

Giorno e notte. Sull'antitesi tra western e film noir

Franco Moretti*

Giorno e notte. Figura 1: la diligenza di John Ford ha iniziato il suo viaggio: vediamo il terreno scosceso, le pale di Monument Valley, l'orizzonte, le nuvole in cielo (*Stagecoach*, 1939). È il campo lungo del western: lo spazio diventa protagonista, e sovrasta gli esseri umani che si muovono al suo interno; lo spazio della Frontiera, "che sembrò a suo tempo altrettanto estraneo e perturbante della superficie della luna".¹



Figura 2: Barbara Stanwyck e Fred McMurray preparano le loro contromosse in *Double Indemnity* (1944); è il mondo quotidiano di un piccolo supermercato; gente che va e viene, una signora che compra del latte in polvere, un inserviente che spinge un carrello; scatole, barattoli, scaffali, pacchi; uno spazio stretto, e reso ancor più affollato dal primo piano caratteristico del film noir. Ma avvicinare l'inquadratura non aiuta a capire: gli occhiali scuri rendono imperscrutabile l'espressione di Stanwyck (e le cose non cambiano quando poi se li toglie). Nel western, tutto il contrario: la vastità degli spazi rende spesso difficile vedere – tutte quelle scene in cui si aggrotta la fronte e ci si riparano gli occhi dal sole per decifrare quelle figure che si stagliano contro l'orizzonte – ma non produce mai ambiguità: o si vede, oppure no. Luce; *High Noon*; una forma *en plein air*, che si getta sul colore non appena possibile. Non così il noir: la sua passione per il buio – *Nightfall*, *Black Angel*, *Gaslight*, *The Night of the Hunter*, *The Dark Corner*... – lo tiene a lungo legato alle mille ambigue sfumature del bianco e nero.² Sono contemporanee, queste due grandi forme del secondo dopoguerra – e sono anche l'una l'opposto dell'altra. Qui, provo a descrivere il loro contrasto, e a ragionare sul suo significato storico.



West. All'inizio, la parola "western" non indicava un genere cinematografico: era solo un aggettivo che aggiungeva un po' di colore locale a tutto un ventaglio di forme che andavano dalle "commedie del West" ai "melodrammi", "avventure", "film d'amore del West", e via dicendo.³ Ma l'aggettivo finì ben presto col mangiarsi i nomi cui si riferiva, perché aveva a che fare con la geografia – la quale, per parte sua, era l'aspetto fondamentale di questi film. Basta scorrere i titoli: fiumi (*Red River*, *Rio Bravo*, *Drums along the Mohawk*, *Rio Grande*...); stati (*The Virginian*, *Texas Rangers*, *Nevada Smith*, *California*...); forti e avamposti (*Fort Apache*, *The Alamo*, *Comanche Station*...); qualche città (*Vera Cruz*, *3:10 to Yuma*, *San Antonio*, *The Man from Laramie*...); e una piccola enciclopedia dello spazio e del moto (*The Big Trail*, *Destry Rides Again*, *Stagecoach*, *The Bend in the River*, *Two Rode Together*, *Canyon Passage* ...) Ogni storia ha bisogno di uno spazio in cui svolgersi, naturalmente, ma il western va oltre: è innamorato dello spazio, e lo mette in primo piano, a tutto campo, ogni volta che può. Inizia il viaggio in *Red River* (1948): nel giro di due minuti, abbiamo uno sfondo fermo (la mandria e i cowboy, all'alba, immobili al centro della valle), una panoramica così impressionante – questa è la nostra terra, queste le bestie che abbiamo allevato – che neanche un colossale svarione riesce a rovinarne l'effetto,⁴ un pacato ordine di marcia ("Portali in Missouri, Matt"), e un'esplosione di gioia.⁵ L'inizio è il momento ideale per evocare l'immensità di questo spazio: in *The Man of the West* (1958), un uomo a cavallo compare all'orizzonte, osserva il paesaggio intorno a sé, e continua tranquillamente il cammino; in *The Virginian* (1929) e *My Darling Clementine*, è una mandria di vacche a disperdersi lentamente in ogni direzione; in *Red River*, *The Man from Laramie* (1955), e *Rio Bravo* (1959), sono dei carri che avanzano con cautela verso gli spettatori. È il tempo d'inizio del western: *Lento assai*. I primi dieci minuti di *Once Upon a Time in the West* (1968): tre uomini, una stazione, una mosca che ronzia, una ruota che stride, una goccia che batte sulla falda di un cappello. In nessun altro tipo di storia l'attesa – del treno, dell'attacco, della notte, della diligenza, della cavalleria ... – gioca un ruolo altrettanto importante: il tempo si dilata, così come si dilata lo spazio. *The Big Trail*, *The Big Sky*, *The*

Big Country. Grande, e vuoto: il film comincia, e il primo a posare lo sguardo sul territorio circostante è un bianco: e tutto quel che vede è una terra disabitata. I *Native Americans* – “gli indiani”, come vengono chiamati in questi film – erano naturalmente già presenti nel West (come in ogni altra parte del continente americano); ma facendoceli sempre incontrare *dopo* averci fatto conoscere i bianchi, il western associa loro un tratto di illegittimità; li tratta da intrusi. È raro che la *fiction* menta in modo così spettacolare sulla storia che pretende di narrare.

