

ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

Corso di laurea magistrale in

CINEMA, TELEVISIONE E PRODUZIONE MULTIMEDIALE

**INDIVIDUALISMO E SOCIETÀ
NEL WESTERN STATUNITENSE DEL
SECONDO DOPOGUERRA**

Tesi di laurea in

CINEMA E STUDI CULTURALI

Relatore Prof: MICHELE FADDA

Correlatore Prof.ssa: COSTANZA SALVI

Presentata da: TOMMASO IMPERIALI

Appello
terzo

Anno accademico
2022-2023

INTRODUZIONE	4
CAPITOLO 1	8
INDIVIDUALISMO E SOCIETÀ NEL WESTERN CLASSICO	8
1.1. L' individualismo sociale dell'eroe western	8
1.2. Tra contrattualismo e populismo: caratteristiche di una comunità in costruzione	19
1.3. La società del west come catalogo di individui	31
1.3.1. La donna come allegoria della società	37
CAPITOLO 2	45
IL WESTERN NEL DOPOGUERRA	45
2.1. Crisi della razionalità e della coincidenza di interessi	45
2.2. Il secondo dopoguerra in USA: tensione tra benessere individuale e collettivo	56
2.3. La comunità come personaggio e le trasformazioni dei suoi individui	65
2.3.1. L'evoluzione della figura femminile	73
CAPITOLO 3	78
SITUAZIONI ED ELEMENTI MORFOLOGICI DEL WESTERN PSICOLOGICO	78
3.1. La vendetta come affare privato	78
3.2. I vincoli della famiglia e del passato	85
3.3. Il peso delle aspettative e la fuga dalla società	92
CONCLUSIONI	98
BIBLIOGRAFIA	102

INTRODUZIONE

L'elaborato si propone di riflettere sul rapporto tra *individualismo* e *società* nel cinema western statunitense, soffermandosi in particolare sui cambiamenti di questa relazione negli anni successivi alla fine del secondo conflitto mondiale.

In apertura si delinearanno le caratteristiche fondamentali del concetto di *individualismo* promosso dal western tradizionale e incarnato dai suoi protagonisti, sottolineando la sua caratterizzazione nei termini di quello che è stato definito un "individualismo sociale"¹. Il tratto caratteristico dell'individualismo rappresentato dall'eroe western – che distingue radicalmente il termine dalla sua connotazione europea – consiste infatti in una peculiare connessione tra il significato personale e collettivo delle azioni che ne derivano: l'eroe individualista del western, perseguendo il proprio interesse privato, realizza al tempo stesso il massimo bene per la società², con l'esito di una naturale coincidenza di interessi tra l'eroe e la comunità con cui si relaziona.

Seguendo l'analisi di Will Wright individueremo come presupposto per questa conciliazione virtuosa tra interesse individuale e collettivo una particolare concezione della soggettività, che attribuisce per natura a tutti gli individui una serie di qualità, sintetizzabili in *razionalità*, *autonomia* e *tendenza a perseguire il proprio interesse*³. Il possesso di questi attributi costituisce il fondamento di un accordo spontaneo dell'eroe con il mondo naturale e sociale in cui si trova immerso, in virtù del quale egli appare naturalmente in grado di discernere e perseguire il proprio utile, mantenendosi libero allo stesso tempo sia da dissidi interiori sia da condizionamenti esterni.

Prendendo in esame sia opere d'autore (come *Stagecoach*, *Dodge City*, passando per *Jesse James* e *My Darling Clementine*) sia la cosiddetta produzione "di serie B" (in particolare i film di Roy Rogers e di Gene Autry) si potrà riscontrare come l'*individualismo* incarnato dai protagonisti dei principali western tra gli anni Trenta e

¹ v. Fabbrini, 2005.

² v. Lenihan, 1980, p. 15.

³ Wright, 2001, p. 25.

la prima metà degli anni Quaranta rappresenti un valore non opposto a quello di società, bensì fondamentale per la costituzione della stessa.

La società virtuosa celebrata da questi western appare infatti l'espressione di un modello politico che mette al primo posto la valorizzazione delle identità dei suoi membri; tale modello sociale si afferma nella maggior parte dei casi "in negativo", mediante la contrapposizione con esempi di *dissoluzione delle individualità* rappresentati dalle bande di fuorilegge o pellerossa e dalla spersonalizzante società civilizzata dell'est.

Si proverà quindi a ritrovare questa visione della società in quel "catalogo di individui" che costituisce il nucleo della comunità ritratta dal western tradizionale, dove la ricorrenza esasperata di figure secondarie dai volti e dalle funzioni (sociali e drammaturgiche) immediatamente riconoscibili sembra voler ribadire l'importanza della presenza di ciascun individuo e la non trasferibilità del suo ruolo.

Tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta si sviluppa, parallelamente al western classico, un filone che è stato definito *sur-western*⁴ o *western psicologico*, le cui pellicole iniziano a mettere in discussione il rapporto tra individualismo e società delineato nel western tradizionale.

Con particolare attenzione alla filmografia di Anthony Mann (da *Winchester '73* (1950) a *The Naked Spur* (1953)), a film dalle atmosfere noir come *Pursued* (1947) e *Rancho Notorius* (1952) e ad altri dal carattere più politico come *High Noon* (1952) e *Silver Lode* (1954), si metteranno in evidenza i tratti fondamentali di questo sottogenere, in cui sembra registrarsi uno sfaldamento di quella connessione organica tra il protagonista e il contesto collettivo.

Questa frattura, in particolare, appare strettamente connessa con un'incrinatura di quelle caratteristiche tipiche dell'eroe individualista, a partire proprio dalla sua naturale razionalità. In queste pellicole la struttura psicologica dei protagonisti diventa spesso il tema centrale del film, con la comparsa sulla scena di personaggi dalla natura scissa e tormentata, in difficoltà nel discernere e perseguire il proprio bene e quello della società.

⁴ Bazin, 1991, p. 262.

In seguito, si cercheranno di illustrare le principali connessioni tra questi cambiamenti e il contesto storico, politico e sociale del secondo dopoguerra negli Stati Uniti. Sulla scorta delle riflessioni di Michael Wood⁵ e Robert Ray⁶ si osserveranno le cause e le manifestazioni di un “malessere”⁷ che comincia a manifestarsi nei primi anni Cinquanta in relazione al rapporto tra individui e società e che, in assenza di un progetto politico in cui essere inquadrato, tende a rimanere confinato soprattutto a livello individuale. Le origini di tale disagio si possono ravvisare in una serie di fattori come l’abbandono dell’atteggiamento isolazionista in politica estera, la diffusione della paura comunista e il clima di ansia connesso alle attività di movimenti nazionalisti come il maccartismo, interpretate, per ragioni differenti, come “minacce all’individualismo”.

La conclusione del secondo capitolo sarà invece dedicata ad un’osservazione dei cambiamenti nella rappresentazione della comunità in questi film e delle ripercussioni di tali trasformazioni sul catalogo di personaggi secondari. Una particolare attenzione sarà riservata al cambiamento della rappresentazione della figura femminile, il cui sviluppo sembra seguire una parabola analoga a quella dell’intera società.

Nell’ultima parte si prenderanno in esame situazioni ricorrenti nelle trame del western psicologico, che appaiono emblematiche della ridefinizione del rapporto tra il protagonista e l’ambiente (naturale e sociale) in cui è immerso.

Si rileverà innanzitutto la proliferazione di trame che ruotano intorno al tema della *vendetta*, osservando come questa tenda a svuotarsi dei connotati sociali ad essa attribuiti nel western tradizionale, per configurarsi nella maggior parte dei casi come un “affare privato” che investe soprattutto la sfera psicologica ed emotiva di colui che la persegue. In seguito, ci si soffermerà sulle frequenti situazioni che vedono un eroe condizionato dal proprio passato, in particolare da vincoli provenienti dal contesto familiare, che lo conducono a una progressiva perdita della sua caratteristica *autonomia*.

Infine, si prenderanno in esame le variazioni di trama che vedono l’eroe costretto dalle pressioni della società a rivestire un ruolo che non sente più proprio, con un particolare

⁵ Wood, 1979.

⁶ Ray, 1985.

⁷ Gow, 1971, p.106.

riferimento al film di Henry King *The Gunfighter* (1950), letto alla luce del contesto politico e culturale degli Stati Uniti dell'epoca.

Il quadro che emerge appare quello di una profonda crisi di quel *primato dell'individuo*⁸ che aveva costituito l'assunto teoretico e politico posto dal western classico alla base del rapporto virtuoso tra individualismo e società.

⁸ v. Dunar, 2006, p. 189; La Polla, 2003, p. 394.

CAPITOLO 1

INDIVIDUALISMO E SOCIETÀ NEL WESTERN CLASSICO

1.1. L' INDIVIDUALISMO SOCIALE DELL'EROE WESTERN

La “trama classica”¹ del western è stata spesso definita una delle massime espressioni di quell'*individualismo* tradizionalmente riconosciuto come un pilastro della cultura statunitense. Prendendo in esame film tra la fine degli anni Trenta e la metà degli anni Cinquanta, da *Dodge City* (1939) e *Destry Rides Again* (1940), fino a *Shane* (1953), passando per *Stagecoach* (1939) e *My Darling Clementine* (1946), ci troviamo di fronte ad una storia dai tratti ricorrenti, il cui protagonista è stato a più riprese riconosciuto dalla critica accademica, ma anche dal pubblico dell'epoca, come una vera e propria incarnazione dei valori individualisti.

Al netto delle differenze relative alle singole trame e alle caratteristiche degli interpreti, l'eroe del western si presenta infatti come un personaggio in possesso di abilità fuori dal comune, che emerge dalla *wilderness* autonomo e autosufficiente, per giungere in soccorso di una città dove ristabilisce ordine e libertà per poi cavalcare via solitario nella natura incontaminata da cui era apparso. John H. Lenihan apre l'introduzione del suo celebre saggio *Showdown* affermando che “nor is any genre more involved with fundamental American beliefs about individualism and progress”² e che il problema dell'individualismo rappresenta il nucleo centrale (*the very core*) del western³, Jean-Loup Bourget osserva come “i protagonisti del western siano fieri individualisti”⁴, Will Wright addirittura come “all the images of the West – cowboys hats, horses, buffalo, red rock canions – carry the cultural message of freedom, equality, private property, civility: the promise of individualism”⁵.

¹ Wright, 1975.

² Lenihan, 1980, p. 4.

³ Ivi, p. 14.

⁴ Bourget, 1990, p.71

⁵ Wright, 2001, p. 16.

Il fatto che i film western costituissero l'espressione di un pensiero individualista non va d'altronde inteso come una sorta di operazione di propaganda ideologica, ma come una caratteristica della produzione di genere riconosciuta e apprezzata anche dal pubblico che con assiduità andava al cinema a vedere queste storie. Tra la fine degli anni Trenta e l'inizio degli anni Quaranta si assiste infatti ad un grande rilancio del genere western, che dopo un breve periodo di crisi torna a registrare numeri importanti sia relativamente alle produzioni, sia agli incassi⁶. Accanto ai motivi connessi al contesto produttivo, autori come Ray White interpretano come motivazione principale che spingeva il pubblico di fine anni Trenta a recarsi in sala a vedere western proprio "l'ammirazione per l'individualismo"⁷, sottolineando come l'eroe dei B western fosse "l'espressione ideale di questa qualità"⁸ e come il pubblico americano lo amasse e si identificasse con lui.

Se da un lato infatti gli anni Trenta e Quaranta non sembrano più incarnare, almeno dal punto di vista istituzionale, quell'età di *rugged individualism* che aveva contraddistinto gli anni della presidenza Hoover, il pubblico americano appare ancora emotivamente sensibile alla celebrazione sullo schermo di questi valori: emblematiche sono le parole di John Dewey che proprio nel 1930 osserva come, nonostante la società americana si stia in quegli anni politicamente distaccando da quell'individualismo che ne aveva sin dalle origini costituito un caposaldo, "negli aspetti morali, insieme con la nostra ideologia, essa è, invece, ancora satura di un'idealità individualistica e di valori individualistici"⁹.

Se è dunque evidente l'indissolubilità del legame tra western e individualismo, è necessario tuttavia approfondire il significato che questo concetto assume nel contesto culturale dell'America che il western ha portato sulla scena e di quella che ha conquistato con i suoi film. Se è indiscutibile che l'*individualismo* sia un valore fondamentale per la cultura statunitense è necessario infatti riflettere sulle specificità che questo concetto assume oltreoceano, che lo differenziano notevolmente dalla nozione europea del termine.

⁶ cfr. French, 1973.

⁷ White, in Aquila, 1996, p.146.

⁸ Ibidem

⁹ Dewey, 1948, p. 59.

Senza dubbio l'idea di *individualismo* è strettamente connessa con il mito del self made man, con il culto di un certo tipo di mascolinità, di un eroismo glorioso e di un'etica liberista e celebratrice della responsabilità individuale, ossia di quelli che vengono generalmente considerati i tratti più manifesti e controversi della cultura statunitense. Tuttavia bisogna evitare di interpretare questo concetto secondo i canoni europei, che attribuiscono al concetto di individualismo caratteri che sotto certi aspetti si discostano radicalmente dalla concezione americana del termine. Lo stesso Tocqueville nella sua descrizione dei novelli Stati Uniti faceva notare come *individualismo* fosse un "termine recente", per ribadire che il suo significato non deve essere confuso con quello ad esso attribuito "dai nostri padri" in Europa e nello specifico in Francia, dove sembra invece quasi di riscontrare una sovrapposizione tra *individualismo* e termini come *egoismo* quando non addirittura *anarchia*¹⁰.

La differenza fondamentale tra la concezione europea ed americana del concetto di individualismo, in un'ultima analisi, risiederebbe nel fatto che l'individualismo americano tende ad assumere la forma di quello che è stato definito da diversi studiosi come "individualismo sociale"¹¹ o "individualismo democratico"¹². Infatti, a differenza di ciò che è accaduto in Europa "dove l'individualismo, quando si è affermato, ha acquisito un connotato sia anti-statale, sia anti-sociale"¹³, definendosi come un valore contrapposto a quello di comunità e dunque impiegato, tendenzialmente con accezione negativa, per esprimere "una condizione di egoismo, atomismo, anarchia e disgregazione sociale"¹⁴, l'individualismo americano costituisce invece un valore fondativo, oltre che del pensiero, anche della *società* statunitense e assolutamente non in opposizione rispetto al concetto *comunità*.

Questa connessione tra individualismo e società emerge con evidenza nel western e in particolare nel western classico. Nei film di John Ford ad esempio, a fronte di un'evidente celebrazione di eroi solitari e latenti di quelle caratteristiche di indipendenza, autonomia e autosufficienza di cui John Wayne incarna la quintessenza

¹⁰ Toqueville, 2017, p. 415.

¹¹ Fabbrini, 2005.

¹² Urbinati, 2009.

¹³ Fabbrini, 2005, p. 272.

¹⁴ Urbinati, 2009, p.5.

nell'immaginario popolare, è doveroso osservare come “l'individualismo e il comunitarismo, anziché contrapporsi si accostano”¹⁵.

Il protagonista di questi film, nonostante il suo *rugged individualism*, è infatti sempre in connessione con una comunità, della quale egli non può fare a meno e che offre all'eroe proprio l'occasione di *essere ciò che è*. Toni D'Angela osserva a tale proposito come “l'eroe nel western, almeno fino agli anni Cinquanta, è colui che diventa guida esemplare e punto di riferimento (*My Darling Clementine*) o che si *risoggettiva*, diventando un altro uomo (*3:10 to Yuma*), ma soltanto attraverso le mediazioni di una comunità”¹⁶, la quale è descritta dall'autore come “un'estensione dell'individuo, un tutto organico che prolunga e rilancia i sogni delle azioni del singolo”¹⁷. I tratti definitori dell'eroe western non possono infatti prendere forma al di fuori della comunità con cui egli entra in relazione, rispetto alla quale il protagonista può stagliarsi come figura di riferimento o semplicemente come outsider, ma al di fuori della quale non possiede quello statuto straordinario che lo caratterizza come eroe.

Concretamente questa dialettica tra individuo e società si traduce nella forma di una *coincidenza di interessi* tra l'eroe individualista e la comunità con la quale si relaziona, che fa sì che il protagonista perseguendo il proprio interesse privato persegua allo stesso tempo anche il bene della collettività. Questo accordo non è l'esito di una razionalità calcolante che valuta pro e contro con l'obiettivo di trovare un equilibrio tra interessi individuali e bene collettivo, ma appare invece come il frutto di un'armonia perfettamente naturale: nel western classico infatti i profitti dell'eroe coincidono totalmente con quelli della società al punto egli “fulfilling his personal code of honor also served society's best interests”¹⁸.

In questi film l'eroe sembra infatti quasi personificare i valori della collettività, con una *naturalzza* che fa apparire questo accordo tra uomo e ordine sociale e naturale non come un obiettivo cui tendere ma come qualcosa di già dato in partenza come postulato. Esasperando questa linea Bernard Dort si spinge ad affermare che “ciò che è alla base del western non è in effetti l'eroe o l'avventuriero, ma un certo tipo di

¹⁵ D'angela, 2004.

¹⁶ D'Angela, 2004, p.24.

¹⁷ Ivi, p. 25.

¹⁸ Lenihan, 1980, p.15.

accordo tra il mondo, naturale e sociale, e l'uomo"¹⁹. Egli definisce il western classico *western epico*, tracciando una linea di continuità tra queste pellicole e i racconti dell'epopea greca proprio in virtù di questa consonanza tra l'eroe e il mondo (sociale o naturale) in cui egli si trova immerso. Luckacs in *Teoria del romanzo* riconosce proprio come tratti fondamentale dell'epopea, e conseguentemente dell'eroe epico, da un lato una "perfetta adeguazione degli atti alle esigenze interiori dell'anima"²⁰ dall'altro "il fatto che il suo oggetto non è un destino personale ma il destino di una comunità"; Goldman, nell'introduzione al testo di Luckacs, parla di un'"adeguazione dell'anima e del mondo, dell'interiore e dell'esteriore" e di un "universo nel quale le risposte sono presenti prima ancora che siano formulate le domande, dove ci sono pericoli ma non minacce, ombre ma non tenebre, dove il significato è implicito in ogni aspetto della vita e chiede solo di essere formulato e non scoperto"²¹.

La descrizione sembra attribuibile tranquillamente alla condizione dell'eroe del western classico, che non sembra mai porsi domande sulla bontà o sul senso delle proprie azioni, ma che agisce solamente seguendo secondo la propria natura – ossia semplicemente, secondo la celebre espressione western ripresa da Robert Warshow, "facendo ciò che deve fare"²² – mantenendosi al tempo stesso in accordo con il proprio codice morale e con gli obiettivi della collettività.

Il western classico in cui questa sovrapposibilità di livelli individuali e collettivi emerge nel modo più evidente è probabilmente *My darling Clementine*, dove "Ford propone, in modo che potremmo definire quasi allegorico, una relazione tra la motivazione individuale e la funzione collettiva del mantenimento dell'ordine"²³. Nel monologo sulla tomba del fratello ucciso, Wyatt Earp (Henry Fonda) si rivolge direttamente al fratello promettendo di costruire una città "dove i ragazzi come te possano vivere al sicuro", esprimendo in una sola frase questa coincidenza di obiettivi personali e sociali. Successivamente, durante il primo incontro al saloon con Doc Holiday, interrogato sui motivi della sua permanenza a Tombstone, Earp espone i propri intenti di "vendicare il fratello" e "moralizzare la città" come se si trattassero di

¹⁹ Dort, in Bellour, 1973, p.11

²⁰ Lukacs, 1994, p.56.

²¹ Goldman, in Lukacs, 1992.

²² Warshow, 1955, p. 439.

²³ Bourget, 1990, p. 100.

due azioni completamente sovrapponibili. Il personaggio di Henry Fonda infatti da un lato persegue uno scopo personale di tipo “familiare e privato” (è lo stesso Earp a definire in questo modo la propria vendetta prima della resa dei conti), dall’altro le sue gesta servono al tempo stesso da pietra fondante per una società sicura e ordinata.

Discorsi analoghi possono essere fatti per altre pellicole fordiane, a partire ovviamente da *Stagecoach* e dalla caratterizzazione del personaggio di Ringo (John Wayne), che si presenta contemporaneamente come vendicatore del padre e del fratello e salvatore di una (micro)comunità. Andrew Sarris ha osservato a tale proposito come questa coincidenza di piano personale e collettivo emerga nel cinema di Ford anche dal punto di vista formale: analizzando alcune sequenze di *Stagecoach* egli osserva come mediante l’alternanza di close-ups di grande portata emotiva e campi lunghi dal respiro epico, anche il montaggio di Ford “expresses as economically as possible the personal and social aspects of his characters”²⁴.

Questa dinamica non è ovviamente appannaggio del cinema di Ford ma è comune a tutti i principali western del periodo tra fine anni Trenta e metà anni Quaranta. Si pensi ad esempio a pellicole come *Dodge City*, con lo sceriffo Hatton (Errol Flynn) che si decide ad indossare la stella per vendicare la morte di un bambino con cui aveva stretto un tenero rapporto di amicizia, oppure *Jesse James* (1939) dove il celebre bandito, interpretato anche in questo caso da Henry Fonda, persegue al contempo una vendetta personale nei confronti degli assassini della madre e una battaglia in nome del popolo sfruttato dai signori della ferrovia.

Se si può parlare di coincidenza di interessi tra individuo e comunità, sembra comunque possibile stabilire una gerarchia tra i due livelli, riconoscendo un primato alla dimensione individuale.

Come osservato da Robert Warshow, molto spesso farsi carico di istanze sociali costituisce semplicemente l’occasione per l’eroe di entrare in azione, ma quasi mai il vero motivo che lo spinge a combattere²⁵. Warshow nella sua celebre descrizione del *westerner*, nota infatti come egli combatta sì per l’ordine e per la giustizia ma come questi ideali si configurino semplicemente come l’opportunità per difendere “la

²⁴ Sarris, 1975, p. 85.

²⁵ Warshow, 1955, p. 439.

purezza della propria immagine”²⁶, ossia per riaffermare costantemente, sempre nello spazio della comunità, la propria identità. Molto spesso sono infatti moventi privati che spingono concretamente l’eroe ad intervenire (anche quando l’intervento prenderà poi forma a vantaggio della comunità) portandolo a superare quella riluttanza all’intervento e all’uso della violenza che caratterizza i protagonisti del western classico²⁷.

Un particolare distacco da ciò per cui combatte è d’altronde un tratto caratteristico dell’eroe western, che non appare mai completamente coinvolto nella causa che persegue o definitivamente integrato nella comunità al fianco della quale si schiera senza mai rinunciare al suo statuto di outsider. Osserva Robert Ray come sia estremamente ricorrente nella narrativa statunitense la storia di quello che egli chiama *reluctant hero*, in grado di coniugare azioni socialmente virtuose con la preservazione dei propri valori individualisti. Ray definisce così questo topos della letteratura e in seguito anche del cinema statunitense che egli riconosce, sulla scorta della riflessione di Leslie Fiedler²⁸, come “la base del western”²⁹:

the story of the private man attempting to keep from being drawn into action on any but his own terms. In this story, the reluctant hero’s ultimate willingness to help the community satisfied the official values. But by portraying this aid as demanding only a temporary involvement, the story preserved the values of individualism as well.³⁰

In ogni caso quasi mai si manifesta un dissidio tra i due piani e l’eroe non è quasi mai posto di fronte a reali scelte tra perseguire un interesse privato e agire per il bene della collettività. Raramente, nelle pellicole precedenti il secondo conflitto mondiale, i protagonisti sono chiamati a compiere una scelta tra bene privato e collettivo o tra codici morali che si contrappongono e, anche laddove questo rischio si profila, la risoluzione naturale del possibile conflitto vede quasi sempre come punto di partenza

²⁶ Ibidem

²⁷ Sul *self restraint* come qualità caratteristica dell’eroe western e sulla riluttanza all’azione si veda Warshow, 1955; Wright, 1975; Ray, 1985; Mitchell, 1996.

²⁸ v. Fiedler, 1963.

²⁹ Ray, 1985, p.65.

³⁰ Ibidem

l'elevazione dell'interesse personale e del codice morale individuale a guida per il comportamento.

Questi tratti della personalità dell'eroe western incarnano perfettamente quella particolare declinazione di individualismo *sociale* o *democratico* delineata in precedenza come tipicamente americana, in grado di coniugare il primato della dimensione individuale con una naturale vocazione comunitaria. Se si legge il profilo dell'*individuo democratico* tracciato da Nadia Urbinati nell'introduzione del suo saggio, che si non si occupa di cinema né tantomeno di western, ci si trova di fronte ad una descrizione che potrebbe puntualmente essere riferita all'eroe di queste pellicole. Scrive Urbinati:

Non sono gli obblighi verso il gruppo che inducono l'individuo democratico a prendere posizione, ma sono gli obblighi verso se stesso come essere umano che lo convincono a spendersi per una causa. Sente il conflitto fra autonomia individuale e interdipendenza, ma evita di risolverlo una volta per tutte come suggerisce l'etica della coerenza a valori comunitari. Risolve questo conflitto volta a volta assegnando all'autonomia morale individuale il ruolo indiscusso di criterio di riferimento e alle relazioni sociali quello non meno importante, ma derivato, di contesto di vita, dunque strumentale rispetto al valore della persona ma non degradabile a mero strumento, perché è comunque nel contesto di vita che la persona opera come essere morale.³¹

Infine è interessante osservare come questo rapporto tra individualismo e società sia sorretto non solo da un pensiero politico ma anche da una particolare concezione della soggettività.

E' ancora Will Wright ad osservare come la storia culturale incarnata dalle immagini del western rifletta una *storia teoretica*³², che egli fa discendere direttamente dal pensiero dei filosofi europei moderni teorici del contratto sociale (su tutti John Locke e John Stuart Mill), i quali hanno indubbiamente costituito una solida base per lo sviluppo della cultura statunitense³³.

³¹ Urbinati, 2009, p. XV.

³² Wright, 2001, p. 16.

³³ v. Northrop, 1946, p.71. Secondo Northrop: "American political thinking' was largely an exegesis upon Locke: and patriots quoted him with as much reverence as Communists quote Marx today. Indeed,

L'assioma di base che soggiace a questa concezione, secondo Wright, è che “tutto l'individualismo si basa sul presupposto della razionalità”³⁴: perché regga questa relazione virtuosa tra individui e società è infatti un presupposto necessario che gli individui siano per natura dotati di determinate qualità tra le quali la *razionalità* sembra costituire quella fondamentale.

Per comprendere il significato di questa affermazione è necessario soffermarsi sui caratteri tipicamente “americani” di questa *razionalità* che Wright riconosce come tratto caratteristico dell'eroe individualista del western. Se infatti da un lato è indiscutibile che i punti di riferimento del pensiero teoretico e politico statunitense possiedano le loro radici in Europa, dall'altro in questa concezione del rapporto tra individuo e società messa in scena dal western sembrano osservabili tratti che comportano sotto diversi aspetti un distacco dalla tradizione europea. Una differenza fondamentale risiede proprio in una diversa interpretazione dell'idea di *razionalità*, che distingue la razionalità che Wright riconosce come base dell'individualismo del westerner da quella concepita dalla mentalità europea debitrice del pensiero di Cartesio.

Questo nuovo tipo di “razionalismo”, frutto della contaminazione del pensiero di filosofi come Locke con quello di correnti sviluppatesi in America come il trascendentalismo dell'Ottocento e il pragmatismo del Novecento, si configura piuttosto ancora una volta come il riconoscimento di un'armonia razionale tra il mondo interiore ed esteriore, che garantisce agli individui una capacità naturale ed autonoma di discernere e perseguire il proprio interesse, mantenendosi in accordo con il mondo sociale e naturale in cui si trovano immersi.

Scrive Wright infatti gli eroi western “sono razionali nel senso che sono in grado di comprendere il proprio mondo e controllare il proprio destino”³⁵, in possesso dunque di una razionalità da intendersi non come una ragione calcolante, ma piuttosto come una comprensione intuitiva e immediata del mondo naturale ancora prima che sociale che li circonda.

it is not too much to say that during the era of the American Revolution, the “party line” was John Locke (...). The American mind of 1776 was saturated with John Locke”.

³⁴ Wright, 2001, p. 36. “All of individualism rests on the assumption of rationality” (trad. mia)

³⁵ Wright, 2001, p.24.

Si tratta inoltre di una qualità che l'eroe western possiede non in virtù di legami di sangue o per l'appartenenza aristocratica a un determinato gruppo sociale, ma proprio in quanto proveniente dallo stato di natura, dalla *wilderness* da cui emerge al momento del suo arrivo nella civiltà, svincolato da legami e responsabilità³⁶. Questa condizione del westerner, contraddistinta da una spontaneità gioiosa, quasi infantile, si dà infatti come innata, non vincolata a retaggi del passato né tantomeno da acquisire in un processo di *bildung*, ma semmai al contrario, come si vedrà nei prossimi capitoli, sempre a rischio di essere persa con la maturità.

