



ANTON GIULIO MANCINO

**UNO, NESSUNO E CENTOMILA DOLLARI.
AKIRA KUROSAWA E SERGIO LEONE**

La curiosa, prismatica vicenda che intreccia le sorti di due film famosi, *Yōjinbō* di Akira Kurosawa (1961) e *Per un pugno di dollari* di Sergio Leone (1964), si presenta come un esemplare caso di *remake* cinematografico, sia per i suoi aspetti contenutistici e formali, sia per certi risvolti giudiziari che coinvolgono il problema del diritto d'autore. D'altro canto, gli stretti legami fra i due film non si esauriscono nel rifacimento puro e semplice o nell'interrogativo sulla precedenza di un'idea, ma coinvolgono una sintonia più profonda, in nome di un comune contesto storico e sociale.

La corrispondenza fra il lavoro dei registi spicca vistosamente, se riassumiamo la trama delle due pellicole. In *Yōjinbō* il samurai senza padrone e senza nome, che acconsente a farsi chiamare Sanjuro, affidandosi al caso raggiunge un villaggio devastato dalla faida perpetua tra due clan *yakuza*. I rispettivi, spregevoli, potenti capi sono Seibei e Ushitora, quest'ultimo in vantaggio quando è presente il fratello minore

Unosuke, l'unico a disporre di una pistola. Sfruttando la loro implacabile rivalità e fingendo di mettersi al servizio ora dell'uno ora dell'altro, Sanjuro diviene l'ago della bilancia. Riesce così, in modo spregiudicato e in realtà disinteressato, a favorire il reciproco annientamento dei clan rivali, salvando una giovane moglie tenuta in ostaggio. Nonostante il suo doppio gioco venga scoperto e lui stesso sia torturato, riesce a riportare la normalità e la pace nel villaggio, con l'aiuto del locandiere locale, eliminando nell'ultimo duello il quasi infallibile Unosuke.



Il samurai senza padrone (A. Kurosawa – *Yōjinbō*, 1961)

In *Per un pugno di dollari* il pistolero innominato, che qualcuno chiama Joe, arriva in un villaggio scalcinato del West al confine con il Messico, ugualmente preda della contesa perpetua tra le sanguinarie famiglie dei Baxter e dei Rojo. Questi hanno assoldato i peggiori fuorilegge della zona per tenere in scacco gli abitanti e anche in questo caso il vantaggio tocca ai Rojo quando c'è Ramon, il fratello più spietato e molto abile con il fucile, almeno quanto Joe lo è con la pistola. Con la collaborazione del proprietario della locanda, il nuovo arrivato riesce a

diventare l'ago della bilancia nella contesa. E, pur scoperto dai Rojo e torturato, sfugge agli aguzzini ritorna in gioco eliminando persino Ramon, il più pericoloso dei suoi avversari.



Yankee Joe (S. Leone – Per un pugno di dollari, 1964)

Anche se, come si vede, i due *plots* sono assolutamente equivalenti, non mancano però alcune differenze nella ripetizione e alcune minime ma significative varianti. In Kurosawa ciò che scatena la serie di sfide incrociate fino al massacro finale è l'uccisione, da parte degli Ushitora, del capo di un villaggio vicino per distrarre il commissario governativo, peraltro sensibile a doni di varia natura e provenienza. In Leone invece, l'espedito del commissario è sostituito dal carico d'oro scortato dai soldati e rubato da Ramon, che sfoggia le sue capacità di sterminatore grazie a una mitragliatrice: in una cornice comunque dominata dalla

bramosia di potere e di denaro, *Per un pugno di dollari* accentua ulteriormente il movente economico. Per il resto, dall'uccisione dei sicari usati come fantomatica merce di scambio con il clan rivale, fino al rapimento e alla liberazione della giovane donna tenuta in ostaggio, *yankee Joe* fa pressappoco le stesse cose del samurai Sanjuro.

Da un altro punto di vista, peraltro, il rapporto fra il film di Leone e il suo modello originale è stato complesso e controverso, come pochi altri casi nella storia del cinema. Il *remake* si trasforma in un plagio e in un caso processuale, all'insegna (ancora una volta) del denaro:

“Il processo per plagio – racconta Leone – poi non ebbe luogo. Ci fu invece il mio processo contro [Giorgio] Papi e [Arrigo] Colombo della Jolly Film. La Jolly si appropriò praticamente di tutto: la percentuale sugli utili che io avevo da contratto non mi è mai stata pagata, con la scusa che non potevano pagarmi a causa del processo messo in piedi da Akira Kurosawa; finimmo in tribunale e purtroppo i miei avvocati non ebbero la forza di chiedere il sequestro cautelativo anche perché erano legati da amicizia agli avvocati avversari [...] . Loro con l'aiuto di un magistrato compiacente si industrialarono persino per vendere il film a un'altra società e si rifiutarono di pagare il proprietario spagnolo che aveva messo a disposizione il villaggio per il finale del film.”¹

