

1222·2022
800
ANNI



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento dei Beni Culturali

Corso di Laurea triennale in
Discipline delle arti, della musica e dello spettacolo

Le nuove frontiere del western: *Nope* (2022) di
Jordan Peele

Relatore:

Prof.ssa Farah Polato

Laureanda:

Elena Sorrentino

Matricola:

2005276

ANNO ACCADEMICO 2022/2023

Indice

Indice	1
Introduzione	3
Capitolo 1 Il sistema dei generi cinematografici	5
Capitolo 2 La riscrittura post-coloniale	9
Capitolo 3 Il western.....	17
Capitolo 4 La riscrittura del western in <i>Nope</i> (2022) di Jordan Peele.....	29
4.1 Jordan Peele: dagli esordi comici alla virata horror	29
4.2 <i>Nope</i> (2022): la critica alla mercificazione dello spettacolo	33
4.3 <i>Nope</i> (2022): la reinterpretazione del western in chiave post-coloniale	38
Bibliografia.....	45
Sitografia	47

Introduzione

Il cinema americano classico, concretizzatosi nell'età d'oro hollywoodiana, si presentò quale fucina mitopoietica di particolare rilevanza culturale, in grado di travalicare i confini dell'industria cinematografica riverberando all'interno della vita sociale e culturale occidentale. È all'interno di tale stagione aurea che il western diviene uno dei generi emblematici della produzione cinematografica statunitense, tanto da essere definito da André Bazin come «cinema americano per eccellenza».¹

In particolare, il western classico restituisce al pubblico, attraverso una struttura dialettica che ne avvalorata la valenza ideologica, l'epopea fondativa della Nazione, avvalendosi di uno sguardo mitico sulla Storia, legato alla volontà di affermazione dei valori della società americana. Lo sguardo che ne emerge non è neutro, ma rappresenta le specifiche istanze di un potere istituzionalizzato, quello della comunità bianca, che tradizionalmente marginalizza la rappresentazione delle comunità subordinate, relegandole ai confini della propria narrazione e della Storia stessa.

È in tale contesto che Jordan Peele si inserisce apportando una significativa novità: fin dai suoi esordi, il cinema del regista afroamericano si è palesato quale sguardo acuto nei confronti delle dinamiche dell'industria dello spettacolo, articolandosi in una provocatoria riflessione circa l'endemico clima di razzismo del contesto americano, con l'intento di dare spazio alle voci tradizionalmente sottorappresentate.

La presenza di tali direttrici si rivela in particolare nell'ultimo film del 2022 di Peele, *Nope*, che pur mantenendo le precedenti coordinate del genere horror, si arricchisce di un citazionismo western in chiave pop non fine a se stesso.

Attraverso un'ideale parabola dall'origine del cinema al chroma key alle spalle di OJ ed Em, egli mostra un'evoluzione del cinema americano: dal fiero e distante sguardo dell'eroe dell'epoca classica del western all'approccio di nuovi registi in grado di moltiplicare gli sguardi sulla storia facendone emergere prospettive inedite.

L'intento di tale elaborato è, dunque, quello di ripercorrere l'evoluzione del genere western cogliendone le nuove possibilità espressive attraverso l'esempio

¹ La citazione riprende parte della prefazione dell'autore a una monografia di Rieuepeyrou; A. Bazin, *The western: or the american film par excellence*, prefazione a J.-L. Rieuepeyrou, *Il western*, Cappelli, Bologna 1957.

emblematico del film *Nope*, osservando le implicazioni sociali, culturali e politiche che la deflagrazione dello sguardo monolitico offerto dal cinema porta con sé, a vantaggio dell'emersione di una rappresentazione caleidoscopica della realtà in grado di far emergere narrazioni ancora oggi secondarie.

Capitolo 1

Il sistema dei generi cinematografici

Il concetto di genere trova all'interno del mondo cinematografico uno spazio d'elezione, in quanto elemento complesso di un processo dinamico che vede coinvolti aspetti produttivi, ricettivi e critici. Mutuato da una tradizione plurisecolare in campo letterario, tale concetto subisce nel contesto cinematografico un'inevitabile riformulazione, in particolare alla fine degli anni Sessanta, con la creazione di uno spazio di dialogo autonomo ancora oggi in essere.

È proprio all'interno di uno spazio di riflessione così esteso e variegato, in cui diverse voci autorevoli si sono avvicinate e sovrapposte, che si rende necessaria una selezione tra le diverse declinazioni con cui è possibile intendere e interrogare il sistema dei generi. In tale sede, ciò che acquisisce maggiore rilievo ai fini della trattazione dell'elaborato, sono le implicazioni socioculturali che tali modelli includono in sé e lo sviluppo diacronico che i generi subiscono in ragione del rapporto organico che li lega alle società di cui fanno parte.

I generi possono essere definiti come modelli, forme, stili o strutture che trascendono i singoli film e la loro complessità risiede nella polivalenza che tale termine assume nell'economia cinematografica². In particolare, secondo Dudley Andrew, il genere può essere inteso come:

1. progetto, rappresentando una formula che precede e determina gli schemi della produzione cinematografica;
2. struttura, rappresentando un'impalcatura formale per i singoli film;
3. etichetta, in grado di influenzare le scelte di comunicazione di distributori e sale;
4. contratto, prescrivendo un atteggiamento di visione al pubblico di ciascun genere³.

Da tali considerazioni emerge che gli attori coinvolti all'interno della variegata dinamica del concetto di genere sono prioritariamente industria, pubblico e critica.

Per quanto concerne il sistema produttivo, un esempio emblematico nella storia del cinema è fornito dal cosiddetto *studio system* hollywoodiano, operativo dagli anni Venti

² Cfr. R. Altman, *Film/Genere*, Vita e Pensiero, Milano 2004, p. 25.

³ Ibid.

fino agli inizi degli anni Cinquanta del secolo scorso⁴, caratterizzato dalla compresenza dell'esigenza produttiva di riproposizione di pattern noti al pubblico e la volontà di presentare i singoli film come novità all'interno del vasto panorama dell'offerta. Per far fronte a tali istanze, il sistema dei generi risulta fondamentale in quanto in grado di fornire alle produzioni delle strutture sintattiche, i generi appunto, da utilizzare con l'apporto di differenziazioni minime nella semantica del racconto, mantenendo così il delicato equilibrio tra necessità di standardizzazione e differenziazione.

Il genere, dunque, rappresenta un canale di comunicazione strategico tra l'industria cinematografica e l'audience, divenendo punto di incontro delle molteplici istanze che il dialogo tra questi fa emergere. A tal proposito, Altman sottolinea come l'industria cinematografica sia in grado di concepire generi la cui persistenza nella storia cinematografica è garantita dalla capacità di soddisfare i bisogni reconditi del pubblico. L'identificazione di un singolo film in un genere permette, infatti, l'orientamento immediato dello spettatore all'interno del vasto panorama offerto dall'industria cinematografica, appagando il desiderio del pubblico di farsi raccontare la stessa storia in forme sempre diverse⁵ e costituendo delle aspettative nei confronti della narrazione che, a seconda del livello di adesione che il singolo prodotto osserva, potranno in seguito essere attese o disattese. Ulteriormente, ciò che si verifica è la presentazione simbolica dei valori condivisi dai membri della comunità con cui l'industria preferenzialmente dialoga.

In particolare, negli anni Sessanta e Settanta, emergono due correnti teoriche: una di natura rituale, la quale prendeva le mosse dalle premesse teoriche dall'antropologia strutturalista, che vide la narrativa come forma di auto-espressione della società, incline a considerare il pubblico come creatore di generi la cui funzione sarebbe quella di giustificare la società di cui fanno parte, l'altra di natura ideologica, le cui origini sono rinvenibili all'interno della corrente marxista, che considera i generi come narrazioni rispondenti agli interessi governativi o industriali⁶. Credibilmente, sono entrambe queste funzioni ad essere attivate nel processo di utilizzo del genere.

Il ruolo più complesso è però quello affidato ai critici, che per quanto concerne il genere si trovano ad affrontare un oggetto di studio la cui origine non è da ricercare

⁴ G. Alonge, G. Carluccio, *Il cinema americano classico*, Editori Laterza, Bari 2006, p. 4.

⁵ Ivi. p. 13.

⁶ R. Altman, *Film/Genere*, cit., pp. 44-45.

all'interno della speculazione teorica, ma da intendere quale prodotto di circostanze materiali che vedono l'azione congiunta dell'industria e del pubblico, intesi come agenti reciproci che definiscono e riconoscono i generi.

Un ulteriore elemento di complessità sopravviene nel momento in cui viene messa in discussione la stabilità del genere. Gran parte della storia della critica dei generi cinematografici è, infatti, caratterizzata da una chiara definizione dell'identità dei generi e il loro posizionamento all'interno di una dimensione sovrastorica. Allo scopo di mantenere i generi come entità ordinate e stabili, ciò che avviene è la selezione di un nucleo di film presentati come punto di riferimento di un determinato genere e la sistematica eliminazione teorica di quei film che, nel confronto con tale nucleo essenziale, non condividono chiari elementi di appartenenza, presentando un'ambiguità non ammissibile all'interno degli stretti binari della categorizzazione accademica.

I generi cinematografici, se considerati come entità integrate all'interno della Storia, rendono necessario confrontarsi con la loro tendenza alla variazione. Rick Altman evidenzia a tal proposito la nascita di due paradigmi evuzionisti: uno che concepisce il genere come essere vivente e i singoli film come riflesso di particolari fasce d'età, per cui ad esempio autori come Thomas Schatz e Brian Taves fanno uso di espressioni come "raggiungere la maggiore età" e "tempo di relativa innocenza" per riferirsi alla continua crescita del genere, mentre il secondo paradigma richiama il modello dell'evoluzione biologica e le sue fasi, dando maggior risalto al cambiamento rispetto alla continuità del primo e definendo per questo veri e propri cicli. In entrambi è possibile riconoscere, attraverso una semplificazione, una prima fase di sperimentazione, seguita da una fase di assestamento e consapevolezza che ne definisce la maturità e, infine, una crisi che ne determina la messa in discussione. Sarà proprio tale approccio a interessarci nei capitoli successivi per osservare le divergenze di uno dei generi più celebri di Hollywood: il western.

La determinazione di un genere prevede in una prima fase l'uso di un termine di natura aggettivale, avendo meramente la funzione di descrizione e delimitazione di una categoria preesistente e, solo successivamente, un trattamento sostantivale o l'adozione di un neologismo⁷, corrispondente alla creazione di una nuova categoria indipendente. Un esempio è fornito dal western, che prima di divenire un genere distinto vide la

⁷ R. Altman, *Film/Genere*, cit., pp. 36-37.

possibilità di essere applicato quale termine di definizione di vaste tipologie di film, dai film d'avventura western ai *Western romances*, ovvero film in cui l'ambientazione western fungeva da sfondo allo svolgimento di una storia d'amore. Ciò che avviene, per il western come per il noir o il musical, è un processo lento di abbandono dello status di marginalità, intesa come semplice apporto di elementi di completamento, verso un'indipendenza riconosciuta in ambito produttivo e ricettivo.

La peculiarità dei film di genere è l'autoreferenzialità, tanto che questi generalmente presentano un uso abbondante di riferimenti intertestuali, per cui implicitamente ciascun nuovo film ingloba i precedenti. Nonostante ciò, il genere non si presenta quale entità intangibile e sovrastorica, ma come sistema aperto in continuo scambio con l'ambiente circostante, tale da rendere possibili le variazioni che ne costituiscono la sopravvivenza e le evoluzioni. È tale contesto di scambio che consente l'ibridazione, a sua volta responsabile della mutuazione di paradigmi stilistici ed elementi testuali che produce prodotti finali dalle caratteristiche condivise.

Tutt'altro che marginale, essa appare come una pratica primaria di costruzione e rappresentazione di una trama narrativa funzionale al successo del film. A tal proposito è interessante notare che è in primis l'industria cinematografica a evitare nelle proprie campagne promozionali la circoscrizione definita e assoluta del film all'interno di un'unica categoria, preferendo riferimenti indiretti al genere o meglio a una molteplicità di questi. Ciò, secondo Altman, deriva dalla possibilità di beneficiare dell'attenzione di fasce di pubblico più estese. Volendo restare all'interno dell'ambito del western, è ad esempio interessante notare come un film sentimentale western sia in grado, all'interno delle strategie distributive del cinema, di costituire un'attenzione duplice per entrambi i sessi, allargando il bacino d'utenza atteso. Al contrario, il fatto che si usi una singola etichetta di genere per l'identificazione di un certo film, non vuol dire che questo non abbia altre caratteristiche di genere: è il caso di *Nope* di Jordan Peele, che viene principalmente identificato come horror fantascientifico, ma che presenta chiari riferimenti al genere western non solo nella riproposizione di elementi visuali che ne costituiscono l'immaginario stereotipato, ma anche nella struttura relazionale che lega i personaggi nonché nella diegesi stessa. È in tale ricchezza che si va a costituire la polivalenza del film.

