



**UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA**

Il sonoro nella trilogia del dollaro di Sergio Leone

Lorenzo Fadda

1177608

Sommario

| | |
|--|----|
| INTRODUZIONE | 2 |
| CAPITOLO I | 7 |
| <i>Per un pugno di dollari</i> | 7 |
| <i>Disputa legale</i> | 16 |
| CAPITOLO II | 18 |
| <i>Per qualche dollaro in più</i> | 18 |
| CAPITOLO III | 27 |
| <i>Il buono, il brutto, il cattivo</i> | 27 |
| <i>Ennio Morricone e la sua cifra stilistica</i> | 40 |
| <i>Conclusioni</i> | 42 |
| Bibliografia | 44 |
| <i>Testi di carattere generale</i> | 44 |
| <i>Monografie su Sergio Leone</i> | 45 |
| <i>Saggi e articoli su Per qualche dollaro in più</i> | 46 |
| <i>Saggi e articoli su Il buono, il brutto, il cattivo</i> | 46 |
| <i>Interviste a Sergio Leone</i> | 46 |
| <i>Sitografia</i> | 47 |
| Filmografia: | 49 |
| <i>Schede tecniche dei film</i> | 50 |
| <i>Per un pugno di dollari (1964)</i> | 50 |
| <i>Per qualche dollaro in più. (1965)</i> | 52 |
| <i>Il buono, il brutto, il cattivo. (1966)</i> | 55 |

INTRODUZIONE

Questa tesi vuole porre attenzione sul suono nel cinema di Sergio Leone e come egli abbia rinnovato il genere Western creando, grazie alle sue innovative scelte registiche, un nuovo genere conosciuto col nome di Spaghetti Western, dato dall'origine italiana del regista, che si è imposto come uno tra i più influenti della storia del cinema moderno. La tesi andrà ad affrontare in particolare la cosiddetta "trilogia del dollaro" di Sergio

Leone, composta dai seguenti film: *Per un pugno di dollari* (1964); *Per qualche dollaro in più* (1965); *Il buono, il brutto, il cattivo* (1966).

L'obiettivo che si pone la tesi è di verificare come questa trilogia abbia creato un genere nuovo, perché si distacca dal western americano e quali siano le nuove caratteristiche che hanno reso questi film dei cult, con particolare attenzione sul suono.

“Non c'è West in Italia, non ci sono cowboy o banditi alla frontiera; non c'è frontiera, non ci sono miniere d'oro o indiani, non ci sono pionieri . . . così il western hollywoodiano è nato da un mito; Il western all'italiana nasce da un mito su un mito, da cineasti che nella loro infanzia si sono innamorati perdutamente del western americano.”¹

Nonostante quest'insieme di film sia considerata una trilogia, i film non sono conseguenti l'un l'altro e possono essere visualizzati in qualsiasi ordine, considerata tale per il tema “western” che li accomuna, con paesaggi simili tra loro e il medesimo protagonista nei tre film. Si definisce western nel senso che è ambientato nella parte occidentale del Nord-America, e la presenza del medesimo protagonista interpretato da Clint Eastwood, anche se identificato con diversi appellativi, è vestito durante i tre film negli stessi panni che lo caratterizzano, tra i cui in particolare il famoso poncho e il sigaro. Se nel primo lungometraggio Eastwood la fa da protagonista assoluto, nei successivi due la sua presenza viene affiancata da altri personaggi altrettanto caratteristici quali Lee Van Cleef nel secondo come co-protagonista e nel terzo capitolo da Eli Wallach come co-protagonista assieme a Eastwood e Van Cleef come antagonista. Leone rinnova il genere facendo uso di primi e primissimi piani, inusuali per il cinema western, che vedeva preferire carrellate e panoramiche per dare maggiore senso di spazialità al racconto². Aggiunge la violenza che mancava al western classico, che nonostante le sparatorie non mostrava mai scene crude e sangue ma preferiva mostrare uomini che al suono degli spari saltavano come birilli per mano di un protagonista pulito e pettinato. L'omicidio non era quasi mai contemplato se non in funzione di una vendetta. La figura dell'assassino interessava poco agli sceneggiatori western e veniva utilizzata solo per essere punita dall'eroe protagonista o come elemento di sviluppo della trama, l'omicidio era solamente un pretesto per fare giustizia³. Mentre nei western di Leone il

¹ L. Broughton, *Critical Perspectives on the western. From A fistful of dollars to Django unchained.*, Londra, Rowman & Littlefield, 2006.

² G. Volpi (a cura di), *Il western. Fonti, forme, miti, registi, attori filmografia.*, Milano, Feltrinelli, 1973, p. 62.

³ Ivi pp. 209-211.

protagonista stesso è un assassino, come un qualsiasi altro personaggio, in cerca di teste per riscuotere delle taglie o semplicemente per eliminare dei nemici, oppure per dimostrare il proprio valore alla banda avversaria da cui vuole farsi ingaggiare, e soprattutto è mostrato come un uomo qualsiasi nel senso che anche lui è capace di subire danni e ferite, scottature e abrasioni, anche se si rivela più scaltro e abile dei soggetti che deve affrontare.

Nel western classico l'attore prevaleva sul personaggio e si andava a vedere il film per la presenza di un certo attore famoso di turno, mentre grazie a Leone, Eastwood diventa il personaggio stesso, si fonde con lui. Grazie al successo della trilogia, Leone riuscì nel far diventare Eastwood, Van Cleef e altri dei suoi attori delle vere star. Nel caso di Eastwood già dal primo film arriva il successo. Lui era forse l'attore più adatto al ruolo, sia per l'espressività, sia perché già in precedenza i primi ruoli da protagonista li ebbe per una serie televisiva sempre del genere western. Tuttavia, la vera popolarità crebbe con l'uscita della trilogia del dollaro, che fu per lui la svolta della carriera che lo mise tra l'olimpio delle star americane anche e soprattutto in Italia.

Leone stesso in un'intervista definì il suo modo di "fare cinema" come "favole per adulti" e definì sé stesso come un "puparo", riprendendo il marionettista del teatro siciliano.⁴ Nonostante avesse avuto già l'opportunità di realizzare un film con il suo nome come regista, i produttori della "Jolly film" Arrigo Papi e Giorgio Colombo, decidono di mascherare l'identità di Sergio e di tutti i suoi collaboratori perché, secondo loro, non poteva uscire nelle sale un western firmato da un nome italiano. Forse per scaramanzia o per paura di un flop già in partenza Sergio e compagnia assunsero degli pseudonimi: Sergio Leone diventava Bob Robertson, in omaggio a suo padre Vincenzo che in arte si faceva chiamare Roberto Roberti e quindi Roberto figlio di Roberto. Ennio Morricone si firmò come Dan Savio e Gian Maria Volontè diventava John Wells. Tutti i collaboratori si firmarono con nomi americani per dare l'illusione che fosse un film di produzione americana.⁵

La situazione si ribaltò quando anni dopo l'uscita e il conseguente successo della trilogia del dollaro, furono gli americani ad assumere nomi italiani.

⁴ L. Verdone, *Per un pugno di dollari.*, Bologna, Cappelli, 1979.

⁵ F. Faldini e G. Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1960-1969.*, Milano, Feltrinelli, 1981, p. 290.

Un altro elemento caratterizzante della prima trilogia realizzata da Sergio Leone in particolare è l'uso della musica, che vede la sua nascita attraverso la collaborazione stretta con Ennio Morricone. Nel cinema di Sergio Leone essa ha un ruolo di fondamentale importanza, nonostante egli affermò di non sapere cosa fosse un pentagramma e di essere stonato, riconosce come una melodia possa diventare parte integrante di un personaggio e collegarsi indissolubilmente a esso. Grazie alle composizioni del grandissimo Ennio Morricone è riuscito a inaugurare con i suoi film un genere a parte, dei film che resteranno per lungo tempo nelle memorie di tante generazioni. Oltre alla musica la scelta dei protagonisti e della scenografia ha aiutato molto a plasmare l'universo della trilogia. La mimica e i gesti degli attori sono spesso di grande impatto, e attraverso di essi gli attori riescono a evocare stati del proprio sentire molto più di quanto a volte possa fare il dialogo stesso. La mimica facciale in particolare fa trasparire le emozioni dei vari personaggi, specialmente con la combinazione dei primissimi piani molto frequenti nel cinema di Leone e la musica raffinata di Morricone che entra in relazione con i micromovimenti del viso e le azioni dei personaggi. La fronte aggrottata, gli occhi socchiusi e le smorfie di rabbia sono molto potenti in questa serie di film, e anche le risate sadiche e i sorrisi sardonici dei personaggi secondari sono trattati con grande riguardo da parte del regista che offre spazio alle emozioni trasmesse attraverso la mimica facciale mediante l'uso frequente dei primi e primissimi piani. Altro elemento rimarchevole nella struttura temporale che segna con la sua presenza le scene è sicuramente il silenzio nei dialoghi, che ha contribuito a definire il modo in cui Leone caratterizza i suoi protagonisti, rendendo la trilogia del dollaro un'opera cinematografica complessa, notevole e influente. Violenza, antieroi, tradimenti e la gente sporca e sudata che presenta il regista nella Trilogia erano tutto l'opposto rispetto al western classico americano, che spesso presentava degli eroi e cattivi monolitici, che facevano rispettivamente del bene e del male perché così erano stati concepiti, molto lontani dalla realtà. La realtà non è fatta solo di bianco e nero come nei western classici, ma le persone possono presentare un'infinita quantità di sfumature, anche i buoni hanno dei lati cattivi e anche i cattivi hanno dei lati buoni, proprio come vediamo nell'opera di Leone.

Le critiche americane dei primi anni, mettendo a confronto i due generi, non facevano altro che allontanarsi dal realismo che caratterizzava il cosiddetto "spaghetti western",

schierandosi a spada tratta dalla parte del western classico, come a rivendicare una superiorità morale. Nel western classico tutto era perfetto, presentavano spesso eroi di bell'aspetto con abiti nuovi e sempre puliti e pistole luccicanti, che andavano contro il cattivo o i cattivi di turno per riportare la pace nel villaggio. I cattivi erano spesso unidimensionali e la loro cattiveria non aveva un incipit scatenante, erano spesso emarginati e quindi odiati oltre che intimorivano le comunità locali. A quel punto l'eroe di turno li castigava ponendo fine al terrore che incuteva il cattivo, salvando la comunità e guadagnandosi il rispetto della cittadina. A confronto i protagonisti della trilogia sono neutrali o più interessati a un guadagno personale, come vediamo nel caso di Monco nel secondo film della trilogia, che non è interessato a salvare nessuno, ma va a caccia della banda dell'antagonista Indio solamente per riscuotere la taglia che pende sulla sua testa. Anche l'antagonista nei film di Leone è spesso una figura carismatica e capace quanto i protagonisti per dare l'impressione che ci fosse una vera sfida contro il/i protagonisti. Le colonne sonore presentate nei film western all'italiana erano un'altra caratteristica che li distingueva particolarmente dalla controparte hollywoodiana. I western classici spesso presentavano partiture orchestrali classiche mentre le innovative composizioni morriconiane danno ai film un aspetto nuovo nel complesso audiovisivo.

CAPITOLO I

Per un pugno di dollari

Inizialmente il film doveva chiamarsi “*Il Magnifico Straniero*” e il titolo venne cambiato solo successivamente alla creazione del film per favorire un effetto di attrazione maggiore per il pubblico, in sostanza fu cambiato per una questione di pubblicità. Leone stravolse le convenzioni del tipico western classico americano, dove non si mostrava apertamente la violenza che caratterizza invece questo titolo. Nel Western classico, il protagonista doveva essere assolutamente un eroe positivo che avrebbe eventualmente salvato una giovane donna in difficoltà, magari rapita dagli indiani. Tutti cliché che fanno parte di un genere che va inesorabilmente a essere soppiantato dalla controparte italiana che dopo il successo della trilogia si fa forte dell’idea dello “spaghetti western” per fornire al pubblico nazionale, e internazionale in alcuni casi, una copiosa produzione di film facenti parte del nuovo genere. Con la creazione di questo capolavoro Leone inaugura un genere tutto suo, dove il protagonista (Clint Eastwood) noto come “Lo straniero”, non è il classico eroe ma viene anzi definito persino antieroe.

Primo film della serie, *Per un pugno di dollari* annuncia quella che sarà la rivoluzione nel mondo del cinema western e ci mostra le grandi capacità del regista Sergio Leone attraverso uno stile inedito.

La realizzazione del film fu il frutto di una co-produzione italo-spagnolo-tedesca. Il film non è di per sé il primo in assoluto di questo genere ma è sicuramente il primo a riscuotere un grande successo già da subito al box-office. Erano già stati girati circa 25 western italiani all’uscita di *Per un pugno di dollari* e le prospettive inizialmente non erano delle migliori dato che nessuno voleva comprare il film di Leone poiché il western era considerato un genere ormai in declino. Tuttavia, dopo non molto esplose il successo della pellicola. Ciò è dovuto alla mescolanza di diversi fattori ma fu il passaparola in particolare a sancirne il successo. Si trattava di un lungometraggio a basso budget, considerato “di serie B”, eppure riscosse un enorme popolarità grazie anche a un passaparola sfrenato, fomentato da chi aveva notato le novità mostrate, successivamente alla visione del film.

Tra queste novità c'è sicuramente lo stile innovativo di Leone, i primissimi piani, le inquadrature dinamiche e le musiche sorprendentemente coinvolgenti concepite dal maestro Morricone. Ma c'erano anche altre novità specialmente perché si trattava di un film concepito da un italiano (anche se al tempo non si sapeva) e quindi con una concezione diversa di fare cinema rispetto ai tipici registi hollywoodiani, che erano stati indottrinati e inquadrati in degli stilemi tipici del genere, oltre che dal codice Hays a cui dovevano sottostare per legge, pena censura e nei peggiori casi problemi legali. Tra le tante indicazioni previste dal codice ne vediamo alcune rilevanti ai fini della ricerca comparativa del western classico con quello di Leone. Il "production code" indicava tre principi generali:

- 1- nessun film prodotto deve abbassare gli standard morali degli spettatori e la simpatia del pubblico non dovrà mai essere indirizzata verso il male, il crimine, i comportamenti devianti o il peccato;
- 2- saranno presenti solo standard di vita corretti, con le sole limitazioni necessarie al dramma e all'intrattenimento;
- 3- la legge, naturale, divina o umana, non sarà mai messa in ridicolo, né sarà mai sollecitata la simpatia dello spettatore per la sua violazione.

Oltre questi tre principi, che di per sé sono già abbastanza limitanti vi sono poi altre restrizioni più specifiche da prendere caso per caso. Questo codice di condotta è stato applicato a partire dal 1934 fino al 1967, pochi anni dopo l'uscita della trilogia in Italia e in concomitanza con la pubblicazione del film sul suolo americano. Ciò implicava che prima del 1967 non si potevano rompere quelle convenzioni che ormai da circa trent'anni si erano instillate nella mente e nelle pratiche dei registi hollywoodiani, sia nel caso dei film western che negli altri film in generale. Qui si inserisce la figura di Sergio Leone che attraverso la sua forma mentis, esterna a queste procedure e codici restrittivi, riuscì a creare dei film con un aspetto nuovo e dinamico, che davano delle sensazioni nuove, sia per come trattava le scene che per come queste comunicavano tra loro e come trasmettevano nuovi temi al pubblico attraverso i personaggi congegnati da Leone.