Questa versione polemica e comprensibilmente risentita dei fatti, peraltro, non mette in campo soltanto l'aspetto economico della questione, ma suggerisce elementi più complessi. Dichiara ancora Leone:

“Quant aux accusations de plagiat, je les réfute. J'avais conservé la structure de base de *Yojimbo*, elle-même inspirée de Hammett. J'avais scrupuleusement compulsé le dialogue traduit du japonais pour ne pas en répéter un mot. Le succès de mon film n'a jamais reposé sur une copie de celui de Kurosawa. [...] Quand j'ai gagné mon procès, il n'y avait plus rien à prendre chez eux. Aujourd'hui, *Pour une poignée de dollars* est le seul de mes westerns qui ne me rapporte rien. Et en plus, ça m'a coûté beaucoup d'argent. Je n'ai jamais touché mon cachet. J'ai payé tous les frais d'avocat. Pour moi, ce film représente

¹ F. Faldini e G. Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano 1960-1969*, Milano, Feltrinelli, p. 289. Si veda M. Garofalo, *Tutto il cinema di Sergio Leone*, Milano, Baldini & Castoldi, p. 107.

un passif de cent cinquante millions de lires. Après cette expérience, j'ai décidé de produire mes films."²

La controversia fra *Yojimbo* e *Per un pugno di dollari* scavalca infatti la problematica del diritto d'autore. Se nella sua autodifesa (esempio ineccepibile di *politique des auteurs*) Leone respinge con energia l'accusa infamante di plagio, non nega il proprio inequivocabile punto di partenza in *Yojimbo*, sia pure "per non ripeterne una parola". Ed è proprio questo rifiuto e insieme questo riconoscimento a suggerire che non è possibile determinare un'origine, poiché le fonti sono molteplici e paradossalmente intrecciate. Non a caso Leone cita il precedente del romanzo di Dashiell Hammett *Red Harvest* (1929), anticipato a sua volta dal settecentesco e teatrale *Arlecchino servo di due padroni* di Carlo Goldoni (1746).³ Lo stesso Kurosawa, del resto, ha sempre accolto e conciliato riferimenti culturali eterogenei e geograficamente dislocati; e altri suoi film, come *Rashômon* (1950) e *Shichinin no samurai* (1954), sono stati riadattati in chiave western da Hollywood: il primo ha innescato *The Outrage* (1964) di Martin Ritt nello stesso anno del *remake* di Leone, il secondo ha fornito il canovaccio per *The Magnificent Seven* (1960) di John Sturges. Poi è stata la volta del neonato spaghetti-western all'italiana, che intercettando *Yojimbo* ha riproposto il genere appunto con *Per un pugno di dollari*. Si aggiunga che con ogni probabilità è stata la popolare variante di *The Magnificent Seven* a spingere Kurosawa, l'anno successivo, ad esplicitare maggiormente la componente western proprio in *Yojimbo*, riprendendo l'universo dei samurai per segnarne il tramonto epocale con accentuata malinconica consapevolezza. Anche nella colonna sonora, non a caso, questo film di Kurosawa introduce suggestioni musicali tipiche del western

² N. Simsolo, *Conversations avec Sergio Leone*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1999, p. 99.

³ Si veda O. De Fornari, *Sergio Leone*, Milano, Moizzi, 1977, p. 13.

rielaborando la seconda rapsodia ungherese di Franz Listz,⁴ entro una nuova tipologia del genere lontana da Hollywood.

A ben guardare, *Yojimbo* è già *Per un pugno di dollari*. I due film appartengono a un sistema di vasi comunicanti che rende vana ogni ricerca su un'eventuale priorità. L'opera di Leone, con la maschera del western, si riferisce al medesimo contesto storico-politico dell'opera di Kurosawa, quello dell'apocalittica sconfitta del Giappone e della concomitante sconfitta dell'ex-alleata Italia nella Seconda guerra mondiale, entro il clima cupo e insidioso della Guerra fredda.



Sanjuro fra i due campi (A. Kurosawa – *Yōjinbō*, 1961)

Yojimbo è già *in pectore* un western o un post-western, che adotta il diverso e collaudato travestimento caro a Kurosawa del film di samurai, con il suo retroterra storico e spirituale.⁵ Anche la decadenza del classico

⁴ Si veda A. Tassone, *Akira Kurosawa*, Firenze, La Nuova Italia, 1981, p. 73.