Capitolo 2

La riscrittura post-coloniale

Nel 1982 tra le pagine del quotidiano britannico *The Times* la forza prorompente delle parole di Salman Rushdie, scrittore indiano naturalizzato inglese, rivela l'emergere, nelle strette maglie della letteratura eurocentrica, di nuove voci provenienti dall'ex universo coloniale che vi gravitava ancora intorno. A palesarsi nel breve articolo è solo l'inizio di una più ampia riflessione portata avanti da autori come Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin che in *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. Citando lo scrittore afroamericano Ralph Ellison, autore di *The invisible man* e una delle prime voci narrative a scagliarsi contro la strutturale emarginazione della comunità nera in America, Salman Rushdie riporta la frase

When the white American, holding up most twentieth century fiction, says "This is American reality" the Negro tends to answer "Perhaps, but you've left out this and this, and this. And most of all, what you'd have the world accept as me isn't even human."⁸

Egli pone l'accento su uno degli aspetti maggiormente sovversivi e politicamente rilevanti della riscrittura post-coloniale, ovvero la capacità di rimodulare l'interpretazione del mondo attraverso l'acquisizione di un nuovo sguardo, quello delle comunità marginalizzate che si autoaffermano.

L'utilizzo del termine post-coloniale comprende le culture che hanno subito il colonialismo dal periodo dell'imperialismo fino all'odierna condizione di decolonizzazione⁹; pur considerando il colonialismo come un fenomeno storicamente concluso, l'esperienza coloniale ha lasciato tracce indelebili del proprio passaggio su Paesi e persone che ne hanno subito l'influenza, costituendo ancora oggi una forma di oppressione, seppur meno evidente, non meno profonda, con conseguenze che si ripercuotono sulla sfera politica, economica, sociale e culturale di tali Paesi. L'importanza della risposta culturale delle società post-coloniali nei confronti del loro ex centro egemonico sta proprio nel fatto che, pur essendo state smantellate le strutture politiche del potere, permane un'egemonia culturale che pone la necessità di una reazione creativa in grado di modificare la posizione marginale di tali esperienze in un'ottica di

⁸ S. Rushdie, *The Empire writes back with a vengeance*, «The Times», 3 luglio 1982, p. 8.

⁹ B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *The Empire Writes Back*, Routledg, London 2002, p. 2.

decentramento e pluralismo che trova nella teoria post-strutturalista un ambito di risonanza¹⁰.

Gli approcci proposti sono variegati. Uno degli elementi maggiormente dibattuto è la definizione di cosa implichi la decolonizzazione e come possa realizzarsi odiernamente: alcuni autori puntano su un recupero di lingue e culture pre-coloniali in una sorta di volontà di epurazione della parentesi coloniale alla ricerca di una sedicente autenticità, altri contestano l'impossibilità di una tale azione in virtù di un sincretismo culturale che rappresenta per tali società un elemento vitale di forza. La considerazione del linguaggio come forma di potere fa sì che emerga di conseguenza la necessità per le società post-coloniali di riposizionare i propri discorsi e rimodulare la lingua attraverso due possibili processi: il primo prevede la negazione del potere del centro sui significati della comunicazione, il secondo prevede piuttosto l'appropriazione e la ricostruzione del linguaggio di tale centro, rimodellando il linguaggio per nuovi usi¹¹. Nell'ambito di questa tesi ci si pone in un'ottica che abbraccia favorevolmente la seconda istanza, riconoscendo nell'opera di Peele e particolarmente in *Nope* un tentativo di decostruzione della narrativa hollywoodiana che si volge quale atto politico di denuncia attraverso l'uso innovativo dei medesimi codici narrativi che ne costituiscono la rappresentazione controversa. In *The Empire Writes Back* emerge, dunque, la natura essenzialmente cross-culturale dei testi post-coloniali, in grado di rinegoziare il divario tra mondi.

In tale contesto appare utile affrontare il tema variegato dell'adattamento, la cui presenza all'interno della produzione culturale è oggi tanto diffusa da essere ormai familiare e le cui origini, come riportato da Linda Hutcheon con la definizione di Walter Benjamin, sono da ricercare nell'arte di narrare storie come capacità di saperle rinarrare¹². La peculiarità degli adattamenti, definibili secondo la classificazione di Gérard Genette come testi di secondo grado, è il riferimento nei confronti di un testo precedente, definito *source*. È proprio questo rapporto di filiazione che ha fatto sì che gli adattamenti fossero generalmente considerati dispregiativamente come mere copie degradate di una fonte più nobile, in particolare quando questi prevedevano un passaggio dalla letteratura ad un medium come la televisione o il cinema, in un regime che Robert Stam definisce di

¹⁰ B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *The Empire Writes Back*, cit., p. 12.

¹¹ Ivi, p. 37.

¹² L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Armando Editore, Roma 2011, p. 20.

logofilia. La dimensione denigrativa deriva, inoltre, da una sottesa considerazione dell'adattamento come tradimento e dunque mancata fedeltà, che viene eletta dal *fidelity criticism* a principio fondamentale di valutazione. Con l'avvento di nuove prospettive critiche è stato possibile sdoganare l'adattamento dall'obbligo di fedeltà nei confronti dell'originale, ponendo maggiore risalto alla definizione di adattamento come connubio di ripetizione e cambiamento e non mera replicazione.

In particolare, Linda Hutcheon definisce l'adattamento secondo tre possibili declinazioni: una riguarda la considerazione dell'adattamento quale prodotto, definendolo come trasposizione dichiarata di una o più opere, la cui transcodificazione può avvenire tramite un cambio di medium o della struttura del racconto o del suo complesso, la seconda riguarda l'adattamento come processo creativo, caratterizzato da un atto interpretativo di appropriazione e ricreazione e, infine, la terza possibilità riguarda il processo di ricezione degli adattamenti che si presentano come forma di intertestualità¹³. Ciò che appare fondamentale a questo punto è la considerazione di quali scopi sottendano un adattamento, spaziando dalla volontà di rendere omaggio a ragioni puramente economiche o a vere e proprie sfide ideologiche ai valori estetici o politici del testo adattato, il che rende ancora una volta inadeguato il principio di fedeltà quale criterio valutativo di tali testi. Dunque, non solo l'opera adattata deve essere interpretata, ma è necessario prendere posizione nei suoi riguardi. Al riguardo, è interessante la definizione di Millicent Marcus dei processi adattativi come risultante delle interazioni tra culture istituzionali e motivazioni personali¹⁴. Tale precisazione appare quantomai necessaria per la lunga esclusione all'interno degli ambienti accademici della dimensione soggettiva del processo creativo, in particolare dopo gli interventi di Roland Barthes e Michel Foucault che si focalizzavano sull'impossibilità di definire il senso di un testo basandosi esclusivamente sull'intenzionalità dell'autore. Odiernamente, alla luce degli studi femministi, queer e post-coloniali, riemerge l'opportunità di una rivalutazione della dimensione causale che sospinge il processo creativo e ancor di più quello adattativo, per comprenderne le motivazioni politiche, estetiche e autobiografiche, quale chiave interpretativa per comprendere un'opera costituita non solo da strutture formali, ma anche

¹³ L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, cit., pp. 26-28.

¹⁴ Ivi., p. 155.

dai processi che la generano¹⁵. Emerge da queste considerazioni anche l'importanza del pubblico, la cui consapevolezza agisce sulla ricezione dell'opera. Gli adattamenti, come i generi, predispongono delle attese attraverso un sistema di norme per cui spettatori diversamente consapevoli apportano informazioni diverse nel processo interpretativo¹⁶.

Calando le nozioni finora menzionante all'interno della specificità del nostro argomento di interesse, *Nope*, appare chiaro che la conoscenza da parte dei fruitori delle caratteristiche strutturali e tematiche del genere western così come delle motivazioni che sottendono il percorso cinematografico di Jordan Peele, siano fondamentali per una fruizione più profonda dell'opera e coglierne la carica provocatoria e innovatrice.

Restando entro i confini della letteratura post-coloniale, ai fini dell'elaborato risultano significative le istanze del movimento letterario e culturale della Negritudine, nato negli Trenta del Novecento per opera di Aimé Césaire e Leopold Sedar Senghor con l'intento di rivendicare la dignità e la specificità della cultura e tradizione africana. Sviluppatosi in ambito coloniale francese, in anni recenti è stato centrale per l'Afro-American Black Consciousness Movement¹⁷ degli anni Sessanta e i movimenti Black Power ne condividono diverse asserzioni.

Fondamentale è anche l'apporto di Frantz Fanon che, all'inizio degli anni Sessanta, elabora un'incisiva analisi delle conseguenze psicologiche e sociali della colonizzazione, individuando nello stereotipo razzista il fulcro dell'oppressione e della denigrazione tipiche delle pratiche coloniali. La sua teoria riunisce il concetto di alienazione e marginalizzazione psicologica con l'attenzione marxista verso le forze storiche e politiche entro cui le posizioni ideologiche responsabili di tale alienazione si sono iscritte, individuando, inoltre, nella logica dicotomica coloniale che vede la formazione di coppie antitetiche quali bene-male, vero-falso, bianco-nero, e dove il segno primario risulta sempre privilegiato rispetto al secondo, la base del pregiudizio razziale¹⁸. In questa dimensione di privilegio si instaura, secondo Fanon, il desiderio di "lattificazione" alla base della nevrosi che affligge la comunità nera e la cui possibile risoluzione sta

¹⁵ L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, cit., pp. 160-161.

¹⁶ *Ivi.*, p. 179

¹⁷ B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *The Empire Writes Back*, cit., p. 21.

¹⁸ B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *The Empire Writes Back*, cit., pp. 123-124.

nell'abbandono delle maschere bianche con cui questi accettano e interiorizzano il divario imposto dal canone eurocentrico a favore di una radicale rivoluzione.

È Franz Fanon, inoltre, a sostenere che la coscienza nazionale è la sola a poter dare una dimensione internazionale¹⁹, sostenendo la riflessione che Homi K. Bhabha e altri autori amplieranno nella considerazione della “Nazione” come figura chiasmatica in grado di affermare attraverso lo spazio-nazione anti-nazionalista la via verso una cultura transnazionale. In un contesto culturale come quello americano, tra le cui caratteristiche si riscontra da sempre un forte anelito patriottistico, e nell'interesse della nostra riflessione sulla possibilità di rifondazione del western, genere che più di altri interseca le istanze del mito fondativo americano, la considerazione dell'idea di Nazione diviene quantomai necessaria.

Le nazioni, nel senso moderno del termine, sono qualcosa di relativamente nuovo nella storia²⁰ e sono il risultato storico di fatti convergenti. Joseph-Ernest Renan, nel tentativo di ricapitolare le sue possibili declinazioni, ne dà una prima definizione secondo le istanze dei teorici della politica che vedono nella nazione l'eredità di una dinastia, rappresentante l'ultima stirpe di conquistatori prima accettata e poi dimenticata dalla popolazione²¹. Pur considerando che la maggior parte delle nazioni moderne ha alle sue origini una famiglia di nobiltà feudale, ciò non è valido in senso assoluto e gli Stati Uniti, con la sua assenza di una base dinastica, ne è un esempio. Altri, ancora, affermano che la nazione trovi il proprio fondamento nell'identità di razza o nel linguaggio, chiudendosi in una cultura specifica ritenuta nazionale che favorisce l'esclusione²² e non tiene conto dell'impossibilità ontologica della razza di definirsi pura, così come dell'esistenza di nazioni che pur parlando la stessa lingua non costituiscono una nazione unica e di nazioni, come la Svizzera, in cui le lingue ufficiali sono molteplici. La religione in quanto elemento ormai ritenuto, seppur non omogeneamente, come fatto individuale, è un altro elemento insufficiente alla determinazione di una coscienza nazionale, così come le istanze geografiche che vorrebbero nelle frontiere naturali un elemento prioritario di definizione della nazione. Renan evidenzia, dunque, l'insufficienza degli elementi materiali nella definizione della nazione, sottolineando come questa si ponga quale

¹⁹ H. K. Bhabha, *Nazione e narrazione*, Meltemi, Milano 1997, p. 34.

²⁰ J. Renan, *Cos'è una nazione?* in *Nazione e narrazione*, Meltemi, Milano 1997, p. 43.

²¹ *Ivi.*, p. 49.

