Revue de Traduction et Langues Volume 23 Numéro 02/2024
Rivista di traduzione e lingue **مجلة الترجمة واللغات**
ISSN (Print): 1112-3974 **EISSN (Online): 2600-6235**
DOI: https://doi.org/10.52919/translang.v23i2.998

Strange Ways of Laugh: Lo humor transculturale nelle metamorfosi del genere Western

Strange Ways of Laugh: Transcultural humor in the matamorphosis of the Western genre

Marco Cipolloni
Sapienza – Università di Roma — Italia
marco.cipolloni@uniroma1.it

Come citare questo articolo:
Cipolloni, M. (2024). Strange Ways of Laugh: Lo humor transculturale nelle metamorfosi del genere Western. *Traduction et Langues, 23(2),* 34-49.

Ricevuto : 23/04/2024; **Accettato :** 19/07/2024; **Pubblicato :** 30/07/2024

Autore corrispondente: Marco Cipolloni

Keywords

Western movies; Translating humor; Spaghetti Western; Gay Western; Gods' laugh; Though guys don't laugh

Abstract

This paper focuses on laugh and the evolution of its representation in classical and post-classical Western movies. It deals with film chronology, mythology, and cultural heritage, the impact of migration and migrant cultures on the raising of the American way of laughing, and the startup of a new kind of transcultural and hybrid humor building, introduced and successfully screened by the Italian authors of the so-called Spaghetti-Western set and mostly filmed in Spain, and, later on, by the international authors of the so-called Gay Western. Spaghetti and Gay Western movies strongly reshape, stress, and exploit gender and macho stereotypes, highlighting hidden aspects of the classical genre they are reshaping. The methodology is comparative and cross-cultural (dealing with film history and film criticism; translation studies; movie industry & production; ancient mythology; with American and European studies and cultural studies). The results clearly highlight what happened to laughing men (and women) and why it happened the way it happened all along the Western movie history. It has also been revealed that the humorous and surreal-surrealist effect of the late Western genre is often linked to the revival of a series of countercultural stereotypes about Mexico, depicted since the Mexican Revolution as a land of transgression and escape, and associated with an imaginary of altered perceptions, influenced by plant drugs and alcohol. Looking back from the many comedic, caricatured, and paradoxical excesses of this diverse series of tributes and reincarnations, it is perhaps easier to reassess the true extent of the heroicomic and humorous potential of the Western genre, amplified, reinvented, revitalized, and reintroduced into circulation by the spaghetti Western and its clichés. Many recent authors and moviemakers. like Eastwood, Tarantino, Rodriguez, Coen Brothers, and others, revisited the postmodern tradition of the new Western and its heroicomic legacy.

L'opera è sotto la licenza Creative Commons Attribuzione-Non commerciale 4.0 Internazionale.

Disponibile online su https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155

Parole chiave

Film western;
Tradurre l'umorismo;
Spaghetti Western;
Gay Western;
Divinità che ridono;
I duri non ridono

Abstract

Il presente studio si occupa della risata e delle sue rappresentazioni nei film Western del periodo classico e moderno. Vengono affrontate, in quest'ottica, diverse e significative questioni di cronologia e di mitologia, analizzate specialmente dal punto di vista dell'impatto che il contatto tra culture diverse ha avuto nella nascita e nello sviluppo dell'identità culturale americana e in particolare nella formazione composita del senso dell'umorismo americano, declinato in rapporto ai diversi spazi la cui conquista e colonizzazione ha caratterizzato la formazione della nazione, lungo il continuum tra discriminazione razziale e integrazione. I territori di frontiera, la guerra civile e i confini con il Messico hanno vertebrato e segmentato un immaginario polarizzato. Tale immaginario è stato rivisitato e ricreato da tutti i generi del cinema americano, e in particolare dal Western, che, più di altri, ha avuto fortuna anche in Europa. In questa chiave ha svolto un ruolo decisivo l'evoluzione umoristica ed eroicomica del genere tra gli autori di western all'italiana, che hanno girato i loro film in Spagna, e, successivamente, anche tra gli autori di omo-western, che hanno reso del tutto esplicita la tensione omoerotica tipica del genere. Tutte queste trasformazioni hanno valorizzato molto il potenziale umoristico correlato ad un uso non innocente e consapevole dei clichés sessisti, sia sfruttandoli direttamente che mettendoli in caricatura. La metodologia di analisi seguita per questo lavoro è comparativa e transculturale e si avvale di rimandi alla storia del cinema e della sua industria, alla storia della traduzione, alla critica cinematografica, alla mitologia classica, agli studi culturali e al confronto tra i diversi codici dellumorismo tipici civiltà americana e di quella europea. Le conclusioni mettono in luce di che cosa ridono e come lo fanno gli uomini e le donne del West quando la loro risata viene rappresentata sullo schermo, diventando un elemento capace si accompagnare e caratterizzare l'evoluzione storica dei genere Western e delle sue convenzioni.

1. Introduzione

Il titolo che ho scelto, con il plurale di *way* e *laugh* al posto del quasi omofono *life*, rimanda ovviamente a quello del recente corto di ambientazione Western firmato da Pedro Almodóvar. Il campo semantico della parola *strange*, strano, ma in inglese anche estraneo, sconosciuto, alieno, mi ha convinto a fare questa scelta, escludendo un'opzione alternativa altrettanto suggestiva, "Laugh is a losing game", che applicava un pun analogo (*love/laugh* invece di *life/laugh*) al titolo di una nota canzone di Amy Winehouse. Entrambi i giochi di parole vogliono in ogni caso sottolineare come, specie nel cinema di coproduzione (in particolare se realizzato, come nel caso del corto d'autore di Almodóvar in una lingua per l'autore principale non nativa), *laugh*/ridere tenda spesso a diventare "a losing game", prigioniero nel conteso spazio di frontiera tra lingue e tra culture e tra umorismo verbale (e rumoristico), più o meno audiotraducibile o audiomanipolabile, e umorismo non verbale, in gran parte sottratto alla traduzione audio, perché eminente

L'opera è sotto la licenza Creative Commons Attribuzione-Non commerciale 4.0 Internazionale.

