

UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Strategie di Comunicazione
Classe LM-92

Tesi di Laurea

Fare i conti con la Storia

Django Unchained: comprendere il passato per spiegare il
presente

Relatore
Prof. Denis Brotto

Laureanda
Sara Boscaro
n° matr. 2004084 / LMSGC

*A papà, con il quale condivido più di quanto immagini.
Sei la persona con cui non mi stanco mai di parlare.*

AVVERTENZA

In questa ricerca vengono usate parole forti e offensive in quanto termini strettamente collegati al periodo storico in cui il film oggetto di studio è ambientato.

Abstract

Il fine di questa ricerca è quello di creare un parallelismo tra passato e presente grazie all'analisi del settimo film di Quentin Tarantino, *Django Unchained*.

Tramite lo studio dei temi trattati nel film e facendo particolare attenzione soprattutto al modo in cui questi vengono sviluppati, si vuole cercare di capire se e come i contenuti e la retorica di *Django Unchained* possono essere considerati una chiave di lettura per la società moderna. Si vuole fare, quindi, dell'opera di Tarantino, un filo conduttore attraverso cui analizzare, studiare e comprendere il passato, il presente, e l'influenza che l'uno esercita sull'altro.

Grazie all'analisi degli argomenti trattati nel film (tra i molti: lo schiavismo, il potere dell'uomo bianco, l'uso della mitologia nordica e il ruolo delle donne) e al loro confronto con gli avvenimenti del presente, il risultato è una esaustiva indagine della società odierna attraverso l'uso dei nuovi media, del cinema e della cultura visuale.

Indice

Abstract	3
Indice	4
<i>Django Unchained.</i>	6
Period movie, genere e influenze.	6
1. La Rappresentazione dello schiavismo.	9
1.1 Impatto nella cultura e nella società di oggi.	13
1.2 Critiche: inaccuratezza storica e il <i>politically correct</i>	16
1.3 La necessità di parlare di schiavismo	20
2. Brünhilde e Sigfrido	24
2.1 Il mito nordico e l'ideale Western	29
2.1.1 I significati del Western	30
3. Django, uno su diecimila	34
3.1 Occupare lo spazio giusto	34
3.1.1 « <i>There's a nigger on the horse</i> »	36
3.1.2 Confini spaziali indistinti	39
3.2 'Bright Boy'	41
3.3 Il potere di Stephen	49
4. Corpi Mercificati	56
4.1 <i>Bounty hunters</i> e schiavi.	56
4.2 Il contratto in <i>Django Unchained</i>	59
5. Il ruolo delle donne tra realtà e fiaba	64
5.1 Broomhilda e la rappresentazione delle donne nere	64
5.1.1 Lo sguardo maschile e l'erotismo dell'esotico	70
5.2 « <i>Attractive southern belle</i> »: Lara Lee Candie-Fitzwilly	72
6. La violenza di Tarantino	75
6.1 L'uso (necessario) della violenza	81
6.2 <i>Black-on-black violence</i>	83
7. La rappresentazione bianca	86
7.1 L'uso della parodia e l'assurdo del razzismo	87
7.2 La figura di Monsieur Candie	92
7.3 La razionalità di King Schultz	97
8. Disclaimer e censura nelle opere cinematografiche	105
8.1 Cinema e Sud schiavista	106

8.2 L'importanza del contesto culturale	113
Conclusioni	116
Ringraziamenti	119
Bibliografia	120
Indice dei Film	129

Django Unchained.

Attraverso lo studio dei temi trattati nell'opera, e facendo particolare attenzione a come questi vengono sviluppati, questa ricerca vuole elaborare i contenuti e la retorica di *Django Unchained* per individuare una chiave di lettura attraverso cui interpretare la società moderna. Il film di Tarantino, dunque, diventerà un filo conduttore utile ad analizzare, studiare e comprendere il passato, il presente e l'influenza che l'uno esercita sull'altro.

Django Unchained è il settimo film di Quentin Tarantino, scritto e diretto da lui stesso. Distribuito nel 2012, il film è preceduto da *Inglorious Basterds* e seguito da *The Hateful Eight*, e si pone nel mezzo della parentesi dedicata ai *period movies* del regista.

Sullo sfondo della Guerra di Secessione Americana, il film racconta la storia di Django (interpretato da Jamie Foxx), uno schiavo afroamericano che ottiene la libertà grazie a King Schultz (interpretato da Christoph Waltz), ex dentista originario della Germania che ora lavora come cacciatore di teste. Tra il dottore tedesco e Django nasce un'amicizia particolare, che porta l'ex schiavo a intraprendere la professione di cacciatore di teste e diventare un esperto. Django conserva un obiettivo: quello di ritrovare l'amata moglie, venduta come schiava allo spietato Calvin Candie (interpretato da Leonardo DiCaprio), proprietario terriero di una delle più grandi piantagioni di cotone del Sud.

Period movie, genere e influenze.

Django Unchained si classifica come un *period movie* ambientato «da qualche parte nel Texas nel 1858», come indicato dai sottotitoli del film. Con questo film, Tarantino gioca con uno dei generi più 'maschili' del cinema americano usando, come motivo narrativo principale, la vendetta, un altro concetto tendenzialmente più legato alla figura maschile. Come in *Inglorious Basterds* alla fine vince chi, nella realtà, è stato sopraffatto: l'ex schiavo afroamericano che si guadagna la propria libertà, uccide i suoi padroni e libera sua moglie¹.

È un film che solo in apparenza sembra slegato dalla contemporaneità, essendo un'opera ambientata nel passato, quindi sembrerebbe più complicato per il regista ibridare antico e moderno. Nonostante questo, le influenze presenti nella pellicola sono molteplici e strategicamente pensate, in modo tale da poter essere notate solo da uno spettatore attento e, soprattutto, cinefilo come il regista.

¹ A. Morsiani, *Tarantino Neoclassico?*, in «Cineforum», Vol. 522, 26-31, 2013, p. 27

Django Unchained è un film che affronta un periodo buio della storia americana e il fatto che il regista scelga di farlo tramite il genere Western non è privo di significato. Come in tutti i film di Quentin Tarantino il genere subisce influenze e stravolgimenti. In quest'opera, quindi, bisogna tenere conto del piano interpretativo a cui solitamente si ricorre per leggere il cinema di Tarantino: la sedimentazione cinefila d'autore e la risistemazione dei generi classici². Tenendo a mente questi due elementi, allora, si capisce come, con *Django Unchained*, Tarantino non abbia rilanciato il Western, ma semmai lo abbia recuperato per 'fagocitarlo' e farlo proprio, utilizzando le logiche del genere esclusivamente per ambientare e destrutturare la propria storia³.

Tarantino, infatti, utilizza il mutamento repentino attraverso decostruzioni temporali e le improvvise zoomate tipiche dello stile Western italiano, alternandole a lunghi momenti dove il cinema classico americano, sia il Western che il melodramma sudista, sono preponderanti⁴. L'interesse di Tarantino per il passato, viene confermato già dalla prima scena, con un'inquadratura molto classica di uno scorcio di paesaggio desertico, tipica del Western americano.



Titolo di apertura. *Django Unchained* (2012), dir. Quentin Tarantino.

² G. Frasca, *Sotto il Western, lo splatter*, in «Cineforum - (Dis)sequenze #4», 22 febbraio 2016, https://www.cineforum.it/rubrica/dis_Sequenze/dis-Sequenze-4-Sotto-il-Western-lo-splatter, visitato il 28 dicembre 2021.

³ G. Frasca, *Cinismo Effervescente*, in «Cineforum - Sangue, proiettili e ottani», 29 novembre 2013, https://www.cineforum.it/rubrica/Sangue_proiettili_e_ottani/Cinismo_effervescente, visitato il 28 dicembre 2021.

⁴ A. Morsiani, *Tarantino Neoclassico?*, in «Cineforum», Vol. 522, 25-31, 2013, p. 28

Anche la figura di King Schultz, che si rifà al personaggio storico di Doc Holliday⁵, conferma il maggior interesse di Tarantino per il Western americano rispetto a quello italiano.

Ciò non significa che il regista americano non abbia preso ispirazione anche dai Western italiani, a lui molto cari. La figura stessa di Django è apertamente ispirata all'omonimo film di Sergio Corbucci⁶, ma anche le sparatorie violente e rapidissime, gli spruzzi di sangue, i flashback e il cameo stesso di Franco Nero⁷ legano strettamente il film di Tarantino al genere Western italiano⁸.

⁵ Dentista e cacciatore di teste realmente esistito in America verso la fine del 1800

⁶ Sergio Corbucci. *Django*, 1966.

⁷ Attore che interpretava Django nel film di Corbucci del 1966

⁸ A. Morsiani, *Tarantino Neoclassico?*, in «Cineforum», Vol. 522, 26-31, 2013, p.28

1. La Rappresentazione dello schiavismo.

L'ottava opera del regista Quentin Tarantino è una moderna versione degli Spaghetti Western italiani. Lo Spaghetti Western, noto anche come Western Italiano, rappresenta un ampio sottogenere di film Western, emerso a metà degli anni '60 come definizione dello stile cinematografico di Sergio Leone. Il termine è stato utilizzato dalla critica internazionale per indicare i film Western prodotti e diretti da italiani. Il genere 'Spaghetti Western' è stato simbolicamente inaugurato dal successo di *per un Pugno di Dollari*, film del 1964 diretto da Sergio Leone. L'opera ha introdotto inoltre Clint Eastwood come protagonista ed eroe del Western: il suo portamento privo di emozioni, lo sguardo vuoto e le poche parole pronunciate e scelte con cura hanno successivamente stabilito lo standard per il genere, fungendo da modello di base per altri protagonisti, tra cui l'omonimo *Django* di Sergio Corbucci⁹.

Django Unchained è un film che affronta uno dei periodi più bui della storia americana. In questa moderna versione degli 'Spaghetti Western', Tarantino dedica molto spazio al tema razziale, affrontandolo in modo esplicito. È questa una delle differenze principali che distacca l'opera del 2012 dai Western degli anni '50: mentre il tema razziale di questi ultimi era offuscato dalle raffigurazioni spesso stereotipate e contorte degli Indiani Nativi, Tarantino pone al centro del suo film gli schiavi di colore¹⁰. La rappresentazione del razzismo e dello schiavismo, quindi, risalta ancora di più all'interno di un *frame* sociologico tradizionalmente bianco e americano come il genere Western.

La schiavitù negli Stati Uniti d'America è durata quasi cento anni. L'abolizione ufficiale è avvenuta solo nel 1865, con il passaggio del XIII emendamento della Costituzione degli Stati Uniti D'America, a seguito della Guerra Civile. Lo schiavismo è sempre stato un tema molto delicato, controverso e complicato della storia degli USA: un argomento difficile da trattare, soprattutto in un film scritto e diretto da un regista bianco. Affrontare un tema così importante in un film poteva rivelarsi un'arma a doppio taglio, perciò Tarantino ha deciso di fronteggiare la tematica della schiavitù nel suo film con i canoni di un fantasy storico, ibridando tra loro

⁹ J. Dunham, *The Subject Effaced: Identity and Race in Django Unchained*, in «Journal of Black Studies», Vol. 47(5), 402-422, 2016, p. 406.

¹⁰ A. Morsiani *Tarantino Neoclassico?*, in «Cineforum», Vol. 522, 26-31, 2013, p. 29

diversi generi come Spaghetti Western e Blaxploitation¹¹, in modo da non far risultare la storia pesante come un «vecchio libro impolverato»¹².

*I want to do movies that deal with America's horrible past with slavery and stuff but do them like Spaghetti Westerns, not like big issue movies. I want to do them like they're genre films, but they deal with everything that America has never dealt with because it's ashamed of it, and other countries don't really deal with it because they don't feel they have the right to.*¹³

L'influenza di *Django* (1966) di Sergio Corbucci è stata fondamentale per Tarantino nella creazione del suo film. Entrambi i registi, infatti, si occupano del tema della depersonalizzazione, strettamente legato alla condizione di schiavitù¹⁴, e affrontano apertamente il problema del razzismo.

*Corbucci dealt with racism all the time; in his 'Django', the bad guys aren't the Ku Klux Klan, but a surreal sting-in for them. They're killing Mexicans, but it's a secret organization where they wear red hoods.*¹⁵

Il modo principale con cui Tarantino riproduce il razzismo (e di conseguenza la schiavitù) in *Django Unchained* è attraverso la rappresentazione degli spazi occupati dai bianchi e dai neri e dalle relazioni di potere tra questi. Per mantenere il potere e far valere la loro superiorità, infatti, i padroni bianchi dividono in maniera netta i propri spazi da quelli degli schiavi. Alla servitù nera è consentito l'accesso agli spazi bianchi soltanto per rispondere agli ordini dei padroni, come accade nella scena dove Mr. Candie ordina al proprio combattente Mandingo di uccidere brutalmente il suo sfidante solo ed esclusivamente per il suo intrattenimento.

¹¹ Sottogenere etnico dei film d'*exploitation*, nato negli Stati Uniti durante i primi anni '70. Il termine deriva dalla fusione delle parole *black* ed *exploitation*. Vedere: J. Vogel, *The Confession of Quentin Tarantino: Whitewashing Slave Rebellion in Django Unchained*, in «The Journal of American Culture», Vol. 41(1), 17-27, 2018.

¹² T. Gross, *Quentin Tarantino, 'Unchained and Unruly'*, in «Fresh Air», 2 gennaio 2013, <https://www.npr.org/2013/01/02/168200139/quentin-tarantino-unchained-and-unruly?t=1643641503660>, visitato il 30 dicembre 2021

¹³ J. Hiscock, *Quentin Tarantino: I'm proud of my flop*, in «The Telegraph», 27 aprile 2007, <https://www.telegraph.co.uk/culture/film/starsandstories/3664742/Quentin-Tarantino-Im-proud-of-my-flop.html>, visitato il 29 dicembre 2021

¹⁴ J. E. Ford III, *Blackness and legend*, in «Black Camera: An International Film Journal (The New Series)», Vol. 7(1), 199-217, 2015, p. 209

¹⁵ Q. Tarantino, *Quentin Tarantino Tackles Old Dixie by Way of the Old West (by Way of Italy)*, in «New York Time Magazine», 27 settembre 2012, <http://www.nytimes.com/2012/09/30/magazine/quentin-tarantino-django.html>, visitato il 29 dicembre 2021.

Mostrando queste immagini forti, disturbanti e 'problematiche', Tarantino non nasconde le crudeltà e gli stereotipi dell'epoca, ma li rende visibili e li sovverte, denunciando le stesse ideologie razziste¹⁶.



Combattimento tra Mandingo al Club Cleopatra. *Django Unchained* (2012), dir. Quentin Tarantino.

Come già detto in precedenza, Tarantino non voleva creare un «*big issue movie*»¹⁷, così ha utilizzato le particolarità dei suoi personaggi (come genere, razza e classe sociale) per trasformare i protagonisti quasi in parodie di loro stessi¹⁸. Gli stereotipi stessi e i ruoli di potere vengono rovesciati in *Django Unchained*: il film, infatti, offre una storia che è il contrario della realtà, dove gli oppressi si ribellano al proprio oppressore, che viene sconfitto, e dove gli emarginati, gli Altri, sono protagonisti¹⁹. Una dinamica, questa, che non era ancora stata presentata, almeno non con questa forza e con questa brutalità, nelle precedenti pellicole cinematografiche che trattavano di schiavitù.

¹⁶ A. D. Ornella, *Bodies In and Out of Place: Django Unchained and Body Spaces*. In «Quentin Tarantino's Django Unchained: The Continuation of Metacinema», New York & London: Bloomsbury, 93-122, 2014, p. 109

¹⁷ J. Hiscock, *Quentin Tarantino: I'm proud of my flop*, in «The Telegraph», 27 aprile 2007, <https://www.telegraph.co.uk/culture/film/starsandstories/3664742/Quentin-Tarantino-Im-proud-of-my-flop.html>, visitato il 29 dicembre 2021

¹⁸ M. Charania, *django unchained, voyeurism unleashed*, in «Context», Vol. 12(3), 2013, 58-60, p. 59

¹⁹ J. Vogel, *The Confession of Quentin Tarantino: Whitewashing Slave Rebellion in Django Unchained*, in «The Journal of American Culture», Vol. 41(1), 17-27, 2018, p. 17

Nell'ambientazione di un'America Coloniale, che vive ogni giorno con indifferenza la violenza bianca perpetrata contro gli schiavi neri, la ribellione di Django è quasi salvifica, perché ribalta le sorti della Storia: neri contro bianchi invece del contrario²⁰.

Importante è anche il cognome che Dr. Schultz dà a Django: *Freeman*, 'uomo libero'.

«*His name is Django Freeman*»²¹. È così che il dentista cacciatore di teste introduce il suo compagno di viaggio a Monsieur Candie, legittimando il posto che Django stesso occupa nello 'spazio per bianchi' e facendogli guadagnare un apparente rispetto da parte dello spietato schiavista. La scelta del cognome di Django risulta anche storicamente accurata, in quanto molti afroamericani hanno scelto come cognome *Free* o *Freeman* dopo essersi liberati dalla schiavitù.²²

Particolare valore assumono anche le parole che il regista ha scelto di usare all'interno del film. Il termine *nigger*, infatti, viene usato in maniera considerevole nei dialoghi tra i protagonisti, e viene pronunciato soprattutto da attori bianchi. La scelta di utilizzare la parola offensiva per la popolazione afroamericana risiede nel periodo storico che Tarantino stesso ha deciso di replicare. In una intervista con Henry Louis Gates, in occasione dell'uscita del film nelle sale, il regista si giustifica così:

*If you are going to make a movie about slavery and are taking a twenty-first-century viewer and putting them in that time period, you are going to hear some things that are going to be ugly, and you are going to see some things that are going to be ugly, that is just part and parcel of dealing truthfully with this story, with this environment, with this land.*²³

Questa spiegazione combacia con la teoria principale sostenuta dai *Cultural Studies*, e dallo studioso fondatore della disciplina Stuart Hall: «*We all write and speak from a particular space and time, from a history and culture which is specific. What we say is always 'in context', positioned*»²⁴

Questo significa che, se decontestualizzate, le scelte stilistiche e di regia che Tarantino ha compiuto nel dirigere *Django Unchained* possono risultare offensive e spiazzanti; se queste però vengono contestualizzate e calate nel periodo e contesto storico di riferimento, l'uso di

²⁰ M. Charania, *django unchained, voyeurism unleashed*, in «Context», Vol. 12(3), 58-60, 2013, p. 59

²¹ Quentin Tarantino, *Django Unchained*, 2012.

²² M. Ralph, *Theoretical Ramifications of Django Unchained*, in «American Anthropologist», Vol. 117(1), 154-161, 2015, p. 156

²³ H. L. Gates Jr, *Tarantino Talks to Gates: A Podcast Special*, in «The Root», 26 dicembre 2012, <https://www.theroot.com/tarantino-talks-to-gates-1790894638>, visitato il 30 dicembre 2012

²⁴ S. Hall, *Cultural Identity and Diaspora*, in R. P. Williams, P. Williams & L. Chrisman (Eds.), *Colonial discourse and post-colonial theory: A reader*, Columbia University Press, 1994, p. 392

termini come *nigger* serve a far capire allo spettatore l'aggressività e il futile odio che gli schiavi neri erano soliti soffrire ogni giorno e ad empatizzare con loro. Perché, anche se ormai è stato dimostrato che l'idea di razza è socialmente costruita, ciò non cambia il fatto che questa impatti ancora fortemente nella nostra società.²⁵

1.1 Impatto nella cultura e nella società di oggi.

Django Unchained è un film che fa riferimento principalmente al genere Western, con un'importante e significativa differenza: l'eroe nero.

Il Western è da sempre considerato il genere americano per antonomasia, «narrazione del mito fondativo della comunità americana»²⁶. In *Django Unchained* questa narrazione viene profondamente scossa nel momento in cui Tarantino pone al centro della storia la schiavitù. La presenza di Django come eroe del film, paragonato ai cowboy bianchi protagonisti dei vecchi film Western, compromette la retorica della supremazia bianca dell'America Coloniale, portando in primo piano l'ideologia razzista che l'ha sempre contraddistinta²⁷.

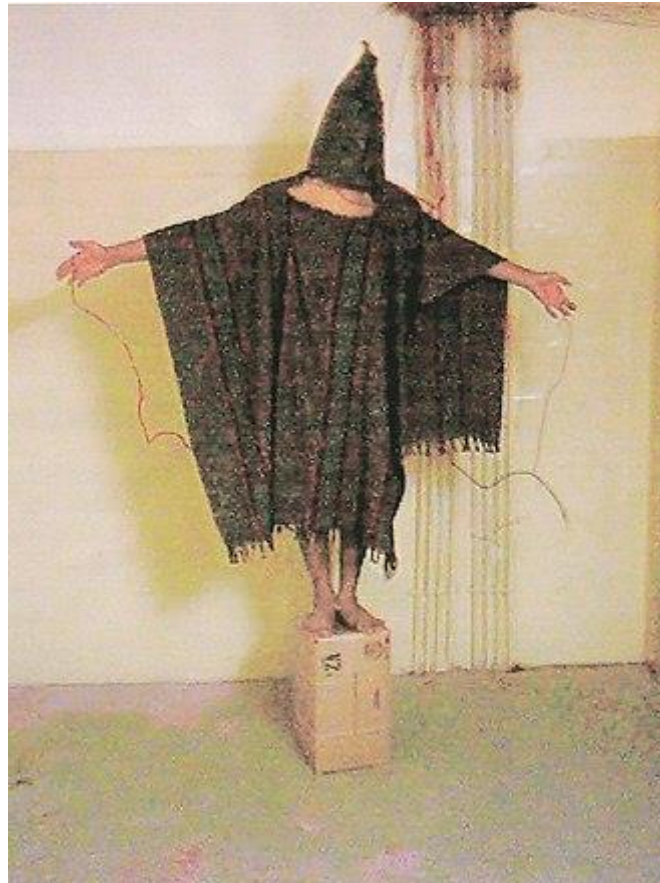
Si comprende quindi come mai, tra i tanti temi che la pellicola affronta, la superiorità dell'uomo bianco su qualsiasi altra forma umana sia preponderante. Ideologia questa, che ancora oggi permea l'America (ma non solo) sotto numerose forme di disparità razziali di trattamento, e che appare invisibile agli 'occhi bianchi' se non nel momento stesso in cui queste disparità vengono denunciate. Uno dei primi simboli di 'crudeltà bianca' nella società moderna del ventesimo secolo, sono state le foto, trapelate nel 2003 e diventate virali grazie a Internet, delle torture nel carcere di Abu Ghraib. Le fotografie ritraevano militari americani mentre torturavano uomini di colore Musulmani, spesso mettendosi in posa per lo scatto. Queste foto sono la prima testimonianza del valore d'intrattenimento che viene attribuito alla violenza razziale, lo stesso intrattenimento a cui assiste Django durante il combattimento tra Mandingo a Candyland²⁸.

²⁵ A. R. Templeton, *Human races: a genetic and evolutionary perspective*, in «American Anthropologist», Vol. 100(3), 1998, 632-650.

²⁶ E. Bordin, *Mumbo Django: Afroamericanità e Western*, in «Iperstoria», 2, 2013.

²⁷ Ibid.

²⁸ M. Charania, *django unchained, voyeurism unleashed*, in «Context», Vol. 12(3), 58-60, 2013, p. 59



Prigioniero sotto tortura nel carcere di Abu Ghraib. *The Economist*, 15 maggio 2008

Analizzando, quindi, un po' più in profondità il film, è possibile tracciare un collegamento tra pratiche del passato e atteggiamenti e convinzioni del presente: il modo in cui vengono affrontati argomenti delicati del passato nella storiografia, nella narrativa e nella cultura popolare, può essere fondamentale per comprendere gli eventi del presente²⁹.

Django Unchained è stato distribuito nelle sale cinematografiche alla fine del 2012, appena un mese dopo la rielezione di Barack Obama come XLIV Presidente degli Stati Uniti D'America, ed è velocemente diventata la più popolare rappresentazione visuale della schiavitù dall'uscita della mini-serie *Roots*³⁰ nel 1977³¹.

Il 'trionfalismo nero' che pervade il film, corrisponde al contesto post-razziale inaugurato nel 2008 con l'elezione di Barack Obama a primo Presidente afroamericano degli USA. L'ascesa

²⁹ A. D. Ornella, *Bodies In and Out of Place: Django Unchained and Body Spaces*. In «Quentin Tarantino's Django Unchained: The Continuation of Metacinema», New York & London: Bloomsbury, 93-122, 2014, p. 116

³⁰ Il racconto drammatico della famiglia dell'autore, Alex Haley, dell'antenato Kunta Kinte alla liberazione dalla schiavitù dei suoi discendenti (cfr. IMDb)

³¹ J. Vogel, *The Confession of Quentin Tarantino: Whitewashing Slave Rebellion in Django Unchained*, in «The Journal of American Culture», Vol. 41(1), 17-27, 2018, p. 21

di Obama alla Casa Bianca è stata una tappa importante della storia americana, interpretata da molti come la sconfitta delle ingiustizie razziali del Paese³². Obama, durante la sua presidenza, ha rappresentato una parte di cittadini statunitensi che, fino a quel momento, non venivano considerati parte integrante del Paese e della comunità, dimostrando che i valori americani potevano essere incarnati da chiunque, indipendentemente dal colore della pelle. È stato, quindi, il trionfo del singolo, il protagonista nero a cui Tarantino si è ispirato per creare il suo eroe.³³

Il sogno di una parità razziale, però, non è durato molto, prematuramente stroncato dai risultati delle elezioni presidenziali americane del 2016, dove Donald J. Trump è stato proclamato XLV Presidente degli Stati Uniti D'America. Il simbolo di un'America paritaria e progressista è stato scalzato via dalla sua versione tradizionalista e conservatrice. La politica di Trump è stata caratterizzata dalla volontà di «*Make America Great Again*», in particolare attraverso politiche rigide contro l'immigrazione, politiche estere isolazioniste e negazioniste. Durante i suoi quattro anni di governo, Trump ha rappresentato il simbolo di un'America bianca che i Western degli anni '50 proponevano; la stessa immagine di America che Tarantino ha tentato di rovesciare in *Django Unchained*.

Le politiche aggressive e fortemente divisive del presidente Trump hanno scisso profondamente il Paese, dando nuovamente voce ad alcune ideologie suprematiste appartenenti al periodo dell'America Coloniale, come l'ideologia della supremazia bianca. Sotto il governo Trump, infatti, l'odio razziale contro neri, latinoamericani e asiatici è cresciuto esponenzialmente, come dimostra un'indagine condotta nel 2018 dall'Anti-Defamation League dalla quale è emerso che la maggioranza degli omicidi compiuti da estremisti negli Stati Uniti, sono stati perpetrati da soggetti affiliati a gruppi di suprematisti bianchi³⁴. Così la propaganda estremista, collegata all'ideologia di *white power* e supportata da scelte politiche conservatrici, ha aumentato i crimini d'odio del 120 per cento nel 2019³⁵.

In risposta ai continui soprusi che le comunità nere subivano (e subiscono), è stato fondato un movimento che tutt'ora si batte contro le organizzazioni di suprematisti bianchi: #BlackLivesMatter. Fondato nel 2013, in seguito all'ennesimo omicidio di un uomo nero da parte di un cittadino bianco, il movimento si pone come obiettivo quello di sradicare l'idea di

³² J. Vogel, *The Confession of Quentin Tarantino: Whitewashing Slave Rebellion in Django Unchained*, in «The Journal of American Culture», Vol. 41(1), 17-27, 2018, p. 19

³³ Ibid.

³⁴ T. McKelvey, *El Paso shooting: Has US neglected fight against white extremism?*, BBC News, 5 agosto 2019, <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-49227590>, visitato il 17 gennaio 2022

³⁵ *US white supremacist propaganda incidents 'rose by 120% in 2019*, BBC News, 12 febbraio 2020, <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-51480500>, visitato il 17 gennaio 2022

una supremazia bianca americana, e contrastare i crimini d'odio inflitti agli afroamericani, per migliorare la vita delle comunità nere³⁶.

Confrontando, quindi, la rappresentazione dell'America che propone Tarantino in *Django Unchained* con quella attuale, si può notare come le due non si discostano molto. Le dinamiche di potere sono pressoché rimaste immutate e le comunità afroamericane devono ancora scontrarsi contro la retorica della supremazia bianca. Per colmare queste divisioni ci vorrà probabilmente molto di più in un film dove l'eroe nero sconfigge 'i crudeli schiavisti bianchi'.

1.2 Critiche: inaccuratezza storica e il *politically correct*

Quando *Django Unchained* è stato distribuito nelle sale americane, le opinioni della critica e del pubblico si sono polarizzate ai due estremi opposti: chi ha giudicato positivamente il film, ritenendolo un racconto necessario per incentivare la Nazione a discutere del suo terribile passato, e chi invece lo ha pesantemente criticato.

Studiosi e critici culturali hanno concentrato dibattiti e controversie attorno a cinque argomenti principali:

1. Il pubblico a cui è rivolto il film e il modo in cui questo lo ha accolto;
2. Il fatto che il film sfrutti un trauma generazionale per creare intrattenimento;
3. L'uso dei generi spaghetti Western e Blaxploitation per raccontare la storia;
4. L'uso frequente di parole offensive per le comunità afroamericane;
5. La non accuratezza storica della pellicola³⁷.

Molte delle critiche sollevate contro il film sostengono che l'opera altro non sia che un tentativo di chiudere una volta per tutte le ferite lasciate aperte del passato, regalando alle comunità nere una vendetta romanzata e fittizia contro i loro oppressori³⁸. Infatti, sebbene il film cerchi di offrire un'altra visione della Storia dal punto di vista degli oppressi, ponendo nelle mani di questi ultimi il potere prima affidato solo ai bianchi, in realtà *Django Unchained* rivela il desiderio ultimo dell'America di chiudere definitivamente il capitolo della schiavitù. Per Tarantino e per il suo pubblico, quindi, la pellicola rappresenta un modo per redimersi dalle

³⁶ #BlackLivesMatter, <https://blacklivesmatter.com/>, visitato il 18 gennaio 2022

³⁷ J. Vogel, *The Confession of Quentin Tarantino: Whitewashing Slave Rebellion in Django Unchained*, in «The Journal of American Culture», Vol. 41(1), 17-27, 2018, p. 21

³⁸ M. Charania, *django unchained, voyeurism unleashed*, in «Context», Vol. 12(3), 58-60, 2013, p. 59

azioni dei loro antenati schiavisti³⁹. Ogni personaggio bianco che nel film viene ucciso, torturato e umiliato, vuole simboleggiare un passo verso l'emancipazione delle comunità nere americane⁴⁰.

Come anticipato nei paragrafi precedenti, per artisti, critici e accademici caucasici parlare, trattare e rappresentare la schiavitù diventa spesso un argomento problematico, poiché barriere razziali impediscono un'apertura e una curiosità verso l'Altro, finendo così per produrre stereotipi. Nel caso di *Django Unchained*, il background e le esperienze del regista (o meglio, la mancanza di queste) riguardo il tema del film, hanno esposto il racconto stesso a pesanti critiche riguardo l'inesattezza storica⁴¹.

Durante un'intervista con Krishnan Guru-Murthy, Tarantino ha cercato di difendersi da queste critiche, utilizzando però un tono paternalistico, quasi facendo intendere di avere la responsabilità di dover raccontare queste storie. Nel rappresentare e inscenare il più triste capitolo della Storia nera, Tarantino si è quasi appropriato della cultura stessa della comunità.

*I am responsible for people talking about slavery in America in a way they have not in 30 years. There is actually a dialogue going on about slavery right now that has not been happening at all. It is a subject people are afraid to talk about, and now because of this movie people are not afraid to talk about it. People are talking about it*⁴²

Django Unchained ha ricevuto critiche soprattutto da esponenti della comunità afroamericana, come il regista Spike Lee, che ha accusato Tarantino di sfruttare il trauma della schiavitù per trarne intrattenimento: «*American Slavery Was Not A Sergio Leone Spaghetti Western. It Was A Holocaust. My Ancestors Are Slaves. Stolen From Africa. I Will Honor Them*»⁴³

Il saggista e scrittore statunitense Ishmael Reed, in un'intervista per *The Roots* condotta da Richard Prince, ha definito il film «*an abomination that distorts history*»⁴⁴, mentre il professor

³⁹ J. Vogel, *The Confession of Quentin Tarantino: Whitewashing Slave Rebellion in Django Unchained*, in «The Journal of American Culture», Vol. 41(1), 17-27, 2018, p. 21

⁴⁰ M. Charania, *django unchained, voyeurism unleashed*, in «Context», Vol. 12(3), 58-60, 2013, p. 59

⁴¹ A. D. Ornella, *Bodies In and Out of Place: Django Unchained and Body Spaces*. In «Quentin Tarantino's Django Unchained: The Continuation of Metacinema», New York & London: Bloomsbury, 93-122, 2014, p. 116

⁴² K. Guru-Murthy, *Quentin Tarantino: 'I'm Shutting Your Butt Down!'*, in «Channel 4 News», 10 gennaio 2013, <https://www.channel4.com/news/quentin-tarantino-im-shutting-your-butt-down>, visitato il 20 gennaio 2021.

⁴³ *Spike Lee Calls 'Django Unchained' 'Disrespectful'*, in «Rolling Stone», 27 dicembre 2012, <https://www.rollingstone.com/music/music-news/spike-lee-calls-django-unchained-disrespectful-99480/>, visitato il 20 gennaio 2021.

⁴⁴ R. Prince, *Black Writers' Varying Views of 'Django'*, The Root, 1 aprile 2013, <https://www.theroot.com/black-writers-varying-views-of-django-1790884516>, visitato il 20 gennaio 2022

Jelani Cobb, direttore dell'*Africana Studies Institute* presso l'*University of Connecticut* scrive, nel suo articolo dedicato al film nel *The New Yorker*:

*The movie's lines between fantasy and the actual myopic perspectives on history were so hazy that the audience wasn't asked to suspend disbelief, they were asked to suspend conscience*⁴⁵

Proprio la fusione tra fantasia e Storia che Tarantino ha voluto utilizzare per rendere il film più appetibile ad un pubblico più ampio, si è rivelata essere un ulteriore punto di critica. Per molti l'utilizzo del genere Western ha non solo impoverito un'esperienza traumatica come quella della schiavitù, ma ha anche limitato i personaggi a meri stereotipi dell'epoca⁴⁶. Secondo Tavis Smiley⁴⁷, infatti:

*This [Django Unchained] is how you take the teeth out of the truth. [...] We are becoming more and more untethered from the truth ... and if you can make that torment more and more palatable by putting the right soundtrack around it, by casting the right actors, by throwing in a few jokes here and there, you can make slavery easier to swallow, and you can sell it. But it completely distorts the truth about our history*⁴⁸.

Nonostante lo Spaghetti Western sia un genere particolarmente adatto a rappresentare la violenza disumanizzante che ha caratterizzato lo schiavismo, la difficoltà del genere nel rappresentare la soggettività umana non lo rende adatto a raccontare le difficoltà psicologiche, non solo del periodo raffigurate nell'opera, ma anche della crisi di razzismo nell'era successiva alla Guerra Civile⁴⁹. Come scrive Dunham, infatti:

*Tarantino unwittingly undermines his own pretensions to social consciousness, producing instead a film that reflects and reproduces the ignorance, strategic silence, and White guilt surrounding America's ongoing history of slavery and racism*⁵⁰.

⁴⁵ J. Cobb, *Tarantino Unchained*, in «The New Yorker», 2 gennaio 2013 <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/tarantino-unchained>, visitato il 20 gennaio 2022

⁴⁶ J. Vogel, *The Confession of Quentin Tarantino: Whitewashing Slave Rebellion in Django Unchained*, in «The Journal of American Culture», Vol. 41(1), 17-27, 2018, p. 22

⁴⁷ Autore e presentatore televisivo americano.

⁴⁸ AA.VV. *Tavis Smiley on Quentin Tarantino's Django Unchained*, in «Newsweek», 4 gennaio 2013, <https://www.newsweek.com/tavis-smiley-quentin-tarantinos-django-unchained-63111>, visitato il 20 gennaio 2021

⁴⁹ J. Dunham, *The Subject Effaced: Identity and Race in Django Unchained*, in «Journal of Black Studies», Vol. 47(5), 402-422, 2016, p. 402

⁵⁰ Ibid.

Benché lo Spaghetti Western sembri banalizzare gli orrori della schiavitù, Vognar puntualizza che, prima di *Django Unchained*, nessun grande film di Hollywood era stato in grado di mostrare i danni inflitti dalla schiavitù al corpo umano⁵¹. È più critico Samuel Perry, che sostiene che «*Tarantino's provocation and garishness concerning violence forgo critical reflection necessary to carry the weight of the historical events referenced and the subject matter incorporated in his films*»⁵². Secondo Perry, la rappresentazione di Django come archetipo dell'eroe occidentale, 'obbliga' il personaggio nero a cedere aspetti della sua identità razziale per omologarsi, smettendo così di riflettere le circostanze storiche che invece dovrebbe incarnare⁵³. Cedendo le loro identità razziali per incarnare dei referenti archetipici propri del genere, i personaggi neri del film non sono più in grado di rappresentare il sistema di oppressione schiavista⁵⁴. Senza le loro esperienze soggettive e le loro storie comunitarie di brutalizzazione e umiliazione, condivise da coloro che hanno subito la schiavitù, i personaggi non sono in grado di diventare il simbolo di una presa di coscienza riguardo la presenza di matrici di potere, che derivano dal periodo schiavista, e che operano tutt'oggi nella società odierna⁵⁵. Dunque, ciò che potrebbe trasparire da *Django Unchained* è uno sminuimento degli aspetti della schiavitù che sono perdurati oltre l'abolizione formale dell'istituzione e che si sono incarnati in razzismo culturale, politico ed economico⁵⁶.

Anche il libero uso che il regista fa della parola *nigger*⁵⁷ è stato oggetto di critiche. Il termine viene largamente utilizzato nel copione dell'opera cinematografica, pronunciato soprattutto da attori bianchi. Spike Lee ha criticato Tarantino per il suo uso (o abuso) della parola *nigger*, sostenendo che il regista bianco la feticizza e chiedendo ironicamente «*What does he want*

⁵¹ C. Vognar, *He Can't Say That, Can He?*, in «Transition: An International Review», Vol. 112, 22-31, 2013, p. 30.

