

Marco Settimini

Il corpo - tra Bene e Male - nel *western* Una piccola lettura politica deleuziana

– appunti di ricerca –

Uno dei dati fondamentali del cinema classico hollywoodiano è quello di tendere a determinare un corpo, un individuo su cui focalizzare il film come le immagini, di riassumerle nel tutto del film, di organizzare l'insieme degli affetti e dei movimenti presenti nelle immagini, tutta la dinamica delle sensazioni, delle percezioni, delle affezioni, delle pulsioni e delle azioni del film in relazione a un punto di riferimento, tanto fisico come mentale, psicologico, a vantaggio di una più facile ricezione da parte dello spettatore. Il cinema classico hollywoodiano ha anche per questa ragione degli eroi e degli anti-eroi, un corpo, un individuo centrale, ossia l'istanza che contiene e riassume in sé il film.

L'eroe è per questo il corpo e soggetto in cui s'impregna, s'imprime e s'esprime un duale, e vale a dire la dialettica tra due forze o due parti, e su cui si costituisce una storia e si manifesta una morale, come spazio di definizione, figurazione e spiegamento di dualismi, come quello tra uomo e ambiente o quello tra individuo e gruppo, o quello tra il Bene e il Male.

Nel *western*, per esempio, l'uomo è grande, ed è per questo un eroe, solitamente, come grande è la Natura; l'uomo è grande, ma la Natura è altrettanto grande, se non più grande, e questo dato gli ingiunge d'agire; la Natura è l'unica cosa che possa essere più grande dell'uomo, perché è il tutto, chiuso ma immenso, la Natura è in questo senso la rappresentazione di un ideale dell'uomo, verso cui l'uomo non può che tendere; e tendervi attraverso la realizzazione di azioni tanto grandi quanto grandiosa è la Natura in cui egli si trova.

Ma l'ideale della Natura, la sua concezione, e in parallelo la concezione che l'uomo ha di se stesso, il suo essere uomo e in rapporto col mondo, col cosmo, non è di tipo divino, tuttavia, poiché la visione che Hollywood, come espressione culturale degli Stati Uniti d'America, impone e intende diffondere è di tipo profano e mono-teista, e per questa ragione non pagana. Da cui l'idea della realizzazione di azioni compiute nel mondo, sulla terra in relazione a un dio, assente e altro, altro dal cosmo e opposto alla Natura, secondo la tradizione veterotestamentaria e apocalittica, e in relazione a una sua futura ricompensa nel mondo dei cieli nei confronti dell'individuo, che non si può tuttavia imitare per essere un dio in terra come nella cultura pagana come quella greca, da cui la focalizzazione del *western* sull'individuo portatore del duale, della lotta tra Bene e Male, della corsa alla frontiera, celeste ancorché geografica, su cui si fondano gli Stati Uniti.

Questo è il quadro in cui nel *western* si tratteggia l'idea della *sottomissione* della Natura, ridotta a oggetto di gesto *trasformativo*, di una che è grande azione che sia eroica. Perché comunque la Natura è altrettanto grande. La base ideologica della frontiera e di questa idea trasformatrice del mondo, come d'altra parte nel caso del

marxismo, è quindi il dominio della Natura e la continua spinta alla sua modifica, anziché l'idea della sua sacralità e di un senso del limite.

La frontiera verso il *West* è quindi continuamente spostata, eternamente rinviata, in attesa, parrebbe dunque, del *West* assoluto, del tramonto finale, della fine, l'apocalissi, in un movimento ideale quanto ideale è la ricostruzione per immagini, ideologica e quindi mistificante, Storia Ideale, e che si pretende universale, scritta per immagini da un certo punto di vista religioso e culturale, e da un potere economico che vuole descrivere in maniera altra da quella storicamente data, il percorso dal finanziamento dalla *East Coast* della corsa delle carovane verso la *East Coast*, e che, completato il tragitto verso il *West*, a giochi fatti, approfittando della strada spianata dagli avventurieri e dal genocidio dei pellerossa, s'insedia a Hollywood, abbracciando tutta la nazione.

