

## Sfida all'ultima ipocrisia: un confronto tra western e noir

*Ugo Rubeo\**

Quelle che seguono sono alcune considerazioni a margine di "Giorno e notte. Sull'antitesi tra western e film noir", intervento con cui Franco Moretti propone una codificazione tipologica del film western e del noir basata sull'opposizione sistematica delle caratteristiche costitutive di ciascuno dei due generi. La lettura di Moretti, a cominciare dal suo titolo, molto azzeccato già dalla scelta di due termini fortemente polisemici come "giorno e notte", è molto stimolante, anche in virtù di certa provocatorietà che innerva la scrittura, affiorando sporadicamente – seppur con sufficiente incisività – in una serie di frasi lapidarie che non sembrano ammettere contestazioni di sorta: "il Western [...] è innamorato dello spazio, e lo mette in primo piano, a tutto campo, ogni volta che può", oppure: "Il Western [è] mito di fondazione: genesi dello Stato", o ancora: ecc. "Nel Western, uccidere ha un che di definitivo [...]. Nel noir, uccidere è solo il primo passo in una serie infinita di alleanze dettate dall'interesse del momento". Difficile non essere d'accordo, nella sostanza, con affermazioni di questo tipo, soprattutto se il tentativo è quello di proporre una visione d'insieme, e tuttavia necessariamente sintetica, di due tradizioni al centro dell'attenzione di pubblico e critica ormai da circa un secolo. Certo, si potrebbe obiettare che l'uso di generalizzazioni di quella portata, soprattutto nell'ambito di un'analisi in cui si cita Hegel più volte, può apparire stridente; pure, se si guarda al modo stesso in cui il saggio è strutturato sembra piuttosto evidente che l'autore segnali comunque la sua disposizione dialettica proprio attraverso quella contrapposizione continua tra due opposti, la quale, di nuovo, è già incapsulata nel termine sintesi che compare nel titolo. E dunque un vezzo, o poco più: una cifra peraltro rintracciabile con una certa frequenza nel macrotesto dell'autore.

Quello che forse si apprezza di più, oltre al coraggio di confrontarsi con una materia così ampia, è la formulazione di un'articolata anatomia dei due generi tracciata sulla base di quelli che vengono presentati come elementi costitutivi e caratterizzanti di ciascun modello. È da questo confronto serrato che nasce il contrappunto, organizzato attraverso una serie di opposizioni, tra le quali, ad esempio, quella, ricca di conseguenze, tra azione (film western) e parola (noir). Certamente, la matrice letteraria è molto più rilevante sull'evoluzione del film noir di quanto non sia vero per il western, che, proprio in virtù della sua maggiore linearità (o minore ambiguità) è molto meno dipendente dalla scrittura, come dimostra il fatto che la gran parte dei film di questo genere nasce direttamente da un soggetto e da una sceneggiatura creati ad hoc per lo schermo e non dall'adattamento di un romanzo. Del resto, quando Moretti allude in modo esplicito al fatto che "per il western la geografia è cruciale" o quando afferma che il genere "è innamorato dello spazio" – entrambe osservazioni pienamente condivisibili – egli sembra implicitamente indicare che l'assoluta centralità della componente visuale

nel film western sia anche diretta conseguenza del ruolo decisamente secondario che in esso svolge il dialogo (“i cowboy usano la bocca per tutto ... meno che per parlare”). Insomma, è come se nel film western l’occhio offrisse una forma di compensazione per la carenza di stimoli che riserva all’orecchio.