⁵² S. P. Perry, *Chained to it: The recurrence of the frontier hero in the films of Quentin Tarantino*, in O. C. Speck (Ed.), *Quentin Tarantino's Django Unchained: The continuation of metacinema*, 205-225, New York, NY: Bloomsbury, 2014, p. 206

⁵³ S. P. Perry, *Chained to it: The recurrence of the frontier hero in the films of Quentin Tarantino*, in O. C. Speck (Ed.), *Quentin Tarantino's Django Unchained: The continuation of metacinema*, 205-225, New York, NY: Bloomsbury, 2014, p. 209

⁵⁴ J. Dunham, *The Subject Effaced: Identity and Race in Django Unchained*, in «Journal of Black Studies», Vol. 47(5), 402-422, 2016, p. 405

⁵⁵ P. M. L. Moya, *Learning from experience: Minority identities, multicultural struggles*, Berkeley: University of California Press, 2002, p. 38

⁵⁶ J. Dunham, *The Subject Effaced: Identity and Race in Django Unchained*, in «Journal of Black Studies», Vol. 47(5), 402-422, 2016, p. 405

⁵⁷ Termine considerato offensivo per le comunità nere perché era il modo con cui gli schiavisti si rivolgevano agli schiavi

to be made - an honorary black man?». Dietro questa critica si nasconde una verità più complicata: dal principio della sua carriera, Tarantino si è sempre concesso di usare epiteti razzisti e ha scritto personaggi neri più complicati e sviluppati di qualsiasi altro regista bianco⁵⁸. Tarantino ha difeso questa sua scelta stilistica sostenendo che il termine *nigger* fosse necessario per preservare l'accuratezza storica del Mississippi del 1858. Spiegazione, quella del regista, più che valida, ma che non corrisponde appieno a quanto succede nel resto del film. La scrupolosità impiegata nel raffigurare il Sud schiavista del tardo 1800, infatti, non compare nelle scene dei combattimenti tra Mandingo, e tanto meno in quelle delle sparatorie sanguinolente, alcuni degli elementi più fantastici presenti nella pellicola⁵⁹.

Così, la non accuratezza storica della maggior parte del film, si trasforma in un'ulteriore critica. Tarantino, difatti, nello scrivere il copione per *Django Unchained*, non ha voluto consultare libri di storia riguardanti l'argomento della schiavitù, per poter essere libero di raffigurarlo come la sua mente lo immaginava.

Alle critiche che hanno messo in dubbio l'accuratezza storica del suo film, Tarantino ha risposto talvolta ammettendo che l'opera altro non è che un fantasy storico ambientato nel periodo della schiavitù, altre volte difendendosi da queste allusioni⁶⁰

L'errore principale che Tarantino ha compiuto nel difendere la sua opera cinematografica, è stato quello di dare per scontato che un film incentrato sulla vendetta contro 'l'uomo bianco' fosse in grado di riparare agli errori del passato. La rappresentazione cinematografica delle crudeltà della schiavitù, perlopiù scritta e diretta da un uomo bianco, potrebbe risultare fuori luogo⁶¹ e rivelarsi un'arma a doppio taglio.

1.3 La necessità di parlare di schiavismo

La scelta di affrontare un argomento storico importante come la schiavitù è stata una sorta di necessità per Tarantino, come racconta durante l'intervista con Guru-Murthy: *«I think people*

⁵⁸ C. Vognar, *C. He Can't Say That, Can He?*, in «Transition: An International Review», Vol. 112, 22-31, 2013, p. 23.

⁵⁹ J. Vogel, *The Confession of Quentin Tarantino: Whitewashing Slave Rebellion in Django Unchained*, in «The Journal of American Culture», Vol. 41(1), 17-27, 2018, p. 21

⁶⁰ Ivi, p. 22

⁶¹ M. Charania, *django unchained, voyeurism unleashed*, in «Context», Vol. 12(3), 58-60, 2013, p. 58

need to look at things like this [...] I actually think that would be the beginning of healing - if people dealt with it more [...]»⁶²

Affermare che un film sulla schiavitù, scritto e diretto da un regista bianco, sia in qualche modo l'inizio della 'guarigione' dalla piaga dello schiavismo può sembrare un po' presuntuoso, ma, d'altronde, chi detiene il diritto di raccontare le storie degli oppressi? Secondo Henry Louis Gates, Jr. «*Anyone has the right to write about any subject available to be written about. That's what art is all about - that's what the pursuit of truth imaginatively of necessity must be about*»⁶³

Se Tarantino avesse reso chiaro sin da subito l'intenzione ultima del film, ovvero omaggiare la resilienza di un popolo in un periodo storico difficile, avrebbe potuto evitare gran parte delle critiche che invece gli sono state rivolte⁶⁴. L'obiettivo del regista, infatti, non era quello di creare un film storico e realistico. Il fatto che molti dei giudizi negativi si siano concentrati su questo fronte, porterebbe a supporre che qualsiasi film che si focalizzi su personaggi neri debba avere come obiettivo ultimo quello di opera realistica e protesta sociale⁶⁵. La realizzazione di un'opera che tratta di crimini storici però, implica inevitabilmente anche una rilettura e reinterpretazione del passato stesso, finalizzata a mostrare un punto di vista differente da quello generalmente conosciuto. Questa interpretazione, e il conseguente cambio di narrativa, può non significare necessariamente la salvaguardia della veridicità storica e mostrare dunque un cowboy nero che sconfigge i propri oppressori⁶⁶. A tale proposito è fondamentale la distinzione tra accuratezza e autenticità elaborata da Trouillot: «*Historical authenticity resides not in the fidelity to an alleged past but in an honesty vis-a-vis the present as it represents the past*»⁶⁷. Diventa dunque significativo il fatto che Tarantino consideri la sua opera come un'alternativa alla famosa e realistica mini-serie *Roots*. Come suggerisce Trouillot, l'autenticità del film di Tarantino riguarda il momento storico attuale della produzione e del consumo del film, piuttosto che la fedeltà della documentazione storica in sé. *Django Unchained* infatti è

⁶² K. Guru-Murthy, *Quentin Tarantino: 'I'm Shutting Your Butt Down!'*, in «Channel 4 News», 10 gennaio 2013, <https://www.channel4.com/news/quentin-tarantino-im-shutting-your-butt-down>, visitato il 20 gennaio 2021.

⁶³ J. Vogel, *The Confession of Quentin Tarantino: Whitewashing Slave Rebellion in Django Unchained*, in «The Journal of American Culture», Vol. 41(1), 17-27, 2018, p. 18

⁶⁴ L. Saint, *Response: "Why Slavery Now?" Django Unchained as a History of the Present*, in «Safundi», Vol. 16(3), 307-311, 2015, p. 308

⁶⁵ J. E. Ford III, *Blackness and legend*, in «Black Camera: An International Film Journal (The New Series)», Vol. 7(1), 199-217, 2015, p. 200

⁶⁶ M. Cafiso, *Myth in Black: Revisionismo ed epica in Django Unchained*, in «Iperstoria», Vol. 11, 122-126, 2018, p. 122

⁶⁷ M. R. Trouillot, *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Boston, Mass: Beacon Press, 1995.

un'opera strettamente legata all'era contemporanea e al presente politico, che affronta ancora le conseguenze del periodo schiavista⁶⁸.

Django Unchained vuole proporre un metodo diverso di affrontare la storia che circonda il tema della schiavitù, attraverso la ricombinazione di generi, punti di vista e aspettative⁶⁹. Inoltre, secondo lo studioso Mark Anthony Neal⁷⁰, l'esperienza della schiavitù non potrà mai essere riportata in modo realistico in una opera cinematografica, principalmente perché non è solo il regista a dare senso e significato al film, ma anche l'audience stessa⁷¹. Gli spettatori, identificandosi ed empatizzando con i personaggi, attribuiscono alla pellicola un'accezione personale, che differisce da persona a persona:

The film's cinematic appropriation of Foxx's African American identity puts the audience into a transracial opposition to slavery, regardless of the viewer's race, and suggests that all the troubles of white-black interaction which still permeate the contemporary United States are solved as we cheer a black protagonist who avenges the wrongs of the past on 'our' behalf – 'solving' the historical 'dilemma' of the dehumanization of African Americans contained on the silver screen; entertaining, yet atoning for nothing.⁷²

I personaggi presenti nel film hanno delle caratteristiche stereotipiche, che servono allo scopo dell'opera: Tarantino utilizza preconcetti Hollywoodiani all'interno del film per rovesciarli e dare loro nuovi significati⁷³. Il prototipo dell'eroico cowboy che si fa giustizia da solo, tipico dei classici Western, viene traslato nel corpo di un ex-schiavo nero. Django, così, guadagna lo status di Eroe, sovvertendo lo stereotipo cinematografico. Secondo il critico culturale Tourè, *Django Unchained* rappresenta: «[...] *that rare Hollywood thing: a film about Black history where a Black person has agency and is central to shaping his or her destiny rather than playing the foil for a white person*»⁷⁴.

⁶⁸ Y. Bonilla, *History Unchained*, in «Transition», Vol. 112, 68-77, 2013, p. 73

⁶⁹ L. Saint, *Response: "Why Slavery Now?" Django Unchained as a History of the Present*, in «Safundi», Vol. 16(3), 307-311, 2015, p. 308

⁷⁰ Autore e accademico americano. Professore di *Black Popular Culture* presso il dipartimento di *African-American Studies* dell'Università di Duke

⁷¹ J. Vogel, *The Confession of Quentin Tarantino: Whitewashing Slave Rebellion in Django Unchained*, in «The Journal of American Culture», Vol. 41(1), 17-27, 2018, p. 22

⁷² J. Fehrle, *Django Unchained and the Neo-Blaxploitation Western*, in «Iperstoria», Vol. 2, 2013

⁷³ J. Carr, *Introduction: Django Unchained - Disrupting Classical Hollywood Historical Realism?*, in «Black Camera», Vol. 7(2), 2016, pp. 37-44.

⁷⁴ J. Vogel, *The Confession of Quentin Tarantino: Whitewashing Slave Rebellion in Django Unchained*, in «The Journal of American Culture», Vol. 41(1), 17-27, 2018, p. 20

Django, quindi, non è solo **un** personaggio nero all'interno del film, ma è **il** personaggio nero: il nuovo eroe americano che può rivendicare la posizione di un'intera popolazione (quella afroamericana) davanti agli occhi degli spettatori bianchi privilegiati⁷⁵, restituendo alle comunità nere il loro potere.

Django Unchained vuole essere una riflessione sui legami tra passato e presente. Il film di Tarantino si inserisce all'interno di un dibattito più ampio che analizza gli avvenimenti del passato e le conseguenze che questi hanno nella società odierna⁷⁶. L'opera del regista non è «*History with a capital H*»⁷⁷, ma mette in discussione i generi, le tradizioni e i canoni cinematografici, e sebbene non abbia cercato di rappresentare accuratamente la storia della schiavitù, «*[...] though his representations of racism, degradation, and revenge, he managed to index contemporary fears and fantasies about that period and how they are rallied in the present.*»⁷⁸

⁷⁵ L. Saint, *Response: "Why Slavery Now?" Django Unchained as a History of the Present*, in «Safundi», Vol. 16(3), 307-311, 2015, p. 310

⁷⁶ Y. Bonilla, *History Unchained*, in «Transition», Vol. 112, 68-77, 2013, p. 74

⁷⁷ T. Gross, *Quentin Tarantino, 'Unchained and Unruly'*, in «Fresh Air», 2 gennaio 2013, <https://www.npr.org/2013/01/02/168200139/quentin-tarantino-unchained-and-unruly?t=1643641503660>, visitato il 30 dicembre 2021

⁷⁸ Y. Bonilla, *History Unchained*, in «Transition», Vol. 112, 68-77, 2013, p. 74

2. Brünhilde e Sigfrido

La scelta di trattare *Django Unchained* come un *period movie* ha inevitabilmente limitato la capacità del regista di dare sfoggio del proprio repertorio postmodernista: citazioni e rimandi riescono, infatti, più difficili in un film ambientato durante la Guerra Civile americana. Se si escludono i riferimenti ai film di Corbucci e ai Western italiani e americani, un elemento di postmodernità che Tarantino inserisce nell'opera proviene direttamente da *L'Anello del Nibelungo* di Wagner ed è la leggenda di Brünhilde e Sigfrido⁷⁹. Il mito nordico, in questo contesto, diventa una contaminazione postmoderna all'interno del *period movie*, attraverso il quale Tarantino spinge gli spettatori a riconsiderare la correlazione tra Storia e mito, mettendo in discussione la linea sottile che divide realtà e finzione. Durante il film, infatti, i riferimenti alla storia di Brünhilde e Sigfrido divengono sempre più evidenti, soprattutto nella caratterizzazione dei personaggi di Broomhilda von Shaft, interpretata da Kerry Washington, e Django Freeman, che sembrano quasi 'seguire le orme' dei loro predecessori nordici. Il parallelismo che il regista traccia tra il mito e la Storia è significativo, in quanto contribuisce alla creazione di quella dimensione fantasy che Tarantino voleva dare al film storico per renderlo più accessibile al pubblico.

La leggenda di Brünhilde e Sigfrido viene raccontata in una versione rivisitata da King Schultz e si trasforma in una rifrazione audiovisiva dei sogni di libertà di Django, motivando quest'ultimo a compiere un cambiamento radicale su sé stesso⁸⁰. Durante una conversazione che avviene tra i due cacciatori di teste nel deserto, l'ex-schiavo racconta a Dr. Schultz la storia di sua moglie, Broomhilda von Shaft, spiegando come quel nome le sia stato affidato dai suoi primi padroni tedeschi. Questo suscita l'interesse del dottore che, sorpreso, spiega come Brünhilde sia un nome comunemente usato in Germania a causa dell'illustre racconto popolare tedesco che la vede come protagonista. Su richiesta del protagonista stesso, incuriosito dalle sue parole, il dottore tedesco recita la leggenda, mentre i due protagonisti siedono di notte attorno al fuoco. Il gesticolare delle mani di Schultz contro la luce emanata dalle fiamme crea un teatrino di ombre contro le rocce del deserto, del quale Django diventa spettatore⁸¹.

⁷⁹ A. Morsiani, *Tarantino Neoclassico?*, in «Cineforum», Vol. 522, 26-31, 2013, p. 29

⁸⁰ J. E. Ford III, *Blackness and legend*, in «Black Camera: An International Film Journal (The New Series)», Vol. 7(1), 199-217, 2015, p. 205

⁸¹ Ibid.



King Schultz narra la leggenda di Brünhilde e Sigfrido a Django. *Django Unchained* (2012), dir. Quentin Tarantino

L'interesse dell'ex-schiavo nei confronti della storia viene confermato anche dal linguaggio del corpo di Django che, durante il racconto, si alza e si avvicina a Schultz, sedendosi di fronte a lui proprio come se stesse assistendo ad una rappresentazione teatrale. Questa forte immedesimazione riflette il desiderio profondo di Django di salvare la sua amata e anticipa inoltre tutto quello a cui l'Eroe andrà incontro per riuscirci. Identificandosi nell'eroe Sigfrido, Django gratifica così il suo narcisistico desiderio di vendetta contro tutti coloro che hanno offeso e ferito lui e a sua moglie⁸². Il mito, perciò, conferma il fatto che Django dovrà affrontare una violenza smisurata e attraversare «le fiamme dell'inferno», come narra la leggenda, per salvare la sua principessa Broomhilda. Di conseguenza, la scena risulta essere fondamentale nella caratterizzazione del personaggio di Django che, immedesimandosi nel personaggio di Sigfrido, lo fa diventare parte di sé. Tarantino, quindi, manipola e rielabora i contenuti del mito per far sì che Django diventi un vero e proprio Sigfrido nero⁸³ e si trasformi in un Eroe.

La leggenda nordica risulta essere fondamentale per la caratterizzazione di Django, che viene dipinto come il nuovo paladino nero contrapposto agli eroi bianchi dei Western, da sempre emblema di virilità e prestantza⁸⁴. Django si erge quindi come simbolo di una nuova mascolinità, più pura e difficile da raggiungere perché la si deve guadagnare

⁸² J. E. Ford III, *Blackness and legend*, in «Black Camera: An International Film Journal (The New Series)», Vol. 7(1), 199-217, 2015, p. 208

⁸³ M. Cafiso, *Myth in Black: Revisionismo ed epica in Django Unchained*, in «Iperstoria», Vol. 11, 122-126, 2018, p. 123

⁸⁴ Ivi, p. 122

Nel raccontare la leggenda di Sigfrido a Django, King Schultz apporta qualche modifica rispetto all'originale per meglio interagire con il suo interlocutore. La storia, infatti, viene raccontata con termini più semplici per far sì che Django, che non è un uomo di cultura, riesca a seguire il racconto di Schultz senza difficoltà. La narrazione semplicistica, inoltre, rende più immediato il paragone tra le avventure di Django e quelle di Sigfrido, esplicitando il parallelismo tra le due storie. Nella versione raccontata da Schultz, Sigfrido è un eroe votato all'amore per Brünhilde, che affronta un cammino irto di ostacoli per salvare l'amata (prigioniera sulla cima d'una montagna) arrivando anche ad uccidere il drago posto a guardia della vetta e ad affrontare le fiamme dell'inferno che la circondano. Questo momento della pellicola è un punto cruciale per la caratterizzazione e la crescita del protagonista, in quanto il paragone tra l'epico eroe tedesco e l'ex-schiavo nero esalta l'importanza della leggenda nella storia personale di Django⁸⁵.

Tra Sigfrido e Django però c'è una differenza fondamentale: il primo è un eroe classico e tradizionale, già dotato di tutte le caratteristiche necessarie a renderlo tale: è di nobili natali e di razza caucasica. Le qualità straordinarie del secondo, invece, verranno rivelate nel corso della narrazione che segue il personaggio, evolvendo mentre Django stesso evolve. Le prove di forza e di carattere che i due eroi devono affrontare sono molto simili, questo porta a considerare l'epica nordica come un espediente narrativo utile a rappresentare l'evoluzione del protagonista nero: da schiavo a eroe mitologico⁸⁶.

Django e Sigfrido sono perciò due uomini straordinari, chiamati ad affrontare sfide più grandi di loro e pericoli mortali, per riuscire a raggiungere i loro obiettivi con la loro sola forza d'animo. Come l'eroe nordico, Django possiede capacità eccezionali, che sviluppa durante l'intero arco narrativo del film e che lo rendono diverso da tutti gli altri personaggi neri, trasformandolo in quel «nero ogni diecimila» in grado di distinguersi dai suoi simili.

Django non è l'unico personaggio ad essere ispirato alla leggenda nordica, come si intuisce dal nome il personaggio femminile di Broomhilda von Shaft che è strettamente legato all'omonima eroina de *L'anello del Nibelungo*. Nella storia originale scritta da Wagner, Brünhilde è una valchiria che viene punita dal padre e costretta a un sonno profondo in un castello sulla cima d'una montagna, protetto da un drago.

Anche in questo caso, come per Django e Sigfrido, le somiglianze tra i due personaggi femminili sono piuttosto evidenti. Entrambe le donne sono caparbie e tenaci, nonostante siano

⁸⁵ M. Cafiso, *Myth in Black: Revisionismo ed epica in Django Unchained*, in «Iperstoria», Vol. 11, 122-126, 2018, p. 123

⁸⁶ Ibid.

sotto l'influenza di forze difficili da contrastare: l'incantesimo una e lo schiavismo l'altra⁸⁷. Entrambe, inoltre, possono essere considerate guerriere: Broomhilda è una ribelle che tenta in tutti i modi di sfuggire alla schiavitù, nonostante conosca le punizioni che le saranno riservate quando verrà catturata nuovamente, Brünhilde invece è una valchiria, punita da Wotan⁸⁸ per essersi ribellata ai suoi ordini e per aver ucciso in uno scontro armato il guerriero favorito dal dio. Le due eroine sono anche legate dal sentimento che provano per il loro amato e dalla fedeltà rivoltagli. In particolare, Broomhilda non è solo testimone del trattamento destinato alle donne nere in schiavitù, ma è anche simbolo di tenacia, determinazione, fierezza e fedeltà a Django. Significativo è anche il cognome che Tarantino dà a Broomhilda: von Shaft, un probabile omaggio a John Shaft, personaggio cult della Blaxploitation da 'Shaft, il detective'⁸⁹.

Un ulteriore elemento cardine del mito è la figura del drago, usato come metafora di morte e distruzione che l'eroe deve affrontare per provare le sue abilità e il suo coraggio. In *Django Unchained* la figura del drago si traduce nel sistema schiavista messo in atto a Candyland⁹⁰. Più in particolare, è possibile considerare la grande casa coloniale al centro di Candyland come il castello dove Broomhilda viene tenuta prigioniera, e Mr. Calvin Candie, il proprietario della piantagione di cotone, come il drago messo a guardia della montagna. Attraverso questa rappresentazione, Candyland diventa il simbolo per antonomasia del sistema schiavista tipico del Sud del Paese dell'epoca, accentrando su di sé tutte le forze ostili che l'Eroe deve affrontare⁹¹. Tarantino descrive Calvin Candie come il rappresentante dell'istituzione schiavitù, incentrando nel suo personaggio tutto il male che la popolazione afroamericana ha dovuto subire. Significativa dunque, diventa l'ultima scena dove Django fa esplodere l'intero maniero, il simbolo della 'ferocia bianca' nei confronti delle comunità nere⁹². In questa rappresentazione Django diventa un paladino 'sovrumano' che sconfigge la superiorità bianca e guadagna appieno lo status di eroe.

⁸⁷ M. Cafiso, *Myth in Black: Revisionismo ed epica in Django Unchained*, in «Iperstoria», Vol. 11, 122-126, 2018, p. 123

⁸⁸ La versione tedesca di Odino ideata da Wagner.

⁸⁹ Film del 1971 diretto da Gordon Parks. È stato spesso usato come modello per i film *blaxploitation* e contiene anche degli elementi del filone *noir*. John Shaft è un investigatore privato afroamericano di New York, che si trova ad indagare sulla misteriosa scomparsa della figlia del capo della mafia nera, trovandosi così in mezzo a scontri tra bande mafiose. Shaft è un detective determinato e arguto, qualità che sicuramente Tarantino voleva tramandare a Broomhilda attraverso il suo cognome.

⁹⁰ M. Cafiso, *Myth in Black: Revisionismo ed epica in Django Unchained*, in «Iperstoria», Vol. 11, 122-126, 2018, p. 124

⁹¹ Ibid.

⁹² Ibid.

In *Django Unchained* l'epica tedesca non ha il solo scopo di caratterizzare i personaggi e strutturare l'epilogo della storia, ma è utile anche a legittimare il percorso di Django. La leggenda di Sigfrido, infatti, riconosce e giustifica le scelte e le azioni dell'eroe nero, glorificando e celebrando le sue qualità fisiche e morali. Tra i due eroi, però, c'è una sostanziale differenza: Django non è solo il paladino innamorato che rischia tutto per la sua amata, ma è anche un uomo alla ricerca della propria personalità, annientata dalla schiavitù⁹³. L'intero film, dunque, può essere considerato un percorso di formazione nel quale Django (e di conseguenza gli spettatori afroamericani che, nel buio della sala cinematografica, si identificano in lui) assume gli usi e il linguaggio dei bianchi, mescolandosi a loro per raggiungere il loro stesso livello.

Attraverso il racconto della leggenda di Brünhilde, Tarantino pone l'accento anche sull'oppressione patriarcale delle donne⁹⁴. Brünhilde viene imprigionata dal proprio padre all'interno di un anello di fiamme magiche per avergli disubbidito e può essere liberata solamente da un uomo illuminato come Sigfrido, in grado di uccidere il drago e trarla in salvo «because Brünhilde is worth it»⁹⁵. Indicando Django come un «real-life Siegfried», Schultz afferma che, in quanto tedesco, è obbligato ad aiutarlo nell'impresa di salvare Broomhilda. Attraverso questa personificazione Tarantino sconvolge l'immagine classica dell'eroe tedesco, che lo rappresenta come biondo e ipermascolino⁹⁶.

L'introduzione del mito nordico di Wagner all'interno del film crea un contesto sospeso tra realtà storica e fiction, mostrando la volontà del regista di affrontare la storia di un Paese che ancora vive nelle disparità razziali. Rivisitare la storia, nel contesto particolare di *Django Unchained*, significa anche rivisitare il mito, in questo caso quello del genere Western americano. Il Western è un genere che celebra le gesta di un eroe (il cowboy) «[...] che concentra su di sé, più di ogni altro personaggio mitico del Nuovo Mondo, il sogno di una realizzazione personale indipendente dalla classe di origine»⁹⁷. Django corrisponde

⁹³ M. Cafiso, *Myth in Black: Revisionismo ed epica in Django Unchained*, in «Iperstoria», Vol. 11, 122-126, 2018, p. 124

⁹⁴ R. Von Dassanowsky, *Dr. "King" Schultz as Ideologue and Emblem: The German Enlightenment and the Legacy of the 1848 Revolutions in Django Unchained*. In Id. Speck Oliver, *Quentin Tarantino's Django Unchained: The Continuation of Metacinema*, New York/London: Bloomsbury Academic, 17-38, 2014, p. 28

⁹⁵ Quentin Tarantino. *Django Unchained*, 2012

⁹⁶ R. Von Dassanowsky, *Dr. "King" Schultz as Ideologue and Emblem: The German Enlightenment and the Legacy of the 1848 Revolutions in Django Unchained*. In Id. Speck Oliver, *Quentin Tarantino's Django Unchained: The Continuation of Metacinema*, New York/London: Bloomsbury Academic, 17-38, 2014, p. 28

⁹⁷ S. Rosso, *Rapsodie della frontiera. Sulla narrativa contemporanea*, ECGI Edizioni, 2012, p. 16

perfettamente alla descrizione di cowboy data da Stefano Rosso: il desiderio di realizzarsi e di rompere le catene della schiavitù è forte in lui e questo lo si può capire immediatamente già dal primo momento in cui compare sullo schermo. La scelta di ambientare l'arco narrativo di un personaggio come Django nel sud schiavista esplicita, inoltre, l'intento di Tarantino di offrire un riscatto a tutti i torti subiti dalla popolazione afroamericana.

2.1 Il mito nordico e l'ideale Western

L'ibridazione tra l'epica nordica e il genere Western fa di Django un cowboy moderno e crea i presupposti per cui l'ex-schiavo si possa appropriare del modello di mascolinità bianco rappresentato dall'eroe del Wild West⁹⁸. Sia l'epica tedesca, che l'ideale di mascolinità bianca proveniente dal genere Western, sono utili per riconoscere a Django un ruolo centrale nella storia e renderlo protagonista in un clima e un territorio a lui avversi. Come succede nel mito nordico, dove l'uccisione del drago prova le qualità straordinarie dell'eroe, così accade in *Django Unchained*: tramite questo atto, infatti, l'eroe viene considerato tale anche dai propri nemici, segnando così il suo ingresso nel mondo adulto⁹⁹.

Il principale espediente narrativo del genere Western è la ricerca individuale, il viaggio solitario che il cowboy compie verso ovest per provare la sua forza, il suo coraggio e la sua superiorità, scontrandosi con le popolazioni native per conquistare territori inesplorati e diventando così simbolo della superiorità americana ed emblema di mascolinità. In *Django Unchained*, però, i paradigmi del Western vengono ribaltati: sono gli scagnozzi di Mr. Candie, dei cowboy bianchi, americani e sudisti, ad essere pronti a scontrarsi contro l'Altro per fermarne l'avanzata e dare prova della loro superiorità. In questa rappresentazione il paladino bianco si trasforma in schiavista fanatico che l'eroe nero è chiamato a sconfiggere¹⁰⁰. Gli elementi tipici del Western divengono un espediente per riprodurre lo scontro tra schiavi (neri) e padroni (bianchi), chiamando anche in causa il mito fondativo stesso dell'America e mettendolo a confronto con uno dei suoi orrori peggiori: la schiavitù¹⁰¹. Ecco che quindi, il ricorso alla leggenda nordica è indispensabile alla caratterizzazione di Django in quanto personaggio eccezionale e unico nel suo genere, che diverge sia dai suoi simili che dai personaggi bianchi, in quanto a ideali e

⁹⁸ E. Bordin, *Masculinity & Westerns: Regenerations at the Turn of the Millennium*, «Ombre Corte», 2014.

⁹⁹ M. Cafiso, *Myth in Black: Revisionismo ed epica in Django Unchained*, in «Iperstoria», Vol. 11, 122-126, 2018, p. 125

¹⁰⁰ Ivi, p. 124

¹⁰¹ E. Bordin, *Mumbo Django: Afroamericanità e Western*, in «Iperstoria», Vol. 2, 2013.

qualità¹⁰². L'epica germanica quindi diviene espediente per rivisitare il mito statunitense, rappresentato dal genere Western. Proprio il Western, simbolo del mito americano, deve affrontare un argomento delicato come la schiavitù, con il compito di 'riconsegnare' la mascolinità perduta dagli schiavi a causa delle loro condizioni di prigionia. Questa mascolinità ritrovata, viene consegnata di conseguenza anche agli spettatori afroamericani che si immedesimano in Django, facendo del film un tentativo di rivalsa per questa comunità.

2.1.1 I significati del Western

Come anticipato nei paragrafi precedenti, il Western è da sempre legato al concetto di mascolinità: il genere, infatti, ha guadagnato popolarità all'inizio del ventesimo secolo, riportando in auge e rinforzando questo ideale. Considerando quindi il periodo storico e il pubblico prettamente maschile a cui si rivolge, il genere viene collegato ideologicamente alla nozione di virilità e può essere considerato uno dei sistemi attraverso cui questo ideale può essere perpetrato¹⁰³. Secondo Bordin, infatti, il Western risulta intriso di rappresentazioni di maschilità e machismo avendo da sempre quasi esclusivamente rappresentato come protagonisti uomini (bianchi), e avendo relegato donne e altri personaggi ai ruoli minori.

La forte connessione tra Western e mascolinità è essenziale per interpretare il ruolo di Django nel film di Tarantino. L'ex schiavo, infatti, affrontando numerose prove di forza e di coraggio durante il suo viaggio, riesce a riguadagnare la propria virilità, creando quasi un precedente agli occhi delle comunità afroamericane.

In questo caso, la mascolinità può essere considerata un modo di raccontare cosa significa diventare uomo attraverso sia l'uso di formule predefinite, ma anche introducendo novità legate al contesto storico e culturale¹⁰⁴. Queste novità, di fatto, creano una narrativa più accessibile ai giovani uomini afroamericani che, vedendosi rappresentati, riescono a immedesimarsi nella storia di Django e di conseguenza avvicinarsi a loro volta al ritrovamento di quella mascolinità perduta.

Il genere Western è diventato la rappresentazione della emancipazione bianca, e la figura del cowboy si è trasformata nel simbolo perfetto della mascolinità americana, ridefinendo e trasformando la visione che gli uomini americani avevano di loro stessi¹⁰⁵. Questa

¹⁰² M. Cafiso, *Myth in Black: Revisionismo ed epica in Django Unchained*, in «Iperstoria», Vol. 11, 122-126, 2018, p. 125

¹⁰³ E. Bordin, *Masculinity & Westerns: Regenerations at the Turn of the Millennium*, «Ombre Corte», 2014.

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Ibid.

trasformazione, che inevitabilmente si tramuta in maggior consapevolezza di sé, è la stessa che Tarantino ha cercato di mettere in atto in *Django Unchained*: affidare a un uomo nero lo stesso ruolo che fino ad allora era stato designato per un attore bianco, significa ridefinire la relazione che i giovani afroamericani hanno con loro stessi, dimostrare il loro valore e riconsegnare nelle loro mani il loro potere.

La formula tipica del Western, grazie al quale il genere ha raggiunto la massima popolarità, proviene dal romanzo di Owen Wister *The Virginian*, scritto nel 1902. Il protagonista del racconto impersona impeccabilmente la retorica dell'*he-man*, che si traduce poi nell'idea di mascolinità che i Western perpetuano¹⁰⁶. Il cowboy descritto da Wister è un personaggio taciturno e virile e rappresenta «[...] *the strong, silent character of American popular culture, stout of heart, strong of limb, quick of wit, and endowed with remarkable coordination of hand and eye*»¹⁰⁷. Qualità che si possono riscontrare anche nel personaggio di Django: nel suo essere taciturno e di poche parole all'inizio del film, nella sua prestanza fisica e corpo scultoreo e alla sua velocità di reazione con la pistola, mostrata chiaramente nella scena dove l'ex schiavo si allena a sparare a un fantoccio sulla neve (chiaro riferimento a Django di Sergio Corbucci).



Sequenza in cui Django diventa «la pistola più veloce del West». *Django Unchained* (2012), dir. Quentin Tarantino

Il cowboy descritto da Wister ricalca lo stereotipo di bellezza Anglo-Sassone (strettamente legato al concetto di superiorità bianca) di un uomo alto, bianco e dagli occhi azzurri¹⁰⁸. Un

¹⁰⁶ E. Bordin, *Masculinity & Westerns: Regenerations at the Turn of the Millennium*, «Ombre Corte», 2014

¹⁰⁷ W. W. Savage Jr, *The Cowboy Hero: His Image in American History & Culture*, Norman: University of Oklahoma Press, 1979, p. 97

¹⁰⁸ E. Bordin, *Masculinity & Westerns: Regenerations at the Turn of the Millennium*, «Ombre Corte», 2014

ideale di uomo trasmesso di generazione in generazione di cui Django, però, essendo l'esatto opposto, ne rompe il circolo della tradizione.

Anche la spiegazione dei ruoli prettamente marginali affidati alle donne nei Western ha a che fare con il contesto storico e culturale in cui il genere ha assunto popolarità. Il periodo tra il 1950 e il 1960, infatti, rappresenta un ulteriore momento di contestazione dell'egemonia maschile, come spiega Mitchell: «*following World War II when women had gained more independence outside the home, men were increasingly anxious about the prospect of being 'domesticated' in the workplace [...]*»¹⁰⁹. In opposizione a quanto accade nella realtà, nei film e nei racconti Western la donna viene relegata spesso a ruoli obsoleti, succube dell'Eroe che, dopo aver salvato il mondo occidentale, la abbandona alla ricerca della prossima avventura¹¹⁰. Questa rappresentazione femminile non compare in *Django Unchained*: salvare Broomhilda, infatti, è uno degli obiettivi principali di Django. A tal proposito, la scena finale del film è particolarmente significativa: dopo aver fatto esplodere il maniero di Candyland ed essersi vendicati di coloro che li hanno torturati e schiavizzati, Django e Broomhilda si allontanano cavalcando insieme dalla tenuta in fiamme. Questa breve scena è innovativa in quanto dimostra che la mascolinità di Django non viene messa in ombra dalla presenza della moglie, ma bensì ne viene arricchita.

Il genere Western viene solitamente riproposto in momenti di crisi dove l'ideale di mascolinità deve essere ristabilito e recuperato. La mascolinità del nuovo millennio sembra soffrire sotto le pressioni di una ininterrotta de-mascolinizzazione. Secondo Elisa Bordin la delocalizzazione delle compagnie, che ha caratterizzato i primi anni del 2000 (e che continua ancora oggi), ha ulteriormente minato la posizione degli uomini in quanto esponenti della piccola borghesia e la crisi economica innescatasi nel 2007 ha contribuito a togliere loro ulteriore potere. Anche l'elezione di Barack Obama a Presidente degli Stati Uniti D'America, insieme alla sua squadra di governo che vedeva molte donne in posizioni di potere, hanno contribuito a indebolire la figura dell'uomo bianco¹¹¹.

Analogamente al ruolo che i Western hanno avuto all'inizio dell'ultimo millennio, la loro ricomparsa nei tempi moderni di oggi è sintomo di una necessità di ridefinire il concetto di mascolinità; così il genere cinematografico rappresenta un posto sicuro e protetto dove la mascolinità può essere affermata e riconsiderata attraverso nuove condizioni¹¹².

¹⁰⁹ L. C. Mitchell, *Westerns: Making the Man Fiction and Film*, Chicago: University of Chicago Press, 1996, p. 153

¹¹⁰ E. Bordin, *Masculinity & Westerns: Regenerations at the Turn of the Millennium*, «Ombre Corte», 2014

¹¹¹ Ibid.

¹¹² W. C. Peek, *The Romance of Competence: Rethinking Masculinity in the Western*, in «Popular Film & Television», Vol. 34(4), 2003, p. 209

Tarantino lo recupera e utilizza il genere Western per fornire a una particolare categoria (quella degli uomini afroamericani) l'opportunità di reclamare la loro virilità. La ricreazione delle fantasie del *Wild West* permette infatti di ergere uno spazio sicuro dove queste immagini cariche di mascolinità, e la retorica che le accompagna, possono essere rappresentate e investigate, anche sotto luci diverse.

La revisione che Tarantino compie del genere Western, attraverso anche l'ibridazione con la leggenda di Brünhilde e Sigfrido, vuole servire a riscrivere il mito americano, affrontando il dramma della schiavitù per «tornare in auge come mito dell'intera nazione, oltrepassando le disparità, i colori e le razze»¹¹³.

¹¹³ M. Cafiso, *Myth in Black: Revisionismo ed epica in Django Unchained*, in «Iperstoria», Vol. 11, 122-126, 2018, p. 126

3. Django, uno su diecimila

Where I part company from many of my phrenologist colleagues is I believe there is a level above bright, above talent, above loyal that a nigger can aspire to. Say, one nigger that just pops up in ten thousand. The exceptional nigger¹¹⁴

Nel film, Django viene chiamato più volte con gli appellativi «*one in ten thousand blacks*» e «*bright boy*» con lo scopo di evidenziare la differenza tra lui e gli altri schiavi: infatti, se i suoi compagni accettano il loro destino¹¹⁵ lui, al contrario, si ribella e combatte contro gli oppressori bianchi. Le azioni che Django compie durante il film hanno lo scopo di renderlo unico e diverso, trasformandolo nel prototipo dello schiavo nero 'speciale' che Tarantino aveva immaginato¹¹⁶. Nel corso dell'opera Django appare sempre come speciale e straordinario, qualità che da un lato gli permettono di essere riconosciuto come l'Eroe della storia, ma dall'altro lo distaccano dalla realtà dei suoi simili e lo avvicinano ai comportamenti degli schiavisti bianchi.

3.1 Occupare lo spazio giusto

Nel cinema di Quentin Tarantino, l'uso degli spazi è fondamentale nella creazione della tensione tra i personaggi. Attraverso l'uso di luoghi chiusi e ristretti, il regista spesso obbliga i suoi protagonisti a una coabitazione forzata, preludio dell'*exploit* di violenza che avverrà in seguito. In *Django Unchained* gli spazi però non svolgono solo la funzione di pressione sui personaggi, ma diventano parte attiva del racconto. Questo fa dello spazio non solo qualcosa di socialmente costruito grazie alle interazioni tra i personaggi, ma lo rende anche un attore sociale vero e proprio, in quanto possiede i propri sistemi di valori e di potere che possono inibire o favorire il cambiamento¹¹⁷. Lo spazio, tuttavia, non viene determinato solo dai personaggi all'interno del film, ma anche dagli spettatori stessi che, influenzati dalle parole e dai gesti sullo schermo, determinano a loro volta dei luoghi e l'appartenenza di determinati

¹¹⁴ Tarantino, Quentin. *Django Unchained*, 2012.