Questi tratti suggeriscono un'analogia con la figura archetipica dell'*Adamo americano*, così come teorizzata da Lewis nell'omonimo libro³⁷. Questa tipologia di eroe che per Lewis domina la tradizione letteraria statunitense dell'Ottocento, si caratterizza infatti proprio per una condizione di innocenza e stupore di fronte al mondo naturale di cui è parte e al tempo stesso per una capacità spontanea di perseguire in modo libero e autonomo la propria etica individualista. Lewis definisce l'*Adamo americano* come

the hero of the new adventure: an individual emancipated from history, happily bereft of ancestry; untouched and undefiled by the usual inheritance of family and race; and individual standing alone, self-reliant and self-propelling, ready to confront whatever awaited him with the aid of his own unique and inherent resources.³⁸

La definizione di Lewis sembra dunque chiamare in causa anche le altre "qualità naturali" che Wright riconosce al westerner, ovvero *autonomia* e *tendenza a perseguire il proprio interesse* e rispetto alle quali la razionalità appare, secondo il ragionamento dell'autore, inscindibile se non sovraordinata³⁹.

Una razionalità, dunque, che in un'ultima analisi sembra corrispondere, in questa accezione, a una capacità naturale dell'eroe di agire in accordo con la natura che lo circonda in modo autonomo e non eterodiretto e nell'abilità spontanea di discernere e

³⁶ v. Elkin, 1950, p. 74.

³⁷ Lewis, 1955.

³⁸ Ivi, p. 5.

³⁹ Wright, 2001, p. 24.

perseguire il proprio bene, mantenendosi libero allo stesso tempo sia da dissidi interiori sia da condizionamenti esterni.

Come osservato in precedenza, il riconoscimento di una razionalità naturale comune a tutti gli individui ha importanti ripercussioni sul rapporto tra i soggetti e la società di cui fanno parte. Il ragionamento di Wright a riguardo è schematico ma efficace:

Individualism is essentially the assertion that all individuals are ‘naturally’ equal. If all individuals are ‘naturally’ rational, in a rational universe, then they are also ‘naturally’ equal. They are ‘naturally’ equal, that is, in the sense that no ‘natural’ reasons exist – no reasons derived from Nature – to justify traditional class privilege. All rational individuals should have equal opportunity – legal equality. They should not have economic equality (equal wealth), because some will compete better than others in the market. But they should all have equal opportunity – no class privilege. For the individualists, the reference to Nature replaces the reference to God as the basis for social order. And the reference to Nature implies that all individuals are ‘naturally’ equal.⁴⁰

Wright delinea dunque una sovrapposibilità tra razionalità e uguaglianza, a testimonianza ancora una volta di come la ricerca del proprio interesse, per il sostrato ideologico che soggiace al western, non solo non minaccia la società ma la protegge e la perfeziona⁴¹.

E' importante sottolineare come questa armonia riguardi, oltre al mondo sociale, anche il mondo naturale. L'eroe western appare infatti “in perfetto accordo con la natura”⁴² e con la società che dallo stato di natura è destinata ad emergere. Si potrebbe dire che questa *razionalità della natura* è proprio ciò che distingue l'eroe western dall'eroe aristocratico tradizionale: l'eroe individualista si presenta infatti, contro-intuitivamente, come un *eroe sociale*⁴³ anche in virtù della concezione di un razionalità immanente alla natura e del conseguente riconoscimento della facoltà di tutti gli uomini di partecipare di questa razionalità, che fa sì che l'eroe western non combatta

⁴⁰ Wright, 2001, p.21.

⁴¹ Lenihan, 1980, p.15.

⁴² Frasca, 2007, p.24.

⁴³ Wright, 2001, p. 21.

per il mantenimento di privilegi elitari bensì per il ristabilimento della sostanziale uguaglianza originaria.

Nel western classico, il privilegio di dare vita a questa coincidenza di interessi tra interiorità e bene collettivo è tendenzialmente riservato al protagonista, e proprio in questo risiede il suo statuto *epico* di eroe. In alcuni film di fine anni Trenta e metà anni Quaranta la componente nevrotica ancora estranea all'eroe inizia tuttavia ad emergere in altri personaggi che fungono da sua controparte. Emblematico in questo senso è l'avanguardistico personaggio di Doc Holiday di *My Darling Clementine*, una sorta di anti-eroe, le cui motivazioni meramente private lo conducono ad azioni non del tutto razionali (nel senso delineato in precedenza) e di conseguenza anche autodistruttive, anticipando tratti che nel decennio successivo si vedranno attribuiti anche ai protagonisti.

Fino alla metà degli anni 40 tuttavia si potrebbe dire che nella maggioranza dei casi, nei termini di Raymond Bellour, l'eroe individualista del western classico “incarna i valori collettivi”⁴⁴ e lo fa in virtù della sua *razionalità*, che insieme ad *autonomia* e *tendenza a perseguire il proprio interesse* va a costituire quell'insieme di caratteristiche che fungono da solida base per una naturale coincidenza di interessi tra l'eroe e la comunità.

1.2. TRA CONTRATTUALISMO E POPULISMO: CARATTERISTICHE DI UNA COMUNITÀ IN COSTRUZIONE

E' importante ora riflettere sulle caratteristiche della società con cui l'eroe western intrattiene il rapporto quasi simbiotico descritto in precedenza.

Will Wright dichiara esplicitamente di ritrovare nella mitologia del western una riproposizione della storia teoretica del *contratto sociale*, che vede come fondamento della società individui liberi e uguali che si accordano per la costituzione un “governo razionale” con lo scopo di salvaguardare nel più alto grado possibile i diritti e la libertà di ciascuno. Secondo il ragionamento di Wright, la società ideale del western prende forma a partire da individui razionali e autonomi che decidono volontariamente di lasciare lo stato di natura per entrare nella comunità in vista di un incremento e di una

⁴⁴ Bellour, 1973, p. 19.

tutela dei propri interessi individuali. In questo modo, razionalità e tendenza a perseguire il proprio interesse - tratti che, come si è visto, il sostrato ideologico del western attribuisce per natura a tutti gli uomini – sarebbero forze sufficienti a spingere gli individui a uscire dallo stato di natura, per dare vita alla società civile. Wright sembra dunque individuare una pressoché completa sovrapposibilità tra la storia teorica del contratto sociale (al netto delle differenze tra le diverse teorizzazioni del modello contrattualista nel corso della storia del pensiero filosofico e politico) e il modello di società che il western propone come ideale. Scrive infatti l'autore in *The Wild West*:

Social contract theory tells a story, a theoretical story of social origin. It is a story about rational individuals leaving the State of Nature, and the cowboy myth simply retells that story for popular cultural understanding.⁴⁵

Se da un lato è indiscutibile che una concezione contrattualista della fondazione della società sia in continuità con lo spirito individualista che abbiamo visto celebrato dal western e incarnato dai suoi protagonisti, dall'altro appaiono rari i casi in cui il cinema western ci pone effettivamente di fronte a comunità organizzate in questo modo.

Il primo aspetto da evidenziare è come l'eroe, nel western tradizionale, non agisca quasi mai in società consolidate⁴⁶, ma in comunità sempre in divenire, impegnate in un faticoso processo di auto-costituzione.

Anche dal punto di vista esteriore le città del western restano soprattutto villaggi in via di sviluppo⁴⁷, spesso in uno stato ancora embrionale, caratterizzate da un nucleo minimo che le rende delle *straggling towns*⁴⁸, quegli insediamenti costituiti da una serie di luoghi giustapposti intorno ad una strada, che costituiscono nell'immaginario collettivo un emblema del cinema western. La città del west è infatti un luogo di transito, di frontiera, spesso popolato da figure itineranti per le quali rappresenta solo la tappa obbligata di un viaggio. I confini tra chi ne fa parte e chi è solo *di passaggio*,

⁴⁵ Wright, 2001, p. 27.

⁴⁶ “Il film western sembra del resto poco a suo agio nel descrivere comunità consolidate, stabili. Le sue città – che spesso hanno nomi poco augurali: Tombstone, Deadwood... - quando superano le dimensioni di un modesto agglomerato di case risultano stranamente prive di vita sullo schermo” Morsiani, 1994, p.39.

⁴⁷ Leutrat, 1993, p. 33.

⁴⁸ Kitses, 1969, p. 8.

a partire dall'eroe, sono labili. Da un lato la città è un polo attrattivo, un paradiso di opportunità e divertimenti, la meta agognata da gruppi sociali fisicamente o metaforicamente in viaggio verso di essa, “una mecca” – nelle parole di Alberto Morsiani “che rappresenta la fine del nomadismo”⁴⁹; dall'altro essa “minaccia di intrappolare l'eroe in tutte quelle cose che il western cerca di evitare come la peste: l'intimità, la dipendenza reciproca, la rete di responsabilità sociali ed emotive”⁵⁰.

Il concetto stesso di *comunità* possiede d'altronde uno statuto contraddittorio nel western.

Da un lato essa rappresenta la meta cui gli uomini aspirano per uscire dalla violenza e dai pericoli dello stato di natura, dall'altro costituisce una minaccia per quei miti di libertà, di individualismo e di frontiera che rappresentano il perno dell'ideologia del western. Secondo Jim Kitses tutto il western si gioca proprio intorno a una complessa dialettica tra *wilderness* e *civiltà*, tra il desiderio di dare vita ad un nuovo modello di società, paradiso di democrazia, ordine e civiltà e la volontà di difendere i valori connessi all'individuo naturale e alla sua libertà.

Nel western il concetto di comunità non sembra dunque possedere una connotazione univoca, ma a seconda dei casi “può essere visto come una forza positiva, un movimento dal selvaggio verso il progresso, l'ordine e la democrazia locale o come il precursore di una corruzione nella forma dei valori dell'Est che minacciano la cultura della frontiera”⁵¹. La comunità rappresentata dal western appare dunque quasi sempre in una condizione intermedia tra questi due poli, in uno stato di precario equilibrio, la cui stabilità è sempre minacciata da entrambi i lati dell'opposizione evidenziata da Kitses.

Prima dell'arrivo dell'eroe, in particolare, la comunità raramente appare come definitivamente organizzata e spesso negli stadi iniziali delle storie western regna il disordine, in una situazione di semi-anarchia più simile alla concezione hobbesiana dello stato di natura che a quella proposta dal modello contrattualista lockeiano, che Wright prende come riferimento.

⁴⁹ Morsiani, 1994, p.40

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Kitses, 1969, p.10.

E' interessante ora provare a delineare le caratteristiche di queste pre-comunità che il western propone come modelli negativi e che necessitano dell'intervento dell'eroe per essere risanate.

Il primo aspetto da evidenziare è che la degenerazione di queste micro-società appare quasi sempre connessa con una *dissoluzione degli individui* in una realtà sovraindividuale.

Due in particolare sembrano le declinazioni ricorrenti di questo fenomeno⁵².

Il primo caso di soppressione delle individualità è osservabile nei numerosi film in cui vediamo l'eroe approdare in società deboli⁵³, con bande di fuorilegge padroni delle strade e senza figure forti in grado di arginare le prepotenze dei villains: lo sceriffo, quando ancora c'è, è un uomo poco carismatico in balia degli eventi, e in molti casi mancano addirittura figure giovani o in grado di sparare⁵⁴.

Un esempio emblematico è ancora una volta *My darling Clementine* dove Wyatt Earp, ex sceriffo di Dodge City, giunto a Tombstone si ritrova di fronte una città allo sbaraglio, tra banditi che seminano il panico tra gli abitanti, giocatori d'azzardo che la fanno da padroni, risse e sparatorie. Il caos che dilaga appare da subito connesso a una mancanza di ordine e di rispetto dei ruoli sociali: a Tombstone mancano infatti quelle figure fondamentali che, nell'interpretazione del proprio ruolo, garantiscono stabilità alla comunità (non si sa chi sia lo sceriffo, ma non si sa neanche bene chi sia l'attore che deve recitare Shakespeare). Le azioni moralizzatrici del neo sceriffo vanno nella dichiarata direzione di un tentativo di ristabilire l'ordine, *rimettendo la gente al proprio posto*, espressione più volte impiegata da Earp, a testimonianza di come, nei termini di Leutrat, "il tema fondamentale del western sia quello di un ordine assente (di qualunque natura esso sia) da stabilire, o quello di un ordine sconvolto da ristabilire"⁵⁵.

Un altro caso interessante dove, pur in presenza di un elevato numero di personaggi che ne fanno quasi un film corale, manca decisamente quel catalogo di figure riconoscibili che, come vedremo meglio in seguito, caratterizza la rappresentazione

⁵² I due tipi di dissoluzione dell'individualità sembrano sovrapponibili alle due tipologie di villain individuate da Elkin come rappresentanti dei "negative personality values", che l'autore definisce rispettivamente "the brute" e "the white-collar". Elkin, 1950.

⁵³ Wright, 1975, p. 55.

⁵⁴ Wright, 1975, p.56.

⁵⁵ Leutrat, 1993, p.47.

delle società sane del west, è sicuramente *The Ox-bow incident* (1943). Nell'atipico film di William Wellman (che Warshow definisce addirittura come un *anti-western*⁵⁶) la comunità in cui approda il personaggio di Henry Fonda appare da subito una società malata, in primo luogo a causa dell'assenza di ruoli sociali definiti tra i suoi abitanti. Al drammatico epilogo, che vede il linciaggio e l'impiccagione dei tre mandriani innocenti, si giunge a causa dell'azione sconsiderata di comuni cittadini che si improvvisano giudici e arbitri del destino dei tre uomini, tra scene di democrazia per acclamazione e processi sommari.

Nel catalogo *Il Western*⁵⁷ a cura di Raymond Bellour, alla voce *linciaggio* - curata da Bernard Eisenschitz - si legge come tratto definitorio del termine il fatto che esso "mette in causa i concetti più cari al cinema americano: la legge, la democrazia, la lotta dell'individuo e della folla, di ragione e follia"⁵⁸. E' interessante osservare come Eisenschitz in queste poche righe dedicate al linciaggio giustapponga ancora una volta *individuo e ragione* da un lato a *folla e follia* dall'altro, ribadendo il legame tra individualismo e razionalità delineato in precedenza. Non a caso Gustave Le Bon nel suo celebre trattato del 1895 *Psicologia delle folle* osservava come nella folla "l'eterogeneo si dissolve nell'omogeneo e i caratteri inconsci predominano"⁵⁹: proprio quanto di meno desiderabile possa esserci per la società ideale cui il western tende, la cui stabilità regge dal punto di vista teoretico sulla razionalità degli individui che la compongono e dal punto di vista politico sulla valorizzazione delle singole individualità.

D'altronde il collegamento tra il concetto di *selvaggio* e quello di *follia* (madness) non costituisce una novità nella tradizione western⁶⁰. A partire dai racconti di Cooper il ruolo simbolico della follia è infatti un tema ricorrente e la sua funzione sembra proprio essere, nei termini di Cawelti, quella di "operare una distinzione tra l'uso morale della violenza da parte dell'eroe e l'aggressività incontrollabile che contraddistingue il cattivo selvaggio"⁶¹. La razionalità si mostra così ancora una volta una caratteristica

⁵⁶ Warshow, 1955, p.440. Anche Fiedler per le stesse ragioni si riferisce all'omonimo romanzo da cui il film è tratto come "un anti-southern su sfondo western" (Fiedler, 1968, p. 134)

⁵⁷ Bellour, 1973.

⁵⁸ Eisenschitz in Bellour, 1973, p. 206.

⁵⁹ Le Bon, 2004, p.52.

⁶⁰ cfr. Cawelti, 1970, p.54.

⁶¹ Cawelti, 1970, p. 54.

connessa ai valori individualisti che distingue l'esercizio sempre trattenuto della forza dell'eroe western dalle esplosioni di violenza inconsapevoli dei banditi o degli indiani. Questa sovrapposizione di disordine, indiscernibilità dei soggetti, omologazione e degenerazione osservabile nelle città in preda alle bande di fuorilegge viene esasperata nel western nella rappresentazione delle comunità dei nativi americani, dove proprio l'indistinguibilità dei singoli membri all'interno del gruppo di cui fanno parte (non priva di connotazioni razziste), si connette a un'organizzazione sociale dipinta come primitiva e all'assenza dei valori morali fondamentali.

Dall'apparente possesso di tutti i membri della tribù dei medesimi tratti fisici e comportamentali all'atteggiamento al contempo sconclusionato e feroce nelle sequenze di combattimento sembra emergere ancora una volta una connessione tra soppressione delle individualità e mancanza di razionalità e conseguentemente di moralità. L'indiano "più che come individuo, si presenta come parte di un gruppo variamente numeroso"⁶², "una folla urlante in cui nessun volto si precisa"⁶³ che si delinea da subito come l'incarnazione di un modello sociale opposto all'ideologia individualista degli eroi cui si contrappone.

Questo effetto è ottenuto anche dal punto di vista formale: Michael Hilger, nel suo ampio studio sulla rappresentazione dei Nativi Americani nel cinema statunitense, nota come "sin dall'inizio, i registi western hanno giocato su alcune tecniche cinematografiche di base per ritrarre i nativi americani"⁶⁴, con lo scopo di esasperarne il carattere di alterità. Osserva Hilger come, ad esempio, "il medium shot, che si concentra sul corpo del protagonista, spesso dalle ginocchia alla testa, sia una prospettiva più neutra rispetto al long shot, e spesso è quanto più vicino il pubblico possa arrivare ai personaggi nativi americani nel western"⁶⁵, con la diretta conseguenza di una difficoltà per lo spettatore di identificarsi con questi personaggi. Anche nel caso dei primi (ma più spesso primissimi) piani sul volto, per lo più inespressivo, dei membri più importanti del gruppo, questo avvicinamento della macchina da presa avviene generalmente mediante il salto dal long shot al close up senza passare dal medium shot, impedendo di conseguenza il processo di

⁶² Leutrat, 1993, p.26.

⁶³ Fiedler, 1968, p. 132.

⁶⁴ Hilger, 2015, p.7.

⁶⁵ Ivi, p.8.

identificazione e creando al contrario un senso di disorientamento e terrore. Analogamente, il ritmo frenetico del montaggio nelle scene di combattimento impedisce di capire realmente il numero e la disposizione dei nativi, riducendo l'indiano ad un anonimo bersaglio che lo caratterizza semplicemente come "l'uomo da abbattere, in nome del risanamento del paese e della civilizzazione"⁶⁶.

Definitiva in questo senso appare la riflessione di Cem Kiliçarslan, il quale in continuità con l'analisi di Hilger osserva ancora come "in molti di questi film, i registi tendono a dipingere i Nativi Americani come gruppi di persone più che come individui, una preferenza visuale che conduce a una *dissoluzione dell'individuo nella massa*"⁶⁷.

Sia nelle rappresentazioni delle cittadine in balia delle folle di fuorilegge, sia in quelle di gruppi sociali indiani il western ci pone dunque con frequenza di fronte ad un modello negativo di civiltà, praticamente opposto alla concezione contrattualista della società che Wright indicava come virtuosa, la cui degenerazione appare connessa proprio con una dissoluzione delle singole individualità nell'indiscernibilità della folla o della massa. La presenza del *selvaggio*, nella forma del fuorilegge o dell'indiano, sembra infatti ricoprire un ruolo fondamentale per la definizione per contrasto dei valori costitutivi della società civilizzata cui il western tende. Come scrive John Cawelti: "is it possible to have Westerns without Indians or outlaws, but not with somebody playing the role of savage for the antithesis between townspeople and savagery is the source of plots"⁶⁸.

Nel secondo caso invece la dissoluzione dell'individualità è connessa con la presenza di un diverso tipo forze, anch'esse in possesso di quel carattere di *anonimia* che le rende pericolose, ma che in questi casi non assume la forma dell'indiscernibilità bensì quella dell'invisibilità o della sovraindividualità.

Esempi di questi poteri nocivi per la città sono le organizzazioni di grandi proprietari terrieri o di compagnie industriali che, minacciando le proprietà e la libera iniziativa dei singoli cittadini, danneggiano l'intera comunità. La fonte del malessere della

⁶⁶ Bellour, 1973, p. 201

⁶⁷ Kiliçarslan, 2020, p.116.

⁶⁸ Cawelti, 1970, p. 53.

società è dovuta in questi casi alla presenza di poteri senza un volto, che sopprimono l'individualità dei membri della comunità.

Che assuma la maschera dei grandi proprietari terrieri avidi e senza scrupoli o di corrotti politicanti provenienti da Washington o ambiziosi di arrivarci, questo potere anonimo è con frequenza incarnato dall'uomo dell'est e da tutto un sistema di valori (o anti-valori) ad esso connesso, che si presenta come opposto a quello celebrato dall'etica del westerner. Osserva Richard Slotkin come, nei cosiddetti *B-westerns* della seconda metà degli anni Trenta il politicante dell'est, l'uomo d'affari, i grandi proprietari terrieri e l'idea di società avida, burocratizzata e corrotta che essi simboleggiano rappresentano spesso il nemico concreto contro cui l'eroe si ritrova a combattere⁶⁹. Nelle trame di questi film, secondo Slotkin:

The villains tend to be figures of authority corrupted by greed: crooked bankers or politicians, or wealthy ranchers plotting to do a worthy heir or heiress out of inheritance or conspiring with outlaw gangs preying on outlying communities or ranches.⁷⁰

Il frequente sviluppo di questi temi anche nei decenni successivi, connesso al peculiare rapporto tra eroe western e la comunità cui giunge in soccorso ha fatto sì che il western sia stato definito infatti in diverse occasioni un genere che incarna una mentalità di tipo *populista*: French afferma senza esitazione che “the genre (western) belongs to the American populist tradition which sees all politics and politicians as corrupt and fraudulent”⁷¹, Kitses vede la produzione di John Ford degli anni Trenta e Quaranta come “bright monuments to his vision of the trek of the faithful to the Promised Land, the populist hope of an ideal community”⁷², mentre Brian Neve nota come “the Western is often seen as part of the populist cultural tradition in America, favouring

⁶⁹ “The East is always associated with weakness, cowardice, selfishness or arrogance. The Western hero is felt to be good and strong because he is involved with the pure and noble wilderness, not with the contaminating civilization of the East”. Wright, 1975, p.57.

⁷⁰ Slotkin, 1998, p. 271.

⁷¹ French, 1973, p. 43.

⁷² Kitses 1969, p.13.

as it does the west over the east, and with its suspicion of large landowners, bankers and politicians”⁷³.

Populismo è, come noto, un termine ambiguo, che assume connotati estremamente differenti a seconda delle epoche e dei luoghi cui si fa riferimento quando lo si impiega. Questa affinità con il western appare più chiara se letta alla luce del significato americano del termine populismo, con particolare riferimento al *People’s Party*, realtà politica nata negli Stati Uniti a fine Ottocento con lo scopo primario di tutelare i diritti e le proprietà dei contadini. Il populismo statunitense, sin dagli anni ’90 del XIX secolo si presenta infatti come un movimento di origine territorialmente rurale, che individua la base sociale nella piccola proprietà e che di conseguenza si dichiara ostile ad ogni forma di accumulazione e accentrimento di potere e di proprietà⁷⁴.

Dalle numerose variazioni sul tema della vicenda di Jesse James realizzate tra gli anni Trenta e Quaranta a pellicole dei decenni successivi come *Man without a star* (1955) e *Terror in a Texas town* (1958) sono innumerevoli i western che mettono al centro un confronto drammatico e violento tra la purezza virtuosa del popolo rispetto a un’élite corrotta che si arroga l’esercizio di un potere illegittimo a scapito degli interessi - quando non delle vite - dei membri di piccole comunità di allevatori e contadini. Questo topos che rimarrà negli anni un tratto caratteristico del genere western è stato letto come un lascito della produzione di genere degli anni Trenta⁷⁵, decennio che in seguito alla Grande Depressione vede un ritorno nella cultura politica americana dei temi cari al movimento populista sviluppatosi a fine Ottocento⁷⁶, i cui punti fondamentali risultano come detto storicamente associabili proprio al tema “della terra e delle comunità agricole minacciate dai processi di industrializzazione e urbanizzazione e impegnate nella resistenza nei loro confronti”⁷⁷.

Questo spirito emerge dunque con evidenza in numerosi *B-westerns* della seconda metà degli anni Trenta che, pur con toni abbastanza leggeri, tendono spesso a proiettare questioni politiche a loro contemporanee nel tipico scenario western di fine Ottocento⁷⁸. Spesso i nemici dell’eroe sono “uomini di città, uomini del ventesimo

⁷³ Neve, 1993, p.34.

⁷⁴ Fabbrini, 2005, p. 161.

⁷⁵ Slotkin, 1998, pp. 276-277.

⁷⁶ Kazin, 2017, p.110.

⁷⁷ Neve, 1993, p.28.

⁷⁸ Slotkin, 1998, p.273.

secolo, la cui corruzione è collegata, a partire dall'abbigliamento, con la loro modernità"⁷⁹, in film che di frequente vedono addirittura uno scontro politico diretto tra esponenti politici dell'est e l'eroe western portavoce delle rivendicazioni della propria comunità.

In *Under the western stars* (1938) troviamo il cowboy canterino Roy Rogers impegnato in una battaglia politica contro le compagnie di gestione dell'acqua pubblica responsabili della siccità che sta mettendo in difficoltà il lavoro e la vita dei piccoli contadini e allevatori della vallata. In *Rovin' tumbleweeds* (1939) vediamo il suo omologo Gene Autry candidarsi al Congresso per difendere la comunità di allevatori da una cospirazione ordita ai loro danni da un senatore e una corporation. Osserva R. Philip Loy a proposito di queste due pellicole:

The villains in both films are corporation leaders who use their influence with politicians to enhance corporate greed at the expense of the public good. Neither the Great Western Power and Water Company nor the Randville Development Corporation care very much that ranchers and farmers are being flooded out of their homes or that their livestock are dying for lack of water. The "politicians" are one in league with powerful interests and only appear to care about common folks.

Autry and Rogers, on the other hand, protest that they are not politicians and know very little about running for public office. Since they are just common folks – like everybody else – if elected they will be obligated not to powerful interests but to the well being of people who elected them. A populist strain of politics was pervasive in 1930s and both films build on that theme. *Under the western stars* and *Rovin' tumbleweeds* reflect political populism as least as well if not better than *Mr Smith goes to Washington*.⁸⁰

Se il pensiero politico incarnato dal People's Party e dai suoi discendenti sembra fare riferimento a un'idea di comunità virtuosa che è indubbiamente celebrata nel western, ci sono tuttavia tratti del western degli anni Trenta e Quaranta che si distaccano radicalmente da alcuni concetti fondamentali dell'ideologia populista.

⁷⁹ Ivi, p.275.

⁸⁰ Loy, 2001, p. 92.

Nonostante la difficoltà di individuare i tratti definitivi di un concetto (ancor prima che di un'ideologia) estremamente complesso e sfaccettato come quello che va sotto il nome di populismo, si può concordare sui tratti minimi che rendono un pensiero politico inquadrabile in questa categoria⁸¹.

Secondo Marco Revelli un'ideologia populista è riconoscibile quando si è in presenza di: 1) una mentalità anti-elitista, che tende a considerare la società divisa in due gruppi omogenei e antagonisti (il popolo puro vs l'élite corrotta); 2) una pulsione antipluralista, che concepisce il popolo *as a whole*, come un'entità organica, indifferenziata ed omogenea; 3) la fiducia nell'azione risolutiva di un leader carismatico che si faccia “garante della salute pubblica”⁸².

Se confrontiamo questi tre punti con l'ideologia politica che emerge da questi western possiamo riscontrare una significativa corrispondenza per quanto riguarda i punti 1 e 3, mentre osserviamo un completo discostamento in relazione al secondo fattore. L'anti-elitismo, nella forma di una contrapposizione tra *il popolo* e *l'establishment* è, come detto, un aspetto ricorrente delle storie western, così come appare autoevidente la rilevanza attribuita in questo scontro al ruolo di un *eroe carismatico*.