Disponibile online su https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155

visivo (ancorché spesso collegato al *timing* della componente verbale e umoristica). Ridere sia con l'altro che, ancor più, dell'altro configura infatti uno spazio ludico molto scivoloso, in cui è traduttivamente fin troppo facile fare confusione ("Oh what a mess we made", dice un verso della canzone) e perdere, più o meno consapevolmente, qualcosa per strada. Del resto è la stessa Amy Winehouse a esplicitare e sfruttare, nell'ultima strofa, il gioco di parole tra *love* e *laugh*, collocandolo fatalisticamente nientemeno che sulla frontiera delle frontiere, quella generativamente eroica che nel mondo antico, e di conseguenza nel Western (che deve all'epica classica almeno quanto al *Great Code* della Bibbia), separava le lacrime degli uomini, ciechi e rassegnati a perdere, dal riso beffardo delle onnividenti e ludopatiche divinità dell'Olimpo:

> Though I battle blind / Love is a Fate resigned / Memories mar my mind / Love is a Fate resigned / Over futile odds / And laughed at by the Gods / And now the final frame /Love is a losing game.

La scelta in favore di "Estranha forma de vida", fado sul cuore traditore, inciso da Amália Rodigues ("Asas Fechadas" *aka* "Busto", 1962), reinterpretato per Saura (*Fados*, 1986) da Caetano Veloso, e recuperato da Almodóvar per i titoli di testa del suo film, oltre che al campo semantico di *strange* è dovuta anche all'esibito fatalismo (*fadismo*) del genere Western, inteso come *genre* ipercodificato e costruito appunto sul conflitto interiore (cuore/mente, perdono/vendetta, pulsioni/codice d'onore...) di uomini soli, condannati a tradurre e risolvere le proprie ambiguità attraverso azioni silenziose, enigmatiche e mortali.

2. Il gay Western come cartina di tornasole

Rendendo esplicite le pulsioni omoerotiche che caratterizzano questo tipo di conflitti interiori, tipici del western epico e classico come *genre* e del suo costitutivo *disorientamento di gender* (con un maschilismo e una omofobia tanto esibiti quanto fragili e superficiali), Almodóvar e, più in generale, il cosiddetto gay Western sfruttano con grande abilità e non poco umorismo e ironia proprio l'eccesso di stilizzazione e codificazione che rende iconici i grandi generi del cinema. Questo peculiare impasto di dramma romantico e humor è divenuto più visibile al grande pubblico e alla critica grazie al boom dei *cultural studies* (con volumi collettivi come Autori Vari., 2001, o Autori Vari, 2012) e grazie al successo di *Brokeback Mountain*, 2005, di Ang Lee, ispiratore di studi come come Chris Packard,, 2005, e Eric Patterson, 2008.

Mescolando il disorientamento di *gender* con l'iperorientamento del *genre* e sfruttando la frontiera anche culturale e linguistica tra Messico e USA, il film di Almodóvar complica la scena, mettendo faccia a faccia due archetipi linguisticamente connotati e mille volte rideclinati dal corpus cinematografico di riferimento. Da un lato, approdato all'inglese dall'arabo, con o senza la mediazione dello spagnolo, c'è il tipo individuale dello *sherif* americano (Ethan Hawke/Jake), definito in quanto individuo dal

L'opera è sotto la licenza Creative Commons Attribuzione-Non commerciale 4.0 Internazionale.

Disponibile online su https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155

proprio mestiere e nome di battesimo; dall'altro lato della frontiera, come coprotagonista e antagonista, troviamo invece il (contro)tipo patriarcale e familista del *ranchero* messicano (Pedro Pascal/Silva) definito in quanto *family man* dal cognome e da un'etichetta linguistica approdata all'inglese direttamente dal mondo *charrero* del Norte messicano.

Il risultato, rafforzato da un opportuno articolo determinativo, contrappone quindi la maschera anglofona denominata Sherif Jake a quella ispanicamente identificata come "el ranchero Silva". Il registo epico e vendicativo che è proprio del *genre*, caratterizza ancor di più la sua variante *fronteriza*, giustizialista e transfrontaliera, codificata negli anni Sessanta e Settanta dagli spaghetti western di coproduzione ispano-italiana, dalla saga dei magnifici sette e dai film di Sam Peckimpah, questa tradizione ha sdoganato trame di *score-settlement* talmente videoludiche da essere diventate poi il nucleo generatore dell'infinita serie di omaggi ai meccanismi seriali dello schema di base, allestita nel corso degli ultimi decenni da registi di successo come Tarantino e Rodriguez.

La frontiera storica marcata dal Río Grande si è così trasformata in una frontiera simbolica ed eroica, vero e proprio equivalente moderno di quella tra uomini e dei evocata dall'ultima strofa della canzone di Amy Winehouse e identificata, prima e più che da ogni altra cosa, dallo scarto tra la risata umana, che esorcizza la paura, e quella divino-demoniaca, che spesso la genera. In mezzo, nella posizione di *trickster* chiamato a mediare a colpi di pistola tra queste due *ways of laugh*, in apparenza irriducibili e *strange* soprattutto tra loro, troviamo la maschera minerale e quasi inespressiva dell'eroe, che parla pochissimo, non ride praticamente mai ed è in genere affidata dai *castings* di Sergio Leone ai lineamenti duri e alla recitazione impassibile e minimale di attori come Eastwood, Bronson e Coburn.

Gay Western e Western tardo mescolano insomma al Grande Codice rappresentato dalla Bibbia, omaggiato sul grande schermo da John Ford e studiato da Northrop Frye, 1981 e 1990, un ideario che consente di collegare la conquista dell'Ovest americano alla figura del *trickster* e alle mitologie indoeuropee (molto studiate in ottica comparativa e in perfetto parallelismo cronologico von l'auge del genere Western, da autori come Joseph Campbell, 1949, Károly Kerényi, 1958, Émile Benveniste, 1969, Georges Dumézil, 1958,1968 e 1969.