¹¹⁵ J. Vogel, *The Confession of Quentin Tarantino: White washing Slave Rebellion in Django Unchained*, in «The Journal of American Culture», Vol. 41(1), 17-27, 2018, p. 23

¹¹⁶ Ibid.

¹¹⁷ A. D. Ornella, *Bodies In and Out of Place: Django Unchained and Body Spaces*. In «Quentin Tarantino's Django Unchained: The Continuation of Metacinema», New York & London: Bloomsbury, 93-122, 2014, p. 104

corpi a questi. Il pubblico, quindi, non è mai un semplice spettatore, ma partecipa attivamente alla produzione dello spazio e dell'immaginario che si presenta davanti ai loro occhi¹¹⁸.

L'opera di Tarantino è incentrata sulle dinamiche spaziali, ossia sul sovvertire, aprire, chiudere e proteggere gli spazi. Infatti, la produzione degli spazi e dei corpi che ne possono, o non possono, appartenere è una parte fondamentale del film. Attraverso l'uso della lingua, del dialogo e di immagini spesso offensive e razziste, Tarantino mette in evidenza il fatto che l'incontro tra persone diverse è sempre plasmato da politiche e idee che determinano quali corpi possono abitare quali spazi e che spazi sono *off-limits* per altri¹¹⁹.

A determinare la marcatura degli spazi in *Django Unchained* sono le differenze di colore della pelle, che vengono usate come indicatori di diversità che garantiscono o meno l'accesso a determinati luoghi. Il film tratta spazi confusi e caotici, cerca di analizzare le politiche che intercorrono nel binomio spazio-corpo e, allo stesso tempo, ridicolizza chi queste politiche le difende¹²⁰. Osservando queste interazioni è possibile anche riconoscere e studiare le strutture gerarchiche e di potere che uno specifico posto possiede. Ottenere o concedere l'accesso a determinati spazi diventa, in questo caso, parte di una strategia di controllo che richiede che un corpo sia predisposto e adeguato ad essere ammesso in uno spazio specifico¹²¹. All'interno del film queste strategie di accesso sono applicate ad una varietà di spazi: quello per gli schiavi, lo spazio 'libero' e lo spazio domestico.

Django Unchained rappresenta queste strategie di accesso e controllo degli spazi attraverso l'uso di tecniche cinematografiche, oggetti di scena, rappresentazioni visive e relazioni di potere tra i personaggi¹²². Nella prima parte del film, gli spazi degli schiavi e quelli degli uomini bianchi sono facilmente distinguibili: questi ultimi, infatti, vengono sempre ritratti in posizioni di potere e a livelli più elevati, ad esempio su un cavallo. Gli schiavi, invece, si muovono a piedi e spesso incatenati gli uni agli altri. Da un punto di vista cinematografico queste differenze sono sottolineate dai primi piani delle caviglie incatenate e dai dettagli delle cicatrici da tortura sui corpi degli schiavi¹²³.

¹¹⁸ A. D. Ornella, *Bodies In and Out of Place: Django Unchained and Body Spaces*. In «Quentin Tarantino's Django Unchained: The Continuation of Metacinema», New York & London: Bloomsbury, 93-122, 2014, pp. 94-100

¹¹⁹ Ivi, p. 93

¹²⁰ Ivi, p. 99

¹²¹ Ivi, p. 102

¹²² Ibid.

¹²³ Ivi, p. 103



Rappresentazione della divisione dello spazio: quello 'alto' riservato agli uomini bianchi e quello 'basso' riservato agli schiavi. *Django Unchained* (2012), dir. Quentin Tarantino

3.1.1 «*There's a nigger on the horse*¹²⁴»

Le politiche di accesso agli spazi sono spesso legate ai concetti di invasione, violazione e rottura delle stesse barriere spaziali che definiscono l'appartenenza di determinati corpi a determinati luoghi. Queste differenze, oltre a creare divisioni, creano anche una dimensione di sicurezza per le due parti: appare chiaro infatti, sin dall'inizio del film, che lo spazio occupato dagli schiavi è **loro** e per questo motivo può essere considerato sicuro ma, nel momento in cui una persona bianca invade il loro spazio, possono venirsi a creare delle dinamiche di conflitto. Questa differenza emerge chiaramente nella prima scena del lungometraggio dove Django, incatenato ad altri compagni schiavi, cammina di notte nella foresta.

Alla carovana, che è guidata dagli schiavisti fratelli Speck a cavallo, viene incontro Dr. King Schultz, rivolgendosi direttamente agli schiavi («*Hello, you poor devils*») e chiedendo loro se qualcuno ha mai lavorato nelle Piantagioni Carrucan. Tra tutti gli schiavi, l'unico a rispondere positivamente è Django, che emerge come il 'prescelto'. Quando Dr. Schultz scende dalla sua carrozza e inizia a cercare Django, nessuno degli schiavi osa alzare lo sguardo, esprimendo insicurezza e paura per quello che accadrà o potrebbe succedere loro¹²⁵. Allo stesso tempo, il fatto che il dottore scenda dal suo spazio 'alto' e privilegiato sopra la carrozza per parlare con Django è visto con sospetto dai due schiavisti, che rimangono a cavallo.

¹²⁴ Quentin Tarantino. *Django Unchained*, 2012.

¹²⁵ A. D. Ornella, *Bodies In and Out of Place: Django Unchained and Body Spaces*. In «Quentin Tarantino's Django Unchained: The Continuation of Metacinema», New York & London: Bloomsbury, 93-122, 2014, p. 105



Schiavi incatenati che marciano insieme nella sequenza iniziale dell'opera. *Django Unchained* (2012), dir. Quentin Tarantino

In questa scena viene introdotta un'ulteriore differenza, quella tra spazi immaginari e materiali. Dopo aver liberato Django e aver sparato a uno dei due fratelli Speck, King Schultz lancia agli altri schiavi le chiavi per aprire le catene che li tenevano prigionieri e suggerisce loro di liberarsi e dirigersi verso Nord, dipingendo questa parte del Paese come quella più 'illuminata'. Schultz, così facendo, crea e classifica questo spazio, suggerendo l'esistenza di un luogo, «*the more enlightened part of the country*», dove le relazioni spaziali sono diverse da quelle a cui questi schiavi sono abituati¹²⁶.

Nel momento in cui il dottore tedesco toglie le catene a Django, non necessariamente liberandolo, lo schiavo ottiene l'accesso allo spazio 'alto', in quanto ora gli viene concesso viaggiare sul cavallo di uno dei defunti fratelli Speck. La conquista di Django è un'ulteriore trasgressione degli spazi stabiliti e, nonostante sia stato liberato dagli strumenti dell'oppressione, viene sempre identificato come l'Altro a causa del diverso colore della sua pelle¹²⁷.

Quando i due personaggi entrano nel villaggio texano sotto gli sguardi di incredulità degli abitanti, appare evidente il fatto che Django occupi il posto sbagliato. «*There's a nigga on a horse*» è, infatti, la battuta con cui Django viene presentato all'intero paese: il fatto che l'ex-schiavo nero stia attraversando la strada a cavallo al fianco di una persona bianca, e non trascinato a piedi dietro al carro del suo padrone, è l'elemento che interrompe e mina la divisione dello spazio sociale esistente, sovvertendo le regole sociali del periodo¹²⁸.

¹²⁶ Ivi, p. 101-102

¹²⁷ Ivi, p. 105

¹²⁸ Ivi, p. 106

Lo stupore che causa la vista di un afroamericano a cavallo tra gli abitanti del villaggio viene rappresentato anche visivamente: Django, eroe del racconto, viene osservato sia dai bianchi che dai neri che incontra. Questa prospettiva contribuisce a creare una distanza tra l'ex-schiavo e coloro che provano stupore nel guardarlo¹²⁹ contribuendo inoltre a costruire la figura di Django come eroe del racconto. La violazione delle regole dello spazio sociale, in questo caso, avviene a causa dell'intromissione dell'Altro in un luogo e con una posizione considerate a lui inadatte. Django, quindi, attraversando il villaggio a cavallo, infrange una delle barriere che costruiscono la divisione degli spazi: l'essere nero.



Django attraversa la cittadina texana a cavallo a fianco di Dr. Schultz. *Django Unchained* (2012), dir. Quentin Tarantino

Opposta alla scena ambientata nel villaggio è quella dove Django e King Schultz attraversano un paesaggio innevato trascinando con loro il corpo dello sceriffo locale Don Gus, per riscattare la taglia posta sulla sua testa. L'atteggiamento di Django, che segue a cavallo Schultz, è cambiato rispetto alla prima scena: all'ex-schiavo è stato concesso un posto nello spazio 'alto' e lui lo ha rivendicato con successo, facendolo proprio. Questi due momenti inoltre, posti all'inizio e a metà del film, mostrano anche come gli spazi sociali siano sempre soggetti a cambiamenti e indicano una più profonda complessità tra le relazioni spazio-corpo¹³⁰

Tarantino: It's the only time in the movie (that) a white man has addressed him, aside from Shultz, who has not even mentioned his color and treats him with respect. Not even just

¹²⁹ E. Bordin, *Mumbo Django: Afroamericanità e Western*, in «Iperstoria», Vol. 2, 2013.

¹³⁰ A. D. Ornella, *Bodies In and Out of Place: Django Unchained and Body Spaces*. In «Quentin Tarantino's Django Unchained: The Continuation of Metacinema», New York & London: Bloomsbury, 93-122, 2014, p. 107

respect, he treats him as a professional. It's obvious they have become a true team. They are both invited to come inside and partake of the man's birthday cake.

Louis Gates: *You did that, not to say something about the sheriff, but to say something about Django's maturity.*

Tarantino: *Three months were wrapped into one exchange. And you see now that he's a professional. And he's invited inside. He doesn't wait outside with the horses. And that's one of those really important things¹³¹.*

Questo breve scambio di battute tra lo sceriffo e il protagonista è estremamente importante, in quanto Django viene riconosciuto a tutti gli effetti come persona: il modo in cui lo sceriffo che li accoglie saluta amicalmente i due uomini, chiamando Django per nome, suggerisce inoltre una crescita professionale e personale da parte di Django. Tarantino però, durante l'intervista con Gates, sottolinea un'ambivalenza in questa trasformazione: Django si è appropriato dello spazio 'bianco' facendolo suo, oppure è diventato a sua volta un uomo bianco per farne parte? È stato invitato a far parte di questo spazio esclusivo, invece di appropriarsene e farlo proprio?¹³²

3.1.2 Confini spaziali indistinti

L'idea che gli spazi non siano neutrali e che gli attori sociali contribuiscano a modellarli con le loro idee e convinzioni è evidente in *Django Unchained*¹³³. Questa soggettività implica, di conseguenza, una sfocatura e una fusione tra i diversi spazi, che all'interno dell'opera sono ben visibili attraverso le relazioni tra schiavi e persone libere. Un esempio di queste divisioni indefinite è il rapporto tra Calvin Candie e Stephen, lo schiavo responsabile della gestione della villa interpretato da Samuel L. Jackson. Il rapporto quasi paterno e familiare che esiste tra i due personaggi consente a Stephen di potersi rivolgere a Mr. Candie in modo onesto, addirittura scherzando e prendendo in giro il padrone. Analogamente, il ricco schiavista considera Stephen come suo consigliere, confidandosi e chiedendo di volta in volta il suo parere. Con il progredire del film le barriere spaziali appaiono sempre meno solide e impenetrabili rispetto a quanto presentato all'inizio dell'opera e lo stesso attraversamento dei confini spaziali appare possibile, senza dover affrontare il pericolo di poter essere puniti. L'attraversamento stesso solleva degli interrogativi sulle ripercussioni che queste strette

¹³¹ H. L. Gates Jr, *Tarantino "unchained": "Django" trilogy? Part 3*, in «The Root», Vol. 25, 2012.

¹³² A. D. Ornella, *Bodies In and Out of Place: Django Unchained and Body Spaces*. In «Quentin Tarantino's Django Unchained: The Continuation of Metacinema», New York & London: Bloomsbury, 93-122, 2014, p. 108

¹³³ Ivi, p. 115

relazioni possono avere sulle identità razziali, culturali e di gruppo sia dei padroni che degli schiavi¹³⁴.

Nel momento in cui Django e King Schultz arrivano a Candyland è il rapporto stretto tra il dottore e l'ex-schiavo a permettere a quest'ultimo l'accesso alla villa: introducendo il suo compagno di viaggi a Calvin Candie con l'appellativo «*Freeman*», Schultz crea quasi un precedente per impedire a Mr. Candie di rifiutarsi di accogliere Django nella sua tenuta. Durante la scena nella sala da pranzo, però, quando Candie mostra il teschio di Ben - il defunto schiavo personale di suo padre - e pronuncia il suo discorso sulla superiorità della razza bianca, le barriere spaziali si manifestano nuovamente, mentre lo schiavista avverte l'ex-schiavo: Django potrà anche essere intelligente, potrà anche essere un uomo libero e essersi guadagnato un posto nello spazio dei bianchi ma, in fin dei conti, Candie non deve temere 'l'intrusione' di Django nel suo spazio, perché unico scopo di quest'ultimo è servire. Classificare Django come l'Altro coincide con l'ultimo, disperato tentativo di Candie di sostenere le barriere che dividono socialmente gli spazi¹³⁵.

Le classificazioni razziali, quindi, devono essere viste come costrutti sociali, che dipendono dai periodi e dagli spazi in cui vengono create. Spazi che, in questo caso, sono sia immaginari e radicati nei contesti socioculturali, economici e storici della narrazione, sia spazi reali, incarnazione dei primi. Per riuscire a estirpare l'idea di spazi come oppressivi per alcune comunità, è necessario prima una decostruzione simbolica degli spazi stessi, anche attraverso le rappresentazioni visive¹³⁶. *Django Unchained* ridicolizza i processi di creazione dei confini sociali sovvertendoli e mostrando allo stesso tempo la debolezza di coloro che fanno di questi stessi confini l'unica modalità per interpretare la realtà.

Un'ulteriore rappresentazione degli spazi oppressivi proviene da Titus Kaphar, nella sua opera del 2017 intitolata *Darker Than Cotton*.

Il dipinto raffigura alla perfezione un tradizionale ritratto di un proprietario terriero del diciottesimo secolo. La figura dell'uomo però, è rovesciata e sotto la sua sagoma viene rivelato il ritratto di una donna nera. La donna è posta al centro dell'immagine, diventandone così il focus principale. L'opera condanna l'epoca dello schiavismo nero durante il mandato di Thomas Jefferson come Presidente degli Stati Uniti, denunciando la verità ben nota riguardo le enormi ricchezze accumulate dagli schiavisti, ma tenuta nascosta troppo a lungo. Nell'opera

¹³⁴ A. D. Ornella, *Bodies In and Out of Place: Django Unchained and Body Spaces*. In «*Quentin Tarantino's Django Unchained: The Continuation of Metacinema*», New York & London: Bloomsbury, 93-122, 2014, p. 112

¹³⁵ Ivi, p. 114

¹³⁶ Ivi, p. 116

le barriere spaziali vengono sovvertite per dimostrare che dietro ad un'immagine, così come dietro ad una storia, ci sono sempre un'altra immagine ed un'altra storia, a volte più dirompenti. Il quadro può essere interpretato anche come una denuncia contro la recente iconoclastia che mira a nascondere queste immagini allo sguardo del pubblico perché potrebbero essere considerate politicamente scorrette. Con questo dipinto, l'artista però dimostra che queste immagini non devono essere distrutte o nascoste, ma ricontestualizzate e osservate facendo riferimento al contesto sociale e culturale di cui fanno parte.



Darker Than Cotton (2017), Titus Kaphar. *Elephant.art*

3.2 'Bright Boy'

I film di Tarantino hanno la caratteristica di essere collegati tra loro e di rappresentare l'uno l'estensione del precedente¹³⁷: in questa dimensione auto-referenziale, i personaggi ideati dal

¹³⁷ P. Ortolì, *Le musée imaginaire de Quentin Tarantino*, Paris: Cerf-Corlet, 2012

regista possiedono una reputazione che li precede¹³⁸ e che, inevitabilmente, prescrive il loro fato. Django, lungo tutta la durata dell'opera, può essere allo stesso tempo un Eroe, uno stereotipo, uno schiavo succube del Sud e un'icona liberale¹³⁹, seguendo un arco narrativo già definito per lui a priori.

Il destino di Django si rivela agli occhi dello spettatore seguendo lo sviluppo del personaggio stesso, che avviene in maniera esponenziale. L'evoluzione del protagonista può essere divisa in tre parti: nella prima Django è l'aiutante di King Schultz e dipende da lui; nella seconda i due cacciatori di teste vengono posti allo stesso livello; nella terza, che coincide con la loro permanenza a Candyland, Django non agisce più sotto la protezione di Schultz, distaccandosi dal suo compagno e diventando così l'Eroe della sua storia¹⁴⁰. La progressiva crescita di Django durante l'opera è l'elemento che permette al protagonista di essere accettato all'interno dello spazio per i bianchi: spazio che detiene il potere e quindi comanda e domina sugli altri. L'appartenenza di Django a questo luogo richiede però un cambiamento nel protagonista principale che, per essere accettato, deve essere «*whitened*», 'sbiancato'. Per riuscire quindi ad ambientarsi in uno spazio a lui ostile Django non dimostra alcun tipo di compassione nei confronti dei suoi simili che si trovano ancora in schiavitù, anzi li guarda con superiorità e insofferenza.

Durante il primo incontro tra Schultz e Django, gli altri schiavi incatenati con il protagonista rimangono sullo sfondo, quasi come se fossero meri oggetti di scena¹⁴¹. Essi non comunicano tra di loro e nemmeno con il dottore tedesco, ma lo guardano a bocca aperta mentre insegna loro a riconoscere la stella Polare. In seguito, quando viene data loro la possibilità di liberarsi e vendicarsi contro i loro padroni, la carovana si avventa sul fratello Speck che giace ferito a terra, senza prima sciogliersi dalle catene. La differenza tra loro e Django è evidente: gli schiavi vengono dipinti come poco intelligenti e violenti e il pubblico non li vede mai liberi né li sente mai parlare¹⁴². Vengono abbandonati nella foresta da King Schultz e da Django, che non rivolge loro nemmeno una parola dopo aver presumibilmente trascorso con loro una buona parte della sua vita.

¹³⁸ C. Sauvage, *Critiqued Quentin Tarantino est-il raisonnable?*, Paris: Vrin, 2013

¹³⁹ J. Pitsey, "Black in white": *Language, world-making and the American contract in the cinema of Quentin Tarantino*, in «The Global Auteur: The Politics of Authorship in 21st Century Cinema», Vol. 217, 217-234, 2016

¹⁴⁰ E. Bordin, *Mumbo Django: Afroamericanità e Western*, in «Iperstoria», Vol. 2, 2013

¹⁴¹ J. Vogel, *The Confession of Quentin Tarantino: Whitewashing Slave Rebellion in Django Unchained*, in «The Journal of American Culture», Vol. 41(1), 17-27, 2018, p. 23

¹⁴² Ibid.



King Schultz illustra alla carovana di schiavi le due scelte che possono fare. *Django Unchained* (2012), dir. Quentin Tarantino.



Gli schiavi si avventano sul corpo di uno dei Fratelli Speck. *Django Unchained* (2012), dir. Quentin Tarantino.

La superiorità e indifferenza di Django nei confronti dei suoi simili compare anche in una delle scene ambientate nel Club Cleopatra. Durante la lotta tra Mandingo, Django si muove nella sala a disagio mentre assiste al combattimento tra i due schiavi neri. Quando il lottatore di proprietà di Candie uccide brutalmente il suo avversario seguendo gli ordini del suo padrone, Django diventa silenziosamente complice dell'omicidio, in quanto non interviene e osserva la scena dal fondo della sala¹⁴³. In una scena seguente, quando Calvin Candie e la sua carovana

¹⁴³ M. Charania, *django unchained, voyeurism unleashed*, in «Context», Vol. 12(3), 58-60, 2013, p. 58

si imbattono in D'Artagnan, ex-combattente Mandingo e schiavo in fuga da Candyland, intrappolato tra i rami di un albero e circondato da famelici cani, Django dimostra disprezzo nei confronti dello schiavo in fuga e assiste inerte alla sua morte. Quando Candie lascia che i cani sbranino D'Artagnan, lo sguardo dello schiavista è fisso su Django e quando questo ricambia lo sguardo con fermezza, monsieur Candie viene preso alla sprovvista. L'eroe afroamericano si era già conquistato il riconoscimento di Calvin Candie trattando duramente e senza pietà gli schiavi appena acquistati durante il tragitto verso Candyland, ma lo stoicismo di Django nei confronti della sofferenza di D'Artagnan confonde il sadismo dello schiavista¹⁴⁴ e, per un momento, confonde anche lo spettatore, che vede rispecchiato in quello che dovrebbe essere l'Eroe nero, la crudeltà tipica dell'uomo bianco.



Calvin Candie discute con il lottatore Mandingo D'Artagnan. *Django Unchained* (2012), dir. Quentin Tarantino.

Questo atteggiamento di superiorità che assume il protagonista nei confronti dei suoi simili, si fa più evidente durante la seconda metà del film, dove Django assume un comportamento sempre più eroico e porta a termine la sua missione. Il successo dell'ex-schiavo è individuale ed eccezionale e per questo non può venire socialmente considerato una 'ribellione' perché non coinvolge mai altre persone nere¹⁴⁵. L'individualismo di Django appare evidente anche nell'ultima scena dell'opera quando, dopo aver distrutto la piantagione di Candyland, ordina agli altri schiavi presenti all'interno della villa «*to get as far away from these white folks as you can*»: non chiede loro di unirsi a lui e Broomhilda nella loro fuga verso Nord, ma li abbandona

¹⁴⁴ J. E. Ford III, *Blackness and legend*, in «Black Camera: An International Film Journal (The New Series)», Vol. 7(1), 199-217, 2015, p. 212

¹⁴⁵ J. Vogel, *The Confession of Quentin Tarantino: Whitewashing Slave Rebellion in Django Unchained*, in «The Journal of American Culture», Vol. 41(1), 17-27, 2018, p. 24

al loro destino. L'individualismo, per Django, ha sempre la meglio sull'appartenenza al gruppo¹⁴⁶. Seguendo questo ragionamento quindi, il film sembra lasciar intendere che ogni individuo deve poter essere in grado di vendicarsi in autonomia e solitudine, senza necessariamente sottostare ad alcuna responsabilità nei confronti di coloro che inevitabilmente soffriranno a cause delle azioni del singolo.

Un ulteriore elemento importante nell'evoluzione del personaggio di Django, da schiavo a persona libera, sono i vestiti che indossa durante il lungometraggio. In una delle scene iniziali del film Django visita una sartoria insieme a King Schultz e sceglie i vestiti che vuole indossare: un tailleur blu reale e una camicia bianca con balze. La scelta del primo abito che Django indossa come uomo libero fa riferimento a uno dei testi più famosi della storia dello schiavismo: *The Life of Olaudah Equiano, or Gustavas Vassa, the African*, scritto nel 1794 da Olaudah Equiano¹⁴⁷. Nella sua autobiografia Equiano afferma di aver acquistato un abito blu dopo essersi assicurato la libertà¹⁴⁸ e il completo che Django sceglie di indossare è un omaggio a questo. Il colore vibrante del vestito ha anche un significato simbolico che testimonia la diversità e superiorità di Django nei confronti degli altri personaggi, sia bianchi che neri. Il blu elettrico pone l'accento sulla 'specialità' di Django rispetto agli altri schiavi della piantagione, che invece indossano abiti dai colori neutri, e confermano il suo status di «nero ogni diecimila»¹⁴⁹. Nonostante l'abito sia un riferimento storico risulta ridicolo, e alle volte fuori luogo, indossato da un personaggio come Django. Questo suggerisce che il ruolo di valletto inizialmente prescritto all'ex-schiavo non si adatta alla sua personalità e si discosta dalla realtà: Django risulta più adatto nei panni dell'Eroe principale piuttosto che in quelli del servitore¹⁵⁰.

Il vestito azzurro è anche un chiaro riferimento al quadro del 1770 del pittore Thomas Gainsborough *The Blue Boy*. La somiglianza con l'opera del XVIII secolo è evidente soprattutto nella scena in cui Django interviene per salvare una giovane schiava che sta per essere fustigata da Big John Brittle per aver rotto alcune uova. La donna è legata ad un albero,

¹⁴⁶ L. Saint, *Response: "Why Slavery Now?" Django Unchained as a History of the Present*, in «Safundi», Vol. 16(3), 307-311, 2015, p. 310

¹⁴⁷ Olaudah Equiano (o Gustavas Vassa) è stato o il primo ex-schiavo a scrivere un'autobiografia, o il primo etnografo a scrivere della tratta degli schiavi.

¹⁴⁸ M. Ralph, *Theoretical Ramifications of Django Unchained*, in «American Anthropologist», Vol. 117(1), 154-161, 2015, p. 156

¹⁴⁹ E. Bordin, *Mumbo Django: Afroamericanità e Western*, in «Iperstoria», Vol. 2, 2013

¹⁵⁰ A. Kocić, *From the violent "Black Buck" stereotype of the "Black Hero": Representations of African Americans ad Black masculinity in American cinema*. [Doctoral dissertation]. Facta Universitatis, Series: Linguistic and Literature, 85-96, 2017, p. 94

inginocchiata a terra e impossibilitata a muoversi, pertanto non riesce a vedere direttamente Django quando questi interrompe lo schiavista, ma lo scorge riflesso in uno specchio posto sullo sfondo. L'immagine che restituisce lo specchio è una ricreazione fedele del dipinto: dall'abito, alla posa del protagonista, alla cornice.



Django, riflesso nello specchio, ricrea il dipinto di Gainsborough. *Django Unchained* (2012), dir. Quentin Tarantino



The Blue Boy (1770), Thomas Gainsborough

Per comprendere appieno il significato di questo riferimento artistico all'interno del film, è necessario prima comprendere i motivi per i quali Gainsborough ha dipinto il quadro nel tardo 1700. Gli storici dell'arte affermano che il pittore dipinse *The Blue Boy* per dimostrare le proprie abilità di artista.

«When the great English painter Sir Joshua Reynolds explained to his student in the Royal Academy that blue should not be put into the foreground of paintings but should be reserved for the distant backgrounds [...], his rival Gainsborough – so the story goes – wanted to prove that such academic rules are usually nonsense. He painted the famous 'Blue Boy', whose blue costume, in the central foreground of the picture, stands out triumphantly against the warm brown of the background¹⁵¹»

Secondo Erica Ball, citando l'opera di Gainsborough Tarantino vuole dimostrare le sue abilità cinematografiche, rompendo le rigide regole del Cinema per poter così raccontare la storia secondo i suoi termini: *«with this scene, he proclaims that he will ignore the long-standing conventions of cinema, decide for himself what (or who) is foregrounded in his art, and, in the process, create something that is entirely new»¹⁵².*

Il vestito di raso azzurro che indossa Django, emblematico dell'Illuminismo tedesco, risulta fortemente fuori luogo all'interno del contesto del Sud schiavista. Il dipinto di Thomas Gainsborough raffigura il figlio di un mercante mentre indossa un completo risalente allo stile di un secolo prima. Il dipinto simboleggia la crescita dell'Illuminismo dopo la fine dell'era Barocca: il progresso tra le due correnti di pensiero è rappresentato sia dall'opulenza superata del periodo Barocco, che dalla razionalità tipica dell'Illuminismo convogliata nella posa plastica del bambino. Il fatto che Django decida di indossare un simile indumento come primo abito da uomo libero, simboleggia il suo fascino per gli inizi della sua nuova vita, a cui subentra successivamente un abbigliamento più adulto e razionale.¹⁵³

Lo status di Django come Eroe e protagonista viene confermato alla fine del film, quando si presenta a Candyland indossando i vestiti di Candie e fumando la sua pipa, simbolo della sua

¹⁵¹ E. H. Gombrich, *The Story of Art*, New York: Phaidon Publishers, 1966, p. 32

¹⁵² E. L. Ball, *Response: "Goodbye Miss Lara!" or what's Slavery got to do with it? Regeneration through Violence in Django Unchained?*, in «Safundi: The Journal of South African and American Studies», Vol. 16(3), 312-317, 2015, p. 313

¹⁵³ R. Von Dassanowsky, *Dr. "King" Schultz as Ideologue and Emblem: The German Enlightenment and the Legacy of the 1848 Revolutions in Django Unchained*. In Id. Speck Oliver, *Quentin Tarantino's Django Unchained: The Continuation of Metacinema*, New York/London: Bloomsbury Academic, 17-38, 2014, p. 24

autorità patriarcale¹⁵⁴. L'abito porpora, insieme l'uso di alcuni passi di dressage nella scena finale, fungono da coronamento del percorso di crescita di Django, innalzandolo a cavaliere ed eroe e ribaltando l'immagine di apertura dove il protagonista, vestito di stracci, veniva trascinato a piedi incatenato ad altri schiavi¹⁵⁵. In questo contesto la scena finale sottolinea ulteriormente l'eroismo indipendente di Django, mettendo in luce come la sua emancipazione sia dovuta esclusivamente alla sua amicizia con Schultz e alla distruzione di Candyland: la sua vendetta rimane strettamente legata al suo status di «*exceptional nigger*» e questo non rende Django volenteroso e nemmeno capace di sconfiggere la schiavitù¹⁵⁶.



Il completo azzurro che Django sceglie come primo abito da uomo libero. *Django Unchained* (2012), dir. Quentin Tarantino

¹⁵⁴ A. Kocić, *From the violent "Black Buck" stereotype of the "Black Hero": Representations of African Americans ad Black masculinity in American cinema*. [Doctoral dissertation]. Facta Universitatis, Series: Linguistic and Literature, 85-96, 2017, p.93

¹⁵⁵ E. Bordin, *Mumbo Django: Afroamericanità e Western*, in «Iperstoria», Vol. 2, 2013.

¹⁵⁶ J. Pitsey, «*Black in white*»: *Language, world-making and the American contract in the cinema of Quentin Tarantino*, in «The Global Auteur: The Politics of Authorship in 21st Century Cinema», Vol. 233, 217-234, 2016, pp. 230-231



Django indossa gli abiti di Candie prima di distruggere Candyland. *Django Unchained* (2012), dir. Quentin Tarantino.

La vittoria di Django alla fine del film può essere vista come la nascita di una nuova realtà socio-politica. Attraverso la giustapposizione tra il nobile nero che lotta per l'amore e l'uguaglianza, e i ricchi bianchi borghesi detentori del potere tradizionale, Tarantino riassume secoli di storia politica rovesciando la narrazione a favore della minoranza. Django però non emerge come un Eroe radicale: le azioni che compie sono incentrate attorno all'amore romantico che lega lui e sua moglie e la sua vittoria è esclusivamente dovuta alla sua libertà individuale¹⁵⁷.

3.3 Il potere di Stephen

Il personaggio nero più caratteristico oltre a Django è il feroce e fedele «*house negro*» Stephen. Interpretato da Samuel L. Jackson, il personaggio di Stephen è schietto e intelligente, ma anche sinistro in quanto è fortemente ostile agli altri schiavi, nonché braccio destro di Calvin Candie¹⁵⁸. Stephen, il servo leale basato sulla figura stereotipica di 'zio

¹⁵⁷ M. Charania, *django unchained, voyeurism unleashed*, in «Context», 12(3), 58-60, 2013, p. 59

¹⁵⁸ J. Vogel, *The Confession of Quentin Tarantino: Whitewashing Slave Rebellion in Django Unchained*, in «The Journal of American Culture», 41(1), 17-27, 2018, p. 23

Tom¹⁵⁹, è colui che gestisce la piantagione e probabilmente il più importante difensore dello status quo¹⁶⁰ di Candyland.



Stephen, lo schiavo domestico di Calvin Candie. *Django Unchained* (2012), dir. Quentin Tarantino.

La presenza di un personaggio come Stephen in un film che parla di schiavitù ha sollevato molte controversie, soprattutto riguardo il perché Tarantino abbia scelto di rappresentare uno schiavo nero malvagio tanto quanto il suo padrone Calvin Candie¹⁶¹. La figura dell'«*house negro*», così come descritta da Malcom X, è esistita veramente e in molti hanno ritenuto la scelta del regista di creare il personaggio di Stephen come volontà di attenersi alla realtà dei fatti storici.

«The house Negro usually lived close to his master. He dressed like his master. He wore his master's second-hand clothes. He ate food that his master left on the table. And he lived in his master's house--probably in the basement or the attic--but he still lived in the master's house. [...] But then you had another Negro out in the field. The house Negro was in the minority. The masses--the field Negroes were the masses. They were in the

¹⁵⁹ Protagonista del romanzo abolizionista 'La capanna dello zio Tom' (1853) di Harriet Beecher Stowe. La figura dello zio Tom è ispirata all'autobiografia di Josiah Henson, schiavo afroamericano del Kentucky. L'appellativo descrive il comportamento di alcune persone eccessivamente mansuete che si lasciano asservire e sottomettere dai loro padroni senza opporre resistenza.

¹⁶⁰ A. Kocić, *From the violent "Black Buck" stereotype of the "Black Hero": Representations of African Americans ad Black masculinity in American cinema*, Facta Universitatis, Series: Linguistic and Literature, 85-96, 2017, p. 94

¹⁶¹ J. Vogel, *The Confession of Quentin Tarantino: Whitewashing Slave Rebellion in Django Unchained*, in «The Journal of American Culture», 41(1), 17-27, 2018, p. 23

*majority. When the master got sick, they prayed that he'd die. [Laughter] If his house caught on fire, they'd pray for a wind to come along and fan the breeze»*¹⁶²

Il personaggio di Stephen è una figura fondamentale nel film perché consente agli spettatori di comprendere la complessità della schiavitù, mostrando come le piantagioni fossero spazi sociali complessi, privi di una struttura di potere chiara. La relazione tra schiavo e padrone, infatti, poteva essere considerata un 'rapporto negoziato', soggetto a continui rinegoziati, in cui padroni e schiavi erano reciprocamente dipendenti¹⁶³.

In *Django Unchained*, Stephen ha più *screen time* rispetto a qualunque altro personaggio nero, con la sola esclusione di Django¹⁶⁴. La relazione tra i due è stata molto dibattuta dalla critica: secondo Jelani Cobb il conflitto nel film non risiede nello scontro tra abolizionisti e schiavisti e nemmeno negli schiavi che insorgono contro i padroni, ma tra Django e lo schiavo di casa Stephen¹⁶⁵. Il personaggio interpretato da Jackson partecipa attivamente alla creazione delle barriere spaziali, performando ed eseguendo *whiteness*, che si traduce in controllo e potere sull'Altro. Stephen sembra quindi essersi ritagliato il suo spazio privilegiato e sicuro all'interno dello spazio per i bianchi, senza curarsi e preoccuparsi di chiunque altro simile a lui¹⁶⁶. L'abilità di Stephen di ricavarci un ruolo all'interno dello spazio privilegiato emerge analizzando il modo in cui parla, spesso in maniera irrispettosa, con Candie e osservando il modo in cui interagisce con gli altri schiavi. Con l'evolversi della storia lo spettatore comprende come il ruolo di Stephen vada ben oltre a quello di mero servitore: Stephen infatti viene sempre consultato quando si tratta di prendere decisioni riguardo la piantagione ed è a tutti gli effetti colui che gestisce la tenuta¹⁶⁷.

Lungo la durata del film, Stephen si rivela essere un abile manipolatore: attraverso la strategia della manipolazione, infatti, riesce a consolidare il proprio potere all'interno della casa e a

¹⁶² Durante il suo discorso presso l'università Statale del Michigan, tenutosi il 23 gennaio 1963, Malcom X ha descritto la differenza tra «*house negro*» e «*field negro*».

¹⁶³ A. D. Ornella, *Bodies In and Out of Place: Django Unchained and Body Spaces*. In «*Quentin Tarantino's Django Unchained: The Continuation of Metacinema*», New York & London: Bloomsbury, 93-122, 2014, p. 111

¹⁶⁴ J. Vogel, *The Confession of Quentin Tarantino: Whitewashing Slave Rebellion in Django Unchained*, in «*The Journal of American Culture*», 41(1), 17-27, 2018, p. 23

¹⁶⁵ J. Cobb, *Tarantino Unchained*, in «*The New Yorker*», 2 gennaio 2013 <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/tarantino-unchained>, visitato il 20 gennaio 2022

¹⁶⁶ A. D. Ornella, *Bodies In and Out of Place: Django Unchained and Body Spaces*. In «*Quentin Tarantino's Django Unchained: The Continuation of Metacinema*», New York & London: Bloomsbury, 93-122, 2014, p. 109

¹⁶⁷ A. Kocić, *From the violent "Black Buck" stereotype of the "Black Hero": Representations of African Americans ad Black masculinity in American cinema*, Facta Universitatis, Series: Linguistic and Literature, 2017, p. 94

raggiungere il suo obiettivo nel contesto della storia, ovvero scoprire e contrastare il piano di Dr. Schultz e Django per liberare Broomhilda. Il conflitto tra il personaggio principale e lo schiavo di casa è alimentato dal fatto che, nonostante Django possieda marchi fisici che lo distinguono come Altro, come ad esempio le cicatrici da tortura sulla pelle, sin dal primo momento in cui i due si incontrano Django agisce da una posizione di potere¹⁶⁸.

Il potere di Stephen viene messo in discussione nel momento in cui Django arriva a Candyland a cavallo e Candie gli concede il privilegio di soggiornare all'interno della villa. Quando il suo padrone gli chiede di far preparare le stanze per Dr. Schultz e Django, infatti, Stephen guarda incredulo Candie.

