



Il buono, il brutto, il fascista:

di cosa parlano gli spaghetti-western?

È nota la deriva “terzomondista” del western italiano, anche a causa delle ambientazioni quasi sempre a sud del Rio Grande. Ma molti titoli, da *Tepepa* a *Se sei vivo spara*, da *La resa dei conti* a *Faccia a faccia* alludono alla guerra e alla lotta partigiana. E nell’opera di Leone fa spesso capolino l’immagine del duce.

Christian Uva

Interferenze, travasi, ideologie clandestine

Lucien Febvre, uno dei padri della gloriosa scuola delle «Annales», descrive alla fine degli anni '30 l'anacronismo come uno dei peccati capitali della storiografia, definendolo come l'intrusione di un'epoca in un'altra e cogliendo così l'occasione per rivendicare la regola generale della ricerca storica: interrogare il passato non in rapporto al presente, ma all'epoca in cui esso si contestualizza¹.

Quasi quarant'anni dopo, sempre in Francia, un gruppo di intellettuali raccolto intorno ai «Cahiers du Cinéma» si trova ad animare un intenso dibattito riguardante un fenomeno popolare come il western italiano, terreno considerato particolarmente fertile proprio per i motivi contestati da Febvre, ossia per la capacità di mettere in atto forme di accavallamento, incrocio, interferenza tra epoche storiche differenti, il tutto finalizzato alla veicolazione di precise istanze ideologiche². Si tratta di un aspetto che Ignacio Ramonet,

Il buono, il brutto, il cattivo

circa trent'anni più tardi, considererà una diretta risposta alle «propagande silenziose» di cui, a suo modo di vedere, risulta intriso il western americano tradizionale: secondo questa prospettiva la produzione italiana, specialmente quella ambientata nel Messico della rivoluzione³, metterebbe in campo «una forte requisitoria contro l'atteggiamento politico degli Usa verso i popoli latino-americani e, più precisamente, contro gli interventi della Cia in America Centrale»⁴, ragione per cui le vicende portate sullo schermo lascerebbero trasparire, nella filigrana della storia dei primi del '900, avvenimenti contemporanei alla produzione dei film e relativi in particolare alle attività segrete svolte dalla Central Intelligence Agency negli anni '60 (dalla deposizione del presidente riformista del Brasile João Goulart all'organizzazione di campagne di controinsurrezione, conseguenti alla rivoluzione cubana, mirate a rafforzare gli elementi più antidemocratici dell'America Latina).

Tali ipotesi interpretative, non senza una certa forzatura, tendono dunque a insistere sulla corposa componente ideologica (sessantottina, guevarista e terzomondista) proiettata nella denuncia, presente nel western italiano, di situazioni di violenze e soprusi radicati in territori lontani geograficamente e culturalmente dal nostro Paese, correndo perciò il rischio di non tenere abbastanza in considerazione la precipua capacità di tale filone di farsi veicolo di una storia culturale e politica profondamente nazionale (come del resto attesta l'aggettivo che connota la declinazione nostrana di tale genere).

Più proficui, perciò, sono alcuni studi di provenienza anglosassone (come quelli di Carlton Smith⁵, Austin Fisher⁶ e soprattutto Marcia Landy⁷) i quali hanno insistito sulla specifica attitudine del nostro western a raccontare e interpretare una storia intimamente calata nell'orizzonte culturale e identitario del nostro Paese, recependo in tal senso una precisa urgenza manifestata all'inizio degli anni '60 dal cinema italiano⁸; un'urgenza che ha trovato ideale espressione nella regola cui si uniforma, consapevolmente o meno, qualsiasi film mirato a intrattenere una relazione con la Storia e, più in generale, qualunque «oggetto iconico»: quella, appunto, dell'*anacronismo*, ossia, secondo la definizione di Georges Didi-Huberman, di quell'ineludibile tendenza propria di ogni immagine ad essere *sovradeterminata*, a costituire uno «straordinario *montaggio di tempi eterogenei*»⁹ o, per dirla con Nicole Loraux, a farsi veicolo di un «tempo fuori dai suoi cardini»¹⁰.

Nulla di più eloquente della seguente dichiarazione di Sergio Leone potrebbe esemplificare una simile idea: «Ho scientemente contrabbandato la teoria affascinante dei cantastorie siciliani secondo i quali, lasciando gli eroi nel mito, si devono toccare dei problemi di attualità facendo in modo che l'antagonista di Orlando diventi anche il farmacista del paese. [...] Ecco, lo stesso tipo di contrabbando lo effettuai io con i miei western»¹¹.

