

Sergio Leone in piazza Tahrir. Riconfigurazioni del western prima e dopo la Primavera araba

Susan Kollin*

Nel ventunesimo secolo, lo sviluppo transnazionale degli studi accademici ha ri-elaborato il campo della letteratura e cultura western statunitense; in particolare gli studi sulle zone di confine e dell'area pacifica, la teoria indigena comparata e l'ecocritica hanno offerto importanti quadri teorici all'interno dei quali ripensare la regione. I western hollywoodiani, sia come risposta alle ansie emerse dopo l'11 settembre, sia come parte di una critica multinazionale lanciata contro la guerra americana al terrore e la sua politica estera alla Lone Ranger,¹ hanno recentemente contribuito alla svolta transnazionale, mostrando l'eroico cowboy americano in un'ambientazione internazionale dove le sue avventure spesso prevedono battaglie contro nemici diversi e il ripristino dell'ordine sulle frontiere globali del Medio Oriente. Le osservazioni del geografo culturale Derek Gregory sulla politica estera statunitense del ventunesimo secolo contribuiscono a spiegare le ragioni per cui il genere western possa ai nostri giorni rivelarsi fruttuoso. Come fa giustamente notare Gregory in *The Colonial Present: Afghanistan, Palestine, Iraq*, le storie predominanti a cui ricorrono gli Stati Uniti e l'Europa per giustificare l'invasione militare continuano a essere narrazioni che riguardano la battaglia della civiltà contro la barbarie e il selvaggio.² Queste storie prevedono "miti dell'autosufficienza, nei quali 'l'Occidente' stende le proprie mani con l'unica intenzione di portare agli altri quei frutti del progresso che altrimenti non riuscirebbero a cogliere".³

Il western ha contribuito spesso a estendere queste favole di progresso, prendendo a prestito la logica dell'Orientalismo per giustificare la politica estera statunitense, in special modo nel Medio Oriente dove contribuisce a quello che Walid El Hamamsy e Mounira Soliman chiamano "la vecchia opposizione binaria 'selvaggio' / 'salvatore'".⁴ Nel ventunesimo secolo il western ha preso piede in quanto forma narrativa popolare. In alcuni casi, il genere ci dice qualcosa a proposito delle più grandi ansie riguardanti gli Stati Uniti nel mondo e della sensazione che l'innocenza americana sia prigioniera dei terroristi mediorientali. In altre occasioni, in particolar modo quando è re-immaginato da autori e cineasti del Medio Oriente, il western diventa un mezzo utile per un esame critico di come la nazione sia diventata prigioniera delle sue stesse paure e agitazioni, con la guerra al terrorismo risultante non in una libertà maggiore, ma in accresciute limitazioni e minori libertà.⁵

Recentemente il western è stato sottoposto a revisioni al di fuori degli Stati Uniti; oltre i confini statunitensi il western circola in maniera significativa perché i temi comprendono conflitti e restrizioni che i singoli affrontano nella vita quotidiana. In questo modo, un western popolare raggiunge un nuovo pubblico internazionale per via dei significati specifici che gli spettatori gli assegnano a partire

dai loro stessi interessi e dalle loro preoccupazioni nazionali. Mentre il western ha gioito di una certa rinascita negli Stati Uniti post-11 settembre, mi interessa qui soprattutto analizzare come il genere abbia catturato l'attenzione delle popolazioni non-americane in luoghi come l'Egitto, la Libia, l'Iraq, dove scrittori e cineasti ne hanno riconfigurato le possibilità. Mi concentrerò sulle recenti trasformazioni del western in una cultura globale e, in particolare, sui modi in cui i codici e le convenzioni del genere siano stati rivisti e rimodellati da un pubblico identificato come minaccioso o pericoloso per gli Stati Uniti nell'era del terrore.

Parlare in senso lato dei recenti viaggi del western in Medio Oriente rischia ovviamente di cancellare o di ridurre differenze rilevanti sia a livello nazionale sia fra un testo e l'altro. L'Egitto e la Libia hanno vissuto storie specifiche di colonialismo e di nazionalismo che determinano le loro risposte diverse al western. Dal 1911 alla Seconda guerra mondiale la Libia è stata occupata dall'Italia, e più tardi, dal 1969 al 2011, ha affrontato una tremenda censura e repressione politica sotto la guida del generale Gheddafi, uno dei reggenti più longevi della regione. D'altra parte, in quanto fulcro mediatico medio-orientale, l'Egitto è il centro di una ben affermata tradizione filmica che gode di popolarità sia all'interno della nazione sia nell'area medio-orientale. Il paese produce anche la musica popolare più ascoltata del Medio Oriente, mentre il cinema egiziano è il prodotto di esportazione culturale di maggiore successo.⁶ L'Egitto, tuttavia, affronta anche delle tensioni, dato che gli sforzi per stabilire un'identità nazionale distinta spesso pesano più delle sue affiliazioni panarabiste.⁷ In maniera simile, nel contesto iracheno la circolazione del western globale non può essere valutata al di fuori dei discorsi che hanno contornato le due guerre del golfo per le popolazioni americane, discorsi che hanno presentato la nazione araba come un paese arretrato e femminilizzato bisognoso di essere portato in salvo dai soldati americani. La mia discussione dei viaggi del western nel Medio Oriente contemporaneo pone in primo piano connessioni e rotture, considerando come il diverso pubblico in differenti contesti nazionali spesso assegni a questi testi significati distinti e a volte controversi, e di come la distribuzione del western assuma forme decisamente specifiche per ragioni particolari.