Stephen: *He gonna stay in the Big House?*

Candie: *Stephen, he is a slaver, it's different*

Stephen: *In The Big House?*

Candie: *Well, You got a problem with that?*

Stephen: *Oh, no. I ain't got no problem with it, if you ain't got no problem with burnin' the bed, the sheets, the pillowcases, everything else when this black-ass motherfucker's gone!*¹⁶⁹

Il fatto che a Django venga concesso l'accesso alla villa è motivo di sconcerto per Stephen, in particolare perché la casa è considerata dallo schiavo uno spazio riservato ai bianchi, uno spazio di superiorità che dà il potere di giudicare gli altri¹⁷⁰. L'atteggiamento di Stephen nei confronti di altre persone della sua stessa razza, per quanto perverso, non è un'invenzione farsesca del regista, bensì una pratica ben documentata, che creava gerarchie tra gli *house slaves* e i *field slaves*¹⁷¹. Nella scena in cui Stephen accoglie Candie e i suoi ospiti, l'anziano schiavo interpreta alla perfezione il ruolo di *Uncle Tom*. Successivamente, però, la sua facciata decade e lo stereotipo lascia spazio alla vera personalità di Stephen. Il primo evento che scosta il personaggio di Stephen dallo stereotipo di *Uncle Tom* avviene durante la cena a Candyland, quando lo schiavo scopre l'inganno elaborato da Django e Schultz per trarre in salvo Broomhilda¹⁷². Interpretando alla perfezione la sua parte, Stephen interrompe la cena

¹⁶⁸ A. D. Ornella, *Bodies In and Out of Place: Django Unchained and Body Spaces*. In «Quentin Tarantino's Django Unchained: The Continuation of Metacinema», New York & London: Bloomsbury, 93-122, 2014, p. 110

¹⁶⁹ Quentin Tarantino. *Django Unchained*, 2012

¹⁷⁰ A. D. Ornella, *Bodies In and Out of Place: Django Unchained and Body Spaces*. In «Quentin Tarantino's Django Unchained: The Continuation of Metacinema», New York & London: Bloomsbury, 93-122, 2014, p. 109

¹⁷¹ K. Russell, M. Wilson & R. Hall, *Color complex: The politics of skin color among African Americans*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1992, p. 18.

¹⁷² J. Dunham, *The Subject Effaced: Identity and Race in Django Unchained*, in «Journal of Black Studies», Vol. 47(5), 402-422, 2016, p. 412.

chiedendo di poter conversare in privato con Monsieur Candie con la scusa di un problema con il dessert. Quando Candie raggiunge Stephen in biblioteca, questi è seduto su una poltrona accanto al fuoco, mentre sorseggia del brandy che si è versato su un bicchiere. Lo scambio di battute tra i due personaggi è fondamentale per il loro sviluppo, e fa intendere allo spettatore la complessità del personaggio di Stephen:

Stephen: *Them motherfuckers ain't here to buy no Mandingoes. They want that girl.*

Candie: *Stephen, what the hell are you talking about?*

Stephen: *They playin' your ass for a fool, is what I'm talking about. [...]*

Candie: *What girl? Hildi? [...] He... he just bought Eskimo Joe*

[...]

Stephen: *Then he ain't bought diddly, not yet, no how. But he was just about to buy what he come here to buy when I interrupted you. "Thank you, Stephen." "You're welcome, Calvin"¹⁷³*



Stephen conversa con Calvin Candie come se fosse un suo pari. *Django Unchained* (2012), dir. Quentin Tarantino.

Il dialogo tra Stephen e Candie rivela una nuova dinamica tra schiavo e padrone. Il fatto che Stephen accolga Monsieur Candie al suo arrivo mentre è comodamente seduto su una poltrona e sorseggia del brandy, come se lo schiavista fosse un ospite di grado sociale inferiore, sconvolge l'idea di schiavitù che gli spettatori si erano creati fino a quel momento. Stephen parla a Candie con familiarità, dimostrando anche la sua superiorità intellettuale: il

¹⁷³ Quentin Tarantino. *Django Unchained*, 2012

suo tono diventa accondiscendente e si rivolge a lui chiamandolo con il suo nome, invece che Monsieur Candie¹⁷⁴. Questa scena è cruciale in quanto Stephen subisce una trasformazione nel contesto dell'opera: da personaggio secondario si trasforma in antagonista, rivelandosi più spietato e crudele di Candie stesso. Agli occhi del pubblico, dunque, Stephen possiede più libero arbitrio di quanto il suo comportamento suggerisca. Dimostrando di poter esercitare potere sul proprio padrone, gli spettatori non considerano più l'anziano schiavo come una vittima della schiavitù, ma come un attore partecipe dell'istituzione¹⁷⁵.

Dal momento in cui Stephen rivela la sua reale personalità e sostituisce Candie come il vero antagonista dell'opera, *Django Unchained* sposta il *focus* della narrazione dalla schiavitù alla violenza e alla vendetta¹⁷⁶. Questo mutamento è evidente nella scena in cui Stephen informa Django che, come punizione per la sua rivolta, verrà venduto alla *LeQuint Dickey Mining Company*, dove sarà obbligato a svolgere il lavoro ignobile di minatore e morire nell'anonimato.

[...] Now, when you get there, they gonna take away your name, give you a number and a sledgehammer, and say, "Get to work!" One word of sass, they cut out your tongue. [...] They gonna work ya all day, every day 'till your back give out. Then, they're gonna hit you in the head with a hammer, throw your ass down the nigger hole. And that will be the story of you, Django!¹⁷⁷

In contrasto con i sogni di libertà di Django e Broomhilda, Stephen sogna un regime schiavista eterno, come si comprende dalle sue ultime parole pronunciate prima della sua morte a Django: «*You'll never get rid of Candyland!*»¹⁷⁸.

La figura di Stephen come vero e proprio padrone di Candyland allo stesso tempo turba lo spettatore e chiarisce il punto di vista dell'autore, sottolineando il rapporto di servilismo tra i bianchi e i neri. Da un lato, Calvin Candie è uno sfruttatore che esercita il suo potere tanto sugli schiavi quanto sui bianchi che vivono e lavorano nella sua proprietà. Dall'altro lato, non è necessario essere bianchi per essere schiavisti¹⁷⁹. In *Django Unchained*, il colore della pelle è un indicatore importante di diversità e determina anche l'appartenenza di determinati corpi

¹⁷⁴ J. Dunham, *The Subject Effaced: Identity and Race in Django Unchained*, in «Journal of Black Studies», Vol. 47(5), 402-422, 2016, pp. 413-414.

¹⁷⁵ Ivi, p. 414

¹⁷⁶ Ivi, p. 415

¹⁷⁷ Quentin Tarantino. *Django Unchained*, 2012.

¹⁷⁸ Ibid.

¹⁷⁹ J. Pitsey, "Black in white": *Language, world-making and the American contract in the cinema of Quentin Tarantino*, in «The Global Auteur: The Politics of Authorship in 21st Century Cinema», n. 233, 217-234, 2016, p. 226

a determinati spazi. Tuttavia, l'idea di *whitness* non è necessariamente legata a caratteristiche biologiche¹⁸⁰ e può essere performata da chiunque. Dall'opera emerge quindi che l'ingiustizia non è solo una questione di colore della pelle o principi morali personali, ma è soprattutto una questione di distribuzione del capitale sociale ed economico¹⁸¹.

Il personaggio di Django in *Django Unchained* si discosta nettamente dalla figura servile di *Old Ben*, lo schiavo domestico che ha accudito la famiglia Candie prima di Stephen. Secondo Corizzato, il protagonista incarna l'esempio perfetto delle teorie sviluppate durante la seconda metà del Novecento da alcuni studiosi, i quali hanno ipotizzato che «le rigide imposizioni vissute dagli afroamericani durante il periodo dello schiavismo non si trasmettono indelebilmente di generazione in generazione»¹⁸². Django, infatti, al contrario degli altri schiavi, possiede dei beni propri, guadagna un salario, è consapevole delle proprie abilità e qualità e lavora fianco a fianco con un uomo bianco come suo pari.

¹⁸⁰ A. D. Ornella, *Bodies In and Out of Place: Django Unchained and Body Spaces*. In «Quentin Tarantino's Django Unchained: The Continuation of Metacinema», New York & London: Bloomsbury, 93-122, 2014, p. 105

¹⁸¹ J. Pitsey, «*Black in white*»: *Language, world-making and the American contract in the cinema of Quentin Tarantino*, in «The Global Auteur: The Politics of Authorship in 21st Century Cinema», n. 233, 217-234, 2016, p. 226

¹⁸² S. Corizzato, *Django, Stephen, e gli stereotipi sugli afroamericani*, in «Iperstoria», Vol. 2, 2013.

4. Corpi Mercificati

4.1 *Bounty hunters* e schiavi.

«*These days I practice a new profession: bounty hunter... The way the slave trade deals in human lives for cash a bounty hunter deals in corpses... The state places a bounty on a man's head; I track that man; I find that man; I kill that man; after I kill that man, I transport that man's corpse back to the authorities... the authorities pay me the bounty. At the end of the day it's a flesh for cash business just like slavery*¹⁸³»

Un tema centrale in *Django Unchained* è il valore economico che viene assegnato ai corpi, indipendentemente dal fatto che questi siano schiavi, fuorilegge, bianchi o neri. Le taglie assegnate ai corpi dei criminali e i prezzi degli schiavi rappresentano gli albori della società capitalistica americana, che assegna al corpo umano una cifra, facendone così oggetto di commercio e consumo. Nel suo settimo film, Tarantino rivolge uno sguardo sempre più politicamente consapevole e critico riguardo questo argomento, sottolineando come il mito del grande West sia stato originato dalla contrattazione di corpi e vite, attribuendo loro un valore e un prezzo.

Durante il primo incontro tra King Schultz e Django, il primo si presenta come un cacciatore di taglie e chiede l'aiuto dello schiavo per identificare e giustiziare una coppia di fuorilegge nota come i Fratelli Brittle. Durante il suo monologo, il dottore nota le perfide similarità tra i cacciatori di taglie e gli schiavisti, sottolineando come, alla fine, le due attività si riducano a uno scambio di vite per denaro. Appare evidente però, nella scena successiva dove King Schultz spara ad un uomo per strada perché questi aveva messo in discussione la sua autorità, come la riflessione sul parallelismo tra schiavitù e *bounty hunting* sia per il dottore una mera parabola sulla sorveglianza¹⁸⁴ delle autorità sui corpi delle persone. La visione del mondo di Schultz si basa sulla filosofia del '*survival of the fittest*', che lo spinge a tollerare ed accettare anche alcune delle istituzioni più corrotte della società¹⁸⁵, mostrando così la dualità dell'europeo liberal-democratico. Da una parte ripudia l'istituzione della schiavitù e l'idea del corpo umano come merce di scambio e di commercio, dall'altra si guadagna da vivere come emissario dello Stato, catturando e uccidendo criminali per ricevere la taglia posta sulla loro testa.

¹⁸³ Quentin Tarantino. *Django Unchained* (2012). Frase pronunciata da King Schultz, interpretato da Christoph Waltz

¹⁸⁴ M. Ralph, *Theoretical Ramifications of Django Unchained*, in «*American Anthropologist*», Vol. 117(1), 154-161, 2015, pp. 154-155

¹⁸⁵ K. D. Killian, *Django Unchained*, in «*Journal of Feminist Family Therapy*», 26(3), 195-197, 2014, p. 195



King Schultz spara allo sceriffo del paese texano davanti ai suoi cittadini. *Django Unchained* (2012), dir. Quentin Tarantino

Attraverso questa apparente incoerenza del personaggio di Schultz, Tarantino traccia all'interno del film una sorta di 'linea di confine' entro la quale l'omicidio e la tratta dei corpi umani non solo vengono legalizzati e giustificati, ma anche incoraggiati dal pubblico perché considerati necessari per raggiungere lo scopo di Django. Quando Schultz assume Django come suo protetto, questa dualità appare evidente dallo scambio di battute tra i due:

Dr. Schultz: *How do you like the bounty hunting business?*

Django: *Kill white people and get paid for it? What's not to like?*¹⁸⁶

La relazione tra Schultz e Django fa riferimento alla metafora occidentale del pistolero esperto che insegna il mestiere al compagno più giovane e inesperto: una volta che l'allievo supera il maestro, quest'ultimo deve farsi da parte e lasciare che sia l'Eroe a far proseguire la storia.

¹⁸⁶ Quentin Tarantino. *Django Unchained*, 2012.



Schultz assume Django come suo assistente e protetto. *Django Unchained* (2012), dir. Quentin Tarantino.

Analizzando il film sotto il punto di vista delle pratiche spaziali, si può osservare come la violazione dei corpi bianchi (intesa come omicidio, in questo caso) per mano dell'Altro, è legittimata e consentita esclusivamente all'interno dello spazio per i bianchi. Se un uomo bianco come King Schultz uccide un altro uomo bianco lo fa per una ragione legittima. Questa stessa ragione legittima può essere traslata e applicata alla figura di Django dal momento in cui questi diventa il secondo di King Schultz: il dentista tedesco non è solo il pistolero esperto, ma è anche il pretesto che consente a Django di scavalcare le barriere spaziali per permettergli di compiere la sua vendetta sotto la protezione della legge¹⁸⁷. Dal punto di vista politico, infatti, il ruolo di Django come cacciatore di taglie è fondamentale, in quanto è solo attraverso l'eccezione legale che il mestiere comporta, ovvero la possibilità di uccidere senza subire le conseguenze, che Django è in grado di liberarsi dalle catene della schiavitù, ricongiungersi con Broomhilda e trovare protezione legale¹⁸⁸. In questo modo Tarantino è in grado di svoltare l'accezione negativa collegata al mestiere del cacciatore di taglie, per traviarla verso un giusto scopo e giustificare le azioni che Django compie all'interno della storia.

In *Django Unchained* la narrazione della schiavitù non viene usata solo come un modo per raccontare la complicata storia afroamericana, ma anche come mezzo per criticare l'infrastruttura economica sul quale lo stesso sistema politico è stato eretto. Infatti, come scrive Ralph:

¹⁸⁷ A. D. Ornella, *Bodies In and Out of Place: Django Unchained and Body Spaces*. In «Quentin Tarantino's Django Unchained: The Continuation of Metacinema», New York & London: Bloomsbury, 93-122, 2014, pp. 116-117

¹⁸⁸ J. E. Ford III, *Blackness and legend*, in «Black Camera: An International Film Journal (The New Series)», Vol. 7(1), 119-217, 2015, p. 209.

«[...] the aesthetics of slavery have proved to be a fertile theoretical terrain for grappling with the economic and political matrix in which the peculiar institution was enmeshed and the economic and political trajectories that have emanated from it.»¹⁸⁹

Quando, verso la seconda metà del film, Django viene catturato dagli scagnozzi di Candie dopo aver provocato la rivolta a Candyland, gli schiavisti gli riservano quella che veniva considerata una delle peggiori punizioni: viene venduto ad una compagnia mineraria, destinato a morire sotto i lavori forzati. Durante l'ultimo periodo della schiavitù negli Stati Uniti D'America, prima che venisse abolita nel 1808, le persone schiavizzate erano solite essere affidate ad industrie diverse, cosicché il loro valore di mercato potesse essere basato non solo sulla loro struttura fisica, ma anche sulle loro abilità ed esperienze. Tra questi, i minatori erano tra i lavoratori più apprezzati, soprattutto per la pericolosità del lavoro per cui venivano impiegati¹⁹⁰. La punizione affidata a Django, quindi, vuole essere sia una condanna a morte lenta e faticosa, ma anche un'ulteriore prova del fatto che il protagonista è speciale.

4.2 Il contratto in *Django Unchained*

Lo sguardo critico di Tarantino nei confronti della società capitalista, rappresentata ai suoi albori in *Django Unchained*, si riflette sull'importanza che assume la figura del contratto legale all'interno del film. L'opera del regista, infatti, costruisce un 'mondo immaginario' attorno alla figura del contratto: la prima parte del film ne rappresenta ironicamente gli ideali, mentre la seconda ne propone una feroce critica¹⁹¹. Il contratto rappresenta uno dei principali fili narrativi della storia, soprattutto nel momento in cui si analizzano le interazioni tra i personaggi, che sono caratterizzate da richieste e obblighi tali da poterle considerare come accordi contrattuali tra le parti¹⁹². Il contratto, inoltre, è l'unico documento legale che sancisce la libertà di uno schiavo, fungendo come prova d'acquisto della libertà.

¹⁸⁹ M. Ralph, *Theoretical Ramifications of Django Unchained*, in «American Anthropologist», Vol. 117(1), 154-161, 2015, p. 154.

¹⁹⁰ Ivi, p. 159.

¹⁹¹ J. Pitsey, «*Black in white*»: *Language, world-making and the American contract in the cinema of Quentin Tarantino*, in «The Global Auteur: The Politics of Authorship in 21st Century Cinema», Vol. 233, 217-234, 2016, p. 218

¹⁹² Ivi, p. 223



Calvin Candie firma il contratto di compravendita di Broomhilda. *Django Unchained* (2012), dir. Quentin Tarantino.

In *Django Unchained* il contratto acquisisce la forma di codice sociale per eccellenza (la Legge) definendo le condizioni del contratto privato nel diritto americano, ovvero un'offerta, l'accettazione dell'offerta, l'incontro di due menti, il consenso delle due parti e l'esecuzione dell'accordo¹⁹³. La legittimità e correttezza del contratto, quindi, deriva dalla sua capacità di coordinare domanda e offerta, e scaturisce dall'autonomo incontro di volontà delle due parti coinvolte. L'America raccontata in *Django Unchained* si presenta come una società razionalista e mercantile, dove i rapporti tra i personaggi vengono definiti da transazioni che, alla fine, portano alla liberazione del protagonista e alla cattura dei criminali¹⁹⁴.

La prima parte del film espone i termini del contratto Americano, quasi giustificando la necessità di ricorrere a quest'ultimo per regolare gli aspetti della società americana dell'epoca. Delle sette sequenze che compongono la prima metà di *Django Unchained*, cinque presentano la conclusione o l'osservanza di un contratto:

- la prima scena include l'acquisto di Django da parte di Schultz;
- la seconda mostra l'accordo di emancipazione che il dentista tedesco propone allo schiavo;
- la terza rappresenta l'ottemperanza del contratto di ricompensa offerto dallo Stato per la cattura dello sceriffo della piccola cittadina del West;
- la quarta sequenza mostra la finta negoziazione tra Schultz e Big Daddy per la compravendita di uno schiavo, per poi chiamare in causa il contratto della ricompensa per la cattura dello schiavista;

¹⁹³ J. Pitsey, "Black in white": Language, world-making and the American contract in the cinema of Quentin Tarantino, in «The Global Auteur: The Politics of Authorship in 21st Century Cinema», Vol. 233, 217-234, 2016, p. 224

¹⁹⁴ Ibid.

- infine, la prima parte dell'opera si conclude con l'elaborazione del piano che i due protagonisti sviluppano per poter liberare Broomhilda da Candyland, piano che include la simulazione della compravendita di alcuni schiavi, compresa la moglie di Django¹⁹⁵.

Osservando meglio queste scene, però, si può notare come nel film la figura del contratto sociale venga apertamente derisa: le regole fondamentali per la stipula di un contratto legittimo e corretto, così come volute dalla Legge americana, vengono spesso trasgredite, rompendo così la condizione di sacralità del contratto. Infatti, all'interno del film, molto spesso i termini di un contratto vengono conclusi in assenza del consenso o della capacità di intendere di una delle due parti¹⁹⁶. Nel caso della prima scena citata sopra, Schultz acquista Django gettando del denaro verso uno dei due fratelli Speck, quando questo è ferito e incastrato sotto al corpo del suo cavallo morto. Inoltre, in *Django Unchained* il contratto contribuisce alla reificazione degli individui, piuttosto che alla loro autonomia¹⁹⁷. In tutte le scene citate sopra, l'oggetto della transazione non è un bene materiale, né un servizio, ma il corpo umano in sé, come scrive Pitsey:

«The private contract is first and foremost a contract of human body and human existence. The slaver sells slave body, the bounty sells criminals' corpses. King Schultz himself compares his work as a Justice auxiliary to the slave trade [...]. Supposed to guarantee, police and protect the natural rights of the individual, the state is presented as a specter, bereft of legislative or judicial power»¹⁹⁸

Durante la scena raffigurante il massacro dello schiavo D'Artagnan, Tarantino fa emergere un altro aspetto del contratto così come viene inteso all'interno del film. D'Artagnan, infatti, viene condannato a morte perché non è più in grado di combattere come lo era un tempo, e questo fa di lui *'a useless, expandable load'*¹⁹⁹.

Calvin Candie: *Well I'll be, D'Artagnan. Now boy, why do a fool thing like run off?*

D'Artagnan: *I can't fight no more, Monsieur Candie*

[...]

¹⁹⁵ J. Pitsey, *"Black in white": Language, world-making and the American contract in the cinema of Quentin Tarantino*, in «The Global Auteur: The Politics of Authorship in 21st Century Cinema», Vol. 233, 217-234, 2016, p. 224.

¹⁹⁶ Ivi, p. 225

¹⁹⁷ Ibid.

¹⁹⁸ J. Pitsey, *"Black in white": Language, world-making and the American contract in the cinema of Quentin Tarantino*, in «The Global Auteur: The Politics of Authorship in 21st Century Cinema», Vol. 233, 217-234, 2016, p. 225

¹⁹⁹ Ivi, p. 226

Calvin Candie: *Boy, you done made yourself as useless as a tail on a teddy bear. Now now, no beggin', no playin' on my soft heart. You in trouble now, son. Now you need to understand I'm runnin' a business. Now I dne paid five hundred dollars for you, and when I pay five hundred dollars, I expect to get five fights outta a nigga 'fore he roll over and play dead. You've fought three fights*

D'Artagnan: *I won every one.*

Calvin Candie: *Well, yes you did. But that last one, you muddied the line between winning and losing. But the fact remains, I pay five hundred dollars, I want five fights. So what about my five hundred dollars? You gonna reimburse me?²⁰⁰*

Il contratto, perciò, non solo giustifica lo sfruttamento, ma equipara la morte di D'Artagnan, o di qualsiasi altro schiavo, ad un *'act of stock evaluation'*²⁰¹. Nella sua rappresentazione di Candyland, Tarantino applica il concetto del contratto e dello sfruttamento dei corpi indipendentemente dalla questione razziale, per poter così offrire una descrizione più accurata del Profondo Sud.

«You have all these slaves that are living on the plantation, and the plantation owner actually owns them; they're his property. But then you have all the white workers who also live on the grounds with their lives and their kids. So you have an entire community living on this piece of land... Exactly like the way a king can own their subjects and put them to death, they can do that with complete impunity when it comes to the slaves and pretty much do that with the poor whites... If I couldn't deal with the actual social strata inside the institution of lifelong slavery itself, then I wasn't really dealing with the story»²⁰²

In *Django Unchained* il contratto appare come un codice sociale fasullo, ma allo stesso tempo inevitabile. Secondo Pitsey, il film segna il fallimento del linguaggio come metodo per impedire il degrado della società²⁰³. Nonostante il film presenti delle scene in cui le parti coinvolte in un contratto cercano la mediazione, questa fallisce sempre risultando in una esplosione di violenza. È quello che succede nella scena in cui Schultz colpisce a morte Candie, dopo essersi rifiutato di stringere la mano allo schiavista per concludere l'accordo di compravendita

²⁰⁰ Quentin Tarantino. *Django Unchained*, 2012.

²⁰¹ J. Pitsey, *"Black in white": Language, world-making and the American contract in the cinema of Quentin Tarantino*, in «The Global Auteur: The Politics of Authorship in 21st Century Cinema», Vol. 233, 217-234, 2016, p. 226

²⁰² H. L. Gates Jr, *Tarantino Talks to Gates: A Podcast Special*, in «The Root», 26 dicembre 2012, <https://www.theroot.com/tarantino-talks-to-gates-1790894638>, visitato il 30 dicembre 2021

²⁰³ J. Pitsey, *"Black in white": Language, world-making and the American contract in the cinema of Quentin Tarantino*, in «The Global Auteur: The Politics of Authorship in 21st Century Cinema», Vol. 233, 217-234, 2016, p. 226

di Broomhilda. Il dottore tedesco capisce che, stringendo la mano di Candie, non solo concluderà il contratto ma, allo stesso tempo, si dovrà sottomettere ad un ordine sociale ingiusto²⁰⁴. Il suo rifiuto di attenersi a una regola sociale tipica del Sud (stringere la mano per concludere l'affare) è la causa del fallimento del contratto stesso che sfocia poi in una carneficina, dove gli uomini di Candie hanno la meglio su Django.

Lo scopo principale del film, non è quello di mostrare un processo di emancipazione, ma piuttosto un regime di oppressione, contrapponendo l'ideale del contratto sociale alla realtà della società americana²⁰⁵: il primo possiede idealmente un'aura di sacralità e rappresenta l'istituzione democratica per eccellenza, mentre la seconda ne deride apertamente gli ideali, sfruttando la Legge a proprio vantaggio. Attraverso l'organizzazione delle relazioni tra i personaggi attorno alla figura del contratto, Tarantino elabora una critica sia alla struttura intellettuale del contrattualismo Lockiano, sia contro una delle principali influenze della Costituzione americana, ovvero il contratto sociale di Rousseau.²⁰⁶ Il filosofo John Locke sosteneva che ogni uomo ha in sé una naturale predisposizione alla giustizia e alla pace e per questo il governatore doveva sottostare alle leggi naturali tanto quanto il governato e poteva, ugualmente ad esso, essere punito. Secondo il contratto sociale elaborato da Jean-Jacques Rousseau, invece, lo Stato doveva essere subordinato alla società e il legislatore doveva conformarsi alla volontà del popolo. Quest'ultimo, inoltre, doveva diventare legislatore di sé stesso, perché solo in questo modo sarebbe stato possibile avere una democrazia sostanziale, non delegata a rappresentanti senza contatti con la realtà quotidiana.

Il contratto quindi, secondo il regista e analizzando quanto traspare dall'opera, non è un'istituzione neutrale, ma al contrario legittima e costituisce la società capitalistica composta da proprietari bianchi, basata su gerarchie di potere fondate sul possesso di beni e ricchezze.

²⁰⁴ J. Pitsey, *"Black in white": Language, world-making and the American contract in the cinema of Quentin Tarantino*, in «The Global Auteur: The Politics of Authorship in 21st Century Cinema», Vol. 233, 217-234, 2016, p. 226, p. 229

²⁰⁵ Gates Jr, H. L. *Tarantino Talks to Gates: A Podcast Special*, in «The Root», 26 dicembre 2012, <https://www.theroot.com/tarantino-talks-to-gates-1790894638>, visitato il 30 dicembre 2021

²⁰⁶ J. Pitsey, *"Black in white": Language, world-making and the American contract in the cinema of Quentin Tarantino*, in «The Global Auteur: The Politics of Authorship in 21st Century Cinema», n. 233, 217-234, 2016, pp. 229-230.

5. Il ruolo delle donne tra realtà e fiaba

5.1 Broomhilda e la rappresentazione delle donne nere

Dr. Schultz: *Well, after this Brittle business is behind us, you'll be a free man, with a horse, and seventy-five dollars in your back pocket. What's your plan after that?*

Django: *Find my wife, and buy her freedom.*

[...]

Dr. Schultz: *Do slaves believe in marriage?*

Django: *Me and my wife do.*²⁰⁷

La storia d'amore che lega Django e Broomhilda è una delle caratteristiche del film più elogiata dalla critica. Il sentimento che unisce i due sposi è fortissimo, tanto da alimentare la sete di vendetta di Django: la liberazione di Broomhilda dalla schiavitù è, infatti, l'obiettivo principale che motiva le azioni che il protagonista compie durante il film. Tuttavia, il modo in cui Tarantino rappresenta la storia d'amore tra i due all'interno del racconto, offre a Broomhilda una scarsa partecipazione nella narrazione e poca possibilità di evolvere come personaggio, oltre a dipingerla come quasi priva di un'identità che le permetta di distinguersi²⁰⁸. Durante la prima metà del film, il pubblico vede Broomhilda solo attraverso dei flashback, e nella maggior parte delle scene in cui compare viene rappresentata come una damigella in pericolo, in attesa dell'eroe che verrà a salvarla, mentre indossa abiti fluenti, nuota nei laghi o viene perseguitata da uomini bianchi. È una sorta di miraggio che motiva la ricerca di Django, con pochissime battute e azioni da svolgere, e la sua recitazione sul grande schermo consiste in sorrisi e sguardi timidi.

²⁰⁷ Quentin Tarantino. *Django Unchained*, 2012.

²⁰⁸ J. Vogel, *The Confession of Quentin Tarantino: Whitewashing Slave Rebellion in Django Unchained*, in «The Journal of American Culture», Vol. 41(1), 17-27, 2018, p. 24



Broomhilda in uno dei flashback di Django. *Django Unchained* (2012), dir. Quentin Tarantino.

In *Django Unchained*, i momenti più rappresentativi del periodo schiavista sono quelli che riguardano il trattamento delle donne di colore. In particolare, il personaggio di Broomhilda simboleggia il trattamento tipico che le donne nere subivano durante la schiavitù, tra violenze e maltrattamenti²⁰⁹. Tarantino racconta gli orrori della schiavitù americana, ridicolizzando le usanze del Sud schiavista e rovesciando la narrazione a favore degli oppressi, ma fallisce nel mostrare al pubblico un film che parli di schiavitù senza dover ricorrere a stereotipi di genere²¹⁰. Broomhilda, il personaggio femminile principale, viene trattata come un oggetto anche da suo marito, la cui unica missione è comprare la sua libertà per poterla salvare da Candyland. La fantasia storica iper mascolina del film va così a scapito della rappresentazione di un ruolo significativo per le donne di colore, come dimostrano il modo in cui Calvin Candie si riferisce a Broomhilda, chiamandola «*black pony*», ma anche dal fatto che viene offerta come dono di ospitalità sudista a Dr. King Schultz durante la sua permanenza a Candyland. Nonostante gli abusi subiti, Broomhilda viene presentata al pubblico come una donna che vale la pena salvare, rovesciando le argomentazioni di Crenshaw e di altre femministe nere che sostenevano che non fosse possibile raffigurare le donne nere come vittime²¹¹. Tarantino classifica Broomhilda come una damigella in pericolo, ponendola all'interno di una metafora che raramente nel cinema rappresenta personaggi neri: vittimizzando Broomhilda ed includendola in una raffigurazione tipicamente riservata a personaggi interpretati da attrici

²⁰⁹ D. R. Horton, "You Will Sell the Negress!": Using the Post-Neo-Slave Narrative to Revise Representations of Women in *Django Unchained* and *12 Years a Slave*, in «*Americana: The Journal of American Popular Culture* (1900-present), Vol. 17(2), 2018

²¹⁰ S. Režić, *Rewriting the Past in Postmodern Slave Narratives* [Doctoral dissertation]. Josip Juraj Strossmayer University of Osijek: Faculty of Humanities and Social Sciences. Department of English Language and Literature, 2015, p. 65

²¹¹ K. Crenshaw, *Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color*, in «*Stanford Law Review*», Vol. 43(6), 1991, pp. 1241-1299

bianche, mostra che anche le donne nere sono degne di essere salvate dall'eroe della storia, ma sottolinea anche la diversa percezione che il pubblico ha nei confronti di Broomhilda stessa²¹². La moglie di Django, infatti, non è l'unica donna nera a subire i maltrattamenti della schiavitù all'interno del film, ma è l'unica a venire salvata da questi, rendendola così speciale rispetto a tutti gli altri schiavi. Il tropo della fanciulla imprigionata che necessita di essere salvata è comune nei film Western, ma nel caso di *Django Unchained* viene applicato con una differenza importante: la donna in schiavitù non dev'essere salvata dai Nativi Americani, ma dal regime di sfruttamento della schiavitù²¹³.

Il fatto che Broomhilda sia diversa dalle altre schiave nere presentate nel film è evidenziato anche dagli abiti che indossa: nella prima parte del racconto, Kerry Washington è vestita con lunghi abiti eleganti, dai colori tenui e dai materiali leggeri e delicati. Quando Django ricorda Broomhilda come in un miraggio, la vede portare un abito giallo, molto simile allo stesso vestito con cui viene spesso raffigurata la dea Yoruba Oshun²¹⁴. Questo parallelismo dimostra come Broomhilda non possa essere paragonata alle altre schiave, ma debba essere considerata come un personaggio speciale e degno di nota²¹⁵. Django stesso sottolinea come sua moglie sia diversa dagli altri schiavi, in quanto parla fluentemente tedesco ed è considerata abbastanza attraente da poter essere una «*comfort slave*». Questa caratterizzazione come donna di colore atipica è ciò che consente a Broomhilda di guadagnarsi il ruolo di fanciulla in pericolo, rendendola degna di essere salvata²¹⁶.

²¹² D. R. Horton, "You Will Sell the Negress!": Using the Post-Neo-Slave Narrative to Revise Representations of Women in *Django Unchained* and *12 Years a Slave*, in «*Americana: The Journal of American Popular Culture (1900-present)*», Vol. 17(2), 2018.

²¹³ L. Bieger, *Cowboys in Candyland: Quentin Tarantino's Django Unchained and the Southern Frontier*. In «*Violence and Open Spaces: The Subversion of Boundaries and the Transformation of the Western Genre*» Universitätsverlag C. Winter, 143-160, 2017, p. 149

²¹⁴ È una dea della mitologia Yoruba che regna sull'amore, sui fiumi, sulla salute, sulla diplomazia e sulla fertilità. È adorata nei culti afro-americani di derivazione africana.

²¹⁵ D. R. Horton, "You Will Sell the Negress!": Using the Post-Neo-Slave Narrative to Revise Representations of Women in *Django Unchained* and *12 Years a Slave*, in «*Americana: The Journal of American Popular Culture (1900-present)*», Vol. 17(2), 2018.

²¹⁶ Ibid.



Dettaglio dell'abito di Broomhilda *Django Unchained* (2012), dir. Quentin Tarantino.



Raffigurazione popolare della dea Yoruba Oshun

Allo stesso tempo, però, la raffigurazione di Broomhilda come di una damigella in pericolo, è rivoluzionaria in quanto occupa uno spazio dalla quale solitamente le donne nere vengono escluse; nella tipica raffigurazione hollywoodiana, le donne nere non sono caratterizzate come degne di supporto e salvataggio²¹⁷, mentre quella della damigella bisognosa di aiuto è una allegoria tipica della cultura americana che vede come protagoniste donne bianche vulnerabili. Questo cambiamento di paradigma viene confermato anche dall'attrice stessa che ne interpreta la parte, Kerry Washington, durante una intervista promozionale:

«I know it is not the most feminist idea to be a woman in a tower wanting to be rescued, but for a woman of color in this country, we have never been afforded that fairy tale because of how the black family was ripped apart»²¹⁸

Come anticipato all'inizio del capitolo, l'amore che lega Django e Broomhilda è il motivo principale che spinge l'eroe ad intraprendere il lungo viaggio verso Candyland. La forte dipendenza che lega Broomhilda a Django è perfettamente rappresentata nella scena dove i

²¹⁷ D. R. Horton, "You Will Sell the Negress!": Using the Post-Neo-Slave Narrative to Revise Representations of Women in *Django Unchained* and *12 Years a Slave*, in «Americana: The Journal of American Popular Culture (1900-present)», Vol. 17(2), 2018.

²¹⁸ J. Vogel, *The Confession of Quentin Tarantino: Whitewashing Slave Rebellion in Django Unchained*, in «The Journal of American Culture», Vol. 41(1), 17-27, 2018, p. 24

due si rivedono per la prima volta. Quando la donna vede suo marito dopo essere stati separati a lungo, le sue emozioni sono così forti che la portano a svenire e ad accasciarsi ai piedi del suo amato. Il rapporto tra Django e Broomhilda risulta fortemente sbilanciato a favore del primo, a confermare il ruolo della moglie solo come rinforzo allo status di Eroe del protagonista: nel film non si assiste ad una conversazione intima tra i due coniugi, né si viene a sapere di più riguardo la loro relazione. Inoltre, durante l'ultima violenta sparatoria a Candyland, Django sembra perdere di vista il suo obiettivo originale, ovvero comprare la libertà di sua moglie e trarla in salvo dalla schiavitù. Quando l'accordo per la compravendita della schiava degenera, e la scena si trasforma in una carneficina, l'Eroe sembra dimenticarsi della presenza della moglie, lanciandosi nella sparatoria e rischiando di mettere a rischio la vita della donna che ama²¹⁹.



Django e Broomhilda si rivedono dopo essere stati separati. *Django Unchained* (2012), dir. Quentin Tarantino.

Broomhilda, però, è anche una donna molto intelligente, conosciuta dagli schiavisti per i suoi tentativi e ingegnose abilità nel fuggire dai campi di lavoro. Non è una schiava docile che si è arresa al proprio destino, la sua resistenza avviene fuori campo²²⁰ e il pubblico vede solo le conseguenze dei suoi tentativi di fuga, assistendo alle scene dove viene torturata. Le spiccate capacità intellettuali di Broomhilda vengono confermate anche dal fatto che è l'unico

²¹⁹ J. Vogel, *The Confession of Quentin Tarantino: Whitewashing Slave Rebellion in Django Unchained*, in «The Journal of American Culture», Vol. 41(1), 17-27, 2018, p. 25

²²⁰ D. R. Horton, "You Will Sell the Negress!": *Using the Post-Neo-Slave Narrative to Revise Representations of Women in Django Unchained and 12 Years a Slave*, in «Americana: The Journal of American Popular Culture (1900-present)», Vol. 17(2), 2018.

personaggio nero in grado di parlare due lingue²²¹, caratteristica che le permette di creare un legame stretto con King Schultz. Durante il loro incontro in camera, infatti, il dottore si complimenta con la schiava per essere in grado di parlare fluentemente la lingua straniera insegnata dai precedenti padroni, nonostante le rare occasioni di interazione con altre persone che parlino la sua stessa lingua acquisita.

Il ruolo di Broomhilda all'interno del film, sembra per lo più essere relegato al raggiungimento dello scopo della fiaba tedesca dalla quale lei stessa prende il nome²²², mito raccontato precedentemente da Schultz a Django e inserito all'interno del racconto esclusivamente per contribuire alla concezione della figura dell'ex-schiavo come eroe segnato dal fato. Nella leggenda di Sigfrido e Brünhilde raccontata da Schultz, la protagonista viene paragonata alla Valchiria che aveva sfidato gli ordini di suo padre per scontrarsi in duello contro il guerriero favorito dal dio, duello su cui poi la donna ha la meglio. Questa corrispondenza porta a considerare Broomhilda come una donna coraggiosa e intrepida, un'insurrezionalista contro il sistema schiavista della quale è prigioniera. Il parallelismo che Tarantino vuole tracciare tra Brünhilde e Broomhilda però è ancora più sottile e più significativo. Nella mitologia nordica, infatti, Wotan crea le Valchirie sue figlie perché assolvano ad uno scopo preciso, ovvero raccogliere le anime dei guerrieri caduti e guidarle verso il Valhalla. È il loro unico compito e sono destinate a ripetere le stesse gesta per l'eternità. Brünhilde è l'unica tra tutte le sue sorelle che si ribella alla monotonia, salvando la vita di uno dei guerrieri destinato a morire. Nell'epica tedesca, la cavalcata delle Valchirie simboleggia un mondo di ripetizioni, nel quale ogni creatura agisce seguendo delle regole precise e portando a termine i compiti che è destinata a realizzare, fino a quando Brünhilde non interrompe la monotonia. Broomhilda, attraverso i suoi continui tentativi di fuga, mostra la sua opposizione al sistema schiavista e cerca, allo stesso tempo, di liberarsi del ruolo da schiava che le è stato assegnato²²³.