Ciò che differenzia la peculiare concezione della comunità nell'immaginario tradizionale del western da quella invocata dal pensiero populista è dunque in primo luogo, ancora una volta, una diversa *storia teoretica* e una diversa concezione ontologica ancor prima che politica del rapporto tra individuo e comunità. Loris Zanatta nell'individuazione dei tratti essenziali dei movimenti che, trasversalmente nello spazio e nel tempo, possono essere etichettati come *populisti* mette a fuoco come l'immaginario populista “comporta un'idea di democrazia assai differente, per non dire opposta, a quella rappresentativa derivata dal costituzionalismo liberale”⁸³. Secondo Zanatta infatti la divergenza fondamentale tra i due modelli consiste nel fatto che l'immaginario populista “tende a rigettare il fondamento legale e *razionale* della comunità politica”⁸⁴ ponendosi “agli antipodi della visione illuminista in cui l'individuo *liberato* da vincoli di ogni natura, partecipa all'istituzione della comunità

⁸¹ Mudde - Kaltwasser, 2012, p.8

⁸² Revelli, 2019, p.11.

⁸³ Zanatta, 2013, p.24.

⁸⁴ Ivi, p. 45.

politica su una base contrattuale stabilita tra cittadini uguali dinnanzi alla legge”⁸⁵. Al contrario il pensiero populista tende a concepire il popolo come un’unità organica, dove le differenze tendono ad (e devono) essere annullate e dunque in ultima analisi come una *comunità olistica*, dove “l’individuo si confonde con il tutto”⁸⁶.

La società ideale cui il western tende, incarnata alla perfezione da quell’utopia fordiana che Kitses definisce *populista*⁸⁷, si presenta al contrario come un’esaltazione dell’individualismo - se non la sua massima espressione – dove la dissoluzione dell’individuo nella massa rappresenta, come visto in precedenza, la peggiore delle degenerazioni. Al contrario questi film prospettano la speranza di una conciliazione virtuosa tra individualismo e valori comunitari, ossia in ultima analisi il raggiungimento di un’armonia organica tra i due poli di quella dicotomia *wilderness* e *civilization* che Kitses riconosceva alla base di ogni western.

In conclusione è necessaria una precisazione riguardo al ruolo dell’eroe nella società che egli va a risanare.

Anche laddove l’eroe western assume i caratteri di quel *populist hero* che Kitses definisce “fondamentale per l’ideologia individualista americana”⁸⁸, egli, una volta sconfitta la minaccia che incombeva sulla città al momento del suo arrivo “never uses his victory to take social control. He always rides away or settles down, either returning to the wilderness or becoming a civil equal”⁸⁹. Innumerevoli sono i finali delle storie western che vedono l’eroe, generalmente da solo o con la propria donna, cavalcare via, abbandonando la società teatro dell’azione e di conseguenza “abbandonando il suo status speciale”⁹⁰. Anche nei casi in cui il protagonista decide di riposarsi trovando pace all’interno della comunità (spesso tuttavia continuando fisicamente a vivere ai margini del paese) in ogni caso tende a rifiutare di assumere la guida della città, una volta ristabilito l’ordine. Questo ritorno nella natura o nell’avventura avviene però non prima di aver conferito stabilità alla comunità, processo che non avviene mai attraverso l’imposizione di nuove gerarchie sociali bensì

⁸⁵ Ivi, p. 24.

⁸⁶ Ivi, p. 20.

⁸⁷ Kitses, 1969, p.13.

⁸⁸ Ibidem

⁸⁹ Wright, 2001, p.15-166.

⁹⁰ Wright, 1975.

attraverso la rivalorizzazione delle singole individualità dei suoi cittadini. La società che il west dipinge come ideale, simile in molti casi a quella lasciata dall'eroe al termine del film, è infatti sana proprio in quanto costituita a partire da figure singole che non smarriscono la propria individualità in una società astratta che li inglobi anonimizzandoli, ma che vengono valorizzate nell'attribuzione ad ogni membro della comunità di un'identità e di una funzione precisa ed immediatamente identificabile.

1.3. LA SOCIETÀ DEL WEST COME CATALOGO DI INDIVIDUI

Nel paragrafo precedente abbiamo provato a riflettere sul primato che la società ideale del western attribuisce all'individuo, mettendo in evidenza alcune caratteristiche fondamentali di questa comunità, in opposizione agli esempi di *dissoluzione delle individualità* in gruppi sociali che il western vuole rappresentare come modelli negativi.

Se indubbiamente il western è un genere che riserva una posizione di assoluto rilievo per il suo protagonista, sarebbe infatti sbagliato sottovalutare l'importanza delle altre numerose figure individuali che ruotano intorno all'eroe. Tutto il cinema western è infatti popolato da personaggi ricorrenti che “pur andando incontro a varianti e trasformazioni, si ritrovano nel tempo con una certa costanza”⁹¹ e che sembrano svolgere un ruolo fondamentale per la costituzione di quella società all'interno della quale l'azione dell'eroe assume un significato. Così, in ogni western troviamo una rassegna di personaggi che ritornano, uguali a loro stessi, spesso interpretati dagli stessi attori, in una ricorrenza esasperata che sottolinea la necessità della loro presenza. Come detto, la *comunità* del western non è infatti una realtà anonima e impersonale, ma si presenta come un agglomerato di *individui* che, in linea con la concezione filosofico-politica del contratto sociale, si uniscono senza rinunciare alla propria idiosincrasia.

Questi personaggi appaiono in possesso tratti specifici che conferiscono loro un volto, una funzione e un'identità immediatamente riconoscibili e di un ruolo non derogabile

⁹¹ Secchi - Vecchi, 2000, p. 17.

che appare indispensabile per la costruzione di una società stabile e ordinata. Osserva Leutrat come

a parte l'esercito, la città costituisce il gruppo sociale più coerente. A ognuna delle sue funzioni corrisponde una professione: il giornalista, l'istitutrice, lo sceriffo, il parrucchiere-barbiere, il padrone di saloon con tanto di entraineuses, pianista e a volte musicisti, l'oste, il becchino, il boia, il giudice-avvocato, gli impiegati in banca, il sindaco, l'uomo d'affari, il politicante (spesso corrotto), lo speciale, il medico (...), il pastore, il coro di donne oneste, i bambini (...), alcuni vecchietti, gli oziosi seduti accanto alla porta di casa, poca gente di colore, indiani, neri o cinesi.⁹²

La società virtuosa del west è infatti costituita da figure individuali che non smarriscono la propria individualità in una società astratta che li inglobi anonimizzandoli o che li emargini, ma al contrario, anche a causa delle dimensioni sempre ridotte della comunità del western, ad ogni membro della comunità corrisponde una professione e una funzione sociale (e contestualmente drammaturgica) non trasferibile⁹³. In opposizione alla confusa indiscernibilità dei gruppi "selvaggi"⁹⁴ di fuorilegge o di indiani e all'anonimia della civiltà dell'est, nella società del western troviamo dunque sempre un giudice, un medico, un giornalista, un barbiere, un bartender, un becchino, riconosciuti da tutti come tali e che, anche laddove evidentemente inadatti nell'esercizio della propria professione (il medico alcolizzato, il cuoco pessimo), sono comunque rispettati nel loro ruolo e paradossalmente quasi mai scavalcati.

Questa ricorrenza e riconoscibilità dei personaggi è testimoniata dal frequente uso che la critica e il mondo accademico hanno fatto del *catalogo* come forma per indagare le strutture del western. Da Bellour a Cawelti, passando per lo stesso Leutrat, sono numerosi gli autori che hanno scelto questo approccio per riflettere sul genere western, in accordo con il carattere formulaico che contraddistingue il genere⁹⁵, ma al tempo stesso evidenziando l'importanza che il western attribuisce alle figure di secondo piano

⁹² Leutrat, 1993, p.23.

⁹³ Ivi, p. 23.

⁹⁴ cfr. Cawelti, 1970.

⁹⁵ cfr. Cawelti, 1970; Wright, 1971.

contribuendo, attraverso la ripetizione ossessiva dei loro tratti fondamentali, a farle apparire indispensabili.

Questo catalogo di personaggi emerge con estrema chiarezza in un film come *Stagecoach*, dove la galleria di personaggi che si ritrovano nella diligenza si presenta esplicitamente come un “condensato di *tipi*”⁹⁶: riuniti in un unico luogo e posti uno di fronte all’altro troviamo le maschere tipiche che avevano popolato il western nel corso degli anni Trenta, “la prostituta dal cuore d’oro, l’aristocratico sudista decaduto, il dottore alcolizzato, il giocatore di professione, il marshal integro e il suo ridicolo sidekick, il banchiere disonesto, il tenderfoot a disagio nel mondo del west...”⁹⁷. Al film di John Ford è stato in diverse occasioni attribuito il merito di aver fissato definitivamente all’interno del genere e nell’immaginario collettivo un inventario di personaggi caratteristico di tutta la tradizione western ad esso precedente, portando a compimento (e in un certo senso esaurendo) gli elementi morfologici fondamentali del B-western e condizionando tutta la produzione di genere a venire⁹⁸. Richard Slotkin definisce *Stagecoach* come “l’apoteosi del B-western”⁹⁹, sottolineando come il film utilizzi ed esaspera il materiale umano delle pellicole che l’avevano preceduto, ponendosi come archetipo del catalogo di figure del western e delle convenzioni del genere. Per le stesse ragioni Bazin nel suo elogio del film di Ford vede in esso l’espressione di una “classicità” che consiste nel raggiungimento di un equilibrio perfetto tra tutti gli elementi che avevano definito il western fino a quel momento¹⁰⁰. Al tempo stesso Ford sembra anche voler fissare l’ideologia del western, attraverso un’esplicita tematizzazione di quella dialettica tra individualismo e società caratteristica di tutta la tradizione western e la proposta di una soluzione conciliatoria di questo rapporto che sembra porsi perfettamente in linea con l’ottimismo politico che contraddistingue i primi western del regista¹⁰¹. Ford ci mette infatti di fronte ad una comunità - non solo metaforicamente - *in movimento*, la quale per giungere a

⁹⁶ Leutrat, 1992, p.142.

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ John P. Frayne riconosce nel film proprio il merito di aver “esasperato dei clichés fissandoli nell’immaginario del western e condizionando tutta la produzione di genere a venire”. Frayne, 1975, p. 23.

⁹⁹ Slotkin, 1998, p.303.

¹⁰⁰ Bazin, 1991, pp. 261-262.

¹⁰¹ La Polla, 1987, p. 32-33.

destinazione necessita dell'apporto di ciascuno dei suoi membri, ognuno latore della propria individualità. Scrive Slotkin descrivendo la microcomunità della diligenza:

The little society of the stagecoach is both a microcosm of American society and the model of an ideal alternative to that society's normal patterns of human relations. The Stagecoach community is democrat without being indecisive; familial without the dangerous passions and tribalism that attend the ties of blood; purposeful and coherent without being authoritarian. It is neither mob, nor tribe, nor regiment, though it borrows virtues from each of these orders.¹⁰²

Secondo questa descrizione la comunità incarnata dalla diligenza sembra possedere in nuce tutte le caratteristiche della società ideale cui il western tende e il cui destino dipende ancora una volta dal raggiungimento di un equilibrio tra poli contrastanti. Nei termini di Slotkin infatti la diligenza è “democratica senza essere indecisa”, in linea con lo spirito del western che da un lato celebra la democrazia nel senso di rappresentanza, di uguaglianza dei cittadini, dall'altro è dichiaratamente ostile all'apparato burocratico che si accompagna alla democrazia, alle intermediazioni, ai giochi di potere e ad ogni situazione di stallo che si possa generare dall'adozione di un sistema democratico. I legami tra i passeggeri della diligenza sono sì *familiari* (la nascita del figlio di Mrs. Mallory sembra quasi istituire un vincolo di parentela tra i personaggi che se ne prendono cura), ma “senza il pericoloso tribalismo derivato dai legami di sangue”, così come la società ideale del western tiene ai vincoli della famiglia e della terra, ma si pone in ferma opposizione ad ogni gerarchia secolarizzata o alla presenza di aristocrazie di sangue. Infine la comunità della diligenza, come spesso la città del west, accetta la guida e l'aiuto di un uomo forte ma “non autoritario”, chiamato ad agire sempre attraverso un mandato conferitogli dal basso e revocabile in ogni momento. Nella maggior parte dei western tradizionali l'eroe infatti accetta di guidare la società solo dopo infinite richieste da parte dei suoi membri e quando la comunità ritiene che non ci sia più bisogno di lui il suo compito si dichiara concluso.

¹⁰² Slotkin, 1998, p.309.

Questa caratteristica del rapporto tra la comunità e il suo leader appare ancora una volta in linea con la concezione lockeiana, e di conseguenza anche jeffersoniana¹⁰³, della fondazione contrattualista della società per cui i membri della comunità mantengono sempre il diritto di rovesciarne il governo quando esso non appare più funzionale alla tutela e al perseguimento dei loro interessi privati. L'eroe western infatti è tale solo in quanto è riconosciuto dagli altri individui della comunità che, direttamente o indirettamente, gli attribuiscono quello status speciale che lo definisce come eroe.

Se riflettiamo sul catalogo di personaggi ricorrenti citato in precedenza si può notare come esso sia composto da figure che da un lato sono, come detto, indispensabili per il funzionamento della società di cui fanno parte, dall'altro non sembra scorretto osservare come l'eroe stesso abbia bisogno di loro.

Tony D'Angela nota come "l'eroe nel western, almeno fino agli anni Cinquanta è colui che diventa guida esemplare o punto di riferimento o che si risoggettiva, diventando un altro uomo, ma soltanto attraverso le mediazioni della comunità"¹⁰⁴. In alcuni casi l'aiuto offerto dai personaggi secondari al protagonista è di tipo pratico, in altre situazioni i comprimari svolgono invece la funzione decisiva di *rendere tale l'eroe*. Nel secondo caso ci troviamo di fronte a figure che, nonostante la loro funzione narrativa sembri a prima vista piuttosto limitata o circoscrittibile a siparietti comici, rivestono il ruolo indispensabile di essere coloro che *guardano*, permettendo all'eroe di *essere ciò che è*.

L'esempio più evidente nella storia del western di questo osservatore-definitore è probabilmente il personaggio Joey, il bambino di *Shane*, che attraverso il suo sguardo mitizza l'eroe interpretato da Alan Ladd. Shane può essere *ciò che è* - il *westerner* per eccellenza - proprio in quanto è visto in questo modo dallo sguardo del bambino, e di conseguenza dallo spettatore dal momento che "tutta l'azione di Shane, di conseguenza e in virtù delle modalità visive impiegate da George Stevens, è filtrata dallo sguardo candidamente meravigliato di Joey, il cui compito nel racconto è quello

¹⁰³ "Rational individuals always have the right to reject and fight their own government, since they created government to serve their interests and protect their freedom. Locke made this argument while Hobbes would not, and Jefferson in America agreed with Locke as he helped create American government". Wright, 2001, p. 26.

¹⁰⁴ D'angela, 2004, p.22.

di sostanziare la statura leggendaria dell'eroe, osservarlo con estrema attenzione per rendere possibile la diretta ascensione nei territori della mitologia”¹⁰⁵.

Ma lo stesso ruolo potrebbe essere attribuito tranquillamente anche ad altre figure ricorrenti nella comunità dipinta dal western. A partire dal ragazzo desideroso di imparare le gesta dell'eroe, passando per il giornalista, fino all'onnipresente vecchietto, arzillo, affascinato dalle gesta del protagonista e, costantemente in sua petulante adorazione. Dall'esilarante Gabby Hayes di *Tall in the saddle* (1944) e *Trail Street* (1947) all'iconico Walter Brennan di *The Far Country* (1954) e *Rio Bravo* (1959), a quest'ultimo ruolo è stata riconosciuta talvolta la definizione di *sidekick*, l'aiutante del protagonista, spesso suo angelo protettore¹⁰⁶ che non riveste un ruolo determinante nello sviluppo della trama ma la cui funzione è essenzialmente quella di “far risaltare il ruolo dell'eroe”¹⁰⁷, tracciando un circolo virtuoso tra la natura dell'eroe e il modo in cui egli è visto dalla comunità. Bisogna sottolineare inoltre come in tutti questi casi i personaggi che guardano lo facciano in modo attivo, desiderosi di partecipare attivamente nell'imitazione, nell'aiuto o nella celebrazione, e mai con lo spirito del voyeur, come osservato da Marzio Pieri che laconicamente afferma: “quello che al western punto si addice, anzi repugna, è lo spirito del voyeur (...) perché il voyeur è sempre un tenderfeet, se va al West muore”¹⁰⁸.

In aggiunta ai personaggi già citati in ogni città western troviamo poi, più o meno presenti a seconda del singolo film, altre figure che si presentano come ancora più standardizzate.

Una figura onnipresente su cui è importante soffermarsi è quella del cosiddetto *escapee from civilization*¹⁰⁹, un uomo che un tempo apparteneva alla civiltà dell'est, dalla quale è fuggito alla ricerca di un modello di società alternativo. Questa figura è rappresentata perfettamente dal medico ubriaccone, il cui archetipo è fissato ancora una volta dal Dr. Boone (Thomas Mitchell) di *Stagecoach*¹¹⁰, che costituisce l'incarnazione della figura del *drunken professional*, un uomo benestante e altamente scolarizzato (generalmente un medico o un uomo di legge) disgustato dalla decadenza

¹⁰⁵ Frasca, 2007, p. 45.

¹⁰⁶ Bellour, 1973, p. 137.

¹⁰⁷ Leutrat, 1993, p.14.

¹⁰⁸ Pieri, 1971, p. 26.

¹⁰⁹ Cawelti, 1970, p. 50.

¹¹⁰ Frayne, 1975, p.23.

e dall'ipocrisia della società dell'est da cui è emigrato¹¹¹. Egli si presenta dunque come una figura intermedia tra i poli della civiltà e della wilderness, in fuga dalla prima, ma inadatto per natura ad una vita fuori dal consesso sociale, e ancora poco integrato nella comunità del west dove si trova al momento della narrazione. Osserva Cawelti come proprio in virtù di questo suo statuto liminale tra civiltà e wilderness l'*escapee* si mostra in diverse occasioni in possesso una spiccata sintonia con il protagonista, del quale appare in grado di comprendere la condizione particolare dovuta al suo stato di perenne outsider, e in diverse occasioni offre il suo aiuto pratico proprio ponendosi come figura di mediazione tra l'eroe e la comunità. Altri ruoli ricorrenti sono la figura del pioniere - espressione invece dei valori comunitari sani¹¹²- del prete, del marshal, del giocatore, ognuno latore di un pacchetto di caratteristiche fisiche e caratteriali che lo rendono immediatamente distinguibile all'interno della comunità.

La ricorrenza dei *tipi* nelle società del western e la presenza di un solo personaggio per tipo in ogni società sembrano dunque testimoniare la convinzione politica e teoretica del western descritta in precedenza, secondo la quale l'idiosincrasia degli individui non verrebbe smarrita nel processo di costituzione di una comunità virtuosa, ma al contrario essa verrebbe messa in risalto attraverso l'assegnazione di ruoli sociali che invece che dissolvere l'identità dei loro attori contribuiscono a definirla e a fissarla come immediatamente riconoscibile.

1.3.1. LA DONNA COME ALLEGORIA DELLA SOCIETÀ

Tra i personaggi ricorrenti di questo catalogo di individui che costituisce la società del west, una trattazione separata merita invece la figura femminile.

Se da un lato si tratta di una figura considerata generalmente poco rilevante nel cinema western e il suo ruolo è stato complessivamente poco indagato negli studi sul genere, dall'altro la donna è un personaggio di cui il western non fa mai meno. Se questa onnipresenza si può spiegare con il desiderio di fedeltà a una realtà storica che vedeva le donne effettivamente presenti nella vita del west e con compiti spesso equiparabili a quelli svolti dagli uomini¹¹³, la donna sembra tuttavia rivestire anche una funzione

¹¹¹ Wedding, 2000, p. 7.

¹¹² Cawelti, 1970, p.49.

¹¹³ cfr. Tuska, 1985.

drammaturgica a se stante che non sembra essere trasferibile su altri personaggi del western, al punto che Anthony Mann afferma senza giri di parole che “senza una donna un western non funzionerebbe”¹¹⁴.

La figura femminile subisce una notevole evoluzione nel corso dei decenni e il tipo di donna che domina il western tradizionale è estremamente diverso da quello che si affermerà sempre più stabilmente a partire dal secondo dopoguerra.

Per comprendere le specificità del ruolo della donna nel western tradizionale sembra fondamentale una prima precisazione: in tutta la storia del genere western si può notare come caratteristica ricorrente la presenza di due tipologie di personaggi femminili, che al tempo stesso si contrappongono e si collocano in una relazione dialettica tendente nella maggior parte dei casi ad una conciliazione. Nei termini di Philip French, “nel western classico “troviamo due tipi donna”, che l’autore tratteggia in questi termini:

On the one hand there is the unsullied pioneer heroine: virtuous wife, rancher’s virginal daughter, schoolteacher, etc.; on the other hand there is the saloon girl with her entourage of dancers. The former are in short supply, to be treated with respect and protected. The latter are reasonably plentiful, sexually available and community property.¹¹⁵

Se la distinzione di French fa riferimento alla storia del cinema western essa appare in perfetta continuità con l’analisi di Leslie Fiedler relativamente alla letteratura di John Fennimore Cooper, in particolare ai racconti della saga di *The Leatherstocking Tales*, che non a caso l’autore considera “i primi western del mondo”¹¹⁶. Fiedler, riflettendo sull’intreccio di *The Last of The Mohicans*, rileva infatti una duplicità nella figura femminile, rappresentata concretamente dalla presenza di due donne dai tratti - estetici ancora prima che caratteriali - contrapposti. Una bionda, l’altra mora: la prima “senza macchia, vale a dire *senza sesso*”, la seconda “incarnazione di “tutto ciò che gli uomini per bene del primo Ottocento bramavano segretamente nella donna, mentre pubblicamente negavano di volerlo trovare in una moglie”¹¹⁷.

¹¹⁵ French, 1973, p. 62.

¹¹⁶ Fiedler, 1963, p. 216. Anche Cawelti nella trattazione di caratteri formulaici del western riconosce a Cooper il merito della loro codificazione cfr. Cawelti, 1970, p.34

¹¹⁷ Fiedler, 1963, p. 232.

Nonostante questa contrapposizione, i due tipi di donna non si pongono quasi mai in contrasto assoluto, ma al contrario appaiono spesso accomunate da un profondo legame, che nel romanzo di Cooper è addirittura di sangue.

Sembra dunque di ritrovare, nella duplicità della presenza femminile, quella struttura binaria costitutiva al western che nei termini di Kitses prendeva origine proprio dalla dicotomia fondamentale tra *Individual* e *Community* e dalla serie di opposizioni che ne derivava. Cawelti nota come nel western classico la distinzione bionda-mora individuata da Fiedler per la narrativa cooperiana tende spesso a riproporsi sul piano dei personaggi in quella tra una maestra di scuola (*schoolmarm*) e una ballerina da saloon, oppure tra una donna ai margini alla comunità – spesso indiana o messicana - che stimola la componente passionale e *selvaggia* dall'eroe e la sua controparte *civile*, generalmente di estrazione *wasp* e perfettamente integrata nelle dinamiche della società¹¹⁸. Questo dualismo tra *ranchers' daughters* e *saloon girls*¹¹⁹ è rintracciabile con estrema frequenza a partire dalla seconda metà degli anni Quaranta e per tutti gli anni Cinquanta, a partire dall'opposizione tra Clementine e Chihuahua in *My Darling Clementine* (1946), fino alla cristallizzazione di questa duplice presenza femminile nell'immaginario del western con pellicole del decennio successivo.

Uno degli esempi più evidenti nel western dei primi anni Quaranta è invece probabilmente *Tall in the saddle*. Nel film del 1944 diretto da Edwin Marin, vediamo il protagonista John Wayne giungere in una nuova cittadina e, durante il tentativo di fare chiarezza sull'omicidio di un vecchio amico, ritrovarsi conteso tra due donne. Da un lato Clara, interpretata da Audrey Long, proveniente dall'est e destinata a tornarci, dal portamento elegante e dalla bellezza angelica; dall'altro Arly con il volto di Ella Raines, la “sultry star” del noir degli anni Quaranta, che insieme ai fratelli gestisce il ranch, va a cavallo, spara (anche al protagonista) e, come sottolineato nel dialogo finale, appartiene in tutto e per tutto al selvaggio west. Nell'ultima sequenza la scelta di Wayne tra le due donne si trasforma esplicitamente in una scelta tra est e ovest, tra due modelli di vita e di società contrapposti, destinata inevitabilmente a concludersi con la presa di consapevolezza dell'eroe di appartenere per natura al mondo di Arly.

¹¹⁸ Cawelti, p.48.

¹¹⁹ Lucas, 1998, p.303.

Ancora una volta però la massima espressione di questo topos e al contempo un radicale punto di svolta è rappresentato da *Stagecoach*.

Sulla diligenza troviamo infatti entrambi i tipi di figura femminile, costruiti attraverso una polarizzazione estrema di questa dicotomia e al contempo impegnati in un processo dialettico che sembra aprire alla possibilità di una conciliazione. Da un lato della diligenza troviamo Mrs. Mallory (Louis Platt) altolocata, moglie di un ufficiale di cavalleria che la attende a destinazione e quindi bisognosa di protezione, dall'altro Dallas (Claire Trevor), addirittura una prostituta emarginata dalla cittadina di Tonto¹²⁰. Ancora una volta dunque la società da una parte e la wilderness dall'altra, in una riproposizione anche sul piano dei personaggi di quel "contrasto tra ordine e legge da un lato e valori *selvaggi* dall'altro"¹²¹ che costituisce un tema centrale del cinema di Ford e di tutto il western tradizionale.

Al di là del capolavoro di Ford - del quale non bisogna però dimenticare lo statuto di opera autoriale - che dedica uno spazio e una caratura maggiore al personaggio di Dallas rispetto alla sua controparte, nella produzione dai caratteri quasi seriali del western degli anni Trenta e dei primi anni Quaranta sembra invece dominante il primo tipo di donna.

La caratteristica principale della donna dei B-westerns è infatti quella di apparire come *dipendente*, ossia come una figura femminile "confusa e vittimizzata"¹²², che necessita della mano protettiva del cowboy: secondo Philip Loy i personaggi femminili principali del western degli anni Trenta tendono infatti a presentarsi quasi sempre come "ingenui giovani donne" bisognose dell'aiuto di un protagonista maschile che giunga in loro soccorso per salvarle da una situazione di pericolo¹²³. Nella rappresentazione di queste figure ancora una volta la loro non-autonomia appare connessa ad un basso grado di *razionalità*, nella forma di un'incapacità di distinguere il proprio utile e di perseguirlo. Il comportamento tipico della donna *da salvare* è infatti quello di cacciarsi in situazioni di pericolo, innanzitutto a causa di una difficoltà nel comprendere le dinamiche del west – quell'armonia con il mondo sociale e naturale in

¹²⁰ Secondo alcuni studi l'opposizione è sottolineata da Ford anche a livello fonetico nella scelta dei nomi delle due donne: da un lato troviamo Dallas – dallies - dalliance dall'altro Mallory – mammary – motherhood. v. Clandfield, 1977.

¹²¹ La Polla, 1987, p. 32.

¹²² Loy, 2001, p. 236.

¹²³ Ivi, p.237.

cui è immerso che abbiamo riconosciuto come tratto definitorio della razionalità dell'eroe western - e di conseguenza le intenzioni degli altri personaggi.

Analogamente a quanto osservato in precedenza relativamente ad altre figure tipiche, in questi anni troviamo attrici (su tutte probabilmente Lois January, Virginia Vale e Beth Marion) che si specializzano proprio nei ruoli di donna dipendente (*dependent female roles*)¹²⁴, contribuendo così ad una sovrapposizione di tratti estetici e funzione narrativa simile a quella delineata per altri personaggi del catalogo del western.

Inoltre nei western degli anni Trenta non solo questo tipo di figura femminile appare prevalente, ma sembra possibile notare che anche il secondo tipo di donna, quando presente, tende ad essere ricondotto al primo. Osserva infatti Loy come anche quando i film portano sullo schermo donne intraprendenti e dedite all'azione, finiscano per ribadire il rapporto tra l'eroe e la sua controparte femminile descritto in precedenza. Da *Branded* (1931) a *Racketeers of the range* (1939) nei B-westerns di tutto il decennio è frequente la vicenda di una figura femminile che si rende autonoma dalla dipendenza nei confronti del protagonista maschile, ma che nello sviluppo della trama diventa "troppo indipendente" e quando "assumes she can take charge of her affairs, she is usually in danger of being robbed or swindled"¹²⁵.

Ovviamente non mancano le eccezioni di figure femminili in grado di mantenere la propria autonomia e influire direttamente sullo sviluppo della vicenda. Basti pensare a un film come *Destry Rides Again* (1939) dove il personaggio di Marlene Dietrich, in primo luogo in virtù delle caratteristiche dell'attrice, sembra difficilmente racchiudibile questa dicotomia tra tipi di personaggi femminili, o ad alcuni ruoli interpretati dalla già citata Claire Trevor.

