

Tra giorno e notte, tra bianco e nero

Sara Antonelli*

Leggere “Giorno e notte” e scoprire che Franco Moretti si sta occupando di cinema americano fa un gran piacere. Nei suoi libri, in particolare quelli più innovativi degli ultimi anni, le forme narrative statunitensi sono state praticamente invisibili – a volte è capitato di vederle menzionate in una nota a piè di pagina, altre in un breve paragrafo oppure in un’avvertenza. Nulla più. Lasciare fuori gli Stati Uniti non è certo una colpa. Ancora meno se fin dal titolo o dal sottotitolo del volume l’autore chiarisce che il suo campo di studio sarà il romanzo europeo. E tuttavia ogni volta che leggo o rileggo un libro di Moretti una parte di me non può fare a meno di rammaricarsi: ho sempre l’impressione che gli Stati Uniti siano dietro l’angolo, che le descrizioni, le metodologie e le conclusioni che ho appena letto potrebbero facilmente cavalcare l’Atlantico.

Che soddisfazione sarebbe stata se, per esempio, nel suo *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture* Moretti si fosse avventurato anche in Nord-America.¹ Chissà con quali strumenti avrebbe affrontato la ricca borghesia immobiliare – una borghesia immobiliare immobile come le aristocrazie europee – cui è ancorata la trama di *The Age of Innocence*?² Avrebbe concluso che *The Age of Innocence* è il romanzo di formazione di Newland Archer oppure avrebbe provato a seguire la formazione della sua antagonista Ellen Olenska? In effetti, se il romanzo si riorganizzasse attorno a Ellen Olenska la statica borghesia immobiliare acquisirebbe uno spessore sorprendente e il matrimonio dell’inguaribile “dilettante” Newland Archer diventerebbe dinamico, propulsivo, tanto quanto il divorzio di Ellen Olenska e il suo volontario ritorno nell’alveo familiare, significativamente collocato non in chiusura, bensì in apertura del romanzo.³ Se la trama girasse attorno all’eroina, insomma, *The Age of Innocence* perderebbe un poco del suo alone romantico, questo è certo, ma il modello descritto in *The Way of the World*, debitamente ampliato seguendo proprio due direzioni (il filone femminile e il rapporto con lo straniero o l’alieno) che Moretti ha adombrato alla nota 9 della prefazione all’edizione italiana del volume e alla nota 1 del primo capitolo, diventerebbe forse ancor più ricco e fecondo.⁴

Nei libri di Moretti, insomma, la letteratura americana non c’è (o quasi), ma basterebbe infilarsi tra le righe e di certo troveremmo qualcosa.

In “Giorno e notte” è tutto diverso. Anzi è il contrario. Poca Europa e tanta America. E tuttavia se anche qui continuassimo a infiltrarci tra le righe, potremmo scoprire che i generi filmici oggetto di analisi – il noir e il western – hanno più cose in comune di quanto si possa immaginare.

Nella parte conclusiva di “Giorno e notte” intitolata “Egemonia” Moretti riflette sulla diffusione dei film statunitensi – e in particolare del noir e del western – su scala globale. A preparare il terreno chiama lo storico Perry Anderson, del quale cita un passo che comincia così: “In un vastissimo continente pieno di immigrati

diversi fra loro, provenienti da ogni angolo d'Europa, [i] prodotti dell'industria culturale dovettero essere fin dall'inizio i più generici possibile, per ampliare al massimo la loro quota di mercato". Stranamente Anderson dimentica che gli emigranti giunti nelle Americhe non venivano soltanto dall'Europa ma anche dall'Asia e dall'Africa (sebbene in quest'ultimo caso il termine "immigrati" sia del tutto inadatto). È una dimenticanza rilevante e le mie osservazioni a "Giorno e notte" gireranno tutte attorno a questa faccenda.

Il primo a notarla, la dimenticanza, ovviamente è Moretti, quando poco dopo scrive che "l'impatto del Western sul pubblico mondiale (e certamente su quello europeo) fu incomparabilmente più forte [di quello del noir]". E ciò accade, chiarisce subito dopo, perché "la miscela di speranza e realismo del western era perfetta per l'Europa del dopoguerra: la speranza di una terra tanto più ampia di qualsiasi Stato-nazione europea, da sembrare di aver spazio per (quasi) tutti".

Ha ragione: c'è spazio per "(quasi) tutti". E tuttavia poiché il saggio tratta essenzialmente di violenza e poiché questa osservazione arriva a poche righe dalla fine, il meccanismo di esclusione che presumibilmente si annida nel western è solo accennato. Eppure c'è già. È proprio lì, tra le righe. Vorrei provare a stanarlo partendo dal noir.