Nonostante i personaggi femminili nei film di Tarantino abbiano spesso il controllo del loro destino, Broomhilda sembra essere l'eccezione: rimane un personaggio molto periferico, senza alcuna azione durante tutta la trama. Il suo personaggio vive nell'ombra di Django e il suo unico scopo è quello di motivare l'azione dell'Eroe ed essere l'oggetto dei suoi desideri. Nell'articolo in cui critica *Django Unchained*, Ishmael Reed descrive il ruolo di Broomhilda come «*the usual sexual toy role assigned to minority actresses by Hollywood*», facendo

²²¹ M. Ralph, *Theoretical Ramifications of Django Unchained*, in «American Anthropologist», Vol. 117(1), 154-161, 2015, p. 155

²²² J. Vogel, *The Confession of Quentin Tarantino: Whitewashing Slave Rebellion in Django Unchained*, in «The Journal of American Culture», Vol. 41(1), 17-27, 2018, p. 24

²²³ A. Daub, E. Bronfen, *Broomhilda Unchained: Tarantino's Wagner*, in «The Wagner Journal», Vol. 9(2), 2013, p. 64

riferimento ai ruoli stereotipici riservati alle donne nere²²⁴. Benché questo giudizio sia accurato, è importante contestualizzare il ruolo di Broomhilda all'interno del periodo storico in cui *Django Unchained* è ambientato, ovvero un contesto schiavista del XIX secolo dove le donne nere venivano trattate come oggetti sessuali e violentate dai loro padroni²²⁵. Il personaggio di Broomhilda, quindi, può essere analizzato attraverso chiavi di lettura diverse: da un lato è la rappresentazione di una principessa nera che attende fiduciosa di venire salvata da un cavaliere valoroso, rispecchiando il lato del suo carattere più romantico e dolce; da un altro può essere vista come vittima di una società machista e iper mascolina che la relega ai margini per renderla oggetto delle ambizioni e dei desideri di altri personaggi; e infine, può essere considerata anche come emblema dello stoicismo, della fedeltà e della forza d'animo delle donne nere.

5.1.1 Lo sguardo maschile e l'erotismo dell'esotico

Le altre figure femminili all'interno del film sono presentate come estensioni del piacere e del potere maschile²²⁶: il loro scopo all'interno della narrazione è strettamente legato al loro corpo e alla loro sessualità. Come nota Jesse Williams, infatti, nella piantagione di Big Daddy Bennet vengono mostrate «*a fleet of slave women stroll the grounds giggling, in floor-to-shoulder gowns, like they are in Versailles*»²²⁷, mentre al Cleopatra Club, Django e Schultz vengono accolti da una cameriera francese nera iper-sessualizzata. Il Club stesso è un altro luogo dove è possibile analizzare il ruolo delle donne nere: all'interno del locale allo spettatore vengono mostrate schiere di donne nere sensuali, affascinanti e adulatrici, chiamate «*ponies*», distese su uomini bianchi ricchi del Sud. Queste immagini evidenziano delle profonde connotazioni di dominio e sfruttamento dei corpi femminili e, per quanto vogliono mostrare una quanto più reale rappresentazione della storia americana, rischiano di essere interpretate, nella riproduzione di Tarantino, come una fantasia bianca diventata realtà²²⁸. Invece di offrire una rappresentazione cinematografica onesta e rispettosa delle donne nere durante il periodo

²²⁴ I. Reed, *Black Hollywood unChained: Commentary on the State of BlackHollywood*, Third World Press, 2015

²²⁵ D. R. "Horton, *You Will Sell the Negress!*": *Using the Post-Neo-Slave Narrative to Revise Representations of Women in Django Unchained and 12 Years a Slave*, in «*Americana: The Journal of American Popular Culture (1900-present)*», Vol. 17(2), 2018.

²²⁶ J. Vogel, *The Confession of Quentin Tarantino: Whitewashing Slave Rebellion in Django Unchained*, in «*The Journal of American Culture*», Vol. 41(1), 17-27, 2018, p.25

²²⁷ Ibid.

²²⁸ Ibid.

della schiavitù, il regista utilizza stereotipi che riducono i corpi femminili a feticci alla mercè di uomini bianchi e ricchi²²⁹.

La rappresentazione che i media propongono dei corpi femminili è un argomento di studio fondamentale all'interno dei *Visual Culture Studies*, soprattutto grazie all'apporto dato dai *Feminist Studies* degli anni '70 che evidenziano come la natura dello sguardo che gli spettatori rivolgono alle immagini sia, in genere, orientata sessualmente. Nel suo saggio "*Visual Pleasure and Narrative Cinema*"²³⁰, pubblicato nel 1975, la critica cinematografica britannica Laura Mulvey osserva come il cinema, soprattutto di produzione hollywoodiana, sia diventato una questione di sguardi. Per la prima volta l'attenzione degli studi sul cinema si sposta dalla creazione dell'opera a come l'opera viene percepita ed interpretata dal pubblico, al senso di questa. L'autrice distingue tra due tipologie: lo sguardo attivo e lo sguardo passivo. Il primo è caratteristico di chi osserva lo spettacolo, un pubblico concepito come maschile: è il *male gaze*, ovvero l'atto di raffigurare le donne nei media da una prospettiva maschile ed eterosessuale; lo sguardo di chi, nel buio di una sala, osserva corpi femminili anche per un piacere erotico. Lo sguardo passivo, invece, è proprio di chi viene osservato. L'attrice diventa così l'oggetto di sguardi altrui, diventandone allo stesso tempo desiderio, e guarda sé stessa essere osservata. Anche John Berger, nel suo libro "*Ways of Seeing*"²³¹ osserva la polarità presente tra chi osserva attivamente e chi si sente, probabilmente contro la propria volontà, osservata, richiamando uno stereotipo ben preciso e sottolineando la natura patriarcale della società. Questo sbilanciamento di potere in termini di sguardi si può osservare anche in *Django Unchained* dove il ruolo dato alle donne presenti nella sceneggiatura è costruito appositamente per lo sguardo maschile, rendendo loro degli oggetti sessuali il cui unico scopo è quello di soddisfare lo spettatore maschio.

Un'altra particolarità che caratterizza la rappresentazione delle donne nere nel settimo film di Tarantino è l'erotismo dell'esotico. La sessualizzazione delle schiave all'interno film avviene soprattutto perché viene attribuito al loro colore della pelle una connotazione erotica. Come spiega Huston Baker, «[...] in slave law black women are seductresses, deemed so lascivious by nature and so passionate in lust for carnality that they are incapable of being 'raped'»²³². Il

²²⁹ J. Vogel, *The Confession of Quentin Tarantino: Whitewashing Slave Rebellion in Django Unchained*, in «The Journal of American Culture», Vol. 41(1), 17-27, 2018, p. 26

²³⁰ L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in «Screen», Vol. 16(3), 1975, pp. 6-18

²³¹ J. Berger, *Ways of Seeing*, UK: Penguin Books, 1972

²³² D. R. Horton, "You Will Sell the Negress!": *Using the Post-Neo-Slave Narrative to Revise Representations of Women in Django Unchained and 12 Years a Slave*, in «Americana: The Journal of American Popular Culture (1900-present)», Vol. 17(2), 2018.

Cleopatra Club è un locale di proprietà di Calvin Candie, dove i ricchi proprietari terrieri bianchi possono intrattenere relazioni sessuali interrazziali con le loro giovani schiave nere. Le scene girate all'interno del Club mostrano lo sguardo stereotipizzato tipico del mondo occidentale nei confronti delle culture sviluppatesi nei paesi colonizzati. Questa visione, ipotizzata dai *Post-Colonial Studies* e poi sviluppata ulteriormente all'interno dei *Visual Culture Studies*, evidenzia come lo sguardo si distingue, anche in questo caso, in una componente passiva e una attiva che creano disparità culturali e sociali²³³. Quello che traspare è quindi una volontà di affermazione e di dominio, ossia una condizione di superiorità tra chi osserva e chi viene osservato.

5.2 «*Attractive southern belle*»: Lara Lee Candie-Fitzwilly

Lara Lee Candie-Fitzwilly è la sorella, recentemente rimasta vedova, di Calvin Candie, interpretata da Laura Cayouette. È la rappresentazione contemporanea della padrona bianca della piantagione, che allo stesso tempo si oppone e incarna alla perfezione il ruolo affidatole²³⁴. La prima volta che compare sullo schermo, Lara Lee appare di schiena, con i capelli ornati da fiori e un vestito rosa che la fa sembrare più giovane di quanto non sia. È impegnata ad intrattenere un ospite quando Calvin Candie fa ritorno alla villa di Candyland, accompagnato da Django e Dr. King Schultz. Viene presentata ai due uomini dal fratello, in una scena che, per la scelta di parole utilizzata da Calvin («*attractive southern belle*») e per il linguaggio corporeo di Lara, suggerisce una relazione incestuosa tra due fratelli. L'enfasi di Calvin sullo status di vedova della sorella indica il fatto che Lara è sul mercato come 'merce' per il matrimonio. Questa scena presenta Lara sia come oggetto, che come proprietaria terriera, evidenziando la sua posizione precaria come signora della piantagione e schiavista. Si intuisce inoltre che, quando Calvin si allontana dalla piantagione, è Lara la principale proprietaria di schiavi, come spiega il fratello elogiandone le sue abilità di baratto e ammirando la sua capacità di vendere schiave²³⁵.

²³³ G. C. Spivak, *A critique of postcolonial reason: Toward a history of the vanishing present*, Harvard University Press, 1999

²³⁴ D. R. Horton, "You Will Sell the Negress!": Using the Post-Neo-Slave Narrative to Revise Representations of Women in *Django Unchained* and *12 Years a Slave*, in «*Americana: The Journal of American Popular Culture (1900-present)*», Vol. 17(2), 2018.

²³⁵ Ibid.



Calvin Candie e a sorella, [Lara Lee Candie-Fizwilly](#). *Django Unchained* (2012), dir. Quentin Tarantino

Il compito di Lara, in quanto signora della piantagione, è quello di gestire le schiave donne ed essere una perfetta padrona di casa. Ecco perché Mr. Candie la incarica di rendere Broomhilda presentabile dopo averla rimossa dalla *hot box*²³⁶ cosicché possa incontrare Schultz ed adempiere ai suoi doveri di *comfort slave*. Questa scena è fondamentale nella caratterizzazione del personaggio di Lara, in quanto viene esplicitato il suo ruolo attivo nella tratta degli schiavi, nonché anche il suo compito di *maitresse* quando accompagna Broomhilda nella stanza di Schultz, forzandola ad entrare nonostante il suo evidente disagio²³⁷. La soddisfazione che appare sul volto di Lara dopo aver concesso Broomhilda come prostituta al dentista tedesco, mette in discussione l'idea che le donne non fossero coinvolte nella tratta degli schiavi.

In una scena successiva, durante la cena che vede tutti gli ospiti della villa seduti intorno al tavolo, Lara protesta alla richiesta di Calvin e Stephen di mostrare le cicatrici delle frustate sulla schiena di Broomhilda. Questa obiezione dimostra quanto la sorella del padrone di casa tenga all'aspetto dello spazio domestico. In quanto diretta responsabile delle schiave che lavorano a Candyland, infatti, Lara sfigura davanti ai suoi ospiti se Broomhilda non si rivela

²³⁶ L'*hot box* era un metodo di tortura e punizione tipicamente usato in regioni umide e aride. Consisteva in una scatola di metallo esposta al sole dove la persona che doveva essere punita veniva rinchiusa.

²³⁷ D. R. Horton, "You Will Sell the Negress!": Using the Post-Neo-Slave Narrative to Revise Representations of Women in *Django Unchained* and *12 Years a Slave*, in «Americana: The Journal of American Popular Culture (1900-present)», Vol. 17(2), 2018.

essere perfetta, il che svela il fatto che l'opposizione di Lara alla rivelazione delle cicatrici di Broomhilda riguarda più il suo bisogno egoistico di mantenere le apparenze, piuttosto che impedire l'umiliazione della schiava²³⁸.



Mr. Candie e Stephen mostrano le cicatrici sulla schiave di Broomhilda, dovute alle torture subite. *Django Unchained* (2012), dir. Quentin Tarantino

Lara è inoltre da considerare come la responsabile dello smascheramento dell'elaborato piano di Django e Schultz per liberare Broomhilda. Durante la cena, infatti, è lei che si accorge degli sguardi che marito e moglie si scambiano, commentando «[...] *it looks like this ponys got big eyes for Django*»²³⁹. Questo commento, all'apparenza innocuo, funge da catalizzatore per il resto del film, rivelando la farsa agli occhi di Stephen e contribuendo a dipingere Lara come una degli antagonisti del racconto.

Il coinvolgimento di Lara nella compravendita e nello sfruttamento degli schiavi è evidente agli occhi dello spettatore alla fine del film, e ne giustifica la sua morte, che avviene durante la carneficina finale per mano di Django. Il protagonista uccide Miss Candie con un singolo colpo all'addome, facendola volare fuori dalla stanza in un modo fantastico e caricaturale. Secondo Michael Ralph, la scelta di rendere meno seria e credibile la morte di Lara Lee era quasi obbligata per Tarantino, in quanto necessaria per ridurre, negli spettatori, il peso morale che comporta vedere una donna bianca, considerata delicata, venire brutalmente assassinata da un pericoloso uomo nero²⁴⁰.

²³⁸ K. Wood, *Broken Reeds and Competent Farmers: Slaveholding Widows in the Southeastern United States, 1783-1861*, in «Journal of Women's History», Vol. 13(2), p. 46

²³⁹ Quentin Tarantino. *Django Unchained*, 2012.

²⁴⁰ M. Ralph, *Theoretical Ramifications of Django Unchained*, in «American Anthropologist», Vol. 117(1), 154-161, 2015, pp. 154-161

6. La violenza di Tarantino

L'uso che Tarantino fa della violenza nei suoi film si posiziona tra due margini assoluti: da una parte ne è la manifestazione esagerata, mentre dall'altra, questo stesso eccesso, porta al suo conseguente ribaltamento ironico²⁴¹. L'eventuale presenza di una corrispondenza tra la rappresentazione della violenza nei film e il suo godimento nella realtà, è un argomento che Krishnan Guru-Murthy²⁴² ha affrontato durante un'intervista con il regista, il quale ha risposto sostenendo l'esistenza di una sostanziale differenza tra la costruzione fittizia della violenza e la realtà, citando la formula godardiana «non è sangue, è rosso»²⁴³.

Nel suo settimo film, Tarantino fa un uso diverso della violenza, proponendo tre diverse valenze di senso: la prima è quella tipica, che proviene dalla volontà di stupire e sconcertare il pubblico, creata attraverso lunghi dialoghi che anticipano e procrastinano fino all'ultimo l'esplosione del conflitto, esasperando così la suspense della scena²⁴⁴. Questa tipologia è strettamente collegata anche al genere del film. Una delle prerogative estetiche dello Spaghetti Western, infatti, è la decostruzione dell'ideale mitico occidentale rappresentato dall'eroe giusto e rigoroso, anche se spesso violento e brutale. Registi come Leone e Corbucci manipolano e risemantizzano la violenza giustificata e idealizzata tipica dei Western americani, per renderla fine a sé stessa²⁴⁵. Nonostante la divisione tra bene e male permanga e rimanga facilmente riconoscibile, senza i fondamenti morali che la identificano, questa diviene null'altro che una *performance* di stile e attitudine, identificando così gli eroi e gli antagonisti come:

[...] mere empty shells, and issues of right and wrong, appropriate behavior, and honorable acts are either disregarded or self-mockingly reduced to questions of skill, puncturing the 1950s ideal of the high-minded man with a gun²⁴⁶.

La seconda, come spiega Frasca, è frutto di una tendenza che il regista ha inaugurato con *Inglorious Basterds*:

²⁴¹ G. Frasca, *History of violence*, in «Cineforum», Vol. 522, 30-32, 2013, p. 30

²⁴² K. Guru-Murthy, *Quentin Tarantino: 'I'm Shutting Your Butt Down!'*, in «Channel 4 News», 10 gennaio 2013, <https://www.channel4.com/news/quentin-tarantino-im-shutting-your-butt-down>, visitato il 20 gennaio 2021.

²⁴³ G. Frasca, *History of violence*, in «Cineforum», Vol. 522, 30-32, 2013, p. 30

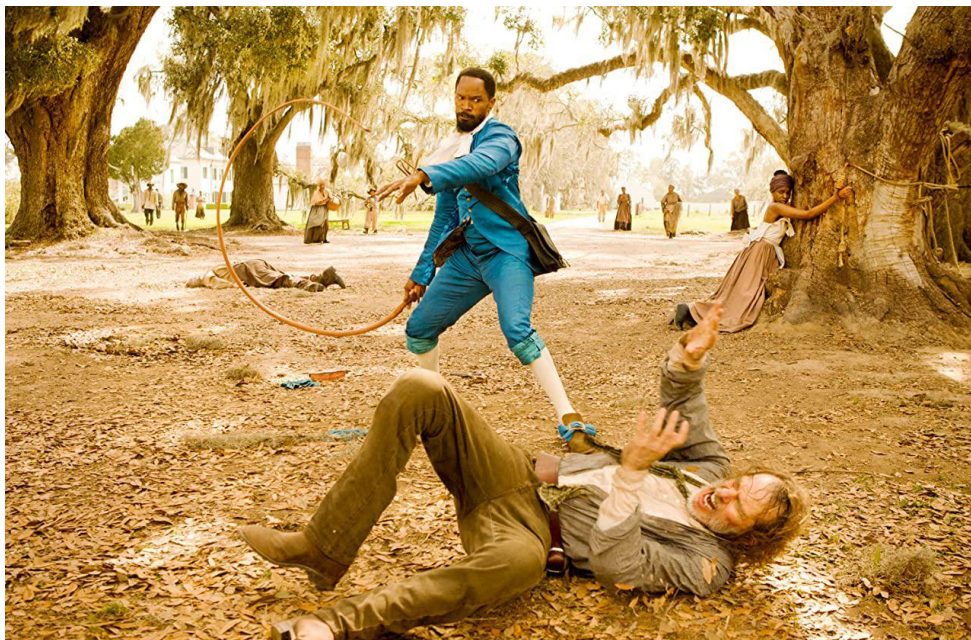
²⁴⁴ Ivi, p. 31

²⁴⁵ J. Dunham, *The Subject Effaced: Identity and Race in Django Unchained*, in «Journal of Black Studies», Vol. 47(5), 402-422, 2016, p. 406.

²⁴⁶ L. C. Mitchell, *Westerns: Making the man in fiction and film*, Chicago: University of Chicago Press, 1996, p. 225.

Si sceglie un nemico indifendibile sul piano etico (i nazisti, gli schiavisti), lo si carica ulteriormente di azioni scellerate compiute nel corso della vicenda, ci si identifica nel personaggio storicamente debole (l'ebrea Shosanna, il nero Django), si solidarizza con il trauma da lui patito (la famiglia sterminata di Shosanna, le vessazioni e la prigionia della moglie per Django), si attende che il momento del giusto riscatto risolutore giunga per sanare la sete di vendetta di un pubblico abilmente sollecitato e incentivato.²⁴⁷

Così, la scena in cui Django uccide John Brittle con un singolo colpo al cuore, per poi vessare il corpo del fratello e infine sparargli ripetutamente finché è a terra, viene vissuta dagli spettatori come il raggiungimento della tanto attesa rivincita dell'oppresso contro l'oppressore²⁴⁸.



Django fustiga John Brittle, schiavista che aveva precedentemente torturato lui e sua moglie. *Django Unchained* (2012), dir. Quentin Tarantino

La terza è una prospettiva nuova e inedita nelle opere di Tarantino, che presta attenzione agli effetti che la violenza ha sul pubblico piuttosto che alla sua messa in scena. Una scena particolarmente esemplificativa di questa terza prospettiva è quella in cui lo schiavo D'Artagnan viene sbranato vivo dai cani furiosi di Candie. In questo caso non si percepisce alcuna traccia di ironia, ma si tratta di violenza pura imposta al pubblico. Violenza dalla quale Schultz appare sconvolto, al contrario di Django, che sostiene lo sguardo di sfida di Candie

²⁴⁷ G. Frasca, *History of violence*, in «Cineforum», Vol. 522, 30-32, 2013, pp. 31-32

²⁴⁸ Ivi, p. 32

quando questi chiede perché non appaia turbato dallo spettacolo tanto quanto il suo compagno tedesco. Alla battuta dello schiavista, Django risponde: «*Naw, he just ain't use to seein' a man ripped apart by dogs, is all. [...] him being German an' all, I'm a little more use to American's then he is*»²⁴⁹, assegnando a quella che ad un primo impatto può sembrare solo una scena cruenta, un significato più profondo, una «accusa diretta di una colpa nazionale»²⁵⁰. Nel suo settimo film Tarantino è stato accusato di proporre una rappresentazione errata della Storia e di romanticizzare la violenza, ma in *Django Unchained* quest'ultima viene elaborata sia per sortire un effetto satirico sul pubblico, sia per essere una forma di redenzione di un periodo buio della storia americana.

Il tratto distintivo di Quentin Tarantino come regista è l'uso che fa della violenza, spesso esagerata ed eccentrica. In questo, *Django Unchained* rispecchia appieno lo stile tarantiniano, introducendo uno scontro violento fin primi fotogrammi dell'opera²⁵¹. La violenza presente all'interno del settimo film del regista viene però giustificata anche dalla scelta del genere dell'opera: scene crudeli, sparatorie sanguinolente e scontri violenti sono alcuni tra i tratti caratteristici dei Western. Paragonando tra loro *Django Unchained* e il film *Django*, di Sergio Corbucci del 1966, da cui Tarantino ha tratto ispirazione per la sua opera, non si notano differenze nella quantità di scene di violenza, quanto più nel significato che questa assume nel film più recente²⁵². *Django Unchained* mostra allo spettatore due tipologie di violenza considerevolmente diverse l'una dall'altra. La prima modalità mostra allo spettatore una violenza rigenerativa, indirizzata contro le istituzioni corrotte della società. Come spiega Bieger: «*Its destructive power is not so much depicted as a necessary evil but [...] as an effect-driven spectacle that has [...] become Tarantino's aesthetic signature*»²⁵³. Si tratta di una violenza teatrale e parodica, con lo scopo di essere una performance caratteristica ed estetica. L'exasperazione di questa tipologia di violenza sottintende l'inutilità della vendetta personale come atto di catarsi purificatoria²⁵⁴. La seconda modalità viene specificatamente utilizzata per rappresentare le torture e le punizioni riservate agli schiavi disobbedienti. In questo caso la violenza viene mostrata come una forza 'civilizzante' e utile a mantenere l'ordine, impiegata da uomini bianchi privilegiati ai danni di soggetti sfruttati e disumanizzati, descrivendone così

²⁴⁹ Quentin Tarantino. *Django Unchained*, 2012.

²⁵⁰ G. Frasca, *History of violence*, in «Cineforum», Vol. 522, 30-32, 2013, p. 32

²⁵¹ S. Rosso. *Note sulla violenza in Django Unchained*, In «Iperstoria», Vol. 2, 2013.

²⁵² Ibid.

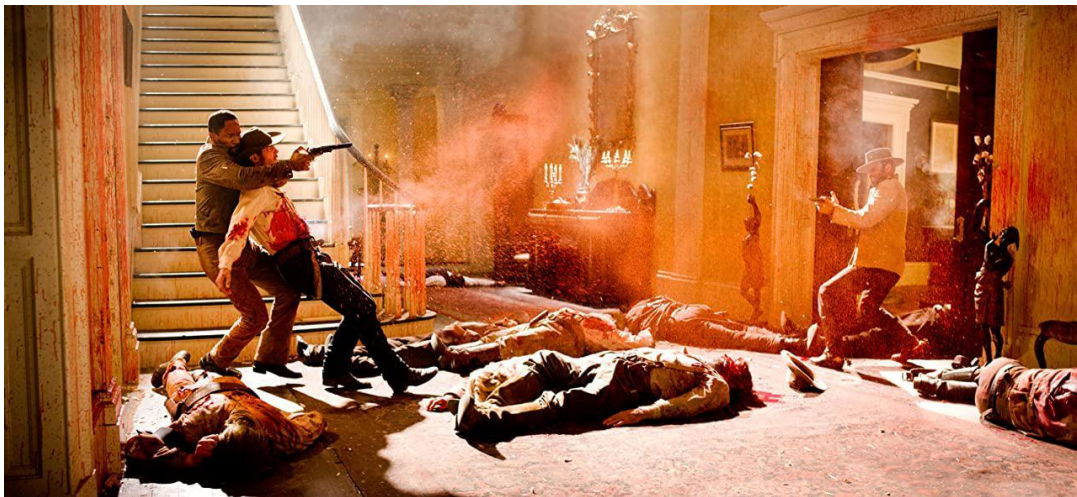
²⁵³ L. Bieger, *Cowboys in Candyland: Quentin Tarantino's Django Unchained and the Southern Frontier*. In «Violence and Open Spaces: The Subversion of Boundaries and the Transformation of the Western Genre» Universitätsverlag C. Winter, 143-160, 2017, p. 157

²⁵⁴ Ibid.

il potere distruttivo²⁵⁵. Visivamente, questa seconda tipologia di violenza viene mostrata attraverso primissimi piani, come avviene nel *flashback* in cui Django ricorda sua moglie venire sfregiata sulla guancia da un ferro rovente. Mentre il primo modo di espressione della violenza può produrre momenti comici attraverso l'esagerazione degli spruzzi di sangue e i combattimenti coreografati, il secondo modo mostra la violenza cruda e reale del periodo.



Broomhilda viene marchiata con un ferro rovente con il simbolo degli schiavi fuggiaschi. *Django Unchained* (2012), dir. Quentin Tarantino



Sparatoria finale a Candyland. *Django Unchained* (2012), dir. Quentin Tarantino

Tarantino usa la violenza anche per de-romanticizzare la cultura della piantagione, perpetrata da opere come *The Birth of a Nation* e *Gone with the Wind*, attraverso l'uso di immagini crude e barbariche, come gli schizzi di sangue che sporcano le piante di cotone in seguito all'esecuzione dei fratelli Brittle.

²⁵⁵ L. Bieger, *Cowboys in Candyland: Quentin Tarantino's Django Unchained and the Southern Frontier*. In «Violence and Open Spaces: The Subversion of Boundaries and the Transformation of the Western Genre» Universitätsverlag C. Winter, 143-160, 2017, p. 157



Cotone insanguinato a seguito dell'uccisione di uno dei Fratelli Brittle. *Django Unchained* (2012), dir. Quentin Tarantino

Anche la colonna sonora è collegata alle diverse valenze di senso della violenza all'interno del film. La musica, infatti, viene associata alla violenza usata a scopo redentivo, e non al sistema schiavista dell'America. Durante l'ultima carneficina di Candyland, quando Django si scontra con gli uomini di Candie, è incitato dalla musica di Tupac Shakur e James Brown. La violenza inflitta dagli schiavisti, invece, è priva di colonna sonora. Quando Django ricorda le torture che lui e sua moglie hanno subito, quando D'Artagnan viene sbranato dai cani, quando Broomhilda emerge nuda dalla *hot box*, la colonna sonora tace²⁵⁶. Questo espediente narrativo è necessario per separare la violenza reale da quella fittizia. Di fronte alle torture e ai soprusi che gli schiavi devono subire, la musica scompare, per rendere la scena più reale, per permettere allo spettatore di sentire le urla di dolore dei torturati e renderlo così partecipe della rabbia e della volontà di vendetta del protagonista. Le azioni violente di Django vengono così giustificate agli occhi del pubblico e, accompagnate da una colonna sonora che include anche brani rap, favoriscono a creare l'immagine dell'Eroe.

Django Unchained non è il primo film di Tarantino in cui il regista attribuisce alla violenza un senso parodico e satirico. *Natural Born Killers* è un film diretto da Oliver Stone e scritto da Quentin Tarantino, distribuito nelle sale cinematografiche nel 1994. Racconta la storia dei coniugi Mikey e Mallory Knox, interpretati da Woody Harrelson e Juliette Lewis, e segue l'evoluzione dei loro personaggi mentre diventano dei serial killer psicopatici, alimentati dalla popolarità che acquisiscono tramite i mass media²⁵⁷. L'opera collega la violenza alla satira attraverso l'uso di elementi politicamente scorretti (violenza, sessismo e volgarità), che hanno

²⁵⁶ A. Daub, E. Bronfen, *Broomhilda Unchained: Tarantino's Wagner*, in «The Wagner Journal», Vol. 9(2), 2013, p.61

²⁵⁷ Oliver Stone. *Natural Born Killers (Assassini nati, 1994)* <https://www.imdb.com/title/tt0110632/>

lo scopo di essere provocatori e suscitare negli spettatori una reazione inversa. Una delle scene più esemplificative è la sequenza nella quale i due protagonisti si incontrano per la prima volta. Filmata come una tipica sit-com americana (include anche la sigla di apertura, i titoli di coda, le risate e gli applausi registrati) la scena è una feroce critica alla televisione americana stessa: i significati violenti che si intuiscono tra le righe della storia evidenziano i limiti del palinsesto americano del periodo. Stone usa la satira come espediente narrativo per spiegare il rapporto tossico che intercorre tra violenza e media, sottolineando come la prima sia figlia dei secondi, che la glorificano e la osannano per ottenere ascolti e lucro²⁵⁸.



Mallory Knox subisce i soprusi del padre. *Natural Born Killers* (1994), dir. Oliver Stone



Il primo incontro tra Mikey e Mallory Knox. *Natural Born Killers* (1994), dir. Oliver Stone

Natural Born Killers è l'esempio perfetto di film post-moderno: *mainstream*, ma allo stesso tempo politicamente scorretto. Esalta la violenza fino a farle quasi perdere senso, rendendo l'opera una delle più autentiche e dirette critiche ai media che il cinema americano abbia prodotto in quel periodo. Quello che traspare dal film è la necessità di un cambiamento

²⁵⁸ C. Kiselyak, *Chaos Rising: The Storm Around 'Natural Born Killers'* (2001)

all'interno del sistema mediatico, che in quegli anni era attento solo a perpetrare sé stesso, aumentando così le differenze tra le classi sociali. Nella scena dove il giornalista Wayne Gale, interpretato da Robert Downey Jr., viene preso in ostaggio da Mikey Knox durante il suo tentativo di fuga, Oliver Stone assegna alla violenza un significato diverso. La ribellione di Mikey e l'esplosione della rivolta in carcere portano all'uccisione, per mano dei due coniugi e in diretta TV, di Gale. L'omicidio del giornalista, per Stone, è una metafora: dietro al questo gesto non c'è solo l'idea di uccidere una persona, ma piuttosto di uccidere un determinato modo di creare notizie, fatto di semplificazioni e frasi ad effetto, create per catturare l'attenzione di un'audience pigra e distratta.

L'intento di *Natural Born Killers*, quindi, è quello di creare un antidoto alla violenza, esaltandola e accostandola alla satira. In *Django Unchained*, invece, Tarantino enfatizza la violenza per denunciare e sottolineare i soprusi che le comunità afroamericane hanno dovuto subire durante il periodo della schiavitù, e la giustappone ad elementi parodici e caricaturali per accentuare l'arco redentivo di Django durante la storia.

6.1 L'uso (necessario) della violenza

Sparatorie sanguinose e violenza esagerata sono uno standard nei film di Tarantino, e in questo *Django Unchained* non fa eccezione. Tuttavia sembra che, in questo film, le scene di violenza siano enfatizzate e accentuate rispetto alle opere precedenti del regista. Tarantino utilizza due tipi differenti di violenza: quella realisticamente severa per raffigurare la schiavitù, e la sua tipica, esagerata e caricaturale, per rappresentare la vendetta dell'Eroe. Lo sviluppo in parallelo di queste due modalità, crea negli spettatori un sentimento di frustrazione, cosicché possano sviluppare empatia nei confronti di Django ed esultare per lui fino alla fine. Rappresentando la violenza attraverso questi due differenti tipologie, il regista è anche in grado di creare un evidente contrasto tra la violenza reale e quella fittizia, separando così i fatti storici realmente accaduti, dalla finzione della narrativa Western. L'eccesso di violenza in *Django Unchained* è probabilmente attribuibile alle convenzioni di genere che derivano dallo Spaghetti Western, ma è anche dovuto alla volontà di illustrare l'ingiustizia dell'ideologia razzista e schiavista. Un altro motivo che spiegherebbe la ragione per cui il regista ha deciso di esaltare la violenza nella sua opera, potrebbe essere che le brutalità immotivate che la maggior parte degli altri personaggi commettono, mitigano e giustificano la violenza di Django. Questo aspetto contribuisce a difendere le scelte che il protagonista compie durante il film, in

quanto sembra che l'unica risposta possibile al mondo che lo circonda, sia rispecchiare lo stesso comportamento violento degli altri²⁵⁹.

In *Django Unchained*, Quentin Tarantino presenta due diverse visioni della violenza: da una parte quella cruda e reale della schiavitù, dall'altra quella fantastica e redentiva di Django, con l'obiettivo di denunciare la responsabilità degli Stati Uniti D'America riguardo i crimini della schiavitù. Il regista distingue la crudeltà che i bianchi impongono ai loro schiavi semplicemente perché necessaria e 'richiesta' dall'istituzione schiavitù, dalla violenza con cui gli schiavisti vengono, giustamente, puniti²⁶⁰. Si tratta dunque, come definita dal critico Walter Benjamin, di una «violenza rivoluzionaria»²⁶¹: non solo punitiva, ma attraverso la quale è possibile dare origine a una nuova epoca storica. Tarantino impiega questa concezione per invertire l'uso classico che l'occidente americano, e in particolare il genere Western, fa della violenza, così da trasformarla in una critica della stessa. La violenza esagerata di *Django Unchained*, quindi, risulta essere una 'violenza necessaria'²⁶², nozione tipica dell'ideologia del cinema da cowboy²⁶³ e filosofia che Django interiorizza. In una scena del film, dove Schultz rimprovera il protagonista per essere troppo aggressivo nei confronti degli altri schiavi, appare chiaro che, per Django, ottenere giustizia significa che *'you gotta get dirty'*²⁶⁴, applicando anche la mentalità 'occhio per occhio'. La penultima scena di Candyland è rappresentativa della brutalità eccessiva, fuori luogo e caricaturale della quale il film fa uso. Colma di violenza e di sangue, è la sequenza meno credibile tra tutte, che Tarantino presenta come monito agli spettatori: una società basata sulla vendetta sarebbe eccessivamente violenta e porterebbe solo alla sopravvivenza dei più forti, esattamente come, all'interno dell'opera, la violenza non sradica la schiavitù ma avvantaggia solo Django e Broomhilda.

Per comprendere il rapporto del film con la società odierna, è necessario porre una domanda: per chi è necessario oggi questo tipo di violenza?²⁶⁵ Durante un'intervista con Charlie Rose, Tarantino spiega che molti degli elementi cruciali presenti nel suo film sono liberamente ispirati

²⁵⁹ A. Kocić, *From the violent "Black Buck" stereotype of the "Black Hero": Representations of African Americans ad Black masculinity in American cinema*. [Doctoral dissertation]. Facta Universitatis, Series: Linguistic and Literature, 2017, p. 94

²⁶⁰ A. Daub, E. Bronfen, *Broomhilda Unchained: Tarantino's Wagner*, in «The Wagner Journal», Vol. 9(2), 55-67, 2013, p. 61

²⁶¹ W. Benjamin, M. Bullock, & M. W. Jennings, *Critique of violence*. «Deconstruction: A Reader», 1921, pp. 62-70

²⁶² H. Robbins, *Django Unchained: Repurposing Western Film Music*, in «Safundi», Vol. 16(3), 2015, pp. 292-302.

²⁶³ L. Saint, *Response: "Why Slavery Now?" Django Unchained as a History of the Present*, in «Safundi», Vol. 16(3), 292-302, 2015, p. 309

²⁶⁴ Ibid.

²⁶⁵ Ibid.

alla famosa mini-serie *Roots*, in particolare la scena dove Django fustiga uno dei fratelli Brittle prima di ucciderlo.

Quentin Tarantino: [...] *And at the end of the movie, they have Lloyd Bridges and they tie him to a tree and Chicken George is going to whip him. He's going to give him a peeling to end all peelings. And you've been waiting 16 hours for this. And naturally, he does the thing that they normally do in these movies like, "no, no, no, I can't do that. That would make me as bad as you." And when he said that, all over America, 100 million people said, "No. Whip his" --*

Charlie Rose: *He had it coming.*

Quentin Tarantino: *He had it coming. It's about time for some payback.*

Charlie Rose: *Yes.*

Quentin Tarantino: *Well, you don't have that problem in my movie.*

Charlie Rose: *You get payback.*²⁶⁶

Dall'intervista emerge come, in *Django Unchained*, Tarantino utilizzi la forza come mezzo per ottenere vendetta e risarcimento. Questo è un tema che costituisce la base del sistema penale giudiziario statunitense: dall'utilizzo della pena capitale, agli omicidi extragiudiziari come l'operazione Geronimo²⁶⁷, fino ad arrivare all'utilizzo di attacchi per mezzo di droni²⁶⁸. Così, l'uso della violenza come mezzo per ottenere vendetta, diventa a sua volta una critica al sistema giudiziario statunitense, nonché una critica alla società americana stessa, che ripone ancora fiducia in sistemi punitivi che si basano sull'ideologia della rivalsa.

6.2 *Black-on-black violence*

Una delle critiche principali rivolte a *Django Unchained* riguarda la presenza di *black-on-black violence*, ovvero l'uso della violenza nell'interazione tra persone nere. Nel suo articolo per *The Journal of American Culture*, Joseph Vogel sostiene che l'utilizzo di questa specifica forma di violenza solleva seri interrogativi sulla politica razziale di Tarantino:

²⁶⁶ Rose, C. *Interview with Quentin Tarantino*, in «Charlie Rose», 21 dicembre 2012, <https://charlierose.com/videos/17441>, visitato il 5 luglio 2022

²⁶⁷ Operazione militare statunitense che ha portato alla morte di Osama bin Laden.

²⁶⁸ M. Ralph, *Theoretical Ramifications of Django Unchained*, in «American Anthropologist», Vol. 117(1), 154-161, 2015, p. 157

*Why, in Tarantino's mind, does black liberation demand intraracial murder? Why is blackness presented as equally culpable for the institution of slavery? Why is Django, the film's hero, so consistently uninvested in black liberation or transformation?*²⁶⁹

Significativo, a tal proposito, è il fatto che la vera nemesi di Django nel film non sia il ricco schiavista bianco, ma lo schiavo domestico Stephen, come sostiene Jelani Cobb: «*the central conflict is not between an ex-slave and a slaver but between two archetypes – the militant and the sellout.*²⁷⁰» Il conflitto tra i due personaggi neri viene mostrato al pubblico sin dal loro primo incontro, quando Stephen accoglie Monsieur Candie e i suoi ospiti al loro arrivo a Candyland.