Il western, nell'era post-11 settembre, per esempio, non è circolato in maniera diretta ma ha subito una deviazione significativa dalla propria rotta passando per la tradizione italiana degli spaghetti western. A causa della presenza coloniale dell'Italia nell'Africa settentrionale e orientale, è spesso più probabile che il genere rievocato nel Medio Oriente sia italiano piuttosto che americano. Louis Chude-Sokei nota che questa precedente ondata revisionista internazionale "criticava la cultura e la politica statunitensi ribaltando, rifiutando e rivisitando le sue strutture morali".⁸ Molti artisti e musicisti internazionali trovarono un'ispirazione alternativa nella forma, reclamando nuovo "spazio all'interno delle allegorie americane per navigare ed esplorare i significati concettuali ed economici dell' 'Ovest', della 'frontiera', del 'confine'".⁹ Austin Fisher, in maniera simile, sostiene che i cineasti italiani erano attratti dal western perché permetteva loro di "esporre i brutali meccanismi che sostenevano la società occidentale contemporanea".¹⁰ Il ciclo dei western italiani fu riconosciuto come un "cinema critico" emergente, che non soltanto si appropriava dei significati del genere ridefinendoli, ma esaminava

anche “come l’America immaginasse se stessa e come chi stava ai margini di tali proiezioni la re-immaginasse e, contemporaneamente, re-immaginasse se stesso attraverso di essa”.¹¹ La tradizione dello spaghetti western è stata a sua volta trasformata e alterata nella letteratura e nel cinema arabo; a volte il genere è utilizzato come un mezzo per esprimere resistenza contro un potere statale repressivo, mentre in altri momenti il western italiano appare come un mezzo limitato per spiegare e risolvere la complessa situazione politica del Medio Oriente.

C’era una volta in Medio Oriente

Nel 2011, durante i primi mesi della Primavera araba in Egitto, lo spaghetti western è stato congeniale alla critica al regime nazionale. Un tentativo di usare il genere a tale scopo compare nel documentario che ritrae i primi giorni del movimento pro-democratico e i suoi sforzi per cacciare Hosni Mubarak, da lungo alla guida del paese. *Tahrir 2011: The Good, the Bad, and the Politician* (“Tahrir 2011: Il buono, il cattivo, e il politico”), il film di Ayten Amin, Tamer Ezzat e Amr Salama sulla Primavera araba, si ispira all’opera quasi omonima del 1966 del regista italiano, estendendone la visione revisionista.¹² Il documentario cattura la rivoluzione egiziana dalle prospettive dei suoi tre attori principali: “il buono” si riferisce ai dimostranti pro-democrazia, “il cattivo” alle forze di polizia e “il brutto” – qui riformulato in “il politico” – al presidente egiziano Mubarak. Il documentario ha vinto il Premio UNESCO al Festival del cinema di Venezia, il Premio Miglior Documentario all’Oslo Film Festival e il Premio Miglior Produttore Arabo all’Abu Dhabi Film Festival; è stato anche il primo documentario, in quasi trent’anni, a essere distribuito nei cinema egiziani.¹³

La locandina del documentario (FIGURA 1) incorpora il testo sia in arabo sia in inglese, ammiccando così a un pubblico all’interno e all’esterno dei confini nazionali. Inoltre, la pubblicità impiega uno stile retrò che rimanda al mondo dello spaghetti western e alla tradizione del cinema italiano degli anni Sessanta. La locandina riprende, all’interno della sua cornice, il manifesto di un film, e appare montata su un muro di cemento di una strada urbana. L’immagine si ispira alla tradizione dei graffiti rivoluzionari, con del colore nero spray che gocciola dalla scena di un conflitto politico sopra di esso. Le immagini dei diversi attori coinvolti nella sollevazione appaiono in colore rosso. Sebbene *Tahrir 2011: The Good, the Bad, and the Politician* si riferisca alla tradizione italiana dello spaghetti western, il documentario incorpora anche elementi dei film di guerra, visto che il sangue che gocciola nel graffito nero e le immagini dei dimostranti egiziani feriti per la strada durante la rivolta condividono uno spazio con i soldati armati che sostengono il regime di Mubarak.



In maniera significativa, la locandina del documentario fa riferimento alle forme, complesse e ibride, dei mezzi di comunicazione attraverso i quali la Primavera araba ha preso vita, ciò che Helga Tawil-Souri chiama le “spazialità mobili” dell’odierno movimento pro-democratico.¹⁴ Mentre la protesta su vasta scala da una parte all’altra del Medio Oriente è stata chiamata una “rivoluzione digitale” o “Rivoluzione 2.0”, le proteste in tutta la regione sono avvenute, come Tawil-Souri puntualizza, in maniera trasversale attraverso nuovi e vecchi mezzi di comunicazione, impiegando contemporaneamente elementi della cultura locale e globale. In questo caso, ricorrendo all’opera di Leone per rappresentare gli avvenimenti rivoluzionari di piazza Tahir, la locandina del film coinvolge elementi vecchi e nuovi accanto a quelli locali e globali. Durante le sollevazioni in Egitto, in maniera simile i dimostranti hanno fatto ricorso a mezzi di comunicazione più datati, come cartelloni politici, manifesti, canzoni e graffiti che spesso attingono da elementi della cultura locale. Queste forme di protesta hanno operato accanto a tecnologie della cultura globale più nuove, che includono Facebook, Twitter, blog ed email.¹⁵ Come ci fa notare Brian T. Edwards, tutte queste forme mediali si combinano: nel momento in cui il regime di Mubarak ha imposto un coprifuoco ai dimostranti egiziani durante le proteste, gli attivisti pro-democrazia hanno sì lasciato le strade, ma soltanto per spostare l’attenzione e gli sforzi sul cyberspazio, riportando quindi il movimento all’interno della sfera di Internet e della cultura globale.¹⁶

Armando Salvatore nota che ben prima degli eventi dell'11 settembre la società egiziana aveva prodotto "una serie di contributi 'preparatori' provenienti dalla letteratura, dal cinema, e dalle serie TV", i quali fecero circolare voci di opposizione nei confronti del governo di Mubarak.¹⁷ Anche se potrebbe sembrare che la rivoluzione sia emersa dal nulla, Walid El Hamansy e Mounira Soliman segnalano che da tempo i dimostranti per strada e nel cyberspazio erano attivi ed espliciti riguardo al loro dissenso.¹⁸ Gli studiosi sostengono che, nel caso dell'Egitto, un diffuso malcontento nei confronti del governo di Mubarak esistesse già nel 2004, come si evince dalle dimostrazioni dei lavoratori, le proteste universitarie, il gruppo Kefaya ("Basta") e il Movimento 6 Aprile.¹⁹ Più avanti prenderò in considerazione esempi di critica culturale antecedenti alla Primavera araba, presi dal cinema egiziano, osservando come questo impieghi anche il western e il cowboy ricodificandone alcuni aspetti per nuovi fini politici. In primo luogo, però, la mia attenzione va al contesto libico e a come lo spaghetti western sia stato colto in maniera diversa; in particolare, a come la tradizione europea del western sia stata trattata nella letteratura che riguarda il movimento pro-democrazia nell'ex-colonia italiana. È importante riconoscere che, così come i movimenti pro-democratici in Tunisia, Egitto, Libia, Yemen, Siria, Bahrein e Sudan si sono sviluppati in maniera specifica e diversificata,²⁰ allo stesso modo i vari scrittori e artisti mediorientali hanno citato il western in maniera differente.