Tutto ciò implica a sua volta una dimensione cruciale che inevitabilmente va a collocarsi nella piega di qualsiasi relazione tra Storia e immagine: la *memoria*, ovverosia quel tempo che, ancora secondo Didi-Huberman, «non è propriamente il passato», ma anzi ciò che «depura il passato della sua esattezza, che umanizza e configura il tempo»¹² ancorando la Storia alla sua inderogabile dimensione anacronistica.

Qual è dunque la sostanza di questa *memoria* in un cinema che non esita a mescolarne l'articolazione pubblica e quella privata?

È soprattutto l'esperienza del secondo conflitto mondiale e quella, a volte vissuta in prima persona, della Resistenza al nazifascismo. È il rimosso del regime mussoliniano che non di rado ritorna e condiziona persino certe scelte di carattere iconografico.

È attraverso tali cruciali nodi che transita la carica ideologica del western italiano e quindi il radicamento nel suo tempo nella direzione di una costante quanto problematica elaborazione del presente storico nazionale, così come già accaduto negli Stati Uniti al «sur-western» del dopoguerra¹³ e alla nuova stagione vissuta da tale genere tra gli anni '60 e '70¹⁴.

Ciò conferma come un simile genere, problematizzando ulteriormente il già delicato orizzonte del «film storico» al quale parzialmente afferisce, metta in atto un interessante procedimento di *rispecchiamento* – per alludere alla famosa (quanto anch'essa problematica) teoria proposta da



Giù la testa

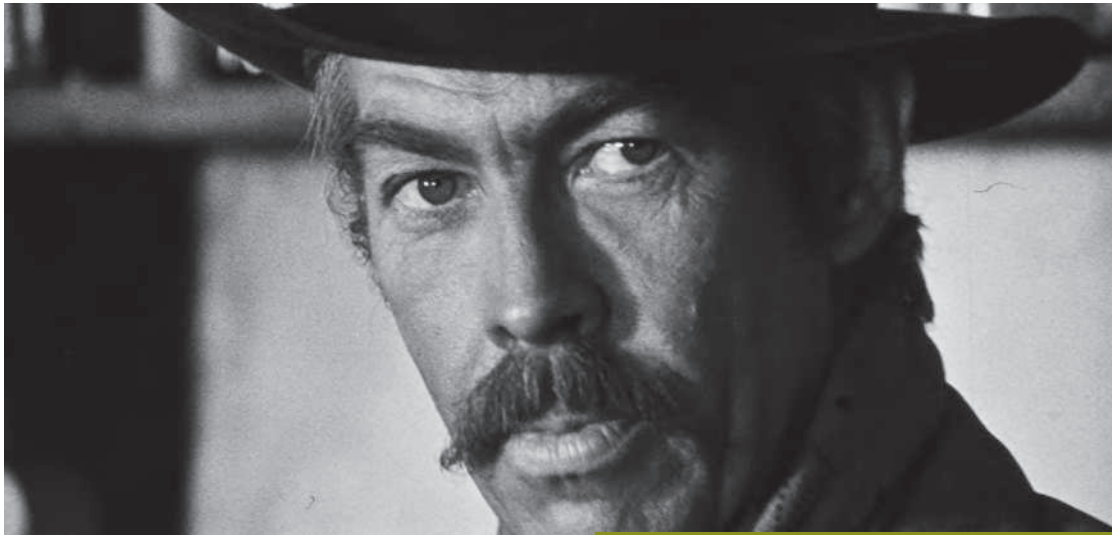
Siegfried Kracauer¹⁵ – che potremmo definire di “secondo grado”: la storia di una determinata epoca e di un determinato luogo geografico – il Messico della rivoluzione di Villa e Zapata – giunge infatti ad alludere al presente per il tramite di un ulteriore, cruciale passaggio, quello in cui si configura in trasparenza la dimensione spazio-temporale dell'Italia della lotta al nazifascismo.

Per partire da alcuni esempi paradigmatici si pensi al caso di Sergio Sollima, i cui film western (soprattutto *Faccia a faccia* e *La resa dei conti*, entrambi del 1967) pongono i propri protagonisti di fronte alla questione della presa di coscienza ideologica e quindi della scelta, evocando così il profondo vissuto di una generazione che ha esperito gli orrori della guerra e che in più di un caso si è trovata di fronte a bivi radicali. Come ha ricordato il regista, «alle spalle c'è sempre la mia esperienza dell'8 settembre, il problema della scelta. Per la prima volta nella vita dovevo scegliere tra una cosa, che magari ti portava a essere ammazzato come un cane, e una che ti portava a sopravvivere ma da vile»¹⁶.