⁵ Si veda S. Prince, *The Warrior's Camera. The Cinema of Akira Kurosawa*, Revised and Expanded Edition, Princeton, Princeton University Press, 1999, pp. 200-249.

samurai diventato un *ronin* come Sanjuro, un samurai senza padrone pronto a vendere i suoi servizi al migliore offerente, è un segno dei tempi; e sul versante del western italiano, popolato da loschi figure occasionalmente più ‘buoni’ dei ‘cattivi’, la situazione è analoga.

A differenza di Sanjuro intenzionato a mantenere viva (dietro l'apparente cinismo) la tradizione del *bushido* ovvero lo stile di vita del samurai, il protagonista di Leone non ha un codice al quale attenersi, anche perché il western classico di marca fordiana in questi anni sta cambiando pelle, come già dimostrano certi film diretti dallo stesso John Ford per adattarsi ai tempi nuovi (si pensi a *The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962). Questa comune atmosfera picaresca, capace di migrare da una cultura all'altra e da una cornice cinematografica all'altra, si accentuerà due anni dopo nel film di Leone *Il buono, il brutto, il cattivo* (1966), grazie all'apporto di Agenore Incrocci e Furio Scarpelli (Age e Scarpelli) in sede di sceneggiatura sulla falsariga de *La grande guerra* (1959) di Mario Monicelli.

Facendo la spola tra Oriente a Occidente, lo stesso Kurosawa all'epoca di *Yojimbo* non è nuovo a questo sistema di *import* ed *export*, nel cui caleidoscopio si sommano il neorealismo, Luigi Pirandello, William Shakespeare, Fëdor Dostoevskij, Maksim Gor'kij, Ed McBain e, ultimo in ordine di tempo, il Dashiell Hammett di *Red Harvest*. Proprio questo romanzo, del resto, è al centro di una fitta rete di corrispondenze cinematografiche, se è vero che la trasposizione sullo schermo di *Red Harvest* era nel novero dei progetti non realizzati di Bernardo Bertolucci,⁶ che nel 1968 aveva partecipato con Leone e Dario Argento alla sceneggiatura di *C'era una volta il West*. L'episodio centrale della storia di

⁶ Si veda *Capitani coraggiosi. Produttori italiani 1945-1975 / Captains Courageous. Italian Producers (1945-1975)*, a cura di S. Della Casa, traduzione di C. Evans, Milano, Electa, 2003, p. 25.

Hammett, dove un padrone ricorre alla criminalità organizzata per reprimere uno sciopero, salvo ritrovarsi insediata sul territorio a tempo indeterminato, verrà inoltre trasferito da Leone in *Once Upon a Time in America* (1984), integrandolo nel soggetto del film tratto dal romanzo semiautobiografico *The Hoods* di Harry Gray (1952). Come si vede, la sorte di *Red Harvest* nel ciclo di Leone è quella di un fiume carsico che riaffiora di continuo, proprio a partire dall'incrocio fra *Yojimbo* e *Per un pugno di dollari*. E all'incrocio partecipano anche due ulteriori *remakes*, nel genere del *gangster film*: *Il conto è chiuso* diretto da Stelvio Massi⁷ nel 1976 senza dichiarare la sua fonte e *Last Man Standing* diretto da Walter Hill nel 1996 accreditando ufficialmente il precedente di *Yojimbo*.



La location del film (S. Leone – *Per un pugno di dollari*, 1964)

In questa rete di destini incrociati, il film di Kurosawa e quello di Leone si riferiscono entrambi (come dicevamo) all'archetipo goldoniano e molto italiano del “servo di due padroni”. Ma se il nome dello straniero

⁷ Uno dei primi a vedere in sala il film di Kurosawa con Enzo Barboni, il quale a sua volta non esitò a segnalarlo a Leone.

Sanjuro, in Kurosawa, significa “trent’anni” e se ugualmente straniero e quasi anonimo è il Joe di Leone (che nei titoli di lavorazione del film era *Texas Joe e Il magnifico straniero*),⁸ il protagonista dei due film è davvero Nessuno, come l’omerico Ulisse davanti a Polifemo (Leone recupera questa valenza nel 1973, come produttore, ne *Il mio nome è nessuno* di Tonino Valerii). Ed è allora pirandelliana in Leone (come pirandelliano era il *Rashômon* di Kurosawa nel 1950) questa vicenda di Uno, il protagonista, che è Nessuno e dove tutto ruota intorno ai Centomila dollari ovvero al “pugno di dollari” del titolo e della vicenda giudiziaria, quel denaro che non è stato versato a Kurosawa e alla sua casa di produzione Toho per avviare legalmente il *remake* e che la Jolly Film e lo stesso Leone dovranno in qualche modo trasferire ai giapponesi.