Forse non sorprende che, nel caso della Libia, alcuni artisti abbiano sviluppato una visione più critica dello spaghetti western, registrandone le limitate possibilità nel correre in aiuto del movimento pro-democrazia nell'ex-colonia italiana. Scritto qualche anno prima della Primavera araba, il romanzo semiautobiografico di Husham Matar, *Nessuno al mondo*, incorpora il western italiano come mezzo per esaminare le possibilità di una protesta collettiva e della lotta per la democrazia in Libia. Selezionato per il Man Booker Prize, il romanzo getta luce sui problemi della libertà e sui costi della lotta per i singoli e le loro famiglie da una parte all'altra del paese. Nel fare questo, l'autore rivela che certi aspetti della cultura globale presente in Libia e la sua problematica circolazione possono offrire soluzioni politiche limitate per un contesto rivoluzionario. Ambientato nel 1979, mentre la famiglia el-Dawani di Tripoli lotta per la propria sopravvivenza a dieci anni di distanza dal colpo di stato che ha portato Gheddafi al potere, il romanzo descrive i problemi che i membri del movimento nazionale clandestino pro-democratico devono affrontare.

Suleiman, nove anni, è il protagonista del romanzo, che egli racconta da adulto, ricordando il padre che ripetutamente partiva per viaggi all'estero per motivi di lavoro. Un giorno, in un affollato mercato, Suleiman riconosce il padre nonostante gli occhiali scuri dell'uomo, il quale poco dopo scompare. Si scopre che il padre è stato catturato dal Comitato Rivoluzionario, la polizia segreta libica, a seguito del suo coinvolgimento in proteste organizzate dal movimento pro-democratico. Suleiman cerca di sopravvivere alla lunga attesa per il ritorno del padre passando il tempo a casa di amici dove, di pomeriggio, guardano western alla tv o in videonoleggio. I giovani amici sono sorpresi dalla particolare abilità di uno dei ragazzi, Osama, sempre in grado di trovare gli "ultimi film di cowboy" che guardano poi insieme con grande entusiasmo.²¹

Durante tutto il romanzo, Suleiman sogna di liberare sia il padre scomparso sia la madre, che ha sofferto a lungo e che, anche se fisicamente presente nel romanzo, resta ancorata ai pensieri e alle preoccupazioni per il marito mancante, e, quindi, emotivamente assente per gli altri. I sogni di Suleiman implicano elaborate fantasie di salvataggio incoraggiate da tutti i western che il ragazzo ha visto nel corso degli anni, in TV o nei video a noleggio.

Forse erano stati tutti quei film di cowboy a convincermi, con la loro logica del lieto fine [...] che proprio nel momento in cui l'eroe aveva la corda al collo, all'improvviso, e con la Maestà di Dio, sarebbe partito un colpo da qualche parte e avrebbe spezzato la corda. L'eroe avrebbe preso a calci l'uomo accanto a lui e il resto della marmaglia, i cattivi, sarebbero saltati a cavallo per scappare oltre le colline. Tutti al cinema avrebbero urlato, applaudito e si sarebbero abbracciati come a una partita di calcio.²²

Le scene descritte in questo film di cowboy provengono direttamente dallo spaghetti western, in particolare da *Il buono, il brutto, il cattivo* di Leone con le sue straordinarie buffonate eroiche e le scene di improbabili fughe in extremis. In questo caso i film di cowboy con le loro scene di salvataggio, che Suleiman e i suoi amici guardano a casa, non sono importati da Hollywood ma dall'Italia, che aveva in precedenza colonizzato la Libia dal 1911 fino all'indipendenza nel 1943. Nel romanzo, Suleiman esprime la sua frustrazione nel cercare un cowboy rivoluzionario, un eroe che possa da solo liberare il padre assente e aiutare la madre sofferente. "Dov'erano gli eroi, le pallottole, i cattivi in fuga, il lieto fine che ci faceva uscire dalle buie sale cinematografiche con le guance rosse di gioia, a tirarci pacche sulla schiena e a rallegrarci che il nostro beniamino avesse vinto, che Dio fosse dalla sua parte", così medita il ragazzo.²³

Nell'era postcoloniale, il coinvolgimento libico con l'Italia avviene in parte attraverso la circolazione del cinema popolare italiano. Mentre gli spaghetti western sono ampiamente considerati un aspetto della tradizione filmica italiana, nel romanzo sono soggetti a critiche dal momento in cui Suleiman diventa più profondamente impegnato nel movimento pro-democratico del suo paese. Come presto scopre il giovane protagonista, come arte rivoluzionaria i western italiani sono fondamentalmente deludenti e non riescono a essere strumenti politici utili perché tendono a rappresentare visioni semplificate dei cambi di regime. In un certo senso, replicano i problemi che emergono nel creare dei movimenti politici guidati da individui potenti e carismatici, com'è accaduto con il generale Gheddafi o con Hosni Mubarak in Egitto. Suleiman comincia a capire che quei salvatori mitici, come i cowboy italiani degli spaghetti western di Leone, non faranno progredire il paese. Il movimento politico in Libia non raggiungerà i suoi scopi attraverso gli atti eroici individualistici di un solitario cowboy arabo in un unico fortunato ed elaborato atto di coraggio, ma avrà bisogno di molti più anni, di molta più lotta collettiva, e di diverse generazioni di manifestanti e attivisti. Il romanzo, quindi, rivela i limiti politici dell'uso del western globale e del suo eroico salvatore, anche nei casi in cui questi siano creati nello spirito del "cinema critico".