Tuttavia si tratta di casi isolati e questa immagine della *donna dipendente* tenderà a durare anche al di là degli anni Trenta, mentre bisognerà attendere il secondo dopoguerra per poter osservare un cambiamento sostanziale nella sua rappresentazione.

¹²⁴ Ivi, p. 238.

¹²⁵ Ivi, p. 242.

Alcuni autori hanno riconosciuto in questa tipologia di figura femminile un'allegoria della società, virtuosa ma debole, bisognosa di essere salvata e difesa dall'intervento dell'eroe.

Un carattere distintivo della comunità cittadina del western è in effetti costituito da una significativa presenza di donne al suo interno. Mette in evidenza Cawelti proprio come “the most important fact about the group of townspeople is that there are women in it”¹²⁶, caratteristica che potrebbe passare inosservata ma che appare evidente se osservata in contrapposizione a quanto avviene altri in gruppi sociali rappresentati nel western che invece vedono al loro interno una presenza quasi esclusivamente maschile.

Che si tratti di bande di fuorilegge o di comunità indiane - ancora una volta quindi di gruppi associati con il concetto di *selvaggio* e dunque idealmente contrapposti al concetto di civiltà - in questi gruppi le donne o sono assenti o vengono relegate a un ruolo marginale e svuotate di ogni funzione sociale. Cawelti addirittura sottolinea come “questa divisione sessuale frequentemente incarna l'antitesi tra *civilization* e *savagery*”, ritrovando una connessione tra l'assenza (o la marginalizzazione) della figura femminile e una povertà sul piano dei valori della civiltà.

Se dunque la figura femminile costituisce “un simbolo primario di civiltà”¹²⁷ essa però reca necessariamente con sé anche quelle ambiguità che abbiamo visto essere costitutive dell'idea di civilizzazione del western. Così la donna, come la città, offre stabilità, possibilità di sistemarsi e mettere su famiglia, tranquillità e amore ma al tempo stesso “requires the repression of spontaneous passion and the curtailment of the masculine honor and camaraderie of the older wilderness life”¹²⁸.

Questa sovrapposibilità tra l'immagine della figura femminile e quella della società da salvare sembra essere osservabile anche nella relazione che l'eroe intrattiene con essa. Così come l'eroe appare riluttante ad intervenire in favore della società, questo atteggiamento sembra manifestarsi anche nei confronti delle donne¹²⁹: egli tende infatti ad evitare una passionalità eccessiva e a collocarsi anche per quanto riguarda il

¹²⁶ Cawelti, 1970, p.47.

¹²⁷ Ibidem

¹²⁸ Ivi, p.49.

¹²⁹ Ivi, p. 61.

rapporto con l'universo femminile in una posizione liminale tra il coinvolgimento emotivo e il mantenimento della propria indipendenza.

E' significativo in particolare osservare questa dinamica relativamente al piano delle *motivazioni* dell'azione dell'eroe. Come accennato nel primo paragrafo, l'amore per una donna è spesso il pretesto che spinge l'eroe ad agire in favore dell'intera comunità, quel movente privato che consente all'eroe individualista di agire socialmente senza rinunciare alla propria indipendenza e alla elevazione dell'interesse personale come guida per il proprio comportamento. Al tempo stesso però anche il movente sentimentale appare spesso un semplice pretesto per il cowboy per mettere in mostra le proprie abilità: il westerner non combatte per amore di una donna¹³⁰, così come non combatte per amore della società, ma, come osservato da Warshow entrambi i motivi costituiscono per l'eroe l'opportunità per una costante riaffermazione della propria immagine e per la preservazione dei propri valori individualisti.

In conclusione sembra possibile affermare che, al di là di casi sporadici, ancora nel 1945, le donne non sembrano avere una rilevanza autonoma sul piano della trama o dell'azione¹³¹ ma sembrano differire semplicemente in funzione dell'effetto che esse hanno sull'eroe¹³².

Un cambiamento sostanziale inizierà a manifestarsi soltanto negli anni successivi alla fine del secondo conflitto mondiale con la comparsa frequente sulla scena di una nuova figura femminile, che alcuni studiosi hanno definito per contrasto *donna significante*¹³³, il cui ruolo non si esaurisce più in quello di pretesto per le azioni del protagonista maschile ma le permette di influire direttamente e in modo determinante, con la propria iniziativa autonoma, sullo sviluppo della vicenda.

Come si vedrà nei prossimi capitoli, le trasformazioni cui andrà incontro la figura femminile, oltre a manifestare una diversa sensibilità dei registi e del pubblico del western in materia di relazioni di genere, incideranno con particolare influenza anche sul rapporto tra l'eroe individualista e l'intera società.

¹³⁰ Scrive Warshow: "the westerner is not compelled to seek love; he is prepared to accept it, perhaps, but he never asks of it more than it can give, and we see him constantly in situations where love is at best an advantage". Warshow, 1955, p.436.

¹³¹ Loy, 2001, p.248.

¹³² Nelle parole di un altro grande regista come Budd Boetticher: "what counts is what the heroine provokes, or rather what she represents. She is the one, or rather the love or fear she inspires in the hero, or else the concern he feels for her, who makes him act the way he does. In herself the woman has not the slightest importance" citato in Tuska, 1985, p. 224.

¹³³ Secchi, Vecchi, 2000.

CAPITOLO 2

IL WESTERN NEL DOPOGUERRA

2.1. CRISI DELLA RAZIONALITÀ E DELLA COINCIDENZA DI INTERESSI

A partire dal secondo dopoguerra accanto al western tradizionale inizia ad emergere un nuovo filone di pellicole che sembra mettere in discussione i tratti del rapporto tra individualismo e società delineati in precedenza come caratteristici del western classico. Numerosi film prodotti tra fine anni Quaranta e inizio anni Cinquanta, come *Pursued* (1947), *Blood on the Moon* (1948), *Yellow Sky* (1948), *Colorado Territory* (1949) *The Gunfighter* (1950), *Winchester '73* (1950) *High Noon* (1952), *Rancho Notorius* (1952), *Silver Load* (1954) o *The Naked Spur* (1954), iniziano a portare sullo schermo nuove declinazioni di questa relazione che, al netto delle differenze relative alle singole pellicole, sembrano mostrare una radice comune connessa proprio con uno sfaldamento dell'organicità del rapporto tra il protagonista e il contesto collettivo con cui egli si relaziona.

Diversi autori hanno riconosciuto la nascita di un vero e proprio sottogenere all'interno del western, che prenderebbe le mosse a partire dagli anni immediatamente successivi alla fine del conflitto mondiale. Bazin parla di "sur-western"¹ per fare riferimento alle forme inedite assunte dal western nel dopoguerra, individuando come caratteristica principale di questo sottogenere la presenza, accanto alle trame e ai significati classici del western, di un *interesse supplementare*, che a seconda dei film può essere "di ordine estetico, sociologico, morale, psicologico, politico, erotico... insomma di un qualche valore estrinseco al genere e che si suppone lo arricchisca"². Simile è il punto di vista di Robert Ray, che osserva come nel western del dopoguerra "standard plots were overlaid with pseudo-psychology (*Duel in the Sun*, *The Left-Handed Gun*, *The*

¹ Bazin, 1991, p. 262.

² Ibidem

misfits), pat lessons about racial prejudices (*Broken Arrow*, *Bad Day at Black Rock*, *Giant*), critiques of moral passivity (*High Noon*), pride (*The Gunfighter*), and selfishness (*Hud*)”³, mediante il costante inserimento di nuovi temi di interesse in una formula standard che sembra aver perso l’autosufficienza del decennio precedente. Se la critica italiana degli anni Cinquanta già parlava di “western maggiorenne”⁴, in altre occasioni si è preferito utilizzare la definizione di western *psicologico*⁵, ponendo in questo modo l’accento sull’approfondimento che questi film dedicano alla sfera emotiva dei protagonisti.

La denominazione di *western psicologico*, anche se talvolta impiegata con un’accezione svalutante⁶, è probabilmente la più significativa per intraprendere un’analisi sui cambiamenti nel rapporto tra individualismo e società, in quanto enfatizza la dimensione personale - se vogliamo esistenziale - prima ancora che quella politica di questa evoluzione.

Al di là della terminologia utilizzata dai diversi teorici per mettere in risalto questo o quell’aspetto delle pellicole in esame, tutti sembrano concordare sulla nascita di un nuovo filone che, a partire dalla seconda metà degli anni Quaranta, affianca il western tradizionale. Più difficile appare invece ritrovare un capostipite di questa sottocategoria e soprattutto delinearne l’estensione. Bazin individua l’origine di questo nuovo tipo di western in un film precedente al periodo bellico che abbiamo già incontrato e definito, con Robert Warshaw, un anti-western⁷. Si tratta di *The ox-bow incident* (1943), film che parte da una trama e da un’ambientazione western ma che, perfettamente in linea con la definizione baziniana di *sur-western*, si arricchisce di “valori estrinseci” di natura etica e politica. Secondo l’analisi di Thomas H. Pauly⁸ invece il film pioniere di questa nuova tendenza sarebbe *Red River* (1948) di Howard Hawks, che per l’autore costituisce un punto di svolta decisivo in virtù dalle innovazioni connesse alla psicologia del personaggio interpretato da Wayne, che egli individua come il precursore dei protagonisti di celebri pellicole dei primi anni Cinquanta come *The Gunfighter*, *High Noon* e addirittura *Shane*.

³ Ray, 1985, p. 151.

⁴ Kezich, 1953.

⁵ Kezich, 1953; Secchi, Vecchi, 2000.

⁶ French, 1973.

⁷ Warshaw, 1955.

⁸ Pauly, 1974.

Se non è ovviamente necessario parteggiare per una o per l'altra delle due posizioni riguardo all'individuazione di un film pioniere, è interessante invece notare, osservando i due film selezionati da Bazin e Pauly, come il cambiamento riguardi al tempo stesso e in maniera inscindibile una questione di carattere sociale e politico e una questione di natura psicologica ed esistenziale connessa alla sfera personale dei protagonisti.

Il primo elemento da evidenziare per riflettere su questa evoluzione è che, se nel caso del western tradizionale si poteva parlare di western *epico*, in questi film la vicenda sembra assumere invece i caratteri del *dramma* (se non proprio del *melodramma*)⁹.

In primo luogo evidentemente la crisi del respiro epico del western è una questione connessa con i toni della narrazione: non ci troviamo più di fronte a spavaldi pistoleri col sorriso sulle labbra o a cowboy canterini, ma avvertiamo la percezione di un peso sulle spalle del protagonista e di una sofferenza dell'eroe nell'interpretare il proprio ruolo. Sicuramente all'introduzione nel western di questa atmosfera caratterizzata da un'"aura insatura e inquietante"¹⁰ contribuisce l'influenza del cinema noir, testimoniata anche dal passaggio al western di registi provenienti proprio dal genere nero, come Robert Wise, Raul Walsh e addirittura Fritz Lang (*Rancho Notorius*): considerando pellicole come *Pursued* o *Blood on the Moon*, non a caso entrambi con protagonista uno dei volti più caratteristici del cinema noir come Robert Mitchum, la prima anomalia che salta all'occhio è infatti proprio il tono cupo e claustrofobico, che si contrappone ai grandi spazi aperti e alla luminosità che contraddistingue il western tradizionale.

Tuttavia, se i punti di contatto con il noir riguardano indubbiamente l'ambientazione e alcuni sviluppi tipici della trama, è soprattutto il protagonista di queste pellicole che sembra presentare diversi tratti in comune con l'hard boiled hero che a partire dai primi anni Trenta ha iniziato a svilupparsi parallelamente al westerner. Cawelti dedica un saggio proprio a questa crescente somiglianza tra "the gunfighter and the hard-boiled dick"¹¹, osservando come essa risieda in particolare nel fatto che "the Western hero has become increasingly alienated from the society for whose sake he performs his

⁹ cfr. Clericuzio, 2016.

¹⁰ Secchi – Vecchi, p.72.

¹¹ Cawelti, 1975.

deeds, just as the hard-boiled detective is more commonly criticized than applauded by the society in which he operates”¹².

L’attenuazione della dimensione epica di queste pellicole riguarda infatti soprattutto la figura dell’eroe e sembra connesso proprio con l’assenza di quella connessione organica tra il protagonista e il mondo in cui è calato, che abbiamo definito in precedenza, con Luckacs, come il carattere distintivo dell’epopea.

Una frattura dunque, in ultima analisi, in quella naturale *coincidenza di interessi* tra l’eroe individualista e la società con cui egli si relaziona che costituiva l’essenza di quell’*individualismo democratico*¹³ tipicamente americano di cui l’eroe western era l’incarnazione. In questi western infatti, osserva Lenihan “the hero shoulders the burden of society’s welfare; but, unlike the classical Western, he does so with no sense of the intrinsic worth of the society he chooses to guard”¹⁴.

Non siamo dunque ancora di fronte ad uno scontro di valori tra il protagonista e la società, come accadrà con frequenza invece nei western cosiddetti “revisionisti” che domineranno la produzione di genere a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta¹⁵, ma l’azione dell’eroe nei confronti della società sembra mancare, nelle parole di Lenihan, di un valore *intrinseco*, necessitando dunque per caricarsi di significato della presenza di quell’“interesse supplementare” che Bazin individuava come tratto caratteristico del *sur-western*. Così l’eroe per agire in favore della società ha ora spesso bisogno di una motivazione aggiuntiva, che a seconda delle trame può essere di ordine personale, emotivo, così come economico o etico e che in ogni caso priva il suo intervento in favore della collettività della gioiosa spontaneità che caratterizzava l’azione dei protagonisti del western tradizionale.

In questi anni il western comincia infatti a porre e a porsi degli interrogativi che appaiono assolutamente impensabili per quell’universo epico caratteristico del western tradizionale “nel quale le risposte sono presenti prima ancora che siano formulate le domande”¹⁶. In particolare la domanda principale che il western psicologico si pone appare connessa al tema della “giustizia sociale” e riassumibile in una questione

¹² Ivi, p.58.

¹³ Urbinati, 2009.

¹⁴ Lenihan, 1980, p. 123.

¹⁵ v. La Polla, 1987, p.128.

¹⁶ Goldman, in Lukacs, 1992.

fondamentale che nei termini di Slotkin, suona così: “what is the *proper balance* between the rights of the individual citizen and the interests or opinions of the majority?”¹⁷.

Nell’ottica conciliativa¹⁸ che domina il western tradizionale questa è una domanda che non avrebbe alcun senso di essere posta, in quanto la possibilità della sintesi tra il piano individuale e il piano sociale non è da collocarsi nella ricerca di un delicato equilibrio o di un compromesso tra i due poli, ma è già offerta dalla spontanea coincidenza di interessi che si verifica tra essi. Concretamente questa sintesi di istanze contrapposte che Di Chio definisce una “priorità caratteristica della mentalità e della cultura americane”¹⁹ si traduceva infatti nella trama classica del western, come delineato nel primo capitolo, nella naturale affermazione che l’eroe individualista “perseguito il proprio interesse privato (...) persegue al contempo i migliori interessi della società”²⁰, escludendo così la necessità di ogni riflessione etica o politica relativa al “giusto bilanciamento” tra i due estremi.

Al contrario in questo nuovo tipo di western è frequente che l’eroe, agendo secondo il proprio codice morale e i propri principi etici, non arrechi necessariamente un vantaggio per la collettività, scoprendo dunque un’incrinatura in quella “risoluzione dialettica” tra i poli dell’individuo e della comunità che costituisce per Cawelti “la struttura rituale essenziale del Western”²¹.

Il film dove questa discordanza appare con maggiore evidenza è indubbiamente *High Noon*, dove vediamo sullo schermo, probabilmente per la prima volta, il successo personale di uno sceriffo che non si rispecchia nel “trionfo della comunità”²². Tuttavia se il capolavoro di Zinnemann è entrato nell’immaginario popolare come l’esempio più emblematico di uno scontro di valori tra eroe e società, è importante sottolineare come esso non rappresenti un caso isolato ma costituisca piuttosto l’espressione più celebre di una tendenza che si manifesta già in numerose pellicole degli anni precedenti.

¹⁷ Slotkin, 1998, p. 379. Corsivo mio.

¹⁸ Di Chio, 2006, pp. 66-67.

¹⁹ Ivi, p. 61.

²⁰ Lenihan, 1980, p.15. Trad mia. “fulfilling his personal code of honor also served society’s best interests”.

²¹ Cawelti, 1970, p. 80.

²² Slotkin, 1998, p. 395.

Se per Cawelti una tensione irrisolta tra individualismo e società è consustanziale al genere western, a partire dai suoi antesignani letterari²³, a cavallo tra anni Quaranta e Cinquanta proliferano i film in cui questa discrepanza viene dichiaratamente tematizzata. Si pensi su tutti a *The Gunfighter*, in cui il protagonista Gregory Peck, comportandosi come l'eroe western tradizionale – senza in realtà compiere alcuna azione particolare se non quella fondamentale di *giungere in città* – non costituisce una fonte di speranza per i cittadini, ma è al contrario percepito come una minaccia in quanto per natura antitetico e inconciliabile con i valori che la comunità intende preservare.

In altri casi questa frattura della coincidenza di interessi tra l'eroe e la società emerge invece in modo indiretto, semplicemente attraverso la constatazione dell'assenza di un significato sociale dell'azione individuale del protagonista. Così, se nel *My Darling Clementine* fordiano la vendetta del fratello assassinato e il ristabilimento dell'ordine a Tombstone si configuravano come due operazioni inscindibili per il neosceriffo Wyatt Earp²⁴, nel western psicologico la vendetta personale raramente possiede un significato per una comunità più ampia. Per La Polla, nel western dei primi anni Cinquanta -e in particolare nei film di Mann – l'assassinio si svuota del suo significato sociale e teleologico di tappa obbligata verso il progresso e l'affermazione della civiltà. Scrive La Polla:

Un tempo nel West uccidere il nemico cattivo era l'unica via alla civiltà e alla giustizia, alla colonizzazione e alla legge. In Mann è solo un percorso mentale, la rivendicazione di un riscatto, la completa rimozione di vere e proprie nevrosi sorte dopo che la coscienza ha incominciato a farsi sentire.²⁵

Così *Winchester '73* la vendetta di Lin (James Stewart) nei confronti del fratello parricida ha un significato esclusivamente personale e si consuma addirittura in montagna, in un contesto dichiaratamente estraneo alla comunità civilizzata. Ma questa non è una prerogativa del cinema di Mann: se un esempio analogo di duello fratricida al di fuori, come ambientazione e come significato, del contesto della società

²³ Cawelti, 1970, p. 80.

²⁴ v. Schatz, 1981, p. 68.

²⁵ La Polla, 1987, p. 201.

segna la conclusione di *Vengeance Alley* (1951), in *Rancho Notorius* l'irrilevanza sociale del duello viene ribadita prima dello scontro finale dal protagonista Vern (Arthur Kennedy), che fa uscire tutti gli altri personaggi dal saloon sentenziando che si tratta di un "affare privato".

In continuità con questo ragionamento Slotkin osserva come anche negli esempi dei cosiddetti *outlaw western* - pellicole che vedono protagonista un (anti)eroe fuorilegge - "the redemption of the hero from the darker side of his own nature has little or no meaning for a larger society"²⁶. Se si prendono in considerazione pellicole come *Colorado Territory*, *Bad Men of Tombstone* (1949) o *The Younger Brothers* (1949), il primo aspetto innovativo che salta all'occhio, al di là dei già citati tratti stilistici, è come il bandito protagonista sia estremamente diverso del fuorilegge "alla Robin Hood" che dominava gli outlaw westerns negli anni Trenta²⁷.

Questa tipologia di fuorilegge frequente nel B-western che Slotkin definisce emblematicamente talvolta "social bandit"²⁸, altre volte addirittura "populist outlaw" (in linea con il significato di populismo delineato nel capitolo precedente) era incarnato perfettamente dal *Jesse James* con Henry Fonda del 1939. Jesse e Frank James erano rappresentati nel film di King come i persecutori di una vendetta strettamente privata (l'esproprio della casa della madre che ha condotto la donna alla morte) e al tempo stesso l'emblema di una lotta in nome della comunità oppressa dai signori della ferrovia. Al contrario in questi film il fuorilegge non è più dipinto come un ribelle²⁹ che, agendo da fuorilegge, rivendica le istanze di un'intera comunità oppressa, ma le motivazioni - nonché gli effetti - del suo banditismo - appaiono connesse a ragioni esclusivamente individuali, che a seconda delle trame possono essere connesse al denaro, alla vendetta o a traumi del passato che ne condizionano irrimediabilmente la psicologia.

²⁶ Slotkin 1998, p.382.

²⁷ cfr. Fenin- Everson, 1973, p. 242.

²⁸ Slotkin, 1998, p.294.

²⁹ Slotkin intitola un paragrafo dedicato all'evoluzione del fuorilegge proprio *The Revised Outlaw: from Rebel to Psychopath*. Slotkin, 1998, p. 381.

Questa frattura nella coincidenza di interessi tra l'eroe e la società appare inoltre strettamente connessa con un'incrinatura in quella *razionalità* individuata da Wright come presupposto fondamentale dell'individualismo incarnato dall'eroe classico³⁰.

In queste pellicole infatti la razionalità e la struttura psicologica dei protagonisti sono messe problematicamente in discussione, al punto di diventare spesso il tema centrale dei film: nel western psicologico ci troviamo infatti spesso di fronte a personaggi dalla natura scissa e tormentata, “in preda a ossessioni di cui non riescono a ritrovare l'origine”³¹ - quando non addirittura vittime di veri e propri crolli emotivi - e in difficoltà nel comprendere e perseguire i propri scopi.

Interessante è osservare innanzitutto come questa problematizzazione della sfera psicologica del protagonista costituisca, dalla seconda metà degli anni Quaranta e per tutti gli anni Cinquanta, una caratteristica non solo del western ma di tutto il cinema di Hollywood. La Hollywood di questi anni, dal dramma, al noir, alla commedia, vede una ricca presenza di protagonisti maschili che appaiono “incapaci di sapere davvero cosa vogliono, di agire in modo risolutivo o almeno di dominarsi”³² e che appaiono difettosi proprio nel possesso e nell'esercizio quella self-reliance che contraddistingueva i loro omologhi del decennio precedente.

Se dunque “l'irrazionalità dell'uomo diventa una questione fondamentale per gli sceneggiatori di Hollywood”³³, essa si traduce nel western in una radicale evoluzione delle caratteristiche estetiche e caratteriali dei suoi protagonisti. Se infatti per Bazin il prototipo dell'eroe americano dell'anteguerra era incarnato da Gary Cooper, “bello, forte, generoso, che esprime più l'ottimismo e l'efficacia di una civiltà che la sua inquietudine”³⁴, nell'immediato dopoguerra egli sembra assumere invece il volto tormentato di Mitchum o l'andamento insicuro e “l'aria svagata da acchiappanuvole”³⁵ di James Stewart. Secondo Lenihan il titolo di “the supreme alienated western hero” spetterebbe invece a Gregory Peck, che in western come *Yellow Sky* (1948) e soprattutto *The Gunfighter* (1950) porta sullo schermo un disilluso eroe al tramonto,

³⁰ Wright, 2001, p. 36.

³¹ Cohen, 2006, p.32.

³² Di chio, 2006, p.83.

³³ Lenihan, p.106.

³⁴ Bazin, 1991, p. 217. Il Gary Cooper pre bellico cui Bazin fa riferimento è quello di film come *The Virginian*, *The Plainsman* o *The Westerner*.

³⁵ Kezich, 1953, p. 106.

un ex eroe stanco che contempla lo sfaldamento dei propri valori guida e addirittura, nei termini di Warshow, “lo spreco della propria vita”³⁶.

L'esempio più marcato di questo nuovo tipo di eroe western è probabilmente però il Mitchum di *Pursued*, pellicola che Ranieri definisce esplicitamente un'operazione di “psicanalisi applicata all'Arizona”³⁷. In un film che appare emblematico della dimensione *tragica* assunta dal western, tanto che nei termini di Secchi e Vecchi esso presenta “ascendenze tematico-linguistiche della tragedia sofoclea, del cinema noir e anche (in certo senso di conseguenza) della cultura psicanalitica”³⁸, Mitchum porta sullo schermo un cowboy assediato dal proprio passato e costantemente debilitato da allucinazioni e paranoie.

Tra i registi che più enfatizzano questa dimensione “isterica” dei protagonisti, anche se con toni meno tragici³⁹ rispetto agli esempi sopra citati, è obbligatorio citare anche Anthony Mann⁴⁰. Nei western di Mann infatti, come riconosciuto da La Polla, “l'epica si assottiglia sempre più e il dramma psicologico irrompe più forte”⁴¹, tra moventi personali e passionali che diventano sempre più dominanti e che, se da un lato sembrano svuotarsi dei significati sociali che possedevano per l'eroe tradizionale, dall'altro si caricano di una componente emotiva che era sconosciuta al westerner dell'anteguerra.

Invece di rinforzare la connessione tra l'eroe e la causa sociale e morale per cui combatte, il forte coinvolgimento emotivo del protagonista con la causa perseguita ha infatti l'effetto contrario di provocare una perdita di razionalità nell'eroe, come osserva Kitses a proposito del protagonista di *Winchester '73*, che l'autore definisce “a model of stability and decorum in all respects except where his own brother is concerned, the mere sight of whom dements the characters”⁴².

Questa assenza di razionalità e di autocontrollo è proprio ciò fa sì McAdam “is not the calm, collected, self-controlled gunfighter usually associated with Westerns”⁴³, ma l'incarnazione di un nuovo tipo di eroe segnato da una lacerazione interiore che si

³⁶ Warshow, 1955, p.411.

³⁷ Ranieri, in Kezich, 1953, p. 104.

³⁸ Secchi – Vecchi, 2000, p.119.

³⁹ Glucksman, in Bellour, 1973, p.81.

⁴⁰ Lenihan, 1980, p. 108.

⁴¹ La Polla, 1987, p. 200.

⁴² Kitses, 1969, p. 35.

⁴³ French, 1973.

manifesta a partire da un'incrinatura nei tratti definitivi del proprio comportamento individualista.

E' interessante infine notare come, in linea con la concezione di razionalità delineata nel primo capitolo, a questa non-razionalità si accompagna non un'inconsapevolezza, bensì una maggiore riflessività.

Con la crisi della razionalità infatti viene meno quella coincidenza organica tra il codice morale dell'eroe, il proprio interesse privato e l'interesse della collettività: se "per l'eroe epico la distanza tra pensiero e comportamento è ridotta al minimo"⁴⁴, l'eroe del western psicologico non agisce più gratuitamente ma le sue scelte si fanno ponderate, esito di una sofferta valutazione di pro e contro, a causa della perdita di quella spontaneità quasi infantile che consentiva naturalmente all'eroe di discernere e perseguire al contempo il proprio bene e quello della società.

Kitses riconosce come cifra stilistica degli eroi di Mann proprio una sorta di "stile schizofrenico", scandito da "violente esplosioni di passione alternate a precari momenti di calma riflessività"⁴⁵. E' evidente come "esplosioni di passione" e "precari momenti di calma riflessiva" costituiscano due stati d'animo pressoché estranei alla personalità del westerner tradizionale. E' infatti impossibile immaginare Roy Rogers o un giovane John Wayne sopraffatti dall'emotività e spogliati di quella *self restrain* che li teneva sempre a una distanza emotiva di sicurezza dalla causa che li vedeva coinvolti.

Questa carica emotiva degli eroi di Mann è osservabile in particolare nei personaggi interpretati dal suo attore feticcio James Stewart, ad esempio in film come *Winchester '73*, e ancora di più in *Naked Spur*, dove vediamo l'eroe ferito in preda a un vero e proprio crollo nervoso, in una scena impensabile per un western tradizionale.

Tuttavia ancora più interessante appare la riflessione legata all'altro polo di questa oscillazione di stati d'animo individuata da Kitses. La *riflessività* costituisce infatti un altro tratto semiconosciuto all'eroe western tradizionale, il quale agisce secondo un codice etico di cui è naturalmente provvisto e che non viene mai messo criticamente in discussione. Anche nella trama classica in cui il protagonista a un certo punto

⁴⁴ Frasca, 2007, p. 25.

⁴⁵ Kitses, 1969, p. 33

“cambia idea” e decide di intervenire nella vicenda, ciò è sempre connesso a un evento esterno (generalmente lo spostamento della minaccia verso una persona cara al protagonista⁴⁶) che implica naturalmente una determinata risposta da parte dell’eroe, se egli vuole – e non può essere altrimenti – continuare ad essere ciò che è.