Stephen: [...] *who's this nigger up on that nag?*

Django: *Hey Snowball. If you wanna know who I am, or the name of my horse, you ask me.*

Stephen: *Just who the hell you callin' Snowball, horse boy? I'll yank your ass of that goddamn nag, so goddamn fast – in the mud.*

Calvin Candie: *Whoa, whoa, whoa, Stephen, let's keep it funny. Django's a Freeman.*

Stephen: *This nigger, here?*

Calvin Candie: *That nigger there. Let me at least introduce the two of you. Django, this is another cheeky black bugger like yourself, Stephen. Stephen, this is Django. You two should hate each other.*²⁷¹

Lo scambio di battute tra Stephen e Candie è quasi comico e ridicolo, schiavo e padrone ridono e scherzano come se fossero alla pari. Questo momento contribuisce a creare l'immagine di Stephen come uno dei nemici dell'Eroe, in quanto colloca l'anziano schiavo domestico in una posizione di potere che gli consente di comportarsi a sua volta da schiavista e umiliare gli altri schiavi al suo comando. In questo contesto, la *black-on-black violence* viene presentata come il legame tra potere, politica e piacere e viene costruita da e per lo sguardo feticista bianco²⁷².

La scena in cui Django assiste alla lotta tra Mandingo è paradigmatica della rappresentazione di *black-on-black violence* finalizzata per gli 'occhi bianchi'. Durante il duello, quando il combattente di proprietà di Mr. Candie ha la meglio sul suo avversario, Calvin reagisce con

²⁶⁹ J. Vogel, *The Confession of Quentin Tarantino: Whitewashing Slave Rebellion in Django Unchained*, in «The Journal of American Culture», Vol. 41(1), 17-27, 2018, p. 24

²⁷⁰ J. Cobb, *Tarantino Unchained*, in «The New Yorker», 2 gennaio 2013 <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/tarantino-unchained>, visitato il 20 gennaio 2022

²⁷¹ Quentin Tarantino. *Django Unchained*, 2012.

²⁷² M. Charania, *django unchained, voyeurism unleashed*, in «Context», Vol. 12(3), 58-60, 2013, p. 58

euforia, esultando per l'eccitazione. La risposta entusiasta dello schiavista alla vincita del suo uomo si oppone alla vista dei corpi maschili neri dei lottatori: uno, dolorante e oggettivato, che viene congratulato per la sua vittoria, mentre osserva sconvolto il corpo del secondo, sconfitto e scartato, che giace immobile a terra²⁷³. Questa sequenza sfrutta la *black-on-black violence*, facendone intrattenimento per i bianchi. La lotta avviene sotto gli occhi impassibili di Django, che osserva l'avvenimento senza alcun tipo di emozione, rendendosi così silenziosamente complice del brutale omicidio²⁷⁴. Lungo il suo arco narrativo, il personaggio di Django non dimostra mai compassione per gli altri schiavi, considerandosi troppo potente e speciale per pensare anche solo di aiutarli o trattarli con gentilezza. Così facendo, consapevolmente o meno, applica la *black-on-black violence* contro le stesse persone che prima erano suoi compagni. L'uso eccessivo da parte di Django della forza per esigere vendetta può sembrare, a primo acchito, soddisfacente per il pubblico in quanto, dopo anni di oppressioni e maltrattamenti, il personaggio nero ottiene la tanto attesa rivalsa sull'uomo bianco. Dopo un'analisi un po' più approfondita, però, l'uso smodato della violenza da parte del personaggio principale risulta disturbante²⁷⁵. Il comportamento di Django costringe a comparare la vittima e l'oppressore, mentre la loro distinzione dovrebbe essere mantenuta²⁷⁶. Temoney sostiene anche che, la rappresentazione caricaturale della violenza di cui fa uso il regista, rischia di distrarre gli spettatori e rendere parodistica la sua rappresentazione della schiavitù²⁷⁷.

Tarantino affronta un argomento molto delicato della storia degli Stati Uniti, come quello della schiavitù, usando il suo stile cruento e sanguinolento. Non è il suo stile che lo ha reso oggetto di critiche, quanto l'uso eccessivo della violenza, che lo ha portato a trascurare altri aspetti della schiavitù, come le condizioni di vita e di lavoro.

Con *Django Unchained*, Tarantino cerca di educare alla schiavitù ma, soprattutto, offre agli schiavi un'opportunità di vendetta.

²⁷³ J. E. Ford III, *Blackness and legend*, in «Black Camera: An International Film Journal (The New Series)», Vol. 7(1), 199-217, 2015, p. 212

²⁷⁴ J. Vogel, *The Confession of Quentin Tarantino: Whitewashing Slave Rebellion in Django Unchained*, in «The Journal of American Culture», Vol. 41(1), 17-27, 2018, p. 24

²⁷⁵ S. Režić, *Rewriting the Past in Postmodern Slave Narratives*. [Doctoral dissertation]. Josip Juraj Strossmayer University of Osijek. Faculty of Humanities and Social Sciences. Department of English Language and Literature, 2015

²⁷⁶ K. E. Temoney, *The 'D' is Silent, but Human Rights Are ot: Django Unchained as Human Rights Discourse*, in «Quentin Tarantino's Django Unchained: The Continuation of Metacinema», Ed. Oliver Speck, New York: Bloomsbury Academic, 2014, p. 138

²⁷⁷ Ibid.

7. La rappresentazione bianca

Django Unchained si sviluppa principalmente attorno a due trame che si intrecciano tra loro: una che vede Django e Broomhilda come protagonisti, mentre cercano di liberarsi dalla schiavitù; e la seconda che analizza la differenza tra gli archetipi rappresentati dai personaggi di Schultz e Candie. Nonostante il film racconti la storia di Django e la sua emancipazione, secondo alcuni critici lui e Broomhilda sarebbero personaggi secondari a Schultz e Candie. La sottotrama dei due coniugi, infatti, supera la trama principale solo nella seconda metà del film, quando il dottore tedesco uccide lo spietato schiavista, per poi morire a sua volta per mano di una delle guardie del corpo di Candie. I ruoli stabiliti all'inizio del film (che vedevano Django assistere Schultz nel suo lavoro) vengono rovesciati nel momento in cui Django intraprende il suo viaggio alla ricerca di Broomhilda. Eppure, la sottotrama non diventa primaria, in quanto l'ex-schiavo è obbligato a nascondere i suoi veri intenti interpretando diversi ruoli, per far sì che il complicato piano per liberare la moglie non venga svelato. Nel momento in cui Schultz muore dopo aver sparato a Candie, la trama principale crolla, ma la sottotrama non ne prende il posto perché i sogni di libertà di Broomhilda e Django rimangono incompleti²⁷⁸. È fondamentale, dunque, capire se *Django Unchained* racconta la storia di un uomo nero che riconquista la propria libertà, oppure se parla di un uomo bianco che, vergognandosi e sentendosi responsabile per istituzione schiavista, cerca di redimersi.

All'interno del film, i tre personaggi principali del film sono immersi nella produzione e nella lotta per il potere, inteso, come accennato da Grossberg, non come forma di dominio, ma come un rapporto impari di forze all'interno del quale il padrone schiavista, il cacciatore di taglie e lo schiavo libero discutono i loro interessi²⁷⁹. Secondo il sociologo, questa dinamica rispecchia l'articolazione culturale moderna secondo la struttura colonizzatrice ed imperialistica, all'interno della quale i personaggi di Schultz e Django cercano di cambiare il contesto, mentre Candie ne rappresenta lo status quo²⁸⁰. *Django Unchained* raffigura 'l'Altro' civilizzato all'interno di una società degenerata dal dominio della schiavitù, rovesciando l'ideale romanticizzato della piantagione e rappresentando questa come degenerata e crudele. L'opera di Tarantino raffigura una civiltà sostenuta dalla quintessenza dell'economia

²⁷⁸ J. E. Ford III, *Blackness and legend*, in «Black Camera: An International Film Journal (The New Series)», Vol. 7(1), 199-217, 2015, pp. 199-217

²⁷⁹ L. Grossberg, *Cultural Studies: What's in a Name? (One More Time)*. In «Bringing it all Back Home. Essays on Cultural Studies», Durham: Duke University Press, 245-271, 1997, p. 248

²⁸⁰ Ibid.

rurale del lavoro schiavista, costruita su apparenze e finzioni²⁸¹. Il film rappresenta il Sud schiavista come un mondo sostenuto da maschere classiciste e cortigiane che nascondono le barbarie delle punizioni e degli svaghi dei ricchi padroni. Le stesse maniere e regole del galateo sfoggiate dagli schiavisti sono, a loro volta, rappresentate come facciate che nascondono la loro vera natura. L'argenteria che, durante le cene eleganti, viene sbattuta sui piatti, come anche i sofisticati discorsi resi caricaturali dal forte accento del sud di Big Daddy o il francese rudimentale di Monsieur Candie, dimostrano l'ignoranza dei ricchi padroni²⁸².

7.1 L'uso della parodia e l'assurdo del razzismo

Il settimo film di Quentin Tarantino si inserisce all'interno di una parentesi cinematografica che ha assistito al ritorno del genere Western, anche se reinventato, ridefinito e ibridato²⁸³, come forma narrativa di intrattenimento. Secondo Bosco,

[...] sembra ci sia una forte tendenza, comune alla gran parte di questi film, a portare avanti una riflessione sul genere stesso, sia come forma narrativa che presenta uno specifico codice espressivo, sia come contenuto o serbatoio di storie, allo scopo di presentarlo sotto una veste nuova o fargli percorrere traiettorie inesplorate. Questa autoreferenzialità, tipica dell'arte postmoderna, ha portato molto spesso il Western a qualificarsi nei termini della parodia [...]. La parodia è da intendersi come un testo che si dà come derivazione o deviazione da un altro testo o tradizione testuale, attraverso una varietà di strategie, ma senza ridursi necessariamente a un puro intento comico o satirico.²⁸⁴

Lo Spaghetti Western viene spesso identificato come il genere che ha respinto, criticato, nonché demitizzato molte delle convenzioni dei tradizionali Western statunitensi. Il Western italiano è inoltre caratterizzato da una commedia parodica e satirica, dominata dalla violenza. Il Western è facilmente rielaborabile in termini parodici, in quanto risulta essere il genere cinematografico americano maggiormente codificato, che fa uso di stereotipi e archetipi precisi per caratterizzare i personaggi di una storia. A tal proposito, Turner sostiene che la parodia Western sia un sottogenere che permette allo stesso tempo una decostruzione e un

²⁸¹ L. Bieger, *Cowboys in Candyland: Quentin Tarantino's Django Unchained and the Southern Frontier*. In «Violence and Open Spaces: The Subversion of Boundaries and the Transformation of the Western Genre» Universitätsverlag C. Winter, 143-160, 2017, p 143.

²⁸² Ivi, p. 145.

²⁸³ S. Bosco, *Un Western al secondo grado: la forma parodica in Django Unchained*, in «Iperstoria», Vol. 2, 2013

²⁸⁴ Ibid.

rafforzamento delle convenzioni di genere, attraverso l'esagerazione delle strutture narrative e la riscrittura caricaturale di personaggi, luoghi e situazioni²⁸⁵. Tuttavia, la definizione di parodia che più si addice alla cultura cinematografica contemporanea, è quella proposta da Linda Hutcheon nel suo libro *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*, dove l'autrice identifica la parodia come una rielaborazione artistica che si distingue dall'imitazione attraverso una trasformazione ironica dei contenuti²⁸⁶. Quest'ironia non ha il solo scopo di ridicolizzare tradizioni o credenze precedenti, ma rappresenta «una confrontazione stilistica, una ricodificazione moderna che instaura la differenza al cuore della somiglianza»²⁸⁷. Questa definizione permette di comprendere come il sottogenere dello Spaghetti Western abbia potuto svilupparsi come una ricontestualizzazione e rielaborazione delle convenzioni del genere Western, nonostante l'ampio utilizzo di ironia e sarcasmo lo distinguano nettamente da quest'ultimo. Lo Spaghetti Western, infatti, si configura da subito come un genere 'serio', anche in relazione alla differente attitudine nel trattare temi come il denaro e la violenza²⁸⁸.

Django Unchained è un'opera caratterizzata da un forte citazionismo. Tarantino include, all'interno del suo film, rinvii non solo a film di Sergio Corbucci, ma anche ad altri filoni cari al regista, come quello della *blaxploitation*. Attraverso l'ibridazione dei diversi generi, Tarantino è in grado di raccontare la storia dello schiavismo sudista in un modo mai affrontato prima, evidenziando allo stesso tempo la propria libertà espressiva. L'uso iperbolico della violenza, la stereotipizzazione di alcuni ruoli e la comicità dei dialoghi, evidenziano l'assurdo delle convenzioni di genere attribuite al Western e, in questo, è possibile comparare il film al modello di parodia elaborato da Hutcheon²⁸⁹. Quasi tutti i personaggi principali, infatti, trasgrediscono i ruoli a loro affidati, ma gli elementi trasgressivi vengono giustificati e autorizzati in quanto la distinzione tra i personaggi 'buoni' e 'cattivi' resta riconoscibile: «al testo parodico è garantito uno speciale permesso di trasgredire i limiti delle convenzioni, ma [...] può farlo solo dentro i confini dettati dalla 'riconoscibilità'²⁹⁰». In una delle sequenze più espressamente parodica,

²⁸⁵ M. R. Turner, "Cowboys and Comedy: The Simultaneous Deconstruction and Reinforcement of Generic Conventions in the Western Parody.", In «Hollywood's West: The American Frontier in Film, Television and History». A cura di John E. O'Connor e Peter Rollins, Lexington: The UP of Kentucky, 2005, p. 220

²⁸⁶ L. Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2000, p. 6

²⁸⁷ Ivi, p. 8

²⁸⁸ S. Bosco, *Un Western al secondo grado: la forma parodica in Django Unchained*, in «Iperstoria», Vol. 2, 2013

²⁸⁹ Ibid.

²⁹⁰ L. Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2000, p. 75

Tarantino sfrutta la stereotipizzazione dei ruoli e delle convinzioni per ridicolizzare l'attacco del gruppo di uomini incappucciati antesignani del Ku Klux Klan contro Django e King Schultz. L'assalto, che fallisce miseramente, è una chiara citazione dal film del 1915 *The Birth of a Nation* di Griffith. Tarantino si prende gioco dell'immagine più rappresentativa dell'odio razzista, facendo del cavaliere incappucciato «un oggetto di riso comico, l'impianto ideologico razzista del film di Griffith è così recuperato per essere poi demolito attraverso il rovesciamento ironico²⁹¹»



Assalto, da parte del manipolo di uomini razzisti incappucciati, dal carro di King Schultz. *Django Unchained* (2012), dir. Quentin Tarantino

Lo stile parodico di *Django Unchained* è stato anche oggetto di critiche. Secondo Rutkowski gli elementi satirici postmoderni, inseriti in uno stile filmico da *blockbuster*, limiterebbero il potenziale sovvertivo del film²⁹², mentre per Levine, l'uso esagerato della violenza caricaturale e delle sparatorie sanguinolente, farebbero scivolare in secondo piano le brutalità e le violenze subite dagli schiavi, distraendo gli spettatori dalla crudeltà della realtà²⁹³. Secondo Hutcheon, però, la parodia «è una via importante attraverso cui gli artisti moderni fanno i conti con il

²⁹¹ S. Bosco, *Un Western al secondo grado: la forma parodica in Django Unchained*, in «Iperstoria», Vol. 2, 2013

²⁹² J. Rutkowski, *Staring Down the Barrel: Portrayals of Black Heroes in the Western of the 1970s and Today*, Rucore, 2013, <https://rucore.libraries.rutgers.edu/rutgers-lib/40308/>, visitato il 14 luglio 2022.

²⁹³ M. Levine, *Smash Cuts: Django Unchained*, In «Walker Art Center», 1 febbraio 2013, <https://walkerart.org/magazine/smash-cuts-django-unchained>, visitato il 14 luglio 2022.

passato²⁹⁴» in quanto «il suo appropriarsi del passato, della storia, il suo discutere la contemporaneità 'riferendola' a una differente serie di codici, è un modo per stabilire una continuità che può avere, in sé stessa, implicazioni ideologiche²⁹⁵». L'utilizzo della parodia in *Django Unchained*, quindi, è una strategia legittima per raccontare gli orrori della schiavitù, in quanto Tarantino la applica attraverso una riappropriazione e ricontestualizzazione del Western, genere che tradizionalmente esclude questo argomento.

Django Unchained trasforma la scena dove i predecessori del KKK assaltano il carro dei due protagonisti in un evento comico, rappresentando i cittadini bianchi desiderosi di vendetta come confusi e disordinati. Mostrando al pubblico i cavalieri che si lamentano dei fori tagliati nei cappucci che non si allineano con i loro occhi, impedendo così la visione mentre cavalcano, Tarantino avverte quanto possa essere contraddittorio e controproducente il razzismo bianco. I precursori del Ku Klux Klan, alla fine, decidono di usare i cappucci, per nascondere le loro identità, «la prossima volta», quando saranno realizzati con maggior cura, scegliendo così di rivelare i loro volti e la loro ostilità razziale al pubblico²⁹⁶. Tarantino non identifica l'organizzazione razzista come il KKK (nato solo successivamente, in risposta all'emancipazione degli afroamericani dalla schiavitù), ma lascia aperta la possibilità che questa possa essere un'organizzazione prototipo.



Gli antenati dell'organizzazione KKK si lamentano degli occhielli sui loro cappucci bianchi. *Django Unchained* (2012), dir. Quentin Tarantino

²⁹⁴ L. Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2000, p. 101

²⁹⁵ Ivi, p. 110

²⁹⁶ M. Ralph, *Theoretical Ramifications of Django Unchained*, in «American Anthropologist», Vol. 117(1), 154-161, 2015, p. 157

Come affermato nel paragrafo precedente, la scena riprende una sequenza di *The Birth of a Nation* di D. W. Griffith, sequenza che, nel film del 1915, è accompagnata musicalmente da *La cavalcata delle Valchirie* di Wagner. In *Django Unchained*, però, Tarantino sceglie di utilizzare *Dies Irae*, dall'opera *Requiem* di Giuseppe Verdi, come colonna sonora per l'attacco²⁹⁷. I due brani si somigliano molto, tanto che la differenza è appena percettibile. Il regista mette in scena l'intera sequenza come un omaggio, ma sostituisce un elemento di quell'omaggio, includendo Verdi al posto di Wagner. Questo cambiamento nella citazione costruisce così una differenza nella ripetizione; differenza che si rivela cruciale²⁹⁸, in quanto l'attacco in *Django Unchained* fallisce. Secondo Daub e Bronfen c'è un motivo per cui Tarantino ha scelto il pezzo di Verdi:

*'Dies Irae' (The Day of the Wrath) tells of divine judgment and punishment. The poem says that 'that day', the Day of the Last Judgment, arrives 'as foretold by David and the Sibyl', and the singers, like the newly raised souls, seems to cower before a vengeful God. 'King of tremendous majesty, I who freely saves those that have to be saved, I save me, Source of mercy'*²⁹⁹

La scelta di usare il brano di Verdi nella colonna sonora, sottolinea la differenza introdotta da Tarantino nel riciclo della famigerata cavalcata degli uomini del Klan di Griffith: i proprietari terrieri sudisti sono coloro che stanno assaltando i due protagonisti, ma non hanno il diritto di giudicare e punire coloro che li hanno offesi³⁰⁰. Attraverso i *flashback* che mostrano le torture subite da Django e sua moglie, lo spettatore individua l'Eroe come l'Agente del giudizio e della punizione divina³⁰¹. Il richiamo all'opera *Requiem* di Verdi funge quindi da monito nella rappresentazione della schiavitù e del razzismo.

Django Unchained ridicolizza e sovverte molte credenze razziali degli schiavisti del Sud, deridendole ed esponendo la loro falsità. Dall'attacco fallito dei razzisti incappucciati, alle 'prove' pseudo-scientifiche della frenologia, ogni stereotipo della superiorità bianca e inferiorità nera viene rovesciato³⁰². La presunta inferiorità dei neri viene avvalorata, all'interno del film, da Calvin Candie che, basandosi sulla teoria frenologica, si prolunga in un monologo

²⁹⁷ A. Daub, E. Bronfen, *Broomhilda Unchained: Tarantino's Wagner*, in «The Wagner Journal», Vol. 9(2), 55-67, 2013, p. 61

²⁹⁸ Ivi, pp. 62-63

²⁹⁹ Ivi, p.63

³⁰⁰ Ibid.

³⁰¹ Ibid.

³⁰² A. Kocić, *From the violent "Black Buck" stereotype of the "Black Hero": Representations of African Americans ad Black masculinity in American cinema*, Facta Universitatis, Series: Linguistic and Literature, 2017, p. 93

durante il quale dimostra la propensione alla sottomissione degli afroamericani, giustificando, di conseguenza, la schiavitù come sensata e naturale³⁰³. Il personaggio di Monsieur Candie è un millantatore e un francofilo che non parla francese. Chiama uno dei suoi combattenti Mandingo D'Artagnan, prendendo spunto da *I Tre Moschettieri*, celebre romanzo dello scrittore francese Alexandre Dumas, senza sapere però che «*Alexander Dumas is black*»³⁰⁴, come gli spiega King Schultz prima di sparargli al cuore. Tarantino sceglie la figura di Dumas appositamente per evidenziare la contraddizione che ha definito la tratta degli schiavi. La famiglia dello scrittore francese, infatti, proveniva dalla colonia francese di Saint-Domingue, l'attuale Haiti. Il padre, Thomas-Alexandre Dumas, proveniva da una ricca famiglia schiavista, dalla quale era scappato per poter sposare una schiava, per poi rientrare con la famiglia in Francia, rivendicare la sua eredità e crescere il figlio birazziale³⁰⁵.

7.2 La figura di Monsieur Candie

Monsieur Calvin Candie è lo schiavista proprietario di Candyland ed è interpretato da Leonardo DiCaprio. È il personaggio che meno necessita di interpretazione, in quanto rappresenta appieno l'ideale di schiavismo positivista tipico dell'epoca in cui è ambientato il film³⁰⁶.

Una delle scene più brutali del film è quella nella quale Calvin Candie spiega, durante la cena che vede Schultz e Django suoi ospiti, la superiorità dei bianchi sui neri, mostrando ai commensali il teschio di *Old Ben*, lo schiavo domestico che aveva servito suo padre. La performance di Candie mostra la retorica del razzismo scientifico, in quanto il proprietario della piantagione ricorre alla scienza razzista della frenologia per giustificare la discriminazione e lo schiavismo. Durante il suo monologo, il personaggio interpretato da DiCaprio si chiede, ad alta voce, perché le centinaia di africani ridotti in schiavitù che lavorano nella sua piantagione non si ribellino al proprio padrone.

This is Ben. He's an old Joe that lived around here for a long time, and I do mean a long damn time. Old Ben here took care of my daddy and my daddy's daddy. Till he up and kneeled over one day, old Ben took care of me. Growin' up the son of a huge plantation

³⁰³ S. Corrizzato, *Django, Stephen, e gli stereotipi sugli afroamericani*, in «Iperstoria», Vol. 2, 2013.

³⁰⁴ Quentin Tarantino. *Django Unchained*, 2012.

³⁰⁵ M. Ralph, *Theoretical Ramifications of Django Unchained*, in «American Anthropologist», Vol. 117(1), 154-161, 2015, p. 158

³⁰⁶ S. Corrizzato, *Django, Stephen, e gli stereotipi sugli afroamericani*, in «Iperstoria», Vol. 2, 2013

owner in Mississippi puts a white man in contact with a whole lotta black faces. I spent my whole life here, right here in Candyland, surrounded by black faces. Now seeing them every day, day in and day out, I only had one question: why don't they kill us? Now right out there on that porch, three times a week for fifty years, old Ben here would shave my daddy with a straight razor. Now, if I was old Ben, I would've cut my daddy's goddamn throat, and it wouldn't have taken me no fifty years to do it neither. But he never did. Why not? See, the science of phrenology is crucial to understanding the separation of our two species. And the skull of the African here? The area associated with submissiveness is larger than any human or any other sub-human species on planet Earth. If you examine this piece of skull here you'll notice three distinct dimples. Here, here and here. Now, if I was holding the skull of an Isaac Newton or a Galileo, these three dimples would be found in the area of the skull most associated with creativity. But this is the skull of old Ben. And in the skull of old Ben, unburdened by genius, these three dimples exist in the area of the skull most associated with servility³⁰⁷.



Calvin Candie durante il suo discorso pseudo-scientifico sulla supremazia bianca. *Django Unchained* (2012), dir. Quentin Tarantino

La scena richiama una retorica di razzismo empirico. Il monologo di Candie dimostra come discorsi accademicamente rispettabili siano stati usati, in passato, per denigrare gli africani: alcune istituzioni della *Ivy League* usavano anche fondi pubblici e donazioni private per finanziare le ricerche sulla craniologia e frenologia³⁰⁸. Queste discipline non erano originariamente concepite per valutare il carattere e la competenza dei neri, ma verso la metà del XIX secolo si è evoluta una cultura della retorica eurocentrica e razzista che misurava le

³⁰⁷ Quentin Tarantino. *Django Unchained*, 2012.

³⁰⁸ D. G. Holmes, *Breaking the Chains of Science: The Retic of Empirical Racism in Django Unchained*, in «Black Camera: an Interational Film Journal», Vol. 7(2), 73-78, 2016, p. 74-75

capacità e l'umanità dei neri secondo lo standard delle arti e delle scienze eurocentriche³⁰⁹. Data la rappresentazione di Candie come pseudointellettuale che Quentin Tarantino propone, la scena potrebbe venire considerata come razzista e comicamente anti-intellettuale³¹⁰, ma quando Candie esibisce il teschio di Ben e pronuncia il suo monologo sulle presunte differenze fisiologiche tra neri e bianchi, Tarantino sta offrendo agli spettatori una riflessione sul rapporto tra razza e intelligenza³¹¹.

Calvin Candie è un uomo vanitoso che si finge più colto di quanto non sia. Dichiaratamente francofilo, in realtà non conosce la lingua francese, come viene spiegato in uno scambio di battute tra Dr. Schultz e l'avvocato di Candie, Moguy, all'arrivo dei due protagonisti al Cleopatra Club.

Schultz: *Anything else about Mr. Candie I should know before I meet him?*

Moguy: *Yes, he's a bit of a Francophile.*

Schultz: *What civilized people aren't?*

Moguy: *That's why all the French ambiance. And he prefers Monsieur Candie to Mister Candie.*

Schultz (in French): *Whatever he prefers.*

Moguy: *Oh, he doesn't speak French. Don't speak French to him, it'll embarrass him*³¹²

Durante la cena a Candyland, inoltre, Candie deve farsi spiegare da Schultz il significato della parola 'panache', nonostante sia di derivazione francese, e rifiuta l'atingolo che gli viene offerto con la bistecca dopo aver visto il dottore tedesco rifiutarlo a sua volta. Un'ulteriore prova dell'ignoranza di Candie è rappresentata dall'ingresso del Cleopatra Club. Il nome del club privato di proprietà di Calvin Candie, nel quale ai ricchi padroni bianchi è consentito intrattenere relazioni interrazziali con le loro giovani schiave nere, fa riferimento alla regina d'Egitto Cleopatra. All'ingresso della casa che ospita il club, però, la placca dorata nella quale è inciso il nome è affiancata ad un busto di Nefertiti, precisazione che Tarantino scrive nella sceneggiatura. Non si tratta, quindi, di una svista del regista, ma di una ulteriore testimonianza del fatto che Candie voglia apparire più colto di quanto non sia in realtà. Il desiderio di Candie di riprodurre la cultura europea all'interno della sua piantagione è legato a una nostalgia

³⁰⁹ D. G. Holmes, *Breaking the Chains of Science: The Retic of Empirical Racism in Django Unchained*, in «Black Camera: an Interational Film Journal», Vol. 7(2), 73-78, 2016, p. 75

³¹⁰ Ibid.

³¹¹ M. Ralph, *Theoretical Ramifications of Django Unchained*, in «American Anthropologist», Vol. 117(1), 154-161, 2015, p.159

³¹² Quentin Tarantino. *Django Unchained*, 2012.

fasulla per una società classista e religiosamente intollerante³¹³. Al contrario, il comportamento rispettoso e civile di Schultz, proveniente dalla sua cultura illuminista, viene accolto con sospetto sia dagli schiavisti analfabeti che da uomini più privilegiati come Candie³¹⁴



Figure 1 - *Django Unchained*, dir. Quentin Tarantino

Django Unchained è un film che traccia dei parallelismi tra i dolciumi zuccherini e lo sfruttamento dei corpi neri. A questo proposito è significativo il cognome del personaggio interpretato da DiCaprio, così come il nome della sua piantagione. Candie, infatti, assomiglia molto alla parola *candy*, 'caramella', mentre la proprietà di Calvin si chiama Candyland, parola composta da *candy* e *land* e che si traduce letteralmente in 'terra della caramelle'. Il nome Candyland è anche un gioco di parole che allude a un popolare gioco da tavolo per bambini, 'Dixieland'. Attraverso questa comparazione, Tarantino sottintende così l'infantilità degli schiavisti bianchi sudisti e il loro appetito avido per i corpi neri³¹⁵. Rappresentando i corpi degli schiavi, che lavorano per produrre beni di consumo, come oggetti stessi di consumo, Tarantino paragona la schiavitù alla dolcezza e i corpi degli schiavi alle caramelle³¹⁶. Assume dunque un senso anche la professione di copertura di Schultz: è il dentista che rimuoverà la 'carie' della violenza razziale, mentre Calvin Candie, padrone di Candyland, è il paziente

³¹³ R. Von Dassanowsky, *Dr. "King" Schultz as Ideologue and Emblem: The German Enlightenment and the Legacy of the 1848 Revolutions in Django Unchained*. In Id. Speck Oliver, «Quentin Tarantino's Django Un chained: The Continuation of Metacinema», New York/London: Bloomsbury Academic, pp. 17-38, 2014, p. 22

³¹⁴ Ivi, p. 23

³¹⁵ C. Keyser, *The Sweet Tooth of Slavery: Django Unchained and Kara Walker's A Subtlety*. In «Transition», Vol. 115(1), 143-153, 2014, p. 144

³¹⁶ Ivi, p. 145

dipendente dallo zucchero³¹⁷. Il regista introduce Django e Schultz a Candie all'interno del Cleopatra Club, dove lo schiavista mangia una caramella e sorseggia un cocktail esotico, «a *Polynesian pearl diver, do not spare the rum*³¹⁸», un'allusione al traffico di schiavi nella quale è coinvolto³¹⁹.



Calvin Candie mentre sorseggia un cocktail zuccherino servito all'interno di una noce di cocco. *Django Unchained* (2012), dir. Quentin Tarantino

Un'ulteriore allusione al binomio dolciumi – schiavi che Tarantino crea all'interno del suo film proviene dalla sequenza in cui Candie taglia il teschio di Ben in due per poter mostrare prove a sostegno della teoria frenologica. Secondo Keyser questa scena possiede una forte simbologia in quanto:

Calvin's carving of the skull resembles cutting a wedding cake, as he confronts Schultz and Django about the fact that they would really like to buy Hildy from him. Candie becomes a strange kind of paterfamilias, giving away the bride, symbolism that both parodies the familiar conceits of the plantation and also elevates Hildy and Django's union over Candie's perverse and omnipresent desires.³²⁰

³¹⁷ C. Keyser, *The Sweet Tooth of Slavery: Django Unchained and Kara Walker's A Subtlety*. In «Transition», Vol. 115(1), 143-153, 2014, p. 146

³¹⁸ Quentin Tarantino. *Django Unchained*, 2012.

³¹⁹ C. Keyser, *The Sweet Tooth of Slavery: Django Unchained and Kara Walker's A Subtlety*. In «Transition», Vol. 115(1), 143-153, 2014, p. 147

³²⁰ Ivi, pp. 149-150

Candie è il padrone abusivo di Candyland, disposto a fare qualsiasi cosa pur dimostrare le sue ragioni, anche aprire il cranio di Broomhilda per provare la scientificità delle teorie frenologiche e costringere Schultz ad ammettere che la donna è la sposa di Django³²¹.

Rimuovendo ogni senso di realtà dalla figura del proprietario della piantagione, ossia astraendo il personaggio di Calvin Candie come personificazione della malvagità bianca dell'epoca e facendogli 'svolgere' il ruolo del perfetto antagonista, il film rischia però di rinnegare la colpa degli schiavisti:

Unlike the other white racist constructs which are ruthless, brutal and ugly, Candie's eloquent banter and relationship with Stephen does not make him altogether unsympathetic. In fact, Candie is charismatic, a professional and good host but what makes him totally unappealing as a human being is an ancestral arrogance that Schultz is unable to fathom. This leads to Schultz shooting Candie and finally declaring his European political liberalism as the genuine article³²².

7.3 La razionalità di King Schultz

[...] in Django Unchained, everybody but the German character of Dr. Schultz is interpellated in the racist ideology that supports the institution of slavery, and the characters of the film, black and white alike, go to great lengths to preserve the ideology that rests on the subjugation of black Americans³²³.

Il personaggio di Schultz può assumere diversi ruoli all'interno del film: può essere allo stesso tempo il protagonista e un personaggio secondario, una figura abolizionista o un commerciante di schiavi³²⁴. Il nome del personaggio interpretato da Christoph Waltz è

³²¹ R. Von Dassanowsky, *Dr. "King" Schultz as Ideologue and Emblem: The German Enlightenment and the Legacy of the 1848 Revolutions in Django Unchained*. In Id. Speck Oliver, «Quentin Tarantino's Django Un chained: The Continuation of Metacinema», New York/London: Bloomsbury Academic, pp. 17-38, 2014, p. 30

³²² O. Ahmed, *Django Unchained – Re-imagining Slavery*, In «Ellipsis: The Accents of Cinema». Citato in: Von Dassanowsky, *Dr. "King" Schultz as Ideologue and Emblem: The German Enlightenment and the Legacy of the 1848 Revolutions in Django Unchained*. In Id. Speck Oliver, «Quentin Tarantino's Django Un chained: The Continuation of Metacinema», New York/London: Bloomsbury Academic, pp. 17-38, 2014, p. 33

³²³ A. Fagan, *Interpellating Django: The Funcions of the Gaze in Tarantino's Django Unchained*, in «International Journal of Zizek Studies», Vol. 7(3), 1-13, 2016, p. 2

³²⁴ J. Pitsey, *"Black in white": Language, world-making and the American contract in the cinema of Quentin Tarantino*, in «The Global Auteur: The Politics of Authorship in 21st Century Cinema», Vol. 233, 217-234, 2016, p. 220.

significativo per la sua caratterizzazione: fa riferimento, infatti, al Reverendo Dr. Martin Luther King, icona dei diritti civili assassinato per il suo impegno nel combattere il pregiudizio etnico nell'America degli anni Cinquanta e Sessanta³²⁵. Nella sua professione, nel suo modo di vestire, nelle sue credenze politiche e nella sua educazione, il personaggio di King Schultz è facilmente comparabile ad una figura storica riconoscibile: il *Forty-Eighter*, 'Quarantottino'. I Quarantottini erano rivoluzionari democratici costretti alla fuga dall'Europa verso il Nuovo Mondo, dopo la fallita Rivoluzione tedesca che imperversò tra il 1848 e il 1849. I migranti Quarantottini erano ben istruiti, studenti, professori, medici, musicisti, scienziati e avvocati, che intrapresero le loro vecchie professioni nel nuovo Paese. Molti degli emigrati si stabilirono in Texas, dove Django ha principalmente luogo, ma essendo contrari alla secessione texana, sostenitori della parità di diritti e fortemente ostili alla schiavitù, conducevano una vita precaria³²⁶. Il dottor Schultz è un migrante che non appartiene né alla sua vecchia terra natia, la Germania, né alla sua nuova dimora, l'America. Al contrario di Django, è un esiliato senza un obiettivo finale³²⁷.

Il rapporto tra Django e Schultz è paragonabile a quello tra istruttore e allievo e vede Schultz come detentore del potere: stabilisce i termini dell'accordo e decide le parti che ciascuno di loro interpreta quando incontrano Candie sotto copertura. La figura di King Schultz è una parodia dei tipici ruoli hollywoodiani dei mentori, spesso interpretati da attori non bianchi, che si inseriscono all'intero della narrazione dell'Eroe offrendo consigli e incoraggiamento, per poi essere eliminati quando non più necessari. Quando incontra la morte, dopo aver sparato a Calvin Candie, sembra sorpreso dalla sua fine, girandosi verso Django con le mani alzate e confessando: «*I couldn't resist*»³²⁸. Premendo il grilletto, quindi, scrive il proprio destino, eliminandosi dalla storia³²⁹. L'uccisione del mentore fa parte dello stratagemma che Tarantino usa per stravolgere la narrativa Western convenzionale: Dr. Schultz scompare prima dell'ultima sparatoria, per permettere a Django di completare il suo arco di crescita e diventare così il vero Eroe della storia, ripetendo un gesto che, nei classici film di Hollywood, è riservato tipicamente ai personaggi non bianchi³³⁰.

³²⁵ M. Ralph, *Theoretical Ramifications of Django Unchained*, in «American Anthropologist», Vol. 117(1), 154-161, 2015, p. 154

³²⁶ A. Daub, E. Bronfen, *Broomhilda Unchained: Tarantino's Wagner*, in «The Wagner Journal», Vol. 9(2), 55-67, 2013, p. 57.

³²⁷ Ivi, p. 56

³²⁸ Quentin Tarantino. *Django Unchained*, 2012.

³²⁹ A. Daub, E. Bronfen, *Broomhilda Unchained: Tarantino's Wagner*, in «The Wagner Journal», Vol. 9(2), 55-67, 2013, p. 56

³³⁰ Ivi, p. 57

Nella sequenza in cui viene introdotto il personaggio, quando intercetta la carovana di schiavi che i fratelli Speck stanno guidando, il dottore tedesco è il protagonista³³¹: scherza in modo poco amichevole con gli schiavisti, chiacchera con Django (che assume il ruolo di aiutante, piuttosto che di Eroe) e alla fine spara a uno dei fratelli Speck.

Quando Schultz si rivolge direttamente a Django mentre è ancora incatenato alla carovana, i fratelli Speck si dimostrano infastiditi dal modo in cui l' europeo parla allo schiavo:

Dr. Schultz: *Wunderbar! You're exactly the one I'm looking for. So tell me Django, by the way that's an amazing name, during your time at the Carrucan Plantation, did you come to know three overseers by the name of the Brittle Brothers?*

[Django nods his head, yes.]

[Dr. Schultz is delighted.]

