

Christian Uva

L'italianizzazione del mito americano nel western di Sergio Leone

Alla metà degli anni '60 la locuzione 'western all'italiana' o 'western italiano' è ormai diventata espressione di uso comune. Grazie anche al successo ottenuto nel 1964 dal primo western firmato da Sergio Leone, *Per un pugno di dollari*, il discorso pubblico «accetta subito – come rileva Alberto Pezzotta – un sintagma in cui il sostantivo inglese 'western', che si riferisce a un genere cinematografico eterotono, viene associato a un aggettivo o a un'espressione che indica la nazionalità italiana»¹.

All'origine dell'identità culturale del western italiano si situa dunque, come ha scritto Dimitris Eleftheriotis, una «forma di 'turismo di fantasia' o di 'viaggio da poveri', in cui i non-americani esplorano il mitico ed esotico selvaggio West badando solo al divertimento e senza rispettare i codici locali di autenticità»². Nel DNA di un simile filone è infatti presente una natura incerta, mista, spesso indecifrabile connessa ai luoghi come all'etnia dei personaggi messi in scena, ma anche alla dimensione storica affrontata. Motivo per cui, sempre secondo Eleftheriotis, l'italianità degli spaghetti western sta in buona parte nell'«abilità di indebolire la nazionalità [segnatamente quella americana] come referente»³, proponendo, aggiungiamo noi, un illuminante contributo ad una ricognizione del carattere nazionale italiano.

Il 'dislocamento geografico' messo in campo dal western italiano è già di per sé un fattore che agisce in tale direzione se si pensa alla necessità (prima di tutto di carattere finanziario) di girare nei brulli scenari dell'Almerìa spagnola (in particolare nel deserto di Tabernas)⁴ o addirittura nei dintorni

¹ A. PEZZOTTA, *Il western italiano*, Il Castoro, Milano 2012, p. 38.

² D. ELEFThERIOtIS, *Spaghetti Western, Genre Criticism and National Cinema. Re-defining the Frame of Reference*, in *Action and Adventure cinema*, a cura di Y. Tasker, Routledge, New York-London 2004, pp. 325.

³ *Ivi*, p. 321.

⁴ Se è vero che tale regione si avvantaggiava degli introiti provenienti dalle numerose

di Roma; in ambienti e territori, cioè, estremamente congeniali a incarnare una *meridionalità*⁵ rintracciabile anzitutto nella rappresentazione di uno spazio di «evacuazione del progresso»⁶ dominato da un fatalismo e da una rassegnazione tipici di una cultura mediterranea (fattore che, a rigore, rende questo genere molto più un 'southern' che un western...).

È proprio questo l'*humus* in cui trova nutrimento Sergio Leone, il cui cinema propone una rilettura tutta personale di codici, formule, modi di rappresentazione e schemi narrativi finalizzata a offrire una complessa *weltanschauung* in cui la 'sovversiva' decostruzione del Mito (il mito di un certo cinema, il mito di una certa America, ma anche il mito come forma di narrazione arcaica e campo privilegiato da cui le favole, quali «miti in miniatura»⁷, traggono la loro origine remota⁸) coinvolge una serie di dimensioni intimamente correlate, come appunto la Storia e l'Ideologia.

È la contraddizione la cifra che connota l'atteggiamento di Leone nei confronti di tale orizzonte. Una «contraddizione vitale», come sottolinea Francesco Minnini, visto che il suo cinema appare «troppo realistico per essere una favola, troppo fiabesco per essere reale». Ragione che lo conduce, per l'appunto, a essere collocato «dalle parti del mito»⁹, nel senso indicato da Lévi-Strauss del modo in cui una data cultura organizza la sua visione del mondo nell'ambito di una struttura fondata per l'appunto su opposizioni di base¹⁰.

Quella abbracciata da Leone è quindi una prospettiva non riconciliata proprio perché profondamente fondata sulla comprensione di componenti

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.