²² J. Renan, *Cos'è una nazione?* in *Nazione e narrazione*, Meltemi, Milano 1997, p. 57.

principio spirituale, esito di profonde complicità della storia, il cui principio si fonda sul possesso di una comune eredità di ricordi e l'attuale consenso, cioè la volontà di chi ne fa parte di perpetuare il valore di tale eredità²³:

La nazione, come l'individuo, è il risultato di un lungo passato di sforzi, sacrifici e devozione, di tutti i culti che presso i nostri antenati erano i più legittimi, e dai quali siamo stati creati così come siamo. Un passato eroico, grandi uomini, gloria costituiscono il capitale sul quale si basa l'idea di nazione²⁴.

Ogni popolo, dunque, costituisce la propria identità all'interno di un sistema narrativo che ne costituisce il mito, ma come notato da Ernest Gellner

I pezzi e i brandelli di cui i nazionalisti fanno uso sono spesso invenzioni storiche arbitrarie: qualunque altro vecchio frammento sarebbe servito altrettanto bene allo scopo. In nessun modo ne segue che il principio del nazionalismo...è esso stesso in definitiva contingente e accidentale²⁵.

Considerare la "Nazione" come frutto di una narrazione permette di contestare l'affermazione perentoria della sua stabilità, riconoscendone le strategie testuali, gli slittamenti metaforici e i sotto-testi ed evidenziando la natura composita e transitoria della sua ambivalenza. Bhabha, a proposito, sostiene che le origini delle nazioni, così come quelle delle narrazioni, si perdano nel mito, mentre i loro confini esistono solo nella fantasia²⁶. In questo senso, la cultura nazionale può essere intesa non più come centro unitario e coeso, ma quale processo di ibridizzazione che incorpora l'Altro generando nuovi centri di significato.

Se il rischio di questo approccio è la messa in crisi dell'unità totalizzante della nazione tradizionalmente intesa, il valore positivo di tale disseminazione è l'apertura a una nuova cultura transnazionale in grado di spostare i propri confini, reali e concettuali, attraverso l'uso di contro-narrazioni che aborriscono la stabilità cristallizzata dell'Ideologia²⁷, in cui, secondo Claude Lefort, la regola è scissa dalla sua effettiva messa in atto e secondo cui «è necessario forse abbandonare l'obiettivo [ideologico] di una generalizzazione implicita della conoscenza e di una implicita omogeneizzazione dell'esperienza.»²⁸ Tale considerazione riprende l'asserzione di Fanon secondo cui la

²³ J. Renan, *Cos'è una nazione?* in *Nazione e narrazione*, Meltemi, Milano 1997, pp. 60-61.

²⁴ Ibid.

²⁵ E. Gellner, *Nazioni e nazionalismi*, Editori Riuniti, Roma 1992, p. 56.

²⁶ H. K. Bhabha, *Nazione e narrazione*, cit., pp. 29-31.

²⁷ H. K. Bhabha, *Nazione e narrazione*, cit., p. 521.

²⁸ C. Lefort, *The Political Forms of Modern Society, Polity*, Cambridge 1986, p. 214.

cultura disdegna la semplificazione e permette di addentrarci al cuore della dissertazione di Homi K. Bhabha, che afferma che

È a partire da questa instabilità della significazione culturale che la cultura nazionale si articola come una dialettica di varie temporalità – moderna, coloniale, postcoloniale, “nativa” – che non può essere una conoscenza stabilizzata con l’atto della propria enunciazione²⁹.

È attraverso l’insinuazione nel discorso dominante che la minoranza si contrappone al potere generalizzante, costituendosi come complementarità la cui forza risiede nella rinegoziazione dei significati³⁰.

Considerando il film come testo, le considerazioni emerse finora possono trovare un riflesso nella specificità del contesto cinematografico. Ciò che la sociologa Sandra Ponzanesi, interessata agli studi post-coloniali, sottolinea è una sostanziale affinità implicita tra questi studi, nati nell’ambito della letteratura comparata, e quelli cinematografici, che hanno come origine comune lo sviluppo della teoria semiotica e del pensiero post-strutturalista³¹. Entrambe le aree si interessano della rappresentazione, sottintendendo i modi in cui un linguaggio riesce a trasmettere la realtà come mediata da rapporti di potere. Se i film appartenenti al periodo classico del western manifestano, ad esempio, una tendenza dicotomica nella rappresentazione stereotipata degli indiani come agenti di disordine, connotati da una natura selvaggia e violenta contro cui i valori della civiltà rappresentati dall’eroe western si scagliano, anche il cinema italiano, come d’altronde generalmente quello europeo nel periodo coloniale, raffigura i nativi come selvaggi da educare, veicolando il sordido messaggio dell’invasione coloniale come missione ideologica volta alla modernizzazione e all’incivilimento di popoli barbari, implicitamente inferiori. Le immagini divengono dunque veicolo, se non arma, di uno sguardo istituzionalizzato, in grado di modellare la realtà percepita attraverso la lenta costruzione di un immaginario collettivo. Ciò che emerge è la capacità delle immagini di andare oltre i confini dello schermo, arrivando ad avere ripercussioni politiche e sociali concrete ed è in tal senso che gli studi post-coloniali così come nuovi generi quale *l’accented cinema* e il cinema diasporico possono costituirsi come contronarrazioni in grado di decostruire e raccontare l’Altro in una nuova prospettiva includente.

²⁹ H. K. Bhabha, *Nazione e narrazione*, cit., pp. 526-527.

³⁰ Ivi., pp. 532-535.

³¹ S. Ponzanesi, *Postcolonial Theory in Film*, obo in *Cinema and Media Studies*, 2008.

Hamid Naficy, regista americano di origini iraniane, rappresenta un esempio di nuova apertura teorica, in quanto promotore di un cinema in cui la sua esperienza da emigrante e il suo metodo di realizzazione non industriale sono elementi centrali di un lavoro che, rivolgendosi a un pubblico metanazionale, pone in rilievo l'attivazione di ricordi sensoriali che coinvolgono nuove sfere percettive come l'odore, il gusto e il tatto³². Thomas Elsaesser e Malte Hagener inseriscono la riflessione post-coloniale all'interno di quelle teorie che mettono in crisi la centralità del paradigma oculocentrico, che trova le proprie origini sin dagli anni Venti del Novecento con teorici quali Rudolf Arnheim e André Bazin, ma anche una successiva affermazione negli anni Sessanta e Ottanta come nel caso di Jean-Louis Baudry e della teoria femminista, di cui feticismo, voyeurismo e *male gaze* erano le parole-chiave³³ e che trova una prima critica in Vivian Sobchack.

Pur riconoscendo la centralità della vista nella fruizione cinematografica, ciò che emerge in *Teoria del film* è la possibilità di considerare approcci teorici che tengano conto dell'interazione reciproca dei sensi, con particolare riferimento alla pelle e dunque al contatto, sorta di incontro con l'Altro entro cui è possibile iscrivere la lettura che i due autori fanno del film del 2005 *The New World – Il nuovo mondo* di Terrence Malick, ambientato nella Virginia del 1607 e incentrato sull'incontro tra i coloni inglesi e la tribù indiana dei Powhatan. La novità in Malick emerge nel confronto con i classici del western, lì dove il contatto con i nativi è spesso mediato da panoramiche in cui l'occhio dell'eroe scorge gli indiani come minaccia improvvisa che emerge dal paesaggio incontaminato, si pensi alla scena dello scontro tra il gruppo capeggiato da Ethan e la tribù indiana in *Sentieri selvaggi*. Nel film di Malick prevale, invece, la vicinanza e il contatto fisico, lo scambio di tessuti e materiali caricati in senso aptico, in grado di superare i limiti dell'incomunicabilità verbale³⁴.

Volendo anticipare ciò che successivamente verrà delineato con maggiore cura, risulta interessante notare come nella produzione cinematografica di Jordan Peele la tematica dello sguardo assuma una valenza prioritaria, culminando in *Nope* in una negazione dello sguardo, quello del potere, che spettacolarizza e mercifica.

³² T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria del film*, Einaudi, Torino 2009, pp. 141-142.

³³ Ivi., pp. 120-121.

³⁴ T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria del film*, cit., pp. 126-127.

Capitolo 3

Il western

Prima di procedere alla trattazione del western, è necessario ricordare come la definizione delle caratteristiche e l'evoluzione di un genere siano un oggetto quantomai complesso di studio, sottoposto a una costante messa in discussione da parte degli studiosi, in ragione delle considerazioni di Michel Foucault secondo cui “la ricerca della provenienza non getta fondamenta, ma al contrario turba ciò che si percepiva come immobile, frantuma ciò che si pensava unito: mostra l'eterogeneità di ciò che si immaginava conforme a se stesso”³⁵. Ciò nonostante, l'obiettivo del capitolo è scorgere quegli elementi strutturali del western che, al netto della loro intrinseca variabilità, possano fornire il substrato in cui scorgere le novità apportate da Jordan Peele nella riformulazione discorsiva del suo *Nope*.

Traendo forza dalle proprie origini storiche, il genere western sfocia nell'immaginario collettivo profittando di diversi media. Nel corso degli anni Venti, il rodeo sostituisce il *Wild West Show*, spettacolo itinerante che si lega alla figura di Buffalo Bill imponendo soggetti e immagini nell'immaginario comune, dall'indiano con il suo copricapo di piume al cowboy nelle vesti del cavaliere acrobata³⁶, effettuando uno scarto tra riproposizione storica e momento rituale ormai slegato dal modello originario. Si parla di west sintetico, laddove gli eroi dei racconti folcloristici, legati a una base storica, divengono prodotti dell'immaginazione. I soggetti dei film sul west provengono poi in gran parte dalle *pulp magazines*, riviste popolari a basso costo, spedibili per posta e basate sul principio di standardizzazione, il cui sviluppo negli anni Venti spinge ad uno sforzo di classificazione delle serie in generi. Quelle dedicate al western compaiono nel 1919 per la prima volta con la pubblicazione del «Western Story Magazine», la cui uscita diverrà nel 1920 a cadenza settimanale, vendendo circa cinquecentomila copie nel 1921³⁷,

³⁵ M. Foucault, *Nietzsche, la généalogie, l'Histoire*, in *Hommage à Jean Hyppolite* di S. Bachelard et al., PUF, Parigi 1971, p. 153.

³⁶ J.L. Leutrat, S. Liandrat-Guigues, *Le carte del western: percorsi di un genere cinematografico*, Le Mani, Recco 1993, pp. 74-75.

³⁷ Ivi., pp. 90-91.

a dimostrazione dell'interesse che il genere è in grado di suscitare. Max Brand fu uno degli autori più prolifici di tali racconti, egli "non sapeva niente del west del passato [...], ma creò un west uguale a quello che la gente immaginava. Scrisse di giocatori, coloni, pionieri, cowboy e assassini a sangue freddo³⁸".

Il cinema fonde gli schemi narrativi delle pulp magazines, riprende in considerazione le rappresentazioni decennali degli illustratori, i paesaggi del west con i suoi parchi nazionali che fungono da scenario per i film e si intreccia con il circo e il *vaudeville* facendo la sua prima apparizione nel 1910 attraverso l'attività di compagnie quali Selig, Kalem e Biograph. Fino alla metà degli anni Venti la parola western funge semplicemente da aggettivo utile alla determinazione di un'atmosfera o uno scenario³⁹, solo successivamente le *indian pictures* e le *civil war stories* diventeranno sotto-categorie del genere western, che a sua volta si aprirà a combinazioni con altri generi.

Il filosofo francese Gilles Deleuze, affrontando all'interno della sua vasta attività intellettuale anche il fenomeno del cinema, scrisse negli anni '80 del Novecento due volumi, *L'immagine-movimento* e *L'immagine-tempo*, il primo dei quali vede tra le possibili declinazioni dell'immagine-movimento l'immagine-azione, tipica del cinema americano classico, derivante dal rapporto tra ambienti che attualizzano e comportamenti che incarnano⁴⁰. Si comprende che all'interno di tale dimensione ciò che diviene rilevante è la presenza di un personaggio su cui le forze dell'ambiente agiscono, generando a loro volta una reazione in grado di modificare la situazione di partenza secondo un modello S-A-S' in cui per S si intende la situazione, per A l'azione e per S' la situazione trasformata tramite l'azione. È in ragione di ciò che inizieremo con l'incontrare i personaggi che popolano il mondo western.

Motore fisico della storia è l'eroe, figura necessaria all'evolversi dell'epopea western in quanto emanazione delle forze della comunità di cui fa parte e dunque uomo in grado di forgiare la natura selvaggia secondo i valori e gli ideali che egli incarna. In particolare, nel western l'eroe è il *westerner*, reincarnazione del cavaliere che trae le sue origini dalla letteratura del diciannovesimo secolo. Alla base del genere western vi è,

³⁸ J.L. Leutrat, S. Liandrat-Guigues, *Le carte del western: percorsi di un genere cinematografico*, cit., p. 92.

³⁹ Ivi., p. 97.