Rimanendo in tema di confronto tra immagine e testo, credo sarebbe particolarmente utile, per rafforzare la struttura complessiva di un saggio peraltro già ampiamente sviluppato, provare a entrare un po’ più da vicino nel merito di questa specifica diversità di base tra i due generi, piuttosto che darla in qualche modo per scontata. Ad esempio, sarebbe interessante verificare come, già dalla fine degli anni Venti, quella biforcazione comincia a prender forma a partire dalla pubblicazione – prima sulla rivista *Black Mask* (1929) e subito dopo con l’uscita in volume – di *The Maltese Falcon*, il romanzo con cui Dashiell Hammett in qualche modo opera una prima codifica di quello che diverrà poi il genere noir. Questo non perché gli esempi citati da Moretti non siano sufficientemente rappresentativi – ché *Double Indemnity* (La fiamma del peccato), *The Third Man* o *Gilda* son tutte scelte molto appropriate – quanto piuttosto perché il romanzo di Hammett di fatto equivale a un’autentica dichiarazione di poetica nei confronti di quello che sarà lo sviluppo, sia letterario sia filmico, del genere. Se, come dice lo stesso autore, “Il film noir è inconcepibile senza parole. Il che significa: senza donne”, allora non sarebbe stato di certo fuori luogo ricordare la Brigid O’Shaughnessy – seducente e aristocratica protagonista del romanzo di Hammett – interpretata sullo schermo da Mary Astor, nella seconda, celebre versione cinematografica del romanzo diretta da John Huston nel 1941. Brigid è con tutta probabilità l’archetipo della femme fatale, non solo perché quel modello è pienamente delineato già nel romanzo, ma anche perché l’interpretazione della Astor nel film di Huston, accanto a Humprey Bogart, precede di qualche anno quella di Barbara Stanwick in *Double Indemnity*, che Billy Wilder girò nel 1944, servendosi per la sceneggiatura dell’altro grande giallista losangeleno Raymond Chandler. Ed è probabile che quest’ultimo, da estimatore di Hammett qual era, avesse compreso appieno l’importanza della stilizzazione di una figura femminile come quella di Brigid non solo relativamente al grande successo ottenuto dalla pellicola di Huston, ma anche per le enormi potenzialità che una figura di quel tipo avrebbe potuto avere rispetto allo sviluppo del film noir in quanto tale.

L’altro punto che pure offre molti spunti alla riflessione ha a che vedere con le ricadute sociali del western e più da vicino con un tema di grande attualità qual è la legittimazione dell’uso della violenza: leggi del libero uso delle armi. Qui, Moretti fa giustamente rilevare che se per molti versi il western appare meno sofisticato del noir, questo certo non significa, che esso sia necessariamente innocente: al contrario, rifacendosi opportunamente a *Gunfighter Nation* di Richard Slotkin, egli fa notare che l’ipocrisia del genere salta spesso agli occhi, quando si pensi, ad esempio, all’“uso politico” che è stato fatto del funzionamento dei suoi apparati simbolici. Quando si pensi al modo, davvero determinante, in cui il western ha contribuito a legittimare l’uso di “un certo tipo di violenza”. Il che significa – aggiungerei – a legittimare l’uso delle armi per difesa personale: cosa che, nella mentalità statunitense, equivale a un sacrosanto diritto costituzionale, purché quelle

armi non siano tenute nascoste. Così accade – e non solo nei film – che girando in macchina, specie negli Stati del Sud, uno magari si trovi fermo al semaforo dietro a un pick-up con un paio di carabine bene in vista nell'apposita rastrelliera appesa al vetro posteriore; oppure, che se l'amico al volante frena, uno si ritrovi tra i piedi un revolver: "Ah, quello? ... No, non è niente: è che se lo tengo nel cassetto del cruscotto equivale a un *concealed weapon* e quindi diventa illegale"!

Insomma, come anche nel caso degli indiani che, dice Moretti, pur essendo lì da sempre, nei film vengono presentati dopo i bianchi, col risultato di apparire come degli intrusi, il western, pur nella sua apparente linearità – anzi, forse proprio perché così lineare – in realtà è un genere molto più subdolo di quanto non sembri. E alla fine pare proprio che l'unico punto in comune tra i due generi sia la menzogna, o meglio, la capacità di mentire spudoratamente, vuoi con i tratti incantevoli di un volto femminile apparentemente privo di difese, vuoi attraverso i colpi, sempre letali, d'uno sceriffo costretto a sparare per difendere la legge. Da questo punto di vista, ciò che questo saggio lascia emergere in modo implicito, ancorché con grande chiarezza è che quella della presunta innocenza americana è una narrazione che ha fatto il suo tempo e che l'ingrediente irrinunciabile dei due generi messi a confronto consiste nell'abilità di dissimulare la propria statutaria ambiguità.

\* Ugo Rubeo, professore di Letteratura Angloamericana all'Università di Roma Sapienza, ha pubblicato una serie di studi sulla poesia e la cultura afroamericana, sui classici dell'Ottocento, in particolare E.A. Poe e H. James, sulla poesia modernista e su diversi aspetti della narrativa postmoderna, cui ha dedicato la cura di *Parodie della fine* (Roma, 2015). Tra i suoi interventi sul noir americano, "Dovere di cronaca?" (2013); "Mean Streets" (2011); "Love and Detection nel Noir americano" (2009) e "Quattro passi nel delirio" (2006), tutti pubblicati nella serie *Roma Noir*.