3. Corpus e focus

Rispetto a questo ipercodificato gioco degli archetipi, comprendente di fatto l'intero corpus del cinema Western, classico e moderno, comprese le sue varianti più scopertamente ridanciane e parodiche (dagli spaghetti western interpretati da Bud Spencer e Terence Hill alle ripetute incursioni celebrative della coppia Tarantino-Rodriguez), l'essenziale teatrino *fronterizo* di amicizia e *score settlement* tra *amigos-amantes* messo in piedi da Almodóvar, si caratterizza, anche in termini di *humor*, per una nota di classicismo e sobrietà. Si tratta di una consapevole scelta estetica e di stile, come evidenziano anche i costumi e la fotografia, ma anche di una circostanza in parte imposta dal formato e dal suo

L'opera è sotto la licenza Creative Commons Attribuzione-Non commerciale 4.0 Internazionale.

Disponibile online su https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155

minutaggio.

Proprio perché ridotto all'osso in quanto a spazi, personaggi e durata (dopo Tom Mix, i corti western nella storia del cinema sonoro sono stati davvero pochi), il film di Almodóvar costituisce dunque un ottimo punto di partenza per tentare un bilancio sugli spazi ridotti e i meccanismi di prenotiorietà transculturale e translinguistica offerti e concessi all'umorismo da un genere come il Western, caratterizzato da un corpus filmico sterminato, ma quasi sempre (almeno in superficie e in apparenza) serio, epico e tragico, anche se in realtà spesso tragicomico e moto coreografico (come si vede nella duplicazione costante di scene acrobatiche di inseguimento, sbronza, sparatoria, duello e scazzottata).

Il genere Western, de *vaqueros* o di cavalli e polvere, ha avuto in questo senso una genesi più che picaresca. Ha vissuto sempre in movimento, conoscendo un lungo percorso di migrazione, dapprima Westward, dalla storia della corsa all'Ovest fino alla mitologia road-movie, pacifista e addirittura West Coast del cinema hollywoodiano. Il contromovimento successivo è stato invece backward e Eastward, dai grandi budget, dai grandi spazi e dalle cavalcate sulle grandi onde della celluloide californiana e della cultura surf verso i ben più modesti e molto più 'spiaggiati' budget, transatlantici ed euromediterranei, del cinema seriale italo-spagnolo ed europeo.

Negli spaghetti-Western, nei cosiddetti Eurwestern e nelle *comedias sentimentales y soliplayeras del verano*, la vecchia conquista dell'Ovest veniva infatti parodiata in chiave di farsa *machista*, facendo strage non di indiani e banditi, ma di compiacenti turiste straniere in bikini e abiti succinti. Questa progressiva erotizzazione del genere Western e del suo ideario di conquista e colonizzazione di terre e corpi solo miticamente vergini viene esplicitata dai *casting* e messa in caricatura dal registro autoerotico, guardone e onanista del cinema *solyplayero*.

Il legame di questo cinema voyeuristico con il mondo e i set degli spaghetti western viene del resto esplicitato da una *comedieta* apertamente metacinematografica come *Vente a ligar al Oeste*, 1972, di Pedro Lazaga. Tuttavia, se guardiamo oltre la farsa, vediamo come questa metamorfosi si sia sviluppata e consumata al sole, ma in modo tutt'altro che solare, esponendo con sadismo corpi torturati, feriti, sporchi e sudati, a partire dal cuore freddo ed esibizionista di un canone fin troppo muscolare, palestrato e portato a valorizzare gli stereotipi *gender*, con una imbarazzante profusione di forzuti e maggiorate (sul piano estetico questa nota sessualmente marcata, trasgressiva e stupratoria delle trame di vendetta e dei loro scatenanti antefatti popola di corpi sudati e abiti stracciati i passaggi Western dello spaghetti-western, ma risulta forse ancora più evidente e caricaturale se guardiamo al parallelo rapporto di reciproca duplicazione eroicomica e pseudoparodica che lega i peplum del muto italiano agli *Sword&Sandals* americani e questi ai nuovi *Peplum* europei degli anni Sessanta, come bene evidenziano Roy Kinnard e Tony Crnkovich, 2017).

Questa overdose di maschilismo femminicida, punteggiato di stupri, botte, lividi, vesti dilacerate, torture e controtorture, testimoniato anche da categorie Pornhub come Tits & Togas, ha contribuito direttamente e indirettamente, per emulazione e per reazione,

L'opera è sotto la licenza Creative Commons Attribuzione-Non commerciale 4.0 Internazionale.

Disponibile online su https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155

a *sdoganare*, con maggiore o minore intenzione, anche significativi frammenti di estetica gay, macho e camp, lasciando affiorare, con sempre maggiore frequenza, nel Western tardo, il sottotesto omoerotico delle numerose *odd couples* da sempre proprie del genere. Lo si vede fin troppo bene negli spaghetti-western di Leone, ma anche in film come *The Wild Bunch*, 1969, di Sam Peckinpah, anche se i primi segnali di un rapporto davvero forte tra la caratterizzazione dei personaggi e l'uso scenico di un codice estetico consapevolmente sovraccarico, trasgressivo e ambiguo dal punto di vista del *gender* risalgono agli anni Cinquanta, con la Marlene Dietrich di *Rancho Notorious*, 1952, e il contrappunto tra Zorro e Diego de la Vega, affidato dalla Disney alla maschera attoriale di Guy Williams nella famosa serie del 1957, diventando poi del tutto espliciti nei primi anni Sessanta con il Lee Marvin di *The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962, e *Cat Ballou*, 1965, e con la Joan Crawford di *Johnny Guitar*, 1964.

3.1 Humor vs. Risata

Questo *tsunami* di violenza ed erotismo trasgressivo richiede ovviamente di essere compensato e parzialmente controbilanciato da elementi eroicomici, sia cinesici (mangiate pantagrueliche, sbronze epiche, scazzottate ipercoreografiche, etc.), sia musicali, sia legati a siparietti di controcanto corali e verbali, affidati al caratterismo vocale di una comunità di testimoni definiti come tali dalla loro marginalità sociale e dalla loro centralità nelle dinamiche della vita comunitaria: vicesceriffi anziani e sovrappeso (sul modello del Sergente García), prostitute dal cuore d'oro, vecchi alcolizzati, imbonitori, sacerdoti pugnaci, comari di paese sessualmente represse e una profusione di baristi, barbieri, becchini e pianisti, non di rado connotati come pavidi, talvolta anche grazie a tratti di caricaturale e fin troppo riconoscibile omosessualità.