Analogo è il caso di Giulio Questi, già ventenne comandante di distaccamento presso una formazione partigiana delle alti valli bergamasche, il quale trasla nel suo western *Se sei vivo spara* (1967), in un proficuo mix di ricordo e fantasia, le memorie giovanili di scontri a fuoco sulle montagne della Valtellina, di villaggi conquistati e poi ceduti al nemico, di paura, tradimenti e morti che, proprio nell'estrema e inusitata violenza messa in scena nella sua opera (considerata tra le più brutali e strani del genere), trovano uno sbocco catartico¹⁷.

È insomma la possibilità di produrre con una certa libertà e spregiudicatezza continui “accavallamenti” storici ad attrarre molti registi e sceneggiatori verso un filone di cui si vuole rifondare lo stesso statuto (fino agli esiti estremi del vero e proprio “antiwestern”) mediante un travaso di natura ideologica e culturale, come attesta la famosa dichiarazione di Damiano Damiani riferita a un suo film: «*Quién sabe?* non è un western. Come paradigma dell'ignoranza dei critici, ribadisco che quando loro vedono uno a cavallo definiscono il film un western. Allora anche *Viva Zapata!*, anche *Viva Villa!*, anche i film del cinema nuovo brasiliano sarebbero dei western? Il western appartiene alla cultura protestante nord-americana. Se uno esce dalla cultura protestante nord-americana non fa più un western»¹⁸.

Non è un caso, d'altronde, che nel film di Damiani compaia la firma di Franco Solinas, «intellettuale raffinato» e «comunista ortodosso»¹⁹ che non esita a legare il proprio nome, particolarmente saldato a tanto cinema d'autore italiano e internazionale (da Rosi a Pontecorvo, da Losey a Costa-Gavras), a opere afferenti a tale filone. Oltre che a *Quién sabe?* Solinas collabora infatti anche al citato *La resa dei conti* di Sollima, a *Il mercenario* (1968) di Sergio Corbucci e a *Tepepa* (1968) di Giulio Petroni, tutti film ambientati nel Messico della “restaurazione” post-rivoluzionaria in cui il *détournement* sopra menzionato si traduce in una dimensione non soltanto storica, ma anche geografica. Se infatti per un'opera come *Tepepa* Solinas chiede a sua volta la collaborazione di Ivan Della Mea – cantautore politico organico al Sessantotto che si ispira ancora una volta



Giù la testa

alla vicenda della Resistenza (in particolare all'episodio del "proclama Alexander"²⁰) per l'ideazione della scena della consegna delle armi da parte dei rivoltosi – in *La resa dei conti* lo sceneggiatore trasla in territorio messicano un proprio precedente racconto ambientato in Sardegna e incentrato sulla vicenda di «un poliziotto smanioso di far carriera [che si getta] all'inseguimento di un pericoloso bandito accusato di un crimine odioso»²¹.

Il "dislocamento geografico" messo in campo dal western italiano è d'altra parte, più a monte, quello determinato dalla necessità (di carattere finanziario) di girare nei brulli scenari dell'Almeria spagnola (in particolare nel deserto di Tabernas)²² o addirittura nei dintorni romani: in ambienti e territori, cioè, estremamente congeniali a incarnare una *meridionalità*²³ dagli evidenti echi gramsciani rintracciabile anzitutto nella rappresentazione di uno spazio di «evacuazione del progresso»²⁴ dominato da un fatalismo e da una rassegnazione tipici di una cultura mediterranea (fattore che rende questo genere molto più un *southern* che un western). Secondo tale prospettiva i tanti *peones* portati sullo schermo in queste opere si configurano a tutti gli effetti come incarnazioni del contadino dell'Italia meridionale di cui parla Gramsci, «vissuto sempre fuori dal dominio della legge, senza personalità giuridica, senza individualità morale [...] incapace di porsi un fine generale d'azione e di perseguirlo con la perseveranza e la lotta sistematica», motivo per cui la sua azione di opposizione al "sistema" non può che sfociare in forme di «terrorismo elementare»²⁵.