"Clint Eastwood raccontava che guardava girare Sergio con libertà, mentre violava, senza rendersi conto, il codice della censura americana, il codice Hays che dettava le normative per Hollywood. In materia di violenza, il codice aveva stabilito che un personaggio colpito dalla pallottola di un'arma

da fuoco non potesse trovarsi nello stesso fotogramma dell'arma nel momento in cui questa sparava: l'effetto veniva giudicato troppo cruento.”⁶

Per Sergio invece, che si era formato con la scuola Neorealista, grazie anche al padre regista Vincenzo Leone, oltre che il cinema muto, la morte, oltre che la crudeltà della natura umana, era un argomento da affrontare e osservare da vicino, per questo durante la trilogia vediamo spesso questa che ricompare in maniera simbolica e scandisce le pellicole, a partire da una delle scene iniziali di *Per un pugno di dollari* dove vediamo uno straniero, il protagonista senza nome, che incontra un pover'uomo non più in vita e posto su un cavallo con un cartello appeso sulla schiena che recita “adios amigo” e un bastone per tenergli la testa e la schiena dritte in modo da sembrare vivo. “Un paese di vedove” lo definisce Silvanito, il barista che sta accanto al laboratorio del becchino del paesino, che si sente battere il martello sulle assi di legno mentre costruisce altre casse per i morti.

Un'altra introduzione nuova per il genere ma correlata con la morte è lo spostamento dei cadaveri che si presenta in diversi momenti del film: dopo l'assalto dei Rojo alla diligenza scortata dai soldati per accaparrarsi i soldi del governo, Ramòn, il personaggio interpretato da Gian Maria Volontè e più forte del clan, fa una strage con una mitragliatrice, per poi creare uno scenario fasullo dove fa credere che i soldati si siano sparati a vicenda. E ancora più tardi Joe e Silvanito spostano nuovamente le salme dei soldati per creare un altro falso scenario. Sono inoltre presenti tante sparatorie che si susseguono nel corso della pellicola, fino alla fine della narrazione in cui tutta la banda dei Rojo viene finalmente sconfitta dallo straniero che si avvia successivamente verso la prossima avventura.

L'apertura del film fu commissionata da Leone a Luigi Lardani che presenta i titoli di testa con delle scene d'azione a cavallo realizzate al rotoscopio su sfondo nero, rosso e bianco⁷ e con il tema musicale oltre gli spari che coincidono con i titoli stessi sui quali leggiamo il nome dell'attore protagonista “Clint Eastwood” a caratteri cubitali, poi i vari produttori e collaboratori, in sequenza alle immagini animate dei cowboys in silhouette, e la scritta “directed by Sergio Leone”, anche questa tutta in Maiuscolo, che sancisce l'inizio della pellicola.

⁶ I. Moscati, *Sergio Leone. Quando il cinema era grande.*, Torino, Lindau, 2007

⁷ C. Frayling, *Sergio Leone. Danzando con la morte. Biografia*, Milano, Il castoro, 2002.

“I film di Leone lasciano il segno anche su elementi paratestuali come i manifesti. Ciò che viene connotato nei titoli di testa non è solo un elemento iconografico riferibile a un genere (cavalli, pistole, cappelli): è anche uno stile, moderno, di forte impatto, ammiccante, dove gli spari diventano un elemento musicale.”⁸

Un'introduzione degna di inaugurare un nuovo genere cinematografico, quello dello “Spaghetti western” come è stato definito anni dopo dagli americani, trattandosi della versione western di un regista italiano. Un Western come mai si era visto prima, che innova la tradizione del genere attraverso diverse inedite modalità espressive e che si colloca in una dimensione particolare non riconducibile al classico prodotto hollywoodiano⁹. Ispirato dalla produzione di western tedesca che stava andando piuttosto bene nel periodo precedente alla realizzazione della trilogia. Leone iniziò a cercare finanziatori per un film che stravolgeva tutti i propositi dei western classici, poche donne che hanno ruoli non molto significativi e imperniato sulla lotta per la sopravvivenza.¹⁰ Il regista collaborò con lo sceneggiatore Duccio Tessari che inizialmente pensava di fare “un western alla rovescia”, con eroi che sparano alle spalle, disposti a vendersi al miglior offerente ed impegnato nella costante presa in giro di se stesso e degli altri per dare un'ironia particolare al film.¹¹ Duccio Tessari si ispira apertamente all'*Odissea* di Omero, ritenendolo un grandissimo scrittore di soggetti e a cui anche Leone fece riferimento durante la scrittura dei soggetti per le sue storie. Le novità introdotte da Leone, a partire dalla storia di un “antieroe” mosso dal denaro, non lasciano spazio agli indiani che erano uno degli elementi cardine del western classico posti solitamente come figure antagoniste da combattere, le innovazioni in campo registico come i primi piani estremi e riprese dinamiche con angoli di ripresa unici. I primissimi piani in particolare sono tra le immagini che restano più impresse della visione dei film di Leone. I volti scavati dalle rughe, sporchi di polvere del deserto e a volte ricoperti di gocce di sudore, una visione di personaggi inconsueta, quasi intima che ci permette di analizzare i volti mostrati nei minimi dettagli, attraverso delle riprese che accostano la cinecamera ai visi dei personaggi, in modo da permettere allo spettatore di avvicinarsi a loro, un metodo sicuramente efficace per trasmettere le emozioni.

⁸ A. Pezzotta, *Il western italiano*, Milano, Il castoro, 2012, p. 70.

⁹ L. Verdone, *Per un pugno di dollari.*, cit., 1979.

¹⁰ F. Faldini e G. Fofi, *L'avventurosa storia [...]*, cit. p. 289.

¹¹ *Ivi* p.291.

“Il protagonista del film non è un cavaliere idealista senza macchia, non è portavoce dei valori americani, Dio, patria, famiglia. Al contrario, ha una visione della realtà alquanto dissacrante”¹²

Nella stesura iniziale del film la sceneggiatura prevedeva per lo straniero diversi dialoghi ed alcune sequenze che sono state rimosse nel prodotto finale. Clint stesso si attribuì il merito di aver rimosso parti di dialogo, convinto del fatto che il suo personaggio più avrebbe parlato, meno carisma avrebbe avuto.

“Il personaggio parlava molto di più in sceneggiatura; fui io a togliere parecchio dialogo. Dal mio punto di vista, più il personaggio principale parlava, meno carisma aveva e più dissipava la forza del film.”¹³

Leone lavorò a stretto contatto con Eastwood nonostante il divario linguistico, per fare in modo che l'attore potesse approfondire l'idea di stile che il regista aveva ideato per il personaggio.

“Il realismo sembra essere stato il riferimento costante delle conversazioni tra Leone e Eastwood quando dovettero approfondire il personaggio dello straniero.”¹⁴

Il regista era completamente investito nel progetto, tanto che sul set recitava la parte per gli attori in modo tale che si facessero un'idea di come avrebbe voluto rappresentare la scena.¹⁵

La musica che accompagnava le sequenze aiutava a veicolare la forza degli sguardi tesi e le espressioni ed emozioni che voleva esprimere il regista attraverso i diversi piani di ripresa.

Il film rischiò inoltre di non venire prodotto dato che Sergio Leone aveva previsto che per l'ingresso del protagonista questo sarebbe dovuto arrivare sopra un asino, stravolgendo la tipica personalità epica del cowboy del western classico. I produttori non erano d'accordo con questa presa di posizione e fecero di tutto perché non avvenisse. Scesero infine a un compromesso, letteralmente una via di mezzo tra un cavallo e un asino, un mulo fu quindi deciso come il destriero che accompagna il protagonista e lo introduce al pubblico.¹⁶

Insieme allo straniero fa la sua comparsa anche il suo compagno fidato: il sigaro. Il sigaro, insieme al cappello e al poncho, diventano gli elementi distintivi e simbolici dei

¹² A. Pezzotta, *Il western italiano*, cit. p. 114.

¹³ F. Faldini e G. Fofi, *L'avventurosa storia [...]*, cit. p. 290.

¹⁴ M. Garofalo, *Tutto il cinema di Sergio Leone.*, Milano, Baldini & Castoldi, 1999, p.84.

¹⁵ *Ivi*, p. 100.

¹⁶ I. Moscati, *Sergio Leone. Quando il cinema era grande.*, cit. pp. 18-20.

personaggi interpretati da Clint Eastwood nel percorso della trilogia. Questi accessori diventano quasi estensioni dei personaggi da lui interpretati, contribuendo a definirne il carattere senza la necessità di molte parole. Questi dettagli mettono in comunicazione tra di loro i film che di per sé costituiscono storie a sé stanti, le quali non hanno a che fare nulla l'una con l'altra se non per la presenza degli stessi attori con gli stessi indumenti e accessori, di cui in particolare quelli indossati da Eastwood. Egli interpreta un personaggio egoista e doppiogiochista, che fa del bene come effetto collaterale delle proprie azioni, guidate da una ricerca di guadagno personale. Ciò traspare non solo dalle azioni ma anche dai pochi ma efficaci dialoghi del protagonista, studiati dai due giovani sceneggiatori di sinistra Duccio Tessari e Fernando Di Leo, i quali fanno trasparire non solo la conoscenza di *Arlecchino servitore di due padroni*, il testo drammaturgico di Carlo Goldoni, ma anche la loro ideologia dal “sapore antiautoritario”. Si pensi a titolo di esempio quando confrontandosi al padrone del saloon Silvanito, lo straniero senza nome esclama: <<Devo ancora trovare un posto dove non ci siano padroni>>, riferendosi alla situazione del paesino di San Miguel nel quale è ambientato il racconto.¹⁷

“In un'altra battuta lo straniero dice di non cercare la pace: <<Si può amare ciò che non si conosce e in cui non si crede?>>”¹⁸

Il cinismo del protagonista è un riflesso degli ideali del regista che si considera un “socialista deluso, al punto di diventare anarchico, anche se moderato”¹⁹. I dialoghi trovano riscontro nei pensieri del cineasta e viceversa, tra i quali si inserisce un altro elemento di grande importanza per il racconto, che può apparire trasparente in apparenza, ma che fa “sentire” la sua presenza in maniera importante andando a modificare il peso delle battute.

Il silenzio nei dialoghi è un elemento chiave. Attraverso esso si creano tensione e drammaticità, in concomitanza con le espressioni facciali, gli sguardi e le azioni dei personaggi.

“Leone lavorava da grande riformatore del linguaggio non solo del western. Il film si trasformava, grazie ai suoi sensi e alla finezza tecnica, in un inseguimento tra immagine e sonoro per comporre nuove armonie.”²⁰

17 A. Pezzotta, *Il western italiano.*, cit., pp. 115-116.

18 *Ibidem*.

19 N. Simsolo, *Conversation avec Sergio Leone.*, Quetigny, Ramsay, 1999, pp. 94-95.

20 I. Moscati, *Sergio Leone. Quando il cinema era grande.*, cit.

Ennio Morricone è largamente presente nel film attraverso le sue composizioni musicali. Nel primo titolo della trilogia Morricone si lascia trasportare dalla fantasia, attraverso la quale inizia a sperimentare l'uso di suoni inusuali.

“In *Per un pugno di dollari* la mia sperimentazione musicale (piuttosto ardita per l'epoca) era funzionale alla narrazione del film, alla definizione dei personaggi e in particolare all'epico scontro tra protagonista e antagonista”²¹

Le sonorità del film sono vivaci, il suono del fischio che fa parte dei titoli di testa ritorna spesso e serve per enfatizzare momenti rilevanti delle varie scene. I suoni particolari di cui fa uso Morricone sono il fischio, la frusta, l'incudine e le campane.

Tutta la pellicola è tratteggiata da piccoli spezzoni musicali, spesso ritmati e ripetitivi con delle melodie semplici come base, che accompagnano l'uomo senza nome nelle varie vicende che si susseguono.

“Il tema portante del primo capitolo, dal titolo “*Per un pugno di dollari*” ha una storia piuttosto tormentata. Leone era affascinato dal *Deguello*, un brano di Dimitri Tiomkin. Quando mi chiese di utilizzare quel pezzo mi rifiutai!”²²

Nella precedente citazione Morricone ricorda il processo di creazione del Tema di *Per un pugno di dollari*, che si ispira apertamente al *Deguello* di Tiomkin ma attraverso la rielaborazione del maestro che si affida al trombettista Michele Laceranza per l'esecuzione del brano.

“Il suono filmico è in larga parte indipendente dalla performance eseguita di fronte alla cinepresa.”²³

Con questo si intende che la colonna audio del film è solitamente elaborata e messa appunto nella fase di missaggio attraverso l'assemblaggio di materiali eterogeni, tra cui le battute ri-registrate in studio, i suoni e i rumori diegetici che servono a dare effetto di continuità con la rappresentazione delle immagini (per esempio il vento che smuove la polvere), e i temi musicali che si vogliono applicare al film. Tutto ciò è successivamente applicato sincreticamente alle immagini mediante il montaggio. Questo è vero per questa pellicola in particolare, ma il lavoro di Morricone nella trilogia è andato a incastrarsi sempre più con la produzione, tanto che nei successivi capitoli cercò di creare dapprima le composizioni musicali rispetto alle riprese, proprio per far combaciare le immagini con

21 G. Lucci, *Morricone. Cinema e oltre.*, Milano, Electa Mondadori 2007, p. 54.

22 *Ivi* p. 56.

23 V. Valente e M. Di Donato, *Ascoltare il cinema. Studi sul suono nel film.*, Roma, Bulzoni, 2016.

il ritmo dato dalla musica composta in precedenza rispetto alla registrazione delle immagini.

Il duello finale con i membri dei Rojo, compreso Ramòn, si può suddividere sia visivamente che musicalmente in tre sequenze:

1. La prima inizia con i Rojo che se la prendono con il proprietario della taverna Silvanito per estorcergli informazioni su dove si trovi Joe. Da lì vicino si sente un'esplosione, che viene inquadrata in campo lungo e a cui susseguono i primi piani di Ramòn e gli altri membri dei Rojo. In concomitanza con l'esplosione si inizia a udire il tema musicale del film. Dal fumo creato dall'esplosione inizia a comparire una sagoma di un uomo misterioso creando suspense nello spettatore.
2. Allorché il fumo inizia a diradare si scorge dapprima in lontananza la figura dell'uomo che indossa il poncho, alternato alle immagini di Ramòn e Silvanito sofferente che è ancora appeso per le mani al cappio con il quale è stato legato. Questa sequenza è efficace nel trasmettere la tensione che si è instaurata nei volti dei Rojo che strabuzzano gli occhi socchiusi e fanno movimenti della bocca che trasmettono nervosismo. Le immagini sono amplificate dalla musica che nel frattempo è aumentata di intensità ed è passata ad un assolo di tromba con una leggera base vocale, che annuncia le immagini dell'uomo misterioso tra il fumo e la polvere trasportati dal vento.
3. Joe, rivelata la sua identità inizia ad avvicinarsi alla banda, che a sua volta si schiera sul lato opposto della piazza vicino la fontana. Attraverso particolari inquadrature vediamo diversi dettagli dei costumi dei personaggi. Joe cammina verso la macchina da presa che è piazzata al livello del terreno, tagliando a metà lo schermo, avvicinandosi sempre più fino a quando nell'inquadratura resta visibile un'immagine che comprende la parte inferiore del protagonista, dalle scarpe a poco sopra le ginocchia, il che lascia un piccolo spazio a parte del poncho. In questa sequenza di inquadrature si nasconde l'apice musicale con cui l'assolo di tromba al picco delle tonalità sfiorate, sancisce l'inizio del duello. Un taglio al montaggio ci mostra in dettaglio le scarpe nere e speronate di Ramòn che posa per la cinepresa giusto un momento prima di rimostrare quelle di Joe che è arrivato alla sua postazione. A quel punto riprende l'inquadratura precedente con le scarpe di Ramòn che inizia ad andare verso la fontana con in mano un fucile e di seguito tutta la banda, mostrando

la sua posizione di leader, mentre gli altri si dispongono tutti e quattro alle sue spalle. Dalla scena delle scarpe di Ramòn riparte il tema iniziale che va tuttavia a scemare man mano che ci si avvicina allo scontro vero e proprio.

