Congresso, poiché si sente un criminale indegno, Doniphon gli rivelerà di essere stato lui ad uccidere Liberty Valance convincendolo a cambiare idea. In questa scena Tom appare molto degradato, con la barba disordinata, gli abiti sporchi da una vita randagia. “Doniphon esce di scena anonimamente, superando il margine destro dell’inquadratura, mentre tutti, sul lato opposto, stanno festeggiando: per lui nessuna celebrazione, come invece è prevista per Stoddard. Tale scomparsa dalla scena sembra sottolineare il passaggio tra il vecchio che scompare e il nuovo che avanza inesorabilmente”<sup>103</sup>.

Ray sostiene che il film rifiuti di idealizzare entrambe le possibilità: se la condizione selvaggia era pericolosa e brutale, la civiltà è scialba e uniforme. Tom Doniphon è l’eroe che, agendo in nome della civiltà, ha involontariamente distrutto le condizioni che avevano reso possibile la sua stessa libertà, e rappresenta l’immagine che l’America aveva di sé stessa, dopo lo sforzo potenzialmente distruttivo delle guerre di quel periodo<sup>104</sup>.

---

<sup>100</sup> Cfr. A. Spallacci, *op. cit.*, p. 49.

<sup>101</sup> Cfr. *Ivi.*, p. 50; cfr. Elisabeth Badinter, *L’identità maschile*, Milano, Longanesi, 1993, p. 172.

<sup>102</sup> F. Ferrini, *op. cit.*, p. 63.

<sup>103</sup> Giampiero Frasca, *C’era una volta il western. Immagini di una Nazione*, Torino, UTET, 2007, p. 53.

<sup>104</sup> Cfr. R. B. Ray, *op. cit.*, p. 243.

### 5.2.2. *I fiori del deserto*

Come più volte sottolineato, le donne nel cinema western, pur essendo sempre presenti, vengono confinate in ruoli minori e svalutanti, quasi sempre legati alla sopravvivenza o alla generazione del genere umano, quindi madri, mogli ed educatrici. Questa concezione rispecchia in parte la cultura di quell'epoca, anche se nel corso del Novecento il movimento femminista, mettendo in discussione molti aspetti legati ai ruoli della donna, ha contribuito a dare forma ad una nuova consapevolezza di genere che, se da un lato ha emancipato per alcuni aspetti il femminile, dall'altro lato ha creato nuove fragilità nell'universo maschile.

La relazione tra i due sessi, si evolverà ulteriormente con il procedere del tempo, fino a toccare un punto estremo. Come spiega Spallacci, negli anni Novanta la donna viene vista come seduttrice, maliziata e sessualmente aggressiva, mentre l'uomo è incerto, debole e disorientato da questa nuova figura femminile<sup>105</sup>. La donna degli anni Ottanta e Novanta, la donna seduttrice, è "sessualmente più aggressiva della *vamp* del dopoguerra ma lontana anche dal modello della donna 'liberata' post-sessantottesca"<sup>106</sup>. Essa non è una semplice riproduzione della donna fatale degli anni Trenta, questa variante vuole capovolgere i ruoli: "è la donna che si è liberata da molti tabù, principalmente quello sessuale, che è in carriera professionalmente, che dispone di un reddito e molteplici altre risorse (immagine, beni, potere), ma che soprattutto non resta 'in attesa', bensì agisce per prima, prende l'iniziativa, si getta insomma nella 'caccia al maschio'"<sup>107</sup>. Quest'ultimo si trova intimorito, impreparato oppure terrorizzato dal nuovo mondo femminile che è incapace di affrontare e decide di darsi alla fuga. In questo periodo nascono anche le *dark* o *bad girl*<sup>108</sup>, giovani ribelli e trasgressive, che non incarnano la categoria sopra descritta, non sono attraenti, ma sono ironiche e irriverenti, sono attratte solamente dal successo e dal potere, maltrattano gli uomini per completare i propri fini<sup>109</sup>.

Sui ruoli femminili John Ford afferma: "è stato detto che non abbiamo saputo fare ritratti di donne nei western, il che è più o meno vero. Le donne giocarono un ruolo poco importante nella colonizzazione del West. Alcune attrici tuttavia hanno saputo creare personaggi importanti, Claire Trevor, Jane Darwell (che era una ragazza straordinaria)"<sup>110</sup>. Secondo Franco Ferrini, le donne dei western di Ford sono sostanzialmente di due tipologie: le remissive e le

---

<sup>105</sup> A. Spallacci, *op. cit.*, p. 65.

<sup>106</sup> *Ibidem*.

<sup>107</sup> *Ivi.*, p. 66.

<sup>108</sup> Cfr. Fabiana Falduto (a cura di), *Bad girls*, Roma, Castelvechi, 1995.

<sup>109</sup> Cfr. A. Spallacci, *op. cit.*, pp. 66-67.

<sup>110</sup> F. Ferrini, *op. cit.*, p. 6.

determinate<sup>111</sup>. Alla prima categoria appartengono personaggi come Clementina Carter in *Sfida infernale*, e Philadelphia in *Il massacro di Fort Apache*; mentre tra le determinate si inseriscono Chihuahua, la controparte in *Sfida infernale*, Anna in *Soldati a cavallo (The Horse Soldiers, John Ford, 1959)* e Laurie Jorgenses in *Sentieri selvaggi*. Il personaggio di Hallie sembra rappresentare però la fusione tra i due archetipi, integrando caratteristiche che appartengono ad entrambe le tipologie. D'Amicone la definisce come il “personaggio femminile più sfumato e forse più complesso dell'intera filmografia western fordiana”<sup>112</sup>. Hallie non sembra particolarmente dolce né marcatamente aggressiva. Non ha un forte legame con i genitori, al punto che li chiama per nome. Non è nemmeno particolarmente legata a Tom Doniphon, che lascia subito una volta conosciuto Stoddard. Non si può dire, però, che sia un personaggio remissivo e sottomesso. Gestisce il ristorante e rimprovera chi non esegue bene i suoi compiti, inoltre si offende visibilmente quando, durante un dialogo con Stoddard, si accorge di non essere una donna istruita. Per certi versi Hallie potrebbe ritagliarsi un ruolo centrale e di tutto rispetto nel film: è una donna simpatica, accattivante, capace di catalizzare gli uomini attorno a sé, specialmente Tom Doniphon. È legata ai simboli tradizionali della femminilità come la terra, i fiori e il focolare domestico, simboleggia la morale del film nel momento in cui lo spettatore giudica la virtuosità dei singoli uomini dal modo in cui la donna si relaziona nei loro confronti. Suggerisce la riflessione dello spettatore nel mettere in discussione lo stereotipo della mascolinità e ad interrogarsi sulla necessità o meno di fare uso della forza o della violenza per risolvere le questioni.

Il fiore di cactus rappresenta un simbolo ricorrente nel film. Viene regalato da Doniphon a Hallie e si ripresenta quando, fuori dal racconto, sarà lei a metterlo sulla tomba di lui. “Come il fiore di cactus, Tom Doniphon appartiene all'habitat che gli è più naturale, il Deserto. Pure, senza il suo sacrificio, il territorio non sarebbe mai diventato un Giardino”<sup>113</sup>. Alla fine del film Stoddard ed Hallie parleranno proprio di fiori e di giardini in contrapposizione con l'arido deserto.

Su questo tema è stato scritto un saggio da Inger Sigrun Brodey<sup>114</sup>, dove viene indicato che il fiore potrebbe essere il simbolo di Hallie, o dell'amore di Tom e Hallie, ma si potrebbe altrettanto facilmente sostenere che la rosa di cactus è il simbolo dello stesso Tom. È arido e pungente, come il deserto da cui emerge, ha una fioritura transitoria, come transitorio è il West

---

<sup>111</sup> Cfr. G. D'Amicone, *op. cit.*, p. 31.

<sup>112</sup> *Ivi.*, p. 32.

<sup>113</sup> F. Ferrini, *op. cit.*, p. 59.

<sup>114</sup> Inger Sigrun Brodey, “Cactus Roses and Camellias: Flowers, Action, and Masculinity in ‘Sanjurō’ and ‘The Man Who Shot Liberty Valance’”, *U.S.-Japan Women's Journal*, n. 36, 2009.

che Ford mitizza. Anche se apparentemente potrebbe sembrare il contrario, Tom è il più fragile dei personaggi principali del film. Con la perdita del suo onore personale perde anche Hallie e così muore. La stessa rosa che Tom dona a Hallie viene trovata tra le macerie della sua casa e poi, un fiore simile verrà portato sulla tomba dello stesso proprio dalla sua ex-compagna<sup>115</sup>. Ford invita a riconsiderare ciò che rende un eroe tale, comprese le teorie sulla mascolinità. Lo fa visivamente tramite il contrasto tra l'impacciato Ranse Stoddard, con il grembiule, e l'atteggiamento imponente e sicuro di sé di Tom Doniphon, in particolare nelle scene del ristorante. In queste scene Ranse viene dipinto come l'unico uomo che non mangia bistecche, non beve e indossa un grembiule. Egli è affiancato da due icone della forza maschile: Lee Marvin e John Wayne. Ford enfatizza un lato effeminato o femminile di Ranse anche nel suo rapporto con Hallie, che lo fa apparire più come una sorella che come un marito<sup>116</sup>. Usando questa cornice narrativa, Ford guarda indietro all'insediamento del West con sentimenti contrastanti, mentre riflette analogamente sulla sua stessa carriera. Allo stesso tempo, Ford ritrae la crescente obsolescenza dell'ideale del cowboy durante la transizione da un'epoca di relativa instabilità e di poteri locali in competizione, a un'epoca di pace stabilita a livello centrale e imposta per legge<sup>117</sup>. Doniphon dovrebbe essere il protettore dei deboli ma la sua azione per salvare la vita a Ranse avviene in modo illecito, nell'oscurità di un vicolo, con un colpo alle spalle che non lo nobilita affatto. In questo modo, Ford descrive un periodo di crisi d'identità nazionale dell'America degli anni Sessanta<sup>118</sup>. Questo film mostra l'incompatibilità tra l'eroismo bellico e l'umanesimo postbellico, la cavalleria da un lato e l'egualitarismo postbellico dall'altro. La scelta di Hallie, tra Tom e Ranse, rappresenta il desiderio americano del Dopoguerra di avere sia la mascolinità che il progresso, sia la cavalleria che la parità dei diritti, sia la vittoria militare che i pacifici ideali liberali<sup>119</sup>.

### 5.3. Conclusioni

Si è cercato di spiegare con questa analisi come il crescente bisogno di uguaglianza sociale, per quanto riguarda i diritti e l'emancipazione femminile, abbia contribuito in parte al manifestarsi di una crisi della mascolinità tradizionale, che si è dovuta adattare alle nuove ideologie culturali. Il riflesso di questo fenomeno, sul grande schermo, ha comportato in certa misura la

---

<sup>115</sup> Cfr. *Ivi.*, p. 110.

<sup>116</sup> Cfr. *Ibidem.*

<sup>117</sup> Cfr. *Ivi.*, p. 94.

<sup>118</sup> Cfr. *Ivi.*, p. 96.

<sup>119</sup> Cfr. *Ivi.*, p. 100.

caduta degli eroi classici, già da tempo in crisi, e ha contribuito all'affermazione di nuovi eroi che, non essendo "forti" come i loro predecessori, lasceranno uno spazio maggiore alle nuove eroine. Il caso de *L'uomo che uccise Liberty Valance* è testimone degli spunti che daranno vita a questo cambiamento. Il film analizzato in questa sede è emblematico in quanto mostra i primi segnali della crisi della mascolinità. L'opera è dei primi anni Sessanta, perciò in un periodo storico dove il femminismo era agli albori, pertanto non si può sostenere che, in questo caso, la crisi maschile sia dovuta alla consapevolezza del crescente potere femminile. È ancora troppo presto per poter apprezzare nel cinema *mainstream* questo cambiamento sociale e culturale. Quello che si può dire, però, è che la crisi maschile è presente almeno in parte e che questo aiuterà, nel decennio successivo, assieme alla progressiva decadenza degli eroi classici del western, la creazione di nuove figure femminili in sostituzione di quelle classiche maschili che diventeranno pian piano sempre più obsolete.

## 6. CASO DI STUDIO: *SOLDATO BLU*

In questo capitolo si cercherà di analizzare il film *Soldato Blu*, secondo i criteri descritti nei precedenti capitoli: la mescolanza dei generi cinematografici, le teorie femministe di Laura Mulvey e la crisi della mascolinità.