Dr. Schultz: *Big John, Ellis, and little brother Raj?*

Django: *Dem da Brittle Brothers.*

[The Speck Brothers have been watching this tenderfoot engage their Slve in polite conversation...with a touch of disbelief]

Ace Speck: *Hey, stop talkin' to him like that!*

Dr. Schultz: *Like what?*

Ace Speck: *Like that!*³³²

Una delle caratteristiche tipiche e distintive degli eroi dei film Western è la loro scarsa propensione alla parola: sono eroi taciturni e uomini d'azione³³³. Dr. Schultz, però, è diverso dai suoi simili. Come scrive Stefano Rosso: «fin dalla prima scena il Dr. Schultz 'disarma' i due mercanti di schiavi, gli Speck Brothers, con la sua esplosione di ricercatezza verbale. E questo suo strumento, la parola, stordisce via via tutti i successivi interlocutori.»³³⁴

Dopo aver liberato Django dalle catene, Schultz si rivolge agli altri schiavi in modo paternalistico, spiegando loro le possibilità che avranno quando si saranno liberati e insegnandogli con condiscendenza a riconoscere la stella Polare. Molti critici sostengono che sia Dr. Schultz il vero eroe del film: in quanto europeo razionale, Schultz è intelligente, caritatevole, arguto e virtuoso, al contrario degli schiavisti ignoranti e crudeli, e viene quindi ritratto come un estraneo al Sud schiavista. Schultz è la personificazione della razionalità, della moralità e della compassione, come dimostra la scena in cui, mosso dalla coscienza, tenta di acquistare D'Artagnan da Calvin Candie, prima che questi lo faccia sbranare dai

³³¹ J. Vogel, *The Confession of Quentin Tarantino: Whitewashing Slave Rebellion in Django Unchained*, in «The Journal of American Culture», Vol. 41(1), 17-27, 2018, p. 23

³³² Quentin Tarantino. *Django Unchained*, 2012

³³³ Rosso, Stefano. *Note sulla violenza in Django Unchained*. In «Iperstoria», Vol. 2, 2013

³³⁴ Ibid.

cani³³⁵. Rappresentando Schultz come straniero alla logica della schiavitù e alle sue barbarie, Tarantino allude, per estensione, all'estraneità dell'Europa, e del Nord per estensione, all'istituzione della schiavitù, del razzismo e della supremazia bianca³³⁶. Di conseguenza, in quanto europeo, Schultz non comprende, e quindi ignora e trasgredisce, l'ordine spaziale simbolico che segna la differenza tra bianchi e neri³³⁷. Durante i primi dieci minuti del film, infatti, Schultz infrange le regole dello spazio quando scende dal suo carro per cercare Django tra la carovana di schiavi. Quando lascia lo spazio 'alto', riservato ai bianchi, per intromettersi nello spazio 'terreno', riservato ai neri, i due schiavisti lo sorvegliano con sospetto dai loro cavalli³³⁸. Schultz disobbedisce alla regola dello spazio anche quando incoraggia Django a prendere il cavallo di uno dei fratelli Speck e di salirci in sella. Un'altra scena che dimostra la disobbedienza di Schultz per le regole dello spazio è quella in cui i due protagonisti entrano in una locanda del piccolo paese texano. Alla vista di Django all'interno del suo locale, l'oste reagisce in modo esagerato e intima a Django di uscire. Piuttosto di accettare le politiche spaziali razziste imposte dal proprietario, Schultz lo caccia fuori.



Schultz e Django seduti all'interno della locanda dalla quale il dottore ha cacciato l'oste. *Django Unchained* (2012), dir. Quentin Tarantino

Il dentista tedesco è anche l'unico uomo bianco a trattare Broomhilda con rispetto. Quando arriva alla piantagione di proprietà di Calvin Candie, Schultz richiede Hildi come *comfort slave* spiegando che gli piacerebbe poter parlare la sua lingua madre con qualcuno. Quando la

³³⁵ J. Vogel, *The Confession of Quentin Tarantino: Whitewashing Slave Rebellion in Django Unchained*, in «The Journal of American Culture», Vol. 41(1), 17-27, 2018, p. 24

³³⁶ Ivi, p. 25

³³⁷ A. Fagan, *Interpellating Django: The Functions of the Gaze in Tarantino's Django Unchained*, in «International Journal of Zizek Studies», Vol. 7(3), 1-13, 2016, p. 4

³³⁸ A. D. Ornella, *Bodies In and Out of Place: Django Unchained and Body Spaces*. In «Quentin Tarantino's Django Unchained: The Continuation of Metacinema», New York & London: Bloomsbury, 93-122, 2014, p.105

donna gli viene presentata in camera, King Schultz si rivolge a lei chiamandola *Fräulein* (parola che si traduce letteralmente come 'Signorina'), le chiede il permesso di avvicinarsi («*Darf ich?*») e utilizza il pronome formale *Sie* per scusarsi delle sue maniere³³⁹.

Schultz agisce come uno 'scudo' simbolico di protezione nei confronti di Django, premettendogli di essere libero, fintanto che l'ex-schiavo segue le sue istruzioni. Secondo Vogel, questa metafora è la rappresentazione perfetta per spiegare come si muovono i personaggi neri del film di Tarantino: «[...] *they belong to him; they operate within his guidelines and imagination. They are extensions of the director. [...] black people play supporting roles; Schultz (and Tarantino) lead the way*»³⁴⁰. È, infatti, Schultz che uccide Candie, sacrificandosi per la liberà di Django. Durante l'intervista con Henry Louis Gates Jr, Tarantino ha affermato che, ricorrendo al tropo del Western, la morte di Schultz era necessaria allo sviluppo della storia e per permettere a Django di emanciparsi³⁴¹. Questo ragionamento, però, rafforza la metafora che vuole gli uomini bianchi come i veri eroi e salvatori della storia. Schultz, infatti, non viene raffigurato come superiore solo a Calvin Candie, ma anche a Django stesso³⁴²: il dottore tedesco è sensibile agli orrori della schiavitù e possiede una morale, al contrario della sua controparte nera. Con Schultz, Tarantino crea un personaggio in grado di vedere la realtà attraverso il punto di vista dell'Altro³⁴³.

Schultz sfrutta la sua professione di dentista come copertura per la sua attività di cacciatore di taglie, viaggiando per il Paese su un carro ornato da un gigantesco dente montato su una molla. Nella sua eliminazione sistematica dei 'cattivi', King Schultz agisce simbolicamente come un dentista³⁴⁴. La figura del dentista è chiaramente contrapposta a quella di Calvin Candie, che, al contrario, viene spesso mostrato mentre mangia dolci o beve cocktail zuccherini. Durante la cena a Candyland, infatti, Schultz rifiuta la torta che Candie gli offre,

³³⁹ Von Dassanowsky, *Dr. "King" Schultz as Ideologue and Emblem: The German Enlightenment and the Legacy of the 1848 Revolutions in Django Unchained*. In Id. Speck Oliver, «Quentin Tarantino's Django Unchained: The Continuation of Metacinema», New York/London: Bloomsbury Academic, pp. 17-38, 2014, p. 29

³⁴⁰ J. Vogel, *The Confession of Quentin Tarantino: Whitewashing Slave Rebellion in Django Unchained*, in «The Journal of American Culture», Vol. 41(1), 17-27, 2018, p. 26

³⁴¹ H. L. Gates Jr, *Tarantino Talks to Gates: A Podcast Special*, in «The Root», 26 dicembre 2012, <https://www.theroot.com/tarantino-talks-to-gates-1790894638>, visitato il 30 dicembre 2021

³⁴² J. Vogel, *The Confession of Quentin Tarantino: Whitewashing Slave Rebellion in Django Unchained*, in «The Journal of American Culture», Vol. 41(1), 17-27, 2018, p. 26

³⁴³ C. Vognar, *He Can't Say That, Can He?*, in «Transition: An International Review», Vol. 112, 22-31, 2013, p. 31

³⁴⁴ C. Keyser, *The Sweet Tooth of Slavery: Django Unchained and Kara Walker's A Subtlety*. In «Transition», Vol. 115(1), 143-153, 2014, p.1 46

giustificandosi dicendo che ha «*no taste for sweets*»³⁴⁵. Questo breve scambio di battute sottolinea il rifiuto di Schultz per l'istituzione della schiavitù, rappresentata, in questo caso, dai dolci e dallo zucchero di cui Calvin Candie, invece, abusa³⁴⁶.



Figure 2 - *Django Unchained*, dir. Quentin Tarantino

Il rifiuto per la schiavitù del dottore tedesco traspare, inoltre, da come reagisce all'uccisione del lottatore Mandingo D'Artagnan. Nonostante Schultz distolga lo sguardo dal macabro spettacolo, l'esperienza lo traumatizza a tal punto che rivede la scena in una serie di flashback, accompagnati dal brano di Beethoven *Für Elise*, nel momento in cui Candie scopre l'inganno che lui e Django hanno teso per liberare Broomhilda. Identificando nell'interpretazione all'arpa di *Für Elise* da parte Lara Lee Candie-Fitzwilly, la 'motivazione' per l'incapacità di Schultz di accettare la tirannia di Candie, Tarantino contrappone lo spirito umanista tedesco alla pseudo-scientificità e alle ideologie sociali disumanizzanti dell'epoca³⁴⁷.

La discordanza tra la scelta musicale e i flashback dimostra l'incapacità di Schultz di interiorizzare il trauma di aver visto un uomo venire sbranato vivo dai cani ed evidenziano l'incapacità di tollerare l'ordine simbolico schiavista che legalizza e legittima il comportamento

³⁴⁵ Quentin Tarantino. *Django Unchained*, 2012.

³⁴⁶ C. Keyser, *The Sweet Tooth of Slavery: Django Unchained and Kara Walker's A Subtlety*. In «Transition», Vol. 115(1), 143-153, 2014, p. 146

³⁴⁷ Von Dassanowsky, *Dr. "King" Schultz as Ideologue and Emblem: The German Enlightenment and the Legacy of the 1848 Revolutions in Django Unchained*. In Id. Speck Oliver, «Quentin Tarantino's Django Unchained: The Continuation of Metacinema», New York/London: Bloomsbury Academic, pp. 17-38, 2014, p. 31

che ha Candie nei confronti degli schiavi³⁴⁸. Tarantino costruisce l'ultimo scambio di battute tra Schultz e Candie attraverso una 'prova' di linguaggio:

*Dr. Schultz: Mr. Candie, normally I would say 'auf Wiedersehen'. But since what 'auf Wiedersehen' actually means is 'until I see you again', and since I never wish to see you again, to you, sir, I say: good bye.*³⁴⁹

L'accurata scelta di parole fa precipitare la situazione in un bagno di sangue nella biblioteca di Candie. Infatti, quando nella scena successiva Candie insiste sulla necessità di una stretta di mano tra i due per sigillare il contratto di vendita di Broomhilda, Schultz sovverte l'ordine simbolico e spara a Candie dritto al cuore. Nell'istante di silenzio che precede la sua morte, Schultz si rivolge a Django dimostrando piena consapevolezza che, rifiutando l'ordine simbolico, commette suicidio³⁵⁰. Il termine *auf Wiedersehen* viene usato un'altra volta da Django, quando il protagonista saluta il corpo martoriato del suo mentore, che giace in un angolo del fienile di Candyland. In questo caso, il termine viene utilizzato con un'accezione più romantica: Django spera di poter incontrare più uomini come Schultz, indicando il desiderio di un suo 'ritorno' come modello per il futuro³⁵¹. Schultz è l'unico personaggio bianco ad essere risparmiato dall'odio di Django e, come nota Schomburg, «*Tarantino's script pivots around Schultz's enlightend white identity*»³⁵², nonostante Django sia il protagonista dell'opera. Secondo Dunham:

*It is disturbing [...] that a number of commentators have characterized Schultz's death as "self-sacrifice", failing to note that the handshake that Schultz refuses would have freed Django and Hildi, while the gunfire he recklessly offers instead achieves nothing but to throw the beleaguered couple back into slavery*³⁵³.

³⁴⁸ A. Fagan, *Interpellating Django: The Functions of the Gaze in Tarantino's Django Unchained*, in «International Journal of Zizek Studies», Vol. 7(3), 1-13, 2016, p. 9

³⁴⁹ Quentin Tarantino. *Django Unchained*, 2012

³⁵⁰ A. Fagan, *Interpellating Django: The Functions of the Gaze in Tarantino's Django Unchained*, in «International Journal of Zizek Studies», Vol. 7(3), 1-13, 2016, p. 9

³⁵¹ Von Dassanowsky, *Dr. "King" Schultz as Ideologue and Emblem: The German Enlightenment and the Legacy of the 1848 Revolutions in Django Unchained*. In Id. Speck Oliver, «*Quentin Tarantino's Django Unchained: The Continuation of Metacinema*», New York/London: Bloomsbury Academic, pp. 17-38, 2014, p. 34

³⁵² S. Schomburg, *The enduring world fo Dr. Schultz: James Baldwin, Django Unchained, and the crisis of whiteness*, In «The Other Journal», Vol. 23: Body Issue, 12 settembre 2013, <https://theotherjournal.com/2013/09/12/the-enduring-world-of-dr-schultz-james-baldwin-django-unchained-and-the-crisis-of-whiteness/>, visitato il 17 agosto 2022.

³⁵³ J. Dunham, *The Subject Effaced: Identity and Race in Django Unchained*, in «Journal of Black Studies», Vol. 47(5), 402-422, 2016, p. 417.

«Schultz is coming from almost a twenty-first century perspective. He understands, intellectually, slavery, but he never seen the everyday horrors and degradation of it»³⁵⁴. La figura di Dr. King Schultz funge come proiezione dello spettatore del XXI secolo, in quanto, diversamente da qualsiasi altro personaggio del film, crede che schiavi e afroamericani siano persone, non beni o merci. Schultz diventa, quindi, la proiezione dello spettatore del XXI secolo.

*[...] by acting accordingly to 21st definitions of what it means to be human and treat other humans around him, in “play[ing] an exactly reverse role» to the symbolic order of the film and catching the responses of the XXI century audience in his image, ultimately providing within the film a venture for our – the viewers’ – response.*³⁵⁵

Perché possa svolgere il suo ruolo, tuttavia, a Schultz non è sufficiente rifiutare semplicemente l’istituzione della schiavitù. Per questo imita altri che operano all’interno dell’ordine simbolico, diventando un cacciatore di taglie. Così facendo, Schultz capitalizza sulla schiavitù, guadagnandosi da vivere attraverso l’omicidio legittimato di uomini bianchi che hanno infranto la legge³⁵⁶.

Attraverso il suo protagonista bianco, fortemente anti-schiavista, Tarantino cerca di decostruire *The Birth of a Nation*. Schultz, infatti, libera uno schiavo, lo tratta come un essere umano, lo assume alle sue dipendenze (dividendo con lui i ricavati delle ricompense), lo aiuta a liberare la moglie e muore nel tentativo di aiutare i coniugi a fuggire alla schiavitù³⁵⁷.

³⁵⁴ H. L. Gates Jr, *Tarantino Talks to Gates: A Podcast Special*, in «The Root», 26 dicembre 2012, <https://www.theroot.com/tarantino-talks-to-gates-1790894638>, visitato il 30 dicembre 2021

³⁵⁵ A. Fagan, *Interpellating Django: The Functions of the Gaze in Tarantino’s Django Unchained*, in «International Journal of Zizek Studies», Vol. 7(3), 1-13, 2016, p. 3

³⁵⁶ Ivi, pp. 3-4

³⁵⁷ S. Režić, *Rewriting the Past in Postmodern Slave Narratives*, [Doctoral dissertation]. Josip Juraj Strossmayer University of Osijek. Faculty of Humanities and Social Sciences. Department of English Language and Literature, 2015

8. Disclaimer e censura nelle opere cinematografiche

Il cinema del primo decennio del XX secolo è stato caratterizzato da opere che offrivano una visione nostalgica del Sud antebellico, esaltando il 'mito della piantagione', omaggiando la superiorità bianca e ritraendo gli afroamericani come inetti³⁵⁸. I personaggi neri di questi film, non solo venivano rappresentati attraverso stereotipi, ma erano anche solitamente interpretati da attori bianchi truccati in *blackface*³⁵⁹. Questo avveniva per due ragioni: la prima era che si riteneva necessario proteggere le attrici bianche dai violenti uomini neri; la seconda era che la maggior parte dei cittadini statunitensi considerava le persone nere estremamente arretrate, quindi l'unica soluzione era truccare attori e attrici bianchi e far interpretare a loro la parte³⁶⁰. Nel corso degli anni, la società, la cultura popolare e l'industria cinematografica, hanno contribuito a perpetrare discriminazioni e stereotipi contro gli afroamericani³⁶¹. I personaggi stereotipati dei *minstrel shows*³⁶² del XIX secolo, originati dalla raffigurazione degli schiavi delle piantagioni, ma anche dagli ex-schiavi liberi, hanno infatti influenzato profondamente la caratterizzazione degli afroamericani³⁶³. Questi stereotipi razziali e appropriazioni culturali sono tutt'oggi ancora presenti all'interno dell'industria cinematografica. Tuttavia, l'influenza del postmodernismo ha incoraggiato sempre più raffigurazioni della schiavitù incentrate sugli schiavi, piuttosto che sugli oppressori, abbandonando anche gli stereotipi per sviluppare personaggi più complessi. Secondo Linda Hutcheon il postmodernismo possiede la capacità

³⁵⁸ S. Režić, *Rewriting the Past in Postmodern Slave Narratives*, [Doctoral dissertation]. Josip Juraj Strossmayer University of Osijek. Faculty of Humanities and Social Sciences. Department of English Language and Literature, 2015, p. 50

³⁵⁹ *Blackface* era un trucco teatrale, per lo più usato negli spettacoli di menestrelli nel XIX secolo da attori bianchi che dovevano interpretare personaggi di colore. Consisteva in uno strato di sughero bruciato distribuito sopra uno strato di burro di cacao o cerone nero. Per maggiori informazioni, consultare: J. Thompson, J. Carew, *From Blackface to Blaxploitation: Representations of African Americans in Film*, Duke University Libraries, 2012, <https://exhibits.library.duke.edu/exhibits/show/africanamericansinfilm/intro>, visitato il 19 luglio 2022.

³⁶⁰ B. Behnken, G. D. Smithers, *Racism in American Popular Media: From Aunt Jemima to the Frito Bandito*, Santa Barbara: Praeger, 2015

³⁶¹ S. Režić, *Rewriting the Past in Postmodern Slave Narratives*, [Doctoral dissertation]. Josip Juraj Strossmayer University of Osijek. Faculty of Humanities and Social Sciences. Department of English Language and Literature, 2015, p. 71

³⁶² Storici spettacoli di varietà, tipici del XIX secolo, che presentavano attori truccati in *blackface*.

³⁶³ S. Režić, *Rewriting the Past in Postmodern Slave Narratives*, Doctoral dissertation, Josip Juraj Strossmayer University of Osijek. Faculty of Humanities and Social Sciences. Department of English Language and Literature, 2015, p. 71

di «to fragment or at least to render unstable the traditional unified or subjectivity of character»³⁶⁴. Dunque, le convenzioni del postmodernismo destabilizzano e frammentano le convenzionali categorie identitarie, influenzando il modo in cui scrittori e registi contemporanei rappresentano la schiavitù nelle loro opere, come afferma Režić.

*Postmodern slave narratives are contemporary works of fiction that re-write/right history by depicting slavery in its historical context, while employing typical postmodern features and experimental strategies, such as elements of the fantastic, satire, speculative fiction, and realism.*³⁶⁵

Il postmodernismo, infatti, consente di raffigurare la schiavitù senza le limitazioni imposte dal realismo³⁶⁶. Gli interventi creativi che il postmodernismo consente, vengono utilizzati dai registi e scrittori del XXI secolo come strategie per sovvertire i tropi culturali classici americani, come quelli dello schiavo, del padrone, della *mammy* e *jezebel*³⁶⁷.

8.1 Cinema e Sud schiavista

*Visitors seek out public history sites because they want to confront the past on an intimate level. This occurs, for instance, whenever visitors contemplate the unrecorded interactions, private moments, and feelings that historic spaces both fostered and figuratively absorbed. At plantations and other sites directly associated with slavery in the United States, setting the stage for these moments of emotional engagement with the past has proven to be quite difficult*³⁶⁸.

³⁶⁴ L. Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2000, p. 90

³⁶⁵ S. Režić, *Rewriting the Past in Postmodern Slave Narratives*, [Doctoral dissertation]. Josip Juraj Strossmayer University of Osijek. Faculty of Humanities and Social Sciences. Department of English Language and Literature, 2015, p. 70

³⁶⁶ T. A. Spaulding, *Re-Forming the Past: History, the Fantastic, and the Postmodern Slave Narrative*, Ohio UP, 2005

³⁶⁷ D. R. Horton, "You Will Sell the Negress!": *Using the Post-Neo-Slave Narrative to Revise Representations of Women in Django Unchained and 12 Years a Slave*, in «Americana: The Journal of American Popular Culture (1900-present)», Vol. 17(2), 2018

³⁶⁸ A. Urban, *Art as an Ally to Public History: 12 Years a Slave and Django Unchained*, In «The Public Historian», Vol. 36(1), 81-86, 2014, p. 81.

Quando i visitatori dei siti storici strettamente legati al periodo schiavista americano cercano di confrontarsi con la mentalità dell'epoca e di immedesimarsi nella vita degli schiavi, spesso lo fanno attraverso nozioni preesistenti che hanno ereditato da opere di cultura popolare che hanno cercato di raffigurare il periodo. Questi testi culturali, come *Birth of a Nation* e *Gone with the Wind*, hanno raccontato il passato attraverso credenze razziali e stereotipi specifici dell'epoca, perpetuando così inesattezze storiche³⁶⁹. Dalla messa in onda della mini-serie *Roots* nel 1977, sono state poche le rappresentazioni televisive e cinematografiche che hanno cercato di rendere conto della schiavitù e la maggior parte di queste, precedenti a *Django Unchained*, sono state dirette da registi bianchi³⁷⁰. Dopo la distribuzione del settimo film di Quentin Tarantino, nel 2012, questa tendenza sembra cambiare, con la realizzazione del film *12 Years a Slave* di Steve McQueen nel 2013³⁷¹. Il film, diretto dal regista britannico nero, è un adattamento cinematografico del libro autobiografico di Solomon Northup, pubblicato la prima volta nel 1853³⁷², ed ha riscosso un grande successo tra la critica, vincendo il premio Oscar per il Miglior Film.

Il Cinema ha cercato di rappresentare più volte la realtà del Sud schiavista del XVIII secolo: a partire dal film del 1915 *The Birth of a Nation*, diretto da D. W. Griffith; all'opera di Victor Fleming del 1939 *Gone with the Wind*; a *Django Unchained* del 2012 di Quentin Tarantino; per arrivare poi al film di Steve McQueen del 2013 *12 Years a Slave*. Questo capitolo vuole fare un confronto tra questi quattro film, per dimostrare come la percezione dello schiavismo cambi nel tempo a seconda della sensibilità degli spettatori.

Le opere ambientate nel periodo della Guerra Civile sudista, come i Western, sono film che tendono a documentare più le politiche economiche e sociali dell'epoca piuttosto che essere racconti storici accurati³⁷³. Le rappresentazioni popolari della schiavitù degli inizi del XX secolo, come la cavalcata celebrativa del Ku Klux Klan in *The Birth of a Nation* e l'accezione romantica delle piantagioni in *Gone with the Wind*, hanno fortemente influenzato la memoria pubblica del periodo schiavista, riformulando e consolidando ulteriormente lo status quo

³⁶⁹ A. Urban, *Art as an Ally to Public History: 12 Years a Slave and Django Unchained*, In «The Public Historian», Vol. 36(1), 81-86, 2014, p. 82.

³⁷⁰ J. Vogel, *The Confession of Quentin Tarantino: Whitewashing Slave Rebellion in Django Unchained*, in «The Journal of American Culture», Vol. 41(1), 17-27, 2018, p. 18

³⁷¹ Ibid.

³⁷² Ibid.

³⁷³ E. L. Ball, *Response: "Goodbye Miss Lara!" or what's Slavery got to do with it? Regeneration through Violence in Django Unchained?*, in «Safundi: The Journal of South African and American Studies», Vol. 16(3), 312-317, 2015, p. 314

razzista³⁷⁴. In *Django Unchained*, il regista Quentin Tarantino fa riferimento a molti di questi film: il personaggio di Big Daddy, ad esempio, è ispirato alla figura del patriarca Cameron dall'opera di Griffith, mentre Stephen è ispirato alla rappresentazione stereotipata e razzista di Uncle Tom³⁷⁵.

The Birth of a Nation è un film basato sul romanzo di Thomas Dixon Jr. *The Clansman*, diretto da David Wark Griffith e distribuito l'8 febbraio 1915. Il film racconta la storia di due famiglie, una del Nord e una del Sud, rispettivamente gli Stoneman e i Cameron. Griffith descrive il Sud come un luogo idilliaco, dove gli schiavi sono felici, governati da un padrone gentile e trattati in modo equo, con orari di lavoro prestabiliti e pause per i pasti. Tuttavia, la situazione precipita con l'avvento della Guerra Civile. Dopo la formazione dei primi reggimenti *negroes*, i battaglioni fanno irruzione nella Carolina del Sud, attaccano persone bianche e rubano alle ricche famiglie. Griffith mostra un rovesciamento della civiltà per cui il «*white South [is put] under the heel of the black South*»³⁷⁶ e il Ku Klux Klan viene fondato per proteggere le nazioni del Sud³⁷⁷. L'opera di Griffith si apre con un «appello per l'arte del cinema»:

*We do not fear censorship, for we have no wish to offend with improprieties or obscenities, but we do demand, as a right, the liberty to show the dark side of wrong, that we may illuminate the bright side of virtue – the same liberty that is conceded to the art of the written word – that art to which we owe the Bible and the works of Shakespeare.*³⁷⁸

Durante il film, Griffith puntualizza e ricorda ai suoi spettatori che l'opera altro non è che una presentazione storica del periodo della Guerra Civile e della Ricostruzione, che non intende in alcun modo rappresentare le persone di oggi³⁷⁹. Eppure, nel mettere in scena la presentazione storica, il regista usa stereotipi razziali per descrivere gli afroamericani

³⁷⁴ W. L. Van Deburg, *Slavery & race in American popular culture*. Univ of Wisconsin Press, 1984; E. Guerrero, *Framing blackness: The African American image in film*. Vol. 48. Temple University Press, 1993, pp. 9-40

³⁷⁵ E. L. Ball, *Response: "Goodbye Miss Lara!" or what's Slavery got to do with it? Regeneration through Violence in Django Unchained?*, in «Safundi: The Journal of South African and American Studies», Vol. 16(3), 312-317, 2015, p. 315

³⁷⁶ David Wark Griffith. *The Birth of a Nation (La Nascita di una Nazione, 1915)*

³⁷⁷ S. Režić, *Rewriting the Past in Postmodern Slave Narratives*, [Doctoral dissertation]. Josip Juraj Strossmayer University of Osijek. Faculty of Humanities and Social Sciences. Department of English Language and Literature, 2015, p. 55

³⁷⁸ David Wark Griffith. *The Birth of a Nation (La Nascita di una Nazione, 1915)*

³⁷⁹ S. Režić, *Rewriting the Past in Postmodern Slave Narratives* [Doctoral dissertation]. Josip Juraj Strossmayer University of Osijek. Faculty of Humanities and Social Sciences. Department of English Language and Literature, 2015, p. 55

(suggerendo che questi possano essere solamente dei fedeli servitori, oppure criminali stupratori), facendo interpretare i personaggi di colore ad attori truccati in *blackface* e fornendo una giustificazione alla formazione dell'organizzazione razzista del Ku Klux Klan³⁸⁰. Secondo Richard Corliss:

*The seductive artistry of Griffith's masterwork made his virulent, derisive depiction of blacks all the more toxic — one could say epidemic. This was not simply a racist film; it was one whose brilliant storytelling technique lent plausibility and poignancy to the notion of blacks as stupid, venal and brutal. Viewers could believe that what they saw was true historically and emotionally. 'Birth' not only taught moviegoers how to react to film narrative but what to think about blacks and, in the climactic ride of hooded horsemen to avenge their honor, what to do to them. The movie provoked protests and riots in Northern cities with large black minorities. And by stirring bitter memories in the white South, it helped revive the dormant Ku Klux Klan, which for the next few decades went on a righteous spree of killing black men.*³⁸¹

Nel 1941, Griffith dichiarò l'opera come non adatta alla visione del pubblico generale, affermando che:

*It should be seen solely by film people and film students. The Negro race has had enough trouble, more than enough of its share of injustice, oppression, tragedy, suffering and sorrow. And because of the social progress which Negroes achieved in the face of these handicaps, it is best that 'The Birth of a Nation' in its present form be withheld from public exhibition.*³⁸²

Distribuito ventiquattro anni dopo *The Birth of a Nation*, *Gone with the Wind*, opera del regista Victor Fleming, offre ancora una raffigurazione stereotipata degli afroamericani, celebrando il Sud schiavista, ma è un film a colori, non muto e il regista impiega attori neri per interpretare i personaggi degli schiavi. L'opera di Fleming, proprio come quella di Griffith, si concentra esclusivamente sui problemi e sulle vicissitudini dei proprietari terrieri bianchi, tralasciando gli

³⁸⁰ S. Režić, *Rewriting the Past in Postmodern Slave Narratives* [Doctoral dissertation]. Josip Juraj Strossmayer University of Osijek. Faculty of Humanities and Social Sciences. Department of English Language and Literature, 2015, p. 56

³⁸¹ R. Corliss, *D.W. Griffith's The Birth of a Nation 100 Years Later: Still Great, Still Shameful*, in «Time», 3 marzo 2015, <https://time.com/3729807/d-w-griffiths-the-birth-of-a-nation-10/>, visitato il 19 luglio 2022

³⁸² E. R. Shipp, *How Black America Rallied to Stop the Racist Film 'The Birth of a Nation'*, in «The Root», 1 marzo 2015, <https://www.theroot.com/how-black-america-rallied-to-stop-the-racist-film-the-b-1790858935>, visitato il 19 luglio 2022

orrori della schiavitù e relegando gli stereotipati personaggi neri sullo sfondo³⁸³. Nonostante sia un film ambientato prima, durante e dopo la Guerra Civile americana, *Gone with the Wind* non tratta dell'istituzione schiavitù. Gli schiavi vengono raffigurati mentre raccolgono il cotone, accudiscono i figli dei padroni e gestiscono la casa; alcuni di loro si arruolano come soldati durante la guerra, ma quando questa termina, nelle piantagioni la schiavitù persiste e i ruoli non cambiano³⁸⁴. Il film fu oggetto di pesanti critiche e la sua distribuzione al pubblico provocò numerose proteste da parte di gruppi di afroamericani in tutto il Paese³⁸⁵.

Gone with the Wind è stato di recente nuovamente oggetto di discussione. Il 10 giugno 2020, infatti, la piattaforma streaming HBO Max (che ne detiene i diritti di riproduzione) ha dichiarato che il film sarebbe stato ritirato dal palinsesto per 'descrizioni razziste'³⁸⁶ e che sarebbe stato riproposto nel catalogo solo dopo una 'contestualizzazione storica', elaborata da Jaqueline Stewart, professoressa di cinema all'Università di Chicago³⁸⁷. All'introduzione del film viene quindi aggiunto un *disclaimer*, che avverte gli spettatori che il film «nega gli orrori dello schiavismo», ma non vengono censurate né cancellate alcune parti. La stessa professoressa ha sostenuto l'importanza dell'opera di Fleming come argomento di discussione e analisi. L'azione della Warner Media (che possiede HBO Max), però, solleva una domanda importante: lo spettatore contemporaneo vede e interpreta questi film, provenienti da un'epoca diversa e da un contesto diverso, nello stesso modo in cui poteva farlo un pubblico del 1939?³⁸⁸

Django Unchained viene distribuito nelle sale cinematografiche nel 2012 e Henry Louis Gates Jr. lo definisce come «*a postmodern slave-narrative Western, an opposite extreme of 'The Birth of a Nation'*»³⁸⁹. Il settimo film di Tarantino presenta la schiavitù in un'ottica diversa, raccontandola dal punto di vista degli oppressi, senza risparmiare allo spettatore la vista delle brutalità e delle violenze che gli schiavi subivano all'epoca. Il regista integra diversi generi

³⁸³ S. Režić, *Rewriting the Past in Postmodern Slave Narratives*, Doctoral dissertation, Josip Juraj Strossmayer University of Osijek. Faculty of Humanities and Social Sciences. Department of English Language and Literature, 2015, p. 59.

³⁸⁴ Ibid.

³⁸⁵ E. R. Shipp, *How Black America Rallied to Stop the Racist Film 'The Birth of a Nation'*, in «The Root», 1 marzo 2015, <https://www.theroot.com/how-black-america-rallied-to-stop-the-racist-film-the-b-1790858935>, visitato il 19 luglio 2022.

³⁸⁶ P. Bocchi, *Andiamo tutti via col vento (dell'ipocrisia)*, in «Cineforum - Bocconi Prelibati», 20 giugno 2020, https://www.cineforum.it/rubrica/Bocconi_prelibati/Andiamo-tutti-via-col-vento-dell-ipocrisia, visitato il 27 febbraio 2022.

³⁸⁷ Ibid.

³⁸⁸ Ibid.

³⁸⁹ H. L. Gates Jr, *Tarantino "unchained": "Django" trilogy? Part 1, 2, 3*, in «The Root», 23-24-25, 2012.

all'interno di *Django Unchained* (Western Italiani, *Blaxploitation*, *Southern* e *plantation romances*), creando un filo narrativo logico attraverso le scelte musicali della colonna sonora, che combina *R&B*, contemporaneo e *hip hop* con brani classici provenienti da altri film Spaghetti Western. Come spiega Erica Ball, mentre i film che idealizzavano le piantagioni usavano musica corale e orchestrale per dipingere la società dell'epoca come idilliaca, i successivi film *slaveploitation* usavano musica contemporanea per contraddistinguere e differenziare le loro opere per ideologie politiche e prospettive³⁹⁰. Tarantino inserisce all'interno della colonna sonora di *Django Unchained* brani come '100 Black Coffins' di Rick Ross, 'Who Did That to You' di John Legend e 'Freedom' di Anthony Hamilton e Elayna Boynton, per indicare i momenti in cui Django raggiunge il suo obiettivo principale, ovvero salvare sua moglie dalla schiavitù di Candyland. «*This music not only underscores the Blaxploitation/spaghetti Western ethos [...], it also reminds us that this film is not simply a Western Set in the South. It is a critique of the cinematic plantation tradition*»³⁹¹.

Tuttavia l'opera è stata criticata in quanto ricorre all'uso degli stereotipi tipici dei personaggi neri. Il personaggio di Django è creato a immagine somiglianza dell'eroe archetipico Western: un pistolero il cui onore e determinazione consentono di superare qualsiasi ostacolo. Secondo Jelani Cobb il problema di *Django Unchained* non è tanto la rappresentazione del coraggio degli schiavi e il loro desiderio di conquistare la libertà, «*[...] but the idea that he [Django] could be the only one*»³⁹². Questo non accade, però, in *12 Years a Slave* che invece introduce personaggi più complessi³⁹³. All'opera ha partecipato, come consulente storico, anche Henry Louis Gates Jr³⁹⁴. Lo storico e studioso letterario ha definito *12 Years a Slave* come

*one of the most vivid and authentic portraits of slavery ever captured in a feature film. In its blend of tactile, sensory realism with superb modernistic cinematic techniques, this film is 180 degrees away from 'Django Unchained', occupying the opposite pole on what we might think of as 'the scale of representation'*³⁹⁵.

³⁹⁰ E. L. Ball, *Response: "Goodbye Miss Lara!" or what's Slavery got to do with it? Regeneration through Violence in Django Unchained?*, in «Safundi: The Journal of South African and American Studies», Vol. 16(3), 312-317, 2015, p. 315

³⁹¹ Ibid.

³⁹² J. Cobb, *Tarantino Unchained*, in «The New Yorker», 2 gennaio 2013 <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/tarantino-unchained>, visitato il 20 gennaio 2022.

³⁹³ S. Režić, *Rewriting the Past in Postmodern Slave Narratives*, Doctoral dissertation, Josip Juraj Strossmayer University of Osijek. Faculty of Humanities and Social Sciences. Department of English Language and Literature, 2015, p. 67.

³⁹⁴ Ibid.

³⁹⁵ H. L. Gates Jr, *12 Years a Slave: Trek From Slave to Screen*, in «The Root», 3 marzo 2014, <https://www.theroot.com/12-years-a-slave-trek-from-slave-to-screen-1790874787>, visitato il 19 luglio 2022

Diretto dal regista Steve McQueen, con una sceneggiatura di John Ridley, *12 Years a Slave* esamina in modo più approfondito la schiavitù americana, seguendo quanto documentato, in prima persona, da Solomon Northrup, nel 1853. Durante un'intervista, Ridley ha affermato che, nello scrivere la sceneggiatura del film, voleva rappresentare la schiavitù con «*emotional honesty*» e «*emotional velocity*», prestando molta attenzione all'atmosfera che veniva creata nelle scene e cercando di essere quanto più fedele possibile al racconto di Northrup³⁹⁶.

Northrup, al contrario di Django, non uccide i suoi oppressori, ma conserva la speranza di poter, un giorno, tornare a casa come uomo libero. Il personaggio di Northrup è complesso: non è solo uno schiavo, ma è anche un essere umano che tenta con difficoltà di adattarsi alle circostanze in cui si ritrova. Mentre Django viene raffigurato come un vendicatore quasi superumano, Northrup subisce gli orrori della schiavitù, costretto anche a compiere azioni terribili per rimanere in vita. McQueen, però, presenta il protagonista senza alcun giudizio, facendo in modo che lo spettatore possa essere in grado di comprendere le azioni che è obbligato ad eseguire³⁹⁷. L'accuratezza e la precisione di Northrup nel descrivere la schiavitù come un complesso sistema economico e sociale, viene rispecchiata nel film, che denuncia l'istituzione schiavista come una violazione dei diritti naturali degli esseri umani, senza però cadere in giudizi semplicistici³⁹⁸.

Django Unchained e *12 Years a Slave* rappresentano la schiavitù con due approcci diversi: il primo include elementi fantastici, tipici dell'approccio postmodernista, che permettono di decostruire ed analizzare le rappresentazioni del passato attraverso la soggettività moderna; il secondo è una rappresentazione realistica della schiavitù, che utilizza come riferimento l'opera storica di Solomon Northrup, dalla quale però regista e sceneggiatore concedono delle libertà creative³⁹⁹.

³⁹⁶ J. Ridley, '12 Years a Slave' restores historic firsthand account to cultural consciousness, [Interview], PBS Newshour, 19 novembre 2013, <https://www.pbs.org/newshour/show/entertainment-july-dec13-twelveyears-11-18>, visitato il 20 agosto 2022.