Si tratta di una ricostruzione idealizzata che riguarda nello specifico gli ambienti, i paesaggi, e gli eroi, i loro nemici, e la relazione tra spazi e corpi, e tra i diversi corpi, come nel caso dei *cow-boy* e degli avventurieri bianchi rispetto agli indiani, nel quale lo scenario naturale è il dato archetipico. Tanto che John Ford lo riteneva il vero protagonista del genere. Perché non è tanto, o soltanto, uno sfondo delle azioni, il paesaggio del *western*, quanto il luogo nel quale l'uomo, e l'eroe in particolare, trova la sua misura, lo spazio (immenso) nel quale si misura, prova le proprie capacità a fronte della necessità d'azioni (immense) a vantaggio del suo gruppo, della sua comunità, e in cui trova e realizza il suo destino. Un film come *Sentieri selvaggi* di John Ford ne è l'epitome.

L'eroe del *western* vive in isolamento, in questo ambiente. L'*aura* che lo contraddistingue ne fa un soggetto mitico, autore d'imprese singolari e portatore, nel suo corpo come nella sua morale, strettamente legati in un rapporto che le immagini hollywoodiane raffigurano in maniera esplicita, di *qualità* peculiari necessarie alla fondazione di una comunità e di una società, *rispecchiate nei tratti fisici*. Sul suo corpo si connettono *l'interiore e l'esteriore*, qualità morali e qualità fisiche e d'azione, per tramite in particolare di *cliché* e *codici* figurativi che dividono ciò che è malvagio e ciò che è buono, in un dualismo può contraddistinguere tanto il rapporto con gli indiani, ossia i *rivali esterni* quanto il rapporto con i possibili *rivali interni*, poiché chi si dice portatore della civilizzazione vuole uniformare il sistema e tutti i suoi membri attraverso una selezione e una moralizzazione.

Più in generale, nel *western*, diversamente dal commedia, dal melodramma e dal poliziesco, il corpo è mostrato molto meno in primo piano, a vantaggio del campo lungo e del piano americano, in ampie panoramiche che abbracciano l'uomo e il paesaggio, con gli spazi in cui il corpo viene a trovarsi che simboleggiano l'immensità in cui l'azione deve farsi grande quanto grande è la Natura stessa, con un rispecchiamento tra *l'interiorità e l'esteriorità*, con *un rapporto organico tra luoghi e azioni* dei personaggi, che si danno in spazi inglobanti, organizzati, dialettici, visti quali realtà trasformabili.

L'idea di base è quella di una Storia unica, universale e universale, di una morale unica di fondo, e di una *totalità infinita* da estendersi fin sul limite della frontiera, continuamente spostato in avanti, in tutto il mondo, imponendo il proprio Bene contro il Male che è rappresentato da qualsiasi altra visione del mondo. Questo tutto, che corrisponde a quello della composizione espressa dal film nel suo insieme, nel suo sistema d'organizzazione delle immagini, dei corpi e dei movimenti, è *un tutto che è un falso*. Perché nella realtà non c'è corrispondenza con questa totalità, mentre attraverso una forma di realismo che mente e mistifica si *vuole render reale un fatto, storico o attuale, che è falso*. Lo scopo è la definizione di un mondo a prospettiva unica da assoggettato alle regole di una sola morale, e alle logiche del denaro, norma che va imposta nel nome della lotta del Bene contro il Male. La tendenza ame-

ricana, in questo senso, è quella dello sterminio, fisico o pure solamente culturale, di chi è *altro*, con l'eliminazione delle differenze nelle idee, nelle norme, nei comportamenti, con l'accettazione, nel quadro di ciò che si dice umano, soltanto di chi annulla la propria differenza, la propria visione della storia, delle cose, della Natura.