Il film è rappresentativo perché contiene, i contributi socio-culturali che hanno in parte condizionato un nuovo modo di rappresentare il femminile nel western. L'opera di Nelson mescola più generi, permettendo al western di dare maggiore spessore al ruolo della protagonista, che si distingue dalle precedenti eroine cinematografiche, descrive un eroe maschile in crisi, che non risponde più ai canoni classici dell'uomo vincente, forte e coraggioso oltre ogni limite e sembra non contenere gli elementi critici esposti dalla Feminist Film Theory.

### 6.1. Il film

Diretto da Ralph Nelson, qui al suo secondo confronto con il genere western, *Soldato Blu* vede tra gli interpreti protagonisti Candice Bergen e Peter Strauss, mentre tra i comprimari si può apprezzare Donald Pleasence nei panni del losco contrabbandiere.

La pellicola è liberamente tratta dal romanzo storico *Arrow in the Sun*<sup>1</sup> di Theodore V. Olsen che è a sua volta ispirato al massacro di Sand Creek, avvenuto il 29 novembre del 1864 nel contesto delle guerre indiane e, più nello specifico, nella guerra del Colorado. La cronaca racconta l'attacco crudele e sanguinario, sferrato da un plotone di 700 soldati comandati dal colonnello John Chivington, ad un accampamento indiano, composto da circa 600 persone, situato nei pressi del fiume Big Sandy Creek, nella parte orientale dello stato del Colorado. Tale massacro fu compiuto nonostante i tentativi di pace firmati dai capi tribù. Gli indiani armati sul

---

<sup>1</sup> Theodore V. Olsen, *Arrow in the Sun*, Leisure Books, New York, 1999; prima pubblicazione in Toronto, Star Weekly, 1970.

campo erano pochi e l'esercito non risparmiò donne e bambini per un numero approssimativo di 150 vittime tra i nativi<sup>2</sup>.

L'opera venne portata nelle sale cinematografiche mentre gli Stati Uniti erano impegnati nella guerra del Vietnam. Destò molto scalpore, sia per la crudezza di alcune sue scene, sia per il fatto che denunciava le ipocrisie che avevano costituito la storia della fondazione degli Stati Uniti, e il pubblico la associò al massacro di Mỹ Lai<sup>3</sup>, verificatosi il 16 marzo del 1968. Il film oltre a dare spunti per agganciare le contestazioni sul Vietnam, riflette altre tematiche originate nel Sessantotto, come il pacifismo, il razzismo e il femminismo. *Soldato Blu* rappresenta una donna nuova, diversa, che veicola un messaggio forte e chiaro sul piano culturale, storico, antropologico, sociale.

La scena si apre quando un reggimento di soldati americani si dirige a Fort Reunion trasportando una cassa di denaro e una ragazza catturata anni prima dai Cheyenne. Questi ultimi tendendo un'imboscata ai militari, riescono portare via il denaro uccidendo tutti i soldati ad eccezione della ragazza, Kathy, e di un giovane di nome Honus Gent. La ragazza, interpretata da Candice Bergen, è alquanto selvaggia avendo vissuto molto tempo con i Cheyenne, molto scaltra ed intelligente, e riesce facilmente a fuggire all'assalto indiano; mentre il giovane soldato, impersonato da Peter Strauss, è un uomo votato al dovere, patriottico, ingenuo e maldestro. I due si scontrano subito sul piano ideologico e politico in quanto lui difende i soldati americani mentre lei sostiene che la violenza degli indiani è dovuta alle crudeltà inflitte loro dagli invasori. I due devono farsi strada a piedi verso il Forte, dove il fidanzato di lei, un ufficiale dell'esercito, la sta aspettando. Hanno a disposizione pochi viveri, nessuna risorsa per il viaggio e dovranno fare molta attenzione alle tribù indiane accampate in quei territori. Infatti, quando si imbattono in un piccolo gruppo di indiani, il giovane soldato, chiamato appunto da Kathy "Soldato blu", sarà costretto a intraprendere un combattimento corpo a corpo con un nativo, che riuscirà sorprendentemente a sconfiggere, senza però avere il coraggio di ucciderlo. Successivamente i due incontrano un vecchio nomade bianco, che rifornisce illegalmente gli indiani di armi americane. Dopo una colluttazione tra il contrabbandiere e il soldato, Honus verrà gravemente ferito e non potrà proseguire il viaggio. Kathy, in cerca di aiuto, riesce ad arrivare al forte scoprendo che la cavalleria, capeggiata dal suo compagno, è in procinto di sferrare un attacco ad un pacifico villaggio Cheyenne. La giovane fugge a cavallo e riesce ad avvertire gli indiani che scelgono di mantenere una posizione non belligerante. Nel frattempo, anche Soldato Blu raggiunge il forte ed essendo cambiato dopo l'incontro con Kathy cerca di impedire l'attacco dell'esercito.

---

<sup>2</sup> Cfr. Stan Hoig, *The Sand Creek Massacre* (1961), Norman, University of Oklahoma Press, 2005, p. 153.

<sup>3</sup> Cfr. G. Frasca, *op. cit.*, p. 237.

Purtroppo tutto ciò non servirà a nulla e poco dopo avrà luogo un vero e proprio massacro. La storia si conclude con il soldato che viene incatenato per diserzione e la giovane che fugge con i pochi indiani rimasti vivi.

Il film chiude con la voce fuori campo che descrive i fatti realmente accaduti riguardo lo sterminio: «Il 29 novembre del 1864, un reparto di 700 cavalleggeri del Colorado Cavalleria, attaccò un pacifico villaggio Cheyenne a Sand Creek, nel Colorado. Gli indiani sventolarono la bandiera americana e la bandiera bianca in segno di resa. Nonostante questo il reparto attaccò, massacrando 500 indiani; più della metà erano donne e bambini. Oltre 100 furono scotennati, molti corpi furono squartati, molte donne vennero violentate. Il generale Nelson Miles, capo di stato maggiore dell'esercito, così definì questo tremendo episodio: “È forse l'atto più vile ed ingiusto di tutta la storia americana”»<sup>4</sup>.

## 6.2. Il contesto sociale

Per comprendere il ruolo attribuito a Kathy e il messaggio che veicola, è necessario conoscere, attraverso le parole di Francesco Casetti, il contesto sociale di quegli anni e le critiche mosse alla società americana del tempo.

Il Sessantotto rappresenta un nodo cruciale nella storia del Novecento per quanto riguarda i movimenti sociali e la loro forte carica di contestazione contro le ideologie degli apparati di potere dominanti. Casetti ricorda che “il Sessantotto segna l'avvio di un dibattito che terrà banco per tutto il decennio successivo, e che farà da sfondo anche a ricerche più tarde; un dibattito che, nella sua forma più generale e insieme più semplice, ha come oggetto le valenze politiche del cinema”<sup>5</sup>. A quell'epoca si sottolineava l'intrinseco valore documentario di un film, con l'aspettativa che potesse scuotere le coscienze, su alcuni aspetti critici, al fine di mobilitare forze nell'intento di correggerli. In sostanza: “ogni opera poteva e doveva partecipare ad una battaglia più ampia di quella meramente estetica”<sup>6</sup>. Atteggiamenti diffusi sono la denuncia al cinema d'evasione e “la richiesta al regista di farsi cantore delle vicende collettive”<sup>7</sup>. In questo periodo si attua un procedimento inverso a quello usato solitamente: “se in precedenza l'approccio più consueto al problema era quello di richiamare una linea politica, definire la natura del cinema, e mostrare come la seconda si collega alla prima, a partire dal Sessantotto

---

<sup>4</sup> Cfr. frase dal film *Soldato Blu*.

<sup>5</sup> F. Casetti, *Teorie del cinema. 1945-1990*, cit., p. 199.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

l'ordine dei fattori si inverte, e si cerca innanzitutto di identificare i comportamenti del cinema, poi di coglierne le implicazioni politiche, infine di proiettare queste implicazioni sul terreno dell'intera società. Anziché dalla politica al cinema, si va dal cinema alla politica"<sup>8</sup>. C'è la percezione che l'arte costituisca un terreno di lotta peculiare dove è possibile esprimere delle idee politiche e mostrarle a tutti gli spettatori. Il cinema non è più, quindi, solamente una fonte di intrattenimento o di svago, rappresenta un mezzo di comunicazione e di sensibilizzazione. "Il cinema esprime in proprio delle istanze politiche, e le propone alla riflessione di tutti"<sup>9</sup>.

Diversi autori e studiosi<sup>10</sup> concordano sul significato e sulle critiche che alcuni film prodotti in questi anni sollevano. Alla fine degli anni Sessanta, le immagini provenienti dalla guerra del Vietnam e il susseguirsi di filmati di tragiche morti politiche "sono il disordinato proliferare di segni evidenti atti a far risaltare un mondo che è uscito dai suoi cardini e che ha ormai perso il timore di confrontarsi con l'evidenza di immagini comunque esistenti"<sup>11</sup>. Tutto questo era causa di contestazioni in tutto il mondo, in particolare in America, anche in relazione alle notizie sui massacri civili che diventavano spesso di pubblico dominio. A queste tensioni il cinema americano risponde con un incremento sulla spettacolarità della violenza vista al grande schermo. Una differenza importante rispetto al passato è che le violenze mostrate non provengono più da una minaccia sovietica, come veniva rappresentato nella fantascienza degli anni Cinquanta, ma i pericoli sono interni al Paese e si rifanno al contesto sociale delle ribellioni giovanili<sup>12</sup>.

In questi anni, come ricorda Neale, una serie di registi spingono verso una ridefinizione del mondo indiano. Si viene a creare un ciclo di western pro-indiani composti da una manciata di film<sup>13</sup>. Hollywood avvia una revisione ideologica, registi come Sam Peckinpah, Arthur Penn, Sydney Pollack, Robert Altman e Ralph Nelson "hanno aperto la strada a un rinnovamento del genere western, iniziando una demitizzazione e una revisione dell'ideologia tradizionale del western"<sup>14</sup>. Come ricorda Brunetta, gli indiani non sono più percepiti come nemici della Nazione e si inizia ad osservare i loro costumi più da vicino. Una serie di opere pone quindi una lente d'ingrandimento sulla cultura indiana e gli eroi iniziano ad interagire con i nativi. Tra gli esempi ci sono *Il piccolo grande uomo*, *Corvo rosso non avrai il mio scalpo!* e un film come *Soldato Blu* che "porta all'estremo la ricostruzione delle pagine meno gloriose delle guerre

---

<sup>8</sup> *Ivi.*, pp. 199-200.

<sup>9</sup> *Ivi.*, p. 200.

<sup>10</sup> Si fa riferimento ai testi di G. Frasca, S. Neale, A. Costa, G. P. Brunetta, F. La Polla, Jean-Loup Bourget, G. Alonge, G. Carluccio, Christian Uva e R. Slotkin.

<sup>11</sup> G. Frasca, *op. cit.*, p. 236.

<sup>12</sup> Cfr. *Ibidem.*

<sup>13</sup> S. Neale, *Genre and Hollywood*, cit., p. 147.

<sup>14</sup> Antonio Costa, *Saper vedere il cinema [nuova edizione riveduta e aggiornata]*, Milano, Bompiani, 2011, p. 201.

indiane, come il massacro – Sand Creek nel 1864 – di un’intera tribù, bambini e donne compresi”<sup>15</sup>. Franco La Polla, parlando di questi film, accenna ad una revisione socio-ideologica del genere<sup>16</sup>. Anche Jean-Loup Bourget sottolinea come le guerre indiane e gli stermini del generale Custer vengano paragonati alla guerra del Vietnam o ad altre guerre coloniali<sup>17</sup>. Perciò, i western pro-indiani dei primi anni Settanta, “non solo raccontano la storia del West dalla parte degli sconfitti, le tribù pellerossa sterminate dai bianchi, ma sono anche metafora della guerra del Vietnam, di cui, mentre il conflitto è in corso, il cinema *mainstream* non osa ancora parlare”<sup>18</sup>. Anche Christian Uva concorda sul fatto che i film in questo periodo si trovano a rispondere alle barbarie compiute dalle operazioni belliche<sup>19</sup>.