Anche nel noir c'è spazio per "(quasi) tutti". Lo ha sottolineato Eric Lott quando ha appaiato il metaforico *annerimento* morale dei protagonisti bianchi del noir al loro precipitare in un *demi-monde* pullulante di personaggi non bianchi, e/o dai cognomi stravaganti e/o dagli abiti e dalle abitudini strane ove non apertamente viziose.⁵ In altre parole, quando una vedova (*Mildred Pierce*, Michael Curtiz, 1941) o un assicuratore (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944) o la figlia di un petroliere (*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946) o una madre disperata (*The Reckless Moment*, Max Ophüls, 1949) decidono consapevolmente di infrangere la legge – in genere per diventare illecitamente ricchi o per proteggersi da altri che vorrebbero diventare ricchi a loro spese – al loro fianco compare sempre l'altro etnico – i già menzionati neri e asiatici, certo, ma anche italiani, greci, irlandesi, messicani...

All'ingenuo Nick Carraway che gli chiede come sia possibile che Meyer Wolfshiem abbia truccato il campionato del 1919, Jay Gatsby risponde candido che "[h] a intravisto l'opportunità".⁶ Gatsby lo sa benissimo perché, quando si chiamava ancora James Gatz, ha fatto lo stesso. Di lì a poco lo avrebbero seguito anche i protagonisti del noir, i quali infrangono la legge non perché siano dei criminali incalliti ma per ingenuità. Un'infrazione soltanto, il tempo di fare tanti soldi, e poi basta, si dicono. Ma si illudono. Si illudono di salire in alto e invece precipitano.

Annerimento. Opportunità. Caduta. Fermiamoci qui. All'inizio di ogni film noir c'è sempre una persona come tante, un uomo o una donna, cui il destino sventola davanti l'opportunità di raggiungere il benessere economico apparentemente senza fatica. Ebbene, non appena l'eroe o l'eroina l'afferrano, l'opportunità, ecco scattare il meccanismo: in un batter d'occhio l'uomo o la donna qualunque si trasformano in (o si scoprono) truffatori, ricattatori, ladri, e assassini; cominciano ad aggirarsi tra vicoli poco illuminati e locali malfamati; si cuciono addosso una vita oscura e segreta che corre parallela a quella diurna e perbene. Giorno e notte. Raddoppia, ovviamente, anche il raggio delle loro amicizie e conoscenze. Protetti dalle ombre in cui hanno imparato a muoversi gli eroi del noir entrano in contatto con persone utili a trovare

armi, documenti, nascondigli, vie di fuga e complicità. Tali loro nuovi amici sono neri, ispanici o immigrati che parlano inglese con un accento straniero e fanno parte della giungla urbana tanto quanto gli "indiani" delle Grandi pianure.

Peccato che per l'eroe del noir finisca sempre male – tanto quanto finisce male, alla lunga, per gli indiani. Lo indica chiaramente un elemento narrativo tra i più caratterizzanti del genere: la *voice-over*. Ovverossia il racconto post-facto che accoglie il pubblico all'inizio della pellicola e che lo accompagna lungo tutta la trama. Appartiene, quella voce, all'arrampicatore sociale di turno, il quale, però, non ci parla da una magione di lusso bensì da una prigione o addirittura dall'aldilà, da morto (come in *Sunset Boulevard*).⁷ La lingua degli eroi del noir è ambigua anche per questa ragione: perché la *voice-over* racconta lo sgomitare del passato con la consapevolezza che affannarsi a quel modo e cercare la complicità di chi è diverso da noi, non porterà a nulla di buono. La *voice-over* riordina il caos criminale e multietnico assicurandoci che l'eroe (o l'eroina) è stato sconfitto. E che per le sue infrazioni verrà punito. La *voice-over* è inesorabile come il destino.

Nel noir l'eroe finisce sempre male. E nel western?

Il western, ci ricorda Moretti, ha inventato "un tipo di eroe – un miscuglio di Vecchio e Nuovo Mondo: un cavaliere, con la pistola" capace di tenere sotto controllo la violenza. E però qualcosa di simile accade – io credo -- anche nel noir. Parafrasando Moretti: *il noir ha inventato un eroe incapace di tenere sotto controllo la violenza* ma solo per intrappolarlo – l'eroe – in un meccanismo punitivo che rende invalicabili i confini che separano le classi sociali. Il noir è didattico: meglio non arrampicarsi, meglio restare al proprio posto, meglio non farsi venire strane fantasie di fuga dalla classe media. Accontentati.