³⁹⁷ S. Režić, *Rewriting the Past in Postmodern Slave Narratives* [Doctoral dissertation]. Josip Juraj Strossmayer University of Osijek. Faculty of Humanities and Social Sciences. Department of English Language and Literature, 2015, p. 68-69.

³⁹⁸ A. Urban, *Art as an Ally to Public History: 12 Years a Slave and Django Unchained*, In «The Public Historian», Vol. 36(1), 81-86, 2014, p. 84.

³⁹⁸ A. Urban, *Art as an Ally to Public History: 12 Years a Slave and Django Unchained*, In «The Public Historian», Vol. 36(1), 81-86, 2014, p. 84.

³⁹⁹ D. R. Horton, "You Will Sell the Negress!": Using the Post-Neo-Slave Narrative to Revise Representations of Women in *Django Unchained* and *12 Years a Slave*, in «Americana: The Journal of American Popular Culture (1900-present)», Vol. 17(2), 2018.

Entrambi *The Birth of a Nation* e *Gone with the Wind* sono stati criticati per aver rappresentato la schiavitù con leggerezza, o averne negato gli orrori, e per aver idealizzato la cultura del Sud antebellico. La rappresentazione postmoderna della schiavitù, tipica del XXI secolo, sovverte questa romanticizzazione: le storie d'amore raffigurate in *12 Years a Slave* sono incupite dai colori scuri delle scene, mentre *Django Unchained* usa la parodia e l'umorismo come strategie per ridicolizzare la cultura del Sud⁴⁰⁰

8.2 L'importanza del contesto culturale

«C'è un solo spettatore che oggi veda quei film nello stesso modo?» chiede Pier Maria Bocchi nel suo articolo riguardo il *disclaimer* aggiunto a *Gone with the Wind*⁴⁰¹. Nella pluralità di posizioni spettatoriali è certamente utile spiegare il significato del film nel caso in cui qualcuno non lo colga, ma è necessario prima comprendere il senso dell'opera e delle immagini di per sé. È necessario, quindi, tenere conto dei differenti contesti culturali e la diversa educazione che differenziano gli spettatori odierni da quelli del passato. In questo, la Cultura Visuale è uno strumento di analisi prezioso della contemporaneità.

Gli studi di Cultura Visuale si affermano in ambito accademico a partire dagli anni Novanta, adottando i punti di vista di altri settori di studio, quali i *Feminist Studies*, i *Post-Colonial Studies* e i *Cultural Studies*, capaci di evidenziare l'influenza storica, sociale, culturale e affettiva dei processi culturali⁴⁰². Inaugurati in Inghilterra, attorno agli anni Sessanta, da Hall, il primo presupposto dei *Cultural Studies* è legato alla comprensione delle dinamiche di ricezione e produzione dei messaggi di carattere simbolico, come immagini, film e giornali. Hall, infatti, considera i Media tecnologici come dei fattori di costituzione globale, quindi non solo come elementi di intrattenimento o informazione, ma anche come fattori che creano cultura⁴⁰³. I *Visual Culture Studies* moderni ritengono l'immagine come un terreno aperto e dinamico, soggetto a modifiche causate da cambiamenti di carattere storico, culturale e

⁴⁰⁰ Horton, D. R. "You Will Sell the Negress!": Using the Post-Neo-Slave Narrative to Revise Representations of Women in *Django Unchained* and *12 Years a Slave*, in «Americana: The Journal of American Popular Culture (1900-present)», 17(2), 2018.

⁴⁰¹ P. Bocchi, *Andiamo tutti via col vento (dell'ipocrisia)*, in «Cineforum - Bocconi Prelibati», 20 giugno 2020, https://www.cineforum.it/rubrica/Bocconi_prelibati/Andiamo-tutti-via-col-vento-dell-ipocrisia, visitato il 27 febbraio 2022

⁴⁰² A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*. Vol. 653, Einaudi. 2016, p. 21

⁴⁰³ Ivi, pp. 21-22.

politico. I *Cultural Studies* osservano, inoltre, il ruolo attivo dei fruitori dei mezzi di comunicazione che, fino a quel momento, venivano considerati invece come destinatari passivi. Le classi sociali, anche quelle meno abbienti, entrano a far parte di processi di co-partecipazione culturale, assumendo un ruolo nella costruzione di un significato culturale⁴⁰⁴. Grazie all'evolversi della tecnologia, il concetto di cultura si amplia, rivolgendosi anche alle masse, e questo comporta la partecipazione degli spettatori stessi all'attribuzione di senso delle opere. Di conseguenza, le immagini assumono un ruolo all'interno della memoria collettiva e, come sostiene Aby Warburg, hanno la capacità di esprimere una forma di *phatos*, ovvero sono in grado di trasferire negli spettatori una condizione emotiva comune⁴⁰⁵. William J. Thomas Mitchell approfondisce l'idea che le immagini siano in grado di esprimere una propria potenza e volontà nel suo saggio più noto *What Do Pictures Want?*⁴⁰⁶, spostando l'attenzione verso quanto le immagini vogliono, piuttosto che desiderano:

Senza dubbio le immagini non sono senza potere, ma potrebbero averne molto meno di quanto pensiamo. Il problema è rendere più complessa e raffinata la nostra valutazione del loro potere e del modo in cui esso opera. Questo è il motivo per cui ho spostato la questione da ciò che le immagini *fanno* a ciò che esse *vogliono*, dal potere al desiderio, dal modello di un potere dominante, cui bisogna opporsi, a un modello del subalterno che bisogna interrogare o (meglio) invitare a parlare. Se il potere delle immagini è come il potere del debole, questo potrebbe essere il motivo per cui il loro desiderio è proporzionalmente forte: per compensare la loro reale impotenza.⁴⁰⁷

Questa idea viene elaborata ulteriormente dalla *Bildwissenschaft*⁴⁰⁸ tedesca e da Horst Bredekamp⁴⁰⁹ nel suo saggio dal titolo *Immagini che ci guardano*. Nella sua ricerca, Bredekamp evidenzia come le immagini riescano a sviluppare una tensione rivolta all'interessato osservatore, in grado di interrogarlo e trasferirgli un sentimento. Le immagini assumono così una forza attiva e agente, come elaborato da Roland Barthes, che teorizza una distinzione tra *studium* e *punctum*: le due azioni possibili di un'immagine. Lo *studium* offre la dimensione «informativa», ovvero quella razionale e oggettiva, dell'immagine; mentre il

⁴⁰⁴ A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*. Vol. 653, Einaudi, 2016, p. 22

⁴⁰⁵ Ivi, p. 118.

⁴⁰⁶ W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*. University of Chicago Press, 2005, pp. 99-113

⁴⁰⁷ Ivi, pp. 99-105

⁴⁰⁸ Letteralmente «scienza» o «teoria dell'immagine», è una disciplina che, come i *Visual Culture Studies*, studia il significato culturale delle immagini e della visione, attraverso un consolidato rapporto con la storia dell'arte.

⁴⁰⁹ H. Bredekamp, F. Vercellone (a cura di). *Immagini che ci guardano: teoria dell'atto iconico*. Raffaello Cortina, 2015

punctum fa riferimento alla capacità particolare di un'immagine di 'colpire' l'osservatore, di provocare una reazione soggettiva e irrazionale.⁴¹⁰

Analizzando così il significato delle immagini attraverso la prospettiva della Cultura Visuale, si comprende come queste possano diventare un 'interlocutore', indirizzando e interrogando lo sguardo dello spettatore. I *Visual Culture Studies* spiegano come la Cultura Visuale sia composta sia da ciò che è possibile vedere attraverso gli occhi, sia da ciò che non è possibile vedere direttamente, ma si può percepire attraverso il contesto culturale in cui si è immersi. La visione, dunque, si lega alla società, alle esperienze personali e alla cultura all'interno della quale si è socializzati. Michael Baxandall e Svetlana Alpers studiano, negli anni Settanta, il rapporto tra la storia delle immagini e quella della visione, analizzando le connessioni tra le immagini artistiche e non artistiche di due periodi storici precisi: il primo si concentra sulle rappresentazioni nell'Italia del Quattrocento, la seconda su quelle del Seicento in Olanda. Secondo i due studiosi, infatti, questi due contesti creano altrettanti esempi di Cultura Visuale, in quanto il rapporto tra l'estetica pittorica e il contesto culturale (composto da abitudini percettive e schemi mentali), produce un collegamento tra stile pittorico e stile cognitivo⁴¹¹. Emerge, dunque, un rapporto fra testo e contesto, che Baxandall definisce come *Period Eye*, intendendo con ciò l'impossibilità di analizzare le opere d'arte di un determinato periodo storico senza tenere conto dei costrutti culturali e cognitivi del periodo e del contesto geopolitico-sociale⁴¹². In modo affine, Svetlana Alpers studia la pittura olandese del Seicento, osservando come questa si distanzi significativamente da quella rinascimentale italiana. La pittura olandese seicentesca risulta particolarmente descrittiva, realistica e quasi cartografica, al contrario di quella italiana che è più teatrale⁴¹³. La spiegazione di questa distanza sta nel contesto sociale e culturale olandese dell'epoca, caratterizzato da invenzioni scientifiche e nuovi strumenti di visione (come il cannocchiale, il microscopio e la camera oscura). La pittura diventa quindi una raffigurazione di questi cambiamenti, rispecchiandone il tenore scientifico e realistico. Secondo Baxandall e Alpers, le opere stesse nascono in relazione al contesto culturale di cui fanno parte e da questo non possono essere scisse. È necessario, dunque, tenere conto delle condizioni culturali, cognitive e sociali del periodo storico delle opere che vengono analizzate, giusto o sbagliato che sia. Per comprendere appieno il significato di un'immagine è opportuno, perciò, avere una attenzione particolare alla pluralità e alla differenza delle posizioni spettatoriali in un determinato contesto culturale.

⁴¹⁰ R. Barthes, *La camera chiara: nota sulla fotografia*. Einaudi, 2003

⁴¹¹ A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*. Vol. 653, Einaudi. 2016, pp. 11-17.

⁴¹² M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: a Primer in the Social History of Pictorial Style*. Clarendon Press, 1972, pp. 36-40.

⁴¹³ A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*. Vol. 653, Einaudi. 2016, p. 15

Conclusioni

Il cinema di Tarantino, sebbene non sia necessariamente considerato politicamente impegnato (nel senso che non rispecchia specifiche tesi politiche) rivela una costante preoccupazione e interesse per la socialità umana⁴¹⁴. Con il suo settimo film, infatti, il regista affronta la tematica razziale, ricontestualizzandola e riproponendola all'interno del genere Western, offrendo al pubblico la possibilità di riflettere su un tema delicato della storia degli Stati Uniti⁴¹⁵.

Django Unchained rivisita e riscrive la Storia del Sud antebellico e dello schiavismo, ponendo al centro della storia gli oppressi e dando loro la possibilità di ottenere vendetta contro i padroni bianchi. Tarantino manipola alcuni elementi caratteristici del genere Western, introducendo l'elemento della schiavitù come argomento principale, ma ne mantiene degli altri, come il tropo dell'Eroe. Il regista ibrida così le convenzioni stilistiche e formali del Western americano e italiano con ideali tradizionalmente contrari al genere⁴¹⁶, raffigurando la crescita del protagonista nero da schiavo ad Eroe. Tarantino offre una visione cruda e brutale del razzismo e della schiavitù, alternando scene di lusso sfarzoso ad esplosioni improvvise di violenza razzista, sottintendendo così che quella stessa raffinatezza altro non è che parte integrante dell'economia e delle relazioni sociali organizzate attorno all'istituzione della schiavitù⁴¹⁷. Mostra anche un'esplicita gerarchia razziale, senza risparmiare allo spettatore gli atti di brutalità e disumanizzazione che gli schiavi subivano durante il periodo storico rappresentato.

Django Unchained è un'opera che mette in discussione la realtà così come è sempre stata rappresentata. Nella rappresentazione di Tarantino, il sud americano e la schiavitù sono la stessa cosa, e la malvagità dell'istituzione non può essere distrutta senza ricorrere alla distruzione completa della società che l'ha creata⁴¹⁸. I personaggi del film sono contraddistinti da una forte individualità che contribuisce a creare una poliedricità di punti di vista il cui scopo

⁴¹⁴ J. Pitsey, "Black in white": Language, world-making and the American contract in the cinema of Quentin Tarantino, in «The Global Auteur: The Politics of Authorship in 21st Century Cinema», Vol. 233, 217-234, 2016, p. 222

⁴¹⁵ S. Corrizzato, *Django, Stephen, e gli stereotipi sugli afroamericani*, in «Iperstoria», Vol. 2, 2013

⁴¹⁶ E. Bordin, *Mumbo Django: Afroamericanità e Western*, in «Iperstoria», Vol. 2, 2013

⁴¹⁷ K. D. Killian, *Django Unchained*, in «Journal of Feminist Family Therapy», Vol. 26(3), 195-197, 2014, p. 196

⁴¹⁸ Von Dassanowsky Robert, *Dr. "King" Schultz as Ideologue and Emblem: The German Enlightenment and the Legacy of the 1848 Revolutions in Django Unchained*. In Id. Speck Oliver, *Quentin Tarantino's Django Unchained: The Continuation of Metacinema*, New York/London: Bloomsbury Academic, pp. 17-38, 2014, p. 34.

è quello di raffigurare il periodo della schiavitù in tutte le sue caratteristiche e contraddizioni⁴¹⁹: dallo schiavista Calvin Candie, che si finge più intelligente di quanto non sia, ma che non sarebbe in grado di gestire la sua piantagione Candyland senza il supporto di Stephen; passando per Stephen stesso che, nonostante sia uno schiavo, non ripudia l'istituzione schiavitù, anzi partecipa attivamente nella sua perpetrazione; al rivoluzionario Dr. King Schultz, abolizionista che però si guadagna da vivere uccidendo fuorilegge e riscuotendo le taglie poste sulle loro teste; per arrivare infine a Django, l'ex-schiavo emancipato, trasformato in Eroe, il cui unico interesse è liberare la moglie dalla schiavitù e vendicarsi di coloro che lo hanno fatto soffrire. *Django Unchained* è anche un film che dimostra come l'intervento del singolo non sia sufficiente per la liberazione di un popolo soggiogato. L'Eroe solitario Django, infatti, non è in grado di eradicare la schiavitù dai paesi sudisti, come afferma anche Stephen nella sua ultima battuta urlata contro il protagonista prima di morire: «*This Candyland, nigger. You can't destroy Candyland! We been here! There's always gonna be a Candyland*»⁴²⁰, ma può solo liberare sé stesso e la moglie Broomhilda, per poi fuggire insieme. Le azioni individualistiche di Django non esprimono necessariamente il punto di vista del regista, ma piuttosto assolvono il compito di rendere il protagonista un simbolo di comunicazione e riconoscimento.

Una delle caratteristiche fondamentali del cinema tarantiniano è l'uso della violenza. Nel contesto di *Django Unchained*, quest'ultima viene usata in modo diverso, inscritta cioè all'interno di un discorso politico esplicito, e per questo vista dal pubblico come necessaria. Inoltre il regista utilizza due tipi di violenza: una cruda e brutale per rappresentare le violenze subite dagli schiavi, l'altra caricaturale ed esagerata per rappresentare la vendetta di Django. In questo modo, dunque, Tarantino è in grado di dare alla violenza una profondità diversa, enfatizzandola per denunciare i soprusi subiti dalle comunità afroamericane.

Django Unchained è un'opera che vuole anche rovesciare e stigmatizzare le passate rappresentazioni cinematografiche della schiavitù, come spiega Von Dassanowsky:

Django Unchained functions intensely as eradication of previous cinematic imagery, particularly the iconic imprint of demonized slaves and heroic white moral crusaders against "black criminality" in D. W. Griffith's Birth of a Nation (1915), among other films. It also demolishes the sentimental memorial to an impossibly idealized slavery culture in

⁴¹⁹ S. Corrizzato, *Django, Stephen, e gli stereotipi sugli afroamericani*, in «Iperstoria», Vol. 2, 2013

⁴²⁰ Quentin Tarantino. *Django Unchained*, 2012.

Gone with the Wind (1939), which helped envisage America as an unquestioned moral leader in an approaching war against racist fascism.⁴²¹

Il cinema di Quentin Tarantino non si basa sulla progressione della narrazione, quanto più sulla creazione di un mondo immaginario e simbolico che possa essere comune per tutti gli spettatori presenti in sala⁴²². Attraverso l'ibridazione di altre forme, contenuti e ruoli, Quentin Tarantino ha creato un'opera post Western⁴²³ caratterizzata da una visione critica del passato cinematografico, delle sue metafore e aspettative, sovvertendo queste stesse nel tentativo di riconfigurare il mito fondativo americano alla luce dell'esperienza schiavista⁴²⁴. Secondo Cafiso, inoltre,

Django si presenta come la proposta di Tarantino di creare un nuovo mito nazionale che include la comunità afroamericana, e miri a celebrare quel personaggio nero che, guardando all'immaginario americano, è stato generalmente dipinto come un bambino da educare o una bestia da addomesticare.

In conclusione, *Django Unchained* è un film che non racconta necessariamente la storia dello schiavismo americano, ma ne racconta la rappresentazione cinematografica nel corso degli anni, cercando di sovvertirne le convenzioni razziste e gli ideali nostalgici e romantici.

⁴²¹ R. Von Dassanowsky, *Dr. "King" Schultz as Ideologue and Emblem: The German Enlightenment and the Legacy of the 1848 Revolutions in Django Unchained*. In Id. Speck Oliver, *Quentin Tarantino's Django Unchained: The Continuation of Metacinema*, New York/London: Bloomsbury Academic, pp. 17-38, 2014, p. 34

⁴²² J. Pitsey, *"Black in white": Language, world-making and the American contract in the cinema of Quentin Tarantino*, in «The Global Auteur: The Politics of Authorship in 21st Century Cinema», Vol. 233, 217-234, 2016, p. 220.

⁴²³ N. Campbell, S. Nicholas Witschi (a cura di) *Post-Western Cinema. A Companion to the Literature and Culture of the American West*. Malden: Wiley-Blackwell, 2011, p. 411.

⁴²⁴ M. Cafiso, *Myth in Black: Revisionismo ed epica in Django Unchained*, in «Iperstoria», Vol. 11, 2018, p.125.

Ringraziamenti

Ai miei amici, per aver sempre ascoltato le mie lamentele, per avermi consigliato sempre al meglio, per aver alleggerito le mie giornate più difficili e per essere la Famiglia che mi sono scelta. Sono grata di avervi nella mia vita.

A Sofia, per essere cresciuta con me e insieme a me, per sapere esattamente cosa dire e quando dirlo e per essere stata in grado di fare le domande più scomode al momento giusto. Sei la persona migliore che potesse entrare nella mia vita e mi conosci meglio di quanto non conosca me stessa. Sei la mia parte migliore.

A mia nonna Elsa e a mio nonno Remo, che mi hanno cresciuta dandomi amore sconfinato e fiducia cieca. Con la loro semplicità hanno donato delle meravigliose memorie d'infanzia che porterò per sempre nel mio cuore.

A mia nonna Lina, per avermi ispirato con la sua voglia di vivere, e a mio nonno Antonio, che avrebbe odiato il film ma a cui sarebbe piaciuto tanto parlare e approfondire insieme a me gli argomenti.

A mia mamma, che ha sempre visto il meglio in me e mi ha sempre incoraggiata a dare il massimo.

A mio papà, per avermi introdotta al mondo del Cinema e della letteratura sin da piccola.

Al professore Denis Brotto, per avermi accompagnata in questo percorso e per avermi consigliata al meglio.

Grazie.

Bibliografia

#BlackLivesMatter, <https://blacklivesmatter.com/>, visitato il 18 gennaio 2022.

AA.VV. *Tavis Smiley on Quentin Tarantino's Django Unchained*, in «Newsweek», 4 gennaio 2013, <https://www.newsweek.com/tavis-smiley-quentin-tarantinos-django-unchained-63111>, visitato il 20 gennaio 2021.

Alpers, Svetlana. *Arte del descrivere: scienza e pittura nel Seicento olandese*. Rist, Bollati Boringhieri, 1999.

Ball, Erica L. *Response: "Goodbye Miss Lara!" or what's Slavery got to do with it? Regeneration through Violence in Django Unchained?*, in «Safundi: The Journal of South African and American Studies», Vol. 16(3), 312-317, 2015.

Barthes, Roland. *La camera chiara: nota sulla fotografia*. Einaudi, 2003.

Baxandall, Michael. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: a Primer in the Social History of Pictorial Style*. Clarendon Press, 1972.

Behnken, Brian D.; Smithers, Gregory D. *Racism in American Popular Media: From Aunt Jemima to the Frito Bandito*, Santa Barbara: Praeger, 2015.

Benjamin, Walter; Bullock, Marcus; & Jennings, Michael W. *Critique of violence*. «Deconstruction: A Reader», 1921, pp. 62-70.

Berger, John. *Ways of Seeing*, UK: Penguin Books, 1972.

Beynon, John. *Masculinities and Culture*, Buckingham: Open University, 2002, p. 165.

Bieger, Laura. *Cowboys in Candyland: Quentin Tarantino's Django Unchained and the Southern Frontier*. In «Violence and Open Spaces: The Subversion of Boundaries and the Transformation of the Western Genre» Universitätsverlag C. Winter, 143-160, 2017.

Bocchi, Piermaria. *Andiamo tutti via col vento (dell'ipocrisia)*, in «Cineforum - Bocconi Prelibati», 20 giugno 2020, https://www.cineforum.it/rubrica/Bocconi_prelibati/Andiamo-tutti-via-col-vento-dell-ipocrisia, visitato il 27 febbraio 2022.

Bonilla, Yarimar. *History Unchained*, in «Transition», Vol. 112, 68-77, 2013.

Bordin, Elisa. *Masculinity & Westerns: Regenerations at the Turn of the Millennium*, «Ombre Corte», 2014.

Bordin, Elisa. *Mumbo Django: Afroamericanità e Western*, in «Iperstoria», Vol. 2, 2013.

Bosco, Stefano. *Un Western al secondo grado: la forma parodica in Django Unchained*, in «Iperstoria», Vol. 2, 2013.

Bredenkamp, Horst; F. Vercellone (a cura di). *Immagini che ci guardano: teoria dell'atto iconico*. Raffaello Cortina, 2015.

Cafiso, Marta. *Myth in Black: Revisionismo ed epica in Django Unchained*, in «Iperstoria», Vol. 11, 2018.

Campbell, Neil; Nicholas S. Witschi (a cura di) *Post-Western Cinema. A Companion to the Literature and Culture of the American West*. Malden: Wiley-Blackwell, 2011, pp. 409-424.

Carr, Joi. *Introduction: Django Unchained - Disrupting Classical Hollywood Historical Realism?*, in «Black Camera», Vol. 7(2), 2016, pp. 37-44.

Charania, Moon. *django unchained, voyeurism unleashed*, in «Context», Vol. 12(3), 2013, pp. 58-60.

Cobb, Jelani. *Tarantino Unchained*, in «The New Yorker», 2 gennaio 2013 <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/tarantino-unchained>, visitato il 20 gennaio 2022.

Corliss, Richard. *Django Unchained: Tarantino Frees the Slaves*, in «Time», 12 dicembre 2012, <https://entertainment.time.com/2012/12/12/django-unchained-tarantino-frees-the-slaves/>, visitato il 20 gennaio 2022.

Corliss, Richard. *D.W. Griffith's The Birth of a Nation 100 Years Later: Still Great, Still Shameful*, in «Time», 3 marzo 2015, <https://time.com/3729807/d-w-griffiths-the-birth-of-a-nation-10/>, visitato il 19 luglio 2022.

Corrizzato, Sara. *Django, Stephen, e gli stereotipi sugli afroamericani*, in «Iperstoria», Vol. 2, 2013.

Crenshaw, Kimberle. *Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color*, in «Stanford Law Review», Vol. 43(6), 1991, pp. 1241-1299.

Daub, Adrian; Bronfen, Elisabeth. *Broomhilda Unchained: Tarantino's Wagner*, in «The Wagner Journal», Vol. 9(2), 2013, pp. 55-67.

Dunham Jarrod, *The Subject Effaced: Identity and Race in Django Unchained*, in «Journal of Black Studies», Vol. 47(5), 402-422, 2016.

Fagan, Abigail. *Interpellating Django: The Functions of the Gaze in Tarantino's Django Unchained*, in «International Journal of Zizek Studies», Vol. 7(3), pp. 1-13.

Fehrle, Johannes. *Django Unchained and the Neo-Blaxploitation Western*, in «Iperstoria», Vol. 2, 2013.

Ford III, James Edward. *Blackness and legend*, in «Black Camera: An International Film Journal (The New Series)», Vol. 7(1), 2015, pp. 199-217.

Francis, Terri. *Looking Sharp*, in «Transition: An International Review», Vol. 122, 2013, pp. 32-45.

Frasca, Giampiero. *Cinismo Effervescente*, in «Cineforum - Sangue, proiettili e ottani», 29 novembre 2013, https://www.cineforum.it/rubrica/Sangue_proiettili_e_ottani/Cinismo_effervescente, visitato il 28 dicembre 2021.

Frasca, Giampiero. *History of violence*, in «Cineforum», Vol. 522, 30-32, 2013.

Frasca, Giampiero. *Sotto il Western, lo splatter*, in «Cineforum - (Dis)sequenze#4», 22 febbraio 2016, https://www.cineforum.it/rubrica/dis_Sequenze/dis-Sequenze-4-Sotto-il-Western-lo-splatter, visitato il 28 dicembre 2021.

Gates Jr, Henry Louis. *Tarantino "unchained": "Django" trilogy? Part 1, 2, 3*, in «The Root», 23-24-25 dicembre 2012, <https://www.theroot.com/tarantino-unchained-part-1-django-trilogy-1790894626>, visitato il 30 dicembre 2021.

Gates Jr, Henry Louis. *Tarantino Talks to Gates: A Podcast Special*, in «The Root», 26 dicembre 2012, <https://www.theroot.com/tarantino-talks-to-gates-1790894638>, visitato il 30 dicembre 2021.

Gates Jr, Henry Louis. *12 Years a Slave: Trek From Slave to Screen*, in «The Root», 3 marzo 2014, <https://www.theroot.com/12-years-a-slave-trek-from-slave-to-screen-1790874787>, visitato il 19 luglio 2022.

Gombrich, Ernst Hans, *The Story of Art*, New York: Phaidon Publishers, 1966

Gross, Terry. *Quentin Tarantino, 'Unchained and Unruly'*, in «Fresh Air», 2 gennaio 2013, <https://www.npr.org/2013/01/02/168200139/quentin-tarantino-unchained-and-unruly?t=1643641503660>, visitato il 30 dicembre 2021.

Grossberg, Lawrence. *Cultural Studies: What's in a Name? (One More Time)*. In «Bringing it all Back Home. Essays on Cultural Studies», Durham: Duke University Press, 245-271, 1997

Guerrero, Ed. *Framing blackness: The African American image in film*. Vol. 48. Temple University Press, 1993.

Guru-Murthy, Krishnan. *Quentin Tarantino: 'I'm Shutting Your Butt Down!'*, in «Channel 4 News», 10 gennaio 2013, <https://www.channel4.com/news/quentin-tarantino-im-shutting-your-butt-down>, visitato il 20 gennaio 2021.

Hall, Stuart. *Cultural Identity and Diaspora*, in R. P. Williams, P. Williams & L. Chrisman (Eds.), *Colonial discourse and post-colonial theory: A reader*, Columbia University Press, 1994.

Hiscock, John. *Quentin Tarantino: I'm proud of my flop*, in «The Telegraph», 27 aprile 2007, <https://www.telegraph.co.uk/culture/film/starsandstories/3664742/Quentin-Tarantino-Im-proud-of-my-flop.html>, visitato il 29 dicembre 2021.

Holmes, David G. *Breaking the Chains of Science: The Retic of Empirical Racism in Django Unchained*, in «Black Camera: an Interational Film Journal», Vol. 7(2), 2016, pp. 73-78.

Horton, Dana Renee. *"You Will Sell the Negress!": Using the Post-Neo-Slave Narrative to Revise Representations of Women in Django Unchained and 12 Years a Slave*, in «Americana: The Journal of American Popular Culture (1900-present)», Vol. 17(2), 2018.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2000.

Keyser, Catherine. *The Sweet Tooth of Slavery: Django Unchained and Kara Walker's A Subtlety*. In «Transition», Vol. 115(1), 2014, pp. 143-153.

Killian, Kyle D. *Django Unchained*, in «Journal of Feminist Family Therapy», Vol. 26(3), 2014, pp. 195-197.

Kocić, Ana. *From the violent "Black Buck" stereotype of the "Black Hero": Representations of African Americans ad Black masculinity in American cinema*, Facta Universitatis, Series: Linguistic and Literature, 2017, pp. 85-96.

Levine, Matt. *Smash Cuts: Django Unchained*, in «Walker Art Center», 1 febbraio 2013, <https://walkerart.org/magazine/smash-cuts-django-unchained>, visitato il 14 luglio 2022.

MacKinnon, Kenneth. *Representing Men*, London: Hodder, 2003, p. 42.

Manzoli, Giacomo. *Finché resta cinefilo e iconofago...*, in «Cineforum», Vol. 384, 1999, p. 42.

McCall, Laura; Basso, Matthew; Garceay, Dee. *"Introduction". Across the Great Divide: Cultures of Manhood in the America West*. New York: Routledge, 2001, pp. 1-23.

McKelvey, Tara. *El Paso shooting: Has US neglected fight against white extremism?*, BBC News, 5 agosto 2019, <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-49227590>, visitato il 17 gennaio 2022.

Mendelssohn, Daniel. *It's Only a Movie*, in «New York Review of Books», Vol. 1(20), 2003, pp. 38-41.

Mitchell, Clark Lee. *Westerns: Making the Man Fiction and Film*, Chicago: University of Chicago Press, 1996.

Mitchell, W. J. Thomas. *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*. University of Chicago Press, 2005.

Morsiani, Aberto. *Tarantino Neoclassico?*, in «Cineforum», Vol. 522, 2013, pp. 26-31.

Moya, Paula. M. L. *Learning from experience: Minority identities, multicultural struggles*, Berkeley: University of California Press, 2002.

Mulvey, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in «Screen», Vol. 16(3), 1975, pp. 6-18.

Ornella, Alexander D. *Bodies In and Out of Place: Django Unchained and Body Spaces. Quentin Tarantino's Django Unchained: The Continuation of Metacinema*, New York & London: Bloomsbury, 2014, pp. 93-122.

- Ortoli, Phippe. *Le musée imaginaire de Quentin Tarantino*, Paris: Cerf-Corlet, 2012.
- Peek, Wendy Chapman. *The Romance of Competence: Rethinking Masculinity in the Western*, in «Popular Film & Television», Vol. 34(4), 2003, pp. 206-219.
- Perry, Samuel P. *Chained to it: The recurrence of the frontier hero in the films of Quentin Tarantino*, in O. C. Speck (Ed.), *Quentin Tarantino's Django Unchained: The continuation of metacinema*, 205-225, New York, NY: Bloomsbury, 2014
- Pitsey, John. "Black in white": *Language, world-making and the American contract in the cinema of Quentin Tarantino*, in «The Global Auteur: The Politics of Authorship in 21st Century Cinema», Vol. 233, 2016, pp. 217-234.
- Pinotti, Andrea; Somaini, Antonio. *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*. Vol. 653, Einaudi. 2016.
- Prince, Richard. *Black Writers' Varying Views of 'Django'*, The Root, 1 aprile 2013, <https://www.theroot.com/black-writers-varying-views-of-django-1790884516>, visitato il 20 gennaio 2022.
- Ralph, Michael. *Theoretical Ramifications of Django Unchained*, in «American Anthropologist», Vol. 117(1), 2015, pp. 154-161.
- Reed, Ishmael, *Black Hollliwood unChained: Commentary on the State of BlackHollywood*, Third World Press, 2015.
- Režić, Suzana. *Rewriting the Past in Postmodern Slave Narratives*, [Doctoral dissertation]. Josip Juraj Strossmayer University of Osijek. Faculty of Humanities and Social Sciences. Department of English Language and Literature, 2015.
- Ridley, John. '12 Years a Slave' restores historic firsthand account to cultural consciousness, [Interview], PBS Newshour, 19 novembre 2013, <https://www.pbs.org/newshour/show/entertainment-july-dec13-twelveyears-11-18>, visitato il 20 agosto 2022.
- Robbins, Hollis. *Django Unchained: Repurposing Western Film Music*, in «Safundi», Vol. 16(3), 2015, pp. 292-302.

Rose, Charlie. *Interview with Quentin Tarantino*, in «Charlie Rose», 21 dicembre 2012, <https://charlierose.com/videos/17441>, visitato il 5 luglio 2022.

Rosso, Stefano. *Rapsodie della frontiera. Sulla narrativa contemporanea*, ECGI Edizioni, 2012, p. 16.

Rosso, Stefano. *Note sulla violenza in Django Unchained*. In «Iperstoria», Vol. 2, 2013.

Russell, Kathy; Wilson, Midge; Hall Ronald E. *Color complex: The politics of skin color among African Americans*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1992.

Rutkowski, John. *Staring Down the Barrel: Portrayals of Black Heroes in the Western of the 1970s and Today*, Rucore, 2013, <https://rucore.libraries.rutgers.edu/rutgers-lib/40308/>, visitato il 14 luglio 2022.

Saint, Lily. *Response: "Why Slavery Now?" Django Unchained as a History of the Present*, in «Safundi», Vol. 16(3), 2015, pp. 307-311.

Sauvage, Célia. *Critiqued Quentin Tarantino est-il raisonnable?*, Paris: Vrin, 2013.

Savage Jr, William. W. *The Cowboy Hero: His Image in American History & Culture*, Norman: University of Oklahoma Press, 1979, p. 97.

Schomburg, Scott. *The enduring world fo Dr. Schultz: James Baldwin, Django Unchained, and the crisis of whiteness*, In «The Other Journal», Vol. 23: Body Issue, 12 settembre 2013, <https://theotherjournal.com/2013/09/12/the-enduring-world-of-dr-schultz-james-baldwin-django-unchained-and-the-crisis-of-whiteness/>, visitato il 17 agosto 2022.

Shipp, Etheleen Renee. *How Black America Rallied to Stop the Racist Film 'The Birth of a Nation'*, in «The Root», 1 marzo 2015, <https://www.theroot.com/how-black-america-rallied-to-stop-the-racist-film-the-b-1790858935>, visitato il 19 luglio 2022.

Spaulding, Timothy. A. *Re-Forming the Past: History, the Fantastic, and the Postmodern Slave Narrative*, Ohio UP, 2005.

Spike Lee Calls 'Django Unchained' 'Disrespectful', in «Rolling Stone», 27 dicembre 2012, <https://www.rollingstone.com/music/music-news/spike-lee-calls-django-unchained-disrespectful-99480/>, visitato il 20 gennaio 2021.

Spivak, Gayatri Chakravorty. *A critique of postcolonial reason: Toward a history of the vanishing present*, Harvard University Press, 1999.

Tarantino, Quentin. *Quentin Tarantino Tackles Old Dixie by Way of the Old West (by Way of Italy)*, in «New York Time Magazine», 27 settembre 2012, <http://www.nytimes.com/2012/09/30/magazine/quentin-tarantino-django.html>, visitato il 29 dicembre 2021.

Temoney, Kate E. *The 'D' is Silent, but Human Rights Are not: Django Unchained as Human Rights Discourse*, in «Quentin Tarantino's Django Unchained: The Continuation of Metacinema», Ed. Oliver Speck, New York: Bloomsbury Academic, 2014, pp. 123-141.

Templeton, Alan. R. *Human races: a genetic and evolutionary perspective*. *American Anthropologist*, Vol. 100(3), 1998, pp. 632-650.

Thompson, Jennifer; Carew, Jessica. *From Blackface to Blaxploitation: Representations of African Americans in Film*, Duke University Libraries, 2012, <https://exhibits.library.duke.edu/exhibits/show/africanamericansinfilm/intro>, visitato il 19 luglio 2022.

Tietchen, Todd F. *Cowboy Tricksters and Devilish Wangols: Ishmael Reed's HooDoo West*, in «Western American Literature», Vol. 36(4), 2002, pp. 325-342.

Tompkins, Jane. *West of Everything: The Inner Life of Westerns*, New York: Oxford University Press, 1992, pp. 44-45.

Trouillot, Michel-Rolph. *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Boston, Mass: Beacon Press, 1995.

Turner, Matthew R. *Cowboys and Comedy: The Simultaneous Deconstruction and Reinforcement of Generic Conventions in the Western Parody.*, *Hollywood's West: The American Frontier in Film, Television and History*. A cura di John E. O'Connor e Peter Rollins, Lexington: The UP of Kentucky, 2005, pp. 218-235.

Urban, Andrew. *Art as an Ally to Public History: 12 Years a Slave and Django Unchained*, In «The Public Historian», Vol. 36(1), 81-86, 2014.

US white supremacist propaganda incidents 'rose by 120% in 2019, BBC News, 12 febbraio 2020, <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-51480500>, visitato il 17 gennaio 2022.

Van Deburg, William L. *Slavery & race in American popular culture*. University of Wisconsin Press, 1984.

Vogel, Joseph. *The Confession of Quentin Tarantino: Whitewashing Slave Rebellion in Django Unchained*, in «The Journal of American Culture», Vol. 41(1), 2018, pp.17-27.

Vognar, Chris. *He Can't Say That, Can He?*, in «Transition: An International Review», Vol. 112, 2013, pp. 22-31.

Von Dassanowsky Robert, *Dr." King" Schultz as Ideologue and Emblem: The German Enlightenment and the Legacy of the 1848 Revolutions in Django Unchained*. In Id. Speck Oliver, *Quentin Tarantino's Django Un chained: The Continuation of Metacinema*, New York/London: Bloomsbury Academic, pp. 17-38, 2014.

Wister, Owen. *The Virginian*, Oxford: Oxford University Press, 1998, pp. 329-342.

Wood, Kristen E. *Broken Reeds and Competent Farmers: Slaveholding Widows in the Southeastern United States, 1783-1861*, in «Journal of Women's History», Vol. 13(2), pp. 34-35.

Indice dei Film

Corbucci, Sergio. *Django*, 1966.

Fleming, Victor. *Gone with the Wind (Via col Vento)*, 1939.

Kiselyak, Charles. *Chaos Rising: The Storm Around 'Natural Born Killers'*, 2001.

Stone, Oliver. *Natural Born Killers (Assassini nati)*, 1994.

Tarantino, Quentin. *Django Unchained*, 2012.

Tarantino, Quentin. *Inglourious Basterds (Bastardi senza Gloria)*, 2009.

Tarantino, Quentin. *The Hateful Eight*, 2015.