*Soldato Blu* è chiaramente un atto di denuncia nei confronti della crudeltà americana, infatti la pellicola subirà pesanti tagli di censura nelle scene più violente per tornare integra solo negli anni più recenti. Il massacro a cui la storia si ispira, è un punto molto basso per la Storia americana e il lavoro di Nelson costituisce una sorta di caposaldo per il cinema. Per rendere ancora più veritiere e significative le immagini nel panorama dell’epoca, il film ha usato come riferimenti testimonianze fotografiche e reportage del massacro vietnamita<sup>20</sup>, e “per sottolineare la propria vena antirazzista, il film quasi esagera e ci mostra tutti gli orrendi particolari, al limite del *gore*, del macello: arti smembrati, stupri, mutilazioni di ogni genere”<sup>21</sup>. In conclusione, la truculenza di *Soldato Blu* “come ammesso dallo stesso Nelson, metaforizza su un doppio piano la strage compiuta dai volontari del Colorado agli ordini del colonnello Chivington presso il fiume Sand Creek nel 1864 e il contemporaneo massacro vietnamita del villaggio di Mỹ Lai”<sup>22</sup>.

Il valore storico e culturale del film non finisce qui: ad impreziosirlo ulteriormente si nota il grande spazio occupato nella trama dalle rappresentazioni di genere. Trattasi forse del primo western femminista. Il protagonista maschile, Peter Strauss nel suo ruolo più ricordato, è un debole e si comporta ingenuamente. Candice Bergen è forte, curiosa, diffidente nei confronti del potere, con pieno controllo della propria sessualità. È una ribelle che sul piano iconografico si può paragonare ad una figlia dei fiori. C’è un dualismo ideologico tra le due figure nel film: lei appare selvaggia, attaccata alla natura, alla carnalità e nell’animo non porta i segni della

---

<sup>15</sup> G. P. Brunetta (a cura di), *op. cit.*, p. 773.

<sup>16</sup> F. La Polla, *op. cit.*, p. 296.

<sup>17</sup> Cfr. Jean-Loup Bourget, “I generi hollywoodiani: morte e trasformazione”, in G. P. Brunetta (a cura di), *op. cit.*, p. 1556.

<sup>18</sup> Giaime Alonge, Giulia Carluccio, *Il cinema americano contemporaneo*, Roma, Laterza, 2015, pp. 87-88.

<sup>19</sup> Cfr. Christian Uva, “L’italianizzazione del mito americano nel western di Sergio Leone”, in Veronica Pravaddelli (a cura di) *Forme del mito e cinema americano*, Roma, Tre-Press, 2019, p. 168.

<sup>20</sup> Cfr. R. Slotkin, *op. cit.*, p. 630.

<sup>21</sup> A. Morsiani, *L’America e il western. Storie e film della frontiera*, cit., p. 156.

<sup>22</sup> G. Frasca, *op. cit.*, p. 237.

distruzione di un popolo. Mentre il soldato, molto ordinato, diligente e obbediente, è in realtà rappresentante di una volontà selvaggia di sterminio. Lui è solo cerebrale, lei ha anche cuore.

### 6.3. *Soldato Blu* e i generi

In questo film la commistione dei generi potrebbe sembrare meno evidente che in altri casi precedentemente trattati. Come già precedentemente detto, questo western si integra con lo storico, dato che l'evento cruciale del film, ossia lo sterminio finale è un terribile fatto realmente documentato. Era già successo, nel passato, che il western mostrasse contenuti storici rispetto ad eventi realmente accaduti, come ad esempio *Sfida all'O.K. Corral* (*Gunfight at the O.K. Corral*, John Sturges, 1957), dove la celebre sparatoria finale cita un fatto vero. Ma in *Soldato Blu* la funzione della Storia è molto diversa. Nel film di John Sturges la sparatoria nel film è plasmata dal mito del West, essa appare come pretesto per creare un finale epico. È, infatti, noto che nel film l'episodio conosciuto come la 'sparatoria all'O.K. Corral' sia stato portato all'estremo per scopi narrativi. In *Soldato Blu*, l'evento storico è utilizzato per veicolare con forza e maggior efficacia la critica all'espansionismo americano perpetrato con la crudeltà delle guerre di colonia e della guerra del Vietnam. Come sottolinea Neale, l'alleanza tra il genere western e la storia, il "realismo", era presente anche ai tempi del cinema muto, si ricorda ad esempio la produzione di epopee di frontiera come *I pionieri* (*The Covered Wagon*, James Cruze, 1923), oppure alcuni film di William S. Hart. Queste pellicole sono sempre state incentrate sull'esposizione di temi sociali e storici come l'attivismo dei cowboy sul fronte occidentale oppure il punto di vista dei veterani durante la Grande Guerra<sup>23</sup>. In questo caso il meccanismo è lo stesso e cambia solamente lo sfondo sociale di riferimento.

### 6.4. *Soldato Blu* e le teorie di Mulvey

Anche se le teorie di Mulvey fanno riferimento principalmente al cinema hollywoodiano classico, il rapporto con questo film non è incongruente poiché *Soldato Blu* fa parte pienamente della New Hollywood, che riprende alcuni elementi che avevano caratterizzato il cinema classico. Francesco Casetti sintetizza il pensiero di Mulvey secondo la quale, come già detto precedentemente:

nel cinema classico, chi sullo schermo ripercorre di continuo con i propri occhi la scena è l'uomo, mentre la donna è colei che si mostra alle occhiate altrui; l'uno

---

<sup>23</sup> Cfr. S. Neale, *Genre and Hollywood*, cit., pp. 128-129.

guarda, l'altra è guardata. Nello stesso tempo, l'uomo agisce, controlla gli eventi, fa succedere le cose, mentre la donna è una presenza passiva, un elemento della decorazione, una semplice icona; l'uno muove la diegesi, l'altra ne è fuori. Questa doppia situazione fa sì che lo spettatore scelga come oggetto di identificazione l'eroe, e come oggetto di godimento l'eroina: è l'uomo colui che guarda e agisce, a fungere da alter ego; ed è la donna, colei che si mostra e resta passiva, a fungere da eccitante preda. Ciò significa che lo spettatore passa necessariamente attraverso il personaggio maschile per prender possesso di quanto desidera, cioè del personaggio femminile. Ne consegue che il cinema è fatto per un pubblico di uomini: se si vuol accedere al godimento di quanto è mostrato sullo schermo, bisogna letteralmente indossare degli abiti maschili. La spettatrice, non può che essere uno spettatore<sup>24</sup>.

In *Soldato Blu* sembra che l'uomo, Honus, non controlli affatto gli eventi. È vero che è un personaggio che agisce, ma è altrettanto vero che si muove sempre di conseguenza alle azioni dell'eroina femminile. Se Kathy non gli avesse detto di salire sulla collina durante la battaglia iniziale, lui probabilmente sarebbe morto. Se lei non avesse intrapreso la via più nascosta nei boschi, lui sarebbe stato trovato dagli indiani, durante il viaggio, al forte. Ancora, se lei non avesse comunicato con gli indiani e non l'avesse incitato a combattere, probabilmente sarebbe stato scotennato. E infine, se lei non gli avesse aperto gli occhi, lui sarebbe rimasto convinto che gli indiani fossero dei selvaggi assassini da sterminare. In questo modo la donna non si dimostra affatto passiva e tantomeno non rappresenta una preda per l'uomo. Anzi, se lui non cambia e non si adatta a lei, non avrà alcuna speranza di poterla conquistare, anche perché lei si dimostra del tutto autosufficiente.

Il pensiero di Mulvey spiega perché il "travestimento" cui la spettatrice è piegata dal cinema dominante non sia un tradimento della sua natura: "la 'transessualità' della donna è in qualche modo legittimata dalla sua storia psichica"<sup>25</sup>. "Le stesse osservazioni si possono anche avanzare a proposito di quelle eroine, come Pearl in *Duel in the Sun*, che appaiono divise tra l'obbligo di sottomettersi alla legge e la volontà di liberare il proprio desiderio: anche qui c'è il ricordo di una 'fase attiva' che si è affacciata nel processo di costruzione dell'identità e che ritorna nelle forme della fantasia"<sup>26</sup>. Se Pearl alla fine del film deve rinunciare alla propria sessualità per ottenere il proprio uomo, Kathy, non rinunciandovi, conquista Honus.

## 6.5. *Soldato Blu* e la crisi mascolinità

Robert Warshow, sui primi film anti-western, afferma che se i problemi sociali diventano la principale preoccupazione del film, la figura dell'eroe, così come si è conosciuto, diventa un

---

<sup>24</sup> F. Casetti, *Teorie del cinema. 1945-1990*, cit., p. 248.

<sup>25</sup> *Ivi.*, p. 249.

<sup>26</sup> *Ibidem.*

elemento incompatibile poiché completamente irrealista<sup>27</sup>. Gli eroi classici dei film western non hanno nulla a che fare con la storia reale, sono personaggi mitici di finzione. Nel momento in cui si sceglie di trattare, tramite il western, di fatti reali, è necessario riscrivere queste figure eroiche. Ecco che, allora, gli eroi classici entrano in crisi, come si è visto, e mutano le loro caratteristiche. Il protagonista di *Soldato Blu* ne è un esempio. Lui stesso non crede alla realtà dei fatti finché non la vedrà con i suoi occhi. Questo chiarisce la necessità di modificare i personaggi, nasce quindi dalla volontà di rispondere alle tematiche sociali e politiche parlando della Storia e non più del Mito.

Ne *L'uomo che uccise Liberty Valance*, si è analizzato il concetto di crisi della mascolinità. In quel caso si poteva apprezzare il fenomeno tramite la comparazione di due modelli di mascolinità. In questo frangente, invece, la relazione verrà posta tra il protagonista maschile e la protagonista femminile. Si potrà osservare come la crisi della mascolinità, riducendo la forza e la virilità dell'eroe, dia la possibilità all'eroina di essere più incisiva. Questa nuova eroina, infatti, è consapevole delle sue capacità e, analogamente alle donne degli anni Settanta, inizia a dare più valore a sé stessa.

Come detto nel capitolo precedente, Stefano Ciccone spiega come gli uomini in crisi appaiano depressi e intimoriti perché si rendono conto che stanno perdendo il loro ruolo. Vengono messi in discussione tutti i modelli e i riferimenti che hanno contraddistinto la loro identità. Si sentono giudicati e aggrediti dal pensiero femminista che avrebbe "esagerato", che sarebbe stato troppo duro nei loro confronti. Percepiscono la libertà, l'autonomia e l'emancipazione delle donne come una minaccia. Avvertono l'impoverimento della propria virilità e la svalutazione del loro potere al confronto con una sessualità femminile, sempre più dominante, disinvolta e in certa misura aggressiva<sup>28</sup>.

Kathy è una donna completamente indipendente: sa cavarsela da sola in ogni circostanza e situazione, mostra alcune caratteristiche fortemente in contrasto con le eroine antecedenti: utilizza un linguaggio scurrile e non ha alcun timore di anteporre la praticità alla sua immagine. Honus appare spiazzato dai comportamenti della giovane donna, che lui intenderebbe salvare: è confuso rispetto al suo mandato, non sa più con certezza quale sia il suo scopo, in quanto la ragazza si dimostra perfettamente capace di salvarsi da sola, padroneggia il territorio, è consapevole dei pericoli, conosce gli indiani e sa fronteggiare le insidie che il deserto nasconde. Il ragazzo non sa come comportarsi in rapporto al carattere della donna che, in maniera del tutto

---

<sup>27</sup> Cfr. R. Warshow, *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre, and Other Aspects of Popular Culture*, cit., p. 99.

<sup>28</sup> S. Ciccone, *op. cit.*, p. 7.

naturale e disinvolta, non mostra alcun timore nell'esternare un flato, nell'utilizzare un linguaggio scurrile, nel mostrarsi in uno stato disordinato e nel pronunciare le sue idee politiche. Questo è un nodo fondamentale che dimostra lo spessore di questo personaggio: lei più volte argomenta pensieri politici e non ha il timore di dividerli con il ragazzo, nonostante questo sia un soldato e sia profondamente contrario all'ideologia di lei. Uno dei primi dialoghi tra i due protagonisti del film è incentrato sulle guerre contro gli indiani. Kathy sostiene che queste ultime siano ingiuste in quanto gli indiani hanno il diritto di abitare lì perché quelle sono le loro terre; mentre Honus la pensa all'opposto, sostenendo che i nativi siano degli assassini selvaggi e che quindi gli vada insegnata la civiltà. Durante tutto il viaggio, questo tema, con il relativo scontro tra i due, si ripresenterà varie volte. Ad un certo punto Honus cambierà idea sul conto degli indiani, ma non sarà in grado di salvarli dal loro destino.

