

***Not Such an Easy Piece.* In margine a “Giorno e notte” di Franco Moretti**

Stefano Rosso*

Here things are easy
(Franco Moretti, *Distant Reading*, 2013, p. 116)

È bello vedere come Franco Moretti, uno studioso che ha saputo guidare imponenti squadre di ricercatori internazionali, affronti ipotesi critiche su un territorio diverso da quelli che visita abitualmente;¹ poiché in questo caso ha scelto i sottogeneri principali delle narrazioni di massa del Novecento è inevitabile che qua e là risulti, perlomeno ai miei occhi, un po' categorico. Con “Giorno e notte” Moretti ha forse voluto fare i conti con una parte della cultura che ha influenzato profondamente la nostra generazione: sono appena più giovane di lui e probabilmente sono cresciuto con i suoi stessi modelli western e noir. Quando Moretti presentò l'intervento il 6 novembre 2017 alla Sapienza di Roma avrei voluto chiedergli quale era stato il motore di questo scritto, ma non ce ne fu il tempo. Forse lo scopriremo nel suo prossimo libro, dal titolo molto accattivante sia in italiano (*Cinque pezzi facili*, Einaudi), sia in inglese (*Far Country: Scenes from American Culture*, Farrar, Straus & Giroux), entrambi previsti per l'inizio del 2019, in cui comparirà il saggio che pubblichiamo in questo numero di *Ácoma*. In “Giorno e notte” si nota un registro un po' diverso dal solito, e forse è per questo che il testo evoca una partitura musicale: nella versione inglese del titolo si leggeva “counterpoint” (contrappunto), più avanti nel testo compare un “lento assai”.

1. Soltanto dopo gli anni Sessanta la critica letteraria ha messo da parte il suo snobismo e ha preso a occuparsi di noir americano (più spesso usando il termine meno inclusivo di “hard-boiled detective fiction”) mostrandone la dipendenza dalla diffusione della cronaca nera di inizio Ottocento, dal successo dei tre racconti che ebbero come protagonista Auguste Dupin di Edgar Allan Poe, nonché dal romanzo a enigma inglese che va da Conan Doyle a Agatha Christie e oltre. Oggi mi pare più fertile ricercare il legame che unisce il noir al romanzo di avventura e al western nascente nel secondo Ottocento piuttosto che alla tradizione poliziesca britannica successiva a Poe.² A questo aggiungerei, alla luce di una ricerca sui romanzi popolari americani dal 1860 all'inizio del Novecento che ho intrapreso di recente, che sono i *dime novels* e non i *Leather-stocking Tales* di James Fenimore Cooper il terreno su cui si fonda il western popolare e su cui, più tardi, si innesta il noir. Se questo è vero, allora va evidenziata una differenza all'origine (cioè negli anni Sessanta dell'Ottocento) che per certi aspetti si ripresenta negli esiti più recenti dei due sottogeneri di cui parla Moretti. Infatti, nella prima fase di diffusione dei *dime novels*, si nota, già negli anni Settanta dell'Ottocento, uno spostamento

del protagonista: da un'ambientazione western "selvaggia" (a stretto contatto con la natura) a una più urbana, o perlomeno a una mescolanza di *wilderness* e vita di città. Il protagonista del nascente western, non ancora pienamente formulaico, compie le sue imprese sempre più spesso in agglomerati prima poco popolati e poi un po' più grandi (questo è il caso del personaggio di Deadwood Dick le cui storie, di Edward Wheeler, escono ininterrottamente per vent'anni, dal 1877 al 1897).³ Nel passaggio dalla *wilderness* alla "giungla urbana" si percepisce già, negli anni Settanta dell'Ottocento, un movimento dalla luce piena a una luce più soffusa, ma non ancora alla oscurità e al culto delle ombre di cui parla Moretti, a quel contrasto giorno/notte che diventa dominante a partire dal periodo tra le due guerre mondiali, sicuramente dopo la diffusione delle riviste pulp poliziesche negli anni Venti e Trenta, e delle opere di Dashiell Hammett, Raymond Chandler e altri. In sostanza, senza negare i tratti distintivi e oppositivi che Moretti ha elencato nel suo saggio, sottolineerei anche come i tratti comuni tra western e noir abbiano facilitato la mescolanza tra i due sia all'epoca dei primi *dime novels* sia in questi ultimi quarant'anni. Peraltro Moretti ha ragione nel sostenere che nel periodo "classico" le differenze erano generalmente molto evidenti.