C'è spazio, forse, per un ultimo contrappunto. "[Nel western] [l]l'eroe colma il vuoto lasciato da uno Stato che non c'è", scrive Moretti. E poi: "[n]el noir, lo Stato è perfettamente solido, e nessuno teme per la stabilità dell'ordine vigente. Ci sono tante trasgressioni, ma tutte sempre 'locali': Stanwyck è un pericolo per il marito e un paio di amanti, non per 'la società'". Non ne sarei troppo sicura. In *Double Indemnity*, Stanwick (Phyllis Dietrichson) è pericolosa anche per la figliastra, e anche per Walter G. Robinson (Barton Keyes).⁸ Una volta innescata, insomma, la violenza incontrollata del noir potrebbe tranquillamente proseguire all'infinito. Si ferma perché l'arrampicatore resta comunque un dilettante e il suo piano fallisce. Dietrichson, per esempio, si è scelta un complice, Walter Neff, a dir poco goffo, oltre che sfortunato, e il loro piano fa acqua da tutte le parti. E infatti nel noir lo Stato, l'ordine costituito, arriva sempre a fallimento avvenuto. Come la *voice-over*.

È il momento di tornare al western. Lo avevamo abbandonato nel punto in cui Moretti segnalava che la fortuna globale del paesaggio della frontiera dipende dal fatto che in quel luogo mitico c'è posto per "(quasi) tutti". Per provare a capire chi siano gli esclusi ho deviato verso il noir, mettendo in luce sia il paesaggio multietnico che questo genere di film nasconde tra le proprie pieghe ombrose sia la soppressione di quel paesaggio confuso. Proverò a fare lo stesso con il western. Stavolta mi farà aiutare da "Tex-Sex-Mex: American Identities, Lone Stars, and the Politics of Racialized Sexuality", un articolo in cui José E. Limón ha esaminato l'iconografia che nella cultura popolare statunitense (film, canzoni, serie tv ecc.) ha governato i rapporti tra anglo-americani e messicani.⁹ Per certi versi Limón fa con

il western quel che Lott ha fatto con il noir: lascia emergere i contenuti latenti. In questo caso le popolazioni non bianche che abitano sottotraccia il paesaggio statunitense. Per il nostro discorso le pagine più interessanti sono quelle che Limón dedica a un impercettibile scambio romantico tra Will Kane, lo sceriffo protagonista di *High Noon*, e Helen Ramirez, una donna d'affari, nonché ex amante di Will.¹⁰ "Un año sin verte", dice Helen. "[Si], lo se" risponde Will.¹¹ Tutto qui. In lingua spagnola e senza sottotitoli in inglese. Il noir, scrive Moretti, è inimmaginabile senza le parole. Anche il western.

In *High Noon*, come si ricorderà, Will si trova nel bel mezzo di una crisi. Sono le dieci e trenta, Will ha appena sposato Amy Fowler, una quacchera, con cui sta per lasciare l'incarico di sceriffo per trasferirsi in un'altra città per fare il negoziante, un'occupazione più in sintonia con il pacifismo della moglie. A farlo tornare indietro è la notizia che Frank Miller, un fuorilegge che tempo prima Will ha mandato in prigione, è stato rilasciato e sta tornando in città con il treno di mezzogiorno per vendicarsi. Poiché lo sceriffo destinato a sostituirlo non è ancora arrivato Will torna per proteggere la città, e si rimette la stella. Da questo momento parte il conto alla rovescia: Will (e il pubblico) ha meno di un'ora e trenta minuti di tempo per difendersi e armare la città.

Moretti dedica un'acuta analisi a quel che accade a Will, a sua moglie e alla comunità che sta loro attorno in una sezione ("Town Tamer") centrale di "Giorno e notte". Gli serve, questa sezione, per ragionare sulla violenza necessaria del western. Poco più avanti chiarisce che: "il Westerner è l'uomo che non fa mai fuoco per primo; che reagisce rapidamente, ma non dà mai inizio alle ostilità. Se spara, è sempre per legittima difesa. È un modo d'agire che lo avvicina al cavaliere del romanzo medievale". Il fatto che, in *High Noon*, alla sparatoria finale partecipi anche Amy certamente complica le cose. Fino a poco prima il pacifismo della donna era apparso talmente incrollabile da farle decidere di abbandonare il marito al suo destino di protettore dell'ordine costituito. Il rumore del primo colpo di fucile, tuttavia, è un richiamo irresistibile. Amy si precipita fuori dal treno trasformandosi nel giro di poche scene in una ammazza-cattivi. "Non vediamo la sua faccia mentre spara", nota giustamente Moretti, perché in effetti per un breve istante non si sa chi mai possa aver sparato a quel bandito di spalle – proprio come in un noir. "Che cosa sarà la sua vita, d'ora in poi? Che cosa sarebbe stata, se *non* avesse sparato a chi stava cercando di uccidere suo marito?", si chiede Moretti. Chissà. Nel finale del film Amy lascia la città seduta su un carro accanto a Will, il quale, sprezzante, prima di salire, ha comprensibilmente gettato a terra la stella da sceriffo. Probabile che la loro vita riprenda da dove l'avevano lasciata quando erano tornati indietro. Come se nulla fosse. Come se Helen non ci sia mai stata. Come se Amy non abbia sparato a nessuno. Dimenticano tutto. E noi con loro.