Questa nuova donna non è come la *femme fatale* degli anni Trenta, questa variante vuole capovolgere i ruoli: “è la donna che si è liberata da molti tabù, principalmente quello sessuale, che è in carriera professionalmente, che dispone di un reddito e molteplici altre risorse (immagine, beni, potere)”<sup>29</sup>. L'uomo si trova intimorito, impreparato, o anche terrorizzato, si sente privato del suo scopo e inizia a dubitare della sua virilità e della sua mascolinità. L'eroe fiducioso delle sue idee dovrà quindi rivedere completamente la sua posizione nei confronti del pensiero della donna, nelle occasioni in cui discuterà con lei. Spallacci illustra che “la virilità diventa un tema al centro del dibattito culturale e politico, in quanto considerata [...] base della virtù civica e dell'eroismo, concetti chiave nella moralità”<sup>30</sup>. L'autore riporta le parole di John Tosh<sup>31</sup>, secondo il quale: “l'attenzione va alla mente più che al corpo: nelle scuole ai giovani maschi si insegnava la pratica della purezza e non si parlava granché di matrimonio e relazioni con l'altro sesso”<sup>32</sup>, perciò, prosegue Spallacci, “la virilità appariva più un problema interno al genere maschile che di rapporto con le donne”<sup>33</sup>.

Kathy è molto più scaltra e riesce ad arrangiarsi nella sopravvivenza anche con i pochi mezzi che ha a disposizione: riesce a trovare la via per il forte, a recuperare del cibo e a improvvisare un rimedio per passare la notte. Molto significativo in questo senso è il dialogo che i due hanno durante la terza notte passata assieme:

---

<sup>29</sup> A. Spallacci, *op. cit.*, p. 66.

<sup>30</sup> *Ivi.*, p. 120.

<sup>31</sup> Cfr. John Tosh, “Come dovrebbero affrontare la mascolinità gli storici?”, in S. P. Stella, C. Saraceno (a cura di), *op. cit.*, pp. 68-71.

<sup>32</sup> A. Spallacci, *op. cit.*, p. 120.

<sup>33</sup> *Ibidem.*

**HONUS**

Beh, mi pare ora di metterci a dormire.

**KATHY**

Honus. Ma però è stupido... tu che stai lì e io che sto qui, eh.  
Honus.

**HONUS**

E va bene, forse ha ragione lei.

Ah... ah... ah.

**KATHY**

Sei certo di non... voglio dire...

**HONUS**

Lo so cosa vuol dire.

**KATHY**

Ah, lo sai.

**HONUS**

Cercherò di pensare ad altro.

**KATHY**

Beh, io cercherò di non muovermi troppo.

**HONUS**

Eh... sì, facilita.

**KATHY**

Appunto.

C'è aria di pioggia.

**HONUS**

Macché, non c'è neanche una nuvola in cielo.

**KATHY**

Buonanotte Honus.

**HONUS**

Buonanotte signorina<sup>34</sup>.

La donna, dopo due notti passate al freddo, propone al soldato di dormire vicini in modo da riscaldarsi a vicenda. Questo per il soldato appare fuori discussione, in quanto secondo lui l'unico motivo che giustificerebbe lo stare così vicini sarebbe avere un rapporto sessuale, e

---

<sup>34</sup> Cfr. dialogo dal film *Soldato Blu*.

lui, soldato in servizio, non se lo può permettere, anche se ne mostra in fondo il desiderio. In questa scena si può chiaramente notare l'astuzia della donna nel risolvere una questione difficile, mette da parte le formalità e pensa in modo pragmatico. Durante il dialogo viene messo in discussione il ruolo del maschio classico, ormai sopraffatto dalla femmina, al punto dal mettere a tacere i suoi istinti per assecondare le richieste di lei.

Negli Stati Uniti, riassume Spallacci, una fase della crisi della mascolinità si ebbe per gli effetti della “modernizzazione politica, sociale ed economica, dei movimenti organizzati delle donne nel campo dei diritti civili e della parità”<sup>35</sup>. Successivamente un ulteriore stadio di crisi si ebbe a causa di una “riaffermazione di una mascolinità salda e tradizionale, sull'esempio della figura di Humphrey Bogart”<sup>36</sup>. C'era una nostalgia del periodo in cui “gli uomini erano uomini”<sup>37</sup> e quindi si tentava di riaffermare l'ideale maschile per nulla effeminato, misurato tramite successo e potere, inespressività affettiva e audacia verso l'altro sesso<sup>38</sup>. Questo ha comportato, invece, insicurezza e sentimenti di inadeguatezza. “In realtà in quegli anni emergevano sintomi di disagio e incertezza del mondo maschile”<sup>39</sup>.

In questo frangente di crisi, il ragazzo più volte commenterà gli atteggiamenti di Kathy, da lui ritenuti inappropriati, ma senza successo, inizialmente le farà notare che non apprezza il suo linguaggio e il suo modo di comportarsi. La indurrà a non fare discorsi politici e a riflettere su quello che sta sostenendo, la inviterà a usare un linguaggio che più si adegua ad una ragazza e a darsi un contegno per quanto riguarda l'abbigliamento. Tutto ciò non lo porterà ai risultati da lui sperati, anzi alla fine si troverà a dover cedere all'ideologia della donna e non solo, approverà i suoi comportamenti ed arriverà ad innamorarsi di lei.

Nel film è presente un breve scambio di battute che chiarisce ulteriormente il concetto. Osservando il comportamento di Kathy in relazione al suo compagno, il comandante dell'esercito commenta: «giovani d'oggi, dove si va a finire!»<sup>40</sup> In questo caso le osservazioni potrebbero essere duplici. Il comandante potrebbe aver fatto un'osservazione verso i costumi sessuali del suo sottoposto, trovandoli inadeguati e quindi, contestualmente, commentare la femminilità della donna irrispettosa e alquanto audace; oppure, allo stesso tempo, mostrare disgusto verso la maschilità che ormai non è più tale.

---

<sup>35</sup> A. Spallacci, *op. cit.*, p. 121.

<sup>36</sup> *Ibidem.*

<sup>37</sup> *Ibidem.*

<sup>38</sup> Cfr. *Ivi.*, p. 50.

<sup>39</sup> *Ivi.*, p. 121.

<sup>40</sup> Cfr. dialogo dal film *Soldato Blu*.

Concludendo è possibile osservare come la debolezza e la messa in discussione del ruolo maschile permetta un'evoluzione, sul piano valoriale, del personaggio femminile, spostando, inaspettatamente, la competizione e il confronto con una donna anziché con un altro uomo. Il protagonista di *Soldato Blu* "è un timido *schlemihl* preso in mezzo ad avvenimenti più grandi di lui"<sup>41</sup>. Honus non è in grado di risolvere i problemi che lo affliggono, o meglio, alcune questioni riesce a risolverle solamente se si appoggia alla ragazza.

## 6.6. Una nuova figura femminile

Kathy è diversa dalle altre eroine, non è una prostituta, non è una madre di famiglia, non è una fanciulla da salvare o da vendicare. È una semplice ragazza. Il film potrebbe tradizionalmente svilupparsi attraverso le imprese virili di Honus che porta in salvo la giovane ragazza indifesa nella desolazione del deserto, ma succede l'esatto opposto: è lei che gestisce l'avventura, trovando la soluzione a situazioni avverse, salvando il soldato ad esempio comunicando con gli indiani o curandolo. La figura femminile è portatrice del significato del film. Sarà proprio la ragazza a convincere il protagonista a rivedere le proprie ideologie belliche e a riconsiderare il valore della vita degli indiani.

Honus, nonostante sia un ragazzo coraggioso, non appare mai sicuro di sé come gli eroi western classici, e questo permetterà a Kathy, molto determinata e decisa, di correggere il suo pensiero; e anche se all'inizio non sembra esserci spazio per una "conversione", con l'approfondimento della relazione tra i due, la donna riuscirà a convincere Honus sulla bontà del proprio pensiero, fino a quando lui riconoscerà la vera giustizia e si innamorerà di lei. Anche se tra i due personaggi lui sembrerebbe essere quello verso il quale avviene l'identificazione del pubblico, è grazie a lei che si snoda il vero messaggio e la morale della storia. La figura femminile è pertanto portatrice di significato, senza essere sottomessa al pensiero dominante, patriarcale maschile, che faceva identificare la spettatrice, come spiega Mulvey, con la sua stessa sottomissione.

Il ruolo di Kathy, nonostante sia profondamente diverso dalle rappresentazioni femminili classiche, mostra dei punti di contatto con le eroine del passato. In particolare si fa riferimento alle donne che si prendevano cura dei propri mariti o dei compagni. Quando Honus viene ferito dal contrabbandiere di armi, la giovane donna è subito pronta a portarlo al sicuro dentro una grotta, preoccupandosi di nascondere bene, e di curargli la ferita prodotta dal colpo di fucile,

---

<sup>41</sup> A. Morsiani, *L'America e il western. Storie e film della frontiera*, cit., p. 156.

con delle radici, per fermare l'emorragia. Oltre a ciò, durante il massacro del villaggio indiano, si mostra preoccupata soprattutto verso i bambini.

Solitamente gli abiti che vengono indossati dalle protagoniste femminili sono appariscenti, a volte anche ostentatamente inadeguati al contesto, come nel caso di Joan Crawford in *Johnny Guitar*. Dall'inizio del film e durante tutta la scena della diligenza, Kathy veste un abito bianco e giallo. Durante il viaggio a piedi nelle difficoltà del territorio appare subito chiaro che un vestito così non sia adatto. Lei mostrerà più volte la frustrazione di doverlo portare e alla prima occasione lo rimpiazza con un vestito più pratico. Al contempo, però, la donna si dimostra interessata alla sua eleganza e quando perde il cappello durante la battaglia iniziale si mostra molto rammaricata.

Un altro elemento dimostrativo del nuovo ruolo che la donna ricopre in questo film è dato dal suo rapporto con il paesaggio. Molti studi concordano nel rilevare come il paesaggio sia caratteristico nel genere western. Come scrive Neale, il western è in stretto legame con il territorio americano diventando oggetto di studio soprattutto per la sua iconografia<sup>42</sup>. Edward Buscombe scrive che le convenzioni visive del western sono le più distintive e codificate tra i generi hollywoodiani, inoltre c'è una solida relazione del western con la storia e la geografia americana<sup>43</sup>. Oppure come riporta Slotkin, il mito della frontiera in tutte le sue forme è sempre la cornice entro cui la maggior parte dei western prendono forma<sup>44</sup>. Thomas Schatz indica che l'ambientazione western è uno spazio "determinato", ossia un'arena simbolica di azione, un luogo iconografico visivamente e tematicamente definito attraverso il suo uso convenzionale<sup>45</sup>. In questo luogo l'eroe entra all'inizio della storia e alla fine esce<sup>46</sup>. Ciò che conferisce alla forma del western una spinta particolare è la centralità della sua impostazione e cioè il suo essere immediatamente collocabile in un luogo, uno spazio e un tempo preciso, dove le opposizioni sono: selvaggio e civile, indiano e cowboy, deserto e giardino<sup>47</sup>. Con le parole di Schatz, la base che conferisce al western la sua capacità simbolica e rituale è data dalle sue opposizioni, dai conflitti drammatici, dagli stili di abbigliamento, dalla presenza di alcune star, trame e situazioni

---

<sup>42</sup> Cfr. S. Neale, *Genre and Hollywood*, cit., pp. 124-133.

<sup>43</sup> Cfr. Edward Buscombe, 'The Western: A Short History', in E. Buscombe, *The BFI Companion to the Western*, cit., pp. 15-17; cfr. S. Neale, *Genre and Hollywood*, cit., p. 125.

<sup>44</sup> Cfr. R. Slotkin, *op. cit.*; cfr. S. Neale, *Genre and Hollywood*, cit., p. 125.

<sup>45</sup> Cfr. Thomas Schatz, *Hollywood Film Genre as Ritual: a Theoretical and Methodological Inquiry*, Iowa, University of Iowa, 1976, p. 115.

<sup>46</sup> Cfr. *Ivi.*, 115-116.

<sup>47</sup> Cfr. *Ivi.*, pp. 117-118.

ricorrenti, ma anche dagli spazi fisici immediatamente identificabili che danno al western un senso di déjà vu che rafforza la sua immediata riconoscibilità<sup>48</sup>.