Questo è ciò che Deleuze descrive in maniera puntale riferendosi allo stato d'Israele, ossia di dio: «si dice che non è un genocidio», e «dappertutto si farà come se il popolo palestinese, non solo non dovesse più essere, ma non fosse mai stato». Lo stesso è valso per degli indiani d'America rispetto alla fondazione degli Stati Uniti. Il tutto ha d'altra parte la necessità, scrive Deleuze, di questo vuoto per affermare e imporre il suo falso. E l'America, anche con molto del suo cinema, produce un vuoto, fa di tutto il mondo uno spazio vuoto, privato d'identità e sovente pure di corpi. Si pensi per esempio per un attimo alla filmografia di Spielberg; al vuoto della Francia svuotata di presenze francesi in *Salvate soldato Ryan*; al vuoto di nuovo della Francia trasformata in parco giochi per gli americani e le loro scorribande in *Prova a prendermi*, e a tutta l'Europa mostrata come un campo anonimo ridotto a piccoli *cliché* ambientali per le azioni terroristiche israeliane in *Munich*; e alla mancanza di vittime non ebraiche nelle deportazioni di *Schindlers' list*.

Per Deleuze non è dunque complicato mostrare «i due movimenti complementari del capitalismo» che vi si rivelano, ossia il darsi in modo continuo dei limiti interni, per spingere sempre più in là gli stessi, ossia la frontiera, e il fatto di «oltrepassarli per ricominciare su scala più larga e più intensa la propria fondazione». E vale a dire la soppressione degli indiani per fondare gli Stati Uniti, come la soppressione dei palestinesi per fondare ed estendere Israele.¹

Per Deleuze, v'è tuttavia pure una traiettoria, una transizione nella storia del *western*, dalla classicità (gli anni '40 e '50) a ciò che segue nella crisi della stessa (gli anni '60 e '70), ossia dalla grande forma alla piccola forma, anche nel *western*. La prima forma avrebbe contraddistinto il *western* più classico, con il suo ambiente *universale* e *inglobante* e un soggetto che vi è legato organicamente, in uno sfondo storico e sociale ben determinato, e che è il corpo *autore d'azioni*, corpo qualificato e credibile, che si oppone dualisticamente alla Natura, la sottomette e la trasforma nel nome di dio, della morale o del sistema economico.

L'ambiente, in questo caso, consente e determina un'azione del protagonista, un'azione, sia essa il duale tra uomo e Natura, o quella tra uomo del Bene e uomo del Male, nel duello, che trasforma tutto quanto, determinando un movimento a spirale, di cambiamento. E le smisurate ma precise «linee di separazione» per mezzo delle quali, sul piano visivo ancorché su quello narrativo, nella grande forma distinguono così le coppie di elementi della Natura e della Morale, della Natura vista nella prospettiva di una Morale, come per esempio il cielo e la terra nel cinema di John Ford. Per non dire delle duplici inquadrature del quadro nel quadro, e per esempio delle porte e delle finestre o dei finestrini delle diligenze fondamentali in *Ombre rosse*, che *specificano le linee e le ripartizioni di questo spazio prospettico*, le direttrici di movimento e d'azione, tra cui lo slancio verso la frontiera e verso l'alto, il cielo, verso dio, attraverso l'azione violenta sulla terra, e tutte le suddivisioni razziste e morali dei corpi che il corpo del protagonista raccoglie in *dualità esterne* e *dualità interne* alla comunità, la *lotta contro l'altro* che racchiude quella tra gli uomini e la Natura, poiché nella prospettiva veterotestamentaria l'uomo è appunto altro dalla Natura, in quanto eletto, come altro dio, d'altra parte, il dio che lo ha scelto.