Si conferma pertanto come un simile orizzonte si renda particolarmente disponibile a lasciar trapelare ciò che Maurizio Fantoni Minnella definisce «tutto il substrato nostalgico dell'epica popolare di sovietica memoria, proiettata sulla latitudine del tropico» in concomitanza con una pervasiva «nostalgia della sola "rivoluzione" che l'Italia abbia conosciuto nell'intero '900, ossia la Resistenza»²⁶.

Cinema della memoria: il caso Leone

Non si può evocare il concetto di nostalgia senza fare riferimento a uno dei registi maggiormente capaci di conferire a una simile dimensione una forma epica proprio in virtù di un'intensa e articolata dialettica tra *memoria storica* e *memoria personale* che trova radicamento in uno scenario a suo modo ossimorico e non riconciliato.

È l'antinomia, in effetti, la cifra che connota la *Weltanschauung* leoniana²⁷: una «contraddizione vitale», come ha sottolineato Francesco Minnini²⁸, capace di riflettere più in generale i tratti salienti di quell'*italianità* che rappresenta il punto di condensazione di un modo particolare di accordare, tanto sul piano tematico quanto su quello formale, per dirla con Giulio Bollati, «arretratezza e innovazione, tradizione e rivoluzione, conservazione e modernità»²⁹, nella prospettiva più generale di una *politicità* del tutto scollata da qualsiasi intenzionalità militante o ideologica, bensì motivata dalla volontà di fare i conti con le contraddizioni della propria

identità storica, sociale e culturale³⁰. Su tali basi si può dunque fare riferimento a un vero e proprio “impegno” leoniano mirato ad affondare lo sguardo tra le pieghe della problematica identità italiana con un’icasticità paragonabile a quella propria della migliore commedia, con cui del resto il western italico, soprattutto quello più cinico e disilluso, condivide la capacità di cogliere lucidamente i tratti salienti del carattere nazionale.

Un film come *Il buono, il brutto, il cattivo* (1966) è in tal senso paradigmatico nella sua qualità di opera in cui il tragico si mescola con la commedia (l’ironia è del resto presente fin dal titolo), confluendo in un grande affresco storico che sembra offrirsi quale sorta di *La grande guerra* (Mario Monicelli, 1959) in chiave western o, scrive Sergio Toffetti, una «“grande guerra di secessione”»³¹. Ecco allora che mettere in scena, per altro con il massimo scrupolo filologico, il conflitto tra nordisti e sudisti al fondamento della “nascita di una nazione” (quella americana) rappresenta per Leone la preziosa occasione per rinviare ad altre guerre e ad altre epoche storiche: anche in questo caso l’autore ha in mente la Resistenza e il periodo nazifascista sulle cui macerie, specularmente e altrettanto sanguinosamente, si è sancita la “nascita di una Repubblica”. Il campo di prigionia nordista di Betterville – la cui fonte d’ispirazione iconografica è costituita dalle foto d’epoca di campi nordisti e sudisti (come quello di Andersonville) – costituisce in tal senso un esempio lampante dietro al quale traspare evidente l’immaginario legato ai lager nazisti, evocato qui in maniera intensa dall’orchestrina la cui musica finisce per coprire le grida dei prigionieri torturati.

Nella medesima direzione si colloca anche *Giù la testa* (1971), «senza dubbio il film più autoreferenziale di Leone» nel suo configurarsi quale «occasione di ricapitolazione»³² di figure e motivi capaci di rimandare a un preciso discorso sulla storia patria e, in particolare, a un vissuto cruciale dell’identità italiana. Il contesto della rivoluzione di Villa e Zapata serve ad accogliere gli echi di stagioni storico-politiche diverse ma comunque collegate da un filo rosso: se infatti risulta senz’altro centrale, ancora una volta, una serie di riferimenti all’epopea resistenziale, non si può dimenticare che il film viene concepito e fatto uscire all’alba dei cosiddetti “anni di piombo”, periodo durante il quale la rivoluzione, analogamente a quanto accade nel Messico di inizio secolo, lungi dall’essere interpretata come un «pranzo di gala, [...] una festa letteraria, [...] un disegno o un ricamo» – secondo la famosa citazione da Mao Tse Tung che apre il film – va annunciandosi per le strade e le piazze italiane quale vero e proprio «atto di violenza». *Giù la testa* insomma, come ha rimarcato Diego Gabutti, «sembrava rimare troppo da vicino con la cronaca dei giornali» al punto che uno di questi, «Lotta Continua», «un bel mattino aprì con un sonoro: “Giù la testa, coglione”». Anche l’ultimo film di Leone entrò nel linguaggio e nel costume, ma dalla parte dell’attualità, non più del mito»³³.