La prima sezione presenta il tema con un basso livello di intensità che prepara lo spettatore a “scoprire” chi sia l’uomo misterioso. Nella parte successiva Morricone incorpora nella partitura vari elementi, come un coro maschile, note più alte, crescendo e un accordo dominante, attraverso questa scelta estetica comunica efficacemente la tensione crescente all'atto della rivelazione dell'uomo misterioso. L’ultima sezione musicale chiamata “coda”, è basata sulla prima sezione, fornisce una conclusione più delicata, indicando che il colpo fatale non sarà immediato e consentendo un breve momento di riposo prima dell'azione imminente. Questa modalità compositiva evidenzia efficacemente la sparatoria finale come l'evento culminante nel film.

“La presenza o assenza della musica e rumori in ciascuna sezione crea un clima emotivo diverso: l’attesa spasmodica evidenziata dalla melodia trascinate”²⁴

Un'altra particolarità della scena risiede nella postazione presa dai personaggi. L’uomo senza nome è posto più lontano rispetto a Ramòn, che viceversa è situato in prossimità della cinepresa. Non è usuale come tipo di struttura per il fatto che “l’eroe” solitamente si trova vicino alla macchina da presa, mentre il “cattivo” tipicamente si posiziona più lontano nell’inquadratura, per fare in modo che lo spettatore trovi un riscontro e una prossimità con l’eroe. In questa situazione il ribaltamento della posizione dei rispettivi ruoli ci vuole confermare il fatto che l’eroe del film non è un eroe buono con solamente degli ideali positivi, ma un personaggio caleidoscopico che in fin dei conti fa del bene rimuovendo i cattivi dalla scena, ma in realtà le sue azioni non derivano da un’etica morale positiva quanto dal fatto che agisce per il suo puro guadagno personale ed eliminando il male che aleggia nel villaggio solo come effetto collaterale delle sue azioni.

“Fin dal primo western, il progetto di Leone ha una chiara connotazione autoriale: trasmette una visione del mondo attraverso uno stile adeguato. I suoi protagonisti sono supereroi al di sopra della morale quotidiana, e il suo stile ambisce ad essere un non plus ultra in termini di originalità e spettacolarità.”²⁵

²⁴ A. Pezzotta, *Il western italiano.*, cit., p. 120.

²⁵ *Ivi*, p. 123.

Con i titoli successivi Leone perfeziona il suo stile, anche grazie all'aiuto di budget più abbondanti, che gli permettono di sviluppare duelli e narrazioni più lunghi e articolati.

Disputa legale

“Strane strade quelle del cinema. Imprevedibili. Un nome giapponese cambia il corso del cammino di Sergio Leone e anzi gli offre un orizzonte tutto nuovo.”²⁶

Per un pugno di dollari è la visione western di Sergio Leone del famoso film di samurai del celebre Akira Kurosawa *Yojimbo*, distribuito in Italia col titolo di *La sfida del samurai*, a cui Leone si ispira profondamente e che gli costò una causa legale con la casa di produzione “Toho Company” che gli fece causa per plagio data la somiglianza della sceneggiatura tra le due pellicole. Il soggetto affascinò Leone fin da subito. Proveniva da un romanzo giallo americano noto col titolo di *Piombo e sangue* in originale conosciuto come *Red harvest* e adattato da Kurosawa in uno spazio giapponese, anche se Leone disse che si ispira anche alla struttura del racconto di Carlo Goldoni *Arlecchino servitore di due padroni* probabilmente per controbattere alle accuse di plagio di Kurosawa. Lui scelse quindi di fargli fare il giro del mondo e riportarlo in un'ambientazione americana attraverso questo film girato in un deserto spagnolo.

“Voleva fare qualcosa di nuovo e non un ricalco del film di Kurosawa. Prese appunti in moviola per studiarne le scene e i dialoghi, pensò a modificare e reinventare, sempre però rimanendo vicino all'impianto dell'originale.”²⁷

Se pur è vero che Leone si sia ispirato alla pellicola di Kurosawa per il suo film, ciò non implica che lo abbia copiato in tutto e per tutto. Egli stesso affermò che fece tradurre interamente il testo del film di Kurosawa per fare in modo di non ripeterne nemmeno un dialogo, ma che ne mantenne interamente la struttura.²⁸ Kurosawa stesso aveva preso come riferimento altre opere ma la giuria stabilì che il film di Leone era troppo simile alla versione giapponese del racconto.

“Non so con quale pretesto Sergio rompe il contratto con Papi e Colombo: ma so per certo che lo fece e che i due lo citarono prontamente in giudizio. Il risultato fu che tutti i diritti dello sfruttamento

²⁶ I. Moscati, *Sergio Leone. Quando il cinema era grande.*, cit.

²⁷ *ivi*.

²⁸ C. Frayling, *The Making of Sergio Leone's A Fistful of Dollars.*, in <<Cineaste>> ,Vol. XXV n. 3, 2000, pp. 14-22.

di Per un pugno di dollari in tutto il mondo rimasero ai due produttori, (...), con la sola eccezione del Giappone. (...): Kurosawa aveva visto il film e a sua volta aveva fatto causa per quel remake non autorizzato, vincendola e guadagnandosi la sua porzione di diritti.”²⁹

Visto il successo della pellicola di Leone, Kurosawa decide di prendersi la sua parte di guadagno, rivendicando i diritti d'autore attraverso una causa che non tolse la notorietà a Leone, ma sicuramente una bella parte dei guadagni del film.

“A Leone era stato detto che la produzione si era preoccupata di proteggere film e autori da ogni forma di rivendicazione. Invece, a film finito, puntuali arrivarono le rimostranze di Kurosawa che pretese i suoi diritti e iniziò una battaglia legale senza tentennamenti. Aveva visto il film, lo trovava ottimo, ma lo giudicò troppo simile al suo.”³⁰

Questa situazione provocò uno scioglimento del contratto firmato con la casa di produzione “Jolly film”, con a capo Papi e Colombo, da parte del regista. I due nello stesso periodo erano concentrati principalmente su altre pellicole dello stesso genere, in particolare *Le pistole non discutono* di Mario Caiano, che tuttavia non ebbero lo stesso successo;

“Per un pugno di dollari sarebbe dovuto essere il “film di recupero” della Jolly, mentre *Le pistole non discutono* sarebbe dovuto essere in teoria quello più gettonato”³¹

perciò, trascurarono il potenziale dell'opera di Leone e per colpa della loro noncuranza la causa intrapresa da Kurosawa intaccò definitivamente i loro rapporti.

“La sentenza fu un compromesso che riconosceva al regista giapponese e al suo sceneggiatore i proventi in alcuni paesi dell'Asia e una percentuale sugli incassi.”³²

²⁹ S. Donati, *C'era una volta il West (ma c'ero anch'io)*., Roma, Omero, 2007, p. 17.

³⁰ I. Moscati, *Sergio Leone. Quando il cinema era grande.*, cit.

³¹ M. Garofalo, *Tutto il cinema di Sergio Leone.*, cit., p. 93.

³² I. Moscati, *Sergio Leone. Quando il cinema era grande.*, cit.

CAPITOLO II

Per qualche dollaro in più

Questo film nasce successivamente la rottura dei rapporti tra il regista e i produttori del precedente film campione d'incassi. La casa di produzione "Jolly" aveva profondamente irritato Leone, che quindi cercò di "vendicarsi" attraverso la produzione del secondo film della trilogia.

Dopo che Leone assunse Luciano Vincenzoni i due iniziarono la collaborazione al fine di creare un film che si staccasse visivamente dal primo. Voleva fosse più vicino a una narrazione maggiormente verosimile e per fare ciò si recò nella più grande biblioteca al mondo, presso la Library of Congress, a Washington, dove fece delle ricerche accurate sul tipo di armi utilizzate nel periodo in cui doveva essere ambientato il film.³³

"Sergio Leone con *Per un pugno di dollari* e soprattutto l'anno dopo con *Per qualche dollaro in più*, realizzato nel 1965, si presentava semplicemente come un regista mosso da un'intuizione felice, un artista capace di mettere d'accordo la violenza senza freni della spettacolarità e un affinamento dello stile, della estetica delle riprese e della accurata confezione in moviola e in sala di registrazione, con Morricone che aveva competenza sulle musiche, i suoni, i rumori, e naturalmente sul «fischio» di Alessandro Alessandroni presente nella colonne sonore."³⁴

Il lungometraggio ha come tema principale l'amicizia, il rapporto tra due personaggi negativi, diversi ma simili, uno giovane e scattante e l'altro sul punto di invecchiare ma con molta esperienza alle spalle.³⁵

I due attori protagonisti si rivelarono delle scelte azzeccate. Eastwood continua a maturare la sua fortuna, mentre Lee Van Cleef dà una svolta alla sua vita grazie all'opportunità offertagli da Leone.

Il ruolo che interpretò Eastwood era già stato scelto per lui in anticipo rispetto alla realizzazione del film, volendo continuare a inseguire il successo del primo titolo ormai alle spalle. Al contrario, il ruolo del colonnello Douglas Mortimer non aveva ancora trovato un interprete adeguato all'alba della produzione. Leone aveva chiesto per questo ruolo la presenza di Henry Fonda, un attore già famoso nel mondo del cinema western, anche se molto distante dalle sue interpretazioni convenzionali, e successivamente Lee

³³ N. Simsolo, *Conversation avec Sergio Leone.*, Quetigny, Ramsay, 1999, pp.101-102.

³⁴ I. Moscati, *Sergio Leone. Quando il cinema era grande.*, cit.

³⁵ F. Faldini e G. Fofi, *L'avventurosa storia [...]*, cit. pp. 292-293.

Marvin che rinunciò per una parte in *Cat Ballou* di Silverstein.³⁶ La scelta infine ricadde su un attore che al tempo aveva l'età e il viso giusti per il ruolo. Lee Van Cleef aveva avuto problemi di alcolismo dopo una sua prima carriera da attore e quindi nessun'altro si sarebbe assunto il rischio di avere una figura con problemi del genere nella propria squadra di lavoro. Leone incontra Van Cleef ormai rassegnato a fare il pittore/disegnatore, che faticava a pagare le bollette e gli propone la parte del colonnello Mortimer.

“Lo scorsi da lontano: indossava un vecchio impermeabile impataccato che gli sfiorava le caviglie. Dal bavero rialzato spuntava quella testa dai capelli sale e pepe cortissimi, quel suo volto che ricorda un falco. Era persino meglio del personaggio che sognavo! Diedi disposizione perché lo scritturassero subito, per una cifra che mi sembra non superasse i 10000 dollari.”³⁷

Leone vedendolo di presenza non ebbe dubbi, i tempi per la produzione della seconda pellicola stringevano e credeva che Van Cleef avesse l'aspetto giusto per interpretare quel personaggio.

Si creò la giusta chimica tra i due pistoleri di nazionalità statunitense. Da una parte “Il Monco” interpretato da Eastwood e dall'altra “il colonnello Douglas Mortimer” interpretato da Van Cleef, entrambi sono bounty-killer, ovvero cacciatori di taglie. Il contrasto generazionale è un altro degli elementi cardine del film, che contrappone il giovane cacciatore di taglie “Monco”, con la sua controparte più anziana rappresentata dal “colonnello Mortimer”. Nel corso della narrazione i due si scontrano perché a caccia della stessa preda, il criminale con la taglia più alta del luogo “El Indio”. Entrambi dovranno però entrare in società per avere la meglio sulla numerosa banda criminale, elaborando un doppiogioco che pone Monco a stretto contatto con la banda e Mortimer che li segue dall'esterno grazie alla sua esperienza di cacciatore di taglie. Il personaggio interpretato da Eastwood in questa opera non è più senza nome come nella precedente, e il suo nome ci rivela un aspetto particolare del personaggio, ovvero che utilizza solo una mano, la sinistra per le azioni quotidiane, come ci viene mostrato al saloon quando affronta “Baby Red Cavanaugh” con il solo braccio sinistro, per poi sparare rapidamente con quello destro. Il motore dell'azione in questo caso è duplice; lo riscontriamo sia nella ricerca dei criminali con le taglie più alte della zona, viene così evocata la sete di denaro, e nella ricerca di vendetta da parte del colonnello che solo nel finale, attraverso un'analessi, viene

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ *Ibidem.*

rivelata al pubblico.

Uno dei temi di questo film è il farsi giustizia da sé. La dove la giustizia ufficiale non riusciva sempre a intervenire, c'era quindi chi, nel lontano ovest nord-americano, la ricercava e la perseguiva per conto proprio, come suggerisce Leone nel prologo del film. Già dalle prime sequenze ci viene presentato questo tema. Con l'introduzione del personaggio interpretato da Eastwood infatti viene mostrato, nel saloon di "White Rocks", lo sceriffo del paese, che è accompagnato da una donna, non si cura della presenza del ricercato. Monco lo avvicina e chiede dove si trovi Baby Cavanaugh "Il rosso" e lo sceriffo si gira e glielo indica. Nel frattempo che il cacciatore di taglie entra in contatto con il ricercato che gioca a carte, la figura che dovrebbe essere la maggiore autorità del paese si rivela in realtà essere associata al criminale, andando ad avvertire della presenza del pericolo i soci del Rosso. In un lampo il *bounty killer* elimina i tre uomini alla porta del saloon e infine fa fuori il ricercato. Nella scena immediatamente successiva riscuote la taglia dallo stesso sceriffo e a quel punto ne contesta l'autorità esclamando: "Ma lo sceriffo non dovrebbe essere coraggioso? Leale e soprattutto onesto?"; procedendo a spogliarlo del simbolo che lo contraddistingue, la stella, il distintivo di sceriffo, che getta nelle mani di alcuni uomini fuori dall'edificio. Lo sceriffo era infatti in tutti i film western classici l'autorità massima della contea, considerato difensore della legge e che si poneva contro i malviventi e villani. In questo western di origine italiana, la sua persona viene controvertita, e viene mostrato al contrario un delinquente come un altro, che invece di far seguire e seguire egli stesso la legge, diventa complice dei criminali, mentre il *bounty killer* prende il suo posto solo momentaneamente e solamente per guadagno personale. La struttura iniziale del film è suddivisa in tre parti, atte a presentare i tre personaggi principali:

- nella prima viene presentato dietro una grossa bibbia il colonnello Douglas Mortimer che procede, successivamente alla discesa non prevista a Tucumcari, alla caccia e all'esecuzione del primo criminale;
- nella seconda viene presentato Monco attraverso un'inquadratura del polso coperto che va allargandosi su di lui che dà le spalle alla cinepresa. Procedo anch'egli a eliminare vari criminali e riscuotere la taglia;

- nella terza viene presentato in una cella cupa e nascosto da un cappello il vero antagonista del racconto: El Indio, che viene liberato dai soci insieme ai quali elimina tutte le guardie della prigione tranne una, oltre che il suo compagno di cella che custodiva un importante segreto.

Tutti e tre i personaggi principali ci sono presentati nascosti in qualche modo e ciascuno di loro è accompagnato dal proprio tema musicale unico che li rappresenta.