Il mondo organico di Ford presuppone per esempio uno o più «gruppi fondamentali» d'individui, uniti in modi più o meno omogenei, con i loro spazi, i loro riferimenti, i loro comportamenti, le loro caratteristiche fisiche. Nei film di Hawks,

¹ Cfr. G. Deleuze, *Grandezza di Yasser Arafat*, Napoli, Cronopio, 2002

diversamente, domina un gruppo più circostanziale e composito, ma nondimeno funzionale, in cui tuttavia l'azione si fa «a poco a poco», comunque trasformando tutto quanto tanto da poter rientrare ancora nel quadro della grande forma, ma deformata, come nel caso de *Il fiume rosso*, nel nesso tra corpi e ambienti nella destrutturazione delle linee fondamentali dei percetti e del film tutto.

Per Deleuze, più precisamente, la coppia che in apertura del film appare «uguale alla Natura», è difatti una «immagine troppo forte per poter durare», nello schema hollywoodiano, e Hawks deve allora far sì che l'immagine arrivi a «liquefarsi», sciogliendo pure l'orizzonte, il limite tra terra e cielo, la *direttrice dialettica* di fondamentale del *western* come simbolo della frontiera celeste. E così facendo, svuota la grande forma, affermando delle «funzioni (...) quasi astratte», in luoghi meno organici, più indefiniti sul piano storico-sociale, e più prossimi alla Natura. E in parallelo il gruppo fondamentale si fa più eteroclitico e vago, non più in grado di rappresentare davvero l'intera comunità.

Lo spazio esterno perde dunque la sua «curvatura», in Hawks, non rivelando più delle nette opposizioni che si danno per duali, come nel corpo a corpo, o nella lotta tra corpi e spazi naturali, bensì, come si può vedere pure nelle opere di Anthony Mann, solo delle opposizioni che si danno nella confusione, fino alla fusione, con l'indiano e il *cow-boy* che si confondono tra loro e col paesaggio, o l'inseguitore e l'inseguito che si confondono tra loro, rispettivamente in *Sperone nudo* e *Winchester '73*. Il corpo si nasconde, si perde, si mescola alla roccia, e parallelamente il gruppo organico viene meno, si sfalda, si disfa, o è sostituito da un gruppo etetogeneo, misto, in continua mutazione, in continua ricomposizione, tanto che non si distinguono più precisamente eroi e nemici, il Bene e il male, comunità e individualità, come in *Sierra Charriba* e *Il mucchio selvaggio* di Sam Peckinpah.

Così, come affermava Godard, che Deleuze cita per descrivere il cinema di Mann, non si tratta più di *scoprire prima e poi spiegare*, quanto di *spiegare e scoprire* «contemporaneamente, di istante in istante, nella situazione stessa e non con una visione ideale, ma in rapporto a un piccolo impulso, per la sola e pura sopravvivenza. Muta dunque pure il rapporto tra il personaggio e la frontiera, che cessa d'essere il limite ideale, divenendo la vita stessa, il restare in vita: frontiera non più tanto in senso *topologico, metafisico, ideologico*, quanto limite esistenziale, la tra vita e la morte, per conservare la vita in terra, ancor più che per un fine celeste, per l'accesso a un mondo altro.

Nel cinema di Mann, l'indiano si può confondere con le rocce, e il *cow-boy* può avere «qualcosa di minerale che lo confonde con il paesaggio», come in *Dove la terra scotta*, e in quello di Peckinpah l'atto violento, compiuto istintivamente, si fa sempre più visibile e determinante per l'azione, come in *Pat Garrett e Billy the Kid* e *La ballata di Cable Hogue*, e se il personaggio fa sì ancora parte, parte organica, della Natura, nel senso pratico e non pagano di cui s'è detto attraverso Deleuze, nel contempo «la rappresentazione organica terrestre tende a vuotarsi» verso un altro tipo di rapporto. E' più una piccola storia, semplicemente, e non la Storia, fino alla dispersione narrativa e a una visione molteplice, alla maniera di Altman (*I compari*), con un eroe sempre più malinconico e solitario, *sfiduciato* e *nostalgico*, e il venir meno delle identificazioni fisiche, delle distinzioni tra Bene e Male.²

(Stoccolma, novembre 2007)

² Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Milano, Ubulibri, 1984, pp. 168-173, pp. 192-195