Lo spaghetti-western serializza e dilata in questo senso le tradizionali tribune concesse allo *humor* dai western classici di Hawks e Ford, che con il loro calibrato talento avevano di fatto consacrato all'umorismo dell'Ovest una serie di spazi di caratterismo vocale magari residuali, ma coralmente e funzionalmente assai ben definiti, anche perché affidati con calcolata regolarità ad attori specializzati in questo tipo di *supporting character* come Walter Brennan o Hank Warden. Lo humor, comunitario e macchiettistico, era intenzionalmente confinato al margine dell'azione principale, in siparietti che ne facevano un privilegio dei testimoni, che, trepidando spaventati, assistevano dall'ombra o da dietro le vetrate delle case, delle botteghe e dei locali pubblici alla sfida tragica e al duello al sole tra le demoniache divinità del male e i taciturni eroi giustizieri e vendicatori. Nei Western, sia classici che tardi, i protagonisti in genere ridono poco e gli antagonisti al più sghignazzano, irridono e deridono, facendo del riso un marcatore della provocazione. I testimoni invece ridono a denti stretti e di nascosto, ma un po' di più. In genere lo fanno per paura ed esorcismo (cioè per allontanare la temuta ipotesi che vinca il cattivo), oppure in modo liberatorio, dopo l'inevitabile vittoria del buono e nel breve spazio che prepara la sua ripartenza verso l'ignoto nel finale del film.

L'opera è sotto la licenza Creative Commons Attribuzione-Non commerciale 4.0 Internazionale.

Disponibile online su https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155

Non solo il genere è per vocazione serio e a tratti serioso e manicheo, ma molte cameratesche risate a cavallo degli anni Sessanta, da T*wo Rode Together*, 1961, a *The Willd Bunch*, 1969, restano a priori fuori portata, perché le riprese del Western di ispirazione classica privilegiano i campi lunghi (cavalli e polvere, si diceva una volta), e quelle del Western più tardo i dettagli e le inquadrature frammentate. La componente verbale dello *humor* ne risulta, almeno in apparenza, sacrificata... Molti personaggi sono stanchi e taciturni e ai registri seri dell'epica si sovrappongono a volte quelli seriosi della propaganda, griffithianamente funzionali a raccontare e celebrare la "nascita di una nazione".

3.2 LRadici immigratorie e spread cinematografico dello American Humor

L'umorismo americano non è stato geneticamente Western. Fino alla Guerra del Texas, fino alla Guerra civile tra unionisti e confederati e soprattutto fino alla grande emigrazione il *mainstream* dello *American-humor* è stato in netta prevalenza Southern e legato all'epopea commerciale del Mississippi (alla Mark Twain), ai *pochos* naturalizzati dopo il trattato di Guadalupe-Hidalgo o alla cultura di *koiné* degli schiavi di origine africana, affrancati dalla guerra vittoriosa di Lincoln e Grant.

Anche per ragioni di contrasto tra il nero della pelle e il bianco dei denti il cinema classico, fin dai tempi del B/N, ha spesso canonizzato la risata degli attori e dei performer di colore (da Billie Thomas Jr, nella serie slapstick *Our Gang*, ad Al Jolson truccato in *The Jazz Singer*, a Hattie Mc Daniel/Mami in *Gone with the Wind*, 1939, a Dooley Wilson/Sam in *Casablanca*, 1942, da Louis Armstrong e Sammy Davis jr. a Eddie Murphy), lasciando alla risata dei bianchi uno spazio marginale e schizoide (con veri specialisti come Jack Nicholson a Jim Carrey).

Con la grande emigrazione lo *American humor* ha addirittira abbandonato gli spazi e gli orizzonti aperti, diventando urbano, canoro, teatrale, fumettistico, paraletterario, pulp, e fondamentalmente connotato come Old World e come East-Coast. In prevalenza ha dotato di maschere grottesche ed eroicomiche, denigratorie o autocelebrative, molte delle nuove comunità "etniche" (nel senso statunitense della parola), privilegiando quelle non del tutto assimilabili al modello wasp, come gli Italian-American e gli Irish-American (cattolici), gli Spanish-Americans non messicani e, soprattutto, gli aschenaziti della Jewish America, scappati dai pogrom imperiali della Russia e dell'Europa Orientale e poi dal nazismo, e giunti in America con una grande tradizione culturale di *humor* alle spalle e sulle spalle.

Tutte queste matrici di *humor* arrivano all'Ovest e al cinema di Hollywood attraverso i giornali e più o meno insieme al sonoro, grazie al ruolo acquisito dal capitalismo ebraico, irlandese e italiano-mafioso sia nella fabbrica dei sogni della California che nella costruzione di Las Vegas e dei casinò del Nevada. Da *The Jazz Singer* fino al Rat Pack dei Crooners, i canali principali di questo *humor spread* e di questa ibridazione tra diverse matrici di umorismo etnico sono state le musiche da ballo e le canzoni. I primi generi rinnovati dal sonoro oltre alle cosiddette comiche, che non a caso sono state ridenominate,

L'opera è sotto la licenza Creative Commons Attribuzione-Non commerciale 4.0 Internazionale.

Disponibile online su https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155

anche nei cartoni, “Merry Melodies” e “Silly Simphonies”, sono stati i *musicals* e, sul piano dell'umorismo puramente verbale, le commedie piene di *puns* dei Marx Brothers e i doppi sensi di star trasgressive come Mae West, Western solo nel cognome, essendo una teatralissima ragazzaccia prodigio di Brooklyn, trapiantata dalla Paramount in mezzo alle palme della California, e ben capace di traumatizzare in questo un aitante cowboy:

- Hmm, hi cowboy.... How tall are you without your horse?
- Well, ma'am, I'm six feet 7 inches …
- Well, never mind the six feet, and let's talk about the seven inches...

Nei film non musicali e in particolare nei generi più riconoscibilmente epici come il bellico e il Western lo *humor* verbale e non o non solo cinetico entrano più lentamente e con più mediazioni. Essendo le guerre mondiali posteriori al boom immigratorio, le sporche dozzine dei film di guerra sono più portate dei magnifici sette e dei mucchi selvaggi a documentare e celebrare, anche attraverso l'umorismo, il *melting pot* e i suoi molti accenti.