Se il ripensamento dell’eroe tradizionale non è mai l’esito di una riflessione ponderata, di un dissidio interiore o di una comparazione tra sistemi di valori contraddittori, al contrario il protagonista del western psicologico appare invece in perpetua discussione con se stesso e torturato da pulsioni contraddittorie⁴⁷. Così in un film come *Blood on the moon* vediamo Mitchum esitare di fronte alla proposta dell’allevatore Tate Riling di unirsi a lui nei suoi progetti espansionistici: in quei pochi secondi l’eroe pensa alla moralità, pensa ai soldi e probabilmente anche all’amore (Mitchum si è invaghito della figlia di Lufton, mandriano rivale di Riling) e, soppesando sentimenti contrastanti nonché interi sistemi di valori contrapposti, giunge a una provvisoria e precaria decisione.

Ma il discorso sembra essere valido anche per *High Noon*, dove il fatto che Kane, dopo una prima fuga dalla cittadina, *ci ripensi* e, senza l’intervento di alcun nuovo movente, decida di tornare a difendere la città, mostra come egli non sia *per natura* spinto a combattere per quei valori. Il gesto sociale di Kane è rappresentato come l’esito di una riflessione faticosa e ponderata, e la scelta di aderire a un determinato codice etico che giustifichi l’intervento appare estremamente diversa dalla reticenza a combattere caratteristica degli eroi del classical plot che al contrario sembrano sempre trattenersi in attesa di motivi che rendano l’uso della violenza inevitabile, lottando in un certo senso contro la propria natura che prevede per il westerner la piena realizzazione e affermazione della propria identità solo al momento della sparatoria⁴⁸.

In conclusione dunque sembra possibile osservare come il western psicologico metta in discussione in primo luogo la certezza relativa all’innata razionalità degli uomini⁴⁹, che nel primo capitolo abbiamo delineato, con Will Wright, come la base perché si

⁴⁶ Wright, 1975, p. 46.

⁴⁷ Cohen, 2006, p.31.

⁴⁸ Warshow, 1955, p. 439.

⁴⁹ Lenihan, 1980, p. 107. “challenged the liberal naivete about man’s innate goodness and rationality”

verificasse quella conciliazione virtuosa tra l'individualismo dell'eroe western e i valori comunitari della civiltà.

Se infatti per Wright “all of individualism rests on the assumption of rationality”⁵⁰, il western del dopoguerra sembra mettere a repentaglio proprio la stabilità di ciò che secondo questa interpretazione costituisce il presupposto fondamentale dell'etica individualista. Così la frattura nel rapporto tra l'eroe e la società appare strettamente e circolarmente connessa a una frattura che riguarda l'eroe western stesso⁵¹, per il quale “una problematica insieme sociale ed esistenziale ha prevalso sulla relazione omogenea e sostanziale che un tempo l'univa alle cose e agli uomini”⁵². L'attenzione alla dimensione psicologica dei protagonisti caratteristica di queste pellicole, lungi dall'essere sintomo di un disinteresse del genere verso tematiche socialmente impegnate, appare infatti come un desiderio di portare sullo schermo un'ansia diffusa connessa, come si delinea nel seguente paragrafo, con il quadro sociale e politico del secondo dopoguerra in America, relativamente a uno scarto tra i bisogni della società e quelli dei singoli individui, a partire dall'esplorazione della sfera individuale dei protagonisti che, fino a quel momento considerata non problematica, aveva costituito la solida base di questo rapporto.

2.2. IL SECONDO DOPOGUERRA IN USA: TENSIONE TRA BENESSERE INDIVIDUALE E COLLETTIVO

E' interessante ora provare a capire perché questo filone si sviluppi negli Stati Uniti in questo determinato periodo storico, compreso tra la fine della seconda guerra mondiale e i primi anni Cinquanta.

In primo luogo è necessario osservare come la formula del western, in virtù della sua intrinseca predisposizione a riflettere sulle relazioni tra individuo e società, si dimostri particolarmente adatta ad esplorare una crescente preoccupazione che sembra emergere nell'America del dopoguerra relativamente a una tensione nel rapporto tra

⁵⁰ Wright, 2001, p.36.

⁵¹ Dort, in Bellour, 1973, p. 69.

⁵² Ibidem

interessi individuali e benessere collettivo⁵³. Gordon Gow nel suo celebre studio *Hollywood in the Fifties* nota come negli Stati Uniti della fine degli anni Quaranta “prenda piede tra molti *individui* un malessere”, il quale porta progressivamente a “mettere in discussione le strutture della *società*”⁵⁴, prefigurando l’esplosione delle agitazioni collettive che ne sconvolgeranno l’assetto alla fine degli anni Sessanta.

Il primo elemento da evidenziare è proprio come questo disagio individuato da Gow benché, come si vedrà, connesso a questioni sociali, si faccia strada a livello *individuale*, come sottolineato dalla precisa scelta dell’autore di utilizzare il termine *individuals* al posto del più generico *people*. Se infatti questo “malessere” indubbiamente prepara il terreno per le battaglie sociali del decennio successivo⁵⁵, esso assume nei primi anni Cinquanta dei caratteri inediti che non lo rendono ancora inquadrabile in un particolare progetto politico o incanalabile in un movimento collettivo.

In virtù di questa assenza di aperti contrasti sociali e politici, gli anni Cinquanta in Usa sono stati considerati spesso un’epoca dominata dal consenso e dal conformismo, anni di tranquillità tra il periodo bellico e il fermento politico degli anni Sessanta.

In realtà - come nota Steve Cohan - il contesto culturale statunitense degli anni Cinquanta “was mor deeply conflicted than has been remembered”⁵⁶, contraddistinto dall’emergere di tensioni relative soprattutto alla necessità di una reinterpretazione del ruolo dell’individuo nel nuovo tipo di società che inizia a delinarsi all’indomani del secondo conflitto mondiale. Osserva inoltre Cohan come “perhaps nowhere are those tensions in greater evidence (...) than in the era’s movies”⁵⁷ e in particolare nella produzione “di genere” come la fantascienza e il western.

In linea con queste osservazioni si colloca la posizione di Lenihan relativamente al ruolo giocato proprio del cinema western nell’esplorazione di queste tensioni: secondo Lenihan infatti se la “popular culture after World War II cannot be easily dismissed as escapist pap or as a reflection of public complacency”⁵⁸, ciò vale in particolare per la

⁵³ cfr. Lenihan, 1980.

⁵⁴ A malaise had taken hold upon many individuals. It was indeed time to question structures of society. Gow, 1971, p.106.

⁵⁵ Ivi, p. 109.

⁵⁶ Cohan, 1997, p. IX.

⁵⁷ Ibidem

⁵⁸ Lenihan, 1980, p. 90

formula del western, la quale si fa carico di esprimere, attraverso rielaborazioni delle proprie convenzioni e delle proprie regole, delle preoccupazioni che investono l'intera società americana⁵⁹.

Ovviamente non bisogna pensare a questa dinamica nei termini di una fedele trasposizione di un pensiero collettivo o tantomeno di un'ideologia all'interno di film di finzione. Piuttosto, come osservato da Slotkin

There is a pattern of reciprocal influence in which the preoccupations of politics shape the concerns and imagery of movies, and in which movies in turn transmit their shapely formulations of those concerns back to political discourse, where they function as devices for clarifying values and imagining policy scenarios.⁶⁰

Ponendo lo sguardo sul contesto politico interno ed estero degli Stati Uniti degli anni immediatamente successivi alla fine del conflitto mondiale, si possono individuare come responsabili dell'origine di questa tensione tra individui e società, una serie di fattori che, seppur eterogenei, sembrano possedere un denominatore comune riconducibile a quella che si potrebbe definire una *minaccia all'individualismo*.

Le conseguenze geopolitiche della guerra appena conclusa, la nuova minaccia comunista con le connesse prime avvisaglie della Guerra fredda e il clima di sospetto e terrore generato dalle attività dei neonati movimenti nazionalisti, su tutti il maccartismo, appaiono infatti, su livelli differenti, tutti vettori di un attacco alla stabilità di quell'idea del primato dell'individuo che da sempre aveva costituito un punto di riferimento per l'identità e la cultura statunitense.

Il primo fattore da esaminare è costituito dai lasciti del conflitto mondiale. L'influenza della guerra sull'evoluzione del cinema western è ben osservata da Bazin, il quale rileva proprio come essa si senta soprattutto a guerra finita e si manifesti in modo indiretto "ogni volta che il film sostituisce ai temi tradizionali, o che vi sovrappone, una tesi sociale o morale"⁶¹.

Se indubbiamente le preoccupazioni legate alla fine della guerra che il cinema porta sulla scena sono connesse con l'inizio della paura atomica e con la preoccupazione che

⁵⁹v. Schatz, 1981, p. 58.

⁶⁰ Slotkin, 1998, p. 350.

⁶¹ Bazin, 1991, p. 151.

la vittoria non abbia portato la pace desiderata, sembra tuttavia essere un altro il tratto che colpisce più da vicino la mentalità della popolazione americana e che, forse in modo meno lampante ma più diffuso, inizia ad emergere tra le trame di numerose pellicole hollywoodiane di questo periodo.

Questo fattore è messo bene in luce dall'analisi di Robert Ray che, riflettendo sul clima che si crea negli Stati Uniti negli anni immediatamente successivi alla fine del conflitto, individua la causa del crescente malessere nella rinuncia forzata da parte degli Stati Uniti a quell'*isolazionismo* che aveva sempre contraddistinto la politica americana. Osserva Ray:

by fighting the war to preserve the American Dream, The United States have been forced to forsake permanently the splendid isolationism on which that dream rested. More than any other issue, it was this paradox that haunted Americans in the late forties and fifties, causing widespread disillusionment and anxiety.⁶²

Con queste parole Ray vuole osservare come la rinuncia all'*isolazionismo* implichi anche e soprattutto una delegittimazione dell'*individualismo* statunitense, che negli anni Quaranta, come si è visto, ancora costituiva un tratto decisivo dell'identità americana⁶³.

In particolare, secondo Ray, la seconda guerra mondiale avrebbe intaccato irrimediabilmente la possibilità di esistenza di quella *way of life* tipicamente americana incarnata dall'eroe individualista di cui proprio il western tradizionale era l'esaltazione. L'eroe di questi film infatti, configurandosi nei termini di quello che abbiamo definito un *reluctant hero*, era naturalmente in grado di agire socialmente senza mai intaccare la purezza del suo individualismo⁶⁴, mentre ora "the new realities of international politics discredited the stock American myth of the reluctant hero, able to act and then return to his self sufficiency"⁶⁵.

La fine del conflitto mondiale, pur vittoriosa, sembra dunque portare con sé un la dolorosa percezione di una rinuncia a quell'autosufficienza e quell'autonomia che

⁶² Ray, 1985, p. 134.

⁶³ cfr. Dewey, 1948, p. 59.

⁶⁴ Ray, 1985, p. 65.

⁶⁵ Ivi, 1985, p. 136.

costituiscono i tratti essenziali dell'individualismo tradizionalmente celebrato dal western, la cui praticabilità inizia ad essere messa in discussione sia a livello nazionale sia a livello individuale.

Se questa necessità di interdipendenza si manifesta in primo luogo su macro scala, con l'ingresso degli Stati Uniti in un contesto di alleanze geopolitiche che segna l'infrazione di una dottrina isolazionista inaugurata ai tempi di George Washington⁶⁶, le conseguenze di questa situazione internazionale sembrano dunque colpire anche un lato più profondo della mentalità americana, minando le certezze di quell'etica individualista che da sempre era stata un principio cardine del pensiero filosofico ancora prima che politico statunitense.

Queste osservazioni sono riprese da Michael Wood, il quale nota come, per lo spirito individualista americano le paure della guerra siano indotte non tanto dai nemici quanto *dagli amici*, dal timore ossia di restare soffocati dalle alleanze che si sono strette e in ultima analisi "da quella violazione di una libertà essenziale che essi rappresentano"⁶⁷. *Isolazionismo e individualismo* costituiscono infatti secondo Wood due declinazioni differenti dello stesso concetto: il primo riguarderebbe il rapporto dell'America con il resto del mondo, il secondo il rapporto tra la singola persona e la società: entrambi però costituiscono l'incarnazione di un'ideale di libertà che ha segnato il pensiero statunitense dalle sue origini e che a partire dalla fine degli anni Quaranta inizia ad essere percepito come irrimediabilmente compromesso⁶⁸.

In secondo luogo la fine della guerra mondiale inizia a portare sulla scena (politica e filmica) un nuovo nemico: il comunismo.

Al cinema il comunismo prima della Seconda Guerra Mondiale era stato trattato con indifferenza e superficialità, praticamente assente dal genere western, e in generale raramente rappresentato sul grande schermo come una seria minaccia per la democrazia statunitense⁶⁹. Se nel periodo della guerra il nemico ha generalmente il volto dei nazisti, a partire dal 1946 invece, è la Russia stalinista a rilevare il ruolo del villain, sostituendosi alla minaccia tedesca. Tuttavia questa transizione del nemico per

⁶⁶ v. Dunar, 2006, p. 19.

⁶⁷ Wood, 1979, p. 32.

⁶⁸ Ivi, p. 31.

⁶⁹ v. Dick, 2016, p. 4.

eccellenza da nazisti a comunisti sembra avvenire con in nome di una sorprendente continuità⁷⁰, riducendo al minimo i cambiamenti nella sua rappresentazione (fatto testimoniato dal frequente riutilizzo delle stesse trame - cambiando semplicemente la nazionalità dei villains che da “nasty Nazis” diventano “rotten Russians”⁷¹- e in alcuni casi addirittura con il riciclo degli stessi attori che li interpretano allo scopo di facilitare per il pubblico l’individuazione dell’antagonista). Al di là delle ovvie ragioni propagandistiche di questa continuità ricercata dagli sceneggiatori di Hollywood, essa appare sintomatica di come per la cultura statunitense le due minacce, al di là delle loro posizioni ideologiche antitetiche, incarnino una paura comune, connessa in primo luogo con la minaccia della subordinazione totale dell’individuo nei confronti della società che contraddistingue entrambi i regimi. Come osserva Bernard Dick, infatti, il comunismo - nella sua declinazione russa come in quella cinese – viene rappresentato a Hollywood come antitetico al modello capitalista statunitense proprio per l’assioma fondamentale che prevede la subordinazione delle esigenze personali “to those of that anomaly called *the people*”⁷². L’accento su un’accezione negativa (*anomala*) del concetto di *people* con lo scopo di sottolineare questo senso di continuità tra nazifascismo e comunismo non è tuttavia privo di conseguenze per il pensiero culturale statunitense: questa denigrazione del popolo come massa va infatti ad alimentare un senso di diffidenza anche nei confronti proprio di quel “popolo” americano, la cui purezza e la cui *naturale* virtù erano sempre state esaltate.

Abbiamo visto nel capitolo precedente come il B-western della seconda metà degli anni Trenta sia stato letto in diverse occasioni come l’espressione di un pensiero “populista”, proprio per la fiducia nella presenza di un popolo naturalmente virtuoso (contrapposto a un’élite corrotta) e l’esaltazione dell’azione di un leader carismatico capace di guidarne il processo di costituzione e affermazione. Ora, la paura comunista, alimentata attraverso l’esaltazione dei pericoli connessi con la subordinazione del singolo alla massa, sembra andare a minare questa fiducia nel concetto di comunità, mettendo in dubbio in particolare la possibilità di esistenza di quella comunità organica capace di valorizzare al massimo grado l’interesse individuale dei suoi membri, celebrata come si è visto dal western tradizionale.

⁷⁰ Ivi, p. 148.

⁷¹ Leab. 1993, p. 127.

⁷² Dick, 2016, p. 105.

Gilles Deleuze riprendendo la già citata categoria di “neo-western” connette lo sviluppo di questo sottogenere proprio ad un contesto storico segnato da una crisi di fiducia nel concetto di comunità. Egli osserva come il tratto definitorio di questo nuovo filone risieda proprio nell’abbandono di quella possibilità di affidare “l’illusione”, nel senso della speranza di un futuro radioso, nelle mani di una comunità “organica”. Deleuze individua infatti nell’*unanimismo* “il carattere politico del cinema americano prima e durante la guerra”⁷³, riferendosi proprio alla ricorrente esaltazione di una comunità naturalmente coesa, che mediante una spontanea conciliazione di individualismo e collettivismo, rendeva possibile quella che Kitses definiva – con riferimento al cinema di Ford – “speranza populista”⁷⁴. Ora invece, secondo il filosofo francese, l’esperienza dei totalitarismi europei sembra minare questa fiducia nell’intrinseca virtù e bontà del popolo che emerge dallo stato di natura. Concretamente, scrive Deleuze:

molti fattori avrebbero compromesso questa credenza: l’avvento di Hitler, che offriva al cinema come tema non più le masse divenute soggetto, ma le masse assoggettate; lo stalinismo, che sostituiva all’unanimismo dei popoli l’unità tirannica di un partito; la disgregazione del popolo americano, che non poteva più credersi il crogiuolo di popoli passati, né il germe di un popolo futuro (anche e soprattutto il neo-western manifestava questa disgregazione). Insomma, se esistesse un cinema politico moderno, si fonderebbe su questa base: il popolo non esiste più, o non ancora... manca il popolo.⁷⁵

Inoltre, come è noto, la minaccia comunista trova la sua controparte nei movimenti nazionalisti e in particolare nella diffusa paranoia legata al timore della presenza attività “anti-americane” sul suolo statunitense, che tocca l’apice negli anni tra il 1947 e il 1953 e che sembra anch’essa foriera della stessa minaccia alla libertà individuale. Se da un lato infatti sono diversi i film che traspongono sullo schermo i pericoli costituiti da quell’omologazione delle masse connessa nell’immaginario con la minaccia dei totalitarismi, dall’altro spesso le stesse pellicole sembrano rappresentare

⁷³ Deleuze, 1989, p. 239.

⁷⁴ Kitses, 1969, p. 13. “populist hope”.

⁷⁵ Deleuze, 1989, p.240.

al contempo i rischi connessi alla suggestionabilità del popolo e alle degenerazioni dovute all'instaurazione di un clima di tensione e sospetto come quello provocato in quegli anni dalla crociata anticomunista. Questa intima connessione tra le due paure – la minaccia comunista e il maccartismo – è infatti testimoniata con evidenza dal fatto che per quei film di genere che si prestano alla denuncia di omologazione, appiattimento e soppressione delle individualità, appare spesso difficile distinguere se le metafore impiegate siano da leggersi come critiche al modello comunista o all'inquisizione maccartista⁷⁶.

Nel concreto invece, soffermandoci sugli effetti immediati dal maccartismo, al di là degli esempi di pellicole che esprimono apertamente il proprio dissenso nei confronti dell'operato di McCarthy o la cui vicenda produttiva si interseca con le attività censorie dell'organizzazione, gli studiosi concordano nel riconoscere un primo effetto evidente provocato dalle attività dell'HCUA (*House Committee on Un-American Activities*) nel calo della produzione di film a tema "sociale" con il conseguente slittamento verso vicende private e drammi individuali.

Se indubbiamente la scelta di allontanarsi da tematiche sociali per concentrarsi su vicende "private" è connessa al clima di caccia alle streghe, tuttavia alcuni autori interpretano questo slittamento come il sintomo di qualcosa di più profondo che un semplice desiderio di stare alla larga da problemi con la censura⁷⁷. Questa attenzione alla dimensione privata sembra infatti sottolineare come le ansie del pubblico americano siano connesse, più che alle macroscopiche minacce del comunismo o del maccartismo, a quella che si potrebbe definire una "fobia dell'identità"⁷⁸, in un contesto sociale e politico che inizia a mettere a repentaglio quelli che erano sempre stati i suoi tratti definitivi, a partire dal primato accordato alla libertà individuale.

Per cogliere le dinamiche di questa tensione Michael Wood impiega, con un'evidente allusione al già citato tema dell'*American Adam*, il termine "caduta"⁷⁹. Se questa *caduta* non possiede ovviamente una datazione, essa coincide per l'autore con il "momento nel quale gli americani perdono la loro innocenza"⁸⁰, ossia "quando

⁷⁶ cfr. Menarini, 2005, p. 7.

⁷⁷ Ray, 1985, p.133.

⁷⁸ Menarini, 2005, p. 6.

⁷⁹ Wood, 1979, p.31.

⁸⁰ Ibidem

s'accorgono che il contratto sociale, il rapporto vincolante con gli altri, costa loro più di quanto siano realmente disposti a pagare”⁸¹.

Interessante è il riferimento di Wood al tema del contratto sociale, che ribadisce implicitamente quella particolare concezione del contrattualismo presupposta e rappresentata dal western tradizionale e della quale cui abbiamo delineato le caratteristiche nel capitolo precedente. Riflettendo sulle caratteristiche della società idealizzata dal western abbiamo osservato con Wright come la “storia teoretica” portata sulla scena dal western sia sì la storia della fondazione di una società a partire da un contratto stipulato tra i suoi individui, ma come al tempo stesso questa coincidenza tra interessi del singolo e bene collettivo avvenga nel west in modo naturale, risparmiando la ricerca di quello che Slotkin definiva “giusto bilanciamento”⁸² tra i due poli. Al contrario la *caduta* di cui parla Wood ha origine proprio con una valutazione sul “prezzo da pagare” per questa conciliazione, sintomo della perdita di quella naturalezza con cui la comunità si generava a partire proprio dal perseguimento dell’individuo del proprio interesse privato.

Come si è visto questa “perdita di innocenza” è percepita e incarnata dai protagonisti del western psicologico del dopoguerra. Dal Mitchum di *Blood on the moon* al James Stewart di *Bend of the river*, l’eroe si trova ora infatti di frequente a valutare, soppesando vantaggi e rinunce, la convenienza del proprio ingresso in un gruppo sociale più o meno numeroso, apparendo costantemente impegnato proprio in una sofferente ricerca di una conciliazione tra etica individualista e valori collettivi che da naturale si fa sempre più faticosa⁸³.

In conclusione sembra di poter osservare dunque come la tendenza del cinema hollywoodiano di questi anni ad affrontare questioni politiche o sociali “in maniera obliqua”⁸⁴ per concentrarsi soprattutto su vicende private e sull’esplorazione della sfera individuale dei protagonisti non sia solo l’effetto di una maggiore attenzione dovuta al timore della censura, ma sia intimamente connessa con la volontà di esplorare una frattura percepita prima di tutto a livello individuale e ancora (e ormai) priva di un progetto di politico collettivo capace di inquadrarla (come era stato il

⁸¹ Ivi, pp. 33-34.

⁸² Slotkin, 1998, p. 379.

⁸³ Di Chio, 2006.

⁸⁴ Alonge-Carluccio, 2020.

progetto rooseveltiano degli anni precedenti alla guerra e come saranno i movimenti sessantottini nel decennio successivo).

In particolare questa crisi sembra intaccare in primo luogo quell'autoevidenza del significato sociale dell'individualismo che abbiamo visto caratterizzare la mentalità del cinema hollywoodiano e in particolare del western degli anni precedenti alla guerra. Definitiva in questo senso appare l'osservazione Lee Russel che, a proposito della filmografia di Budd Boetticher, osserva come tutta la principale produzione del regista ruoti proprio intorno al tema dello smarrimento di un individuo in un'epoca storica in cui l'individualismo sembra aver perso la sua autoevidenza come valore guida per le azioni del singolo. Scrive Russell:

the central problem in Boetticher's film is the problem of the individual in an age - increasingly collectivized - in which individualism is no longer at all self-evident, in which individual action is increasingly problematic and the individual no longer conceived as a value per se.⁸⁵

Come si è visto questa osservazione appare estendibile al di là della filmografia di Boetticher e riferibile a un intero sottogenere che inizia a svilupparsi all'indomani del secondo dopoguerra il quale, nelle parole di Lenihan "by virtue of its traditional emphasis on individual-societal relationships, proved especially usable in exploring the problem of reconciling personal dignity with communal welfare that concerned postwar intellectuals"⁸⁶.

2.3. LA COMUNITÀ COME PERSONAGGIO E LE TRASFORMAZIONI DEI SUOI INDIVIDUI

All'inizio del capitolo abbiamo osservato i cambiamenti cui va incontro la figura dell'eroe individualista nei film di quel filone sviluppatosi nel secondo dopoguerra che abbiamo indicato con il termine "western psicologico". Ora, alla luce del contesto sociale, politico e culturale sopra delineato è interessante provare a metter in luce la

⁸⁵ Russell, 1965, p. 3-4.

⁸⁶ Lenihan, 1980, p. 90.

sostanziale evoluzione che riguarda il modo in cui la *società* stessa viene dipinta in questi film.

La novità fondamentale nella rappresentazione dei gruppi sociali sembra risiedere nel fatto che in queste storie, a differenza di quanto avviene nella trama classica, l'eroe giunge di frequente in una comunità che si delinea come già stabilizzata e che soprattutto *non richiede* il suo intervento. Quell'eroe che nel western tradizionale incarnava la principale (se non la sola) possibilità di salvezza e di progresso per la società, viene ora spesso percepito come una fonte di sconvolgimento dell'ordine di una comunità già strutturata che *non vuole problemi*, che tende ad accoglierlo con diffidenza e che in diversi casi diventa una minaccia per l'eroe stesso.

Interessante è innanzitutto riflettere proprio sulla *staticità* di queste città. In numerosi di questi western la comunità sembra perdere quel carattere di apertura e “movimento” che la caratterizzava nel western tradizionale, apparendo al contrario da subito chiusa e coesa. Nel western psicologico non ci troviamo più quasi mai infatti di fronte ad una comunità in fase di auto-costituzione, impegnata in un processo teleologico verso la sua mai definitiva realizzazione, ma questi film, al contrario, ci pongono davanti ad un processo di civilizzazione già concluso consentendoci di contemplare soltanto agli esiti – generalmente fallimentari - di questo percorso.

Gli stadi “realizzati” di queste comunità sembrano racchiudibili in due tipologie dai tratti opposti, ma entrambe simboli del fallimento del progetto di civilizzazione. La comunità infatti appare o già formata definitivamente, compatta, monolitica (simile ormai a quelle società dell'est che nel western tradizionale incarnavano il modello negativo di civilizzazione), oppure essa non si presenta affatto, lasciando la scena a individui definitivamente disgregati e inevitabilmente estranei ad ogni contesto comunitario. In entrambi i casi sembra dunque venir meno quello statuto liminale tra *wilderness* e *civilization* che caratterizzava proprio il concetto di società nel western tradizionale e che al tempo stesso consentiva come si è visto all'eroe di risoggettivarsi (di diventare *ciò che è*) proprio attraverso le mediazioni della comunità⁸⁷.

Secchi e Vecchi individuano una serie di film in cui “il topos della Collettività (una carovana, un forte, un reggimento, ma più spesso una città) svolge una funzione più rilevante rispetto a quella tradizionale di coro, per divenire un *personaggio* a tutti gli

⁸⁷ D'angela, 2004, p.22.

effetti”⁸⁸. Se nel western tradizionale la comunità svolgeva, come abbiamo visto nel capitolo precedente, una funzione di *coro* per le gesta dell’eroe, al contempo esaltandole, mitizzandole e svolgendo in questo modo la decisiva funzione di *rendere tale l’eroe*, ora essa sembra compattarsi indipendentemente dall’eroe, ritrovando il suo ordine interno al di fuori del paradigma individualista che in passato l’aveva reso possibile⁸⁹. In questi casi invece di presentarsi come *coro* essa si presenta come un *personaggio*, incarnato da figure che si fanno portavoce di un’anonima “maggioranza”, generalmente portatrice di valori contrapposti a quelli del protagonista⁹⁰.

Osserva Thomas Schatz come nel western “both the hero and the community establish their values and world view through their relationship with the savage milieu, but as the community becomes more civilized and thus more institutionalized, capitalistic, and corrupt, it gradually loses touch with the natural world from which it sprang”⁹¹. Così il westerner, in quanto ultima figura di mediazione tra i mondi della wilderness e della civiltà, vede il suo compito inasprirsi proprio “as the society becomes more insulated and self serving”⁹², manifestando una sempre maggiore incompatibilità con il sistema valoriale dell’eroe.

In altri casi invece la comunità è inesistente e la città si presenta come un mero “teatro” per l’azione dei personaggi, non più luogo vivente di frontiera e di passaggio ma un luogo al contempo chiuso e inerte, anticipando dei tratti che definiranno la rappresentazione tipica delle città del western degli anni Sessanta tanto in America quanto nella sua controparte italiana⁹³.

In alcuni di questi film infatti essa possiede addirittura l’aspetto della *ghost town*, come in *Yellow Sky* dove la “comunità” in cui approdano i protagonisti è costituita da una sola casa, abitata da nonno e nipote. Se la “straggling town” di film tradizionali come *The Virginian* o *Dodge City* è, come visto nel precedente capitolo, l’emblema di una civiltà in costruzione, la *ghost town* al contrario rappresenta il *fallimento della comunità*. Come osservato da Michael Wood infatti a rendere spaventosa la *ghost town*

⁸⁸ Secchi - Vecchi, p.81. Corsivo mio.