I western del Medio Oriente e del Nord Africa comparsi prima e dopo la Primavera araba citano codici di genere, contrastando gli usi recenti della forma che giustificano la guerra al terrore e l'invasione dell'Iraq. In questi testi il termine "cowboy" appare come un generico insulto diretto alla presenza militare americana nel Medio Oriente; ciò dipende dal fatto che il cowboy è immancabilmente associato all'aggressione militare in quella zona del mondo, grazie alla diplomazia in stile Lone Ranger praticata all'inizio del ventunesimo secolo. Di conseguenza, in *Le sirene di Baghdad* dello scrittore algerino Yasmina Khadra, il cowboy assume un nuovo significato. All'inizio dell'invasione statunitense in Iraq, un personaggio si lamenta della presenza militare americana nella regione. "Ignorano i nostri costumi, i nostri sogni e le nostre preghiere. Ignorano soprattutto che sappiamo di chi siamo figli, che la nostra memoria è intatta", osserva. "Che cosa sanno della Mesopotamia, di questo Iraq leggendario che calpestanto con i loro ranger corrotti"?²⁴ In un altro punto, un personaggio descrive i soldati americani come "cowboy incontentabili e ottusi" con cui nessuno vuole avere a che fare.²⁵ In una raccolta di testi pubblicata nel 2013, *The Corpse Exhibition and Other Stories of Iraq* ("La mostra di cadaveri e altre storie dell'Iraq"), l'autore Hassan Blasim crea un personaggio che, come il precedente, maledice la presenza militare americana. "Che vuole quel mucchio di cowboy? È a causa loro che ho perso le gambe nella guerra in Kuwait. Cos'altro vogliono?" si domanda.²⁶

Fermate il cowboy!

La commedia egiziana *The Night Baghdad Fell* ("La notte in cui cadde Bagdad", 2005) offre un'altra risposta alla circolazione del western in Medio Oriente, complicando allo stesso tempo la figura eroica del cowboy in un contesto globale.²⁷ Scritto e diretto da Mohamed Amin, il film è una satira politica che evidenzia i timori di una potenziale invasione americana dell'Egitto dopo la caduta di Baghdad nel 2003. Pur trattandosi di una commedia che si serve ampiamente dello humor per criticare la politica estera americana, contiene anche forti scene di violenze e di abusi volti a "risvegliare" l'Egitto dalla sua apatia politica negli anni precedenti alla Primavera araba e mette a nudo l'inadeguatezza di un governo egiziano immobilista. La pellicola incorpora riprese della guerra in Iraq fatte dalla TV araba, fotografie di bambini iracheni uccisi e immagini di torture da Abu Ghraib, nonché cronache di rapimenti e stupri perpetrati dagli americani sulle donne arabe durante la guerra, allo scopo di richiamare l'attenzione sull'inadeguata risposta egiziana all'invasione.

In relazione al cowboy americano, il film fa riferimento alla logica coloniale del western, rispondendo a usi recenti del genere nel giustificare la guerra al terrore e l'invasione dell'Iraq. Il termine "cowboy" vi compare come insulto generico indirizzato alla presenza militare americana in Medio Oriente. Visto lo stretto legame fra la figura del cowboy e l'aggressione americana in Egitto e nelle zone limitrofe, nel film di Amin il western diventa indistinguibile dalla tradizione del cinema di guerra. Analizzando le modalità di circolazione globale della cultura filmica, Barbara Klinger esamina l'emergere di quelli che chiama "generi locali" e il modo

in cui determinati gruppi di spettatori classificano singoli film diversamente da come questi sono stati originariamente concepiti dall'industria.²⁸ Klinger nota che nella teoria dei generi filmici gli studiosi impongono abitualmente definizioni onnicomprensive che tentano di spiegare i "legami fra film numerosi e diversificati", identificando "formule e convenzioni" al fine di determinare "i tratti condivisi di un certo gruppo di pellicole".²⁹ Pertanto, un western si conferma tale "se ambientazione, personaggi e iconografia riflettono il conflitto storico fra civiltà e barbarie radicato nella seconda metà del diciannovesimo secolo".³⁰ Nel valutare come i generi subiscano variazioni o cambiamenti da un film all'altro, i critici segnalano spesso l'emergere di specifici sotto-generi o cicli di produzione in momenti storici differenti.³¹ Sebbene tali concetti siano utili nel comprendere i cambiamenti dei generi cinematografici nel corso del tempo, Klinger ritiene necessario spostare l'attenzione critica sull'ambito della circolazione stessa e sul potere che hanno determinati spettatori nello stabilire la natura di un testo filmico in un particolare contesto. Nel fare ciò, analizza specialmente il ruolo degli spettatori estranei alle istituzioni accademiche nel definire lo statuto di genere di un film.³²

Secondo Klinger l'importanza di questi ambiti non accademici sta nel fatto che "dimostrano come certi film siano stati storicamente categorizzati a uso e consumo del pubblico, e ci aiutano a capire i meccanismi che stanno dietro la formazione, in determinati momenti, dell'immagine o del significato di un film a livello sociale".³³ Esaminando uno spettro più ampio di risposte a singoli film da parte degli spettatori, i critici possono così scoprire come quelli che erano comunemente considerati dei western da un certo pubblico e in un determinato momento, fossero in realtà intesi in modo abbastanza diverso da spettatori di altri periodi e altri paesi.³⁴ Con queste differenze alla mano, si può meglio intendere il genere come costruzione "instabile" e "fenomeno contingente, condizionato dalle circostanze sociali, istituzionali e storiche".³⁵ È parlando di come un testo possa assumere significati diversi per persone diverse in luoghi e tempi diversi che Klinger introduce l'espressione "generi locali".³⁶ Nello studio delle complesse circolazioni globali della cultura, il concetto di generi locali può risultare utile per comprendere la diffusione e la ricezione del western nell'era post-11 settembre. Mentre alcuni film sono classificati come western revisionisti, in altri contesti circolano come estensioni del "cinema critico" italiano o come esempi di film bellico statunitense.

The Night Baghdad Fell si apre nel corso di una protesta politica in una scuola superiore del Cairo mentre due studenti si rivolgono al preside, Shaker, con l'idea di fare uno striscione a sostegno dell'Iraq. "Non ne avevamo già uno per l'Afghanistan?" replica il preside, prima di trovare una soluzione intelligente al problema. Invece di fare nuovi striscioni, più semplicemente suggerisce loro di "spostare la parentesi e aggiungere l'Iraq". Via via che il film procede, gli studenti sono costretti a spostare di continuo la parentesi, mano a mano che nuovi paesi sono presi di mira come nemici degli Stati Uniti. E mentre i dimostranti intonano "no alle prepotenze americane", il preside tenta di placarli e mettere fine alle proteste. "Ragazzi", promette loro in modo assai poco efficace, "manderò un telegramma di condanna a vostro nome". Agli occhi degli studenti che manifestano, tali tentativi risultano del tutto insoddisfacenti.