Il nodo del nazifascismo continua insomma a rappresentare il perno intorno al quale si articola anche l’immaginario leoniano, come attestano alcune soluzioni iconografiche e drammaturgiche del tutto paradigmatiche. Si vedano in *Giù la testa* gli stessi tratti fisiognomici del crudele colonnello Günther Reza, teutonico signore della guerra «presentato come il comandante di un carro armato nazista»³⁴; le scene in cui i nuclei rivoluzionari locali agiscono sulle montagne adottando strategie di guerriglia analoghe a quelle messe poi in atto dai partigiani durante la guerra di Resistenza; la rappresentazione del fortino dei soldati governativi come “fabbrica di morte” (echeggiante quella analoga di *Il buono, il brutto, il cattivo*) in cui un movimento di gru della macchina da presa scopre i militari al servizio della dittatura compiere esecuzioni di massa di prigionieri “vomitati” da carri bestiame in tutto simili a quelli che trasportavano gli ebrei nei campi di sterminio. Risalta infine la scelta di un figurante sosia del giovane Mussolini per il ruolo di un ufficiale fucilato dopo aver tentato la diserzione fuggendo travestito da prete: a ulteriore e definitiva conferma della persistente urgenza, da parte di Leone, di usare il proprio cinema per “fare i conti” con uno dei fantasmi che più hanno marcato il suo vissuto e il suo immaginario³⁵.

È questa, inoltre, la drammatica cornice nella quale si carica di significati storici il piano sequenza con cui Leone descrive i corpi dei familiari di Juan Miranda trucidati dall’esercito

governativo nella grotta di San Isidro: l'esplicito rinvio al massacro nazista delle Fosse Ardeatine (ma anche a un altro episodio della Resistenza come l'eccidio di Alcide Cervi e dei suoi sette figli) viene tradotto in un'iconografia ispirata alla serie di acqueforti intitolata *I disastri della guerra* di Francisco Goya, lucida denuncia della bestialità, della violenza e della crudeltà di cui fu testimone il pittore in seguito all'invasione della Spagna da parte delle truppe napoleoniche. Non si dimentichi, d'altra parte, che il western italiano è figlio di un filone altrettanto capace – al pari di altri generi “forti” del nostro cinema (in primis la commedia) – di attivare interessanti sovrapposizioni spazio-temporali, in questo caso attraverso il filtro di una storia mitizzata: il riferimento va al peplum, presente dalle origini nel dna del cinema italiano, ossia a quel genere storico-mitologico che sembra intrattenere più d'un legame con la modernizzazione vissuta dall'Italia di quegli anni, mettendo in scena «l'artificiosità plastica dei muscoli» dei suoi protagonisti, quelli che Giacomo Manzoli ha suggestivamente definito «corpi in Moplen», dal nome della sostanza elastica e resistentissima creata proprio in quegli anni da un chimico italiano³⁶.

Ecco allora che, per restare a Leone, nel panorama della produzione filmica dell'epoca *Il colosso di Rodi*, suo esordio ufficiale alla regia datato 1961, si inserisce in un filone che, nel rimandare alla società e ai costumi del tempo, intende altresì intrattenere una specifica relazione con la “repressa” memoria del passato regime fascista. Se infatti la monumentale statua che dà il titolo al film permette al regista di «ironizzare sul simbolo della statua della Libertà, dal momento che la torcia del colosso diventa qui il simbolo di un regime tirannico»³⁷, la postura marziale con le gambe divaricate del gigante stagiato sulla distesa d'acqua del porto di Rodi produce un similare rimando all'immaginario fascista, chiamando direttamente in causa la figura fisica di Mussolini restituita dalle tante rappresentazioni (cine)fotografiche che lo ritraggono fieramente in analoghe pose (Leone avrebbe addirittura voluto apporre la stessa faccia del duce al corpo di questa immensa costruzione³⁸, dovendosi alla fine accontentare di una scultura somigliante a una delle statue dello Stadio dei Marmi presso il Foro Mussolini a Roma, il cui progetto originario, come ricorda Emilio Gentile, prevedeva d'altra parte, nelle intenzioni del gerarca Renato Ricci, proprio una gigantesca statua del duce in bronzo tale «da fare impallidire la memoria del Colosso di Rodi»³⁹).