Queste tre introduzioni sono enfatizzate dal regista nella sequenza successiva che vede contrapporsi le tre figure, rispettivamente il poster con la foto di Indio, Monco annunciato nuovamente dalla copertura del polso che si sovrappone all'inquadratura del poster e subito dopo scorgiamo il suo volto in primo piano mentre imbecca il solito sigaro. Immediatamente dopo viene mostrato il cacciatore di taglie più anziano tra i due, che fuma la pipa mentre osserva la grossa taglia del poster. Questa attenzione alla presentazione dei personaggi che costituiscono una triade, ci fa pensare al film precedente, nel quale Leone aveva fatto apparire i personaggi a gruppi di tre e in cui inserisce riferimenti simbolici tipici della cristianità, che vengono riproposti anche se in maniera differente in questo secondo lungometraggio della trilogia. Si pensi a titolo di esempio alla Bibbia che tiene Mortimer all'inizio della pellicola, o anche alla base di Indio che è costituita da una chiesa diroccata e abbandonata. In tale particolare luogo egli recita delle "parabole" oltre a vendicarsi dell'arresto subito. Per quanto Morricone avesse maturato già una certa esperienza come compositore per cinema, avendo già sette pellicole alle spalle alla data di inizio della produzione di *Per qualche dollaro in più*, non riuscì per colpa della breve distanza tra la realizzazione dei due film di Leone, a scrivere la partitura musicale prima della registrazione. Nonostante ciò, fu comunque coinvolto precedentemente dall'inizio delle riprese.³⁸

"Leone, dato il successo di *Per un pugno di dollari*, voleva ricercare lo stesso clima musicale. Concorde, ho cercato di far crescere le buone idee dell'opera precedente, con un commento sonoro più vibrante, più ambizioso, che potesse nello stesso tempo conferire uno spessore maggiore ai protagonisti."³⁹

In questo film la musica oltre che assumere le caratteristiche tipiche dei Leitmotiv, ovvero dei temi per ciascun personaggio principale, viene usato per enfatizzare le situazioni in

³⁸ C. Frayling, *Sergio Leone. Danzando con la morte. Biografia.*, cit. p. 208.

³⁹ G. Lucci, *Morricone. Cinema e oltre.*, cit. p. 59.

cui loro si ritrovano. I leitmotiv sono distinti tra i protagonisti mediante l'impiego di diversi strumenti. Tra questi individuamo il flauto dolce su scala acuta e un pizzico singolo di marranzano che caratterizza le apparizioni e azioni di "Monco" interpretato da Eastwood. Per il "colonnello Mortimer" viene invece impiegato il flauto su registro più basso e il marranzano o scacciapensieri, e infine, al personaggio antagonista "el Indio" vengono associate delle campane da chiesa e una chitarra a dodici corde oltre che la melodia del carillon connesso all'orologio.⁴⁰ Il più interessante dei tre è sicuramente Indio, dato che il suono in ritmo con le immagini lo segue costantemente durante la narrazione, fino alla sua morte, infertagli dal colonnello nel duello finale. La musica assume particolare valore evocativo quando nel corso della narrazione, mediante due flashback, ci viene mostrato come questo personaggio ha ottenuto l'orologio/carillon. Nel presente narrativo la melodia è sempre la stessa e si ode in genere quando lui apre l'orologio. Per la prima volta nella pellicola viene introdotta assieme al personaggio interpretato da Volontè dentro la prigione nella quale sta scontando la pena dopo essere stato arrestato. Indio viene svegliato dai compagni della banda che sono venuti a liberarlo e nell'esatto momento in cui lo svegliano si sente un rintocco di campana. Tale suono contribuisce a rinforzare l'atmosfera tetra creata grazie all'associazione con le immagini impregnate da colori scuri e dall'anticipazione musicale, che consiste in un richiamo del tema del carillon usato più tardi nel racconto, ma abbassato di tono e rallentato. Dopo l'evasione di Indio i suoi lo scortano all'esterno della prigione, ma non prima di compiere una strage. Tutte le guardie restanti cadono una dopo l'altra con sottofondo musicale di archi che suonano un accordo dissonante ripetuto per accentuare il disagio dello spettatore di fronte alla violenza della sparatoria. La sospensione sonora degli archi coincide con una nota grave di pianoforte ripetuta e molto ritmata per dare più enfasi alla situazione che sta per avvenire. Indio si ferma durante questa sequenza davanti a un portone e, al coincidere dell'arrestarsi della musica, bussa alla porta del comandante della prigione con il calcio della pistola, dopodiché lo uccide. Mentre i protagonisti della vicenda escono sopprimono altre guardie e l'unica che cercava di nascondersi viene risparmiata per "raccontare cosa ha visto" tra le risate maniacali dell'Indio. Un taglio del montaggio ci riporta alla scena dove Indio batte sulla porta con la pistola, questa volta è però lo sceriffo che appende la nuova taglia del fuggitivo con

⁴⁰ C. Frayling, *Sergio Leone. Danzando con la morte. Biografia.*, cit. p. 209.

una sua foto a bocca aperta mentre ride, come ad associare il delinquente con lo sceriffo che più tardi verrà sminuito dal Monco per la sua noncuranza difronte ai criminali ricercati. I due cacciatori di taglie vedono il poster che viene appeso e vengono mostrati con un'alternanza di soggettive in primo piano tra i loro volti e quello del criminale. Anche questa sequenza ha un impatto forte e un significato nascosto a una prima visione. Il rapporto tra i personaggi si fa più intricato. Il Monco mette in bocca il sigaro e dà solo un'occhiata al poster facendo attenzione alla taglia di grande valore quindi identificandolo solamente come nuovo potenziale guadagno e dimostrando in questo modo che il suo solo obiettivo è il denaro. Il Colonnello invece fissa lo sguardo più a lungo e un piano ravvicinato sui suoi occhi viene alternato a quelli di indio nel poster. Udiamo un sottofondo di spari, tutto ciò mentre l'uomo fuma la pipa, suo tratto caratteristico che lo mette in rapporto con la giovane controparte interpretata da Clint Eastwood. L'attenzione del colonnello non è sulla taglia, bensì sulla scritta "*dead or alive*", un'allusione allo scontro finale che riguarderà i due. Nella sequenza successiva viene posta attenzione sull'elemento simbolo della ricerca di vendetta: l'orologio, si tratta probabilmente di una citazione del film *Bravados* (1958) di Henry King in cui aveva partecipato lo stesso Van Cleef in un ruolo minore e che sicuramente Leone aveva visto⁴¹. Ritroviamo Indio con la sua banda nel proprio rifugio, una chiesa sconsacrata e privata del tetto per metà: la sequenza si apre con l'orologio in primo piano che rappresenta il fulcro narrativo, la cinecamera si muove per inquadrare il volto di Indio che se la prende con l'uomo che lo fece arrestare dopo avergli sparato alla schiena. Indio è ossessionato dal tempo e anche il suo modo di parlare fa trasparire ciò. Ha radunato l'uomo con la moglie e il figlio molto piccolo che si sente piangere mentre udiamo il tema del carillon che si arresta quando inizia la violenza sull'uomo. A quel punto Indio avvicina l'orologio al bambino e non chiede quanti anni o mesi abbia, bensì quanto tempo ha, facendo eco all'orologio e al tempo che a lui è stato privato dopo essere stato arrestato. La scena successiva è anch'essa molto potente: dopo aver fatto uccidere la moglie e il figlio dell'uomo, che ci appaiono come un rimando iconografico alla *Madonna con il bambino* (omicidio affidato per pietà al fuori campo), senza provare scrupolo alcuno, Indio dà la possibilità all'uomo di vendicarsi facendolo slegare da un sottoposto e sfidandolo a un duello frontale. Gli dice inoltre, con tono assertivo, di sparare quando la musica dettata

⁴¹ C. Frayling, *Sergio Leone. Danzando con la morte. Biografia.*, cit. p. 198.

dall'orologio sarà finita. Nel momento del duello i tempi sono dilatati da un alternarsi di primi e primissimi piani sui volti dei membri della banda dopo quelli alternati dei duellanti. Nel mentre il tema del carillon è stato modificato in un crescendo emotivo dato dal cambio di registro. Una schitarrata apre la strada al tema del carillon riproposto all'organo che si arresta per poi tornare al carillon prima che i due facciano fuoco al termine. In questa sequenza il suono diegetico del carillon (che in realtà non vediamo ma udiamo il tema ogniqualvolta Indio apre l'orologio) si mescola con l'organo extradiegetico, strumento consonante con il luogo: una chiesa, edificio che accentua la funzione espressiva della scena. La melodia del carillon eseguita dall'organo è un rimando alla *Toccata e fuga in Re minore* di Johann Sebastian Bach. Il tema della tromba riprende l'organo cominciando con La-Sol-La. Il tema del carillon ritorna successivamente eseguito da una chitarra quando, dopo il duello tra Mortimer e il Monco nel quale si sparano a vicenda mostrando la loro bravura con la pistola, il colonnello inizia a ricordare il suo passato mentre fissa l'orologio uguale a quello che possiede l'Indio, personaggio che compare nella scena successiva, che osserviamo intento a fumare il solito spinello mentre rivive attraverso un flashback il ricordo mediante il quale si inizia a svelare la violenza e la follia dell'uomo. Attraverso una transizione vediamo il volto di Indio che compare sfocato dietro una finestra sulla cui superficie si stagliano gocce di pioggia, la musica del carillon nel ricordo viene distorta come a rafforzare il malessere provato da Indio nel ricordare. All'interno della casa dove guarda l'Indio si scorge una giovane coppia su letto matrimoniale che guardando gli orologi, probabilmente un regalo del giovane, si scambia un bacio. Nel frattempo, Indio è entrato dalla finestra ed estrae la pistola, quando viene avvistato il ragazzo si precipita a prendere la sua per difendersi ma in quel momento Indio lo fredda sul posto per poi avvicinarsi alla giovane alla quale strappa i vestiti. La scena è incorniciata da una musica elettronica distorta che non ricorda più la melodia del carillon ma è una sequenza di suoni alternati tra acuti e sibili, non presenta un ritmo apparente e i suoni non lineari contribuiscono a far riemergere nell'inconscio delle paure primordiali, espressione della follia trasmessaci dal comportamento violento di Indio. I flashback del film, attivati dalla melodia ripetitiva, fanno sì che allo spettatore venga svelato lentamente il mistero che circonda le vicende del film. Questa scelta compositiva trasmette valenza espressiva ai ricordi che danno lentamente significato alla narrazione,

mentre ne svelano la storia nascosta attraverso questi momenti chiave. “*La resa dei conti*”, è il titolo che costituisce la melodia ripetitiva del carillon e ripresa dai vari strumenti, essa assume nel corso del film diversi aspetti quali:

- introduzione musicale;
- effetto sonoro;
- elemento concreto della storia.

Lo troviamo quindi come elemento diegetico ed extradiegetico a seconda della sua funzione.

Nel film si rileva anche l'intenzione di utilizzare i temi musicali come commenti dei comportamenti dei vari personaggi, suggerendo una punteggiatura di tipo musicale, come nel caso del ronzio elettronico che scaturisce dal gesto di Indio intento a fumare la marijuana che evoca i flashback, o un trillo per allentare la tensione dopo una battuta particolarmente dura del dialogo, o ancora per accompagnare gli spostamenti del sigaro di

Monco.⁴²

Il brano *Addio colonnello*, viene proposto nella fase che segue la sconfitta di Indio. Questa composizione riprende il tema del carillon, ma sottolinea “l’anomalia” del personaggio del colonnello Mortimer attraverso uno stile più “colto”, completamente diverso dal resto del film. È eseguito da un’orchestra di archi e ottoni ed è accompagnato da un coro di voci femminili oltre che dal suono del carillon.⁴³ Questo brano convoglia le emozioni del colonnello che, finalmente riuscito a compiere la vendetta nei confronti della sorella, raccoglie dalle mani di Indio l’orologio gemello. Il suo obiettivo è stato completato e quindi decide di lasciare al giovane socio il bottino da riscuotere attraverso le taglie che pendevano sulla banda.

“Il risultato di Per qualche dollaro in più è una sceneggiatura che, ancora più della precedente, alimenta l’interesse dello spettatore in un gioco di flashback e di sorprese progressive: due uomini contro una banda.”⁴⁴

⁴² C. Frayling, *Sergio Leone. Danzando con la morte. Biografia.*, cit.

⁴³ G. Lucci, *Morricone. Cinema e oltre.*, cit. p. 60.

⁴⁴ M. Garofalo, *Tutto il cinema di Sergio Leone.*, cit. p. 117.

Con una trama più fitta, vari colpi di scena e un sapiente utilizzo dei flashback abbinati alle composizioni musicali, Sergio Leone riesce a realizzare un film che si rivela all'altezza delle aspettative del pubblico. Per la riuscita il regista studiò in precedenza alle riprese sia i tagli delle inquadrature che i raccordi di montaggio.⁴⁵

Lo studio dei personaggi rivela, durante il racconto, l'attenzione ai particolari con cui vengono costruite le sequenze. Ciò anche per dare un senso più realistico alla narrazione, un elemento che secondo il regista era fondamentale per un pubblico più esigente, che riesce a carpire le sfumature dei temi associati alle immagini.

“Io sono ossessionato dalla verosomiglianza, sia pure inserita in una cornice fiabesca, e dei particolari, perché sono questi elementi in più che fanno la differenza e che il pubblico riconosce.”⁴⁶

Nel duello finale l'antagonista Indio resta nascosto fino a che tutti i suoi compagni sono stati fatti fuori dalla coppia di cacciatori di taglie. Come esce allo scoperto sorprende Mortimer con un colpo di pistola e riesce a disarmarlo. La situazione sembra a favore del cattivo che fa partire la musica del carillon intimando il colonnello a provare a raccogliere l'arma e a sparargli, qualora riesca, al termine della musica. La musica, quando stà per terminare il suo tema, viene eseguita di nuovo a partire dal secondo orologio che nel frattempo è stato sottratto al colonnello dal giovane socio che punta un fucile verso Indio e permette al colonnello di giocare ad armi pari con il malvivente, fornendogli una cintura con munizioni e una pistola. A quel punto sempre con il fucile puntato sul cattivo, Monco si sposta in disparte nell'arena circolare, andando a creare visivamente un triangolo inscritto in un cerchio e inizia a osservare lo scontro finale che lo vede partecipare solo come arbitro/spettatore. Monco infatti permette al colonnello di compiere il suo destino, pareggiando una situazione di svantaggio e permettendogli di compiere la vendetta tanto agognata. Il duello finale è il momento più alto di climax della narrazione, come negli altri due film della trilogia. Nel capitolo successivo il duello vedrà sempre tre uomini all'interno di un'arena circolare, dei quali uno, se pur partecipe nell'intenzione, sarà messo fuori gioco da un altro personaggio che gli sottrae i proiettili dalla pistola la notte prima, per potersi concentrare solo su uno invece che su entrambi i protagonisti.

⁴⁵ *Ivi*, p. 119.

⁴⁶ *Ibidem*.

CAPITOLO III

Il buono, il brutto, il cattivo

La storia del terzo lungometraggio della trilogia inizia con la proiezione al Supercinema di Roma di *Per qualche dollaro in più*, in cui il co-sceneggiatore, Luciano Vincenzoni, assieme al regista Sergio Leone cercano uno sbocco sul mercato cinematografico. Vincenzoni invitò Ilya Lopert, alla visione della pellicola, il quale ne fu subito conquistato.