Nel film emerge così un conflitto generazionale divisivo negli anni che portano alla Primavera araba, con la vecchia generazione che sembra passiva e intimidita dagli eventi politici del post-11 settembre. Alcuni egiziani più vecchi sembrano persino accogliere di buon grado il potere americano nella regione: in vari punti, per esempio, ci sono mostrate le reazioni di un egiziano che passa il tempo nei caffè a commentare i benefici di un'invasione americana. Lettore affezionato della rivista *Newsweek*, l'uomo saluta con entusiasmo le azioni dei soldati americani: "Benissimo", annuncia, "lasciamo che ci invadano tutti e ci tirino fuori dall'immondizia". Il personaggio predice poi che l'Egitto soffrirà duramente per circa dieci anni, ma insiste che a quel punto "saremo parte del mondo libero". Nel frattempo, Shaker è turbato dal coinvolgimento della figlia nel movimento di protesta contro la guerra, ma lui stesso non riesce a offrire soluzioni e soffre spesso d'insonnia a causa di incubi nei quali vede alcuni marines americani catturare e torturare i membri della sua famiglia. Inizia pure ad avere problemi sessuali con la moglie, come altri maschi egiziani dall'inizio dell'invasione americana. Il film presenta tale nodo come un'accusa nei confronti della vecchia generazione e della diffusa impotenza del paese di fronte all'aggressione politica e allo stagnante regime di Mubarak.

Alla fine Shaker arriva a un'altra soluzione ingegnosa, mirata stavolta a prevenire una futura invasione statunitense. Si ricorda, infatti, di un ex studente di talento che si era distinto a scuola per i brillanti risultati in scienze, e gli chiede di aiutarlo a realizzare un'arma che ostacoli il superpotere americano. Un amico viene a conoscenza di questi tentativi e cerca di assicurare al preside che l'Egitto ha già sviluppato un'arma del genere, poiché a suo dire "il disinteresse e la passività" del paese sono un indizio sicuro che gli egiziani già possiedono questa tecnologia. Un altro amico ancora informa Shaker che la nuvola nera sopra Il Cairo, che oscura i cieli della città da parecchi anni nel tardo autunno e costituisce un serio rischio per la salute degli egiziani, non è causata, come si crede comunemente, dal fumo dei campi bruciati dai contadini, ma deve essere frutto delle radiazioni provocate dai "test sotterranei segreti" del governo.³⁷ Infine, un altro amico gli rammenta l'interruzione di energia elettrica di qualche tempo prima, non uno dei tanti blackout che si verificavano di frequente nel paese ma il probabile effetto delle attività militari per sviluppare l'arma. Le prove addotte per il piano d'armamento si basano su casi di inefficienza o carenza nelle infrastrutture del paese, segno di una vecchia generazione ancora troppo condiscendente verso il governo di Mubarak e tendenzialmente passiva, a partire dall'errata convinzione che il presidente stia approntando soluzioni per impedire un'invasione americana.

Allo stesso modo in cui è messa sotto tiro la vecchia generazione egiziana, così quella più giovane è criticata per il fatto di sprecare il proprio potenziale politico. Quando Shaker ritrova il suo talentuoso ex studente, Tarek Abdel Samad, scopre che il giovane preferisce dedicare il proprio impegno a fumare hashish con gli amici, mentendo alla famiglia in merito alla sua occupazione, piuttosto che fare ricerca all'università. Il preside convince infine Tarek ad aiutarlo nello sviluppare l'arma, facendosi carico del progetto quando capisce finalmente che il governo non ha alcun piano per proteggerli. Tarek si innamora presto della figlia di Shaker, Mohie,

che alla pari delle altre donne nel film è maggiormente coinvolta nel cambiamento politico rispetto a quanto lo siano i coetanei maschi. È una leader coraggiosa che dice quello che pensa e non permette a nessuno di dissuaderla dal proprio impegno nel movimento. Come organizzatrice delle proteste, dispone il quartier generale nella casa di famiglia, dove gli studenti sono indaffarati nell'organizzare le azioni nelle strade e su Internet. Qui dai muri pendono manifesti in arabo e in inglese, uno dei quali recita "Fermate il cowboy".



Più avanti, nel corso di una dimostrazione davanti all'ambasciata USA, Mohie sottolinea in un discorso le proteste contro l'aggressione militare americana. "Se pensavate di tenerci nell'arretratezza e nell'oppressione, ora vi diciamo che ci siamo svegliati". E prosegue, rivolgendosi agli americani, "non crediate che un branco di cowboy come voi, senza storia da vantare, possano conquistare dei popoli che la storia l'hanno fatta. Saremo sempre qui, non ci spazzerete mai via. Ci resteremo a dispetto vostro". Qui il termine "cowboy" non indica un paladino di democrazia e liberazione lungo una frontiera internazionale, ma una figura anacronistica, fuori tempo e fuori luogo, che mal si presta a portare cambiamenti significativi nell'attuale situazione politica in Medio Oriente. Da portatore di libertà, il cowboy nel film opera invece nel contesto delle formazioni imperiali statunitensi, quelle che Ann Laura Stoner descrive come continui "processi di strage, rimozione e riutilizzo". Stoner sostiene che le formazioni imperiali

sono relazioni di forza. Esse celano quelle forme politiche mutevoli, e non semplicemente ibride, che resistono al di là delle esclusioni di forma [...] Non ultimo, trattasi

di stati di rinvio che distribuiscono promesse, le quali non sono eccezioni al loro funzionamento bensì ne fanno parte quali ad esempio la custodia imperiale, l'amministrazione fiduciaria, l'autonomia ritardata, l'intervento temporaneo, la tutela condizionale, la conquista militare in nome di messaggi umanitari, gli interventi di violenza in nome dei diritti umani, e le misure di sicurezza in nome della pace.³⁸

Il "cowboy globale" opera come una figura farsesca nel film, e i suoi progetti di liberazione e democrazia si rivelano semplicemente come ennesimo caso nella storia delle formazioni imperiali operanti nel territorio. Circolando come opera di genere locale nella cultura egiziana, il western declinato in *The Night Baghdad Fell* si trasforma in film di guerra, con il suo eroe-cowboy riconfigurato nell'eroe-soldato e posto dentro il genere del *combat film* statunitense.