Fino all'avvento del sonoro c'era stato spazio persino per star etniche (Valentino in *The Four Horsemen of the Apocalypse*, Rex Ingram, 1921, tratto dall'omonimo romanzo di propaganda di Blasco-Ibáñez) e, fino al Code Hays, avevano comunque incominciato a prendere forma anche buone occasioni per animati siparietti di comicità linguistica, legata in genere alla valorizzazione degli accenti o dei malintesi. Questi giochi di controcanto venivano di solito affidati a ruoli di coprotagonismo oppure a parti di *supporting character* ispiate allo schema teatrale del binonio servo-padrone, rivirtalizzato dai comix con coppie interetniche come Mandrake & Lothar. Con la codificazione del *voice acting* questi ruoli di controcanto diventano più convenzionali, ma aumentano di numero, anche perché le occasioni di lavoro per i *leading actors* etnici che non siano cantanti o ballerini si riducono molto, per ovvi problemi di gestione e giustificazione narrativa dei loro *accents*.

La Grande crisi e le migrazioni interne che essa alimenta (come quella della famiglia Joad in *The Grapes of Wrath*) allontanano e annacquano il ricordo della Grande Guerra e della Grande Immigrazione. L'umorismo African-American, quello Italian-American e quello Jewish-American (rafforzato dagli espatriati in fuga dal nazismo, come Lubitsch e Wilder) contrappuntano i musical e in parte le commedie, a traino del jazz, delle canzoni melodiche e dei balli da sala, riscattando però anche frammenti di un repertorio più colto, legato al balletto, all'Opera, all'Operetta e persino alla musica orhestrale e sinfonica. Al Western sonoro erano nel frattempo approdati quasi solo frammenti di umorismo Irish, soprattutto grazie a John Ford, che da sempre ha popolato le chiese e i *saloons* dei suoi film di ruoli di assetati, alcolisti e ubriachi, minacciati per questa loro propensione allo sbevazzo da preti e mogli, a loro volta segretamente inclini allo stesso vizio. Questi ruoli di maschera e macchietta sono stati affidati in genere all'esperienza di caratteristi (anche vocali) non giovanissimi (i famosi vecchietti del West).

L'opera è sotto la licenza Creative Commons Attribuzione-Non commerciale 4.0 Internazionale.

Disponibile online su https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155

A questo lo humor fordiano ha associato a volte scene di festa o di ballo campestre dal ritmo abbastanza Irish. Registi portati a frequentare abitualmente più generi e a non autoidentificarsi con uno solo di essi, come Hawks aggiungono a questo repertorio Irish anche i numeri musicali di pianisti codardi e di prostitute sagge di varia origine (i pianisti talvolta neri o almeno un po' jazz, le prostitute in maggioranza francesi, almeno nel nome d'arte). Per questa via vengono inclusi nei cast attori *ethnics* che spesso sono anche cantanti dal sorriso smagliante, come per esempio il crooner Dean Martin. Ai loro talenti di *enterteiners* col bicchiere sempre in mano viene spesso associata una variante *co-leading* del ruolo fordianamente rumoroso e comico dell'alcolista o dell'ubriacone.

I casi di *humor* translinguistico, *misunderstanding* e *mishearing* non sono a dire il vero molto frequenti, ma il registro epico-eroico comincia in questo modo a lasciare un po' di spazio ad intermezzi di contrappunto eroicomici e comico-parodici, spesso legati a pulsioni di base come la fame, la sete e il desiderio sessuale o a sketch famigliari basati sul fatto che anche in casa degli eroi comandano le donne (le mamme di Ford e le puttane di Hawks diventano le consolidate maschere hollywoodiane del binomio *maman/putaine*, cui il cinema di Nouvelle Vague aggiunge in questo senso davvero poco).

La figura dello straniero sconosciuto identifica spesso il protagonista, ma quasi mai in quanto *ethnic*, a meno che il protagonista non abbia sconfinato in Messico, come il Mitchum/Martin Brady di *The Wonderful Country*. Nell'epica *borderland* e non *borderline* dei territori di frontiera l'etichetta di straniero è infatti una maschera temporanea e ambigua. In un posto dove tutti per definizione vengono da altrove e sognano di ripartire e andare altrove la parola definisce più la posizione provvisoria di un *new kid in town*, e di uno *stanger* (estraneo, nuovo arrivato, nuovo venuto, sconosciuto), che quella di un vero e proprio *foreigner*. La naturalizzazione, in contesti di questo tipo, sarebbe fin troppo facile e potenzialmente rapida. Proprio per questo, o anche per questo, gli eroi, se vogliono rimanere tali e non rischiare di diventare dei coloni e dei *family men*, devono alla fine del film riunciare all'integrazione e all'amore e ripartire soli in tutta fretta verso l'orizzonte.

Inoltre, il riso ha sempre fatto fatica, sullo schermo del Western, a connotarsi come reazione naturale allo *humor* e come marcatore inequivoco della sua presenza. Nel Western, sia classico che tardo e da sala, le risate più forti e sguaiate sono risate che mettono paura o esorcizzano la paura. Sono risate di derisione e di sfida o di scampato pericolo e sono spesso prerogativa di banditi sadici e violenti come il Liberty Valance interpretato da Lee Marvin. Se fosse finita qui, la nostra storia avrebbe avuto relativamente poca storia.

4. La rivoluzione (non è un pranzo di gala)

Per fortuna il registro carnevalesco, eroicomico, polifonico e scoronante dello spaghetti-western di produzione italo-spagnola ha avuto sulla prudenza evolutiva dello schema fin qui descritto l'effetto dirompente di un candelotto di dinamite. Questo cinema ispano-italiano, seriale, bachtiniano e iperstilizzato, riduttivamente riassunto da una

L'opera è sotto la licenza Creative Commons Attribuzione-Non commerciale 4.0 Internazionale.