⁸⁹ Schatz, 1981 p.59.

⁹⁰ v. Lenihan, 1980, p. 117

⁹¹ Schatz, 1981, p. 51.

⁹² Ibidem

⁹³ v. Mitchell, 1996, p. 228.

non è tanto l'assenza di persone, frequente anche negli spazi aperti glorificati dal western, ma il fatto che "c'era una città e adesso non c'è più: il tentativo di fondare una società è definitivamente fallito"⁹⁴. In questi casi dunque la città non costituisce più quella speranza, quel sogno da realizzare, l'avamposto da cui ripartire per spostare sempre più in là la frontiera della civiltà, ma inizia ad essere il simbolo della sua fine, monito di staticità, quando non di morte.

Alcuni film ci mettono di fronte proprio alla degenerazione e al fallimento di questo progetto, mostrando la repentina degenerazione morale cui può andare incontro una comunità. Nel western tradizionale la città incarnava un sistema di valori da difendere, al massimo debole ma sempre innocente e mai moralmente negativa, e la sua degenerazione era connessa generalmente alla presenza di bande di fuorilegge - quindi di *outsider* - da estirpare per restaurare l'ordine sovvertito.

Nel sur-western invece, la città non sembra più essere intrinsecamente "buona e debole"⁹⁵, ma come nota Glucksman "la comunità etica allo stato di natura non gode più dei privilegi dell'innocenza e si trova esposta a tutte le degenerazioni"⁹⁶.

In alcuni casi estremi la società costituisce, almeno per una parte del film, addirittura il nemico del protagonista. Frequente è una variazione della trama per cui la società in cui l'eroe approda si presenta inizialmente come sana per poi impazzire "globalmente"⁹⁷ nel corso della vicenda, compattandosi irrazionalmente contro il protagonista, secondo un percorso narrativo pressoché opposto a quello previsto dalla trama classica. Questa degenerazione sembra riconducibile al fatto l'ordine e la compattezza di queste società non risiedono in un'armonia organica tra gli individui che ne fanno parte, bensì in una pericolosa omogeneità che anonimizza e fa assumere alla comunità le caratteristiche pericolose tipiche della folla, a partire ancora una volta da un'estrema suggestionabilità e da una regressione delle qualità razionali dei suoi cittadini.

Queste caratteristiche della "folla" assunte dalla comunità civilizzata emergono bene in un film come *Silver Lode* (1954), un'altra pellicola satura di riferimenti neanche

⁹⁴ Wood, 1989, p. 48.

⁹⁵ Wright, 1975, p. 165.

⁹⁶ Glucksman in Bellour, 1973, pp. 76-77.

⁹⁷ Secchi-Vecchi, 2000, p. 82.

troppo velati al maccartismo⁹⁸, in cui il protagonista Dan Ballard (John Payne), uomo più stimato della città si trova ingiustamente accusato di omicidio, con l'intera comunità che repentinamente cambia idea sul suo conto costringendolo a un'ardua lotta, solo contro tutti, per dimostrare la propria innocenza. Il film mostra i pericoli connessi con una comunità che pensa e agisce come un tutt'uno, regredendo ad uno stadio "primitivo" contrassegnato in primo luogo da una preoccupante perdita di razionalità che la pone in aperto contrasto con i valori dell'eroe.

Il caso più celebre di questo scontro di valori e di qualità tra l'eroe e la società è costituito senza dubbio da *High Noon*. Innanzitutto è interessante riscontrare come anche nel film di Zinnemann sono osservabili gli stessi ribaltamenti della formula narrativa classica individuati per *Silver Lode*: Kane non è un outsider che giunge in una città, ma ne rappresenta già la massima carica, è considerato il "miglior sceriffo della città" ed è stimato da tutta la popolazione. La città non è dunque un germoglio di civiltà che attende l'aiuto dell'eroe per proiettarsi verso un futuro radioso, ma al contrario la tensione crescente nel corso del film è legata all'attesa spasmodica dell'avvento in città dei fuorilegge intenzionati a sovvertire l'ordine già in vigore. Il fatto dunque che la posta in palio nello scontro con la banda dei Miller non riguardi la formazione di una società, ma la sua "sopravvivenza"⁹⁹ ribadisce la disillusione percepita dall'eroe costretto a relazionarsi con una comunità che manca di quel carattere di apertura e slancio verso il futuro, della quale persino il disordine era un tratto fondamentale, che costituiva la rappresentazione delle società in formazione del western classico.

I tratti inediti assunti dalla comunità si ripercuotono anche sulle figure tipiche del catalogo del western, anch'esse oggetto di una drastica trasformazione: in queste pellicole ai personaggi secondari è infatti generalmente destinato un ruolo minore e le singole figure delineate in precedenza appaiono ora o come portavoce di sentimenti collettivi o come personalità isolate, emarginate dal consesso sociale.

Nel paragrafo precedente abbiamo riportato l'osservazione di Deleuze che celebrava l'organicità virtuosa delle società rappresentate dai primi western di Ford e che nel

⁹⁸ Il villain che giunge in città sotto le finte spoglie di marshal e da inizio alla demolizione agli occhi della collettività dell'uomo più in vista della società si chiama addirittura McCarthy.

⁹⁹ Graham, 1979, p. 59.

primo capitolo abbiamo individuato nella micro-comunità della diligenza di *Stagecoach*.

Deleuze definisce la comunità fordiana come “una grande rappresentazione organica” comprensiva di “uno o parecchi gruppi fondamentali, ognuno dei quali ben definito, omogeneo, con i suoi luoghi, i suoi interni, le sue consuetudini” e “un gruppo di fortuna o di circostanza, più eterogeneo, eteroclitico, ma funzionale”¹⁰⁰. Concretamente nel western tradizionale il “gruppo fondamentale” era costituito da quella civiltà simboleggiata dalla donna da proteggere, mentre il “gruppo di fortuna” era formato dai personaggi di quel catalogo di figure che, in una prospettiva al contempo contrattualista e organica, davano vita alla società.

Nel neo-western, secondo Deleuze, in primo luogo “il gruppo fondamentale diventa assai vago”¹⁰¹, a partire dal fatto che – come visto negli esempi sopra citati – inizia a venire meno quella parte di società debole ma pura che chiede all’eroe di essere difesa. In secondo luogo il “gruppo di fortuna” inizia ad apparire come “un gruppo funzionale non più fondato nell’organico”, che trova altrove le motivazioni della sua costituzione come gruppo sociale. Decisiva è l’affermazione di Deleuze che osserva come, nel gruppo di fortuna (che egli definisce proprio composto da “un alcolizzato, un vecchio, un giovane...”¹⁰²) i personaggi tipici hanno progressivamente perso la loro chiara distinzione, che consentiva appunto quella catalogazione degli individui in figure tipiche: al contrario, scrive Deleuze “gli uomini all’interno di uno stesso gruppo e da un gruppo all’altro hanno così tante relazioni e partecipano di alleanze così complesse che si distinguono appena”¹⁰³.

Per osservare da vicino questo fenomeno è utile soffermarsi su una pellicola come *The Naked Spur* di Anthony Mann, film che seppur ambientato in piena wilderness, appare emblematico del nuovo rapporto tra gli individui e la comunità.

The Naked Spur, per le sue premesse narrative, avrebbe potuto tranquillamente giungere alle stesse conclusioni di *Stagecoach*: Mann, esattamente come Ford quindici anni prima, ci mette infatti di fronte ad un bandito, un cacciatore di taglie, un ex militare, un vecchio e una donna, costretti dal caso ad attraversare insieme un ambiente

¹⁰⁰ Deleuze, 1984, p. 210.

¹⁰¹ Ivi, p. 211.

¹⁰² Ibidem

¹⁰³ Ivi, p.212. Corsivo mio.

ostile, dove incombe costantemente la minaccia indiana. Tuttavia, invece di compattarsi e diventare una “comunità in movimento”, il gruppo eterogeneo dà vita a un egoistico gioco di alleanze provvisorie, meramente strategiche, destinate a confluire inevitabilmente in un massacro autodistruttivo.

Questa impossibilità di costituzione come comunità organica sembra scaturire proprio dalla mancanza dei tratti al contempo idiosincratici e immediatamente riconoscibili delle figure che fanno parte del gruppo, le quali appaiono spogliate di quelle caratteristiche formulari ed esasperatamente ricorrenti che li contrassegnavano in quanto *tipi*. Al contrario i personaggi di *The Naked Spur* sono latori di un’ambiguità e un’instabilità identitaria che impedisce prima di tutto l’attribuzione dei loro ruoli all’interno del gruppo. Ad esempio l’anziano cercatore d’oro interpretato da Millard Mitchell, che dalla prima sequenza si unisce all’avventura del protagonista, non è riducibile alla maschera del sidekick classico, a partire dalle motivazioni strettamente utilitaristiche che sanciscono la sua unione con l’eroe, così come un discorso analogo può essere fatto per il personaggio di Lina (Janet Leigh), che in un western tradizionale sarebbe probabilmente stato riconducibile ad uno dei due tipi di figura femminile (o le donne sarebbero state due) e di conseguenza il suo ruolo immediatamente inquadrabile e valorizzabile nel processo di costituzione di una micro-comunità coesa.

Durante il viaggio di *The naked spur*, che emblematicamente avviene non su un’unica diligenza ma ognuno sul proprio cavallo (o meglio a coppie che variano nel corso del tragitto), dunque il processo di *bildung* non sembra riguardare la comunità - come in *Stagecoach* - bensì l’identità dei singoli individui. Questa particolarità sembra stabilire innanzitutto un altro elemento di connessione con il noir, che tende con più frequenza a mettere al centro, a differenza del western, i processi di costituzione delle identità individuali¹⁰⁴ e al tempo stesso sembra ribadire quella tendenza del western di questi anni che consiste proprio nel mettere in scena la disgregazione di un gruppo sociale a partire da un’inedita attenzione, generalmente in senso negativo, alla complessità psicologica degli individui che ne fanno parte.

A prima vista *High Noon* sembra costituire un’eccezione in questo senso, in quanto il film, come individuato da Louis Giannetti “contiene una ricca galleria di personaggi

¹⁰⁴ v. Oliver-Trigo, 2002, p. 211. Gli autori definiscono il noir come “a visual manifestation of a process of identity formation”.

secondari che rispondono in modi unici”¹⁰⁵ all’evoluzione della situazione e alle richieste di Kane. Tuttavia questa accentuazione delle caratteristiche psicologiche e individuali dei personaggi secondari sembra più votata al realismo¹⁰⁶ che alla stereotipizzazione tipica del catalogo del western descritto nel primo capitolo, che invece raramente prevedeva la possibilità per le maschere che ne facevano parte di agire al di fuori del ruolo che la costruzione narrativa classica prevedeva per loro. Inoltre sottolinea Giannetti, riflettendo sulle scelte registiche di Zinnemann riguardo alla rappresentazione di questi personaggi di contorno, come “the townspeople are generally photographed in groups, in tightly-framed medium-long shot”¹⁰⁷, in linea con il modo di rappresentazione che il western classico tendeva a riservare a gruppi indiani per dissolverne l’individualità dei suoi membri nell’anonimia minacciosa della collettività.

Infine è interessante evidenziare una differenza fondamentale relativa alla conclusione privilegiata da questi film. Se il western psicologico, a differenza di quanto avverrà nei prodotti degli anni Sessanta, tende ancora a rinunciare di rado all’happy end, tuttavia anche quando l’eroe “cavalca via” vittorioso lascia raramente una città virtuosa e definitivamente risanata. Quando Errol Flynn lascia Dodge City al termine dell’omonimo film lascia una città che si è rimessa in movimento, quando Gary Cooper in *High Noon* getta la stella da sceriffo e si allontana da Hadleyville, nonostante le azioni eroiche del protagonista nulla per la comunità appare cambiato rispetto all’inizio della trama.

Scrive Franco La Polla a proposito di *High Noon*:

consumato l’eroe classico, disgustato l’eroe onesto e benpensante, nella cittadina rimangono solo i codardi, i commercianti, gli affaristi, i piccoli proprietari terrieri, i commessi, i banchieri. Probabilmente non sono disonesti ma soltanto vigliacchi.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Giannetti, 1976, p.7.

¹⁰⁶ La direzione di un maggior realismo è amplificata anche dalla scelta del regista di impiegare attori non professionisti per i ruoli secondari. v. Giannetti, 1976, p.10.

¹⁰⁷ Ivi, p.11.

¹⁰⁸ La Polla, 1987, p.199.

E' significativo leggere questo elenco di personaggi proposto La Polla alla luce dell'elenco di Leutrat citato nel primo capitolo relativamente al catalogo individui che costituisce la società virtuosa del western tradizionale. Scriveva Leutrat:

a parte l'esercito, la città costituisce il gruppo sociale più coerente. A ognuna delle sue funzioni corrisponde una professione: il giornalista, l'istitutrice, lo sceriffo, il parrucchiere-barbiere, il padrone di saloon con tanto di entraineuses, pianista e a volte musicisti, l'oste, il becchino, il boia, il giudice-avvocato, gli impiegati in banca, il sindaco, l'uomo d'affari, il politicante (spesso corrotto), lo speciale, il medico (...), il pastore, il coro di donne oneste, i bambini (...), alcuni vecchietti, gli oziosi seduti accanto alla porta di casa, poca gente di colore, indiani, neri o cinesi.¹⁰⁹

Se Leutrat definiva la città del west tratteggiando un ricco catalogo di professioni concrete, associabili a un volto tipico e ad un ruolo inderogabile per la vita della comunità, al contrario i termini utilizzati da La Polla evocano invece quel senso di anonimia che, come visto in precedenza, la cultura del western associa tendenzialmente all'est e in generale ad un sistema di valori negativo, la cui degenerazione risiede proprio in una soppressione dei tratti identitari individuali dei suoi membri.

2.3.1. L'EVOLUZIONE DELLA FIGURA FEMMINILE

Infine un'evoluzione importante da segnalare è quella cui vanno incontro i personaggi femminili.

Spesso tra le figure isolate che si distinguono dalla massa emerge una donna il cui ruolo non sembra più esaurirsi più in quello di pretesto per le azioni dell'eroe ma le permette di influire direttamente e in modo determinante, con la propria iniziativa autonoma, sullo sviluppo della vicenda. Secchi e Vecchi definiscono questo personaggio *donna-significante*, indicando con questo termine "quei personaggi di

¹⁰⁹ Leutrat, 1993, p.23.

donne che svolgono un ruolo fondamentale nell'economia interna del racconto e si collocano agli antipodi di quella funzione narrativa di pretesto e di abbellimento"¹¹⁰ generalmente riservata dal western tradizionale alla figura femminile.

Come esempi di questo nuovo tipo di donna i due autori propongono personaggi di film che appaiono inquadrabili perfettamente in quel sottogenere che abbiamo definito western psicologico, come la Virginia Mayo di *Colorado Territory* (1949) o di *Along the Great Divide* (1951) o la celebre villain di *Rancho Notorius* interpretata da Marlene Dietrich, i quali prevedono per la per la figura femminile un ruolo e uno spessore paragonabile a quelli della sua controparte maschile. Un altro regista che si distingue per il grande rilievo conferito alla figura femminile nei suoi western è indubbiamente Anthony Mann¹¹¹, del quale è sufficiente citare un film come *The furies* (1950) che al netto del suo contesto altolocato e tutt'altro che "selvaggio" è, quattro anni prima dal più celebre *Johnny Guitar* (1954), a tutti gli effetti un western con una protagonista femminile.

Tuttavia, al di là dei titoli che vedono donne protagoniste, destinati a rimanere una rarità nella storia del genere western, è possibile constatare nella produzione dei primi anni Cinquanta la permanenza e l'accentuazione della dicotomia tra le due tipologie di personaggi femminile che abbiamo in precedenza definito "ranchers' daughter" e "saloon girl". Se per tutti gli anni Trenta il western aveva accordato un evidente privilegio al primo tipo di donna – che Fiedler definiva "bionda", "senza macchia" e "senza sesso"¹¹² - ora il dualismo si fa più marcato, con la maggior parte dei film che tendono a riproporre quando non ad esasperare questa polarità. Tuttavia, al contrario di quanto previsto dal modello fiedleriano, le caratteristiche estetiche non trovano una corrispondenza puntuale sul piano morale, ma alle due donne è riservata una possibilità di azione e di iniziativa autonome non prevista nel western tradizionale, in primo luogo rispetto al ruolo narrativo che esse sono chiamate a rivestire.

L'esempio più lampante è probabilmente *Vera Cruz* (1954): nel film di Robert Aldrich i ruoli femminili sono ripartiti tra la bionda contessa Marie Duvarre (Denise Darcel), aristocratica austriaca, e la mora Nina (Sara Montiel) giovane ladra messicana, ma il

¹¹⁰ Secchi-Vecchi, 2000, p. 46.

¹¹¹ v. Bellour, 1973, p. 176.

¹¹² Fiedler, 1963, p. 216.

loro comportamento e la loro psicologia si discostano radicalmente dalla funzione narrativa stereotipata prevista tradizionalmente da questa dicotomia.

Infatti, se la distinzione tra le due tipologie di personaggio femminile in questi film appare sempre più marcata dal punto di vista estetico, entrambe le donne sembrano acquisire una maggior indipendenza e un ruolo al tempo stesso più attivo e meno prevedibile nello sviluppo della vicenda. La donna inizia a non significare più “solo per l’effetto che ha sull’eroe” come sostenuto da Boetticher (regista nella cui filmografia la presenza femminile tende a rivestire un ruolo marginale), ma essa possiede una propria autonomia che le consente di agire in modo decisamente meno dipendente dalla sua controparte maschile.

Alcuni studi hanno letto questa evoluzione nella rappresentazione della figura femminile come il riflesso di un cambiamento di mentalità riguardo alle relazioni di genere in seguito alla seconda guerra mondiale. Su questa linea si muovono sia lavori più recenti come quello di Loy, secondo cui “World war II revolutionized gender relations” così che i western dell’epoca “reflected shifts in gender relations and the tensions between man and woman produced by these shifts”, sia contemporanei al periodo in questione come il celebre saggio del 1950 di Frederick Elkin *The Psychological Appeal of the Hollywood Western*. Elkin notando proprio il recente sviluppo di quella che egli definisce “*independent heroine*”¹¹³, che si affianca alla figura femminile che aveva dominato il western dell’anteguerra, mette anch’egli in relazione lo sviluppo di questo personaggio con i cambiamenti culturali del contesto statunitense a lui contemporaneo, osservando proprio come “this trend towards the independent heroine reflects a correspondent trend in the American milieu”¹¹⁴.

Tuttavia più che interpretare questi cambiamenti come un semplice riflesso dei passi in avanti indubbiamente compiuti della società statunitense dell’epoca in materia di relazioni di genere, è interessante per il nostro studio provare a leggere l’evoluzione dei personaggi femminili alla luce dell’evoluzione della dialettica tra individualismo e società.

¹¹³ Elkin, 1950, p. 77.

¹¹⁴ Ibidem

Nel capitolo precedente avevamo, sulla scorta dell'analisi di Cawelti, riscontrato nel western tradizionale un'analogia tra la figura della donna (in particolare di quella *donna dipendente* che domina il western degli anni Trenta) e quella della società nella sua interezza¹¹⁵.

Se si accetta la persistenza di questo parallelismo anche nel western del dopoguerra, diventa suggestivo osservare come esso comporti la trasposizione sui personaggi femminili proprio delle caratteristiche inedite assunte dalla rappresentazione della comunità in questi film. I due "personaggi" (la donna e la società), sembrano infatti percorrere un percorso parallelo: entrambi cessano di essere le deboli latrici di valori intrinsecamente positivi che chiedono di essere difesi, per divenire un personaggio autonomo con cui l'eroe è costretto a confrontarsi e spesso a scontrarsi. La donna e la società iniziano infatti contemporaneamente ad affrancarsi dal ruolo di passiva incarnazione dei valori virtuosi della *civiltà*, bisognosa dell'aiuto di un eroe forte (maschile) che la tragga in salvo, per affermarsi come il polo forte di una relazione dialettica con l'eroe che si manifesta al contempo più sfaccettata e più conflittuale.

Un altro importante indicatore di questo cambiamento nella rappresentazione della figura femminile è infatti la sempre più frequente apparizione delle donne nel ruolo di villain¹¹⁶.

Se "during the 1930s women hardly ever appeared in that role" ora sono diversi i film in cui un personaggio femminile è un cattivo, quando non addirittura il capo dei villain, in una tendenza riscontrabile sia nella produzione di "di serie B" in film come *The Hawk of Powder River* (1948), *The Eyes of Texas* (1948) o *Colorado Sundown* (1952), sia in pellicole di taglio più autoriale come *The Duel at Silver Creek* (1952) di Don Siegel o il già citato *Rancho Notorius* di Fritz Lang.

Per Bazin, nel western tradizionale la distinzione buono/cattivo si applica solo ai personaggi maschili, mentre i personaggi femminili "are in every case worthy of love or at least of esteem or pity"¹¹⁷. Nel *sur-western* invece, osserva French, "just as one cannot any longer tell the good guys from the bad guys, one cannot with quite the same ease distinguish between the good girls and the bad girls"¹¹⁸, a causa di uno sviluppo

¹¹⁵ Cawelti, 1970, p. 47.

¹¹⁶ Loy, 2001, pp. 252 – 56.

¹¹⁷ Bazin, 1991, p. 144.

¹¹⁸ French, 1973, p. 64.

della psicologia di queste figure che, nonostante un rinforzamento apparente della dicotomia classica tra i due tipi di personaggio femminile, si svincolano dalle funzioni narrative che il western tradizionale prevedeva per loro per assumere un potere destinato a minare prima di tutto, ancora una volta, quella possibilità di autosufficienza e di distacco emotivo che caratterizzava il comportamento dell'eroe nei loro confronti¹¹⁹.

Se nel western degli anni Trenta infatti “the hero’s romantic interest in the girl was rarely emphasized”¹²⁰ ora la donna sembra costituisce un altro fattore in grado di esercitare una pressione sulla psicologia e sulle scelte dell'eroe, mettendone a repentaglio al contempo quell'autonomia e quella razionalità che, come si è visto, costituivano tratti fondamentali della sua etica individualista.

¹¹⁹ v. Loy, 2001, p.256.

¹²⁰ Fenin – Everson, 1973, p. 209.

CAPITOLO 3

SITUAZIONI ED ELEMENTI MORFOLOGICI DEL WESTERN PSICOLOGICO

3.1. LA VENDETTA COME AFFARE PRIVATO

Per concludere è interessante provare a prendere in esame le situazioni e gli elementi morfologici che costituiscono il “sostrato storico, formale e immaginario”¹ di quel sottogenere che è abbiamo definito *western psicologico* e la cui ricorrenza può essere ritenuta esemplificativa della ridefinizione del rapporto tra individualismo e società delineata in precedenza.

Uno dei topoi più caratteristici del western del dopoguerra è sicuramente costituito dalla *vendetta* che, come osservato da Slotkin, rappresenta il motore della maggior parte delle trame dei film in esame².

Indubbiamente la vendetta costituisce una delle situazioni portanti del genere western ed è riscontrabile come tema ricorrente sin dalle sue origini. Nell’immaginario del western classico la vendetta sembra addirittura rivestire un ruolo decisivo proprio per l’affermazione di quel sistema di valori che il western tradizionalmente celebra, attraverso – anche in questo caso – una naturale conciliazione tra il piano individuale e il piano sociale del gesto. L’exasperata attuazione della “legge del taglione”, che a prima vista sembra costituire la massima espressione di un’etica individualista (farsi giustizia da soli), tende infatti a coincidere con una tappa fondamentale del processo di creazione di un’identità collettiva³. Come osserva Frasca “l’eliminazione fisica di chi si è macchiato della colpa”, nel western tradizionale, coincide con “la riaffermazione dei valori minacciati”⁴ e la punizione violenta della colpa per mano dell’individuo che ne è stato danneggiato costituisce un passo avanti per l’intera società.

¹ Secchi – Vecchi, 2000, p. 18.

² v. Slotkin, p. 334.

³ Frasca, p. 208.

⁴ Ibidem

La comunità del west sembra infatti per sua natura necessitare ciclicamente di una “regeneration through violence”⁵, alla luce della quale la vendetta privata di un individuo appare quasi come un pretesto per “un’ostentata manifestazione” dei principi etici della comunità in cui essa ha luogo⁶.

Will Wright chiama *vengeance plot* una variazione codificata della trama classica che include la vendetta tra le azioni in grado di dare vita quella coincidenza di interesse personale e collettivo che, come visto in precedenza, costituisce un tratto definitorio del western tradizionale⁷. Sebbene in questi film infatti questa coincidenza di scopi privati e sociali avvenga con delle variazioni legate al fatto che il movente è prima di tutto, quando non esclusivamente, individuale, l’eroe seppur non combatta direttamente una battaglia collettiva, “yet in seeking his own revenge he always manages to help threatened members of society”⁸.

Gli esempi di vendette che coniugano l’interesse privato di chi le persegue e il bene collettivo della società che trae un vantaggio dalla sua azione sono innumerevoli nel western classico. Gli esempi più celebri nell’anteguerra sono probabilmente costituiti da *Stagecoach*, dove il viaggio di Ringo verso la resa dei conti con gli assassini del padre e del fratello coincide con il percorso verso la salvezza della micro-comunità della diligenza e da *Jesse James*, la cui vendetta per l’uccisione della madre coincide con un percorso di liberazione di un’intera società dai soprusi subiti per mano dei signori della ferrovia⁹.

Dal dopoguerra inizia ad emergere invece un nuovo tipo di western in cui la vendetta assume spesso connotati inediti, connessi in particolare a un diverso rapporto tra la dimensione individuale e sociale del gesto. A differenza di quanto previsto dalla *vengeance variation* della trama classica, nelle pellicole che abbiamo preso come riferimento come western psicologici, la vendetta dell’eroe non sembra infatti possedere alcun significato sociale o collettivo.

In particolare, se il tema fondamentale del western tradizionale è quello di ristabilire un ordine assente o sconvolto¹⁰, in questi film la vendetta si propone invece di

⁵ cfr. Slotkin, 1973.

⁶ Frasca, p. 209

⁷ Wright, 1975, p. 158.

⁸ Ivi, p. 161.

⁹ v. Slotkin, p. 382.

¹⁰ Leutrat, 1993, p. 47.

restaurare semplicemente “l’*assetto interno* devastato del protagonista”¹¹, in un gesto nella maggior parte dei casi privo di ripercussioni positive per la collettività. Osserva Slotkin come il western psicologico tende a “isolare e privatizzare”¹² il desiderio di vendetta dell’eroe, per soffermarsi più sulle implicazioni psicologiche di chi persegue la vendetta che sulla moralità del gesto che l’ha scatenata o sull’importanza sociale o etica della sua punizione.¹³

La differenza tra i due modelli di vendetta appare chiara proponendo un paragone tra un western classico come *My Darling Clementine* di Ford e una pellicola emblematica del filone del western psicologico come *Rancho Notorius* di Fritz Lang.

I protagonisti di entrambi i film sono mossi da un desiderio di vendetta personale, legato all’omicidio rispettivamente del fratello e della donna amata. Tuttavia, mentre nel primo caso “Ford propone, in modo che potremmo definire quasi allegorico, una relazione tra la motivazione individuale e la funzione collettiva del mantenimento dell’ordine”¹⁴, nel secondo la vendetta consiste in quello che il personaggio stesso definisce un “affare privato”, rispetto al quale la comunità *deve* rimanere in disparte. Se è vero che anche Earp alla vigilia del regolamento di conti all’O.K. Corral sembra rifiutare l’aiuto di chi si offre volontario per seguirlo, ribadendo anch’egli che si tratta di una “questione familiare”, questo atteggiamento sembra tuttavia interpretabile come una riaffermazione dell’etica individualista dell’eroe e - proprio in quanto tale- lontano da una volontà di scindere il piano privato da quello sociale.

Al contrario, come osservato da Schatz, “the destruction of the Clantons at the O.K. Corral by the Earp brothers and Doc Holliday in *My Darling Clementine* serves both to avenge the murder of James Earp and also to project an image of an orderly Tombstone into the indefinite future”¹⁵, in sintonia con la promessa del protagonista di “vendicare il fratello ucciso” e al contempo “moralizzare la città”.

¹¹ Secchi – Vecchi, 2000, p. 60.

¹² Slotkin, 1998, p. 382. “The revenger western, isolates this passion and privatizes it”.

¹³ Slotkin osserva questa dinamica proprio in relazione a Winchester ’73, notando come “the film’s central questions concern the psychology of the avenger, not the parricide (whose badness is a given)” Slotkin, 1998, p. 382.