La frontiera è lo spazio tipico del western, dove l'uomo posa gli occhi per cercare di dominarla<sup>49</sup>. Le immense pianure, le praterie sconfiniate, la celeberrima Monument Valley di John Ford, le montagne all'orizzonte, gli spazi ampi e aperti caratterizzano lo spazio del West. Le inquadrature larghissime che aprono molti film western cercano di rendere onore alla grandezza e alla vastità di quei luoghi. Lo spazio è sempre protagonista nel West, è il terreno di conquista. È così che il cinema definisce lo spazio naturale e selvaggio. L'uomo, il cowboy, il conquistatore lo scruta, lo osserva. Il suo sguardo viaggia lontano fino ad arrivare alla roccia più distante. Gli occhi progettano già come impiegare lo spazio, ma esso non sarà mai sufficiente, il cowboy è sempre in viaggio. Percorre più e più volte le immense praterie che caratterizzano la geografia del West. Il western esprime dunque la necessità e la volontà dell'individuo di controllare e di dominare l'ambiente circostante. Lo spazio è imponente e difficile da controllare, il soggetto sa di essere impotente. Da qui la nascita di eroi monolitici, monumentali come lo spazio che li circonda e che amano. Essi cercano di rispecchiare le grandi rocce che nascono dal suolo arido e si impennano verso il cielo. In numerosi film le prime inquadrature mostrano l'eroe che scruta, che studia e che ammira il paesaggio. Oppure il soggetto che già controlla i deserti e le valli, è da solo, con il suo cavallo, in mezzo alla prateria: cammina lentamente e con fierezza, monumentale come le montagne e le rocce rosse. Così si apre *Sentieri selvaggi*: uno sguardo all'orizzonte tra le enormi rocce del deserto lascia intravedere un uomo a cavallo, John Wayne. Egli sembra parte del paesaggio stesso e man mano che avanza riprende le sue sembianze umane ma alla fine del film verrà riassorbito dal deserto stesso.

Anche *Soldato Blu* si apre con un'inquadratura larga che mostra il paesaggio, questa volta si tratta di un villaggio indiano, con i tipici *tepee* attornati dalle immense montagne sullo sfondo. Durante tutta la sequenza dei titoli di testa saranno i paesaggi a farla da padroni e l'unica figura umana che si scorge è la sagoma di una donna. È lei in questo film che domina il paesaggio. Durante la scena dell'assalto indiano, all'inizio della storia, la ragazza troverà riparo in cima ad una collina dalla quale potrà osservare tutto il paesaggio circostante. Da lì ha il dominio assoluto sulla scena, nessuno potrà farle nulla. Kathy dimostra anche di conoscere molto bene il territorio, le strade e i percorsi da intraprendere. Quando si trova con Honus a dover scegliere il tragitto

---

<sup>48</sup> Cfr. Phillip French, *Westerns: Aspects of a Movie Genre*, New York, The Viking Press, 1973, p. 58; cfr. T. Schatz, *Hollywood Film Genre as Ritual: a Theoretical and Methodological Inquiry*, cit., pp. 120-121.

<sup>49</sup> Cfr. Alberto Morsiani, "Il soggetto tra perdita del centro e riduzione a cosa: dal western all'horror", in Franco La Polla (a cura di), *The Body Vanishes. La crisi dell'identità e del soggetto nel cinema americano contemporaneo*, Torino, Lindau, 2000, p. 77.

da intraprendere per arrivare al Forte, lei è ben decisa a prendere una via, mentre il ragazzo è di diverso avviso. La donna è talmente sicura di sé da decidere di iniziare il viaggio da sola perché considera l'idea di Honus pericolosa, in quanto la strada proposta dal ragazzo sarebbe troppo esposta ad eventuali attacchi degli indiani. Una situazione analoga si verifica quando i due giovani sono nella grotta e aspettano che Honus si rimetta in sesto per poter proseguire il viaggio. In questa occasione la donna ritiene indispensabile andare a cercare aiuto e così parte in solitaria alla ricerca del forte, a fronte di tutti i pericoli che potrebbe incontrare a viaggiare sola nel deserto. Le sue abilità, però, le permetteranno di arrivare a destinazione sana e salva e senza troppe difficoltà.

Queste due sequenze dimostrano che la donna è diventata in grado di gestire in completa autonomia il West. Kathy ha il dominio sul protagonista del genere western: il paesaggio di frontiera. Al contrario, Honus, non ha grandi capacità nel dominare il territorio, segue sempre i consigli e le scelte della donna, che in quei luoghi non è fuori posto, ma anzi si integra perfettamente con le situazioni ed il territorio circostante, non è una principessa da salvare, è in grado di badare a sé stessa. La donna posa, quindi, il suo sguardo sul paesaggio.

#### 6.6.1. *La Donna Selvaggia*

Un ulteriore spunto di riflessione a questo punto può essere dato dalla sovrapposizione del personaggio di Kathy con l'archetipo della Donna Selvaggia descritto da Clarissa Pinkola Estés che ha dato un interessante contributo all'interpretazione psicanalitica della psiche femminile, descrivendo una serie di archetipi che delineano le caratteristiche della donna.

Estés ha dato corpo ad un saggio, *Donne che corrono coi lupi*<sup>50</sup>, che recupera, attraverso una ricerca ventennale approfondita tra fiabe, miti e racconti popolari, l'idea che l'istintualità e la capacità visionaria delle donne, perduta nel corso del tempo, perché inquinata da censure e pregiudizi culturali che hanno soffocato, domato, annullato la donna in uno stereotipo di rigida sottomissione, siano elementi di straordinaria forza e potenza a cui la donna debba fare ritorno per poter essere fedele alla propria vera natura. “I lupi sani e le donne sane hanno in comune talune caratteristiche psichiche: sensibilità acuta, spirito giocoso, e grande devozione. Lupi e donne sono affini per natura, sono curiosi di sapere e possiedono grande forza e resistenza. Sono profondamente intuitivi e si occupano intensamente dei loro piccoli, del compagno, del gruppo. Sono esperti nell'arte di adattarsi a circostanze sempre mutevoli; sono fieramente

---

<sup>50</sup> Clarissa Pinkola Estés, *Donne che corrono coi lupi. Il mito della Donna Selvaggia*, Segrate, Frassinelli, 1993, trad. di: *Women Who Run With the Wolves: Myths and Stories of the Wild Woman Archetype*, New York, Ballantine, 1992.

gagliardi e molto coraggiosi”<sup>51</sup>. Le fiabe, le storie e i miti, sono fonti preziose di un sapere antico, profondo, popolare e saggio, attraverso cui è possibile

distinguere e riprendere il sentiero tracciato dalla natura selvaggia [...] il sentiero non si è perduto, ancora conduce le donne in profondità [...] alla conoscenza di sé. Le tracce che noi tutte seguiamo sono quelle dell’archetipo della Donna Selvaggia, l’Io istintuale innato [...]. Lo chiamo Wild Woman [...] quel fiabesco bussare alla porta della psiche femminile profonda<sup>52</sup>.

[...]

Quando le donne riaffermano il loro rapporto con la natura selvaggia, vengono dotate di un osservatore interno permanente, di un conoscitore, un visionario, un oracolo, un ispiratore, un fattore, un creatore, un inventore, e un ascoltatore che guida, suggerisce, e incita a una vita vibrante nel mondo interiore e nel mondo esterno. Quando le donne stanno con la Donna Selvaggia, il fatto di quella relazione brilla attraverso di loro. Questa maestra selvaggia, questa madre selvaggia, questa guida selvaggia sostiene la loro vita intima e la loro vita esteriore, qualunque essa sia. Dunque la parola selvaggio [...] significa vivere una vita naturale, in cui la creatura ha la sua integrità innata e sani confini<sup>53</sup>.

Ma che cos’è dunque la Donna Selvaggia? “Dal punto di vista della psicologia archetipa così come per la tradizione dei cantastorie è l’anima femminile. Eppure è di più; è la fonte del femminile. È tutto quanto è istinto, è un insieme di mondi visibili e nascosti, è la base. Ognuna di noi riceve da lei una cellula splendente che contiene tutti gli istinti e le conoscenze necessarie alla vita. È la forza Vita/Morte/Vita, è l’incubatrice. È intuito, veggenza, colei che sa ascoltare, è il cuore leale”<sup>54</sup>.

Si può dire quindi che l’archetipo della Donna Selvaggia sia un modello pieno di significato e di grande rilevanza nel quale il personaggio di Kathy si rispecchia. Attraverso *Soldato Blu* il western raggiunge un nuovo livello di consapevolezza per quanto riguarda la rappresentazione femminile delle sue eroine.

---

<sup>51</sup> *Ivi.*, p. 2.

<sup>52</sup> *Ivi.*, p. 5.

<sup>53</sup> *Ivi.*, p. 7.

<sup>54</sup> *Ivi.*, p. 12.

## 7. CONCLUSIONE

Il ruolo della donna nel cinema ha subito, nel corso degli anni, profonde trasformazioni. Non sempre le è stato riconosciuto il giusto valore, risultato della peculiarità di specifiche caratteristiche. Spesso è stata tratteggiata in un'immagine costruita dagli uomini. La sola prospettiva caratteriale che l'ha sempre definita nelle rappresentazioni cinematografiche è l'amore, unico fine a cui poteva adempiere, nelle due declinazioni possibili: prostituta, fatale, amante o vergine, madonna, angelo del focolare subordinata in tutto e per tutto ai personaggi maschili.

Nella storia del cinema, passando da celebri film come *Ombre rosse*, passando per *Soldato Blu*, fino ad arrivare ai giorni nostri, nonostante siano ancora presenti film che rappresentano la donna attraverso stereotipi o lo sguardo maschile, è evidente quanto la sua identità sia mutata in modo significativo. Per questo motivo, qui si è cercato di analizzare gli eventi, le correnti di pensiero sociale e culturale, che hanno reso possibile questo cambiamento di prospettiva, individuando i film western che hanno segnato il cambio di passo di questa importante evoluzione. Se agli albori del genere il ruolo della donna era quasi completamente privo di significato, si è visto come la rappresentazione femminile abbia trovato una posizione più interessante grazie alla mescolanza del western con altri generi. Poi, tramite gli studi della Feminist Film Theory, e di Laura Mulvey in particolare, si è descritto quale fosse il pensiero femminista in merito al western. Si è infine osservato che, in parte, gli elementi di questo passaggio sono stati il nuovo clima culturale, il rinnovato pensiero sociale, la rivoluzione femminista degli anni Settanta e l'affermazione dei diritti delle donne, che hanno contribuito a dare nuovi significati alla donna nella società e, di riflesso, ai loro personaggi nel cinema e nel film western.

Nel western americano, rispetto al ruolo della donna e alle sue trasformazioni, si è potuto apprezzare la capacità del cinema di riflettere nei film i temi sociali e culturali propri di determinati periodi storici, nonché l'onestà di dare voce al cambiamento sociologico nato in seno ad importanti movimenti di presa di coscienza antropologici. Il cinema segue, in certa misura, le trasformazioni delle società, e se negli anni Venti nessuno pensava troppo ai diritti delle donne,

sul grande schermo quest'ultime venivano rappresentate come figure amorfe e prive di significato. Con l'avvento del pensiero femminista, degli studi di genere e dei movimenti sociali, che hanno portato più consapevolezza al ruolo della donna nelle società, anche il cinema ha modificato in parte il suo pensiero adeguandosi ai nuovi dettami culturali che sono ancora oggi in continua evoluzione. Gli abusi sessuali, la discriminazione di genere e la sottomissione femminile a contesti patriarcali sono ancora, purtroppo, problematiche attuali, ed oggi più che mai è necessario che nel cinema la donna sia rappresentata con giustizia.

Nella storia del cinema i registi sono stati prevalentemente maschi, se si esclude la parentesi dei primissimi decenni del Novecento e, sicuramente, coloro che sono passati alla storia per aver diretto iconici western sono tutti uomini. Grazie alla sensibilizzazione avviata dalla rivoluzione femminista, alcune registe si sono affacciate al panorama cinematografico, ma in rarissimi casi si sono occupate di western: si può citare *The Ballad of Little Jo*. Nel nuovo millennio invece, un passo in avanti è stato intrapreso da alcune registe donne che hanno voluto reinterpretare il cinema western. Si ricorda Kelly Reichardt con *Meek's Cutoff - Il sentiero di Meek* (*Meek's Cutoff*, Kelly Reichardt, 2010) e *First Cow* (*id.*, Kelly Reichardt, 2019), e la già citata Jane Campion che, con *Il potere del cane*, si aggiudica i premi più prestigiosi del cinema hollywoodiano. Questo è un fatto singolare in quanto per la prima volta, in tutta la storia del cinema americano, la direzione di un lungometraggio western affrontato da una donna vince il Premio Oscar e il Golden Globe per la miglior regia. Sembra perciò che siano proprio le registe a voler risollevarle le sorti di questo genere, prettamente maschile, che ha vissuto momenti gloriosi in passato ma che ormai è da anni in declino.