2. Moretti parla di western e di noir come di sottogeneri egemonici. Tuttavia se è vero che il western ha avuto la supremazia nel periodo 1945-1970 (ma non va dimenticato che il misogino scrittore di noir Mickey Spillane vendeva quasi quanto un *westerner* di successo come Louis L'Amour: si parla per entrambi di oltre 200 milioni di copie vendute nell'arco della loro vita), è pure vero che la *vittoria finale* è stata quella del noir che oggi, nelle sue pur molteplici articolazioni, nel cinema, in letteratura, nelle serie televisive, nei fumetti, nei *graphic novels* è il sottogenere dominante. Viene da chiedersi perché alla fine sia stato il noir a diventare egemonico. Perché il western, se ricompare, sembra obbligato a tingersi sempre di noir? Questo è ciò che succede, per esempio, in *No Country for Old Men* dei fratelli Cohen (il film del 2007 è tratto da un romanzo di Cormac McCarthy del 2005), nei tre film basati sulle sceneggiature di Taylor Sheridan (*Sicario*, *Hell or High Water*, e *Red Wind*, rispettivamente del 2015, 2016 e 2017),⁴ in serie televisive come *Justified* (2010-15) e *Hell on Wheels* (2011-16). O ancora, come è il caso delle tre stagioni di *Deadwood* (2004-2006), perché il western sembra avere successo presso il pubblico di HBO soltanto se racconta di un mondo disincantato, in buona parte ricostruito in base alle scoperte della New Western History – che in Italia ha un esponente di rilievo in Bruno Cartosio – e non più un western mitico ed elegiaco?⁵

Un piccolo sintomo del carattere fagocitante del noir anche nella cultura italiana di oggi si può vedere nella pubblicazione, nel 2008 da parte di Einaudi, di tutti i racconti western di Elmore Leonard, ben trentuno, quasi tutti scritti negli anni Cinquanta: scelta ottima visto che il western di Leonard non era mai stato accessibile in Italia. Il titolo scelto da Einaudi fu *Tutti i racconti western*.⁶ Se si guarda il nome della collana che lo ha ospitato si scopre con un certo stupore che si tratta di "Stile libero noir": ma che cosa c'entrano i racconti western di Leonard con il noir? Quasi nulla, a esclusione del fatto che dopo il periodo western il suo autore si sarebbe spostato verso il "noir satirico urbano" e che questo spostamento lo avrebbe reso famosissimo.⁷

Come sostiene più di un critico,⁸ il western ha smesso di essere il sottogenere egemonico nei “lunghi anni Sessanta” perché non riusciva più a trovare soluzioni narrative per le contraddizioni sociali e i problemi morali all’ordine del giorno. D’altra parte, forse è anche vero che il noir, con i suoi confini più labili, con la sua concezione meno manichea del bene e del male, è in grado di ricondurre al proprio interno tutti i grandi sottogeneri popolari, western compreso, e nel fare questo riesce a inglobare perfino il sesso che il western non poteva ospitare. Certo, esistono eccezioni, come *Duel in the Sun* di King Vidor (*Duello al sole*, 1948).

3. Moretti ha citato grandi capolavori del cinema che ben rappresentano il sottogenere western o noir. Ho qualche dubbio però sul carattere rappresentativo di alcuni dei suoi esempi. *Stage Coach* (*Ombre rosse*, John Ford 1939) è sicuramente paradigmatico per moltissimi aspetti (modo di filmare i grandi spazi, insistenza sui conflitti binari, ecc.), ma direi che non lo è per la conclusione relativa alla fuga di Ringo Kid con la prostituta Dallas. *Once Upon a Time in the West* (*C’era una volta il West*, Sergio Leone 1968) riassume tanti temi cari al western, è vero; però la lentezza iperbolica della scena iniziale citata da Moretti (e non solo quella) è già una parodia, un’infrazione forte che prelude alla crisi del western. Si dirà che anche la scena dell’arrivo del treno in *High Noon* (*Mezzogiorno di fuoco*, Fred Zinneman 1952) è lenta, ma è lento, come un incubo (non parodico), tutto il film. In *High Noon* i volti dei personaggi denotano l’attesa spasmodica, ma l’exasperazione della mosca che tormenta Jack Elam all’inizio di *C’era una volta il West*, è una novità assoluta (pare che abbiano impiegato tre giorni per girare quella scena...). Non a caso il titolo del film, *C’era una volta il West*, parla del West come di un luogo che non esiste più. La maggior parte dei western classici sono elegiaci ma non si esprimono al passato remoto, come se allo spettatore si volesse ancora dare la possibilità di una fuga oltre Frontiera. Con Sergio Leone il capitolo è chiuso.