⁴⁰ G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, Einaudi, Torino 2016, pp. 174-175.

infatti, la rielaborazione di temi e figure della cultura sia alta che bassa⁴¹ e, in particolare, Giampiero Frasca sottolinea come il western rappresenti il superamento spettacolare di un discorso già intrapreso all'interno delle *dime novels*, racconti popolari volti a magnificare l'epopea della conquista di luoghi selvaggi a favore della nascita della Nazione⁴². Lo spazio della frontiera diviene qui fondamentale, rappresentando al tempo stesso un luogo di conquista e progressiva costruzione, impregnato di un valore mitologico che si manifesta nell'emergere di passioni e ideali, fatalità, tristezza e gloria della morte nella lotta, che fanno del mondo western un terreno ideale di rielaborazione del mondo olimpico⁴³.

Figura esemplare, l'eroe in una prima fase diviene personificazione del Bene, le cui azioni si svolgono mosse da un imperativo morale in grado di fargli attraversare indenne le necessarie peripezie che porteranno al trionfo sul Male. Emblematico, rispetto a tale rettitudine, è il decalogo stilato intorno agli anni Trenta da Gene Autry, star dei western prodotti dalla casa di produzione Republic, contenente le norme di comportamento cui il cowboy deve attenersi:

1. Un cowboy non approfitta mai di un vantaggio sleale, anche nei confronti di un nemico;
2. Un cowboy non tradisce mai la fiducia;
3. Un cowboy dice sempre la verità;
4. Un cowboy è gentile coi bambini piccoli, le persone anziane e gli animali;
5. Un cowboy non ha pregiudizi razziali o religiosi;
6. Un cowboy è pronto al soccorso e quando qualcuno si trova in difficoltà, tende una mano;
7. Un cowboy è un buon lavoratore;
8. Un cowboy è pulito nella persona, nel pensiero, nella parola e nell'azione;
9. Un cowboy rispetta le donne, i genitori e le leggi del suo paese;
10. Un cowboy è un patriota⁴⁴.

⁴¹ G. Alonge, G. Carluccio, *Il cinema americano classico*, Editori Laterza, Bari 2006, p. 64.

⁴² G. Frasca, *C'era una volta il western. Immagini di una nazione*, UTET Università, Torino 2007, pp. 4-5.

⁴³ G.N. Fenin, W.K. Everson, *The Western. From Silents to the Seventies*, Penguin Books, New York 1977, p. 6.

⁴⁴ G. Frasca, *C'era una volta il western. Immagini di una nazione*, cit., pp. 11-12.

È proprio questo ultimo punto che appare meritevole di un approfondimento ai fini della nostra riflessione. L'eroe western rappresenta nell'economia simbolica del genere una diretta emanazione della Nazione, divenendo rappresentante di quei valori condivisi la cui stabilità è minata dalle incursioni di quelli che Giampiero Frasca definisce agenti del disordine, ovvero gli antagonisti su cui egli è tenuto a trionfare in nome di una riaffermazione dei capisaldi su cui la comunità basa le proprie fondamenta. Il western, volendo escludere le successive derivazioni europee, riprendendo le parole di André Bazin, si presenta come «cinema americano per eccellenza»⁴⁵, proprio perché in grado di fornire ad un Paese relativamente giovane come quello americano il proprio mito fondativo.

Riprendendo la riflessione di Rick Altman, egli scorge tra genere e nazione una plausibile dimensione di continuità che si manifesta nei seguenti punti estrapolati da *Film/Genre*:

1. Né il genere né la nazione sono un singolo concetto omogeneo, che si rivolge ad un singolo referente omogeneo;
2. I generi sono schemi normativi che facilitano l'integrazione di diverse fazioni in un solo tessuto sociale. Essi, in quanto tali, condividono molte funzioni con le nazioni e le altre comunità complesse;
3. Le nazioni, come i generi, hanno avuto origine grazie a un processo che non si è interrotto con la loro nascita. L'immaginazione della comunità, come il processo di creazione dei generi, opera sempre in modo dialettico, mediante la trasformazione di una comunità/genere esistente;
4. Il ricorrente processo di unione dei margini nel centro, attraverso cui generi e nazioni si costituiscono e modificano, ha il potere di ricreare nuovi generi da qualsiasi cosa, dall'inno nazionale e le festività nazionali, alle bandiere e altri emblemi;
5. Soddisfatti della situazione attuale e con un interesse acquisito nel rallentare il processo di trasformazione dei generi, i fruitori della terminologia di genere e quelli della terminologia nazionale, trincerati dietro alle loro posizioni, tendono a insistere sui miti di origini lontane,

⁴⁵ La citazione riprende parte della prefazione dell'autore a una monografia di Rieuepeyrou; A. Bazin, *The western: or the american film par excellence*, prefazione a J.-L. Rieuepeyrou, *Il western*, Cappelli, Bologna 1957.

sulla coesione continua e sull'inviolabilità permanente, per mantenere la stabilità⁴⁶.

Risulta necessaria una riflessione sul rapporto esistente tra film e realtà storico-culturale che in parte amplia il discorso affrontato nel capitolo precedente. Se si è d'accordo nella capacità delle narrazioni, ivi comprese quelle cinematografiche, di assumere una valenza politica e più in generale di avere il potere di costruire e, in taluni casi, decostruire una narrativa che si riflette o è frutto in maniera più o meno evidente della realtà sociale e culturale da cui trae origine, è anche vero che il cinema è uno specchio deformante, in quanto condizionato da filtri che comprendono, per citarne alcuni, la volontà dell'autore e i meccanismi di censura vigenti⁴⁷. Riportando efficacemente la riflessione di Michèle Lagny, il cinema è fonte di storia nella misura in cui esso fa emergere modi di pensare, fare o sentire, anche se non dà alcun riflesso diretto della società, ma solo una sua versione mediatizzata⁴⁸. In tale contesto, il western, più di altri generi, intreccia con la storia americana un legame profondo.

In questo legame si può comprendere la necessaria evoluzione della figura dell'eroe. Proseguendo il suo cammino nella Storia, subentra per il cowboy una crisi, un risvolto tragico dell'epopea western che André Bazin fa risalire alla comparsa di una prima contraddizione fra l'imperativo categorico della legge e la coscienza individuale⁴⁹. È in tal momento che l'eroe pur destinato a trionfare, riflette un dissidio tra volontà e dovere, interrogandosi sulla posizione che egli occupa nell'universo che ha contribuito a generare. Alla crisi dell'eroe corrisponde una crisi dell'epica: il bene è divenuto più sfumato e i confini antitetici sono meno netti. Sono gli eventi della Seconda Guerra Mondiale, secondo Frasca, a far sì che il manicheismo ceda il passo alle riserve⁵⁰ generando una fase di transizione in cui l'eroe tragico affianca l'eroe epico, facendo emergere una figura non più leggendaria, ma pienamente umana.

È in un contesto di incertezza che il nostro paladino del Bene, pur con le sopravvenute novità, si trova pur sempre a dover convivere con i personaggi che ne costituiscono il polo opposto di azione. Non diversamente dai *villain* che popolano altre

⁴⁶ Cfr. R. Altman, *Film/Genere*, Vita e Pensiero, Milano 2004, pp. 308-309

⁴⁷ G. Alonge, G. Carluccio, *Il cinema americano classico*, cit., p. 56.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ G. Frasca, *C'era una volta il western. Immagini di una nazione*, cit., pp. 11-12.

⁵⁰ Ivi., pp. 13-14.

storie, i cattivi del West sono i personaggi che permettono l'esistenza stessa dell'eroe, perpetrando azioni malevole che spesso fungono da motore per il racconto. Questi possono essere divisi in due categorie fondamentali: i violenti e quelli che pensano⁵¹, ovvero personaggi integrati all'interno del contesto sociale, che spesso ricoprono posizioni di potere, ma che in maniera ancor più infima, non agendo direttamente, divengono la mente che muove le fila di sceriffi corrotti e bande di assassini per i propri scopi. Ancora, i cattivi, pur accomunati da un medesimo principio di disturbo e messa in pericolo degli ideali di legalità, civiltà, rettitudine, progresso, democrazia e libertà⁵² di cui l'eroe si fa difensore, rappresentano una minaccia in relazione a due fasi differenti della mitologia western: la conquista e l'instaurazione della legge.

Alla prima fase, quella della conquista delle terre selvagge attraverso l'esplorazione e la conquista, appartiene la conflittualità tra cowboy e indiani, elemento selvatico che è diretta emanazione della Natura selvaggia pronta ad essere razionalizzata ed educata dai coloni affinché la Nazione possa nascere. L'incontro tra l'uomo bianco e l'indiano si risolve spesso in violenza, con attacchi al forte, alle diligence o alle fattorie, massacri di bianchi o gruppi di indiani, rapimenti e stupri⁵³. La violenza generata da entrambe le parti contese, trova una sua ulteriore forma, questa volta a danno esclusivo delle popolazioni autoctone, nel tentativo di addomesticamento che descrive efficacemente Leslie Fiedler parlando dell'incontro tra un *Wasp*, acronimo che sta per *White Anglo-Saxon Protestant*, discendenti dei primi coloni di origine anglosassone⁵⁴, e un indiano come risolvibile solo attraverso l'eliminazione di uno dei due, se non per assassinio, attraverso una castrazione-conversione o il confinamento in un ghetto⁵⁵, attraverso un processo rituale e simbolico.

È il 1924 quando l'*Indian Citizenship Bill* conferisce agli indiani la cittadinanza, pur non riconoscendogli parità giuridica, tentando un assorbimento all'interno della cultura e della società americana che non comprende un'integrazione reciproca, quanto un asservimento della popolazione indiana alla tradizione della comunità bianca. A tale

⁵¹ J.L. Leutrat, S. Liandrat-Guigues, *Le carte del western: percorsi di un genere cinematografico*, cit, p. 15.

⁵² G. Frasca, *C'era una volta il western. Immagini di una nazione*, cit., pp. 66-67.

⁵³ L. Leutrat, S. Liandrat-Guigues, *Le carte del western: percorsi di un genere cinematografico*, Le Mani, Recco 1993, p. 40.

⁵⁴ Voce *Wasp* in Enciclopedia Treccani, ultimo accesso: 27 settembre 2023, <https://www.treccani.it/vocabolario/wasp/>

⁵⁵ L. Fiedler, *Il ritorno del pellerossa. Mito e letteratura in America*, Rizzoli, Milano 1972, p. 24.

clima corrisponde nei western, pur nei suoi casi più progressisti, una visione paternalistica ed etnocentrica, che pur sforzandosi di posizionare la figura indiana in una dimensione amicale, ne propone una raffigurazione meramente pittoresca e spettacolare⁵⁶, come nel caso di *I pionieri del west* (1931) di Resley Ruggles.

Ciò che si verifica nel western è dunque lo scontro tra Cultura e Natura, che lungi dall'essere il sogno rousseauiano di candore arcaico, si presenta come entità da sottomettere. In tale fase di costruzione, il mito della Frontiera diviene fondamentale. Per la prima volta nel 1893, lo storico statunitense Frederick J. Turner individuò nella frontiera il principio di interpretazione della storia americana. Se nel Vecchio Continente tale concetto indica una linea di confine, tendenzialmente immobile, tra due territori civilizzati, in America la frontiera occidentale assume un ruolo di spartiacque tra uno spazio addomesticato e uno selvaggio, progressivamente eroso dall'avanzata verso Ovest, fino alla sua scomparsa con la definitiva conquista del continente da parte dei bianchi intorno al 1890⁵⁷.

Generalmente, fino alle soglie degli anni Cinquanta⁵⁸, l'indiano rappresenta l'ostacolo allo sviluppo, forza dionisiaca che diviene incarnazione di morte e pericolo per l'avanzata razionalizzante dei coloni nell'Ovest, ma pur con alcuni tentativi precedenti, saranno gli anni Sessanta a decretare l'apertura ad un nuovo sguardo nei confronti dei nativi, con una critica talvolta accusatoria rispetto alla narrativa precedente e che è forse debitrice delle istanze del movimento hippy e della controcultura⁵⁹. Ne è un esempio, tra tanti, *Soldato Blu* (1970) di Ralph Nelson in cui emerge, senza troppi riguardi, la violenza istituzionale nei confronti dei più deboli, facendo dell'indiano una vittima.

Ciò che tra le righe emerge dal nostro discorso è il legame simbiotico che lega nativi e Natura, fino a rendere i primi incarnazione della seconda, condividendo, inoltre, il medesimo destino all'interno del progetto di fondazione dell'uomo bianco. Diviene necessario, dunque, un approfondimento sul paesaggio nel western, genere che più di altri fa uso di inquadrature in campo lungo e lunghissimo⁶⁰, permettendo la celebrazione del gigantismo del paesaggio americano. Il ruolo che esso svolge nel western, lungi

⁵⁶ G. Frasca, *C'era una volta il western. Immagini di una nazione*, cit., p. 79.