¹⁴ Bourget, 2000, p. 100.

¹⁵ Schatz, 1981, p. 58.

Nel film di Lang, invece, la vendetta di Vern non sembra avere ripercussioni su alcun personaggio al di là del protagonista stesso e il suo unico significato si colloca al livello della struttura psicologica di colui che la persegue. In questi film infatti il desiderio di vendetta (alcuni autori si spingono a chiamarla “pulsione”, per sottolinearne il carattere nevrotico¹⁶) costituisce un tratto essenziale della psicologia dell’eroe e un fattore che condiziona la sua identità in modo decisamente più marcato di quanto non avvenisse per il westerner tradizionale.

L’estremo coinvolgimento emotivo del protagonista nel perseguimento della vendetta rappresenta un tratto estremamente ricorrente nel western psicologico. Kitses ad esempio riconosce la vendetta come un tratto definitorio dell’identità e del carattere della maggior parte dei protagonisti dei western di Anthony Mann. Secondo Kitses “characteristically, the Mann hero is a revenge hero”¹⁷, proprio a partire dal fatto che la vendetta costituisce “the basic drive Mann imbues his characters with”, sia nei film in cui la trama stessa ruota intorno al compimento di una vendetta (come il già citato *Winchester ‘73* o *The Man from Laramie* (1955)) sia in quelli in cui la vendetta non costituisce il fulcro della narrazione, ma condiziona in modo altrettanto decisivo la psicologia del protagonista (come *Bend of the River*, *The Far Country* (1954) o *Man of the West* (1958)).

Per questi motivi il *revenger* protagonista di questi film si configura, nei termini di Slotkin, come “psychically troubled and isolated from normal society by something “dark” in his nature and/or his past”¹⁸, un individuo quindi per il quale la vendetta rappresenta prima di tutto una fonte di nevrosi che lo distinguono radicalmente dalla specchiata moralità e dall’ingenua semplicità emotiva del westerner alla Gene Autry¹⁹. Lo stesso discorso appare valido per i film di Budd Boetticher - in particolare delle pellicole del filone segnato dal sodalizio tra il regista e l’attore Randolph Scott – nei quali la vendetta costituisce spesso il solo scopo dell’esistenza del protagonista, quando non l’unico tratto della sua storia personale noto allo spettatore²⁰.

¹⁶ cfr. Kitses 1969, p. 33.

¹⁷ Kitses, 1969, p. 33.

¹⁸ Slotkin, 1998, p. 383.

¹⁹ Si veda il noto “Decalogo del cowboy” di Gene Autry, riportato ad es. in Kezich, 1953, p.63.

²⁰ v. Russell, 1965, p. 3.

Ancora una volta la peculiarità di questo condizionamento esercitato dalla pulsione di vendetta sulla psiche di chi la persegue emerge con chiarezza attraverso un confronto con i protagonisti del western tradizionale.

Ringo di *Stagecoach* sembra quasi divertirsi mentre viaggia verso Lordsburg a vendicare gli assassini del padre e del fratello, spavaldo, sicuro di sé²¹, sorridente e già proiettato con il pensiero verso il futuro. L'uccisione dei Plummer appare infatti come qualcosa che egli semplicemente *deve fare* – in linea con il profilo del westerner tracciato da Warshow – e allo stesso tempo un'attesa occasione per mettere in mostra le proprie abilità e affermare il proprio statuto di eroe. La vendetta sembra dunque essere, tanto per Ringo quanto per il film stesso, poco più che il *pretesto* per l'affermazione dei tratti essenziali che li definiscono rispettivamente in quanto western e in quanto eroe western (prospettiva che trova conferma dal fatto che, pur essendo *Stagecoach* un film improntato sul tema della vendetta, si tendono a ricordarne più gli inseguimenti con gli indiani nella Monument Valley che la resa dei conti finale).

Inoltre, dopo l'uccisione dei Plummer, i protagonisti cavalcano lontano felici e il “ciclo della vendetta” appare definitivamente spezzato²². Ci troviamo di fronte dunque a quella che può essere definita una concezione *circolare* della vendetta, il cui compimento conduce ad una liberazione e ad un progresso in avanti che coinvolgono sia l'eroe sia la comunità.

La possibilità di questa risoluzione felice sembra connessa al fatto che la vendetta privata, nel western tradizionale, ha luogo all'interno di un contesto sociale più ampio, che permette la traduzione automatica dell'azione individuale in un gesto sociale. D'altronde sono gli stessi uomini di legge incaricati di scortare Ringo fino a Lordsburg a lasciare che la vendetta si consumi: permettendo al personaggio di Wayne di perseguire il proprio interesse privato essi compiono una scelta deliberata, la quale non è semplicemente il frutto di una riconoscenza per l'aiuto offerto dal pistolero durante il viaggio, ma è motivata dalla consapevolezza che al tempo stesso la vendetta libererebbe la città dei Plummer e di Ringo, il cui duello costituisce una tappa necessaria per il progresso della società verso la civilizzazione.

²¹ v. Lenihan, 180, p.110.

²² Wheatland, 2020, p. 68.

Come detto, questa coincidenza tra piano individuale e collettivo della vendetta non costituisce una prerogativa del film di Ford ma è comune a tutte le *vengeance variations* del western tradizionale. Situazioni analoghe sono riscontrabili infatti non solo in opere d'autore come quelle di Ford e King, ma anche per la produzione di serie B come nel caso di *The Carson City Kid* (1940) in cui Roy Rogers, vendica l'omicidio del fratello assassinando il gestore di un locale malfamato che costituiva un danno per l'intera cittadina o *Bad Men of Missouri* (1941) dove tre fratelli, in modo simile alla vicenda di *Jesse James*, perseguendo una vendetta familiare assurgono allo stato di *populist outlaws*²³.

Al contrario la vendetta del western psicologico non sembra più semplicemente un pretesto per l'eroe per affermare la propria identità di westerner e la propria spontanea moralità, ma essa appare più simile a sorta di *pulsione* che l'eroe si trova costretto a soddisfare per fare i conti in primo luogo con la propria coscienza. Anche in relazione al tema della vendetta, infatti, il sur-western esaspera l'indagine della dimensione psicologica dei suoi personaggi, addirittura – nei termini di Slotkin - feticizzandola²⁴, concentrandosi più sulle ripercussioni dell'impulso vendicativo sulla struttura mentale dei protagonisti che sul significato etico del gesto o sulle sue ripercussioni sulla collettività.

Se nella *vengeance variation*, la vendetta costituisce una tappa obbligatoria verso la mai definitiva costituzione di una società virtuosa, nel western psicologico essa rappresenta infatti soltanto un “percorso mentale”²⁵, un drammatico viaggio interiore che porta l'eroe a fare i conti con se stesso prima ancora che con un nemico concreto o con un sistema di valori contrapposto.

Infine è interessante osservare come emblematici di questo affrancamento della vendetta da un significato collettivo siano anche i cambiamenti connessi al contesto nel quale essa si consuma.

Nel western tradizionale anche la vendetta privata si compie infatti attraverso il rito del *duello*, a testimonianza della dimensione sociale del gesto. Osserva Franco Moretti come “nel western, i duellanti sono lontani tra loro; venti passi, trenta, a volte anche

²³ v. Slotkin, 1998, p. 382.

²⁴ Ivi, p. 380.

²⁵ La Polla, 1987, p. 43.

più; una dimensione *pubblica*, nella strada principale della città, in pieno giorno”²⁶, con gli altri abitanti alle finestre delle case ad osservare questo rito fondativo della società. La main street dove ha luogo il duello funge infatti da “palcoscenico”²⁷ per lo scontro decisivo tra l’eroe e il villain, caricando il massimo dei gesti individualisti di un significato che riguarda l’intera comunità.

Nel sur-western al contrario la vendetta sembra consumarsi spesso, come osservato in precedenza, al di fuori dei confini della città.

Abbiamo già citato l’esempio celebre di *Winchester ’73* dove lo scontro finale tra Lin e il fratello responsabile della morte del padre ha luogo tra le rocce di una montagna, lontano da ogni sguardo e da tutti gli aspetti rituali del duello, ma un discorso analogo appare valido anche per il goffo inseguimento sulle colline tra i fratellastri Burt Lancaster e Robert Walker all’epilogo di *Vengeance Alley*.

Tuttavia, il regista che - negli anni immediatamente successivi - più esaspera questa dimensione privata, quasi esistenziale, della vendetta è probabilmente Budd Boetticher²⁸. In *Ride Lonesome* (1959), lo scontro finale tra Randolph Scott e Lee Van Cleef (reo dell’assassinio della moglie del protagonista), ha luogo in una radura isolata, non in mezzo ad una strada emblema di una città in movimento, bensì sotto un albero²⁹ che possiede un potente significato simbolico esclusivamente per i duellanti.

Anche in questo film la vendetta si consuma senza il lento rito del duello, ma si risolve in un isterico colpo di fucile che non porta alcuna soddisfazione nemmeno allo spettatore, lasciando uno spaesante senso di frustrazione e di incompiutezza.

Frasca definisce questo topos ricorrente nel western del dopoguerra come “vendetta insatura”³⁰. Nell’eroe del sur-western la vendetta è infatti connessa a “un dramma che può soltanto tentare di mitigare”³¹, contraddistinta e motivata per l’eroe da una lacerazione interiore che nemmeno l’uccisione del colpevole tendenzialmente riesce a ricucire. Alcuni western della seconda metà degli anni Cinquanta portano sulla scena concretamente il fallimento della dimensione redentrice di questa vendetta, in alcuni casi addirittura attraverso la desolante scoperta di un errore del protagonista

²⁶ Moretti, 2018, p. 171.

²⁷ Frasca, 2007, p.167.

²⁸ Russell, 1965, p. 2.

²⁹ Da cui il titolo italiano *L’Albero della Vendetta*.

³⁰ Frasca, 2007, p. 40.

³¹ Ivi, p. 41.

nell'individuazione del colpevole, come nei casi di *Decision at Sundown* (1957) di Boetticher e *The Bravados* (1958) di Henry King.

Ma la definizione di *vendetta insatura* appare valida, con toni diversi, per quasi tutti i film esaminati, anche laddove l'eroe riesce effettivamente a portare a compimento la propria missione.

Lee Russell nota come al termine di tutti i film del sodalizio Boetticher-Scott, l'eroe cavalca via dalle rocce "still alone, certainly with no exaltation after his victory"³², così come secondo French l'eroe dei film di Mann dopo il raggiungimento del proprio scopo "acknowledges the futility of his revenge quest"³³. Sulla stessa scorta infine si collocano le parole di Robin Wood in relazione a *Rancho Notorius*, film in cui, secondo l'autore, la vendetta di Vern non rappresenterebbe nulla di più che "the protagonist's only possible expression of protest and defiance, the nearest he can come to denying the destiny that has overtaken him"³⁴.

In conclusione sembra dunque poter affermare che il western psicologico da un lato esaspera il tema vendetta da sempre caro al western, dall'altro tenda a svuotarlo dal suo significato sociale e collettivo.

La rilevanza accordata al piano personale della vendetta si connette dunque a una riflessione che tende a metterne da parte gli aspetti etici per concentrarsi piuttosto sul condizionamento esercitato dalla vendetta sull'identità e sulla psicologia dell'eroe che la persegue, svelando al contempo una drammatica incrinatura in quell'autonomia dai vincoli del passato che costituiva un tratto essenziale dell'individualismo dell'eroe western.

3.2. I VINCOLI DELLA FAMIGLIA E DEL PASSATO

Un'altra situazione ricorrente nei film in esame vede il protagonista costretto a confrontarsi con dei vincoli provenienti dalla propria storia personale o familiare, che mettono a repentaglio quell'*autonomia* che, come si è visto, caratterizza l'eroe individualista del western tradizionale.

³² Russell, 1965, p. 3.

³³ French, 1973, p. 125. Il riferimento è in particolare al finale di *The Naked spur*.

³⁴ Wood, 1980, p.65.

Se l'eroe classico emerge dalla wilderness libero da vincoli con luoghi e comunità concrete, spesso privo di una storia personale o addirittura di un nome, i protagonisti del sur-western tendono invece a portare con sé un passato ingombrante, che dimostra in diverse occasioni una notevole influenza sul loro comportamento e sulla loro identità.

In linea con la passione per la psicanalisi che travolge Hollywood alla fine degli anni Quaranta³⁵ e dalla quale il western non è immune³⁶, le nevrosi che contraddistinguono il profilo psicologico di questo nuovo tipo di eroe sono ricondotte frequentemente ad un rapporto irrisolto del protagonista con episodi del proprio passato³⁷. Nel western psicologico il passato (spesso nella forma di episodi legati all'infanzia) costituisce infatti un peso che l'eroe si porta dietro, che ne condiziona le scelte in modo irrazionale e che rappresenta un limite proprio per il suo individualismo.

In alcune pellicole il riferimento alla nozione freudiana di "ritorno del rimosso" è esplicito, come nel caso di *Pursued* dove troviamo il protagonista interpretato da Mitchum parlare esplicitamente di una parte di sé rimasta "sepolta" durante un episodio traumatico della propria infanzia³⁸ e ciclicamente destinata a riaffiorare durante la vicenda.

Ma il senso di colpa per degli avvenimenti del passato rappresenta spesso il motore di queste trame anche in film dalle minori ambizioni intellettuali. Così vediamo Randolph Scott in *The Stranger Wore a Gun* (1953) assediato dal rimorso per i crimini commessi durante la guerra combattuta dalla parte di Quantrill e dei confederati, oppure protagonisti come quelli interpretati da Kirk Douglas di *Along the Great Divide* (1951) o da Glenn Ford in *The Fastest Gun Alive* (1956) le cui nevrosi sono connesse in entrambi i casi con il rimpianto per non aver potuto salvare il padre e, nel secondo film, per aver sprecato l'occasione della sua vendetta³⁹.

Un tratto da segnalare è come questo conto in sospeso dei protagonisti con il proprio passato e con la propria storia personale sia legato di frequente al contesto familiare e in particolare al rapporto con la figura paterna.

³⁵ French, 1973, p. 49.

³⁶ Fenin – Everson, 1973, p. 265.

³⁷ v. Elkin, 1950, p. 74.

³⁸ "If that house was me, what part of me was buried in those graves?"

³⁹ Lenihan, 1980, p. 110-11.

Lenihan nota come “many postwar westerns involved the problems of broken families”⁴⁰, portando sulla scena protagonisti imbrigliati in un rapporto conflittuale con membri della loro stessa famiglia.

Il westerner tradizionale, così come l’*Adamo americano* tratteggiato da Lewis, è libero da ogni vincolo di sangue⁴¹ e il fatto di non possedere – nei termini di Wright - “social lineage, or rank, usually not even a family”⁴² costituisce un tratto essenziale del suo individualismo, che gli consente di agire ogni volta elevando l’interesse privato a guida per il proprio comportamento. Nel dopoguerra invece i legami familiari riacquistano centralità e sembrano incidere in modo decisivo nella definizione della psicologia e dell’identità del protagonista.

In primo luogo è da segnalare la rilevanza che il western psicologico attribuisce al rapporto del protagonista con la figura del padre, incarnazione di quei concetti “aristocratici” di lignaggio e stirpe che da sempre la filosofia del western rigetta, sia sul piano individuale, costituendo un limite per l’etica individualista incarnata dall’eroe, sia sul piano politico, in quanto minaccia per quella sostanziale eguaglianza tra uomini cui aspira la società del western.

Se, per queste ragioni, fino agli anni Quaranta la figura del padre aveva rivestito un ruolo tendenzialmente marginale nel western, un cambiamento importante sembra invece riscontrabile in seguito alla fine del conflitto mondiale. Come nota l’esaustivo studio di Stella Bruzzi, la guerra influenza anche la concezione della paternità, in particolare nella direzione di un ritorno di una “more traditional patriarchal image”⁴³, che si riflette nel cinema e soprattutto nel western nella (ri)comparsa sulla scena di un nuovo tipo di figura paterna. Bruzzi individua addirittura una categoria che definisce “patriarchal western”⁴⁴, caratterizzata dalla presenza di un padre dispotico e ingombrante⁴⁵ con cui il figlio è costretto a confrontarsi, impegnato al tempo stesso (secondo una dinamica che risente evidentemente dell’influenza della vulgata freudiana), in un tentativo di seguirne le orme e di svincolarsi dalla sua pressione⁴⁶.

⁴⁰ v. Lenihan, 1980, p. 138.

⁴¹ Lewis, 1955, p. 41.

⁴² Wright, 2001, p. 21.

⁴³ Bruzzi, 2005, p. 1.

⁴⁴ Ivi, p. 62.

⁴⁵ Ibidem

⁴⁶ Ivi, p. 37.

Secondo Mitchell la produzione western dei primi anni Cinquanta è “driven by plots of sons seeking fathers, of fathers looking for reliable sons, of both *locked* in the highly contested structure of the nuclear family”⁴⁷. Non è un caso che Mitchell utilizzi il termine *locked*, sottolineando così il vincolo opprimente che la famiglia nucleare rappresenta per l’eroe individualista.

Il vincolo familiare - e in particolare il legame con la figura genitoriale - è infatti qualcosa che insegue e perseguita il protagonista, in modo metaforico come in *Pursued*, quando non fisicamente come in *Red River*.

E’ proprio *Red River* - che non a caso Thomas Pauly indica come capostipite del sur-western⁴⁸ - a mettere in scena uno dei primi scontri tra figlio e figura paterna, inaugurando lo sviluppo di un tema praticamente estraneo al genere western fino a quel momento, ma che diventerà ricorrente nella produzione degli anni Cinquanta. Per affermarsi come individuo Matt (Montgomery Cliff) deve infatti liberarsi del padre adottivo che lo braccia senza tregua. E non è un caso che il padre abbia il volto di John Wayne, incarnazione massima dell’eroe western, al tempo stesso il modello per eccellenza da imitare per diventare un cowboy e il nemico più difficile con cui confrontarsi.

Il tema dello scontro genitore-figlio è riproposto in numerosi film del periodo, dal già citato *The Furies*, dove la lotta per il possesso della tenuta che dà il nome al film conduce a uno scontro mortale tra la figlia e il dispotico padre, a *The Backlash* (1956) di John Sturges dove il viaggio del protagonista (Richard Widmark) sulle orme di un padre che ha idealizzato a modello di virtù e moralità è frustrato dalla rivelazione della vera natura di quest’ultimo.

L’ambiziosa ipotesi di PWJ Verstraten coglie nella rappresentazione della figura del padre che emerge nel western a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta, un riflesso del maccartismo e in particolare della sua fine. Secondo l’autore “the emergence of hypermasculine father figures in mid-fifties westerns is related to the exposure of McCarthy as an impostor”⁴⁹: McCarthy come, ad esempio, il padre di Widmark in *Backlash*, è l’occupante indiscusso di una posizione autorevolezza, dispotismo e arroganza che di colpo vede venire meno la sua infallibilità, per rivelarsi

⁴⁷ Mitchell, 1996, p. 190. Corsivo mio.

⁴⁸ Pauly, 1974.

⁴⁹ Verstraten, 1999, p. 126.

come un impostore. La conseguenza di questo smascheramento è duplice e contraddittoria, in quanto da un lato porta con sé il desiderio di una liberazione dai dettami della figura paterna, dall'altro è latore di un senso di smarrimento dovuto al crollo di un punto di riferimento fondamentale.

Se l'ipotesi di un parallelismo tra la figura paterna e quella di McCarthy è suggestiva, ma evidentemente sostenibile solo per alcuni dei film in questione, la lettura di Verstraten ha indubbiamente il merito di ribadire invece la stretta connessione tra il western e il contesto politico e sociale del dopoguerra in USA, mettendo in luce in particolare la peculiarità della prospettiva di questa rappresentazione.

Il western di questi anni inizia infatti a portare sulla scena uno scontro generazionale che esploderà negli anni Sessanta, ma lo fa, anche in questo caso, dalla prospettiva del disagio individuale del figlio, concentrando l'attenzione sul condizionamento esercitato sulla psicologia e sull'identità dei suoi protagonisti da un legame che inizia a farsi sempre più problematico.

E' interessante, per indagare questa relazione, riflettere anche sull'attenzione inedita che il western di questi anni riserva al tema dell'*educazione*, riflesso di un'ansia connessa ancora una volta all'emergere di preoccupazioni relative alla scoperta dell'influenza del contesto (in questo caso familiare) sulla costituzione dell'identità dell'individuo.

Nota Mitchell come il western del dopoguerra insista sull'importanza dell'educazione proprio "about instilling character and civic ideals, about defining proper gender roles, about the larger project of raising children into capable men and women"⁵⁰.

Se infatti la *mascolinità* del westerner (tratto almeno superficialmente associabile al concetto di individualismo) consisteva tradizionalmente in una serie di virtù e abilità che l'eroe possedeva naturalmente, per questi film "manhood consists once again of assorted intangible qualities, *as much culturally created as biologically given*"⁵¹.

L'eroe classico del western emerge dalla natura già formato, collocato fuori dal tempo della Storia così come fuori dal tempo della sua crescita. Il west è infatti il luogo dove "gli uomini sono uomini"⁵² senza necessità di imparare ad esserlo: come osserva

⁵⁰ Mitchell, 1996, p. 191.

⁵¹ Ivi, p. 218. Corsivo mio.

⁵² Warshow, 1955, p. 436.

Warshow, quando facciamo la conoscenza del westerner, egli è già in possesso di tutte le abilità che lo contraddistinguono in quanto tale, senza che si sappia dove le abbia apprese e senza che lo si veda esercitarsi.

Allo stesso modo la sua “razionalità”, nel senso delineato in queste pagine, non deriva dall’esperienza ma dall’intuizione, ossia da una connessione naturale con l’ambiente che lo circonda, le cui dinamiche e il cui senso si lasciano comprendere in modo immediato e, si potrebbe dire, pre-discorsivo⁵³.

Il western del dopoguerra porta invece con frequenza sulla scena i temi dell’educazione, dell’imitazione e della successione. Come si è visto, per il western tradizionale il processo di *bildung* riguardava la società, mentre per l’eroe questioni come la crescita personale e il raggiungimento di una maturità apparivano tendenzialmente irrilevanti. Al contrario in questi western vediamo i personaggi crescere (addirittura invecchiare), riprendendo in alcuni casi lo schema caratteristico di una narrativa di formazione pressoché estranea al cinema western.

Così, anche un western classico come *Shane* (che pur essendo del 1953 difficilmente appare includibile nella categoria di sur-western proprio in virtù dei caratteri del suo omonimo protagonista) riserva una particolare rilevanza al tema dell’educazione del personaggio Joey, impegnato sin dalla tenera età in un processo di apprendimento per osservazione delle abilità e dei valori dell’eroe. Gli stessi temi appaiono esasperati nel già citato *Red River*, dove il giovane orfano Matt viene educato al west dal cowboy interpretato da Wayne, ma si ripresentano in modo più o meno sfumato lungo tutto il decennio, da film come *The Gunfighter* o *The track of the cat* (1954), fino a *Riding Shotgun* (1954) o *Gunman’s walk* (1958).

In altre occasioni, invece, il vincolo dei legami familiari è portato sullo schermo nella forma di uno scontro tra fratelli o, più spesso, fratellastri. A partire dal celebre *Duel in the sun* (1946), fino a *Vengeance Alley* (1951), passando per il già trattato *Winchester ’73*, ci troviamo spesso di fronte a un conflitto dall’esito spesso mortale tra due fratelli, divisi dall’amore per la stessa donna, da questioni legate all’eredità o semplicemente da stili di vita opposti. A prescindere dalla causa del conflitto, è interessante osservare come il legame di sangue sia rappresentato nella maggior parte di questi film come

⁵³ v. Folsom, 1967, p. 203

una fonte di problemi, che intrappola l'eroe nelle dinamiche di quello che Slotkin definisce "pericoloso tribalismo"⁵⁴.

Inoltre, il fatto che l'azione dell'eroe si svolga in un contesto familiare implica in primo luogo una rinuncia a quel distacco emotivo dalla causa perseguita che contraddistingueva l'eroe tradizionale, in secondo luogo l'impossibilità per il nemico/fratello di incarnare quell'*alterità* che per contrasto consente di definire l'identità del protagonista.

Come messo in risalto nel primo capitolo il westerner definisce infatti la propria identità e il proprio sistema di valori anche "in negativo", per contrapposizione con un *altro* che necessita di essere sconfitto.

E' utile a questo proposito richiamare la lettura proposta da Leslie Fiedler in *Il ritorno del pellerossa* secondo cui l'eroe western necessita dello scontro con l'*altro* per affermare la propria identità. Poco importa, secondo Fiedler, che questo nemico assumesse concretamente il volto dell'indiano o che incarnasse anche solo per un tratto un sistema di valori da distruggere: "persino nella sparatoria, che è riservata tradizionalmente ai soli WASP, e nella quale il visopallido col cappello bianco, fa fuori il visopallido col cappello nero, simbolicamente uccide l'indiano che è in tutti noi"⁵⁵. Evidentemente questa situazione non è può realizzarsi nel momento di uno scontro con un "rivale impossibile"⁵⁶ come un fratello o un padre: il conflitto tende così a svuotarsi del suo significato positivo, per diventare un dramma privato che nemmeno l'eliminazione del nemico è in grado di risolvere.

Alla luce di queste considerazioni sembra dunque possibile individuare una sorta di slittamento del ruolo che il western tradizionale riconosceva alla città (e più in generale al polo della *civilization*) verso l'istituzione della famiglia.

Kitses ad esempio afferma con decisione che "for Mann the community is the family"⁵⁷, in quanto rappresentazione di un microcosmo che ripropone ed esaspera quei caratteri ambigui che il western tradizionalmente associa al concetto di civiltà.

⁵⁴ Slotkin, 1998, p.309.

⁵⁵ Fiedler, 1968, p. 132.

⁵⁶ Verstraten, 1999, p. 125.

⁵⁷ Kitses, 1969 p. 59.

Da un lato, se la comunità inizia - come mostrato nel precedente capitolo - a perdere quello statuto di sogno di civilizzazione da preservare e proteggere, questa funzione sembra trasferirsi sull'istituzione familiare, la quale si carica di un potente significato affettivo. Dall'altro, allo stesso tempo, la famiglia sembra assumere su di sé quella connotazione ambigua che il western assegna alla civiltà. Nota infatti Kitses come "Mann's vision of the family as microcosm of humanity is profoundly ambiguous: the highest good, the source of all evil"⁵⁸. Da un lato dunque la tranquillità della vita del ranch, il porto sicuro dalle insidie della wilderness, dall'altro, come la città, una trappola che "minaccia di intrappolare l'eroe in tutte quelle cose che il western cerca di evitare come la peste: l'intimità, la dipendenza reciproca, la rete di responsabilità sociali ed emotive"⁵⁹.

La differenza fondamentale tra le due consiste nel fatto che dalla città l'eroe individualista può sempre cavalcare via, mentre dalla famiglia e dai legami di sangue questa fuga è faticosa quando non impossibile.

Nessun film meglio di *Red River* sintetizza questa impossibilità di liberarsi del vincolo familiare. Nella sua fuga attraverso la wilderness verso l'indipendenza, l'autonomia, e il perseguimento del proprio interesse, per Matt è impossibile lasciare indietro l'ingombrante figura del patrigno che lo perseguita: egli si trova infatti, simbolicamente e fisicamente, inseguito (*pursued*) dall'autorità carismatica e ingombrante del personaggio di Wayne, con la quale sarà inevitabilmente costretto a fare i conti.

3.3. IL PESO DELLE ASPETTATIVE E LA FUGA DALLA SOCIETÀ

Infine, un ultimo motivo ricorrente nel western psicologico da prendere in considerazione è quello della *fuga* dell'eroe da un gruppo sociale, in seguito alla percezione dell'impossibilità di ricoprire con naturalezza il ruolo che la comunità (o la micro-comunità) cui appartiene si aspetta da lui.

Il film per eccellenza che sviluppa questa tematica è *The Gunfighter* di Henry King, in cui il protagonista Jimmy Ringo (Gregory Peck), pistolero all'apice della fama

⁵⁸ Ivi, p. 61.

⁵⁹ Morsiani, 1994, p.40

individuale, si ritrova costretto a rivestire un ruolo che non sente più proprio, risultando condannato ad uno stato di desolata alienazione. Ringo torna a Cayenne per ricongiungersi con la moglie e il figlioletto, intenzionato a dismettere definitivamente i panni del *gunfighter*. Giunto in città, tuttavia, si trova costretto a fare i conti con il peso della sua celebrità, tra giovani rapanti desiderosi di sfidarlo a duello, autorità intimorite dalla sua presenza e vendicatori di vecchie uccisioni che lo condurranno a prendere atto dell'inattuabilità del suo progetto di cambiare vita.