⁵ Come ha scritto Alberto Pezzotta riferendosi in particolare a *Quién sabe?* di Damiano Damiani (1966), 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» (PEZZOTTA, *Il western italiano*, cit., p. 139).

⁶ A. FISHER, *Radical Frontiers in the Spaghetti Western: Politics, Violence and Popular Italian Cinema*, I.B. Tauris, London-New York 2011, p. 59 [trad. mia].

⁷ C. LÉVI-STRAUSS, *La structure et la forme*, in «Cahiers de l'Institut de Science Économique Appliquée», n. 7, 1960, tr. it., *La struttura e la forma. Riflessioni su un'opera di Vladimir Ja. Propp*, in V.J. Propp, *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino 2000, p. 183.

⁸ Cfr. *Ivi*, p. 106.

⁹ F. MINNINI, *Sergio Leone*, Il Castoro, Milano 1995, p. 17.

¹⁰ Cfr. ad esempio C. LÉVI-STRAUSS, *Le cru et le cuit*, Librerie Plon, Paris, 1964, tr. it. *Il crudo e il cotto*, Il Saggiatore, Milano 1998.

posizionate in una reciproca condizione di perenne, ma produttiva, tensione e instabilità. È l'antinomia, in effetti, la cifra che connota la visione del mondo leoniana¹¹ in sintonia con i tratti salienti di quell'italianità che rappresenta il punto di condensazione di un modo tutto particolare di accordare, tanto sul piano tematico quanto su quello formale, «arretratezza e innovazione, tradizione e rivoluzione, conservazione e modernità»¹².

Nel cinema leoniano c'è lo spettacolo, la ricerca di quel respiro ampio che il cinema americano ama attribuire ai movimenti di macchina e alla composizione delle sue inquadrature, ma c'è anche la stratificazione di senso, l'astrazione, la persistente riflessione autoriale di cui ciascuna inquadratura non manca di impregnarsi. Per dirla con Noël Simsolo, la sua produzione filmica si configura come uno specchio nel quale il neo-realismo guarda a Hollywood, producendo una «collisione tra queste due immagini» e rispondendo in tal modo alla specifica «volontà di realizzare film popolari interrogando costantemente l'immaginario europeo di fronte a quello americano»¹³.

È questo il risultato dell'egemonia culturale esercitata su Leone, sin da bambino, da una produzione di massa – proveniente perlopiù da oltreoceano – che se durante gli anni del regime fascista viene ostacolata per la sua carica libertaria ma anche per fare spazio a una produzione autarchica (nel 1938 si arriva a vietare la distribuzione di film americani nelle sale), poco dopo troverà in una parte del Partito Comunista una ferma resistenza dovuta alla convinzione che Hollywood e le altre forme della cultura di massa commerciale possano «esercitare un'influenza irrimediabilmente corruttrice nei confronti della classe operaia»¹⁴.

È noto come il cinema americano, insieme a tutta la produzione culturale di matrice popolare proveniente da oltreoceano (in particolare quella costituita, oltre che dalla musica, da fumetti come *Flash Gordon*, *Jim della Jungla*, *Cino e Franco* e *Mandrake*), rappresenti per la generazione

¹¹ 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 es. J. KITSES, *Horizons West: Directing the Western from John Ford to Clint Eastwood*, BFI, London 2008, p. 56).

¹² G. BOLLATI, *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Einaudi, Torino 2011, p. 78-79.

¹³ N. SIMSOLO, *Conversations avec Sergio Leone*, Cahiers du cinéma, Paris 1999, p. 7 [trad. mia].

¹⁴ FISHER, *Radical Frontiers in the Spaghetti Western*, cit., p. 19 [trad. mia].

di Leone «un sogno di libertà e modernità, una fuga dalla camicia di forza» che la realtà impone all'epoca¹⁵. Leone se ne ricorderà a più riprese quando riuscirà finalmente a passare dietro alla macchina da presa, richiamandosi costantemente ai motivi e alle forme di quella cultura visiva americana che, insieme con le letture di autori come Dos Passos, Hemingway, Scott Fitzgerald, Chandler, pervade profondamente la sua età più giovane.