È insomma tale creatura inanimata ma profondamente metaforica a darsi come corrispettivo dei muscolosi protagonisti viventi del peplum italico, configurandosi in definitiva quale gigantesca caricatura in cui si condensa l'ironica presa di distanza dall'ideologia che solitamente anima gli Ercole e i Maciste. Un'«ideologia populista» dietro alla quale, per dirla con Vittorio Spinazzola, «si affaccia il paternalismo autoritario», espressione dell'«attesa di un capo», «amico e protettore del popolo, ma infinitamente superiore ad esso», «guida infallibile cui affidare senza incertezze» i destini e le inquietudini «dell'Italia prospera, dell'Italia miracolata»⁴⁰.

Di quella stessa Italia, insomma, in cui nasce e si afferma, anche a livello internazionale, la rilettura della Storia attivata dal portentoso dispositivo *anacronistico* incarnato dal western italiano, ovvero dalla declinazione nostrana del «cinema americano per eccellenza»⁴¹.

1. Cfr. Olivier Dumoulin, *Anachronisme*, in André Burguière (a cura di), *Dictionnaire de sciences historiques*, Puf, Paris 1986, p. 34.

2. Si veda in particolare l'intervento di Pierre Baudry che nel 1971 evidenzia come questo genere abbia tentato di coniugare le necessità commerciali da cui nasce con le istanze progressiste che lo animano (cfr. Pierre Baudry, *L'idéologie du western italien*, «Cahiers du Cinéma», 233, novembre 1971).

3. Definiti per questo, in gergo, “tortilla” o “zapata western”.

4. Ignacio Ramonet, *Propagande silenziose. Masse, televisione, cinema*, Asterios Editore, Trieste 2002, p. 110.

5. Cfr. Carlton Smith, *Coyote Kills John Wayne: Postmodernism and Contemporary Fictions of the Transcultural Frontier*, University Press of New England, Hanover 2000.

6. Cfr. Austin Fisher, *Radical Frontiers in the Spaghetti Western. Politics, Violence and Popular Italian Cinema*, I.B. Tauris, London-New York 2011.