È importante che attraverso il cinema venga conferita al ruolo femminile la giusta identità e ciò avviene attraverso la comprensione della natura istintuale della donna così come viene descritta da Clarissa Pinkola Estés, secondo la quale la vera donna è Selvaggia e deve riconoscere se stessa attraverso l'intuizione della propria anima. Senza la consapevolezza dell'anima le donne non hanno orecchie per ascoltare né per intendere, non hanno occhi per vedere, perdono la sicurezza nel loro cammino, non sanno distinguere cosa trattenere e cosa lasciare andare, stanno in silenzio e non avvertono il fuoco interno. La donna che perde il contatto con la sua psiche istintiva è vicina alla distruzione poiché non può attingere ai poteri naturali del femminile<sup>1</sup>. “Quando una donna è staccata dalla sua fonte essenziale, risulta sterilizzata, e i suoi istinti e i suoi cicli naturali di vita vanno perduti, soggiogati dalla cultura, o dall'intelletto o dall'io,

---

<sup>1</sup> Cfr. *Ivi.*, p. 8.

proprio o altrui”<sup>2</sup>. Ecco che le Donne che hanno infranto la relazione con la forza selvaggia della psiche si sentono

aride, affaticate, fragili, depresse, confuse, imbavagliate, zittite, appiattite, [...] impaurite, esitanti o deboli, senza ispirazione, senza vivacità, senza sentimento, senza senso, cariche di vergogna, cronicamente evanescenti, volatili, ferme, sterili, compresse, pazze. Sentirsi impotenti, cronicamente in dubbio, vacillanti, bloccate, incapaci di determinazione, di dare la propria vita creativa agli altri, di rischiare nella scelta dei compagni, del lavoro o delle amicizie; sofferenti per quel vivere al di fuori dei propri cicli, iperprotettive nei propri confronti, inerti, incerte, titubanti, incapaci di darsi un ritmo o di porsi dei limiti. Non insistere sul proprio ritmo e la propria misura, essere impacciate, essere lontane dal proprio Dio o dai propri dei, essere separate dalla propria reviviscenza, affogate nella routine domestica, nell’intellettualismo, nel lavoro o nell’inerzia perché questo è il posto più sicuro per chi ha perduto i suoi istinti<sup>3</sup>.

Estés sostiene la necessità che ogni donna ha di riunirsi alla propria natura istintuale per avere tutto ciò di cui ha bisogno per Essere e per Sapere, per avere il medicamento per tutto, per possedere una ricca integrità<sup>4</sup>. La Donna Selvaggia è

colei che tuona contro l’ingiustizia. È colei che gira come una grande ruota. È la fattrice dei cicli. [...] È colei da cui andiamo a casa. [...] È quello che ci fa andare avanti quando pensiamo di essere finite. È l’incubatrice di piccole idee grezze e di accordi<sup>5</sup>.

[...]

Per trovare la Donna Selvaggia le donne devono tornare alla loro vita istintiva, alla loro profonda sapienza. [...] Lasciamo cadere i falsi manti che ci hanno dato. Indossiamo il manto autentico dell’istinto possente e della conoscenza. Infiltriamoci nei territori psichici che un tempo ci appartenevano. Sciogliamo le bende, prepariamo il balsamo. Torniamo ad essere, ora, le donne selvagge che ululano, ridono, cantano Colei che ci ama tanto<sup>6</sup>.

Nel nuovo millennio la donna inizia ad essere rappresentata come una risorsa per la società: è un personaggio fiero, indipendente, pratico, non convenzionale. Il suo ruolo è in continua evoluzione e tale cambiamento è conferito dalle spettatrici e dagli spettatori, ma anche dalle produzioni e dalle registe, che con il loro occhio libero possono spingere un’intera società ad interrogarsi, attraverso i ruoli interpretati dalle donne, che altro non sono se non il termometro di una società che ne misura la temperatura sociale, simbolo dell’emancipazione di un paese e del benessere di uno stato, le cui libertà devono essere ogni giorno intensificate ed insegnate. “L’emergere di un soggetto femminile e femminista ha implicato il potenziamento e

---

<sup>2</sup> *Ivi.*, p. 9.

<sup>3</sup> *Ivi.*, p. 10.

<sup>4</sup> Cfr. *Ivi.*, p. 11.

<sup>5</sup> *Ivi.*, pp. 12-13.

<sup>6</sup> *Ivi.*, p. 22.

l'embricatura dei corpi e delle menti. Corpi desideranti e non solo oggetti del desiderio, generi in costruzione, pensatrici che interrogano a partire dai corpi e dalle loro mutazioni lo stesso divenire donna del pensiero, identità in viaggio che sconfinando disegnano nuove geografie<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> G. Fanara, F. Giovannelli (a cura di), *op. cit.*, p. 5.

## Bibliografia

- Marco Alberio, *La metamorfosi del corpo maschile nei media*, in Elisabetta Ruspini (a cura di), *Uomini e corpi. Una riflessione sui rivestimenti della mascolinità*, Milano, Angeli, 2009, pp. 207-225.
- Giaime Alonge, Giulia Carluccio, *Il cinema americano classico*, Bari – Roma, Laterza, 2006.
- Giaime Alonge, Giulia Carluccio, *Il cinema americano contemporaneo*, Roma, Laterza, 2015.
- Rick Altman, *The American Film Musical*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.
- Rick Altman, “I generi di Hollywood”, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Il cinema americano*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 745-763.
- Rick Altman, *Film/genere*, Milano, Vita e pensiero, 2004.
- Roy Armes, “Peckinpah and the Changing West” in *London Magazine*, n. 9, marzo 1970, pp. 101-106.
- Jacques Aumont, *Estetica del film*, Lindau, Torino, 1995.
- Élisabeth Badinter, *L'identità maschile*, Milano, Longanesi, 1993.
- André Bazin, Jean Louis Rieupeyrou, *Il western ovvero il cinema americano per eccellenza* (1953), Rocca San Casciano, Bologna, 1957.
- André Bazin, *Evoluzione del western*, in André Bazin, *Che cos'è il cinema?* 1958, (a cura di) Adriano Aprà, Garzanti, Milano, 1986, pp. 261-271.
- Raymond Bellour, *Le western. Approches, Mythologies, Auteurs, Acteurs, Filmographies*, Union Générale d'éditions, Parigi, 1966, trad. it. Raymond Bellour, (a cura di) Gianni Volpi, *Il western, fonti, forme, miti, registi, attori, filmografia*, Milano, Feltrinelli, 1973.
- Raymond Bellour, *L'analisi del film* (1979), Kaplan, Torino, 2005.
- Janet Bergstrom, *Alternation, Segmentation, Hypnosis: Interview with Raymond Bellour*, “Camera Obscura”, n. 3-4, 1979, pp. 71-103.
- Sandro Bernardi, *L'uomo che uccise Liberty Valance*, in Lucilla Albano (a cura di), *John Ford*, Venezia, Marsilio, 2011.
- Paolo Bertetto, *Lo specchio e il simulacro*, Bompiani, Milano, 2007.
- John Beynon, *Masculinities and Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

- Robert Bly, *La società degli eterni adolescenti. Quando gli adulti rimangono bambini e i bambini si rifiutano di diventare adulti*, Como, Red, 1996.
- Federico Boni, *Men's help. Sociologia dei periodici maschili*, Roma, Meltemi, 2004.
- Pierre Bourdieu, "La domination masculine", in *Actes de la recherche en Sciences sociales*, n. 84, 1990, pp. 2-31.
- Pierre Bourdieu, *Il dominio maschile*, Milano, Feltrinelli, 1998.
- Jean-Loup Bourget, "I generi hollywoodiani: morte e trasformazione", in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Il cinema americano*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 1535-1567.
- Inger Sigrun Brodey, "Cactus Roses and Camellias: Flowers, Action, and Masculinity in 'Sanjurō' and 'The Man Who Shot Liberty Valance'", *U.S.-Japan Women's Journal*, n. 36, 2009, pp. 92-116.
- Gian Piero Brunetta (a cura di), *Il cinema americano*, Torino, Einaudi, 1999.
- Giuliana Bruno, Maria Nadotti, *Immagini allo schermo: la spettatrice e il cinema*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1991.
- Warren Buckland, "Screen Theory", in Roberta Pearson, Philip Simpson, *The Critical Dictionary of Film and Television Theory*, Londra, Routledge, 2001, pp. 392-393.
- Warren Buckland, *Film Theory and Contemporary Hollywood Movies*, Londra, Routledge, 2009.
- Edward Buscombe, 'The Western: A Short History', in Edward Buscombe, *The BFI Companion to the Western*, London, British Film Institute, 1988, pp. 15-54.
- Jenni Calder, *There Must Be a Lone Ranger*, New York, Taplinger Publishing Co., 1974.
- Roberto Campari, *Western: problemi di tipologia narrativa*, Parma, La Nazionale Università di Parma, 1970.
- Roberto Campari, *Il racconto del film: generi, personaggi, immagini*, Roma, Laterza, 1983.
- Saveria Capecchi, *Il corpo perfetto. Genere, media e percorsi identitari*, in Saveria Capecchi, Elisabetta Ruspini, *Media, corpi, sessualità. Dai corpi esibiti al cybersex*, Milano, Angeli, 2009, pp. 37-62.
- Giulia Carluccio, Luca Malavasi, Federica Villa, *Il cinema. Percorsi storici e questioni teoriche*, Roma, Carocci, 2015.
- Noël Carroll, "The Image of Women in Film: A Defense of a Paradigm", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 48, n. 4, Feminism and Traditional Aesthetics, 1990, pp. 349-360.
- Paola Casella, *Cinema: femminile, plurale. Mogli, madri, amanti protagoniste del terzo millennio*, Recco, Le mani, 2010.
- Francesco Casetti, *Teorie del cinema. 1945-1990*, Milano, Bompiani, 1993.

- Francesco Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005.
- John G. Cawelti, *The Six-Gun Mystique*, Bowling Green, Ohio, Bowling Green University Popular Press, 1971.
- John G. Cawelti, *The Six-Gun Mystique Sequel*, Bowling Green, Ohio, Popular Press, 1999.
- Stefano Ciccone, *Maschi in crisi? Oltre la frustrazione e il rancore*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2019.
- Alessandro Clericuzio, “Deserti del cuore. Il melodramma western di Duello al sole”, in Carlo Martinez (a cura di), *Il paesaggio americano e le sue rappresentazioni nel discorso letterario*, Milano, LED, 2016.
- Steven Cohan, Ina Rae Hark, *Screening the Male. Exploring masculinities in Hollywood cinema*, London and New York, Routledge, 1993.
- Steven Cohan, *Masked Men: Masculinity and the Movies in the Fifties*, Bloomington, Indiana University Press, 1997.
- Clélia Cohen, *Il western: il vero volto del cinema americano*, Torino, Lindau, 2006.
- Raewyn Connell, *Maschilità. Identità e trasformazioni del maschio occidentale*, Milano, Feltrinelli, 1996.
- Raewyn Connell, *Questioni di genere*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- Pam Cook, Claire Johnston, “The Place of Woman in the Cinema of Raoul Walsh”, in *Raoul Walsh*, Edinburg, Edinburg Film Festival, 1974.
- Antonio Costa, *Saper vedere il cinema [nuova edizione riveduta e aggiornata]*, Milano, Bompiani, 2011.
- Giulio D'Amicone, *L'uomo che uccise Liberty Valance*, Genova, Le Mani, 2007.
- Toni D'Angela, *Il cinema western da Griffith a Peckinpah*, Alessandria, Falsopiano, 2004.
- Toni D'Angela, *Western. Una storia dell'Occidente*, Roma, Fondazione ente dello spettacolo, 2012.
- Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Parigi, Gallimard, 1949; trad. it. *Il secondo sesso*, Milano, Il Saggiatore, 1999.
- Teresa de Laurentis, *Technologies of Gender*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.
- Maurizio Del Ministro, *Cinema tra immaginario e utopia*, Bari, Dedalo, 1984.
- Piera Detassis, Giovanna Grignaffini (a cura di), *Sequenza segreta: le donne e il cinema*, Milano, Feltrinelli, 1981.