L'immaginario americano (nella sua dimensione visuale e letteraria) al quale il nostro, come molti della sua generazione, rivolge dunque l'attenzione in mancanza di una produzione culturale «paesana»¹⁶ capace, per l'appunto, di esprimere una propria, genuina dimensione nazional-popolare, è il territorio dal quale Leone attinge profondamente in termini di motivi e linee guida, svuotati della loro funzione e del loro significato originari e rigenerati mediante l'inserimento di contenuti provenienti da un orizzonte culturale differente, quasi a voler conferire nuovo significato alla provocatoria affermazione di Jean Baudrillard secondo cui «l'America è la versione originale della modernità, noi [europei] ne siamo la versione doppiata o sottotitolata»¹⁷.

È in questo senso che deve essere letta l'operazione critica compiuta dal regista nei confronti del western come genere massimamente codificato e dunque 'mitico' per definizione, quale vero e proprio momento, per dirla con Franco La Polla, della «costruzione dell'*homo americanus*»¹⁸ che, nelle mani di Leone, diventa invece l'occasione ideale per condurre un discorso sopra *l'homo italicus*...

L'operazione compiuta da Leone nei confronti di tale ingombrante genere – da cui l'autore è attratto proprio in virtù dei suoi costitutivi caratteri, *par excellence*, nazionali e popolari – è quella di trapiantarne il seme originario (ossia i codici fondativi) su un terreno altro e di 'annaffiarlo' con l'acqua di una filosofia di segno diverso da quello che ne caratterizza il DNA.

Il riferimento va al ribaltamento di prospettiva che, anzitutto sul piano ideologico, distanzia il cinema western di Leone e dei suoi epigoni da quello classico. Tale presa di distanza riguarda in primis i 'padri fondatori' di cui Leone rifiuta, applicando in parte una lettura riduzionistica, l'idea degli Stati Uniti quale terra di un'utopia «profondamente cattolica» caratterizzata

¹⁵ C. 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. 21.

¹⁶ A. GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, Editori Riuniti, Roma 2000, p. 124.

¹⁷ J. BAUDRILLARD, *Amérique*, Grasset, Paris 1986, tr. it., *America*, SE, Milano 2000, p. 115.

¹⁸ F. LA POLLA, *Epica e mito degli anni trenta*, in *Storia del cinema mondiale*, a cura di G.P. Brunetta, Volume II (*Gli Stati Uniti*), Einaudi, Torino 1999, p. 498.

da un «miscuglio di pietà e di franco cameratismo»¹⁹. Ad essere insomma rigettato è quel sostanziale ottimismo che, nel caso di un regista come John Ford, deriva dall'essere stato «un immigrato irlandese, pieno di gratitudine nei confronti degli Stati Uniti»²⁰.

Da questo punto di vista è sintomatico che il film di Ford preferito da Leone sia proprio *The Man Who Shot Liberty Valance* (*L'uomo che uccise Liberty Valance*, 1962), il quale segna per il regista americano ormai giunto a un'età avanzata l'approdo ad una personale condizione di disillusione e di sostanziale pessimismo esistenziale²¹ laddove, come scrive Pascal Ory, la sua opera mette in luce quello che i libri di storia hanno in fondo sempre detto, ossia «che il prestigioso sceriffo Wyatt Earp era prima di tutto un assassino e un truffatore e che quindi, dopo Pocahontas, non la legge della virtù ma quella del più forte aveva fondato il grande rousseauismo americano»²².

Ecco allora che il mito americano della frontiera, lungi dall'essere semplicemente rimosso, sopravvive nel cinema leoniano «come negazione e contrapposizione dialettica, ottenuta per mezzo dell'«ipersignificazione»²³, ossia tramite un processo di attribuzione di significati molteplici e conflittuali ai *topoi* narrativi e iconografici che hanno contraddistinto il western sin dalla sua fondazione.