Disponibile online su https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155

battuta ingenerosa di Henry Fonda come “No line. No characters. Just shooting”, contamina in realtà il western con i film comico-musicali, con la commedia all'italiana e con la proverbiale caotica arte di arrangiarsi e fare nozze coi fichi secchi che, anche al cinema, caratterizza la creatività mediterranea. Registi e sceneggiatori inseriscono nel motore comico del genere due elementi radicalmente divergenti rispetto allo schema classico, entrambi molto europei e relativamente più favorevoli alla creazione di codificabili occasioni di *humor* transculturale translinguistico:

− un riorientamento sistematico di spostamenti e conflitti dall'asse Est-Ovest, vertebrale nel Western classico, all'asse Nord-Sud, simbolicamente e storicamente molto più congeniale alle dinamiche identitarie, economiche e sociali dell'Italia e della Spagna, con la conseguenza di privilegiare trame legate alla guerra civile e ai rapporti col Messico, portando in primo piano scenari e tipi di paesaggio (*ghost towns* e deserti di fango e polvere) che, nello spaghetti Western, sostituiscono le verdi vallate, le fattorie, i boschi e le sterminate praterie che facevano da sfondo alle guerre indiane, all'epica ferroviaria e colonizzatrice della corsa all'Ovest, dalla caccia ai bisonti e allo spostamento delle mandrie;

− una conseguente politicizzazione dello spazio altro, non più connotato esclusivamente come *borderland* con una *wilderness* da conquistare, ma come *borderline* con la *homeland* di una comunità politica così radicalmente diversa da non essere facilmente assimilabile: una *communitas* anch'essa occidentale e non *native-American*, ma alterrima e a suo modo altrettanto se non più *un-American* di quella indiana, per usare un'etichetta maccartista.

Questa civiltà irriducibilmente aliena è connotata come antimoderna, reazionaria e schiavista, nel caso del Sud, o come antimoderna e povera, e perciò attraversata da conflitti sociali, disordini, rivolte e rivoluzioni, nel caso del Messico (la cui rappresentazione è spesso influenzata, negli anni Sessanta e Settanta, da spunti giovanilistici e controculturali). In entrambi i casi si tratta di una *backward society* familista e amorale (per usare le fortunate etichette coniate da Edward C. Banfield e Laura Fasano Banfield, 1958, poco prima che le locations e i set del deserto di Tabernas passassero dai *coproducers* americani a quelli italiani), percepita e rappresentarta come in decadenza e permanentemente *in troubles*, in quanto specchio anacronistico di una visione patriarcale e *ranchera* (dal Bick Benedict interpretato da Rock Hudson per George Stevens in *The Giant*, 1956, al ranchero Silva, interpretato per Almodóvar da Pedro Pascual).

Questa visione, patetica ed empatica, appare radicalmente alternativa a quella iperindividualista, autodistruttiva e solitaria associata alla maschera e alla presunta identità dell'eroe (dal *Giant* Jett Rink, interpretato da James Dean per Stevens, allo sceriffo Jake, interpretato da Ethan Hawke per Almodóvar). Il paradosso vuole che questa maschera di biondo dagli occhi chiari, indemoniato e catabolicamente fuori controllo,

L'opera è sotto la licenza Creative Commons Attribuzione-Non commerciale 4.0 Internazionale.

Disponibile online su https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155

debba far da vettore dei valori *wasp*, occidentali ed europei, sia pure testimoniandoli con sempre meno equilibrio (al punto che talvolta l'eroe vendicatore stesso diventa a sua volta dinamitardo, rivoluzionario, straniero ed europeo, come avviene con il Basco interpretato da Tomas Milian e lo svedese interpretato da Franco Nero in *¡Vamos a matar , comopañeros!*, con l'odìsseo gentiluomo inglese interpretato da Terence Hill in *Il mio nome è Nessuno*, o, più famoso di tutti, con il dinamitardo irlandese Sean Mallory in *Giù la testa*, per tacere delle derive psicopatiche con frequenza affidate al visionario caratterismo di Kaus Kinski).

Le trame di avidità e vendetta filmate nel deserto di Tabernas, lontano dal verde delle praterie o dai metafisici pinnacoli della Monument Valley, sembrano dunque disorientare le bussole morali ereditate dal Western classico, in favore dello scontro tra un individualismo sfrenato e un familismo amorale da *backward societies*, nel tratteggiare il quale italiani e spagnoli si autoritraggono con deliberato, calcolato e convenzionale istrionismo, in termini autoesotici e autofolclorici, assumendo per l'occasione un punto di vista pseudo-americano, rispecchiato dai nomi d'arte americaneggianti esibiti nei crediti (Bob Robertson per Sergio Leone, Steven Rock per Stefano Massi, Anthony Dawson per Antonio Margheriti, etc.).

La deriva dell'immaginario è in parte cinicamente commerciale e in parte oniricamente legata a dinamiche di paura e desiderio, proprio come avviene nel villaggio della Mancha castigliana che, in *Bienvenido, Mister Marshall* si acconcia in stile andaluso nel tentativo di adeguarsi all'idea che, in base al cinema, si crede gli americani abbiano della Spagna. Tutte queste rifrazioni, a partire dalle equivalenze tra Monument Valley e Tabernas e tra Hollywood e Mini-Hollywood, sommandosi al plurilinguismo dei cast di coproduzione (con italiani e spagnoli, ma anche con americani come Henry Fonda, Clint Eastwood ed Eli Wallach e latinoamericani come il cubano Tomas Milian e il brasiliano Antonio de Tefée/Anthony Steffen), creano un contesto assai favorevole per le duplicazioni parodiche, i distanziamenti ironici, i *misunderstanding*, gli equivoci lingustico-culturali e lo *humor* transculturale e translinguistico, sia audio che video.

Ancor più che di quanto non accadesse negli spaghetti-western solo italiani, nello Eurowestern e nel Western tardo anche americano (dalla saga dei *The Manificent Seven* a *The Wild Bunch*), le ambientazioni e le trame di avidità e vendetta prevedono in modo quasi sistematico l'attraversamento, nei due sensi, del confine fisico con il Messico e la ricostruzione di scene di vita del Borderland messico-americano. Questo continuo *border crossing* contribuisce non poco a rendere convenzionalmente realistica, cioè credibile, la compresenza e il contatto sullo schermo di lingue e culture diverse.