La grande guerra

7. Cfr. Marcia Landy, *Cinematic Uses of the Past*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996 (in particolare il capitolo "Wich Way Is West?": *Americanism, History, and the Italian Western*), e Marcia Landy, *Italian Film*, Cambridge University Press, Cambridge 2000 (in particolare il capitolo *History, Genre, and Italian Western*).
8. M. Landy, *Cinematic Uses of the Past*, cit., p. 74 (trad. di chi scrive).
9. Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Éditions de Minuit, Paris 2000, trad. it., *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 19.
10. Loraux impiega tale locuzione parafrasando lo shakespeareano «tempo fuor di sesto» («time out of joint», *Amleto*, atto 1, scena 5). Riprendendo il pensiero di Jacques Rancière (cfr. *Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien*, «L'Inactuel», 6, autunno 1996, pp. 53-68), Nicole Loraux elogia l'anacronismo purché si configuri come «pratica controllata» (cfr. Nicole Loraux, *Éloge de l'anachronisme en histoire*, in *Les voies traversières de Nicole Loraux. Une helléniste à la croisée des sciences sociales*, omaggio a Nicole Loraux de «EspacesTemps Les Cahiers» e «Clio, Histoire, Femmes et Sociétés» associate, 87-88, 2005, p. 129).
11. Sergio Leone in Franca Faldini, Goffredo Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti, 1960-1969*, vol. 2, Feltrinelli, Milano 1981, p. 286. La testimonianza di Leone sui cantastorie siciliani chiama in causa la fondamentale questione del rapporto tra racconto di finzione e racconto storico che ha attraversato in particolare il lavoro di Paul Ricoeur (*Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction*, Éditions du Seuil, Paris 1984, trad. it., *Tempo e racconto*, Vol. 2, *La configurazione nel racconto di finzione*, Jaca Book, Milano 1985), Hayden White (*Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1975) e Carlo Ginzburg (*Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Feltrinelli, Milano 2006).
12. G. Didi-Huberman, *Devant le temps*, cit., p. 38.
13. Con tale espressione André Bazin identifica il western degli anni '50 che, evolutosi in una forma "romanzesca" contrapposta al «classicismo degli anni '40 e soprattutto alla tradizione di cui esso è il punto di arrivo [...], si vergognerebbe di non essere che se stesso [cercando] di giustificare la propria esistenza con un interesse supplementare: di ordine estetico, sociologico, morale, psicologico, politico, erotico... insomma, con un qualche valore estrinseco al genere e che si suppone lo arricchisca». I film che secondo Bazin illustrano meglio questo cambiamento sono *Mezzogiorno di fuoco* (*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952) e *Il cavaliere della valle solitaria* (*Shane*, George Stevens, 1953). Cfr. André Bazin, *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1986, pp. 262-264; ed. or. *Qu'est-ce que le cinéma?*, Éditions du Cerf, Paris 1958.
14. Il riferimento va a quella serie di opere in cui la traumatica transizione tra il "vecchio west" e la modernità si cala in uno scenario che evoca la crescente barbarie della guerra in Vietnam: da *I professionisti* (*The Professionals*, Richard Brooks, 1966) a *Il mucchio selvaggio* (*The Wild Bunch*, Sam Peckinpah, 1969), da *Piccolo grande uomo* (*Little Big Man*, Arthur Penn, 1970) a *Soldato blu* (*Soldier Blue*, Ralph Nelson, 1970), da *Gli avvoltoi hanno fame* (*Two Mules for Sister Sara*, Don Siegel, 1970) a *Nessuna pietà per Ulzana* (*Ulzana's Raid*, Robert Aldrich, 1972). Sulla trattazione di tali tematiche, cfr., ad esempio, Michael Coyne, *The Crowded Prairie: American National Identity in the Hollywood Western*, I.B. Tauris, London 1998, p. 152, e Barry Langford, *Film Genre. Hollywood and Beyond*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2005, p. 72.
15. Cfr. Siegfried Kracauer, *Theory of Film. The redemption of Physical Reality*, Oxford University Press, New York, 1960; trad. it., *Film. Ritorno alla realtà fisica*, Il Saggiatore, Milano 1962, pp. 85-100.
16. F. Faldini, G. Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano*, cit., p. 302.
17. Da ricordare che Questi deciderà di tornare a riflettere sulla contrapposizione tra partigiani e fascisti, questa volta in maniera diretta, in uno dei suoi recenti cortometraggi, *Visitors* (2006), in cui alcuni combattenti uccisi durante la guerra civile degli anni 1944-1945, come degli zombie usciti dalla notte della storia italiana, tornano a visitare di notte il protagonista, anch'egli parte in causa in quel conflitto di cui è un fortunato superstite.
18. F. Faldini, G. Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano*, cit., p. 302.
19. Giacomo Manzoli, *Solinas e il western: un gioco gramsciano tra industria e ideologia*, in Lucia Cardone (a cura di), *Franco Solinas: il cinema, la letteratura, la memoria*, atti del Convegno Nazionale di Studi – Sassari, 3-5 dicembre 2007, Ets, Pisa 2010, p. 62.
20. Si tratta del discorso pronunciato via radio il 13 novembre 1944 dal comandante in capo delle truppe alleate nel Mediterraneo, l'inglese Harold Alexander, in cui si richiedeva agli aderenti alla resistenza armata del nord Italia la cessazione di ogni operazione organizzata su vasta scala e la conseguente consegna delle armi.
21. G. Manzoli, *Solinas e il western*, cit., p. 60.
22. Se è vero che tale regione si avvantaggiava degli introiti provenienti dalle numerose produzioni europee (ma anche, inizialmente, americane) che vi andavano a girare attratte dalle agevolazioni previste dal governo,

è curioso il contrasto tra le ideologie di cui quei western si facevano veicolo e il regime franchista che ne ospitava e rendeva possibile la realizzazione.

23. Come ha scritto Alberto Pezzotta riferendosi in particolare a *Quién sabe?*, è proprio «questa meridionalità, questo senso di un'entità esterna e incombente» a far sì che il Messico messo in scena «diventi un luogo simbolo che possiede una suggestione contemporanea [collocando] lo spettatore nel cuore del terzo mondo» (Alberto Pezzotta, *Il western italiano*, Il Castoro, Milano 2012, p. 139).

24. A. Fisher, *Radical Frontiers in the Spaghetti Western*, cit., p. 59 (trad. di chi scrive).

25. Antonio Gramsci, *La questione meridionale*, Rea, L'Aquila 2011, p. 10.

26. Maurizio Fantoni Minnella, *Non riconciliati. Politica e società nel cinema italiano dal neorealismo a oggi*, Utet, Torino 2004, p. 158.