L'operazione di decifrazione del cinema di Sergio Leone pertanto deve transitare necessariamente per un inquadramento di stampo dialettico attraverso il quale è possibile comprendere al meglio «il lavoro di

¹⁹ SIMSOLO, *Conversations avec Sergio Leone*, cit., p. 194 [trad. mia].

²⁰ FRAYLING, *Sergio Leone*, cit., p. 273. Ciò non toglie comunque che il cinema di Leone, così come gran parte del western italiano più in generale, sia intriso di un forte sottotesto di ascendenza cattolica il quale si riverbera nell'idea di famiglia e in diverse altre figure tipiche come il campanile, la chiesa, il deserto, il tempo e soprattutto la morte (Cfr. E.M. CAMPANI, *Cinema e sacro. Divinità, magia, mistero sul grande schermo*, Gremese, Roma 2003, p. 94).

²¹ Se da un lato Frayling rileva come tale disillusione non sia emersa all'improvviso, ma risulti ben presente fin da *The Searchers* (*Sentieri selvaggi*, 1956), nel quale essa rispecchia il sempre maggiore disincanto di Ford nei confronti di tutta l'industria del cinema (Cfr. FRAYLING, *Sergio Leone*, cit., p. 274), va altresì evidenziato che già un classico come *Stagecoach* (*Ombre rosse*, 1939) esprime una visione della realtà fortemente critica in cui l'*happy ending* non è sufficiente a sollevare l'orizzonte umano e sociale descritto dal sostanziale pessimismo che ne connota l'osservazione.

²² P. ORY, *L'anarchisme de droite*, Grasset, Paris 1985 [ed. ebook, trad. mia].

²³ A. ALFIERI, *Il cinema dialettico di Sergio Leone. Strategie di re-mitizzazione del western*, in <<http://www.fucinemute.it/2011/05/il-cinema-dialettico-di-sergio-leone/>> 2 maggio 2011 (ultimo accesso 23.04.2016).

re-semantizzazione e re-mitizzazione che il regista italiano ha svolto nei confronti dei maestri americani», primo fra tutti lo stesso Ford²⁴.

È all'interno di tale orizzonte infatti che, unicamente, possono trovare modo di esprimersi le tre direttrici cui, più comunemente, si associa il cinema leoniano: il pessimismo, la disillusione e la nostalgia, ancora una volta dimensioni di un discorso fondato su una sostanziale non riconciliazione con l'Uomo e con la sua Storia.

Si tratta del risultato della crescente disillusione esistenziale e politica maturata negli anni dal cineasta, il quale, man mano che la sua filmografia avanza, sembra interessato a tornare in maniera ossessiva, seppur sempre filtrata dall'impiego del genere, su eventi che hanno segnato la storia dell'Italia pre-repubblicana e dunque il suo stesso terreno di crescita e di formazione.

Ecco dunque l'esperienza del secondo conflitto mondiale e quella, di fatto sfiorata da Leone, della Resistenza. Ma anche il rimosso del regime mussoliniano che non di rado riaffiora e condiziona persino certe scelte di carattere iconografico. È attraverso tali cruciali nodi che più in generale 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 dopoguerra²⁵ e alla nuova stagione vissuta da tale genere tra gli anni Sessanta e Settanta²⁶.

²⁴ *Ivi.*

²⁵ Con tale espressione André Bazin identifica il western degli anni Cinquanta 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 *High Noon (Mezzogiorno di fuoco*, Fred Zinnemann, 1952) e *Shane (Il cavaliere della valle solitaria*, George Stevens, 1953). A. BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Éditions du Cerf, Paris 1958, trad. it. parz., *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1986, pp. 262-264.