⁵⁷ G. Alonge, G. Carluccio, *Il cinema americano classico*, cit., p. 61.

⁵⁸ G. Frasca, *C'era una volta il western. Immagini di una nazione*, cit., p. 69.

⁵⁹ G. Frasca, *C'era una volta il western. Immagini di una nazione*, cit., p. 72.

⁶⁰ G. Rondolino, D. Tommasi, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, UTET Università, Torino 2018, p. 115.

dall'esaurirsi nella dimensione di semplice spazio contenitore in cui la storia è ambientata, è quello attivo di stimolo continuo all'azione. Questo perché, come evidenzia efficacemente Frasca citando D.H. Lawrence, vi è in America una resistenza nel paesaggio che non si è mai identificato con l'uomo bianco e dove "il paesaggio stesso, diabolico, sembra pur nella sua bellezza, sogghignare, come un avversario"⁶¹. È il necessario confronto impari dell'uomo europeo con le immense lande desolate del Nuovo Continente a dare il via all'epopea del West, confronto che riverbera nell'eroe western nella sua impresa di fondazione in terre impregnate di ideali sublimi, su cui l'incidenza dell'uomo può e deve manifestarsi attraverso un'opera di conquista e costruzione che permettano la celebrazione dell'azione creatrice della Nazione⁶². È qui che diviene imprescindibile la citazione biblica, poiché l'ipertrofia della Natura diviene immagine del trascendente, ideale verso cui la natura umana tende⁶³, e che, nella ripresa horror di Jordan Peele, non mancherà seppur cambiata di segno. La funzione dello spazio è dunque lirica, drammatica e simbolica⁶⁴: l'immensità del paesaggio naturale nell'inquadratura iniziale di innumerevoli pellicole western ne esorta la contemplazione lirica che cede presto il passo alla drammaticità narrativa che ne costituisce l'epica⁶⁵, ma è la valenza simbolica a costruirsi di volta in volta secondo le volontà di ogni singolo film.

Lasciando alle nostre spalle lo sguardo del nostro eroe che scorge il pericolo degli indiani emergere in lontananza, giungiamo al contesto urbano e ai suoi nemici. Terminata la fase di esplorazione e conquista, le prime comunità passano alla costruzione urbana, dotandosi di organismi e leggi che garantiscono l'ordine. A minacciare tale equilibrio avanzano nuove forze: sono i banditi, coloro che si posizionano volontariamente al di fuori della legge e che con la loro corruzione morale minano il sogno di un nuovo mondo.

Il cattivo segnala la sua presenza attraverso particolari che nel corso del tempo sono mutati: picchiare un cane o un bambino, fumare, bere o portare i baffi informano il pubblico dagli anni Venti ai Quaranta⁶⁶, ma anche la presenza di un ghigno o una cicatrice e la dominanza cromatica scura, cui si contrappone convenzionalmente il ricorso ad abiti

⁶¹ D.H. Lawrence, *Classici americani*, Bompiani, Milano 1966, p. 78.

⁶² G. Frasca, *C'era una volta il western. Immagini di una nazione*, cit., p. 278.

⁶³ A. Morsiani, *Scene americane, Pratiche*, Parma 1994, p. 32.

⁶⁴ L. Leutrat, S. Liandrat-Guigues, *Le carte del western: percorsi di un genere cinematografico*, cit., p. 31.

⁶⁵ G. Frasca, *C'era una volta il western. Immagini di una nazione*, cit., p. 281.

⁶⁶ L. Leutrat, S. Liandrat-Guigues, *Le carte del western: percorsi di un genere cinematografico*, cit., p. 15.

chiari da parte dell'eroe, con le dovute eccezioni, lasciano posto negli anni Settanta alle lunghe capigliature dei giovani che interagiscono con eroi ormai invecchiati, riprendendo l'azione destrutturante della controcultura in America⁶⁷.

I nemici della nazione si posizionano anche all'interno della comunità, spesso rivestendo al suo interno un ruolo di primo piano. Sono gli allevatori arroganti, gli sceriffi corrotti e politici senza scrupoli i quali, per interesse personale, minano il principio di costruzione disinteressata e rinuncia dell'accumulo rivolto alla ricchezza e al profitto personale a scapito dell'onestà⁶⁸.

Se il fuorilegge si oppone alla legge e all'ordine costituito, tali nemici utilizzano la legge immoralmente, se i primi manifestano la propria azione nella violenza brutale e nel vizio, i secondi si mostrano cinici e calcolatori. Tra i fuorilegge, però, vi è anche la figura dell'*outlaw hero*, colui che pur agendo al di fuori della legge è giustificato da una società che appare deviata e vessatoria nei confronti dell'individuo.

È con in questa società che l'eroe, come dicevamo, intraprende un rapporto che nel corso della storia del genere non si è mantenuto costante. Se, infatti, nella presentazione dell'eroe epico come figura leggendaria è possibile riscontrare una piena aderenza del personaggio ai valori comunitari, successivamente la comparsa dell'eroe tragico immette sfaccettature umane di nuova sintesi, che nell'eroe definito da Frasca come "separato" prendono il sopravvento all'interno di una dimensione che vede personaggi sempre meno eroi e sempre più uomini, approfondendo una crisi che mina l'inclusione dell'eroe all'interno della comunità, trovandosi escluso dalla celebrazione epica ed estromesso dalla leggenda che egli stesso aveva contribuito a creare⁶⁹. È a tale categoria che si riferisce, ad esempio, il personaggio di Ethan Edwards, interpretato da John Wayne in *Sentieri selvaggi* (1956) di John Ford, la cui appartenenza al deserto e la conseguente distanza dalla comunità urbana è più volte sottolineata all'interno del film attraverso un gioco prossemico che vede il costituirsi di un continuo trapasso di spazi liminari che nel finale, riprendendo specularmente la scena d'apertura, si conclude con l'abbandono della casa familiare da parte di Ethan che, nel rivolgersi nuovamente alla *wilderness* da cui egli era giunto⁷⁰, rinuncia a varcare la soglia che ne determinerebbe

⁶⁷ G. Frasca, *C'era una volta il western. Immagini di una nazione*, cit., p. 108.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ G. Frasca, *C'era una volta il western. Immagini di una nazione*, cit., p. 51.

⁷⁰ T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria del film*, Einaudi, Torino 2009, p. 31.

l'integrazione nel nuovo West senza più minacce, divenuto ormai giardino edenico. Il suo esilio volontario è quello di chi si esclude dalla Storia, divenendo raffigurazione tragica dell'estinzione del soffio leggendario che aveva caratterizzato il genere e che, complice la nascente modernizzazione, si ridimensiona e lascia all'eroe il ruolo di agente di un passato ormai nostalgico e in contrapposizione con il progresso. È la fase crepuscolare del genere che avanza.

Nel carosello di personaggi che popolano il West, uno spazio particolare è riservato alla donna. Anthony Mann, riferendosi alla donna bianca, che incarna il più delle volte i valori dell'est, sostiene che senza la presenza di una donna un western non funzionerebbe e così anche Budd Boetticher, che evidenzia la sua importanza solo in funzione dell'agire dell'uomo.

Nel western la donna fungerebbe, dunque, da pretesto per l'azione dell'eroe e diversi sono gli esempi rinvenibili nella storia del genere: dalla proprietaria di un ranch e una mandria di buoi da proteggere a fidanzate uccise, violentate o rapite da vendicare. L'apparente limitatezza di queste dinamiche non esaurisce la varietà dell'universo femminile del western, che si manifesta nella contrapposizione della giovane virtuosa e della prostituta di gran cuore così come nella presenza, già nelle pellicole degli anni Trenta, di personaggi femminili indipendenti, che negli anni Cinquanta raggiungeranno il proprio apice con personaggi come Altar Keane e Vienna in *Rancho Notorious* e *Johnny Guitar*, arrivando a poter essere avvocatesse, capobanda e possidenti⁷¹.

Se il western si presenta come genere prioritariamente rivolto a un'audience bianca, ancor più specificatamente esso comunica con il genere maschile. Il cowboy diviene, dunque, modello ideale di una mascolinità che è a lungo rimasto intatto⁷², fornendo l'immagine, riflesso della cultura patriarcale da cui essa origina, di un eroe autoritario che ha sempre l'ultima parola, indipendente dalle donne e dalla vita domestica.

Come sostenuto da Elisa Bordin in *Masculinity and Westerns: Regenerations at the Turn of the New Millennium*, la mascolinità, come la femminilità, non essendo biologicamente determinata, è un costrutto culturalmente e storicamente determinato, suscettibile di cambiamenti nel tempo e nello spazio. La mascolinità, dunque, può essere

⁷¹ L. Leutrat, S. Liandrat-Guigues, *Le carte del western: percorsi di un genere cinematografico*, cit., pp. 17-18.

⁷² E. Bordin, *Masculinity and Westerns. Regenerations at the Turn of the New Millennium*, Ombre corte, Verona 2014, p. 31.

letta come narrazione di cosa significhi essere uomo, la cui stabilità si costituisce attraverso la ripetizione costante di pratiche e norme, che non esclude la possibilità, nella ripetizione, di crepe che ne indeboliscono la fissità⁷³. Per questo, il western si rende disponibile alla narrazione simbolica delle dinamiche di genere, costituendosi quale spazio seminale in cui plasmare la mascolinità⁷⁴, mostrando simultaneamente la possibilità di rappresentare una reiterazione rassicurante dello stereotipo predeterminato, ma anche una sua messa in discussione, come nel caso di quelle pellicole che Elisa Bordin fa rientrare nella categoria del postwestern⁷⁵.

Il western ha tradizionalmente fornito un'immagine coerente della mascolinità, rappresentata dal corpo maschile e dall'eterosessualità. Pur restando un genere tendenzialmente pudico, è a partire dagli anni Quaranta che l'erotismo si fa strada, con la possibilità di utilizzo di soggetti prima proibiti, come nel caso dell'incesto⁷⁶. A questo periodo risale *Il mio corpo ti scaldierà* (1943) di Howard Hughes, di cui André Bazin evidenzia ironicamente come la sceneggiatura sia la storia di tre gelosie maschili:

Due di questi uomini, Billy the Kid (Jack Beutel) e Doc Holliday (Walter Huston) vanno a letto con la stessa donna, ma amano lo stesso cavallo. Per questo cavallo, rischiano più volte di uccidersi, ma finiscono per conservare una grande amicizia reciproca, cosa che suscita la gelosia di Thomas Mitchell, che si credeva l'unico amico di Walter Huston. Così, questi uomini non sono capaci di essere gelosi se non di un cavallo o di loro stessi. Essi formano una società spartana nella quale la donna non riesce a introdursi realmente. Essa esiste solo per offrire il proprio corpo, e per cucinare⁷⁷.

Da qui la riflessione sulla sedicente omosessualità latente del genere⁷⁸ che trova in alcuni esempi una sua esplicitazione. Vito Russo in *The Celluloid Closet* cita *The Soilers* (1923) di Ralph Cedar, caricatura di *The Spoilers* (1914) di Colin Campbell, come primo riferimento noto all'omosessualità in un film western. Dopo questo precoce esempio, saranno gli anni Sessanta e Settanta, in linea con la controcultura e la tendenza revisionista, a fornire ulteriori pellicole orientate in tal senso. Verso la fine degli anni Sessanta un film come *Midnight Cowboys* (1968) di John Schlesinger rende visibile l'omosessualità all'interno del western facendo scorgere come la figura del cowboy,

⁷³ E. Bordin, *Masculinity and Westerns. Regenerations at the Turn of the New Millennium*, cit., p. 25.

⁷⁴ Ivi., p. 43.

⁷⁵ Ivi., p. 51.

⁷⁶ L. Leutrat, S. Liandrat-Guigues, *Le carte del western: percorsi di un genere cinematografico*, cit., pp. 18-19.

⁷⁷ A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Editions du Cerf, Paris 1961

⁷⁸ L. Leutrat, S. Liandrat-Guigues, *Le carte del western: percorsi di un genere cinematografico*, cit., p. 19.

comunemente percepita quale icona della virilità americana, con il suo cappello, il gilet e gli stivali, sia anche icona della comunità gay negli Stati Uniti. Altri esempi significativi sono la parodia *Lonesome Cowboys* (1969) di Andy Warhol e più recentemente *Brokeback Mountain* (2005) di Ang Lee, il cui merito è quello di aver scalfito l'associazione pregiudiziale di omosessualità ed effeminatezza⁷⁹.