La ricca aneddotica che ormai si può ricavare da interviste e leggende da set oralmente tramandate o riprese da libri di memorie come per esempio quello dedicato al padre da Cristiana Pedersoli, 2020, ci indica come molti di questi veri e propri effetti speciali comico-rumoristici contribuissero a caratterizzare i personaggi, ma nascessero in realtà nella e dall'esperienza di una quotidianità condivisa. Nel cinema seriale con set già allestiti e attrezzati, come quelli fatti costruire a Tabernas da Grimaldi, Leone, García

L'opera è sotto la licenza Creative Commons Attribuzione-Non commerciale 4.0 Internazionale.

Disponibile online su https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155

e Simi, le riporese non duravano mai moltissimo, ma la coabitazione forzata nel deserto di Tabernas, le pause pranzo e di lavorazione e gli allora lunghi trasferimenti verso le città vicine, dove erano gli alberghi, erano sufficienti perché scherzi e battute tra attori, maestranze e acrobati diventassero leggendari e, grazie alla mediazione opportunista di attori e sceneggiatori, entrassero poi sia nel repertorio cinesico dei personaggi che nei dialoghi dei film.

Rod Steiger, che con un metodo molto da Actors Studio, aveva appositamente imparato lo spagnolo per calarsi meglio nei panni di Juan Miranda in *Giù la testa!/¡Agachate, tonto!*, era rimasto molto colpito da quanto gesticolasse Leone e dal suo grande nervosismo durante le riprese. Per prenderlo in giro, aveva incominciato a scimmiottare i suoi molti tic antistress, vari dei quali, come aprire e chiudere le mani o muovere il labbro e sgranare gli occhi sono poi passati alla maschera di Miranda, per iniziativa dell'attore, ma con il beneplacito del regista e persino con la sottolineatura audio dei rumoristi e della colonna sonora. L'aneddoto ci dice quanto tutti fossero consapevoli delle contiguità, delle sovrapposizioni e del rapporto di specchio che legava la vita dei set ispano-italiani a quella rappresentata nel mondo che narravano: due comunità in prevalenza maschili, diverse per lingua e cultura, costrette a coabitare in un deserto.

Data l'importanza delle colonne sonore e rumoristiche, data la grande economia di mezzi e di parole (meno battute, meno turni di doppiaggio) e data la conseguente valorizzazione narrativa e stilistica di lunghi silenzi, riprese al ralenti e ossessivo rimontaggio di dettagli, lo spazio per la dimensione verbale, non solo dell'umorismo, era forzatamente limitato, per cui molti effetti comici legati a questioni di prospettiva linguistica e culturale hanno finito per essere condensati e valorizzati visivamente, creando battute ripetute a tormentone ("Ágachate, tonto!"), o zoomando su dettagli, o inserendo effetti di sovrimpressione e manipolazione dei fotogrammi, come la scritta Banco de Mesa Verde che, agli occhi di Miranda e ai nostri, compare all'improvviso a mo' di aureola attorno alla figura del dinamitardo Sean Mallory, trasformandolo in un *santito* vivente (santini ed ex voto sono popolarissimi in Messico) e in una visione profetica e salvifica, dopo che questo Padreterno della Nitroglicerina ha offerto ai suoi assalitori una prima e minacciosa dimostrazione del proprio magico e pericoloso potere di miracolista catabolico.

Il potenziale umoristico e surreale-surralista del Western tardo è spesso legato alla ripresa di una serie di stereortipi controculturali sul Messico connotato come territorio di trasgressione e fuga e associato ad un immaginario di percezioni alterate, dalle droghe vegetali e dall'alcol. Questo Messico metafisico, codidficato nei primi decenni del Novecento da letterati come Ambrose Bierce, D.H. Lawrence e John Reed, da fotografi come Edward Weston, dai muralisti e da pittrici come Frida Kahlo, Leonora Carrington e Remedios Varo, non è stato rivisitato e ricreato/reinventato solo dallo spaghetti-western, ma anche dalla Beat Generation, dai libri di Carlos Castaneda, da film come *Bring Me the Head of Alfredo Garcia* e da libri-film di avventura e deriva come *The Treasaure of*

L'opera è sotto la licenza Creative Commons Attribuzione-Non commerciale 4.0 Internazionale.

Disponibile online su https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155

the Sierra Madre, *Under the Volcano*, *The Night of the Iguana* (tutti filmati da Huston) e *Getaway!* (filmato da Peckinpah). Su questa base rivisitano lo spaghetti-western e celebrano l'universo *fronterizo* e il *borderland* non solo i videogiochi criminali, il cinema pseudoseriale di Tarantino, Rodriguez e Danny Trejo sui vampiri, i cartelli e il narcotraffico, ma anche commedie criminali itineranti e irriverenti come *Puerto Escondido*, *Sin ton ni Sonia* e *Picking Up the Pieces*, esilaranti *mockumentaries* come *A Day Without a Mexican* e persino allucinate trame neogotiche di vendetta e *serial killing* come *Perdita Durango* e *No Country for Old Men*. Guardando indietro dai molti eccessi comici, caricaturali e pardossali di questa composita serie di omaggi e reincarnazioni è forse più facile rivalutare a posteriori la reale portata del potenziale eroicomico e umoristico del genere Western, amplificato, reinventato, rivitalizzato e rimesso in circolazione dallo spaghetti-Western e dai suoi *clichés*.