Nonostante che per gli egiziani il cowboy eroico non sia una figura accattivante in tale contesto, succede che i marines americani armati e in uniforme lo diventino, almeno per alcuni personaggi femminili del film. Varie scene sovvertono il frequente intreccio di politiche imperialiste e sessuali nel contesto bellico. Il film post-11 settembre di Kathryn Bigelow, *The Hurt Locker*, mostra come il combattimento costituisca una forza di tipo erotico per alcuni militari, a partire dal protagonista James che vive la battaglia con un fervore sessuale. Dopo un momento di particolare tensione in cui disinnescava con successo una bomba sul ciglio della strada, il soldato ritorna al suo veicolo, si accende una sigaretta e soffia fuori il fumo: "è stato bello", dice a un compagno.³⁹ In *The Night That Baghdad Fell*, Shaker incoraggia il giovane Tarek a concentrare tutte le sue "voglie" nella creazione dell'arma di deterrenza. Per quanto si sforzi, Tarek non riesce a reprimere le proprie fantasie sulla potenza americana, qui rappresentata dal segretario di Stato Condoleezza Rice che una notte, in sogno, si esibisce per lui in una danza del ventre. Più avanti, quando sposa Mohie, durante la prima notte di nozze si rivela impotente. Mohie trova una soluzione al problema: indossando la divisa della quattordicesima divisione aerea, permette allo sposo di soddisfare le proprie fantasie grazie a un gioco di ruolo militare in un contesto sessuale.

Esaminando le relazioni fra la cultura militare e le politiche sessuali, Cynthia Enloe ha notato come la guerra comporti spesso il controllo della sessualità dei soldati, ma ponga allo stesso tempo un'insolita attenzione proprio su certi atti sessuali. Enloe sostiene che la vita militare limita i comportamenti dei soldati (del tipo "non chiedere, non dire"), ma ritiene al contempo che gli uomini in guerra abbiano bisogno di avere rapporti sessuali con alcune donne per essere "veri uomini".⁴⁰ Così, le zone di battaglia sono il teatro di bordelli militari, di varie forme di schiavitù sessuale e di stupri di donne del posto, invariabilmente mirati alla soddisfazione sessuale dei combattenti maschi.⁴¹ Nel film, i notiziari che informano dello stupro di gruppo a danno di alcune donne irachene forniscono un esempio aberrante degli abusi americani nella regione, e una motivazione forte al movimento egiziano contro la guerra. Il film, tuttavia, si prende anche gioco della cultura sessuale legata alla guerra, ribaltando nell'operazione i poteri dell'erotismo. Ad esempio, quando la madre di Mohie scopre il rimedio inventato dalla figlia per guarire l'impotenza di Tarek, indossa lei stessa una divisa militare america-

na prima di infilarsi sotto le coperte con il marito. “Non posso andare in guerra anch’io?” gli chiede in modo allusivo. “Vedere il nemico così, davanti a te, non dovrebbe creare una specie di stato d’emergenza?” In effetti è proprio così, e Shaker presto dichiara che la sua impotenza è stata curata, assicurando la moglie che “adesso le truppe sono perfettamente sull’attenti”.



Il film mostra scene in altre camere da letto in cui mogli egiziane, vecchie e giovani, indossano finte uniformi per favorire la performance sessuale dei mariti e il loro stesso piacere. Queste scene riconfigurano il motivo del salvataggio in termini di *gender* nell’era post-11 settembre, dove le donne egiziane sono rappresentate non come vittime passive ma come soggetti capaci e autorevoli, che si danno da fare per salvare il paese dagli aspiranti predoni e per risolverne l’impotenza collettiva. Nel fare questo, smantellano il complesso della forza militare/imperiale/erotizzante che serve gli interessi statunitensi. Verso la conclusione del film, gli ufficiali della CIA riescono finalmente a catturare Tarek e il suocero, per poi rinchiuderli in un ospedale psichiatrico dove sono messi a tacere e posti fuori gioco, con i loro piani di armamento oramai inservibili nel contribuire alla sicurezza del paese. I due sono poi rilasciati proprio mentre ha inizio, come previsto, l’invasione americana dell’Egitto, e sono testimoni di come l’arma di deterrenza funzioni esattamente come avevano pianificato. A Tarek si uniscono la moglie Mohie e il giovane figlio, e il film si conclude con balli, canti ed esultanze, mentre la cinepresa si sofferma sul ragazzo come un simbolo di speranza di un futuro democratico e libero per l’Egitto.⁴²

Western globali

Come dimostrano questi esempi, nel Medio Oriente la lotta contro l'oppressione non ha bisogno di salvatori a stelle e strisce. I movimenti per la democrazia come quelli sviluppatasi nella recente Primavera araba non hanno bisogno di "salvatori-cowboy" per dare un senso alle proprie azioni o per giustificare i cambi di regime. Eppure, nella misura in cui si rapportano criticamente a forme testuali di provenienza statunitense, queste contro-narrazioni agiscono spesso secondo modalità che sfuggono alla critica americana. Nel saggio "The World, the Text, and the Americanist", Brian T. Edwards osserva che, nello studio di testi della cultura USA, è necessario sviluppare "un apprezzamento più flessibile di come le molteplici condizioni della globalizzazione, a livello sia locale sia internazionale, stabiliscano un incontro essenzialmente diverso fra il testo e il mondo".⁴³ Secondo Edwards il problema risiede nel che cosa fare "delle nostre letture attentamente storicizzate" di opere americane "quando le condizioni della loro circolazione" sono radicalmente alterate, e quando molte nuove "forme archiviali e contestuali divengono necessarie per situare un testo nel suo contesto".⁴⁴ Dal momento che tali testi circolano attraverso "contesti estranei al pubblico per cui erano stati concepiti [...] incoraggiano spesso significati e innovazioni nuove e sorprendenti".⁴⁵ Spesso, come spiega Edwards, un oggetto culturale può circolare come un "frammento" dell'originale, viaggiando "al di fuori dei circuiti previsti, fuori da ogni leggibilità".⁴⁶ Ciò può portare alla "fine della circolazione", il luogo dove la cultura globale può "incontrare un punto terminale, un vicolo cieco da cui le è difficile tornare a circolare globalmente".⁴⁷