La comunità omosessuale non è l'unica minoranza a trovare scarsa rappresentazione all'interno del genere. Sebbene storicamente quello del mandriano fosse un lavoro svolto tipicamente da giovani messicani e afroamericani poveri, in quanto mal retribuito e lontano dalla comodità di poter regolarmente fare un bagno e avere un pasto equilibrato, nella visione mitologica del western il cowboy diviene perfetto rappresentante del cittadino americano bianco⁸⁰. Il nero è relegato per lo più a ruoli secondari, ad esempio a quello del servitore ingenuo ma fedele, mentre gli asiatici possono essere cuochi o operai addetti alle rotaie. I messicani sono invece oggetto di aperto disprezzo o condiscendenza, sia che rappresentino il cattivo sia che costituiscano per l'eroe un alleato⁸¹. Se la condizione di emarginazione razziale appare evidente nel genere western, questa non può dirsi migliore all'interno degli altri generi hollywoodiani, in cui la pratica nota come *blackface*, in cui persone non nere scuriscono la propria pelle con il trucco per impersonare persone nere, era largamente diffusa insieme al *whitewashing*.

Da queste premesse, il discorso intrapreso da Jordan Peele in *Nope* appare dotato della significativa aggiunta, all'interno della sua filmografia già denotata da una forte componente ideologica di stampo antirazzista, di una più specifica riflessione metacinematografica che, ripercorrendo le origini del cinema e intersecando il western, diviene tentativo multipolare di rivendicazione e affioramento dei fantasmi della società e della cinematografia americana.

⁷⁹ E. Bordin, *Masculinity and Westerns. Regenerations at the Turn of the New Millennium*, cit., p. 79.

⁸⁰ Ivi., pp. 29-30.

⁸¹ L. Leutrat, S. Liandrat-Guigues, *Le carte del western: percorsi di un genere cinematografico*, cit., p. 24.

Capitolo 4

La riscrittura del western in *Nope* (2022) di Jordan Peele

Quanto detto nei capitoli precedenti permette di considerare la tradizione del genere western quale narrazione complessa suscettibile di rimodellamenti e spostamenti di confine. L'operazione di Jordan Peele in *Nope* pare inserirsi nella storia del genere prendendone in prestito modelli e stereotipi per rivolgerli, cambiati di segno, in una contronarrazione che è duplice presa di posizione verso le aberrazioni dello spettacolo e della società americana, la cui narrazione nazionale fatica a comprendere la pluralità di istanze che la attraversano.

Prima di inoltrarsi nella trattazione di interesse, per meglio comprendere l'azione intrapresa in *Nope* è necessario inserire il più recente film di Peele all'interno del percorso già intrapreso nei precedenti lavori del regista afroamericano, la cui poetica corrosiva si è fin dal principio volta all'interno del sistema hollywoodiano sotto il segno ideologico dei movimenti a favore della comunità nera.

4.1 Jordan Peele: dagli esordi comici alla virata horror

Jordan Haworth Peele è un attore, regista, produttore e sceneggiatore statunitense birazziale nato il 21 febbraio 1979 a New York e successivamente trasferitosi a Chicago, dove ha studiato improvvisazione. La sua carriera nel mondo dello spettacolo inizia, infatti, nel ruolo di attore, principalmente comico, esibendosi con i The Second City, la più antica compagnia teatrale di improvvisazione di Chicago e con il gruppo olandese Boom Chicago, che scrive e interpreta sketch aventi per oggetto questioni sociali e politiche.

È in occasione del Comedy Swap del 2002 che Peele incontra per la prima volta Keegan Michael Key, dando vita ad un sodalizio che li vedrà protagonisti nel 2012 dell'influente spettacolo televisivo *Key and Peele* in onda su Comedy Central. Basata su sketch comici che ruotano intorno alla cultura pop e ai temi sociali preminenti degli Stati Uniti, in particolare razziali, la serie ha ricevuto grande successo, vincendo il Peabody Award, l'American Comedy Award e ricevendo 12 candidature per gli Emmy Award, vincendo un Premio per Miglior Serie.

I due, inoltre, hanno entrambi preso parte allo spettacolo di varietà americano *MadTV* in onda su Fox e, in particolare, Peele è stato membro fisso del cast per cinque stagioni, dal 2003 al 2008, arrivando a vincere un Emmy per i testi di una parodia musicale dal titolo *Sad Fitty Cent*⁸².

Emerge da tale resoconto uno sguardo fin da subito attento all'attualità e alle questioni politiche e sociali, affrontate con pungente ironia. Non stupisce, dunque, che il suo approdo all'attività registica sia segnata da una sfumatura ideologica chiara e dichiarata, che trova riscontro nella società di produzione da lui fondata, la Monkeypaw Productions, la cui presentazione è sintomatica dell'agire artistico di Peele:

Monkeypaw Productions cultivates artistic, thought-provoking projects across film, television and digital platforms. Our company is committed to groundbreaking storytelling, visionary world-building and the unpacking of contemporary social issues. Monkeypaw Productions champions highly specific perspectives and artistic collaborations with unique and traditionally underrepresented voices. Our work challenges the conventional architecture of genre storytelling from horror to science fiction to social satire, while balancing avant-garde visual language with undeniably contagious fun⁸³.

La volontà di dare spazio alle voci tradizionalmente sottorappresentate, l'interesse per le questioni sociali contemporanee e la capacità di ripensare la struttura convenzionale della narrazione di genere equilibrando efficacemente linguaggio d'avanguardia e piacevole fruibilità sono gli ingredienti vincenti di cui il regista afroamericano si è servito per la creazione di prodotti innovativi e provocatori, ma al contempo ampiamente godibili per la fruizione di massa.

È con *Get Out* (2017), horror acclamato dalla critica e vincitore del Premio per Miglior Sceneggiatura Originale, che Peele intraprende con successo la sua attività registica, proseguita con l'uscita di *Us* (2019) e *Nope* (2022). I tre film sono accomunati dalla scelta del genere horror, che il regista afroamericano pare, almeno finora, prediligere. Il passaggio dal comico all'horror ha destato la perplessità di chi trova le due declinazioni linguistiche possibilità antitetiche, ma Peele stesso, intervistato da Trevor Noah nel programma *The Daily Show*, ha dissipato ogni dubbio sostenendo che la differenza tra comico e horror si riduca a mere differenze nella scelta dell'accompagnamento musicale. Peele, in effetti, pur adottando connotazioni più

⁸² Voce *Jordan Peele* in MYmovies <https://www.mymovies.it/persone/jordan-peeel/228343/>

⁸³ Estratto dalla sezione "About" del sito ufficiale di Monkeypaw Productions <https://www.monkeypawproductions.com/about>

macabre, affronta le contraddizioni della società contemporanea con la medesima forza delle precedenti esperienze comiche.

A proposito di questa scelta, Stephen King spiega che il racconto dell'orrore è per sua stessa natura allegorico, assimilabile all'esperienza di un paziente disteso sul lettino di uno psicoanalista⁸⁴. La carica sovversiva dell'horror sta dunque nella capacità ambivalente della sua funzione simbolica, che permetterebbe al discorso di rinviare sempre a qualcosa che sta oltre ciò che viene esplicitamente mostrato. King, dunque, suggerisce che le cose che ci terrorizzano siano in grado di rivelare ciò che siamo attraverso la potente visione di ciò che temiamo. Come una catarsi, egli pensa all'orrore come l'atto di "sollevare una botola nel cervello civilizzato e lanciare un cesto di carne cruda agli alligatori affamati che nuotano in quel fiume sotterraneo sottostante⁸⁵". È nell'accezione data che l'horror si presta all'esplicitazione di una dimensione sotterranea che, andando oltre la dimensione individuale, si apre alla possibilità di sviscerare le contraddizioni della società, ravvisando nella politica, come nell'horror, il riflesso di ciò che siamo.

Tale accezione dell'horror sembra condivisa da Peele, che secondo Cammie Subletten in *Get Out* instaura una narrazione neo-schiavista utilizzando il genere horror per minare la convinzione di una svolta post-razziale in seguito all'elezione del presidente Barack Obama⁸⁶. La storia narrata è quella del promettente fotografo afroamericano Chris Washington, che intraprende un viaggio sempre più inquietante per conoscere i genitori della sua ragazza bianca Rose, scoprendo in seguito che la famiglia è impegnata da generazioni nel commercio di corpi neri che, tramite il ricorso all'ipnosi e a un trapianto parziale di cervello, divengono ospiti e schiavi di ricchi uomini bianchi che ne confinano la coscienza nel paralizzante "Luogo Sommerso".

La scelta di evitare che i cattivi fossero i tipici uomini razzisti del Sud, ambientando la narrazione nel Nord-Est americano e facendo interpretare il ruolo di nuovi padroni neo-schiavisti a uomini liberali bianchi, è così una sfida non solo all'idea di una società post-razziale, ma anche all'idea di un'odierna cessazione della schiavitù e della sua eredità,

⁸⁴ S. King, *Danse Macabre*, Berkley Books, New York 1981, p. 31.

⁸⁵ Citazione di Stephen King contenuta nella prefazione di D.K. Picariello, *The Politics of Horror*, Palgrave Macmillan Cham, Londra 2020, p. V.

⁸⁶ C. M. Subletten, *Post-Racial Lies and Fear of the Historical- Political Boomerang in Jordan Peele's Get Out and Colson Whitehead's The Underground Railroad* in *The Politics of Horror* a cura di D.K. Picariello, cit., p. 233.

laddove il razzismo non è una mera questione personale, ma istituzionale⁸⁷. Per questo, anche se Marina Levina e Diem-My T. Bui sostengono che la concezione del mostruoso del XXI secolo, in particolare nella cultura pop americana, si concentri attorno alla paura condivisa riguardo i rapidi cambiamenti, Subletten fa notare come Peele nella propria concezione del mostruoso non tema il cambiamento, quanto la sua assenza⁸⁸.

La parabola horror del regista prosegue nel 2019 con *Us*, il cui titolo, tradotto in italiano *Noi*, suggerisce efficacemente ciò che il film riserva agli spettatori, rimandando al topos letterario del Doppelgänger e simultaneamente all'abbreviazione di United States. Calandosi sempre più nella derivazione psicoanalitica dell'horror, *Us* si apre con il flashback della giovane Adelaide Thomas che, sullo sfondo dell'*Hand Across America* del 1986, si perde in un luna park sulla spiaggia di Santa Cruz entrando in una casa degli specchi, emblematicamente denominata *Vision Quest*, vero e proprio dedalo del sé e all'origine del lungo mutismo della protagonista. Decenni dopo, insieme alla famiglia, Adelaide è in vacanza nella medesima località e le paure del passato riemergono con l'arrivo degli Incatenati, inquietanti sosia dei protagonisti, frutto di un esperimento governativo e destinati a vivere nel sottosuolo il riflesso speculare e miserabile delle vite dei loro doppi.

I Wilson sono una famiglia nera, condizione che ha pochi effetti evidenti sulle loro vite, in quanto Peele li inserisce nello stereotipo di una famiglia americana di successo, perfettamente integrata nella comunità bianca⁸⁹, per cui la vera lotta di classe è demandata questa volta a Red, la bambina entrata anni prima nella casa degli specchi e mai più riemorsa, ora alla guida degli Incatenati. Come suggerito da Richard Brody, *Us* è la storia di ordine ingiusto che si maschera da naturale e immutabile, ma che è in realtà prodotto della volontà di alcuni di lasciare altri languire nell'ombra, per cui Peele mostra i veri, seppur inconsapevoli, cattivi deridendo il confortevole stato di oblio dietro cui si celano.

⁸⁷ B. Butler, *Jordan Peele Made a Woke Horror Film*, «The Washington Post», 23 febbraio 2017, https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/jordan-peeel-made-a-woke-horror-film/2017/02/22/5162f21e-f549-11e6-a9b0-ecee7ce475fc_story.html?noredirect=on&utm_term=.3a800062e8b7.

⁸⁸ C. M. Subletten, *Post-Racial Lies and Fear of the Historical- Political Boomerang in Jordan Peele's Get Out and Colson Whitehead's The Underground Railroad*, cit., p.233.

⁸⁹ R. Brody, *Review: Jordan Peele's "Us" Is a Colossal Cinematic Achievement*, «The New Yorker», 23 marzo 2019, <https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/review-jordan-peeles-us-is-a-colossal-cinematic-achievement>

Nel 2022 Jordan Peele dà seguito al proprio lavoro di messa in discussione dello stato attuale aggiungendo un ulteriore tassello ai precedenti successi cinematografici, sceneggiando e dirigendo il film *Nope*. Il terzo film del regista afroamericano, pur mantenendo le precedenti coordinate del genere horror, complica la propria fisionomia aggiungendovi elementi presi a prestito dall'immaginario della fantascienza e del western.