Lopert decise di comprare il film, e per “crosscollaterizzare” decise di investire anche nell’opera successiva di cui però non esisteva ancora nulla di concreto se non le idee degli sceneggiatori, che pensarono per questo terzo titolo una storia basata su tre protagonisti, i quali si ritrovano nel bel mezzo della guerra civile americana. La storia piacque a Lopert e decise senza conoscere il prezzo di comprare lo stesso il film. Vincenzoni che era riuscito a piazzare il film non sapeva a questo punto quale sarebbe stata la cifra giusta per la vendita, così si rivolse al produttore Alberto Grimaldi e al regista Sergio Leone che suggerirono ottocento mila dollari. Vincenzoni di sua iniziativa optò per una cifra tonda di un milione di dollari che Lopert accettò. Il film era stato venduto prima ancora della realizzazione dello stesso. Il budget totale per la produzione di *Il buono, il brutto, il cattivo* alla fine raggiunse 1.3 milioni di dollari.⁴⁷

“Il titolo originale del progetto non era *Il buono, il brutto, il cattivo* ma: *I due magnifici straccioni*, e fu cambiato subito prima di iniziare le riprese.”⁴⁸

Vincenzoni ebbe l’intuizione per il nuovo titolo in un sogno e Leone se ne innamorò subito.

La storia nasce aderendo ai tratti caratteristici dei propositi ideati da Leone che consistevano nel tradire le aspettative date dagli aggettivi che caratterizzano il titolo e li identificano. Per il regista questi aggettivi non esistono nel loro “senso assoluto e totalizzante” e scelse di demistificarne il valore in un’ambientazione western.

⁴⁷ C. Frayling, *Sergio Leone. Danzando con la morte. Biografia.*, cit. p. 217.

⁴⁸ *Ibidem*.

“L’idea fin dal principio era di mescolare gli eventi tragici della guerra civile con uno spirito picaresco: una serie di incontri casuali fra astuti imbroglioni nel polveroso west.”⁴⁹

Come punti di riferimento per lo sviluppo della narrazione, gli sceneggiatori presero come spunto la commedia dell’arte e la letteratura picaresca, che hanno in comune il fatto di non avere delle vere figure eroiche. Gli obiettivi primari per Leone furono la demistificazione degli aggettivi e il mostrare l’assurdità della guerra, che vissuta in prima persona dal regista, segnò la sua infanzia. I campi di concentramento mostrati nella pellicola scaturiscono dai ricordi della Seconda guerra mondiale, nei quali i nazisti segregarono gli ebrei. Mostrare i campi di prigionia della guerra civile americani costituiva un soggetto tabù per il cinema hollywoodiano, specialmente per il fatto che nel racconto il campo in cui avvenivano i maltrattamenti dei prigionieri di guerra apparteneva alla fazione nordista, quella che vinse la guerra. Fu una scelta spavalda da parte del regista che decise di rivelare al pubblico una storia non documentata. I campi di prigionia sicuramente esistevano in entrambe le fazioni ma la verità la decide sempre il vincitore della guerra; perciò, Leone decise di esporre a modo suo ciò che non fu mai mostrato prima né nella letteratura, né nel cinema americano, esibendo una forte propensione a contestare la “versione ufficiale degli eventi”. Egli, infatti, avendo vissuto un’esperienza simile in prima persona, era ben cosciente di come i media possano essere facilmente manovrati da chi detiene il potere e per questo tendeva a mettere sempre in discussione la realtà storica dei fatti. Le storie hollywoodiane che riguardavano la guerra civile non mostravano mai gli orrori del conflitto, preferendo esibire contrabbando d’armi, spedizioni per l’oro per il commercio di cavalli o di raccolta di informazioni, l’approvvigionamento più che le battaglie in sé.⁵⁰ Al contrario Leone decide di usare scene cupe e assurde per descrivere l’inutilità della guerra. Anche il capitano della fazione nordista, interpretato da Aldo Giuffrè, che sta a guardia del ponte, riesce a sorprenderci quando afferma che l’arma più potente della guerra sia l’alcool. Qui il regista fa riferimento a un passo di un film di Francesco Rosi intitolato *Uomini contro* che si ispira al romanzo di Emilio Lussu *Un anno sull’altipiano*, ambientato nel periodo della Prima guerra mondiale. Il film mette inoltre in discussione le etichette date ai personaggi, che di solito nei western classici erano “assolute”, mentre in questa narrazione i buoni possono essere spietati

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ C. Frayling, *Sergio Leone. Danzando con la morte. Biografia.*, cit. p. 220.

assassini e il divario tra bene e male diventa più sfumato. Leone gioca con l'inganno dell'apparenza, mostrando le truppe nordiste con le uniformi blu impolverate, che diventano grigie come quelle dei sudisti, mettendo così in ridicolo i protagonisti, specialmente Tuco, che inizialmente si mostra felice dell'apparizione delle truppe, credendo siano alleate e in breve tempo cambia bandiera per passare dal lato avversario costretto dalle circostanze.

Un altro particolare del film è lo sviluppo della dualità che concerne Tuco (Eli Wallach) e Biondo (Clint Eastwood), l'uomo senza nome dei due titoli precedenti, che durante la narrazione spesso, attraverso delle battute, sollevano temi che ci espongono una parte della visione del mondo del regista. Dopo il salvataggio di Tuco da parte del Biondo i due si dividono i soldi riscattati dalla taglia del primo e questi esclama: "Il mondo è diviso in due, amico mio. Quelli che hanno la corda al collo e quelli che la tagliano." O anche nel proseguo della narrazione, dopo essere stato tradito dal Biondo, che volendo sciogliere la loro "società" lo abbandona nel deserto per poi venire rintracciato in un hotel, Tuco rimarca: "Gli speroni si dividono in due categorie. Qualcuno passa dalla porta e qualcuno dalla finestra." La frase è contestualizzata dalla scena precedente in cui Tuco manda tre uomini che ha assoldato per far fuori Biondo, questi vengono eliminati da quest'ultimo che ha appena finito di pulire e rimontare la propria pistola. L'ultimo caso si trova dopo il "triello", ovvero il duello finale tra i tre protagonisti, in cui questa volta è il biondo che recita la battuta: "Vedi, il mondo si divide in due categorie, chi ha la pistola carica e chi scava. Tu scavi." Con ciò fa eco alle battute di Tuco ma invertendo i ruoli tra chi recita la frase e chi la subisce.

La dualità di queste affermazioni rimanda alle riflessioni di Leone riguardo al modo di funzionamento dei protocolli sociali nel mondo:

"Per Leone il mondo è sempre diviso: Rojo vs Baxter, con in mezzo lo straniero in *Per un pugno di dollari*, (...). L'uomo è conteso tra le posizioni della società"⁵¹

Durante la trilogia la dualità ritorna in continuazione attraverso la struttura narrativa stessa che implica che ci sia sempre una fazione contro un'altra. In *Per un pugno di dollari* lo straniero in mezzo alle due fazioni rivali, in *Per qualche dollaro in più* i due protagonisti contro la banda di criminali e in *Il buono, il brutto, il cattivo* i nordisti contro

⁵¹ L. Beatrice, *Al cuore Ramòn, al cuore. La leggenda del western all'italiana.*, Firenze, Tarab edizioni, 1996, p.56.

i sudisti che si fanno la guerra. Un altro elemento caratteristico e simbolico che ritorna dai due titoli precedenti è la ricorrenza del numero 3. Tre protagonisti, tutti e tre vengono presentati sparando a tre figure, ciascuno nella sequenza di apertura in cui vengono loro affibbiati gli epiteti. Perfino nella sequenza dei titoli di testa vengono mostrati tre cavalieri rappresentanti i protagonisti, con i rispettivi motivi musicali, le loro foto e degli spari mentre i loro nomi compaiono sullo schermo, e perfino con la comparsa del titolo *IL BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO*. Udiamo inoltre gli spari del cannone che compare nell'immagine e che subito dopo spara altri tre colpi in concomitanza della comparsa della scritta, *REGIA, SERGIO LEONE*. E ancora tre sono i bersagli su cui spara Tuco nel retro dell'armeria.

“La trilogia del dollaro di Leone, come tutte le favole e i miti, fa un uso frequente del raddoppio, della triplicazione, di una stessa sequenza narrativa, con la precisa funzione di rendere manifesta e comprensibile la struttura della favola (o mito).”⁵²

Durante lo sviluppo della sceneggiatura Leone si rivolse al famoso duo che si era fatto un nome con una serie di film di Totò, composto da Agenore Incrocci e da Furio Scarpelli conosciuti come “Age e Scarpelli”. Il loro contributo non fu però apprezzato dal regista dato che il loro stile di scrittura era molto distante da quello che Leone cercava per la sua opera. I due scrissero una sorta di commedia ambientata nel *west*, mentre il regista aveva in mente un western epico con diversi livelli di ironia per i personaggi principali.⁵³ Fu una grande delusione per il regista, che dovette riprendere in mano il copione assieme a Sergio Donati e altri collaboratori. I protagonisti vengono presentati attraverso una breve scena e con un fermo fotogramma con l'aggettivo stabilito per ciascuno dei tre in sovrimpressione.

Per Leone la distinzione tra buono, brutto e cattivo era in parte autobiografica:

“Nel mio mondo ci sono gli anarchici, i personaggi più veri. Li conosco meglio perché le mie idee sono più vicine alle loro...Io sono fatto di tutti e tre!”⁵⁴

⁵² M. Garofalo, *Tutto il cinema di Sergio Leone.*, cit. p. 346.

⁵³ C. Frayling, *Sergio Leone. Danzando con la morte. Biografia.*, cit. p. 230.

⁵⁴ *Ivi* p. 231.

I protagonisti sono presentati con diverse caratteristiche:

- Sentenza: è come un robot, un professionista;
- Biondo: è metodico e attento;
- Tuco: è istintivo, un bastardo ma anche simpatico e a volte tenero, rappresenta l'umanità ferita.

È così che Leone descrive i tre protagonisti che assumono nella narrazione tre ruoli: l'Arlecchino, il picaro e il cattivo.⁵⁵

Le personalità dei protagonisti si sviluppano nel corso del racconto per poi confrontarsi in un duello finale a tre battezzato dallo stesso regista con l'appellativo "Triello". Per la realizzazione della sua "favola per adulti", Leone cercò di rendere più accurata possibile la realtà storica dei fatti. Si trattava di tre protagonisti che si trovano nel bel mezzo della guerra civile americana che si svolse nel periodo che va dall'aprile 1861 al giugno del 1865. Per rendere il racconto apparentemente più reale possibile, il regista studiò a fondo le tipologie di armamenti, pistole, fucili e altre armi documentate nella biblioteca di Washington, in modo tale da poter rendere la storia credibile e lasciar cadere il pubblico nell'immaginario narrativo. Per Leone andava rispettata la realtà dei cacciatori di taglie e per fare ciò era necessario rappresentare con precisione le armi e il loro utilizzo. Le pistole rappresentavano lo strumento di lavoro per i cacciatori dei banditi. Questa precisione tecnica viene mostrata dal colonnello Mortimer nel film precedente e da Tuco nel terzo lungometraggio, il protagonista sopravvissuto all'ostile deserto entra in un'armeria dove combina varie tipologie di pistole per crearsene una adatta con cui finisce per derubare lo stesso proprietario del negozio d'armi.

Nel capitolo finale della trilogia i rapporti tra Leone ed Eastwood subirono alcune scosse per vari motivi. Secondo Sergio Donati:

"Sergio odiava Clint Eastwood, credo perché aveva chiesto troppo per l'ultimo film; ognuno dei due si attribuiva il merito del successo dell'altro."⁵⁶

Nel loro rapporto si installò una pesante gelosia professionale che secondo Vincenzoni era dovuta al fatto che la critica e il pubblico identificavano i film di Leone come film di Clint Eastwood.⁵⁷

⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁶ C. Frayling, *Sergio Leone. Danzando con la morte. Biografia.*, cit. p. 234.

⁵⁷ *Ibidem.*

Probabilmente Eastwood era timoroso anche del fatto di aver perso l'esclusiva come protagonista dato che, se in *Per un pugno di dollari* era protagonista assoluto già in *Per qualche dollaro in più* dovette dividere il palcoscenico con Van Cleef come seconda figura di spicco della pellicola, nel terzo titolo i protagonisti diventarono addirittura tre e questo fattore influì negativamente sui sentimenti dell'uomo senza nome che vedeva pian piano il suo ruolo da protagonista assoluto diventare più marginale. Egli credeva infatti che Eli Wallach fosse il vero protagonista del film e che lui fosse diventato la sua spalla, specie perché Leone e Wallach avevano un rapporto particolarmente felice e passavano insieme molto tempo. Inoltre, in molte delle scene nella quale l'attore compare assieme a Eastwood, è la sua mimica assieme alle sue espressioni a padroneggiare:

“Tuco è l'unico membro del trio di cui il pubblico apprende ogni dettaglio”⁵⁸

Leone permise inoltre a Wallach di utilizzare nel film degli elementi personali che permisero all'attore di esprimere la propria creatività, come il dente d'oro e un cappello, oltre la cintura assieme alle bretelle per tenere alti i pantaloni, ispirati dallo stesso regista. Tuco riflette un'intera gamma di emozioni con cui identificarsi nel corso del racconto. È un personaggio divertente, ironico ma anche spietato. La sua formazione da attore teatrale lo rese capace di assumere il ruolo di questa importante figura, apportando suggerimenti ben riusciti per il proprio personaggio, come per esempio quando si traccia goffamente il segno della croce per scongiurare la sfortuna.⁵⁹

Le riprese di *Il buono, il brutto, il cattivo* durarono tredici settimane, a Roma furono girati gli interni negli studi Elios, gli esterni a Tabernas, nel deserto dell'Almeria, Guadix, Madrid e Burgos. I paesaggi desertici dell'Almeria sono cornici sceniche attraversate dai personaggi principali in cerca del premio finale.⁶⁰

“Lo spazio cinematografico di *Il buono, il brutto e il cattivo* è pieno di contrapposizioni surreali che imbrogliono l'occhio e mantengono il pubblico sempre attaccato allo schermo.”⁶¹

Un esempio può essere osservato nel momento in cui Biondo e Tuco si trovano in un boschetto e tutto d'un tratto compaiono delle baionette in camera, impugnate da soldati che circondano i due intimandoli di seguirli. La scena fornisce un effetto di sorpresa

⁵⁸ *Ivi* p. 239.

⁵⁹ *Ivi* p. 237.

⁶⁰ C. Frayling, *Sergio Leone. Danzando con la morte.*, cit. p. 242-244.