27. Il genere western di per sé, d'altronde, è la sede di un elaborato sistema di idee contrastanti in cui la libertà individuale si colloca in opposizione alle restrizioni imposte dalla comunità, la purezza potenzialmente selvaggia della natura alla corruzione della cultura, nel quadro di una più generale e fondamentale tensione tra i concetti di *wilderness* e *civilization* (cfr. ad esempio Jim Kitses, *Horizons West: Directing the Western from John Ford to Clint Eastwood*, Bfi, London 2008, p. 56).

28. Francesco Minnini, *Sergio Leone*, Il Castoro, Milano 1995, p. 17.

29. Giulio Bollati, *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Einaudi, Torino 2011, p. 78-79.

30. Per la trattazione di tale aspetto del cinema di Leone ci permettiamo di rimandare a Christian Uva, *Sergio Leone. Il cinema come favola politica*, Ente dello Spettacolo, Roma 2013.

31. Sergio Toffetti, *Il figlio di Roberto*, in Angela Prudenzi, Sergio Toffetti (a cura di), *Il buono, il brutto, il cattivo di Sergio Leone*, "Quaderni della Cineteca", Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Roma 2000, p. 11. Tale annotazione evoca un altro film in cui l'esempio monicelliano viene chiamato direttamente in causa: si tratta di *Che c'entriamo noi con la rivoluzione* (1972), ultimo capitolo – con il citato *Il mercenario* e *Vamos a matar compañeros* (1970) – della trilogia dedicata da Sergio Corbucci al Messico rivoluzionario in cui lo stesso Gassman di *La grande guerra* e Paolo Villaggio si ritrovano a vestire i panni di due novelli Busacca e Iacovacci, ossia di due cialtroneschi ma in fondo eroici personaggi le cui piccole vite vengono risucchiate dalla Grande Storia.

32. Jean-Baptiste Thoret, *Sergio Leone*, Cahiers du Cinéma, Paris 2007, pp. 72-73 (trad. di chi scrive).

33. Diego Gabutti, *C'era una volta in America. Dollari, cowboy, whisky, donne, oppio, gangster e pistole... Un'avventura al saloon con Sergio Leone*, Rizzoli, Milano 1984, p. 50.

34. Christopher Frayling, *Sergio Leone. Something to Do with Death*, Faber and Faber, London-New York 2000; trad. it., *Sergio Leone. Danzando con la morte*, Il Castoro, Milano 2002, p. 339.

35. Si ricordi che Vincenzo Leone, alias Roberto Roberti, padre di Sergio, fu un rinomato regista del cinema muto italiano dapprima "organico" al regime fascista poi, in seguito a una delusione personale, oppositore, al punto da ritrovarsi allontanato dai set e a rischiare persino il confino.

36. Giacomo Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Carocci, Roma 2012, p. 109.

37. J.-B. Thoret, *Sergio Leone*, cit., p. 18 (trad. di chi scrive).

38. Cfr. Sergio Leone in D. Gabutti, *C'era una volta in America*, cit., p. 84.

39. Emilio Gentile, *Il culto del littorio: la sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Laterza, Roma-Bari 1998, p. 178.

40. Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bompiani, Milano 1974, p. 334.

41. Secondo la famosa definizione di Jean-Louis Rieupreyrou e André Bazin. Cfr. J.-L. Rieupreyrou, A. Bazin, *Le western: ou le cinéma américain par excellence*, Éditions du Cerf, Paris 1953; trad. it., *Il Western, ovvero il cinema americano per eccellenza*, Cappelli, Bologna 1957.

Christian Uva è ricercatore presso l'Università Roma Tre dove svolge attività didattica in Storia del cinema e Teorie e pratiche del cinema digitale. Ha scritto numerosi saggi per volumi collettanei e per riviste internazionali sui rapporti tra il cinema italiano, la politica e la storia e sulle implicazioni di ordine teorico connesse all'avvento delle immagini digitali. È direttore delle collane editoriali *cinemaespanso* (Bulzoni) e *Cinema* (Rubbettino). È inoltre fondatore e condirettore della rivista «Cinema e Storia» (Rubbettino). Ha pubblicato, tra gli altri, i seguenti volumi: *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano* (2007), *Il terrore corre sul video. Estetica della violenza dalle BR ad Al Qaeda* (2008), *Impronte digitali. Il cinema e le sue immagini tra regime fotografico e tecnologia numerica* (2009), *Cinema digitale. Teorie e pratiche* (2012), *Sergio Leone. Il cinema come favola politica* (2013).