È importante notare come la fine della circolazione possa verificarsi anche quando queste opere revisioniste contemporanee non sono tradotte in inglese. Le traduzioni di testi arabi o persiani giungono sul mercato statunitense in misura minore di quanto non accada nella direzione opposta, e molti film di analoga provenienza non sono distribuiti nei circuiti multisala americani. I curatori del volume *Literature from the "Axis of Evil"* definiscono questa mancanza di circolazione come un "deficit commerciale" di tipo culturale che rende il pubblico americano poco esposto ad altre culture, mentre l'accesso alle letterature straniere in traduzione diminuisce drasticamente.⁴⁸ Nel caso dei film, una traduzione sbilanciata può complicare le cose: *The Night Baghdad Fell*, ad esempio, non si trova nel sito IMDB ma si può acquistare online su Amazon, catalogato con un titolo diverso, *The Fall of Baghdad*. Cercando di proporre una soluzione alle difficoltà degli studiosi americani nel rispondere a questa fine della circolazione, il critico Hosam Aboul-Ela suggerisce che l'arabo potrebbe presto diventare una lingua da studiare, ormai altrettanto cruciale quanto lo spagnolo per gli studiosi di americanistica.⁴⁹

Le osservazioni di Edwards sulla "fine" della circolazione giocano sul doppio senso della parola per riferirsi non soltanto alla non-leggibilità e al termine della conoscenza, ma anche al "fine" in senso produttivo, cioè all'utilizzo di questi testi per nuovi scopi.⁵⁰ Studiare i significati che i testi assumono diffondendosi nel Medio Oriente, così come le culture in cui si distribuiscono in quella regione, apre nuovi e complessi scenari sulla storia e sullo sviluppo del western come genere popolare.⁵¹ Ci sono film che circolano durante la Primavera araba in Egitto, dove "il buono, il

brutto, e il politicante” possono allacciarsi alla tradizione critica degli spaghetti western di Leone, mentre il western americano puro e semplice, nel suo utilizzo da parte di scrittori algerini o iracheni, o di registi egiziani, può incontrare una resistenza tale da renderne necessaria una ricodifica e una riclassificazione come genere locale del tutto nuovo: in alcuni casi, come quello del racconto di guerra americano, una revisione appropriata che destabilizza in modo significativo, inaspettato e spesso spiritoso il modello di cowboy e arabi prevalente nel post-11 settembre. In Libia il cowboy eroico, anche nella sua versione italiana rivoluzionaria, potrebbe non tradursi così bene ma rimanere invece pietrificato, essendo le sue buffonate liberatorie troppo semplicistiche per lo sviluppo del movimento democratico nel paese.

Proponendosi come terreno di scontro culturale prima e dopo la Primavera araba, il western è stato impiegato nel tentativo di plasmare il discorso pubblico sui propositi della politica estera USA nell'era del terrore, e sulla possibilità di formare nuove democrazie in Medio Oriente e in Nord Africa. In alcuni casi, si è usato il racconto western per criticare una sprovveduta “diplomazia da cowboy” e un patriottismo indiscusso che giustifica misure estreme per garantire la sicurezza e la difesa nazionale. Mentre alcuni hanno fatto ricorso al western nel tentativo di limitare la portata e il potere del genere nel difendere l'eccezionalismo americano, di restringere le diverse tendenze ideologiche storicamente insite alla forma e di spegnerne le molteplici possibilità espressive, altri lo hanno recentemente impiegato su scala globale anche per fini politici diversi, come una contro-narrazione che esprime dubbi sulla guerra al terrore e sul progetto di esportare il modello americano di democrazia e libertà nel mondo. In altri casi ancora, è stato oggetto di citazione in storie che mettono in guardia sui limiti impliciti nell'impiegare tropi e messaggi di resistenza presi dal cinema di protesta di un'altra nazione.

NOTE

* Susan Kollin insegna Letteratura inglese alla Montana State University di Bozeman ed è stata Fulbright Scholar all'Università americana del Cairo. I suoi ultimi volumi sono *Captivating Westerns: The Middle East in the American West*, in corso di stampa presso la University of Nebraska Press e *A History of Western American Literature* (a cura di), in uscita presso la Cambridge University Press. Suoi saggi sono usciti su *American Literary History*, *Modern Fiction Studies*, *Contemporary Literature*, *Genre*, *Studies in American Fiction*, e *American Studies*. La traduzione dall'inglese è di Elisa Bordin e Stefano Bosco.

1 Comparso originariamente in un programma radiofonico degli anni Trenta, Lone Ranger è un ex-Texas Ranger trasformatosi in vendicatore mascherato, che viaggia nel Sud-Ovest americano

accompagnato dal suo compagno indiano Tonto alla caccia di fuorilegge. Fa ormai parte della cultura popolare americana, dove è apparso come protagonista di serie televisive, film, cartoni, fumetti e videogiochi [Ndt].

2 Derek Gregory, *The Colonial Present: Afghanistan, Palestine, Iraq*, Wiley Blackwell, Malden, MA 2004, p. 11.

3 Ivi, p. 10.

4 Walid El Hamamsy, Mounira Soliman, *Introduction: Popular Culture-A Site of Resistance*, in *Popular Culture in the Middle East and North Africa: A Postcolonial Outlook*, ed. Walid El Hamamsy e Mounira Soliman, Routledge, New York 2013, p. 6.

5 Discuto quest'idea in maniera più dettagliata nel mio studio di più ampio respiro *Captivating Westerns: The Middle East in the American West* (prossima pubblicazione nel 2015 per la University of Nebraska Press).

6 Lina Khatib, *Filming the Modern Middle East: Politics in the Cinemas of Hollywood and the Arab World*, I. B. Taurus, London 2006, p. 121.

7 Ibidem.

8 Ivi, p. 137.

9 Ivi, p. 139.

10 Austin Fisher, *Radical Frontiers in the Spaghetti Western: Politics, Violence, and Popular Italian Cinema*, I. B. Taurus, London 2014, p. 3.

11 Ivi, p. 147.

12 Per una discussione sul significato del titolo, si veda anche Sarah Mourad, *Between Asmaa and Tahrir 2011*, "Al-Ahram Weekly", 5-11 gennaio 2012. 11 settembre 2013. <http://weekly.ahram.org.eg/2012/1079/ee2.htm>; e Nick Vivarilli, "Tahrir Square Doc Takes Spaghetti Western Route", *Variety*, 8 settembre 8, 2011 e 11 settembre 2013. <http://variety.com/2011/film/news/tahrir-square-doc-takes-spaghetti-western-route-1118042431/>.