4.2 *Nope* (2022): la critica alla mercificazione dello spettacolo

Nope è la storia dei due fratelli Haywood, OJ e Emerald, che, in seguito alla morte del padre in occasione di un'inspiegabile tempesta di oggetti scagliati dal cielo, ereditano il ranch di famiglia, dovendo fronteggiare le difficoltà economiche che tale attività, ormai in declino, presuppone. È la comparsa dell'UFO, successivamente battezzato Jean Jacket, che solca i cieli talvolta celato da una nuvola, a seminare scompiglio ad Agua Dulce, divenendo oggetto di ossessione da parte dei fratelli Haywood e del vicino Ricky Park, proprietario del parco a tema western Jupiter's Claim. Il comune denominatore dell'agire dei personaggi, compresi il famoso direttore della fotografia Antlers Holst e l'impiegato della Fry's Electronics Angel Torres, chiamati in aiuto di OJ e Emerald, è la volontà di spettacolarizzare e mercificare la visione della creatura aliena, che risponde a tali tentativi con distruzione e morte. Parallelamente, attraverso due brevi flashback collegati alla passata carriera attoriale di Ricky Park, la tragedia avvenuta durante le riprese dello spettacolo *Gordy's Home*, con l'attacco mortale da parte dello scimpanzé protagonista, si riconnette al presente attraverso le medesime dinamiche di sfruttamento.

Un primo approdo della riflessione di Peele appare, dunque, quale critica alla mercificazione indotta dall'occhio del mondo dello spettacolo. Un indizio in tale senso è la citazione biblica posta in apertura, tratta dal Libro di Naum (3:6): "I will cast abominable filth at you, make you vile and make you a spectacle", che se inserita nella lettura complessiva del capitolo apre alla visione su Ninive, presentata come città sanguinolenta, pervasa da bugie e saccheggi, mai priva di vittime, su cui l'ira di Dio si scaglia, destinandola alla distruzione. L'utilizzo di riferimenti biblici non è nuovo nella produzione di Peele, che cita il Libro di Geremia (11:11) in *Us*: prima una condanna all'idolatria di falsi dei, di cui il capitalismo americano è odierno riflesso, e successivamente un'invettiva all'oggettificazione che lo spettacolo cela.

Come già anticipato, è Jean Jacket a divenire motore d'azione del film, spingendo gli altri personaggi a tentare l'impossibile pur di catturare la sua immagine. Nonostante i diversi scopi, che si dividono nella volontà di un nuovo spettacolo per il pubblico pagante del Jupiter's Claim da parte di Park, il desiderio di essere ospite del talk show di Oprah Winfrey di Emerald e nell'idealistico sogno di riuscire a catturare l'impossibile da parte dell'addetto ai lavori Antlers Holst, il fine ultimo dell'agire umano resta lo sfruttamento della creatura aliena appartenente al mondo animale.

Jean Jacket è, infatti, identificato attraverso la consulenza scientifica di Kelsi Rutledge, all'epoca dottoranda in Ecologia e biologia evoluzionistica presso l'Università della California, con il nome scientifico di *Occulonimbus edoequus*⁹⁰, traendo ispirazione per la fisionomia dell'animale dalla morfologia delle seppie, delle meduse e altri animali marini⁹¹.

È nell'appartenenza al mondo animale, e in particolare marino, che risuona il riferimento, più volte citato dalla critica, a *Jaws* (1975) di Steven Spielberg. Già timidamente presente in *Us* sulla stampa della maglietta di Jason, figlio di Adelaide, *Jaws* condivide con *Nope* l'ossessione di un gruppo che ha come missione la cattura di un animale selvatico imprevedibile e mortale, sorta di minaccia dell'ordine costituito. Il film, chiaramente spielberghiano, cita quest'ultimo, in modo più esplicito, in diverse occasioni: l'utilizzo del medesimo font di Indiana Jones in *Raiders of the Lost Ark* (1981) per il poster del film che ha reso celebre il giovane Park, *Kid Sheriff*, ma anche, rifacendosi questa volta a *Close Encounters of the Third Kind* (1977) alla capacità della creatura aliena di interferire con il normale funzionamento della tecnologia elettronica, fino al tropo visivo spielberghiano per eccellenza, lo sguardo stupito verso l'alto, che Jordan Peele riprende, e simultaneamente sfata⁹², attraverso la negazione dello sguardo che impone come unica possibilità di sopravvivenza al cospetto della creatura aliena.

Questa negazione dello sguardo, prima di giungere a una vera e propria esplicitazione, è annunciata dalla macabra morte del padre dei fratelli Haywood, colpito

⁹⁰ H. Ober, *How a UCLA fish scientist helped the alien in Jordan Peele's 'Nope' seem terrifyingly real*, pubblicato il 26 settembre 2022 sul sito UCLA, <https://newsroom.ucla.edu/stories/kelsi-rutledge-jordan-peepe-nope-alien>

⁹¹ M. T. Miller, *Nope's science consultant reveals the name and inspiration for the movie's alien*, «Nerdist», 20 settembre 2022, <https://nerdist.com/article/nope-alien-name-revealed-science-consultant-interview-kelsi-rutledge-jordan-peepe/>

⁹² A.O. Scott, *"Nope" Review: Hell Yes*, «The New York Times», 08 maggio 2022, <https://www.nytimes.com/2022/07/20/movies/nope-review.html>

durante una tempesta di oggetti volanti da un nichelino americano che, trapassandogli l'occhio, ne causa il decesso (Figg. 1-2).



Figura 1 Frame da "Nope" di Jordan Peele



Figura 2 Frame da "Nope" di Jordan Peele

A seguire, lo sguardo diviene il fulcro intorno al quale la riflessione di Peele deflagra nelle sue diverse implicazioni. Soffermandosi, per il momento, alla critica che egli pone nei confronti del mondo dello spettacolo – dimensione che già alle soglie degli anni Settanta il filosofo Guy Debord intuisce essere nuovo approdo del capitalismo – è intuibile l'intento del regista di far convergere la violenza degli sguardi individuali che tentano di catturare l'immagine di Jean Jacket nel più ampio *gaze*, ovvero lo sguardo impersonale e sovra-personale che domina gli sguardi individuali costituendosi in regime dello sguardo⁹³. Declinato in *Nope* nello sguardo del potere e dei mass media, la creatura aliena che sovrasta i cieli di Agua Dulce condivide con tale *gaze* alcune modalità d'azione, laddove attraverso il proprio apparato boccale è in grado di avvolgere al proprio interno coloro i quali gli rivolgono lo sguardo, divenendo sorta di nemesi.

Per la prima volta in un film di Peele, il giogo dello sfruttamento ha per protagonisti gli animali, la cui importanza è sottolineata anche dalla divisione del flusso filmico in cinque capitoli che ne prendono a prestito i nomi.

⁹³ T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria del film*, Einaudi, Torino 2009, pp. 112-113.

Il tentativo di addomesticamento a scopo di lucro è anzitutto mostrato attraverso l'addestramento dei cavalli del ranch della famiglia Haywood (Figg. 3-4), la cui libertà è sacrificata per il loro utilizzo ad Hollywood.



Figura 3 Frame da "Nope" di Jordan Peele



Figura 4 Frame da "Nope" di Jordan Peele

Il medesimo destino è riservato alla figura emblematica dello scimpanzé Gordy, la cui raccapricciante storia è prima suggerita, nel prologo, dai suoni e dalla breve visione sul set televisivo dello scimpanzé insanguinato che volge lo sguardo verso la telecamera e poi riproposta nel corso del flashback introdotto dal racconto di Ricky Park fino ad essere esplicitata nella sua interezza nel capitolo a lui intitolato.

Diverse sono le speculazioni riguardo al richiamo a un episodio di cronaca che vide una donna americana, Charla Nash, sfigurata dall'attacco inaspettato da parte dello scimpanzé posseduto da un'amica. Lo scimpanzé Travis, adottato dalla famiglia Harold fin da cucciolo, era apparentemente addomesticato, se non umanizzato, e noto per la partecipazione a spot pubblicitari di famosi marchi; tuttavia, il 16 febbraio 2009 aggredisce Charla causandole danni permanenti al volto e alle mani, prima di essere abbattuto dalla polizia⁹⁴. La plausibilità del riferimento è avvalorata dalla condivisione di Gordy e Travis del medesimo tentativo umano di porre in stato di quiescenza l'istinto

⁹⁴ S. Gallman, *Chimp attack 911 call: 'He's ripping her apart'*, «CNN», 18 febbraio 2009, <http://edition.cnn.com/2009/US/02/17/chimpanzee.attack/>

animale e il conseguente sfruttamento all'interno del mondo dello spettacolo, la sopraggiunta rottura della sottomissione, l'abbattimento e ancor più vistosamente, gli esiti dell'attacco sulle vittime sopravvissute (Figg. 5-6).



Figura 5 Frame da "Nope" di Jordan Peele



Figura 6 Foto di Charla Nash dopo l'aggressione. Fonte: Daily Mirror

Il posizionamento dell'episodio di Gordy ai margini e al centro di *Nope* rivela la centralità che Peele gli riserva nell'economia del film. Tutt'altro che secondario, ciò che ancora non è propriamente testo, ma costituisce una forma paratestuale, ha un ruolo cruciale nel rapporto comunicativo instaurato con lo spettatore. A tal proposito l'esperto del settore Saul Bass sostenne che la loro capacità è quella di

creare l'atmosfera ed evocare il nucleo centrale della storia del film; esprimere la storia in maniera metaforica. Vedevo i titoli come una forma di negoziazione con il pubblico, in modo tale che, nel momento in cui il film cominciava, per gli spettatori avesse già una risonanza emozionale. Avevo la forte sensazione che il film cominciasse davvero con il primo fotogramma⁹⁵.

È per questo che l'analisi proposta assume quale crocevia interpretativo il diverso destino cui va incontro Ricky Park, sopravvissuto indenne all'attacco di Gordy nel 1998 e ora nel novero delle vittime di Jean Jacket. La morte di Park, dunque, facendo riferimento alla teorizzazione di Thomas Elsaesser e Malte Hagener sul passaggio dal paradigma oculocentrico all'apertura aptica, permette di coniugare la critica alla pervasività dello sguardo massmediale alla definizione di *Nope* quale western post-coloniale.

⁹⁵ P. Haskin, *Saul, Can You Make Me a Title? Interview with Saul Bass*, *Film Quarterly*, vol. 50, n. 1 (1996), p. 13 (traduzione di Valentina Re).

4.3 *Nope* (2022): la reinterpretazione del western in chiave post-coloniale

L'utilizzo del genere horror da parte di Peele subisce in *Nope* un'ulteriore conquista attraverso l'appropriazione di altri due generi: la fantascienza e il western. Tale arricchimento, lungi dall'essere fine a se stesso, consente al regista di presentare le istanze già note attraverso una ricerca che, ripercorrendo la storia del cinema americano sin dalle sue origini, modifica la tradizione introducendo nelle sue fenditure la possibilità di una nuova narrazione. L'ibridazione tra generi non è però un'operazione nuova: già negli anni Trenta *The Phantom Empire* (1935) di Otto Brower e B. Reeves Eason mescola western e fantascienza, mentre alla fine degli anni Cinquanta si realizzano i primi incroci fra film dell'orrore e western, come nel caso di *Curse of the Undead* (1959) di Edward Dein⁹⁶.

L'appartenenza di *Nope* al genere western è delineata su due piani: uno superficiale, più stereotipato, che coinvolge il citazionismo pop di cui il parco a tema Jupiter's Claim è l'esempio più evidente e uno, strutturale, che ripropone il genere nelle sue dinamiche intrinseche. Ciò che appare interessante nel ricorso al western da parte di Peele è, come già detto nel capitolo precedente, la funzione di tale genere quale portavoce simbolico dei caratteri di aggressività, coraggio, avventura, individualismo e lealtà che costituiscono il mito fondativo della società americana⁹⁷. Il western, più di ogni altro genere, affonda le proprie radici in una dimensione storico-culturale precisa, disponendo il proprio tempo oltre gli assi temporali previsti dal cinema classico: al tempo diegetico e al tempo enunciativo dell'istanza narrante, si aggiunge il tempo della Storia che mette in scena, organizzando la propria esistenza sul passato storico degli Stati Uniti, in particolare il periodo compreso tra il 1860 e le soglie del Novecento e la Guerra Civile. Giampiero Frasca sottolinea come nessun altro tipo di narrazione, compreso il cinema di guerra, possa vantare una relazione così diretta e costante con l'elemento storico, ma tale Storia, è fondamentale notarlo, è arbitraria, riscritta sul piano finzionale secondo le esigenze di un discorso spettacolare che si rifà alla classe dominante⁹⁸. La scelta del western, dunque,

⁹⁶ L. Leutrat, S. Liandrat-Guigues, *Le carte del western: percorsi di un genere cinematografico*, Le Mani, Recco 1993, p. 123.

⁹⁷ G. Rondolino, D. Tomasi, *Manuale di storia del cinema*, UTET Università, Milano 2014, p. 63.