⁶¹ *Ivi* p. 245.

soprattutto perché i protagonisti, in particolare Tuco, restano sorpresi, ma dalla disposizione dei soldati e dalla loro apparizione nell'inquadratura si può capire che per loro fossero visibili prima della loro rivelazione, nonostante il loro *shock*. Nella stessa scena vengono scortati nel grande campo che si trova giusto pochi passi di fronte a loro, il che lo rende un semplice *escamotage* per la presentazione del medesimo al pubblico più che ai personaggi in sé. Nel film, subito dopo i titoli di testa osserviamo un volto in primissimo piano che fissa dritto in camera, accompagnato da un ululato e il suono del vento in sottofondo, un volto sudato e sporco che si sovrappone al CLL del paesaggio retrostante. Fino al momento in cui i tre personaggi entrano dentro uno degli edifici e subito dopo si sentono degli spari seguiti dal vetro della finestra che si infrange, con la fuga di uno dei tre protagonisti, che viene presentato attraverso un fermoimmagine di lui con in mano carne e delle bottiglie di alcol, mentre compare una scritta in rosso in sovrimpressione che recita "il brutto". La sequenza viene accompagnata dal motivetto *jodel* che tornerà spesso durante la narrazione e che ricorda l'ululato di un coyote, elemento caratterizzante del *west* americano e, in particolare nel racconto, del personaggio di Tuco, che contribuisce a creare quell'atmosfera tipica del film. La presentazione degli altri due prende più tempo sullo schermo, ma serve a contestualizzarne i ruoli. Il successivo protagonista presentato è "Sentenza" etichettato dall'aggettivo "il cattivo". Dopo che lui uccide due uomini che lo ingaggiano l'uno contro l'altro, con l'uccisione dei famigliari quale effetto collaterale, apprende uno dei punti nodali su cui si sviluppa la narrazione, ossia che è sparita una cassa piena d'oro che si appresta a cercare. Viene mostrato anche un suo fermoimmagine nel corso del quale lo scorgiamo con un sorriso sardonico dipinto sulle labbra e compare la scritta in rosso in sovrimpressione che lo etichetta come "il cattivo". Il terzo e ultimo protagonista "Biondo" interpretato da Eastwood invece affronta tre loschi individui che minacciano il socio. Eliminandoli repentinamente si appresta a legare Tuco e portarlo al commissariato dove riscuote la sua taglia, che poi divide con lui dopo che lo salva dall'impiccagione rompendo la corda con un colpo di fucile, con il quale successivamente fa saltare i cappelli dei paesani che assistevano all'esecuzione per creare una distrazione e permettere al socio di mettersi in fuga. La sequenza degli spari ai cappelli ricorda il precedente film, nel quale la controparte più anziana (Mortimer), fa saltare il suo cappello in aria più volte durante lo scontro tra i due che sancisce la loro

società.

La scena dell'impiccagione di Tuco si ripete nuovamente mentre Sentenza ricerca informazioni sulla cassa d'oro scomparsa; quindi, Biondo e Tuco fuggono nuovamente insieme nel deserto nel quale il primo viene finalmente etichettato con l'appellativo di "il buono". Tutti e tre i personaggi durante la loro presentazione sono presentati dall'aggettivo che li dovrebbe rappresentare e dal motivo musicale ideato per ciascuno di loro. Fin da subito si capisce dalle azioni dei rispettivi personaggi che le etichette sono solo tali e non corrispondono alle loro qualità. Il "buono" non lo è davvero, o almeno non completamente. Il "brutto" oltre essere un aggettivo soggettivo, non corrisponde totalmente alla personalità di Tuco, che durante il racconto mostra altri lati del suo essere. Il "cattivo" invece, che corrisponde al personaggio di Sentenza, è l'aggettivo più veritiero, il quale, al contrario del film precedente dove Van Cleef interpretava un ruolo più romantico, in questo capitolo occupa il ruolo del vero antagonista che non compie mai azioni positive ma agisce sempre per guadagno personale. Il terzo film western di Sergio Leone, intitolato *Il buono, il brutto, il cattivo* riscosse un grande successo, anche internazionale, ma le prime recensioni statunitensi, come anche quelle delle due pellicole precedenti, non lo vedevano di buon occhio, ma anzi suggerivano un'ostilità particolare da chi quel genere lo aveva inventato e lo vedeva trasmutato in qualcosa di molto distante dal tipico prodotto Hollywoodiano. La trilogia deve inoltre sopportare il peso di tutto il genere, poiché nonostante la produzione di "spaghetti western" fosse copiosa, il consumo delle stesse era perlopiù nazionale o al massimo europeo. L'esportazione delle pellicole non fu un fenomeno reiterato e per questo motivo la critica statunitense in particolare prese in considerazione queste pellicole di maggiore successo. Lo straniero senza nome divenne il biglietto da visita di un intero nuovo genere che influenzò il cinema in maniera incontrovertibile.

Le critiche iniziali, che si scontravano con il lato violento delle rappresentazioni e sulle differenze con i western americani, persero peso con la crescita del pubblico, che ormai aveva maturato una consapevolezza tale da permettere il successo di questo tipo di rappresentazione.

“Le sparatorie di un film rappresentano la valvola di scarico della tensione dello spettatore. Oggi, poi, il pubblico è più maturo di vent’anni fa, ma anche più oppresso da problemi contingenti, perciò va al cinema per distrarsi, divertirsi, scaricarsi.”⁶²

Nonostante la precedente citazione si riferisce a un commento di Leone successivo alla produzione della trilogia, quindi verso la fine degli anni ’60, è ancora oggi molto attuale. Oltre a permetterci di cogliere l’orientamento che assume il regista nella costruzione delle sue storie. Queste narrazioni si innestavano nel secolo precedente alla loro creazione, in un luogo ostile, il *far west*, che Leone decide di omaggiare e non falsificare attraverso un altro tipo di storia, distanziandosi dal racconto romanzato del western hollywoodiano classico. Leone vuole costruire una storia più realistica, la quale non può relegare la violenza a un ruolo di secondo piano; decide di mostrarla nella sua crudezza e farne uno dei punti forti del suo cinema.

“Si dice che speculiamo sulla violenza. Ma stiamo raccontando una certa America, periodo 1860-’80 supbergiù. Non era mica un ambiente romantico, il west, a quei tempi. (...) Il west vero non è romanzato e imbellettato di grandi ideali.”⁶³

Il regista agisce consapevole delle sovrastrutture create sul western hollywoodiano e decide di ribaltare questo tipo di storia trasformando il genere attraverso dei racconti in cui viene sì rappresentata la violenza del tempo, ma è mostrata sia per fini spettacolari, sia per porre una forte critica. Commenta Vincenzoni:

“C’è la violenza ma anche la satira della violenza.”⁶⁴

Tale riflessione riferita a *Per un pugno di dollari*, suggerisce che questa sia stata accolta dal pubblico con complicità.

Sul piano musicale questo film si distacca abbastanza dagli altri due, per il fatto che Morricone ebbe il tempo di comporre, prima della registrazione, le partiture musicali che accompagnano le immagini. Il film venne realizzato attraverso l’impiego della musica come elemento espressivo fondamentale dato che le riprese furono effettuate con la base musicale pensata per le varie scene. La riproduzione delle musiche nella fase di ripresa serviva a dare il ritmo alle battute e ai movimenti degli attori, oltre che a creare l’atmosfera che caratterizza la pellicola. A partire dalla collaborazione del compositore con il regista le musiche furono realizzate prima delle riprese, Morricone riuscì così a

⁶² A. Pezzotta, *Il western italiano.*, cit., p. 19.

⁶³ *Ivi.* p. 18.

⁶⁴ *Ibidem.*

rendere i temi musicali più complessi e drammatici. Leone e Morricone nella trilogia fanno uso del suono per diverse funzioni quali: suggerimenti narrativi, continuità e unità nel racconto. Nel film, Ennio Morricone ha adottato un approccio unificato per la rappresentazione musicale dei tre protagonisti, differenziandoli attraverso strumenti specifici. A differenza dei suoi lavori precedenti, dove ciascun personaggio aveva un motivo distintivo, stavolta Morricone ha scelto un gesto melodico identico per tutti e tre, differenziandoli attraverso l'impiego di strumenti differenti. Gli strumenti che vanno a caratterizzare i protagonisti sono:

- Flauto dolce per Biondo;
- Voci maschili trattate elettronicamente che ricordano l'ululato del coyote per Tuco;
- L'ocarina con registro grave per Sentenza;

La scelta di accompagnare i protagonisti dal proprio aggettivo e da uno strumento particolare (o voce nel caso di Tuco) permette al pubblico di inquadrare da subito i personaggi che vengono accompagnati durante la narrazione dai loro suoni caratteristici e dai quali vengono annunciati ancor prima di apparire nell'inquadratura. Questa scelta musicale aggiunge complessità alla narrazione, contribuendo a definire le personalità dei personaggi e a creare un'identità sonora unica per ognuno di essi. La musica assume nella costruzione narrativa un'importanza centrale, sviluppando lirismo e umorismo, tragedia e barocco. Diventa inoltre un elemento della storia, come nel caso della sequenza del campo di concentramento nel quale un'orchestra di prigionieri deve suonare per nascondere le urla di Tuco che viene torturato da Wallace, un sottoposto del "cattivo" Sentenza, per estrapolargli informazioni riguardo l'oro nascosto da Bill Carson. In altre sezioni del film, la musica accompagnava dei repentini cambi di ritmo come quando la carrozza fantasma compare dal nulla in mezzo al deserto.⁶⁵

Durante lo svolgimento narrativo vi sono momenti particolari in cui il silenzio alimenta la tensione poco prima di una scena d'azione. Un caso si può riscontrare nella "scena dello sperone". La sequenza in cui i tre uomini assoldati da Tuco salgono le scale è inizialmente accompagnata dai rumori di sottofondo del paese che vede i soldati confederati che si stanno ritirando e tutto un pubblico ad adornare la scena. Mentre

⁶⁵ C. Frayling, *Sergio Leone. Danzando con la morte. Biografia.*, cit. p. 249.

Biondo sta facendo manutenzione alla sua arma si continuano a sentire i suoni diegetici del paesaggio esterno all'edificio che aumentano di volume con le inquadrature dell'esterno. A un certo punto vengono inquadrati gli speroni degli stivali di uno dei tre che salgono le scale per fare un agguato ai danni di Biondo. In quel momento mentre salgono le scale e come si avvicinano alla porta della stanza di Biondo si ode il rumore degli speroni, che vengono inquadrati alternativamente alle mani che rimontano la pistola. Per un momento vengono inquadrati i soldati all'esterno che si arrestano sul posto facendo calare il silenzio sia all'esterno che all'interno dell'edificio. A quel punto si colloca un primissimo piano sugli occhi di Eastwood con un viso aggrottato che ci fa capire di aver udito il rumore dei passi dei tre, in particolare percepisce il suono degli speroni che producono un tintinnio metallico, anche se di bassa intensità. Tale sottile suono è sufficiente ad allertare Biondo che li attende dietro la porta ormai con l'arma carica. La sequenza viene prolungata attraverso primi piani dei tre uomini accompagnati dal silenzio e da qualche suono di esplosioni in lontananza. Il silenzio aiuta a dilatare il tempo. Prima che i tre aprano la porta, l'inquadratura all'esterno ci mostra i soldati che ripartono, udiamo così i rumori dei passi dei cavalli che interrompono il silenzio precedente. La sequenza continua con la porta che viene aperta e i tre uomini cadono per mano del Biondo che spara loro velocemente, senza che abbiano nemmeno il tempo di reagire. A quel punto il protagonista si alza e termina il terzo uomo che dopo un colpo di pistola si sta per rialzare. Contemporaneamente Biondo, esclamando "Gli speroni" per segnalare l'elemento che ha rivelato la loro presenza, rimette con una mossa scenografica la pistola nella fondina. La scena continua con il fischio di flauto che viene ricalcato dal "ua ua ua" seguito da un ulteriore rumore di speroni che vengono ripresi in primo piano e successivamente l'inquadratura si allarga rivelando Tuco che punta una pistola all'ormai ex socio. Questa sequenza esprime in maniera concisa l'utilizzo del silenzio quale componente stilistica del regista italiano. Attraverso questa breve scena il tempo sembra dilatarsi mediante l'uso del silenzio, preparando il pubblico all'azione che si scatena in un lampo e tornando successivamente, attraverso dei suoni particolari, al tempo cinematografico meno dilatato. Nel caso specifico del conflitto finale in *Il buono, il brutto, il cattivo*, Leone utilizza il silenzio in modo magistrale. La sequenza che prepara il pubblico all'arrivo dei protagonisti all'arena posta al centro del cimitero è anch'essa significativa. Tuco e Biondo si trovano in un casolare semidistrutto nel quale il secondo

trova un soldato sudista morente a cui offre la propria giacca e un tiro del sigaro che lo accompagna per tutta la trilogia. Dopo il gesto compassionevole del “buono” verso il soldato che muore poco dopo, Tuco cerca di precederlo prendendo un cavallo legato lì fuori. Con l’ennesimo tradimento il biondo recupera dal corpo del soldato il caratteristico poncho che ritroviamo nei due titoli precedenti, a quel punto spara con un cannone che colpisce il terreno vicino a Tuco che sta nel frattempo scappando in sella al cavallo, facendolo cadere. Tuco continua la fuga a piedi mentre viene preso a cannonate fino a che non inciampa, finendo accanto a una tomba. In quel momento udiamo nuovamente il brano intitolato “*L’estasi dell’oro*” e l’inquadratura viene allargata fino a contenere l’intero cimitero nel quale Tuco inizia a correre fino a raggiungerne il centro, il ring che conterrà i duellanti nella sfida decisiva. La musica continua mentre le inquadrature dinamiche si proiettano sulle centinaia di tombe che Tuco ispeziona cercando il nome di quella che dovrebbe contenere l’oro. Tuco corre in cerchio tra le tombe, inquadrature alternate di lui e delle tombe danno il capogiro. Infine, la musica si ferma nel momento in cui la cinepresa si arresta sul volto di lui che ha finalmente trovato la tomba che cercava. Mentre osserviamo Tuco scavare con un asse di legno, compare nell’inquadratura l’ombra di Biondo che gli lancia una vanga; l’azione è annunciata dal solito tema musicale. Biondo con indosso il famoso poncho esclama “Con quella fai prima!”. Poco dopo uno scambio di sguardi tra i due, Tuco riprende a scavare fino a che con un colpo di scena compare Sentenza che lancia un’altra vanga sulla tomba intimandoli a scavare mentre punta una pistola contro di loro. Successivamente viene aperta la bara che dovrebbe celare il tesoro promesso, ma in realtà si scopre contenere solamente uno scheletro. Il Biondo ha tenuto segreta la vera posizione dell’oro e propone agli altri due un combattimento per poterselo “guadagnare”. I tre entrano nel cerchio nel quale Biondo posa al centro la pietra sulla quale dice di aver scritto il vero nome della tomba. I tre si posizionano lentamente accompagnati da scambi di sguardi in primo piano e con in sottofondo il tema musicale che contorna la scena. La musica si arresta e riparte con le note che identificano il carillon del lungometraggio precedente. La sequenza è caratterizzata da diversi primi e primissimi piani che si spostano tra i volti dei protagonisti e le loro mani pronte a estrarre le pistole dalle
fondine.

La lunga sequenza senza dialoghi, accompagnata dalla musica di Ennio Morricone, contribuisce a creare una *suspense* intensa mentre i tre protagonisti si preparano per il

duello finale nel cimitero. Questa scelta compositiva che vede l'assenza di parola quale componente espressiva è diventato un marchio distintivo del lavoro di Leone e ha influenzato molti registi successivi. Il ritmo tra immagini e musica contribuisce ad accrescere la tensione.

“(…), il duello di *Il buono, il brutto e il cattivo* raggiunge l’apice dell’exasperazione nervosa: l’obiettivo di Leone è ritardare l’arrivo della morte e provocare nello spettatore lo stesso istinto di sopravvivenza che condividono i protagonisti.”⁶⁶

Il brano musicale della sequenza è composto da Morricone sul tema del famoso *Deguello* di *Rio Bravo*: dura 4’54” a cui si aggiungono 30” di effetti speciali.⁶⁷ Le riprese della sequenza del “Triello” durarono un’intera giornata. Il brano narrativo si svolge all’interno di una “arena” circolare costruita appositamente con attorno il cimitero, che costituisce un ammiccamento morboso alla morte e nella quale gli unici spettatori che fanno da testimoni alla sparatoria sono i defunti. Anche la musica doveva somigliare a una “risata dei morti nella tombe” e serve per conferire lirismo alle immagini.⁶⁸

“Gli antagonisti, fino dalla prima inquadratura, sono esaminati da tutte le posizioni possibili, dalla punta degli stivali alla fronte sudata.”⁶⁹

Lo stile leoniano raggiunge il suo apice con la realizzazione del duello a tre e tutta la sequenza che lo precede, testimonianza di un sapiente uso della cinepresa e di grande attenzione alla composizione dell’immagine, appare sublimato dalla raffinata colonna sonora che accompagna l’azione dei personaggi rappresentati.