13 Quest'informazione proviene dal sito di YouTube, dove è caricato il documentario. Vedasi *Tahrir 2011*, <http://www.youtube.com/watch?v=FGz2BYKyeHw>.

14 Helga Tawil-Sour, *Egypt's Uprising and the Shifting Spatialities of Politics*, *Cinema Journal* 52: 1 (autunno 2012), pp. 160-7.

15 Ivi, p. 164.

16 Brian T. Edwards, *Tahrir: Ends of Circulation*, "Public Culture" 23: 3 (autunno 2011), p. 495.

17 Armando Salvatore, *The Elusive Subject of Revolution*, "The Eminent Frame" (blog), Social Science Research Council, <http://blogs.ssrc.org/tif/2011/02/16/the-elusive-subject-of-revolution/>. Citato in Tawil-Sour, *Egypt's Uprising and the Shifting Spatialities of Politics*, cit. p. 161.

18 Walid El Hamamsy e Mounira Soliman, "Introduction: Popular Culture—A Site of Resistance", 12.

19 Ivi, p. 12.

20 Ivi, pp. 11-12.

21 Hisham Matar, *Nessuno al mondo*, trad. Andrea Sirotti, Einaudi, Torino 2006, p. 155.

22 Ivi, pp. 186-187.

23 Ivi, p. 187.

24 Yasmina Khadra, *Le sirene di Baghdad*, trad. di Marco Bellini, Mondadori, Milano 2009, 163.

25 Ivi, p. 122.

26 Hassan Blasim, *The Corpse Exhibition and Other Stories of Iraq*, trad. Jonathan Wright, Penguin, New York 2013, p. 107.

27 Negli Stati Uniti il film è distribuito da Rotana con il titolo *The Fall of Baghdad*.

28 Barbara Klinger, *Local Genres: The Hollywood Adult Film in the 1950s*, in *Melodrama: Stage, Picture, Screen*, Jacky Bratton, Jim Cook e Christine Gledhill, a cura di, British Film Institute, London 1994, pp. 134-146. Il saggio di Klinger è citato in Martin Barker, *A "Toxic Genre": The Iraq War Films*, Pluto Press, London 2011, p. 130.

29 Ivi, p. 134.

30 Ibidem.

31 Ibidem.

32 Ibidem.

-
- 33 Ibidem.
- 34 Ivi, pp. 134-5.
- 35 Ivi, p. 135.
- 36 Ivi, p. 145.
- 37 La nuvola nera sopra Il Cairo compare da alcuni anni ed è vista come ulteriore simbolo di un governo stagnante e apatico. Si veda Mahmoud Bakr, *Stopping the Clouds*, "Al-Ahram Weekly News", 29 ottobre - 4 novembre, 2009. 11 dicembre 2013. <http://weekly.ahram.org.eg/2009/970/en81.htm>.
- 38 Ann Laura Stoler, *Introduction: 'The Rot Remains': From Ruins to Ruination*, in *Imperial Debris: On Ruins and Ruination*, Ann Laura Stoler, a cura di, Duke University Press, Durham 2013, p. 8.
- 39 John Markert, *Post-9/11 Cinema: Through a Lens Darkly* Scarecrow Press, London and New York 2011, p. 245.
- 40 Cynthia Enloe, *Maneuvers: The International Politics of Militarizing Women's Lives* (Berkeley: University of California Press, 2000), p. 55.
- 41 Ivi, pp. 7, 81, 108-152. Si veda anche Cynthia Enloe, *Nimo's War: Making Feminist Sense of the Iraq War*, University of California Press, Berkeley p. 59 e pp. 165-6.
- 42 Alcuni recensori americani hanno giudicato *The Night Baghdad Fell* un film "selvaggiamente" anti-americano; si veda, per esempio, Daniel Williams, *In Egyptian Movies, Curses! We're the Heavies*, "The Washington Post", 26 March 2006. 5 December 2013. <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2006/03/19/AR2006031901037.html>; e Max Fisher, *A Place of Dreams, a Source of Villainy: How Foreign Movies Portray America*, "The Atlantic", 4 settembre 2012. <http://www.theatlantic.com/international/archive/2012/09/a-place-of-dreams-a-source-of-villainy-how-foreign-movies-portray-america/261876/>. Non sono mancate critiche al film anche in Egitto; almeno un recensore ne ha lamentato la visione politica "estremamente superficiale e sempliciotta;" Hani Mustafa ha suggerito che il film rimane "più vicino alla fantasia che al realismo" con un esito che risulta "assai mediocre". Si veda Hani Mustafa, *Black Comedy, Black Drama: Screen of Discontent: Hani Mustafa on Films of the Revolution*, "Al Ahram Weekly", 17 aprile 2013. <http://weekly.ahram.org.eg/News/2270/23/Black-comedy,-black-drama.aspx>.
- 43 Brian T. Edwards, *The World, the Text, and the Americanist*, "American Literary History", 25: 1 (2013), p. 232.
- 44 Ivi, pp. 232-33.
- 45 Ivi, p. 234.
- 46 Ivi, p. 235 e 241.
- 47 Brian T. Edwards, *Tahrir: Ends of Circulation*, cit., p. 500.
- 48 Alane Mason, Dedi Felman, e Samantha Schnee, *Editors' Note*, in *Literature from the Axis of Evil: Writing from Iran, Iraq, North Korea, and Other Enemy Nations*, a cura di Words without Borders, The New Press, New York and London 2006, p. xiii.
- 49 Questa affermazione di Hosam Aboul-Ela è stata fatta nel corso di una conferenza organizzata dal Dipartimento di Inglese e Letteratura Comparata, Università Americana del Cairo, primavera 2008.
- 50 Edwards, *Tahrir: Ends of Circulation*, cit., p. 501.
- 51 Dudley Andrew sostiene che le politiche della distribuzione costituiscono attualmente una componente essenziale degli studi di cinema, e che "le vere battaglie sui film si sono combattute, più che sulla produzione, sulla lotta per il pubblico", come afferma in *An Atlas of World Cinema*, "Framework" 45: 2 (autunno 2004), p. 1.
-