⁹⁸ G. Frasca, *C'era una volta il western. Immagini di una nazione*, UTET Università, Torino 2007, pp. 243-247.

rendendosi oggetto di una rivisitazione che si attualizza nel tempo presente, dialoga con i problemi dell'oggi.

Il riferimento alla storia del cinema hollywoodiano si avvia dinnanzi a un green screen, dove OJ e Emerald Haywood fanno risalire l'attività di famiglia a una fantomatica parentela con l'anonimo fantino protagonista della celebre serie di fotografie all'origine del cinema, *Sallie Gardner at a Gallop* di Eadweard Muybridge, che scorrono facendo da sfondo ai titoli di testa (Figg. 7-8).



Figura 7 Frame da "Nope" di Jordan Peele



Figura 8 Frame da "Nope" di Jordan Peele

In questa occasione, OJ ha una prima intuizione di ciò che caratterizza il comportamento della creatura aliena che seminerà morte ad Agua Dulce. Il cavallo imbizzarrito di fronte alla propria immagine riflessa sarà, infatti, un indizio importante per comprendere la centralità che lo sguardo ha nella scelta delle prede da parte di Jean Jacket, il cui nome fa riferimento alla giacca di jeans tipicamente utilizzata dagli americani e, in particolare, facente parte dell'abbigliamento stereotipo del cowboy. In seguito a tale episodio, OJ sarà costretto a vendere il proprio cavallo al vicino Park.

Inoltre, il film è ambientato ad Agua Dulce in California e a occuparsi della scenografia di *Nope* è la production designer Ruth De Jong, che per questo film predilige gli spazi esterni, decidendo di costruire il set attraverso una rete di ranch collocati tra Agua Dulce e la vicina Santa Clarita, spiegando tale scelta in virtù degli attuali residenti, mandriani come gli Haywood, e del legame che il territorio intesse con la storia di

Hollywood⁹⁹. Non lontano dagli Universal Studios, il territorio, per lo più desertico, è abitato da molti lavoratori di Hollywood ed è stato spesso utilizzato come set cinematografico di celebri film, si pensi al parco naturale Vasquez Rocks, cui si fa riferimento in un poster pubblicitario affisso sugli spalti di Jupiter's Claim poco prima della morte di Park per mano di Jean Jacket (Fig. 9).



Figura 9 Frame da "Nope" di Jordan Peele

È il carattere introverso e solitario di OJ, bilanciato dall'esuberanza della sorella Em, che fa di lui un odierno esempio di eroe: dismessi i tipici abiti da cowboy, ancora in sella al suo cavallo, sarà colui che insieme a Emerald riuscirà a sconfiggere la creatura aliena. Convinti di voler catturare l'immagine dell'alieno, i due predispongono il ranch di telecamere e *air dancer* con l'aiuto di Holst e Angel Torres, che con una cinepresa a manovella tentano di immortalare Jean Jacket ovviando ai malfunzionamenti degli apparecchi elettronici generati dal suo passaggio.

Nel tentativo di salvare uno sprovveduto giornalista di *TMZ*, OJ fronteggia Jean Jacket, riuscendo a sfuggirgli rivolgendolo il proprio sguardo verso il basso, ma è per salvare Em che egli si rivolge alla creatura, permettendo alla sorella di raggiungere il vicino Jupiter's Claim a bordo di una moto. Qui, la prossemica del duello è pienamente rispettata e spetta alla mascotte gonfiabile del parco liberata da Em, un cowboy (Fig. 10), fronteggiare Jean Jacket, che imploderà condividendo il destino dello squalo di Spielberg.



Figura 10 Frame da "Nope" di Jordan Peele

⁹⁹ C. Hobbs, *On Location: In 'Nope,' Jordan Peele Brings Otherworldly Horror to a Stretch of Californian Desert. Lifting the curtain on the destinations behind the season's most exciting new releases*, «Condé Nast Traveler», 25 luglio 2022, <https://www.cntraveler.com/story/on-location-jordan-pee-nope>

L'eroe del western di Peele, interpretato dall'attore afroamericano Daniel Kaluuya, è un uomo nero, differentemente dai canoni classici della mitologia western che relegano le minoranze a ruoli secondari ergendo ad eroi uomini bianchi. Quello di *Nope* non è però un caso isolato, basti pensare al black western *Buck and the Preacher* (1972) di Sidney Poitier che si inserisce nella temperie revisionista degli anni Settanta avendo come protagonisti un ex sergente nordista e un predicatore, entrambi neri, e il cui poster si intravede in casa degli Haywood (Figg. 11-12), ma anche al più recente esempio di *Django Unchained* (2012) di Quentin Tarantino.



Figura 11 Frame da "Nope" di Jordan Peele

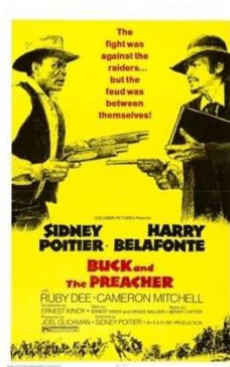


Figura 12 Poster di "Buck and the Preacher" di Sidney Poitier. Fonte: IMDb

La volontà di Peele di inserire il suo ultimo film nel filone dei black western è apertamente dichiarata durante l'intervista tenuta con Brenna Ehrlich, in cui afferma l'ispirazione della canzone *Exuma, the Obeah Man* del poco celebre Tony McKay per la scrittura della sceneggiatura. Inserita in un punto cruciale del film, poco prima della comparsa di Jean Jacket e nel momento in cui Emerald è nell'ufficio di suo padre, la canzone si presenta, come spiega Peele, quale sorta di inno per la famiglia, in quanto "at

its core, this movie is about giving agency to the erased or underappreciated figures in history – which ties in directly with Exuma and his legacy¹⁰⁰”.

Ai fini dell’elaborato è necessario spostare l’attenzione sul già citato Ricky Park, interpretato dall’attore sudcoreano Steven Yeun, il personaggio più ambiguo del mondo diegetico di *Nope*. Collegandosi all’epopea western dei fratelli Haywood attraverso il suo parco a tema western, egli desta l’interesse degli spettatori più per il suo passato, suggerito da diversi flashback, che per il suo presente.

Come lui stesso racconta ai fratelli Haywood, la sua attività nel mondo dello spettacolo incomincia fin da bambino con la partecipazione in qualità di attore in film e serie televisive di successo, tra cui la nota serie *Gordy’s Home*, che ha per protagonista uno scimpanzé e la sua famiglia umana. Durante le riprese Gordy, a seguito dell’esplosione di alcuni palloncini, aggredirà il cast, lasciando illeso unicamente Park, che ne resterà ossessionato. Ciò che scatena la furia omicida del primate è dichiarato durante il racconto di Park a OJ ed Emerald: “but everytime Gordy hears something about the jungle, Gordy, Kattan, goes off”.

Nel presentare finalmente nella sua interezza l’episodio solo nel capitolo *Gordy*, la macchina da presa di Peele rivela l’ultimo tassello della storia, soffermandosi sull’avvicinamento progressivo della mano del bambino e dello scimpanzé tese verso un contatto che non avrà mai luogo per via dell’abbattimento dell’animale all’arrivo della polizia (Fig. 13).

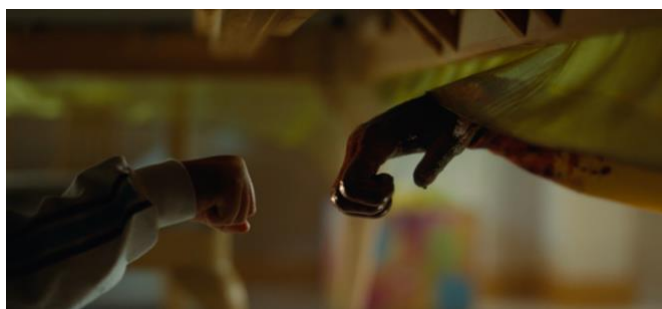


Figura 13 Frame da "Nope" di Jordan Peele

È ancora una volta una storia di soprusi e sradicamento a essere narrata, ma la mano del bambino e la zampa dell’animale, tese l’una verso l’altra, desiderose di un contatto che verrà bruscamente negato, è un momento sospeso di edenica fratellanza.

¹⁰⁰ B. Ehrlich, *Jordan Peele’s ‘NOPE’ Was Partly Inspired by This Cult Musician’s Legacy*, «Rolling Stone», 08 novembre 2022, <https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-features/jordan-peeel-nope-exuma-1392780/>

Ricky Park, divenuto adulto, ha ormai abbandonato l'empatica innocenza dell'infanzia e la morte cui andrà incontro sarà decretata proprio dal tentativo di porre sotto la violenza di uno sguardo mercificatorio la creatura aliena, rendendo Jean Jacket uno dei tanti spettacoli del parco (Fig. 14).



Figura 14 Frame da "Nope" di Jordan Peele

È attraverso un'ideale parabola dall'origine del cinema al chroma key alle spalle di OJ ed Em che Jordan Peele mostra le evoluzioni del cinema americano: dal fiero e distante sguardo dell'eroe dell'epoca western all'approccio dei nuovi registi, in grado di raccontare la storia della "nascita di una Nazione" attraverso un cambio di paradigma che, come direbbero Elsaesser e Hagener, va dall'occhio alla pelle

Bibliografia

Bibliografia generale

- G. Alonge, G. Carluccio, *Il cinema americano classico*, Laterza, Bari 2006.
- R. Altman, *Film/Genere*, Vita e Pensiero, Milano 2004.
- B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *The Empire Writes Back, New Accents*, Routledge, London 2002.
- K. Bhabha (a cura di), *Nazione e narrazione*, Meltemi, Roma 1997.
- E. Bordin, *Masculinity and Westerns. Regenerations at the Turn of the New Millennium*, Ombre corte, Verona 2014.
- T. Elsaesser, M. Hagen, *Teoria del film*, Einaudi, Torino 2009.
- G. Frasca, *C'era una volta il western: immagini di una nazione*, UTET Università, Torino 2007.
- B. K. Grant, *Film Genre*, Wallflower Pr, New York 2007.
- L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Armando Editore, Roma 2011.
- J. Leutrat, S. L. Guigues, *Le carte del western. Percorsi di un genere cinematografico*, Le Mani, Genova 1993.
- D. K. Picariello, *The Politics of Horror*, Palgrave Macmillan, Londra 2020.
- J.-L. Rieupeyrou, *Il western*, Cappelli, Bologna 1957.
- G. Rondolino, D. Tomasi, *Manuale di storia del cinema*, UTET Università, Milano 2014.
- A. Tudor, *Theories of Film*, Martin Secker & Warburg Ltd, Londra 1974.

Articoli su Jordan Peele

- R. Brody, *Review: Jordan Peele's "Us" Is a Colossal Cinematic Achievement*, «The New Yorker», 23 marzo 2019, <https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/review-jordan-peeles-us-is-a-colossal-cinematic-achievement>
- B. Butler, *Jordan Peele Made a Woke Horror Film*, «The Washington Post», 23 febbraio 2017, https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/jordan-peeles-made-a-woke-horror-film/2017/02/22/5162f21e-f549-11e6-a9b0-ecee7ce475fc_story.html

- B. Ehrlich, *Jordan Peele's 'NOPE' Was Partly Inspired by This Cult Musician's Legacy*, «Rolling Stone», 08 novembre 2022, <https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-features/jordan-peeel-nope-exuma-1392780/>
- C. Hobbs, *On Location: In 'Nope,' Jordan Peele Brings Otherworldly Horror to a Stretch of Californian Desert. Lifting the curtain on the destinations behind the season's most exciting new releases*, «Condé Nast Traveler», 25 luglio 2022, <https://www.cntraveler.com/story/on-location-jordan-peeel-nope>
- M. T. Miller, *Nope's science consultant reveals the name and inspiration for the movie's alien*, «Nerdist», 20 settembre 2022, <https://nerdist.com/article/nope-alien-name-revealed-science-consultant-interview-kelsi-rutledge-jordan-peeel/>
- H. Ober, *How a UCLA fish scientist helped the alien in Jordan Peele's 'Nope' seem terrifyingly real*, pubblicato il 26 settembre 2022 sul sito UCLA, <https://newsroom.ucla.edu/stories/kelsi-rutledge-jordan-peeel-nope-alien>
- F. Polato, *Fantasmî d'altrove, o dell'ospitalità: Scappa - Get Out di Peele*, «Fata Morgana», n. 36 (2019), pp. 249-256.
- A.O. Scott, *"Nope" Review: Hell Yes*, «The New York Times», 08 maggio 2022, <https://www.nytimes.com/2022/07/20/movies/nope-review.html>

Sitografia

- Monkeypaw Productions
<https://www.monkeypawproductions.com/echoes/jordan-peeles-nope-was-partly-inspired-by-this-cult-musician-s-legacy>