Questi centomila dollari, che nel 1940 comparivano anche nel titolo di film di Mario Camerini tratto da una commedia di Carl Conrad e sceneggiato da Luigi Zampa e Renato Castellani (non accreditato),⁹ sono davvero l’emblema di un’egemonia economica, politica e culturale, sancita dalla vittoria degli Stati Uniti sul Giappone alla fine del conflitto mondiale e rafforzata negli anni della Guerra fredda. Proprio nell’ex-impero del Sol Levante il clima post-bellico (evocato nel film di Ridley Scott *Black Rain*, 1989) favorisce la proliferazione di varie compagini criminali e non è allora un caso che *Yojimbo* e *Per un pugno di dollari*, sotto la maschera di genere samurai o western, evocino entrambi l’ombra del romanzo *hard boiled*, a partire appunto da *Red Harvest*. Le corrispondenze fra i due film non sono soltanto formali o processuali: le due fazioni che si fronteggiano nello

⁸ Straniero è anche la *star* principale, il semisconosciuto americano Clint Eastwood.

⁹ Firmato da Adrian Lyne è il *remake* hollywoodiano *Indecent Proposal* (1993), tratto dall’omonimo romanzo di John Engelhard a sua volta plagiatario dello stesso film di Camerini.

spazio circoscritto di un villaggio riflettono su scala ridotta gli schemi del *gangster movie*, ma anche la storica contesa tra le superpotenze durante la Guerra fredda, sul confine imminente di una terza guerra mondiale. L'italiano Leone, da parte sua, deve avere avuto in mente una situazione di stallo nazionale, dove i servizi offerti dalla Mafia al tempo della Liberazione e dello sbarco alleato in Sicilia si perpetuavano in una guerra di clan e nuclei criminali con licenza di uccidere, riproponendo nel loro piccolo lo scontro permanente fra Stati Uniti e Unione Sovietica. La verità di *Per un pugno di dollari* (come quella di *Yojimbo* nel contesto giapponese) è allora quella di un conflitto di parte in puro stile mafioso, collegandosi forse non per caso alla prima guerra di mafia esplosa in seno a Cosa Nostra proprio nel 1962. A quell'anno data l'istituzione della prima commissione parlamentare d'inchiesta antimafia e l'uscita di due film: *Salvatore Giuliano* di Francesco Rosi e *Un uomo da bruciare*, interpretato da Gian Maria Volontè per la regia di Valentino Orsini, Paolo e Vittorio Taviani.

Il problema del *remake* Kurosawa-Leone, come si vede, è complesso, tentacolare e non facilmente riducibile a una formula o ad un semplice confronto testuale. All'origine dei due film, dietro ogni maschera e prima che una trama o un'idea di sceneggiatura, c'è un'epoca buia e labirintica, il fantasma avvilito della sconfitta, di un disastro materiale e morale. Ed è proprio nel clima della Guerra fredda che può comprendersi, sia nel giapponese che nell'italiano, il tema delle armi con la loro tecnologia e la loro feticistica fascinazione: pensiamo alla sconfitta della spada al cospetto della spada in *Yojimbo* e inversamente al sopravvento della pistola contro la mitragliatrice o il fucile in *Per un pugno di dollari*, entro una comune cornice di tragica casualità belliche e belluina. A ben guardare, allora, il protagonista dei due film incarna esemplarmente una tipologia di personaggio caratteristica di questo momento storico e ben presente anche

nel romanzo e nel cinema: quella della spia, determinata e pronta a tutto, taciturna e ambigua, posta nel bel mezzo di una contesa all'ultimo sangue, costretta alla menzogna e al doppio gioco come ad una strategia di sopravvivenza, ad una virtù militare. Forse non è un caso che la famosa battuta di Clint Eastwood in *Per un pugno di dollari* ("I Baxter da un lato, i Rojo dall'altro, io nel mezzo") sia riecheggiata l'anno successivo nel romanzo di spionaggio ambientato nella Berlino della Guerra fredda *The Berlin Memorandum* (in USA, *The Quiller Memorandum*):

"We are worried [...] that you don't understand your position. It is this. There are two opposing armies drawn up in the field, each ready to launch the big attack. But there is a heavy fog and they can't sight each other. You are in the gap between them. [...] This is where you are, Quiller. In the gap."¹⁰

Questa *spy story*, prima di una serie dedicata alla spia Quiller e riscritta da Harold Pinter per l'omonimo film di Michael Anderson (1966), è firmata dall'inglese Elleston Trevor, in arte Adam Hall. Ci si può chiedere se questo specialista di romanzi spionistici abbia visto e si sia ispirato ai due film di cui ci siamo occupati in questo articolo.

¹⁰ A. Hall, *The Berlin Memorandum*, London, Collins, 1965, p. 182.