²⁶ 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 *The Professionals (I professionisti*, Richard Brooks, 1966) a *The Wild Bunch (Il mucchio selvaggio*, Sam Peckinpah, 1969), da *Little Big Man (Piccolo grande uomo*, Arthur Penn, 1970) a *Soldier Blue (Soldato blu*, Ralph Nelson, 1970), da *Two Mules for Sister Sara (Gli avvoltoi hanno fame*, Don Siegel, 1970) a *Ulzana's Raid (Nessuna pietà per Ulzana*, Robert Aldrich, 1972). Sulla trattazione di tali tematiche cfr. ad es. M. COYNE, *The Crowded Prairie: American National Identity in the Hollywood Western*, I.B. Tauris, London 1998, p. 152 e B. LANGFORD, *Film Genre. Hollywood and Beyond*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2005, p. 72.

Su tali basi si può dunque fare riferimento a un vero e proprio 'impegno' leoniano mirato ad affondare lo sguardo tra le pieghe della storia e della problematica identità italiana con un'icasticità paragonabile a quella propria della migliore commedia, con cui del resto il western italiano, 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 il commedico (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»²⁷ (non a caso a cofirmare le sceneggiature di entrambi i film sono sia la coppia Age-Scarpelli che Luciano Vincenzoni).

Da rilevare la scrupolosità con cui il regista lavora ai dettagli della messa in scena di alcune specifiche e nevralgiche sezioni del suo affresco che, mentre descrivono la guerra di secessione americana quale suggello della 'nascita di una Nazione', rimandano ad altre guerre e ad altre epoche storiche, come quella del nazifascismo sulle cui macerie, altrettanto sanguinosamente, si è sancita la 'nascita di una Repubblica'.

Si faccia ad esempio riferimento alla ricostruzione del campo di prigionia nordista di Betterville – vero e proprio inferno in terra malgrado, ironicamente, il nome faccia «presagire un posto 'migliore'»²⁸ – in cui la musica suonata da un'orchestrina copre le grida dei prigionieri torturati: in questo caso la fonte di ispirazione sono le foto d'epoca di campi nordisti e sudisti come quello di Andersonville, chiamato ufficialmente 'Camp Sumter', il più vasto del tempo. Ma, inevitabilmente, è l'intero immaginario legato ai lager nazisti a confluire all'interno di simili rappresentazioni, a conferma di come l'orizzonte storico-politico del nazifascismo sia spesso rintracciabile nella filigrana del cinema leoniano e di molto western italiano più in generale. In Leone infatti, come annota Oreste De Fornari, «la polvere del deserto confonde le divise»²⁹ e forse anche i secoli. Si vedono

²⁷ S. TOFFETTI, *Il figlio di Roberto*, in *Il buono, il brutto, il cattivo di Sergio Leone*, a cura di A. Prudenzi e S. Toffetti, «Quaderni della Cineteca», Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Roma 2000, p. 11.

²⁸ CAMPANI, *Cinema e sacro*, cit., p. 101.

²⁹ Il riferimento va alla scena del film in cui, coerentemente con il gioco ingannevole delle apparenze presente in tutto il cinema leoniano, la polvere ricopre le uniformi blu dei soldati nordisti facendole apparire ai protagonisti grigie come quelle dei sudisti.

trincee, lager, e si ascoltano battute pacifiste»³⁰. Leone stesso ammette del resto di essersi ispirato a Emilio Lussu³¹.

Così, se il finale de *Il buono, il brutto, il cattivo* chiude letteralmente il cerchio della 'trilogia del dollaro' riconfermandone la collocazione dei personaggi all'interno di una cornice mitica, il successivo *C'era una volta il West* (1968) annuncia l'apertura di una seconda fase del cinema leoniano, quella della cosiddetta 'trilogia del tempo' in cui, impiegando la violenza quale metafora, Leone si cimenta «con l'ultima e più complessa prova: sfidare il western sul suo terreno di gioco»³². Di qui prima di tutto la scelta, resa possibile dall'elevato budget ora a disposizione, di contestualizzare la sua opera in un preciso territorio (l'Arizona) e non più in una generica 'terra di nessuno', girando dunque nei luoghi liturgici di John Ford (primo fra tutti la Monument Valley di opere chiave come *Ombre rosse*, *Sfida Infernale - My Darling Clementine*, 1946, o *Sentieri selvaggi*).