Bibliografia

[1] Almodóvar, P. (2023). *Strange way of life*. El Deseo.
[2] Ang, L. (2005). *Brokeback Mountain*. Paramount.
[3] Arau, A. (2000). *Picking up the pieces*. Kinowelt TV.
[4] Arau, S. (2004). *A day without a Mexican*. Televisa.
[5] Autori Vari. (2001). *Across the great divide: Cultures of manhood in the American West* (M. Basso, L. McCall, & D. Garceau, Eds.). Routledge.
[6] Autori Vari. (2012). *Gender meets genre in postwar cinemas* (C. Gledhill, Ed.). University of Illinois Press.
[7] Banfield, E. C., & Fasano Banfield, L. (1958). *The moral basis of a backward society*. Free Press.
[8] Benveniste, É. (1969). *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*. Minuit.
[9] Campbell, J. (1949). *The hero with a thousand faces*. Pantheon Books.
[10] Coen, J., & Coen, E. (2007). *No country for old men*. Paramount Pictures.
[11] Corbucci, S. (1970). *Vamos a matar compañeros*. Tritone Cinematografica, Atlántida Films, Terra Filmkunst.
[12] Crosland, A. (1927). *The jazz singer*. Warner Bros.
[13] Curtiz, M. (1942). *Casablanca*. Warner Bros.
[14] de la Iglesia, A. (1997). *Perdita Durango*. Andrés Vicente Gómez, Canal+, IMC, Lola, Mirador, SGT, Occidental Media.
[15] Dumézil, G. (1958). *L'idéologie tripartite des Indo-Européens*. Latomus.
[16] Dumézil, G. (1968). *Mythe et épopée*. Gallimard.
[17] Dumézil, G. (1969). *Heur et malheur du guerrier*. PUF.
[18] Fleming, V. (1939). *Gone with the wind*. Selznick International.
[19] Ford, J. (1940). *The grapes of wrath*. D. F. Zanuck for Twentieth Century Fox.
[20] Ford, J. (1961). *Two rode together*. Columbia Pictures.
[21] Ford, J. (1962). *The man who shot Liberty Valance*. Paramount Pictures.
[22] Frye, N. (1981). *The great code*. Harcourt Brace Jovanovich.

L'opera è sotto la licenza Creative Commons Attribuzione-Non commerciale 4.0 Internazionale.

Disponibile online su https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155

[23] Frye, N. (1990). *Words with power*. Harcourt Brace Jovanovich.
[24] García Berlanga, L. (1953). *Bienvenido, Míster Marshall*. Vicente Sempere, UNINCI.
[25] Huston, J. (1948). *The treasure of the Sierra Madre*. First National, Warner Bros.
[26] Huston, J. (1964). *The night of the Iguana*. MGM, Seven Arts.
[27] Huston, J. (1984). *Under the volcano*. Ithaca.
[28] Kerényi, K. (1958). *Die Heroen der Griechen*. Rhein Verlag.
[29] Kinnard, R., & Crnkovich, T. (2017). *Italian sword & sandals film, 1908-1990*. McFarland and Company.
[30] Ingram, R. (1921). *The four horsemen of the apocalypse*. Rex Ingram Productions.
[31] Lang, F. (1952). *Rancho Notorious*. RJO, Fidelity Pictures.
[32] Lazaga, P. (1972). *Vente a ligar al Oeste*. Vicente Escrivá/Filmayer.
[33] Leone, S. (1964). *Per un pugno di dollari*. Jolly Film, Constantin Film, Ocean Films.
[34] Leone, S. (1965). *Per qualche dollaro in più*. PEA, Constantin Film, Arturo González, Producciones Cinematográficas.
[35] Leone, S. (1966). *Il buono, il brutto, il cattivo*. PEA, United Artists.
[36] Leone, S. (1968). *C'era una volta il West*. Paramount, Rafran Cinematográfica, Euro International Films.
[37] Leone, S. (1971). *Giù la testa*. Rafran Cinematográfica, Euro International Films.
[38] Merrie Melodies. (1931-1969). Leon Schlesinger Production; later Warner Bros.
[39] McGowan, R. F., et al. (1921-1944). *Our Gang* [Also known as *The Little Rascals*]. Hal Roach, Blackhawk Films; later Republic Pictures.
[40] Packard, C. (2005). *Queer cowboy*. Palgrave Macmillan.
[41] Parrish, R. (1959). *The wonderful country*. DRM Productions, United Artists.
[42] Patterson, E. (2008). *On Brokeback Mountain*. Lexington Books.
[43] Peckinpah, S. (1969). *The wild bunch*. Warner Bros., Seven Arts.
[44] Peckinpah, S. (1972). *The getaway*. First Artists, Solar, Tatiana Films, David Foster.
[45] Peckinpah, S. (1974). *Bring me the head of Alfredo Garcia*. Martin Baum, Optimus, Estudios Churubusco.
[46] Pedersoli, C. (2020). *Bud. Un gigante per papà: Le avventure, l'amore, le passioni di una vita smisurata*. Giunti.
[47] Ray, N. (1954). *Johnny Guitar*. Nicholas Ray. Herbert J. Yates.
[48] Rodrigues, A. (1962). "Estranha forma de vida." In *Asas fechadas* [Album]. Valentim de Carvalho.
[49] Sama, C. (2003). *Sin ton ni Sonia*. IMC.
[50] Salvatores, G. (1992). *Puerto Escondido*. Cecchi Gori, Penta Film, Colorado Film.
[51] Silly Symphonies. (1929-1939). Walt Disney Productions.
[52] Silverstein, E. (1965). *Cat Ballou*. Columbia Pictures, Harold Hecht Productions.
[53] Stevens, G. (1956). *Giant*. Giant Productions, Warner Bros.
[54] Sturges, J. (1960). *The magnificent seven*. United Artists, Mirisch Corporation.
[55] Valeri, T. (1973). *Il mio nome è Nessuno*. Rafran Cinematográfica, Rialto Film, Les Films Jacques Letienne, Imp-Ex Ci.

L'opera è sotto la licenza Creative Commons Attribuzione-Non commerciale 4.0 Internazionale.

Disponibile online su https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155

[56] Veloso, C. (1986). “Estranha forma de vida.” In *Fados* [Album]. Warner Music.
[57] Winehouse, A. (2006). “Love is a losing game.” In *Back to Black* [Album]. AMI Records.

Agradecimientos
A Mariarosa (1938-2022), mia madre, per avermi trasmesso tante sue passioni... compresa quella per il cinema al cinema.

Biodatos del autor
Marco Cipolloni, Rome 1962-, Ph.D. in Iberistica (Bolonia University, 1993) is Full Professor of Spanish linguistics and translation at Sapienza – University of Rome. He previously teached at Turin University and Brescia University (as Associate Professor) and Modena and Reggio Emilia University (as Full Professor). He published many books and research papers in Italy, France, Spain, Latin America, England and the United States. Among his favorite research fields: AVT (dubbing history), film industry, censorship, media and propaganda.

Declaración de conflicto de intereses
El autor declara no tener conflictos de intereses en relación con la investigación, la autoría y/o la publicación del artículo.

L'opera è sotto la licenza Creative Commons Attribuzione-Non commerciale 4.0 Internazionale.