- Mary Ann Doane, "Identità e misconoscimento", in Giulia Fanara, Federica Giovannelli (a cura di), *Eretiche ed erotiche. Le donne, le idee, il cinema*, Napoli, Liguori Editore, 2004, pp. 79-92.
- Pat Dowell, "The Mythology of The Western: Hollywood Perspectives on Race and Gender in the Nineties", *Cineaste*, 1995, vol. 21, nn. 1-2.
- Raymond Durgnat, Scott Simmon, *King Vidor, American*, Berkley – Los Angeles – London, University of California Press, 1988.
- Simon During, *The Cultural Studies Reader. Second Edition*, Londra, New York, Routledge, 1999.
- Richard Dyer, *Star*, Torino, Kaplan, 2003.
- Buscombe, *The BFI Companion to the Western*, London, British Film Institute, 1988.
- Buscombe e Roberta E. Pearson (a cura di), *Back in the Saddle Again: New Essays on the Western*, London, British Film Institute, 1998.
- Clarissa Pinkola Estés, *Donne che corrono coi lupi. Il mito della Donna Selvaggia*, Segrate, Frassinelli, 1993, trad. it. *Women Who Run With the Wolves: Myths and Stories of the Wild Woman Archetype*, New York, Ballantine, 1992.
- Richard W. Etulain, "Changing Images: The Cowboy in Western Films" in *Colorado Heritage* I, 1981, pp. 37-55.
- Fabiana Falduto (a cura di), *Bad girls*, Roma, Castelveccchi, 1995.
- Giulia Fanara, Federica Giovannelli (a cura di), *Eretiche ed erotiche. Le donne, le idee, il cinema*, Napoli, Liguori Editore, 2004.
- Franco Ferrini, *John Ford*, Milano, Il Castoro, 1975.
- Leslie Fiedler, *Amore e morte nel romanzo americano*, Milano, Longanesi, 1960.
- Luigi Forlai, *Archetipi mitici e generi cinematografici*, Roma, Dino Audino, 2013.
- Gianpiero Frasca, Luca Aimeri, *Manuale dei generi cinematografici*, Torino, UTET, 2002.
- Gianpiero Frasca, *C'era una volta il western. Immagini di una nazione*, Torino, UTET, 2007.
- Phillip French, *Westerns: Aspects of a Movie Genre*, New York, The Viking Press, 1973.
- Sigmund Freud, *Scritti sulla sessualità femminile*, Bollati Boringhieri, Torino, 1969.
- Sigmund Freud, *Analisi terminabile e interminabile*, Bollati Boringhieri, Torino, 1977.
- Sigmund Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale*, Bollati Boringhieri, Torino, 1977.
- Sigmund Freud, "Femminilità", in E. Young-Bruehl (a cura di), *Freud sul femminile*, Bollati Boringhieri, Torino, 1993, pp. 359-380.

- Erich Fromm, *L'arte d'amare*, Milano, Mondadori, 1968.
- Silvia Gherardi, *Gender, Symbolism and Organizational Cultures*, London, Sage, 1995, trad. it. *Il genere e le organizzazioni. Il simbolismo del femminile e del maschile nella vita organizzativa*, Milano, Cortina, 1998.
- Barry Keith Grant, *Film genre reader II*, Austin, University of Texas Press, 1997.
- Giovanna Grignaffini (a cura di), *Star. Tre passi nel divismo*, Modena, Grignaffini, 1981.
- John Gunther, *Dentro l'America*, Bompiani, Milano, 1951.
- Bret Harte, *The Writings of Bret Harte*, Boston, Houghton Mifflin, 1904.
- Molly Haskell, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1973.
- Richard Hoggart, *The Uses of Literacy*, Harmondsworth, Penguin, 1957.
- Foster Hirsch, *The Dark Side of the Screen. Film Noir*, New York, Da Capo Press, 2001.
- Stan Hoig, *The Sand Creek Massacre*, Norman, University of Oklahoma Press, 2005.
- Chris Holmlund, *Impossible bodies. Femininity and masculinity at the movies*, New York, Routledge, 2002.
- Jay Hyams, *The Life and Times of the Western Movie*, New York, Gallery Books, 1983.
- Julie Roy Jeffrey, *Frontier Women: The Trans-Mississippi West 1840-1880*, New York, Hill and Wang, 1979.
- Theresa Jordan, *Cowgirls: Women of the American West*, Garden City, New York., Anchor Press/Doubleday & Company, 1982.
- Carl Gustav Jung, *Psicologia dell'inconscio*, Torino, Boringhieri, 1968.
- Tullio Kezich, *Il western maggiorenne: saggi e documenti sul film storico americano*, Trieste, F. Zigiotti, 1953.
- Tullio Kezich, *Il mito del Far West*, Milano, Il formichiere, 1980.
- Jim Kitses, *Horizons West. Anthony Mann, Budd Boetticher, Sam Peckinpah: studies of Authorship within the Western*, Londra, British Film Institute, 1969.
- Orrin E. Klapp, *Heroes, Villains and Fools*, New Jersey, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1962.
- Franco La Polla, *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood*, Milano, Il Castoro, 2004.
- John H. Lenihan, *Showdown: Confronting Modern America in the Western Film*, Urbana: University of Illinois Press, 1980.

- Gerda Lerner, *The Majority Finds its Past: Placing Women in History*, Oxford, Oxford University Press, 1979.
- Jean-Louis Leutrat, Suzanne Liandrat Guigues, *Le carte del western. Percorsi di un genere cinematografico*, Genova, Le Mani, 1993.
- Massimo Marchelli, *Storia del cinema. Melodramma in cento film*, Genova, Le Mani, 1996.
- Roberto Marchesini, *Quello che gli uomini non dicono. La crisi della virilità*, Milano, Sugargo, 2020.
- Stefano Masi, *Nicholas Ray*, Firenze, La Nuova Italia, 1983.
- Sue Matheson, *Women in the Western*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2020.
- Archie McDonald, *Shooting stars; heroes and heroines of western film*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1987.
- Roderick McGillis, *He was some kind of a man: masculinities in the B western*, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 2009.
- Joan Mellen, *Women and their Sexuality in the New Film*, New York, Horizon, 1973.
- Roy Menarini, *Il corpo nel cinema. Storie, simboli e immaginari*, Milano, Mondadori, 2015.
- Michael A. Messner, *Politics of Masculinities. Men in Movements*, Thousand Oaks, Sage, 1997.
- Christian Metz, *La significazione nel cinema*, Milano, Bompiani, 1975.
- Annabella Miscuglio, Rony Daopoulo, *Kinomata. La donna nel cinema*, Roma, Dedalo, 1980.
- Lee Clark Mitchell, *Westerns: Making the Man in Fiction and Film*, Chicago, University of Chicago Press, 1998.
- Alberto Morsiani, "Il soggetto tra perdita del centro e riduzione a cosa: dal western all'horror", in Franco La Polla (a cura di), *The Body Vanishes. La crisi dell'identità e del soggetto nel cinema americano contemporaneo*, Torino, Lindau, 2000, pp. 75- 81.
- Alberto Morsiani, *L'America e il western. Storie e film della frontiera*, Roma, Gremese, 2007.
- George Mosse, *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity*, New York, Oxford University Press; trad. it. *L'immagine dell'uomo. Lo stereotipo maschile nell'epoca moderna*, Torino, Einaudi, 1997.
- Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", in *Screen*, 1975.
- Laura Mulvey, Piacere visivo e cinema narrativo, DWF, *La donna nello schermo*, n. speciale, luglio-settembre 1978.
- Laura Mulvey, "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)", Wayne, *Framework*, 1981.
- Laura Mulvey, Le ambiguità dello sguardo, *Lapis*, n. 7, marzo 1990.

- Laura Mulvey, “Riflessioni su ‘Piacere visivo e cinema narrativo’ ispirate da *Duello al sole*”, in *Cinema e piacere visivo*, Veronica Pravadelli (a cura di), Bulzoni, Roma, 2013, pp. 45-55.
- Laura Mulvey, Veronica Pravadelli (a cura di), *Cinema e piacere visivo*, Roma, Bulzoni, 2013.
- Maureen Murdock, *The Heroine's Journey*, Boston, Shambhala, 1990; trad. it. *Il viaggio dell'Eroina. La risposta femminile al viaggio dell'Eroe*, Roma, Dino Audino, 2010.
- Sandra L. Myres, *Westering Women and the Frontier Experience: 1800-1915*, New Mexico, University of New Mexico Press, 1982.
- Steve Neale, “Masculinity as Spectacle. Reflections on man and mainstream cinema”, in *Screen*, vol. 24, n. 6, novembre 1983, pp. 2-17.
- Steve Neale, *Genre and Hollywood*, London and New York, Routledge, 2000.
- Theodore V. Olsen, *Arrow in the Sun*, Leisure Books, New York, 1999; prima pubblicazione in Toronto, Star Weekly, 1970.
- Alberto Pezzotta (a cura di), *Forme del melodramma*, Roma, Bulzoni, 1992.
- Marzio Pieri, *Discorso sul western, o l'equilibrio selvaggio*, Padova, Liviana, 1971.
- Paola Piva, *Il lavoro sessuato. Donne e uomini nelle organizzazioni*, Milano, Anabasi, 1994.
- Veronica Pravadelli, “Feminist Film Theory e Gender Studies”, in Paolo Bertetto (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, Roma, Laterza, 2006, pp. 59-102.
- Veronica Pravadelli, *La grande Hollywood. Stili di vita e di regia nel cinema classico americano*, Venezia, Marsilio, 2007.
- Veronica Pravadelli, *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, Roma, Laterza, 2019.
- Vladimir Propp, Gian Luigi Bravo (a cura di), *Morfologia della fiaba* (1928), Torino, Einaudi, 2000.
- Robert B. Ray, *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*, Princeton, Princeton University Press, 1985.
- B. Ruby Rich, “At Home on the Range”, *Sight and Sound*, ottobre 1993, pp. 19-22.
- Marjorie Rosen, *Popcorn Venus. Women, Movies and the American Dream*, New York, Avon Books, 1973; trad. it. *La donna e il cinema. Miti e falsi miti di Hollywood*, Milano, dall'Oglio, 1978.
- Anthony E. Rotundo, *American Manhood: Transformations in Masculinity from the Revolution to the Modern Era*, New York, Harper & Row, 1981.
- Gayle Rubin, *The Traffic in Women: Notes on the “political economy” of Sex*, Monthly Review Press, New York, 1975, trad. it. in Simonetta Piccone Stella, Chiara Saraceno (a cura di), *Genere*, Bologna, Il Mulino, 1996.

- Jean-Jacques Sadoux, *L'indien, le premier habitant*, in "CinémAction", n. 86, 1998.
- Sandra Kay Schackel, "Women in Western Films - The Civilizer, the Saloon Singer, and Their Modern Sister", in Archie McDonald, *Shooting stars; heroes and heroines of western film*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1987, pp. 196-217.
- Thomas Schatz, *Hollywood Film Genre as Ritual: a Theoretical and Methodological Inquiry*, Iowa, University of Iowa, 1976.
- Thomas Schatz, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*, New York, Random House, 1981.
- Martin Scott, "John Wayne", in *Cosmopolitan*, novembre 1954, pp. 26-32.
- Lloyd Shearer, "Hero: John 'Duke' Wayne", *Pageant*, giugno 1952, pp. 155-163.
- Richard Slotkin, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century*, Oklahoma, University of Oklahoma Press, 1998.
- Arnaldo Spallacci, *Maschi*, Bologna, il Mulino, 2012.
- Simonetta Piccone Stella, Chiara Saraceno (a cura di), *Genere*, Bologna, Il Mulino, 1996.
- Joanna Stratton, *Pioneer Women: Voices from the Kansas Frontier*, New York, 1981.
- Gaylyn Studlar, "Il masochismo e i piaceri perversi del cinema", in Giulia Fanara, Federica Giovannelli (a cura di), *Eretiche ed erotiche. Le donne, le idee, il cinema*, Napoli, Liguori Editore, 2004, pp. 187-211.
- Yvonne Tasker, *Spectacular bodies: Genre, Gender and the Action Cinema*, Abingdon, Routledge, 1993.
- Yvonne Tasker, *Working Girls. Gender and Sexuality in Popular Cinema*, New York, Routledge, 1998.
- Yvonne Tasker, *Action and adventure cinema*, Abingdon, Routledge, 2004.
- Yvonne Tasker, *Contested Masculinities. The action film, the war film, and the Western*, in Kristin Lené Hole, Dijana Jelača, E. Ann Kaplan, Patrice Petro, *The Routledge Companion to Cinema and Gender*, New York, Routledge, 2016, pp. 111-120.
- Jane Tompkins, *West of Everything: The Inner Life of Westerns*, Oxford, Oxford University Press, 1992.
- John Tosh, "Come dovrebbero affrontare la mascolinità gli storici?", in Simonetta Piccone Stella, Chiara Saraceno (a cura di), *Genere*, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 67-94.
- Jon Tuska, *Dark Cinema. American Film Noir in Cultural Perspective*, Westport, Greenwood Press, 1984.
- Jon Tuska, *The American West in Film: Critical Approaches to the Western*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1985.