“È proprio nell’aspetto visivo (e sonoro, del resto, secondo Deleuze, il sonoro è una dimensione dell’immagine visiva: <<fa vedere>>, è visibile tanto quanto l’immagine è leggibile) che Leone elabora quello scarto tra storia (intesa come fabula, percorso narrativo di base) e discorso (la narrazione come <<effetto>> delle immagini) in cui si chiarisce lo sfondo tematico del film, in stretto collegamento con i due western precedenti, a formare la trilogia.”⁷⁰

Mediante il ritrovamento simbolico del poncho, Biondo torna a essere lo straniero senza nome che arriva a San Miguel nel primo film, andando a chiudere la trilogia in un cerchio narrativo che inizia e termina nel nulla.

⁶⁶ L. Beatrice, *Al cuore Ramòn, al cuore [...]*, cit. p. 105.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ N. Simsolo, *Conversation avec Sergio Leone.*, cit. p. 120.

⁶⁹ L. Beatrice, *Al cuore Ramòn, al cuore [...]*, cit. p. 106.

⁷⁰ M. Garofalo, *Tutto il cinema di Sergio Leone.*, cit. p. 351.

Ennio Morricone e la sua cifra stilistica

Nei progetti leoniani il maestro Ennio Morricone si è dimostrato essere una figura di grande rilievo; infatti, senza Morricone e il suo genio musicale la trilogia del dollaro non sarebbe la stessa. Le sue composizioni hanno contribuito in modo significativo al successo delle varie pellicole di cui si è fatto carico ed è riuscito attraverso la sua esperienza a creare atmosfere e soluzioni originali che vennero anche spesso copiate dopo il grande successo ricevuto.

L'incontro con Leone non avviene per caso ma furono appunto i produttori del film Papi e Colombo a suggerirgli una collaborazione con il compositore che già aveva lavorato a un altro loro western l'anno precedente. Tra i due maestri si instaura un rapporto interessante. Nonostante il clima tra di loro fosse spesso teso a causa delle discordanze dovute alle richieste spesso pressanti del regista, i due artisti riuscirono a creare in strettissima collaborazione. Grazie alla capacità compositiva di Morricone e attraverso le indicazioni precise e particolari di Leone, le colonne sonore permeano la narrazione contribuendo a delineare tratti psichici dei personaggi mediante suoni e rumori particolari ed unici.

Morricone fu il primo ad utilizzare dei suoni così rari nel mondo cinematografico, come possono essere quello della frusta e del fischio in concomitanza con le campane. Ciò contribuì alla creazione dell'atmosfera occidentalizzante, che rimanda al deserto del *far west*.

Morricone preferiva creare affidandosi a dimensioni che pescassero dal sentimento, senza affidarsi a strategie compositive consolidate, lasciandosi andare in una perenne ricerca e sperimentazione, come possiamo constatare nell'utilizzo di questi elementi sperimentali impiegati sublimemente, che nonostante il loro ricorso inusuale, o forse proprio per questo, aiutano il film a vivere di espressione propria, inaugurano un nuovo tipo di ricerca nella composizione di musica per film.

Morricone afferma che la musica per cinema è un'arte a sé stante, con i propri problemi di varia natura, che siano essi estetici, tecnici o sociologici.⁷¹ Tra questi problemi si possono facilmente individuare quelli di carattere tecnico, per esempio la lunghezza di un brano o tema che deve coincidere con la lunghezza delle scene riprese, oppure sul piano

⁷¹ G. Lucci, *Morricone. Cinema e oltre.*, cit., p. 21.

estetico come si possa creare un insieme di suoni che diano alle immagini una determinata atmosfera. Attraverso la collaborazione tra compositore e regista si può arrivare a risultati eccellenti, dove la composizione combacia con l'esperienza visiva ma può vivere nonostante ciò di vita propria, come nel caso delle colonne sonore della trilogia del dollaro, che catturano il nostro ascolto tutt'oggi con la possibilità di essere apprezzate anche indipendentemente dalla visione delle pellicole. Attraverso ciò si palesa una delle caratteristiche vincenti della musica morriconiana nei film di Leone. Essendo la musica concepita come un elemento "vivo", essa non è vincolata al discorso narrativo dato dal film, ne fa parte integrante ma si può comunque scindere da esso. Ciò permette di influenzare direttamente le immagini e come queste vengano poste in sequenza; è il ritmo della musica a dettare il ritmo delle immagini. Altrimenti sarebbe stata una situazione limitante sia nella temporalità della sequenza visivo-musicale, sia nell'espressività della stessa musica che potenzialmente non sarebbe stata in grado di adattarsi alle temporalità delle sequenze visive o comunque non avrebbe potuto manifestare tale libertà. È il caso particolare del terzo titolo, in cui le musiche sono state composte prima della registrazione delle immagini da Morricone sotto indicazioni di Leone. Queste venivano persino riprodotte sui set per dare non solo il ritmo alle sequenze, ma soprattutto per far entrare gli attori nell'atmosfera giusta. Secondo Morricone la musica cinematografica è subalterna al film, nonostante possa arrivare comunque a livello di arte a se stante, essendo un film prodotto del suo tempo, creato per gli uomini del suo tempo, la sua musica non può, a suo parere, rimanere valida se non provvisoriamente.⁷² Con questa affermazione, che sembrerebbe contraddire il valore espressivo "vivo" della musica anche indipendentemente dalle immagini a cui si è accennato precedentemente, Morricone pare fare riferimento ai limiti tecnici a cui bisogna prestare attenzione durante la creazione di un film. Questa attenzione non deve essere focus del solo compositore in quanto creatore dei brani musicali, ma è prerogativa anche del regista e in secondo luogo dei produttori e dei montatori. L'attenzione da parte del regista in riferimento ai problemi tecnici deve essere posta alla gestione delle scene in quanto deve rispettare i tempi delle inquadrature sia per dare valore evocativo-emozionale alle varie sequenze, sia per non creare discrepanze nella colonna sonora. Qui entra in gioco la squadra del montaggio cinematografico che deve lavorare a stretto contatto con

⁷² *Ibidem.*

il regista per fare in modo che tutto quadri con le sue concezioni estetiche e con l'impronta che vuole dare al film. Nei progetti cinematografici in cui venne coinvolto, compresa la trilogia, Morricone non volle mai utilizzare delle musiche preesistenti, ma decise sempre di crearne di nuove, se pur nelle sue composizioni non manchino delle citazioni. Una in particolare è riscontrabile nel primo film e gli venne suggerita da Leone che cercava una musica che ricordasse il brano di Dimitri Tiomkin col titolo *El Deguello* presente nel film *Rio Bravo* del 1959 (di Howard Hawks con protagonista John Wayne). Il brano si ispira a uno squillo di tromba dell'esercito militare messicano, e ricorda un canto funebre, ma venendo rimodellato più volte attraverso vari compositori rinasce con Morricone come musica che preannuncia il duello finale tra Joe e la banda dei Rojo nel primo capitolo della trilogia. Morricone spiega perché in caso di applicazione di musiche preesistenti al cinema si possa ottenere un risultato variabile che può essere quindi o positivo o negativo.

“La musica preesistente tiene conto solamente di ciò che essa stessa è, non certamente delle immagini a cui viene applicata. La musica, come la più astratta tra le arti, offre nell'uso cinematografico possibilità di applicazioni positive, imprevedute e impensabili, proprio per la sua astrattezza.”⁷³

Conclusioni

Attraverso la sua visione Leone è stato in grado di creare un mondo che riflette la realtà per alcuni aspetti. Cosa espressamente evitata nel genere western fino al suo arrivo, che prevedeva dei codici costruttivi sedimentati nelle pratiche registiche del tempo a lui precedente. La distanza culturale di Leone, rispetto ai principi americani e le pratiche hollywoodiane, gli permise di rinnovare un genere forse in parte in declino, e fornirgli una nuova prospettiva di vita grazie anche all'impiego delle sue scelte compositive oltre che l'accompagnamento musicale innovativo, fornito dal genio di Morricone e che caratterizza la trilogia oltre che lo distingue dal resto dei film di genere western. Grazie al suo intervento nella scena cinematografica internazionale, ravvivò il genere dandogli un aspetto nuovo, e permettendo, grazie al suo successo, di stimolare la

⁷³ *Ibidem.*

creatività di tanti registi e aspiranti registi a investire nel genere riformato. Contribuendo quindi in modo significativo alla creazione di un nuovo sottogenere, stabilì le basi delle sperimentazioni protratte dai vari registi negli anni successivi che mediante nuove vie compositive, imperniate sul nuovo stile creato da Leone, misero in moto l'economia cinematografica del paese grazie alla copiosa produzione degli anni che seguirono la pubblicazione della trilogia del dollaro. Il nuovo modo di affrontare il genere si distingue dal primo per diversi elementi caratteristici come l'uso frequente della violenza, anche a fine satirico oltre che spettacolare, il tema del rapporto tra bene e male là dove i due termini non presentano una netta divisione, la presenza di tradimenti e doppiogioco oltre che una rappresentazione piuttosto realistica e cruda, in modo tale da coinvolgere maggiormente gli spettatori davanti al racconto. Nonostante le prime problematiche incontrate dal regista, quai la rivendicazione dei diritti da parte di Kurosawa e la successiva rottura dei rapporti con la casa produttrice del primo film, Sergio Leone ha perseguito nel suo intento creando un universo racchiuso in sé stesso nel quale i personaggi da lui ideati riflettono i suoi ideali e nel quale mostra vari aspetti dell'essere umano come la follia di Indio nel secondo film, la stupidità della guerra nel terzo e la lotta per la sopravvivenza nel primo. Le composizioni musicali create grazie alla collaborazione con Ennio Morricone, riescono a distinguere la trilogia del dollaro dal resto dei film del genere, grazie anche all'impiego di strumenti e suoni inusuali, oltre che la loro applicazione in dei momenti significativi nel corso dei diversi film. Le sperimentazioni di Morricone si sono rivelate come elemento vincente nel complesso filmico e permettono al pubblico di sincronizzarsi col racconto e di svelare lentamente la storia narrata. L'efficacia con cui vengono proposti i racconti la si può riscontrare, oltre che nelle musiche, nelle varie inquadrature particolari sperimentate dal regista, che riescono a trasmettere, attraverso il frequente uso di primi e primissimi piani, le emozioni dei personaggi in modo efficace.

Bibliografia

Testi di carattere generale

- E. Audissino, *Film/Music analysis.*, Londra, Palgrave Macmillan, 2017.
- L. Broughton, *Critical Perspectives on the western. From A fistful of dollars to Django unchained.*, Londra, Rowman & Littlefield, 2006.
- R. Calabretto, *Lo schermo sonoro. La musica per film.*, Venezia, Marsilio Editori, 2022.
- C. Cano, *La musica nel cinema. Musica, immagine, racconto.*, Roma, Gremese Editore, 2002.
- M. Chion, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema.*, Milano, Lindau, 2017.
- G. Di Claudio, *Il cinema western.*, Chieti, Libreria Universitaria Editrice, 1986.
- M. Durrand, *Hearing and Seeing with Sergio Leone's Once Upon a Time in the West (1968): Toward Dispelling Audio-Visual Hierarchy.*, in <<Music and the Moving Image.>>, Vol. X, n. 2, 2017, pp. 46-61.
- S. Donati, *C'era una volta il West (ma c'ero anch'io).*, Roma, Omero, 2007.
- F. Faldini e G. Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1960-1969.*, Milano, Feltrinelli, 1981.
- C. Frayling, *Spaghetti Westerns*, Londra, Taurus, 1998.
- C. Gorbman, *Unheard Melodies. Narrative Film Music.*, Londra, Indiana University press, 1987.
- A. Iannotta, *Il cinema audiotattile: suono e immagine nell'esperienza filmica*, Milano, Mimesis, 2017.
- S. M. Kaminsky, *Once upon a time in Italy: The italian western beyond Leone.*, in <<The velvet light Trap.>>, Vol. XII, 1974, pp. 31-33.
- F. Lehman, *Hollywood Harmony. Musical wonder and the sound of cinema.*, New York, Oxford University press, 2018.
- G. Lucci, *Morricone. Cinema e oltre.*, Milano, Electa Mondadori, 2007.
- L. E. MacDonald, *The Invisible Art of Film Music. A Comprehensive History.*, Lanham, The Scarecrow Press, Inc., 2013.
- E. Masetti (a cura di), *La musica nel film.*, Roma, Bianco e nero editore, 1950.
- A. Pezzotta, *Il western italiano.*, Milano, Il castoro, 2012.
- M. Piva, *L'inquadratura sonora. Immagine e suono in Robert Bresson.*, Padova, Esedra editrice, 2004.
- G. Rondolino, *Cinema e musica: breve storia della musica cinematografica.*, Torino, Utet libreria, 1991.
- R. Schickel, G. Canova (a cura di), *Clint Eastwood: l'uomo dalla cravatta di cuoio.*, Milano, Sperling & Kupfer, 1999.

- V. Valente e M. Di Donato, *Ascoltare il cinema. Studi sul suono nel film.*, Roma, Bulzoni, 2016.
- P. Valentini, *Il suono nel cinema. Storia, teoria e tecniche.*, Venezia, Marsilio Editori, 2006.
- G. Volpi (a cura di), *Il western. Fonti, forme, miti, registi, attori, filmografia.*, Milano, Feltrinelli, 1973.

Monografie su Sergio Leone

- L. Beatrice, *Al cuore Ramòn, al cuore. La leggenda del western all'italiana.*, Firenze, Tarab edizioni, 1996.
- O. De Fornari, *Sergio Leone.*, Milano, Moizzi, 1977.
- O. De Fornari, *Tutti i film di Sergio Leone.*, Milano, Ubulibri, 1984.
- C. Frayling, *Sergio Leone. Danzando con la morte. Biografia.*, Milano, Il Castoro, 2002.
- C. Frayling, *C'era una volta in Italia: il cinema di Sergio Leone*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2014.
- M. Garofalo, *Tutto il cinema di Sergio Leone.*, Milano, Baldini & Castoldi, 1999.
- C. Gilles, *Sergio Leone*, Parigi, Henry Verier, 1984.
- G. Lambert, *Les bons, les sales, les mènchants et les propres de Sergio Leone*, Parigi, Solar, 1976.
- R. Lasagna, *Le guide del cinema – Sergio Leone.*, Lancusi (Sa), Ed. Ripostes, 1996.
- F. Mininni, *Sergio Leone*, Firenze, Il Castoro, 1989.
- D. Molon, *Storia illustrata del cinema western*, Roma, Anthropos, 1984.
- I. Moscati, *Sergio Leone. Quando il cinema era grande.*, Torino, Lindau, 2007.
- R. Pugliese, *Sergio Leone*, Venezia, Ed. Circuito cinema, 1989.
- E. Simeon, *Per un pugno di note: storia, teoria, estetica della musica per il cinema, la televisione e il video.*, Milano, Rugginenti, 1995.
- C. Uva, *Sergio Leone. Il cinema come favola politica.*, Roma, Edizioni Fondazione Ente dello spettacolo, 2013.
- L. Verdone, *Per un pugno di dollari.*, Bologna, Nuova Universale Cappelli, 1979.
- F. Zanello, *C'era una volta il west di Sergio Leone.*, Chieti, Libreria Universitaria Editrice, 2003.