"La odio, questa città. Ho sempre odiato essere una donna messicana in una città come questa", esclama amareggiata Helen a tre quarti del film. Ma che città è questa? Be', è una città piena di codardi, traditori e approfittatori. Non stupisce che Helen voglia andarsene con il treno di mezzogiorno. Per un ironico scherzo del destino, la trama vuole che Helen si diriga alla stazione insieme ad Amy, la moglie di Will. La sequenza in cui attraversano la città deserta avviene in uno scenario

che sembra quello della classica sfida western. A un capo della strada deserta c'è il carro con le due donne, all'altro c'è Will. Nessuna sparatoria, ovviamente, solo una guerra di sguardi. Una triangolazione. Alla guida del carro in movimento, Amy lancia una breve occhiata verso Will per poi tornare a guardare davanti a se. Helen invece non gli toglie gli occhi di dosso e quando il carro lo supera, Helen addirittura si volta. Will da parte sua fa lo stesso: resta fermo al centro della strada a fissare Helen che viene condotta via da Amy.

Il contatto visivo tra Will e Helen è carico di emozione quanto il loro affettuoso scambio in spagnolo. E tuttavia non conduce a nulla. I due episodi restano disancorati da tutto il resto. Due possibilità. Due porte che si aprono e che un istante dopo si chiudono. In un'altra città, forse, sarebbe stato diverso. Oppure in un ranch in Messico, dove, come opportunamente nota Moretti, Ringo invita la prostituta che sopravvive all'attacco indiano al centro di *Stagecoach*.¹² Altrove, insomma, ma non a nord del Rio Grande. Nel western non c'è spazio tutti. A meno di non essere bianchi e imparare a sparare. Violenza necessaria. Virtuosa.

NOTE

* Sara Antonelli insegna Letteratura angloamericana all'Università di Roma Tre e fa parte della redazione di *Ácoma*. Accanto a volumi e articoli dedicati alla letteratura americana, ha firmato la traduzione delle opere, tra gli altri, di Nathaniel Hawthorne, Sam Shepard, James Baldwin, Louisa May Alcott, e curato il progetto di traduzione delle opere di F. Scott Fitzgerald per l'editore minimum fax.

1 Franco Moretti, *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*, Verso, London 1987 (*Il romanzo di formazione*, trad. it. di Franco Moretti, Einaudi, Torino 1999).

2 Edith Wharton, *The Age of Innocence* (1920), edited by Candace Waid, Norton, New York 2003 (*L'età dell'innocenza*, trad. it. di Sara Antonelli, Feltrinelli, Milano 2017).

3 Wharton definisce Newland Archer un "dilettante" sia nel capitolo I, quando lo presenta per la prima volta ai lettori, sia nel capitolo XXXIV, l'ultimo del romanzo, quando lo congeda. Archer, in altre parole, resta sempre lo stesso.

4 Franco Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., p. xv e p. 3.

5 Eric Lott, "The Whiteness of Film Noir", *American Literary History* IX, 3 (1997), pp. 542-566.

6 F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby* (1925), Penguin, New York 2000, p. 80 (*Il grande Gatsby*, trad. it. di Tommaso Pincio, minimum fax, Roma 2001, p. 118).

7 *Sunset Boulevard (Viale del tramonto)*, Billy Wilder, Paramount Pictures, 1950. Il film, come si ricorderà, si apre con il protagonista, cui hanno appena sparato, che galleggia morto in piscina -- come Gatsby. Joe Gillis è dunque un morto che parla e poiché ha molte colpe vergognose, il suo racconto in flashback è un tentativo disperato di scagionarsi. Ovviamente anche in *The Great Gatsby* è già successo tutto e le due ultime traduzioni filmiche del romanzo, quella di Jack Clayton del 1974 e quella di Baz Luhrmann del 2013, trasformano narrazione in terza persona di Nick Carraway in una *voice-over*.

8 Cfr. *Double Indemnity (La fiamma del peccato)*, Billy Wilder, Paramount Pictures, 1944.

9 José E. Limón, "Tex-Sex-Mex: American Identities, *Lone Stars*, and the Politics of Racialized Sexuality", *American Literary History* IX, 3 (1997), pp. 598-616.

10 *High Noon (Mezzogiorno di fuoco)*, Fred Zinnermann, Stanley Kramer Productions, United Artists, 1952.

11 Limón, "Tex-Sex-Mex", cit. p. 606.

12 *Stagecoach (Ombre rosse)*, John Ford, Walter Wanger Productions, United Artists, 1939.