Qualche dubbio ho anche sul carattere rappresentativo di *The Third Man* (*Il terzo uomo*, 1949). Il formidabile film di Carol Reed, forse anche per il ruolo che vi ebbe Orson Welles, sembra più un “omaggio all’espressionismo tedesco”, come scrive lo stesso Moretti, che una ripresa degli stilemi e dei temi del noir e, in ogni caso, mi pare contenere già elementi meta-cinematografici che anticipano un’epoca successiva alla codificazione classica del sottogenere. D’altra parte molti film hanno avuto una risonanza enorme pur essendo in buona parte eccentrici rispetto ai modelli formulaici che dominavano il mercato di Hollywood. Si pensi, fra i tanti, al già citato *Duel in the Sun* di King Vidor, a *The Big Sleep* (*Il grande sonno*, Howard Hawks 1946), o, per rimanere nel western, a *The Ox-Bow Incident* (*Alba fatale*, William Wellman 1943), a *Johnny Guitar* (Nicholas Ray 1954), a *Bad Day at Black Rock* (*Giorno maledetto*, John Sturges 1955), ecc.

4. Sebbene “Giorno e notte” si concentri su romanzi e film, per una comprensione del fenomeno western sarebbe utile considerare che dalla seconda metà degli anni Cinquanta gli strumenti di decodifica del western si fondano in buona parte sulle serie televisive che dominarono il *prime-time* dell’epoca e che seguono direzioni un po’ diverse da quelle dei film distribuiti nelle sale (paradigmatici sono *Gunsmoke*

e *Bonanza*). Le serie televisive western sottolineano, nella maggior parte dei casi, il valore della comunità e della famiglia borghese americana solidale in opposizione agli eccessi dell'individualismo; predicano con più nettezza il valore della democrazia; propongono un uso assai meno "rigenerativo" della violenza, ecc. E negli anni Sessanta il pubblico televisivo stava crescendo a dismisura. Ma questa è anche un'altra storia.

NOTE

* Stefano Rosso insegna Letteratura angloamericana all'Università di Bergamo ed è condirettore di *Ácoma*. Sul western ha scritto *Rapsodie della frontiera* (ECIG 2012). Ha curato *Old and New West/Vecchio e nuovo West* (ipestoria VII, 2016), *L'invenzione del west(ern)* (ombre corte, 2010) e *Le frontiere del Far West* (Shake, "I libri di Ácoma", 2008).

1 Non è certo la prima volta: mi piace ricordare tra le cose "antiche" di Franco la sua introduzione ai *Polizieschi classici* intitolata "Indizi", un volumetto del 1978 che curò per il glorioso editore Savelli (pp. 7-35) e alcuni saggi usciti sulla rivista *Calibano* alla fine degli anni Settanta.

2 Si veda, per esempio, Cynthia Hamilton, *Western and Hard-boiled Detective Fiction in America: From High Noon to Midnight*, University of Iowa Press, Iowa City 1987. Come mi ha fatto osservare Sara Antonelli, oggi noi parliamo spesso impropriamente di "noir"; fino a tempi recenti, forse fino agli anni Novanta, il noir era un termine applicato soltanto al cinema.

3 Di questo scrive Michael Denning nel suo ottimo *Mechanic Accents: Dime Novels and Working-Class Culture in America*, Verso, London 1987, un libro che fu proprio Moretti a consigliarmi di leggere.

4 Non ho ancora visto il quarto film tratto da sceneggiature di Taylor Sheridan intitolato *Sicario: Day of the Soldado*, regia di Stefano Sollima (2018).

5 Si veda Bruno Cartosio, *Verso ovest. Storia e mitologia del Far West*, Feltrinelli, Milano 2018.

6 Elmore Leonard, *Tutti i racconti western*, Einaudi, Torino 2008, ottimamente tradotti da Luca Conti; ed. orig. *The Complete Western Stories*, Harper, New York 2004.

7 Matteo Sanfilippo, "Dal western al neowestern", in Sara Antonelli e Giorgio Mariani, a cura di, *Il Novecento USA*, Carocci, Roma 2009, p. 230.

8 Si veda tra gli altri il saggio paradigmatico di John G. Cawelti, *The Six-Gun Mystique Sequel*, Bowling Green University Popular Press, Bowling Green 1999.