Ora dunque l'attenzione del regista romano si appunta sulla saga dell'avanzata nelle praterie dell'Ovest del progresso incarnato dalla ferrovia e quindi sulla corsa verso la 'seconda frontiera' americana dell'era industriale, che segue l'epoca della 'conquista del West', dell'*advancing frontier* dei primi pionieri. Si tratta, in altri termini, di quella canonica transizione dalla *natura selvaggia* alla *modernità* che trova la sua più emblematica esplicitazione nell'incipit del film dove, in una dechirichiana atmosfera rarefatta, Leone gioca con la dialettica interno/esterno consentitagli dall'uso delle porte e delle finestre della stazioncina dell'immaginaria Flagstone: un evidente omaggio nuovamente a Ford, regista che costruisce in modo sempre uguale «una delle sue inquadrature più ideologiche, l'apertura e la chiusura delle porte di casa», momento di passaggio, appunto, tra la *wilderness* e la *civilization* e «dunque punto di snodo della dialettica fondatrice del suo cinema»³³.

Anche la scelta di impiegare un attore feticcio di Ford come Henry Fonda va nella medesima direzione di una continua tensione dialettica, tra omaggio e scarto, nei confronti della tradizione e del mito d'oltreoceano. Il Frank nerovestito interpretato dall'attore americano, infatti, è l'incarnazione di una nazione fatalmente al tramonto che cede il passo a

³⁰ O. DE FORNARI, *Tutti i film di Sergio Leone*, Ubulibri, Milano 1997, p. 64.

³¹ Sembra, ad esempio, che il discorso del capitano nordista sul whisky come «arma più potente della guerra» sia per l'appunto basato su un passaggio di *Un anno sull'altopiano* di Lussu.

³² S. DE FALCO, *C'era una volta il western. Sergio Leone e la ri-scrittura di un genere in chiave a-storica*, in *I film di Sergio Leone e il genere western*, a cura di R. De Berti, CUEM, Milano 2009, p. 37.

³³ TOFFETTI, *Il figlio di Roberto*, cit., p. 10.

una nuova, nascente America, quella di Jill McBain (Claudia Cardinale), prima vera presenza femminile del cinema di Leone. È questa figura a farsi simbolo in *C'era una volta il West* di una vera e propria rivoluzione che coincide con l'inizio del matriarcato e la fine dell'universo maschile e maschilista rappresentato dal Far West.

Il richiamo al passato che marca *C'era una volta il West* convive in tale prospettiva con la proiezione verso un futuro guardato sempre di più, tuttavia, con scetticismo e disinganno, secondo quel tipico quanto contraddittorio sentimento, come si è visto proprio del carattere italiano, che si accentua nel nostro paese nel momento in cui, alla fine degli anni '60, affiorano le scorie lasciate sul campo dal boom economico.

La confessione rilasciata da Leone a Diego Gabutti all'epoca dell'uscita di *C'era una volta in America* (1984), da questo punto di vista, non fa altro che confermare quanto il regista romano possa essere considerato la tipica incarnazione, con la sua opera e col suo pensiero, di quell'effetto Pinocchio' con cui Suzanne Stewart-Steinberg spiega la sostanziale immaturità (storica e politica) del soggetto italiano³⁴: «*C'era una volta il West* è precisamente il mondo nel quale a noi due piacerebbe vivere. Una terra di nessuno dove non si è ancora grandi e non si è più bambini»³⁵.

³⁴ S. STEWART-STEINBERG, *The Pinocchio Effect: On Making Italians, 1860-1920*, The University of Chicago Press, Chicago 2007, tr. it. *L'effetto Pinocchio. Italia 1861-1922. La costruzione di una complessa modernità*, Elliot, Roma 2011.

³⁵ D. 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. 43.