Incarnazione al tempo stesso della massima potenza e della massima vulnerabilità⁶⁰, il personaggio interpretato da Peck è stato letto, analogamente ai suoi omologhi in altri western del periodo, come una metafora del popolo americano, stanco di combattere, in cerca di una promessa serenità e in preda alle disillusioni della transizione tra la seconda guerra mondiale e la guerra fredda⁶¹.

Scrive Slotkin:

He (Ringo) realizes the disillusionment of the transition from postwar to cold war – the sense that all our accumulation of power and great wartime victories had somehow failed to produce the world we expected, or even to give us the assurance that we, as a political society, could control our destiny⁶²

Allo stesso modo anche Lenihan coglie un'analogia tra la situazione di Ringo e quella della popolazione statunitense, segnata da un'ansia connessa alla realizzazione del fatto che la fine del conflitto mondiale non rechi con sé la pace tanto desiderata⁶³, mentre Robert Ray legge una dinamica simile anche in altri western degli anni successivi. In particolare secondo l'autore in *The Far Country* (1955) “the reluctant, battered hero as the postwar audience's image of America itself”⁶⁴, costretta dalla percezione del proprio ruolo internazionale a continuare una guerra che è stanca di combattere.

⁶⁰ Slotkin, p. 390

⁶¹ cfr. Lenihan, 1980; Gow, 2015.

⁶² Slotkin, 1998, p. 390.

⁶³ Lenihan, 1980, p.111. “(Ringo) was seeking peace, even as the audience was seeking solace after the tensions of World War II”.

⁶⁴ Ray, 1985, p. 173.

La figura del *gunfighter* stanco ma costretto a rivestire il ruolo che gli altri richiedono da lui incarna quello che Slotkin definisce “il paradosso dell’autorappresentazione degli Stati Uniti”⁶⁵ nel secondo dopoguerra. Questa condizione “paradossale” consiste nella percezione di rappresentare la massima potenza e al tempo stesso di come questo potere, in virtù delle aspettative che ne derivano, comporti una dolorosa rinuncia all’interesse privato. Il *gunfighter* non solo, come si è visto, è costretto a rinunciare a quello statuto di *reluctant hero* capace di intervenire in favore della collettività anteponendo sempre però il proprio interesse, ma addirittura le richieste e le aspettative della società iniziano a mettere a repentaglio quanto di più personale possiede nella vita.

Per queste ragioni la battaglia di Ringo appare infatti opposta a quella combattuta tradizionalmente dal *reluctant hero*: schiacciato dalle pressioni della società, egli si trova costretto a sparare per salvare la possibilità di perseguire il proprio interesse privato (la possibilità di un ricongiungimento con i propri affetti familiari) e per liberarsi, prima ancora che dei suoi nemici, di un’identità che non percepisce più come propria.

Philip French individua come una caratteristica fondamentale del post-western (categoria i cui estremi temporali si estendono al di là della definizione baziniana di sur-western) l’influenza e la pressione esercitata sulla psicologia del protagonista di quello che egli definisce *culto del cowboy*⁶⁶. Il cowboy inizia infatti sempre più spesso ad apparire una vittima della propria reputazione, in quanto oggetto di una rappresentazione distorta della sua identità che oscilla costantemente tra l’estasiata ammirazione e il disgustato ripudio del suo stile di vita.

In virtù della ricorrenza di questa dinamica, Cawelti individua addirittura in questa situazione una variazione codificata del rapporto tra l’eroe e la società, che vedrebbe, secondo l’autore, “the hero caught in the middle between the townspeople’s need for his savage skills and their rejection of his way of life”⁶⁷.

⁶⁵ Slotkin, 1998, p. 383.

⁶⁶ French, 1973, p. 140. “Central of them all is the way in which the characters are influenced by, or are victim of, the cowboy cult”.

⁶⁷ Cawelti, 1970, p. 47.

La definizione di Cawelti di questa variazione di trama è significativa, in quanto mette in evidenza come le aspettative che gravano sul *gunfighter* non siano solo connesse a una richiesta di aiuto da parte della comunità, ma costituiscano in molti casi anche uno stigma dal quale per l'eroe sembra impossibile liberarsi.

Un esempio lampante di questa duplicità è costituito da *Riding Shotgun* di Andre De Toth, dove il protagonista (Randolph Scott), unica speranza di salvezza per una cittadina che sta per essere presa d'assalto da un gruppo di banditi, viene scambiato per un loro complice e si trova letteralmente "assediato" dalla comunità e dall'idea che i cittadini si sono fatta di lui. Come osservato da Secchi e Vecchi è proprio "la sua abilità di *gunfighter* (che) lo rende inquietante e pericoloso agli occhi della città"⁶⁸, caratterizzandolo contemporaneamente come la massima fonte di fascino da parte di un ragazzo che ne invidia le qualità e al tempo stesso incarnazione di uno stile di vita anacronistico e condannato dalla comunità sempre più "civilizzata".

La riflessione critica sul peso delle aspettative riguarda inoltre anche gli *outlaw westerns*, che nel dopoguerra iniziano a proporre con regolarità storie di fuorilegge desiderosi di cambiare vita ma costretti dalle circostanze e dalle pressioni (esterne o interne) a perseverare sulla strada del crimine.

Abbiamo già citato *Colorado Territory* di Raoul Walsh, in cui vediamo l'ex galeotto Wes (Joel McRea) essere spinto dalle pressioni della sua banda a compiere un ultimo colpo, conducendolo a un tragico destino. Un altro *outlaw western* significativo da questo punto di vista è sicuramente *Kansas Riders* (1950) di Ray Enright. Questa atipica rilettura della vicenda di Jesse James ci mostra il nevrotico bandito interpretato da Audie Murphy che, in modo estremamente diverso dalla sua rappresentazione nel film di King del 1939, è condannato a condurre la vita da fuorilegge non per un desiderio di giustizia, ma semplicemente in quanto – come confessato dal protagonista – "ci sono situazioni da cui non si può uscire".

Sulla questa scorta si collocano le osservazioni di Lenihan, che definisce il tipo di fuorilegge interpretato da McRea in *Four Faces to West* (1948) e in *Colorado Territory* (1949) come un personaggio che "struggles to cope with a world that seems to oppose him at every turn"⁶⁹.

⁶⁸ Secchi – Vecchi, 2000, p.83.

⁶⁹ Lenihan, 1980, p. 110.

Questa tragica lotta contro un mondo “che sembra opporsi” costantemente sembra dunque costituire il definitivo ribaltamento di quell'accordo totale tra l'eroe e l'ambiente circostante che rappresentava il presupposto alla base dell'etica individualista del western.

Questa sensazione di oppressione da parte dell'ambiente sul protagonista è resa in questi western anche a livello visivo, in particolare attraverso una ridefinizione del rapporto tra l'eroe e lo spazio circostante.

L'eroe non è più il dominatore di uno spazio aperto tutto da scoprire e conquistare, ma inizia a divenire quasi la vittima della grandezza di un paesaggio che sembra sovrastarlo e schiacciarlo. Se il discorso appare decisamente valido per alcuni western “rocciosi” di Mann e Boetticher - dove lo spazio naturale si fa angusto e non dominabile dall'occhio del cowboy, ma minaccioso e ricco di insidie - è però ancora una volta *Pursued* a offrirci l'esempio più concreto di questa oppressione esercitata dello spazio sul personaggio. Scrive Frasca:

In *Pursued* ad esempio, l'enorme parete rocciosa che occupa il quadro in tutta la sua altezza, sovrastando per la quasi totalità dell'inquadratura Jeb Rand (Robert Mitchum) e i suoi inseguitori, è la verosimile metafora del trauma opprimente del protagonista, schiavo di un passato che non riesce a far riaffiorare e vittima di una faida familiare (...) che lo perseguita suo malgrado fin dalla tenera età. Il successivo ingresso di Jeb in una gola molto stretta, quasi una sorta di imbuto (...) è l'anticipo di un cerchio che si sta chiudendo inesorabilmente su se stesso.⁷⁰

Questa necessità di *adattarsi* alle pressioni dell'ambiente circostante significa infine anche “stare al passo” con i tempi. I western dei primi anni Cinquanta portano infatti spesso sulla scena eroi al tramonto, impegnati in un tragico⁷¹ tentativo di adattamento ad un'epoca in cui si sentono estranei.

Come abbiamo visto il westerner degli anni Trenta (in una tradizione esasperata forse ancora di più dai suoi antecedenti in letteratura) è l'incarnazione di un atteggiamento “fanciullesco” nei confronti del mondo. Ad esempio il Wayne di *Stagecoach* (ma in

⁷⁰ Frasca, 2007, p. 300.

⁷¹ Mitchell, 1996, p. 204.

modo ancora maggiore quello di film più “ingenui” come *Allegheny Uprising* o *Born to West* (1936)) è a tutti gli effetti un fanciullo, mosso da un costante senso di meraviglia, da un desiderio irrefrenabile di avventura e da una connessione spontanea con un mondo che sembra offrire un’infinità di possibilità per soddisfarlo.

Al contrario, nel western psicologico, l’eroe appare sempre più spesso in preda a una disillusione nei confronti delle possibilità offerte dalla realtà in cui si trova, che lo conduce in molti casi più verso un rassegnato desiderio di riposo.

Non a caso la critica degli anni Sessanta, spesso anche italiana, ha definito il sottogenere “western adulto”⁷², a testimonianza anche di un diverso atteggiamento dell’eroe nei confronti del tempo. Se l’eroe del western tradizionale, eterno bambino, poteva permettersi di vivere “fuori dal tempo”, ora il senso di un tempo che avanza, si aggiunge alle pressioni dell’ambiente sul protagonista, che inizia talvolta a percepire i propri principi e il suo stile di vita come anacronistici per la società in cui si trova.

L’efficacia emotiva di questa dinamica è garantita anche alla scelta del cast di queste pellicole, in quanto, a differenza di quanto avviene per altri generi, nel western del dopoguerra non si assiste a un vero e proprio ricambio generazionale. I protagonisti dei più celebri western degli anni Cinquanta sono infatti attori quarantenni o cinquantenni come Wayne, Scott, Stewart, Peck, Cooper, i quali non possono più evidentemente interpretare l’eroe fanciullo del western degli anni Trenta.

E siccome in questi film, ancora più che per altri generi coevi, “il personaggio del western è trasceso dall’attore che lo interpreta”⁷³, la conferma degli stessi volti amplifica la sensazione di una faticosa resistenza alle pressioni di una società che avanza, imprimendo sulle facce stanche delle star lo sforzo di una conciliazione che, nonostante tutto, continua ancora faticosamente ad essere ricercata.

⁷² cfr. Kezich, 1953

⁷³ Aimeri – Frasca, 2002, p. 90. Come scrive Bernard Dort infatti “è Gary Cooper che noi andiamo a vedere in *La Conquista del West* o *Mezzogiorno di fuoco*, non Billy Hickock o lo sceriffo Kane”. Dort, in Bellour, p. 66.

CONCLUSIONI

Il presente elaborato si proponeva di riflettere sulla relazione tra individualismo e società nel cinema western statunitense, per metterne in evidenza in particolare i cambiamenti negli anni successivi alla fine del secondo conflitto mondiale.

Abbiamo iniziato delineando le caratteristiche dell'individualismo "sociale" incarnato dall'eroe western tradizionale, del quale abbiamo messo in luce la naturale capacità di conciliare interessi privati e collettivi, senza rinunciare alla propria indipendenza.

Prendendo in esame i principali western prodotti tra gli anni Trenta e i primi anni Quaranta abbiamo dunque posto l'attenzione sulle conseguenze politiche dello spirito individualista promosso da queste pellicole e della concezione della soggettività che ne è alla base. Da queste osservazioni è emersa come caratteristica fondamentale del modello di società celebrato dal western una *centralità dell'individuo*, promossa quasi sempre in opposizione a forme di dissoluzione dell'identità dei membri di un gruppo sociale in una realtà collettiva.

Al tempo stesso abbiamo però potuto riscontare come siano rari i casi in cui il western offre un'immagine di una società stabile e definitivamente organizzata, per privilegiare invece le rappresentazioni di comunità "in costruzione". La formazione della società tende infatti ad essere celebrata soprattutto come un ideale verso cui tendere, il simbolo di un viaggio mai concluso verso una comunità idealizzata della quale si esalta più il processo di fondazione che le sue conseguenze¹.

Abbiamo visto, infatti, come in questi film la società possieda uno statuto incerto, sempre in bilico tra la sua degenerazione nel disordine della *wilderness* o nell'anonimia della *civilization* e come il suo destino dipenda dall'intervento di un outsider, la cui identità sembra essere un punto di partenza naturalmente dato, le sue qualità una certezza su cui appoggiarsi e il senso delle sue azioni sempre autoevidente.

Nel secondo capitolo abbiamo provato a mettere in luce le principali innovazioni del sottogenere che si sviluppa a partire dalla seconda metà degli anni Quaranta e che Bazin definisce *sur-western*, il quale sembra portare sulla scena una duplice frattura

¹ cfr. Wood, 1979, p. 32.

nella coincidenza di interessi tra individuo e società e nell'identità dei suoi protagonisti.

Per indicare questo filone abbiamo scelto di adottare la definizione di *western psicologico*, efficace nel mettere in risalto la prospettiva “privata” della riflessione condotta da queste pellicole sulla faticosa conciliazione tra l'individuo e la società con cui si relaziona. L'incrinatura nell'armonia organica del rapporto con la comunità appare infatti intimamente connessa alla comparsa di un nuovo profilo di eroe, dalla natura tormentata, condizionato nelle scelte e nelle azioni da nevrosi, dubbi e ossessioni che non sempre è in grado di governare.

Abbiamo in seguito potuto osservare come ai cambiamenti nella struttura psicologica del protagonista corrisponda un'evoluzione della rappresentazione dei gruppi sociali: la comunità non appare più uno sfondo epico su cui si stagliano e in relazione al quale assumono significato le azioni dell'eroe, ma essa tende a compattarsi, spesso in modo irrazionale, comportandosi come un “personaggio” a sé, in molti casi portatore di valori e interessi contrastanti con quelli del protagonista.

Infine abbiamo provato ad interpretare questi cambiamenti alla luce del contesto storico, politico e sociale degli Stati Uniti del secondo dopoguerra. Nonostante i primi anni Cinquanta siano considerati frequentemente un periodo di tranquillo conformismo, il quadro che è emerso sembra essere quello di una crescente preoccupazione relativa a una tensione nel rapporto tra interessi individuali e benessere collettivo. La percezione che la fine della guerra non avrebbe portato la pace desiderata, il definitivo abbandono dell'atteggiamento isolazionista in politica estera, la comparsa sulla scena dello spettro comunista e del maccartismo appaiono infatti le cause di una percepita *minaccia all'individualismo*, fonte di un “malessere” diffuso che la formula del western si dimostra particolarmente adatta ad esplorare.

Nell'ultimo capitolo abbiamo invece preso in considerazione alcune situazioni ricorrenti nelle trame dei western psicologici che abbiamo individuato come emblematiche di questa ridefinizione del rapporto tra individualismo e società.

Ci siamo soffermati sul frequente sviluppo del tema della vendetta, rilevandone attraverso il confronto tra pellicole tradizionali (*Stagecoach*, *Jesse James*) ed esempi di sur-western (*Rancho Notorius*, *Winchester '73*), il progressivo affrancamento dal

suo significato sociale. In seguito abbiamo preso in esame le numerose trame che mettono al centro una perdita di autonomia del protagonista, condizionato nelle proprie azioni e nella propria identità dal proprio passato (*Pursued, Along the Great Divide*), dal contesto familiare (*Duel in the sun, Red River*), o dal peso delle aspettative della società (*The Gunfighter*).

La ricorrenza di queste situazioni sembra mostrare come, per gli eroi del sur-western, “la difficoltà di *fare* diventa difficoltà di *adattarsi*”²: il western psicologico scopre infatti le pressioni e le influenze della società, dei legami, del passato e dell’inconscio, che mettono a repentaglio la possibilità di esistenza di quell’individuo autonomo, razionale e *self interested* che costituiva il presupposto dell’etica individualista e della sua virtuosa espressione in una prospettiva sociale.

In definitiva, sembra dunque possibile individuare come tratto comune dei cambiamenti osservati nel western del dopoguerra una crisi del *primato dell’individuo sull’ambiente*, fondamento di quella naturale coincidenza tra interessi privati e collettivi e tratto centrale dello spirito individualista di cui il cinema western costituisce da sempre una delle massime espressioni.

Il ribaltamento di questo primato è colto da Franco La Polla proprio nel nome del western forse più emblematico di questa tendenza, tanto che “persino il suo titolo originale, *Pursued*, sembra un’inversione: l’inversione di quella ricerca attiva della felicità (“The Pursuit of Happiness”), garantita nelle parole della Costituzione. Siamo noi, al contrario, i “ricercati”, e con noi la nostra identità, il nostro senso e il nostro valore”³.

² Glucksman, in Bellour, 1973, p. 88.

³ La Polla, 1987, p. 127.

BIBLIOGRAFIA

AIMERI – FRASCA, 2002

Luca Aimeri, Giampiero Frasca, *Manuale dei generi cinematografici. Hollywood: dalle origini a oggi*, Torino, Utet, 2002.

AQUILA, 2006

Richard Aquila (a cura di), *Wanted dead or alive. The American west in popular culture*, Champaign (IL), University of Illinois, 2006.

BAZIN, 1991

André Bazin, *Che cosa è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1991.

BELLOUR, 1973

Raymond Bellour (a cura di), *Il western*, Milano, Feltrinelli, 1973.

BOURGET, 1990

Jean-Loup Bourget, *John Ford*, Parigi, Rivages, 1990.

BRODE, 2013

Douglas Brode, *Dream West: Politics and religion in cowboy movies*, Austin (TX), University of Texas Press, 2013.

CAWELTI, 1970

John G. Cawelti, *The Six-gun Mystique*, Bowling Green (OH), Bowling Green University Press, 1970.

CAWELTI, 1975

John G. Cawelti, *The gunfighter and the hard-boiled dick. Some ruminations on American fantasies of heroism*, in *American Studies*, XVI, 2, Fall 1975, pp. 49-64.

CLANDFIELD, 1977

David Clandfield, *The onomastic code of "Stagecoach"*, in *Literature/Film Quarterly*, Salisbury University, V, 2, Spring 1977, pp. 174-80.

COHAN, 1997

Steven Cohan, *Masked Men. Masculinity and the Movies in the Fifties*, Bloomington (IN), Indiana University Press, 1997.

COHEN, 2006

Clelia Cohen, *Il western. Il vero volto del cinema americano*, Torino, Lindau, 2006.

D'ANGELA, 2004

Toni D'Angela (a cura di), *Il cinema western. Da Griffith a Peckinpah*, Alessandria, Falsopiano, 2004.

DELEUZE, 1984

Gilles Deleuze, *Cinema 1. L'immagine-movimento*, Milano, Ubulibri, 1984.

DELEUZE, 1989

Gilles Deleuze, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri, 1989.

DEWEY, 1948

John Dewey, *Individualismo vecchio e nuovo*, Firenze, La nuova Italia, 1948.

DI CHIO, 2016

Federico Di Chio, *American storytelling. Le forme del racconto nel cinema e nelle serie TV*, Roma, Carocci, 2016.

DICK

Bernard F. Dick, *The Screen is Red. Hollywood, Communism and the Cold War*, Jackson (MS), University Press of Mississippi, 2016.

DUNAR, 2006

Andrew J. Dunar, *America in the fifties*, Syracuse (NY), Syracuse University Press, 2006.

FABBRINI, 2005

Sergio Fabbrini, *L'America e i suoi critici. Virtù e vizi dell'iperpotenza democratica*, Bologna, Il mulino, 2005.

FADDA, 2004

Michele Fadda, *Scritture del visibile. Itinerari del "vedere" e del "dire" tra cinema e letteratura*, Roma, Aracne, 2004.

FENIN – EVERSON, 1973

George N. Fenin, William K. Everson, *The Western. From Silents to the Seventies*, New York, Penguin, 1973.

FIEDLER, 1963

Leslie Fiedler, *Amore e morte nel romanzo americano*, Milano, Longanesi, 1963.

FIEDLER, 1968

Leslie Fiedler, *Il ritorno del pellerossa. Mito e letteratura in America*, Milano, Rizzoli, 1968.

FOLSOM, 1967

James K. Folsom, "Western" Themes and Western Films, in "Western American Literature", II, 3, Fall 1967, pp. 195-203.

FRASCA, 2007

Giampiero Frasca, *C'era una volta il western. Immagini di una nazione*, Torino, UTET, 2007.

FRAYNE, 1975

John P. Frayne, *Stagecoach*, in "The Journal of Aesthetic Education", IX, 2, Champaign (IL), University of Illinois, aprile 1975, pp. 18-31.

FRENCH, 1973

Philip French, *Westerns. Aspects of a movie genre*, New York (NY), The Viking Press, 1973.

GIANNETTI, 1976

Louis Giannetti, *Fred Zinneman's "High Noon"*, in "Film Criticism", I, 3, Winter 1976-77, pp. 2-12.

GOW, 1971

Gordon Gow, *Hollywood in the Fifties*, New York (NY), Barnes, 1971.

GRAHAM, 1979

Don Graham, *High Noon (1952)*, in William T. Pikington, Don Graham (a cura di), *Western Movies*, Albuquerque (NM), University of New Mexico Press, 1979.

HARSTHORNE, 1968

Thomas L. Hartshorne, *The distorted image. Changing conceptions of the American characters since Turner*, Cleveland (OH), Press of Case Western Reserve University, 1968.

HILGER, 2015

Michael Hilger, *Native Americans in the movie. Portrayals from silent films to the present*, Lanham (MD), Rowman & Littlefield, 2015.

KAZIN, 2017

Michael Kazin, *The Populist Persuasion. An American History*, New York (NY), Cornell University Press, 2017.

KEZICH, 1953

Tullio Kezich (a cura di), *Il Western Maggiore*, Trieste, Zigiotti, 1953.

KIÇARSLAN, 2020

Cem Kiliçarslan, *The Reel Indian or The Real Indian? The Three Modes of Representation of Native Americans in Western Movies*, in *JAST - Journal of American Studies of Turkey*, 54, 2020, pp. 105 – 34.

KITSES, 1969

Jim Kitses, *Horizons West*, Londra, Thames and Hudson, 1969.

LA POLLA, 1987

Franco La Polla, *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood*, Bari, Laterza, 1987.

LA POLLA, 2003

Franco La Polla, *Stili americani*, Bologna, Bononia University Press, 2003.

LEAB, 1993

Daniel J. Leab, *Hollywood and the Cold War, 1945-1961*, in Robert Brent Toplin, *Hollywood as Mirros. Changing Views of “Outsiders” and “Enemies” in American Movies*, Londra, Greenwood, 1993.

LE BON, 2004

Gustave Le Bon, *Psicologia delle folle. Un'analisi del comportamento delle masse*, Milano, Tea, 2004.

LENIHAN, 1980

John H. Lenihan, *Showdown. Confronting modern America in the western film*, Chicago (IL), University of Illinois Press, 1980.

LEUTRAT, 1993

Jean Louis Leutrat, Suzanne Liandrat Guigues, *Le carte del Western. Percorsi di un genere cinematografico*, Genova, Le Mani – Microart's, 1993.

LEWIS, 1955

R.W.B. Lewis, *The American Adam. Innocence, Tragedy and Tradition in the Nineteenth Century*, Chicago (IL), University of Chicago Press, 1955.

LOY, 2001

R.Philip Loy, *Western and American Culture, 1930-1955*, Jefferson (NC), McFarland, 2001.

LUCAS, 1998

Blake Lucas, *Saloon girls and ranchers' daughters. The woman in the western*, in Jim Kitses, Gregg Rickman (a cura di), *The western reader*, New York (NY), Limelight, 1998.

LUKÁCKS, 1994

György Lukács, *Teoria del romanzo*, Parma, Pratiche, 1994.

MENARINI, 2005

Roy Menarini, *L'immagine del nemico nel racconto cinematografico americano*, in "Storicamente", I, 7 2005.

MITCHELL, 1996

Lee Clark Mitchell, *Westerns. Making the man in fiction and film*, Chicago (IL), University of Chicago Press, 1996.

MORETTI, 2018

Franco Moretti, *Giorno e notte. Sull'antitesi tra western e film noir*, in "Acoma", 14, 2018, pp. 166-80.

MORSIANI, 1994

Alberto Morsiani, *Scene americane. Il paesaggio nel cinema di Hollywood*, Parma, Pratiche, 1994.

MUDDE - KALTWASSER, 2012

Cas Mudde, Cristòbal Rovira Kaltwasser, *Populism in Europe and the Americas*, New York (NY), Cambridge, 2012.

NEVE, 1993

Brian Neve, *Film and politics in America. A social tradition*, New York (NY), Routledge, 1993.

NORTHROP, 1946

F.S.C. Northrop, *The meeting of East and West. An inquiry concerning world understanding*, New York (NY), Macmillan, 1946.

OLIVER – TRIGO, 2002

Kelly Oliver, Benigno Trigo, *Noir Anxiety*, Minneapolis (MN), University of Minnesota Press, 2002.

OPPENHEIM, 1964

Felix E. Oppenheim, *Rationalism and liberalism*. in "World Politics", II, 16, Jan., 1964, pp. 341-361.

PAULY, 1974

Thomas H. Pauly, *Film: What's happened to the western movie?*, in *Western Humanities Review*, XXVIII, 3, Summer 1974, pp. 260-69.

RAY, 1985

Robert B. Ray, *A certain tendency of the Hollywood cinema*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1985.

REVELLI, 2019

Carlo Revelli, *La politica senza politica. Perché la crisi ha fatto entrare il populismo nelle nostre vite*, Torino, Einaudi, 2019.

RIESMAN, 1950

David Riesman, *The Lonely Crowd*, New Haven (CT), Yale University Press, 1950.

RUSSELL, 1965

Lee Russell, *Budd Boetticher*, in “New Left Review”, I, 31, July/August 1965.

SARRIS, 1975

Andrew Sarris, *The John Ford Movie Mystery*, Indianapolis (IN), Indiana University Press, 1975.

SCHATZ, 1981

Thomas Schatz, *Hollywood Genres. Formula, Filmmaking, and the Studio System*, New York (NY), Random House, 1981.

SECCHI – VECCHI, 2000

Cesare Secchi, Paolo Vecchi, *Lampi e speroni danzanti. Temi e atmosfere nel western psicologico*, Torino, Lindau, 2000.

SLOTKIN, 1973

Richard Slotkin, *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*, Middletown (CT), Wesleyan University Press, 1973.

SLOTKIN, 1998

Richard Slotkin, *Gunfighter Nation. The myth of the frontier in the twentieth-century America*, Norman (OK), University of Oklahoma Press, 1998.

THOMSON, 1992

Irene Taviss Thomson, *Individualism and Conformity in the 1950s vs the 1980s*, in “Sociological Forum”, VII, 3, 1999, settembre 1992, pp. 497 – 516.

TOCQUEVILLE, 2017

Alexis de Tocqueville, *La democrazia in America*, Milano, UTET, 2017.

TUSKA, 1985

Jon Tuska, *The American West in Film. Critical Approaches to the Western*, Lincoln (NE), University of Nebraska Press, 1985.

URBINATI, 2009

Nadia Urbinati, *Individualismo democratico. Emerson, Dewey e la cultura politica americana*, Roma, Donzelli, 2009.

VERSTRATEN, 1999

P.W.J. Verstraten, *Screening Cowboys. Reading Masculinities in Westerns*, Universiteit van Amsterdam, 1999.

WARSHOW, 1955

Robert Warshow, *Movie chronicle: the Westerner*, 1955, in Leo Braudy and Marshall Cohen (a cura di), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

WHEATLAND, 2020

Casey J. Wheatland, “*They’re Saved from the Blessings of Civilization*”: *Violence, Law and Progress in the Westerns of John Ford*, in “*The Philosophical Journal of Conflict and Violence*”, IV, 2, 2020, pp. 59-80.

WHYTE, 1956

William H. Whyte, *The organization man*, New York (NY), Simon & Schuster, 1956.

WOOD, 1980

Robin Wood, *Entry on Fritz Lang*, in Richard Roud, *Cinema: A Critical Dictionary. Vol. 2*, Londra, Martin Secker & Warburg, 1980.

WOOD, 1989

Michael Wood, *L'America e il cinema*, Milano, Garzanti, 1979.

WRIGHT, 1975

Will Wright, *SixGuns & Society. A structural study of the western*, Berkeley (CA), University of California Press, 1975.

WRIGHT, 2001

Will Wright, *The Wild West. The mythical cowboy and social theory*, Londra, Sage, 2001.

ZANATTA, 2013

Loris Zanatta, *Il populismo*, Roma, Carocci, 2013.