- Christian Uva, “L’italianizzazione del mito americano nel western di Sergio Leone”, in Veronica Pravadelli (a cura di) *Forme del mito e cinema americano*, Roma, Tre-Press, 2019.
- Aldo Viganò, *Storia del cinema western in cento film*, Genova, Le Mani, 1994.
- Janet Walker, *Westerns. Films through history*, New York, Londra, Routledge, 2001.
- Robert Warshow, “The Gangster as a Tragic Hero”, in *Partisan Review*, vol. 15, n. 2, febbraio 1948.
- Robert Warshow, “Movie Chronicle: The Westerner”, in *Partisan Review*, vol. 21, n. 2, marzo – aprile 1954.
- Robert Warshow, *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre, and Other Aspects of Popular Culture*, Harvard, Harvard University Press, 1964.
- Virginia Wright Wexman, *Creating the couple: Love, Marriage, and Hollywood performance*, Princeton, Princeton University Press, 1993.
- Linda Williams, “Qualcos’altro oltre che madre: Amore sublime e il melodramma materno”, in Giulia Fanara, Federica Giovannelli (a cura di), *Eretiche ed erotiche. Le donne, le idee, il cinema*, Napoli, Liguori Editore, 2004, pp. 373-405.
- Raymond Williams, *Cultura e rivoluzione industriale. Inghilterra 1780-1950* (1958), Torino, Einaudi, 1972.
- Will Wright, *Sixguns and Society. A Structural Study of the Western*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1975.

## Sitografia

Ercolani Eugenio Ercolani, “Donne nel cinema western: Parte 1”, in *Taxidivers*, 7 maggio 2012, [<https://www.taxidivers.it/29410/rubriche/donne-nel-western.html>], consultato in aprile 2022.

Ercolani Eugenio Ercolani, “Donne nel cinema western: Parte 2”, in *Taxidivers*, 18 giugno 2012, [<https://www.taxidivers.it/30736/rubriche/le-donne-nel-cinema-western-2-lo-sguardo-violato-delle-donne.html>], consultato in aprile 2022.

Fradegradi Mauro Fradegradi, “Il cinema western o l’evoluzione del mito”, *Academia*, 2011, [[https://www.academia.edu/17733581/Il\\_cinema\\_western\\_o\\_levoluzione\\_del\\_mito](https://www.academia.edu/17733581/Il_cinema_western_o_levoluzione_del_mito)], consultato in aprile 2022.

## Filmografia

*Anna prendi il fucile (Annie Get Your Gun, George Sidney, 1950).*  
*Appaloosa (id., Ed Harris, 2008).*  
*Arriva un cavaliere libero e selvaggio (Comes a Horseman, Alan J. Pakula, 1978).*  
*Bad Girls (id., Jonathan Kaplan, 1994).*  
*Balla coi lupi (Dances with Wolves, Kevin Costner, 1990).*  
*Buffalo Girls (id., Rod Hardy, 1995).*  
*Cat Ballou (id., Elliot Silverstein, 1965).*  
*Cavalcarono insieme (Two Rode Together, John Ford, 1961).*  
*Cielo giallo (Yellow Sky, William Wellman, 1948).*  
*Corvo rosso non avrai il mio scalpo! (Jeremiah Johnson, Sydney Pollack, 1972).*  
*Desperados (The Desperadoes, Charles Vidor, 1943).*  
*Django Unchained (id., Quentin Tarantino, 2012).*  
*Donne verso l'ignoto (Westward the Women, William A. Wellman, 1951).*  
*Duello al sole (Duel in the Sun, King Vidor, 1946).*  
*Far West (A Distant Trumpet, Raoul Walsh, 1964).*  
*Femmina ribelle (The Revolt of Mamie Stover, Raoul Walsh, 1956).*  
*First Cow (id., Kelly Reichardt, 2019).*  
*Furia selvaggia - Billy Kid (The Left Handed Gun, Arthur Penn, 1958).*  
*Gli amanti della città sepolta (Colorado Territory, Raoul Walsh, 1949).*  
*Gli inesorabili (The Unforgiven, John Huston, 1960).*  
*Gli spietati (Unforgiven, Clint Eastwood, 1992).*  
*I cacciatori dell'oro (The Spoilers, Ray Enright, 1942).*  
*I cavalieri del Nord Ovest (She Wore a Yellow Ribbon, John Ford, 1949).*  
*I dominatori di Fort Ralston (Texas Lady, Tim Whelan, 1955).*  
*I fratelli Sisters (The Sisters Brothers, Jacques Audiard, 2018).*  
*I magnifici sette (The Magnificent Seven, Antoine Fuqua, 2016).*  
*I magnifici sette (The Magnificent Seven, John Sturges, 1960).*  
*I pionieri (The Covered Wagon, James Cruze, 1923).*

*I sette assassini (Seven Men from Now, Budd Boetticher, 1956).*  
*I sette samurai (Shichinin no samurai, Akira Kurosawa, 1954).*  
*Il cacciatore del Missouri (Across the Wild Missouri, William Wellman, 1951).*  
*Il cavaliere della valle solitaria (Shane, George Stevens, 1952).*  
*Il cavaliere elettrico (The Electric Horseman, Sydney Pollack, 1979).*  
*Il fiume rosso (Red River, Howard Hawks, 1948).*  
*Il giorno della vendetta (Last Train from Gun Hill, John Sturges, 1959).*  
*Il grande cielo (The Big Sky, Howard Hawks, 1952).*  
*Il grande sentiero (Cheyenne Autumn, John Ford, 1964).*  
*Il massacro di Fort Apache (Fort Apache, John Ford, 1948).*  
*Il mio amante è un bandito (The Maverick Queen, Joseph Kane, 1956).*  
*Il mio corpo ti scaldierà (The Outlaw, Howard Hughes, 1943).*  
*Il mucchio selvaggio (The Wild Bunch, Sam Peckinpah, 1969).*  
*Il passo del diavolo (Devil's Doorway, Anthony Mann, 1950).*  
*Il piccolo grande uomo (Little Big Man, Arthur Penn, 1970).*  
*Il posto (id., Ermanno Olmi, 1961).*  
*Il potere del cane (The Power of the Dog, Jane Campion, 2021).*  
*Il re della prateria (These Thousand Hills, Richard Fleischer, 1959).*  
*Il ritorno di Harry Collings (The Hired Hand, Peter Fonda, 1971).*  
*Joe Bass l'implacabile (The Scalphunters, Sydney Pollack, 1968).*  
*Johnny Guitar (id., Nicholas Ray, 1954).*  
*L'albero della vendetta (Ride Lonesome, Budd Boetticher, 1959).*  
*L'amante indiana (Broken Arrow, Delmer Daves, 1950).*  
*L'ispiratrice (The Great Man's Lady, William Wellman, 1942).*  
*L'ultimo dei Mohicani (The Last of the Mohicans, Maurice Tourner, 1920).*  
*L'ultimo dei Mohicani (The Last of the Mohicans, Michael Mann, 1992).*  
*L'uomo che uccise Liberty Valance (The Man Who Shot Liberty Valance, John Ford, 1962).*  
*L'uomo di Laramie (The Man from Laramie, Anthony Mann, 1955).*  
*L'uomo senza paura (Man Without a Star, King Vidor, 1955).*  
*La ballata di Buster Scruggs (The Ballad of Buster Scruggs, Ethan Coen, Joel Coen, 2018).*  
*La ballata di Cable Hogue (The Ballad of Cable Hogue, Sam Peckinpah, 1970).*  
*La canzone della mamma (Mother Machree, John Ford, 1928).*  
*La carovana dei mormoni (Wagonmaster, John Ford, 1950).*  
*La dominatrice (Annie Oakley, George Stevens, 1935).*

*La donna del ritratto* (*The Woman in the Window*, Fritz Lang, 1944).

*La magnifica preda* (*River of No Return*, Otto Preminger, 1954).

*La notte dell'agguato* (*The Stalking Moon*, Robert Mulligan, 1968).

*La regina del Far West* (*Cattle Queen of Montana*, Allan Dwan, 1954).

*La ribelle del West* (*The Redhead from Wyoming*, Lee Sholem, 1953).

*La rivolta degli Apaches* (*Apache Drums*, Hugo Fregonese, 1951).

*La strada scarlatta* (*Scarlet Street*, Fritz Lang, 1945).

*La via dei giganti* (*Union Pacific*, Cecil B. DeMille, 1939).

*Le Furie* (*The Furies*, Anthony Mann, 1950).

*Le ragazze di Harvey* (*The Harvey Girls*, George Sidney, 1946).

*Lo sceriffo senza pistola* (*The Boy from Oklahoma*, Michael Curtiz, 1954).

*Lo sperone nudo* (*The Naked Spur*, Anthony Mann, 1953).

*Lo spietato* (*The Hard Man*, George Sherman, 1957).

*M - Il mostro di Düsseldorf* (*M - Eine Stadt sucht einen Mörder*, Fritz Lang, 1931).

*Maverick* (*id.*, Richard Donner, 1994).

*Meek's Cutoff - Il sentiero di Meek* (*Meek's Cutoff*, Kelly Reichardt, 2010).

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

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

*Non sparare, baciami!* (*Calamity Jane*, David Butler, 1953).

*Ombre rosse* (*Stagecoach*, John Ford, 1939).

*Partita d'azzardo* (*Destry Rides Again*, George Marshall, 1939).

*Pat Garrett e Billy the Kid* (*Pat Garrett and Billy the Kid*, Sam Peckinpah, 1973).

*Pelle di bronzo* (*Comanche Territory*, George Sherman, 1950).

*Proiettile in canna* (*A Bullet Is Waiting*, John Farrow, 1954).

*Pronti a morire* (*The Quick and the Dead*, Sam Raimi, 1995).

*Quaranta pistole* (*Forty Guns*, Samuel Fuller, 1957).

*Rancho Notorious* (*id.*, Fritz Lang, 1952).

*Rio Bravo* (*Rio Grande*, John Ford, 1950).

*Ritorno al futuro - Parte III* (*Back to the Future Part III*, Robert Zemeckis, 1990).

*Romantico avventuriero* (*The Gunfighter*, Henry King, 1950).

*Romanzo del west* (*Tall in the Saddle*, Edwin L. Marin, 1944).

*Sangue sulla luna* (*Blood on the Moon*, Robert Wise, 1948).

*Schiava degli apaches* (*Trooper Hook*, Charles Marquis Warren, 1957).

*Sentieri selvaggi* (*The Searchers*, John Ford, 1956).

*Sette spose per sette fratelli* (*Seven Brides for Seven Brothers*, Stanley Donen, 1954).  
*Sfida all'O.K. Corral* (*Gunfight at the O.K. Corral*, John Sturges, 1957).  
*Sfida infernale* (*My Darling Clementine*, John Ford, 1946).  
*Sfida nell'Alta Sierra* (*Ride the High Country*, Sam Peckinpah, 1962).  
*Sierra Charriba* (*Major Dundee*, Sam Peckinpah, 1965).  
*Soldati a cavallo* (*The Horse Soldiers*, John Ford, 1959).  
*Soldato Blu* (*Soldier Blue*, Ralph Nelson, 1970).  
*Stringi i denti e vai!* (*Bite the Bullet*, Richard Brooks, 1975).  
*The Ballad of Little Jo* (*id.*, Maggie Greenwald, 1993).  
*The Great Train Robbery* (*id.*, Edwin S. Porter, 1903).  
*The Grey Fox* (*id.*, Phillip Borsos, 1982).  
*The Hateful Eight* (*id.*, Quentin Tarantino, 2015).  
*The Homesman* (*id.*, Tommy Lee Jones, 2014).  
*The Kentuckian* (*id.*, Wallace McCutcheon, 1908).  
*The missing* (*id.*, Ron Howard, 2003).  
*Thelma e Louise* (*Thelma and Louise*, Ridley Scott, 1991).  
*Toy Story 2 – Woody e Buzz alla riscossa* (*Toy Story 2*, John Lasseter, 1999).  
*Tre ore per uccidere* (*Three Hours to Kill*, Alfred L. Werker, 1954).  
*Ucciderò Willie Kid* (*Tell Them Willie Boy Is Here*, Abraham Polonsky, 1969).  
*Un dollaro d'onore* (*Rio Bravo*, Howard Hawks, 1959).  
*Via col vento* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939).  
*Wild Bill* (*id.*, Walter Hill, 1995).