Saggi e articoli su: *Per un pugno di dollari*

- C. Frayling, *The Making of Sergio Leone's A Fistful of Dollars.*, in <<Cineaste>>, Vol. XXV n. 3, 2000, pp. 14-22.
- G. Grazzini, *Per un pugno di dollari*, in <<Corriere della Sera>>, 14 ottobre 1964.
- T. Kezich, *Per un pugno di dollari*, in <<Bianco & Nero>>, n. 11-12, 1964.

G. Mancino, *Uno, nessuno e centomila dollari. Akira Kurosawa e Sergio Leone.*, in <<Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione.>>, n. 24, 2021.

U. Pirro, *Da <<Caltiki>> a << Un pugno di dollari>>*, in <<Ulisse>>, n. 56, ottobre 1965.

Saggi e articoli su: *Per qualche dollaro in più*

[s.n.], *Per qualche dollaro in più.*, in <<Monthly film bulletin>>, Vol. XXXIV, n. 396, 1967, p. 176.

P. Brion, *Et pour quelques dollars de plus*, in << Chaiers du Cinéma>>, n.184, novembre 1966.

C. Callisto, *Per qualche dollaro in più.*, in <<ABC>>, 16 gennaio 1964.

Saggi e articoli su: *Il buono, il brutto, il cattivo*

[s.n.], *Good, the bad and the ugly, the "(Il buono, il brutto, il cattivo)".*, in <<Monthly Film Bulletin>>, Vol. XXXV, n. 408, 1968, pp. 154-155.

G. Braucourt, *Le bon, le brute, le truand*, in <<Cinéma 66>>, n. 110, novembre 1966.

R. Durgnat, *The Good, the Bad and the Ugly*, in <<Films and Filming>>, novembre 1968.

J. F. Giré, *L'art du montage chez un Italien nommé Sergio Leone.*, in <<Positif>> n. 509, 2003, pp. 62-65.

A. Moravia, *Il buono il brutto, il cattivo*, in <<L'Espresso>>, 8 gennaio 1967.

E. Natta, *Il buono il brutto, il cattivo*, in <<Cineforum>>, n. 61, gennaio 1967.

M. Negarville, *Il buono il brutto, il cattivo*, in <<Ombre rosse>>, n. 1, maggio 1967.

S. Pierre, *Le bon, le brute et le truand*, in <<Cahiers du Cinéma>>, n. 200-201, aprile-maggio 1968.

F. Sacchi, *Il buono il brutto, il cattivo*, in <<Epoca>>, 12 febbraio 1967.

S. Toffetti, *Il buono, il brutto, il cattivo di Sergio Leone.*, Roma, Quaderni della Cineteca Nazionale, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, 2000.

Interviste a Sergio Leone

G. Braucourt, pubblicata in <<Cinéma 69>>, n. 140, novembre 1969.

G. Braucourt, pubblicata in <<Ecran 72>>, maggio 1972.

F. Ferrini, *L'antiovestern e il caso Leone*, in <<Bianco e Nero>>, n. 9-10, 1971.

A. Lucano, pubblicata in <<La rivista del cinematografo>>, n. 1, gennaio 1967.

M. Moscati, *Western all'italiana (Guida ai 407 film, ai registi, agli attori)*, Milano, Pan, 1978.

N. Simsolo, *Conversation avec Sergio Leone.*, Quetigny, Ramsay, 1999.

N. Simsolo, pubblicata in <<Zoom>>, n. 5, maggio 1972.

Sitografia

Imdb: www.imdb.com

Fiaf: www.proquest.com/fiaf/index

Jstor: www.jstor.org

Primevideo: www.primevideo.com

Wikipedia: www.wikipedia.org

Youtube: www.youtube.com

Filmografia:

Gli ultimi giorni di Pompei. (1959)

Il Colosso di Rodi. (1960)

Per un pugno di dollari. (1964)

Per qualche dollaro in più. (1965)

Il buono, il brutto, il cattivo. (1966)

C'era una volta il West. (1968)

Giù la testa. (1971)

C'era una volta in America. (1984)

Schede tecniche dei film:

Per un pugno di dollari (1964)

Regia:

Bob Robertson (Sergio Leone)

Soggetto:

Sergio Leone (ispirato a *Yojimbo - La sfida del samurai* di Akira Kurosawa)

Sceneggiatura:

Sergio Leone, Duccio Tessari, Victor Catena, Fernando Di Leo;

Direttore della Fotografia:

Jack Dalmas (Massimo Dallamano)

Musica:

Dan Savio/Leo Nichols (Ennio Morricone)

Montaggio:

Bob Quintle (Roberto Cinquini)

Direttore artistico, Decoratore Set, e**Costumi:**

Charles Simons (Carlo Simi)

Aiuto regia:

Frank Prestland (Franco Giraldi)

Direttori di produzione:

Frank Palance (Franco Palaggi)

Günter Raguse

Effetti speciali:

John Speed (Giovanni Corridori)

Manuel Baquero

Produzione:

Harry Columbo (Arrigo Colombo),

George Papi (Giorgio Papi)

Compagnie di produzione:

Jolly Film (Roma), Ocean Film (Madrid),

Constantin Film (Monaco)

Interpreti:

Clint Eastwood – Lo straniero senza nome/Joe

Johnny Wels (Gian Maria Volontè) –

Ramón Rojo

Aldo Sambrelli – Manolo

Antonio Prieto – Don Benito Rojo

Benny Reeves (Benito Stefanelli) – Rubio

Carol Brown (Bruno Carotenuto) – Antonio Baxter

Chico

Daniel Martín – José

Edmondo Tieghi – soldato messicano

Joe Edger (Josef Egger) – Piripero, il becchino

José Calvo – Silvanito

Margherita Lozano – Consuelo Baxter

Marianne Koch – Marisol

Richard Stuyvesant (Mario Brega) –

Richard Stuyvesant (Mario Brega) – Chico

Sieghardt Rupp – Esteban Rojo

Umberto Spadaro – Miguel

Wolfgang Lukschy – John Baxter

Assistente alla fotografia:

Federico Larraya

Audio:

Edy Simson

Titoli:

Luigi Lardani

Dialoghi:

Mark Lowell

Chitarra, Fischio, e

Arrangiamento corale:

Alessandro Alessandroni

Coro:

Il Cantori Moderni di Alessandroni;

soprano, Edda Dell'Orso

Pubblicazione musicale:

RCA Italiana

Unit manager:

Fred Ross

Assistente di produzione:

Peter Saint

Trucco:

Sam Watkins

Segretaria di edizione:

Tilde Watson

Consulente tecnico:

W. R. Thompkins

Incasso italiano:

3.182.000.000 lire.

Durata:

100', (versione francese: 96'),

(versione inglese: 95').

Doppiaggio italiano:

Enrico Maria Salerno: Joe

Rita Savagnone: Marisol

Nando Gazzolo: Ramón Rojo

Giorgio Capecchi: John Baxter

Bruno Persa: Esteban Rojo

Lauro Gazzolo: Piripero

Mario Pisu: don Benito Rojo

Luigi Pavese: Silvanito

Anna Misericocchi: Consuelo Baxter

Nino Pavese: José

Sergio Graziani: Rubio

Renato Turi: Chico

Per qualche dollaro in più. (1965)

Regia:

Sergio Leone

Soggetto:

Sergio Leone, Fulvio Morsella

Sceneggiatura:

Luciano Vincenzoni, Sergio Leone (e
Sergio Donati)

Dialoghi:

Luciano Vincenzoni

Direttore della Fotografia:

Massimo Dallamano

Musica:

Ennio Morricone,
diretta da Bruno Nicolai

Montaggio:

Eugenio Alabiso
Giorgio Serralonga

Supervisore al montaggio:

Adriana Novelli

Direttore artistico, Decoratore Set, e

Costumi:

Carlo Simi

Direttore di produzione:

Ottavio Oppo

Assistenti alla regia:

Fernando di Leo
Julio Samperez

Effetti speciali:

Corridori Giovanni

Produttore:

Alberto Grimaldi

Compagnie di produzione:

P.E.A. (Produzioni Europee Associate,
Roma), Arturo Gonzales (Madrid),
Constantin Film (Monaco)

Interpreti:

Clint Eastwood – il Monco
Lee Van Cleef – colonnello Douglas
Mortimer
Gian Maria Volontè – l'Indio
Aldo Sambrell – Cuchillo
Antonio Molino Rojo – Frisco
Antoñito Ruiz – Fernando
Benito Stefanelli – Luke
Carlo Simi – direttore della banca di El
Paso
Dante Maggio – falegname
Diana Faenza – moglie di Brad
Diana Rabito – ragazza con Callaway
Edmondo Tieghi – abitante di Agua caliente
Frank Braña – Blackie
Giovanni Tarallo – telegrafista di Santa
Cruz
Guillermo Méndez – sheriffo di White
Rocks

Jesús Guzmán – passeggero del treno per Tucumcari

José Canalejas – Chico

José Marco – Baby Red Cavanaugh

José Terrón – Guy Calloway

Josef Egger – Profeta

Klaus Kinski – Wild

Kurt Zips – albergatore

Lorenzo Robledo – Brad

Luigi Pistilli – Groggy

Luis Rodríguez – Manuel

Mara Krup – moglie dell'albergatore

Mario Brega – Niño

Mario Meniconi – capotreno

Panos Papadopoulos – Sancho Perez

Peter Lee Lawrence – cognato del
Colonnello Douglas Mortimer

Robert Camardiel – telegrafista di
Tucumcari

Román Ariznavarreta – socio di Baby Red
Cavanaugh mezzo rasato

Rosemary Dexter – sorella del Colonnello
Douglas Mortimer

Sergio Mendizábal – direttore della banca
di Tucumcari

Tomás Blanco – sceriffo di Tucumcari

Audio:

Oscar De Arcangelis, Guido Orteni

Titoli:

Luigi Lardani

Edizioni musicali:

Eureka edizioni musicali

Sincronizzazione:

International recording

Fischio, e

Arrangiamento corale:

Allessandro Allesandroni

Coro:

Il Cantori Moderni di Alessandroni

Chitarra:

Bruno D'Amario Battisti

Registrazione presso:

RCA Italiana

Mixage:

Renato Caducri

Aiuto regista:

Tonino Valeri

Operatori alla macchina:

Eduardo Noè

Aldo Ricci

Assistente operatore:

Mario Lommi

Aiuto scenografo:

Carlo Leva

Raphael Ferri Jorda

Capo truccatore:

Rino Carboni

Truccatore:

Amedeo Alessi

Fonici:

Oscar De Arcangelis

Guido Orteni

Ispettori di produzione:

Norberto Salino

Manuel Castedo

Segretario di produzione:

Antonio Palombi

Segretaria di edizione:

Maria Luisa Rosen

Incasso italiano:

3.492.000.000 lire.

Durata:

130', (versione inglese e americana: 128')

Doppiaggio italiano:

C.D.S.

Enrico Maria Salerno: Monco

Emilio Cigoli: Douglas Mortimer

Nando Gazzolo: Indio

Renato Turi: Niño

Vittorio Sanipoli: Groggy

Bruno Persa: Wild

Lauro Gazzolo: Profeta

Manlio Busoni: Sancho Perez

Luigi Pavese: telegrafista di Tucumcari

Pino Locchi: Cuchillo

Gianni Bonagura: Blackie

Giorgio Capecchi: sceriffo di Tucumcari

Gualtiero De Angelis: Brad

Gianfranco Bellini: direttore della banca di Tucumcari

Rita Savagnone: ragazza con Callaway

Gino Baghetti: capotreno

Sergio Tedesco: Paco

Il buono, il brutto, il cattivo. (1966)

Regia:

Sergio Leone

Soggetto:

Luciano Vincenzoni, Sergio Leone

Sceneggiatura:

Age (Agenore Incrocci), (Furio)

Scarpelli, Luciano Vincenzoni, Sergio

Leone (e Sergio Donati)

Direttore della Fotografia:

Tonino Delli Colli

Musica:

Ennio Morricone, dirette da Bruno Nicolai

Montaggio:

Nino Baragli, Eugenio Alabiso

Direttore artistico, Decoratore Set, e

Costumi:

Carlo Simi

Produzione:

Alberto Grimaldi

Direttore della produzione:

Fernando Cinquini

Ispettori di produzione:

Carlo Bartolini

Federico Tofi (c.s.c.)

Interpreti:

Clint Eastwood – Biondo

Eli Wallach – Tucu Ramirez

Lee Van Cleef – Sentenza

Al Mulock – cacciatore di taglie con un braccio

Aldo Giuffrè – Capitano Clinton

Aldo Sambrell – membro della banda di sentenza

Angelo Novi – monaco

Antonio Casale – Jackson/Bill Carson

Antonio Casas – Stevens

Benito Stefanelli – membro della banda di sentenza

Claudio Sarchilli – peone messicano

Enzo Petito – proprietario dell'emporio

John Bartha – Sheriffo

Livio Lorenzon – Baker

Lorenzo Robledo – Clem

Luigi Pistilli – Padre Pablo Ramirez

Mario Brega – Caporale Wallace

Rada Rassimov – Maria

Sandro Sarchilli – peone messicano

Sergio Mendizábal – cacciatore di taglie

Aiuto Regista:

Giancarlo Santi

Assistente alla regia:

Fabrizio Gianni

Aiuto scenografo:

Carlo Leva

Segretaria di edizione:

Serena Canevari

Operatore alla macchina:

Franco Salvati

Fonici:

Elio Pacella

Vittorio de Sisti (c.s.c.)

Organizzatore generale:

Aldo Pomilia

Audio:

Elio Pacella, Vittorio De Sisti

Titoli:

Luigi Lardani

Orchestra:

Orchestra Cinefonico Italiana

Musicisti solisti:

Bruno D'Amario Battisti (chitarra), E. Wolf

Ferrari, I. Cammarota, F. Catania,

Michele Lacerenza (tromba), N. Samale,
Franco De Gemini (armonica),

Coro:

I Cantori Moderni di Alessandroni

Fischio:

Alessandro Alessandroni

Voci:

Alessandro Alessandroni, E. Gioieni, F.

Cosacchi, G. Spagnolo, Edda Dell'Orso

Pubblicazione musicale:

Eureka Edizioni Musicali

Segretari di produzione:

Antonio Palombi

Luigi Corbo

Compagnia di produzione:

PEA (Produzioni Europee Associate, Roma)

Truccatore:

Rino Carboni

Parrucchiere:

Rino Todero

Fonico mixage:

Fausto Ancillai

Fonico doppiaggio

Goffredo Potier

Effetti speciali:

Eros Bacciucchi

Sincronizzazione:

Nis Film

Incasso italiano:

3.210.000.000 lire.

Durata:

180', (versione francese: 166'), (versione
americana: 161'), (versione inglese: 148')

Doppiaggio italiano:

C.D.C.

Enrico Maria Salerno: Biondo

Carlo Romano: Tuco Ramírez

Emilio Cigoli: Sentenza

Pino Locchi: capitano Clinton, Jackson /
Bill Carson

Renato Turi: caporale Wallace

Nando Gazzolo: Pablo Ramírez

Rita Savagnone: María

Lauro Gazzolo: proprietario dell'emporio

Mario Pisu: Baker

Gianfranco Bellini: monaco