Carovana. “Il cinema è l’arte epica per eccellenza”, ha scritto André Bazin in un famoso saggio sul cinema americano, “e le migrazioni dei western sono la nostra *Odissea*”. Epica, sì; *Odissea*, no. Che non ci sia ritorno a casa è l’atto di fondazione di questo genere cinematografico. Nel futuro, le cose forse cambieranno; per ora, la casa è un carro; due-tre generazioni amucchiate assieme, circondate da centinaia di altre famiglie; tutte diverse, e tutte che conducono esattamente la stessa vita. Vita all’aperto, sotto gli occhi di tutti; perché qui quel che conta non è la sfera privata della famiglia – non vediamo praticamente mai l’interno di un carro, e l’intimità di un incontro sentimentale, o anche solo di una buona lavata, viene accolta di norma con grossolana ilarità – ma fare dell’intera carovana un’unica comunità. Una nazione. “Giunti dal nord, dal sud e dall’est, si radunano sulle rive del Mississippi per la conquista del West”, annuncia la didascalia d’apertura di *The Big Trail* (1930). Conquista: il tempo resta lento, ma lo stato d’animo si è fatto inesorabile. Lo sguardo degli americani, scrisse Tocqueville all’inizio della grande migrazione, “è rivolto alla loro marcia attraverso queste regioni selvagge: prosciugare paludi, cambiare il corso dei fiumi, popolare i deserti, sottomettere la natura...”; quello che più amano, è “sognare quel che sarà”.⁶ Più che un sogno, però, questa è un’ossessione. Nulla deve fermare la marcia della carovana: una preghiera mormorata di fretta, e i morti vengono lasciati per sempre alle spalle; una bambina nasce, e dopo qualche ora è già sul carro. La vita è al tempo stesso implacabilmente quotidiana – sempre lì a far bollire il caffè, a rammendare calzini, a lavare l’unica camicia decente – e spaventosamente imprevedibile: un pericolo che non viene tanto da altri esseri umani (benché il conflitto con gli “indiani” compaia in quasi tutti i film sulla migrazione verso ovest), quanto dall’ostilità della natura: fa sempre troppo caldo, troppo freddo, troppo secco, troppo vento ... pioggia, polvere, neve, montagne, rapide ...⁷ C’è così tanto *attrito*, in questi film; mai un viaggio in cui un carro non resti impantanato nel fango; mai una scena in cui vadano *in discesa*, una volta tanto. Capita di rado che dei personaggi d’immaginazione lavorino così tanto come nei western del primo periodo: badare agli animali, tagliar alberi, attraversare fiumi, scavare passaggi, superare ogni sorta di ostacoli. Dopo aver passato tutto questo, se lo sono meritato, il West.⁸ Sono andati avanti, tutti insieme, come una grande mandria ostinata; che è poi la ragione per cui *Red River*, nonostante il suo intreccio (spostare diecimila vacche dal Texas al Missouri, non proprio una storia avvincente), è la più grande epica del West. Quella mandria sterminata, sono i coloni stessi: e nella catastrofica *stampede* che è il centro simbolico del film il potenziale distruttivo della grande migrazione emerge, per una volta, allo scoperto.

Sette. La carovana è importante soprattutto agli inizi del western; più tardi, dalle grandi pianure si passa alle città di *My Darling Clementine*, *High Noon* o *Rio Bravo*. A metà strada, sta il grande ibrido di *Stagecoach*: un film che si muove da una città a un'altra, le dichiara entrambe invivibili, e si concentra invece su quel piccolo gruppo che la forza del caso ha radunato insieme per il viaggio. Sette passeggeri, nel minuscolo spazio pubblico della diligenza: un uomo appena fuggito di prigione; un dottore alcoolizzato; una prostituta; un ex-confederato e giocatore d'azzardo; un banchiere ladro; la moglie di un capitano di cavalleria che tiene nascosta la sua gravidanza; e infine, il più "normale" di tutti, un rappresentante di whisky. Come se stesse facendo una specie di esperimento, Ford alza pian piano la temperatura attorno a questo microcosmo della Frontiera, e una fantastica sequenza di brevissime scene – uno-due minuti ciascuna, e tutte incorniciate dalla diligenza che attraversa al galoppo Monument Valley, a ricordarci quel che incombe su di loro – ci mostra il gruppo che si divide con asprezza in ogni direzione.⁹ A viaggio quasi concluso, il dottore rende esplicito quanto sia stato improbabile il loro incontro: "Signore e signori, visto che difficilmente avremo mai il piacere di ritrovarci in società –" Un sibilo improvviso, una freccia che colpisce uno dei passeggeri, e il combattimento contro gli apache unisce, per qualche minuto, i sette della diligenza. Passato il pericolo, si lasciano una volta per tutte: il giocatore è morto; il rappresentante di whisky, ferito, viene portato in ospedale; il banchiere viene arrestato dallo sceriffo di Lordsburg; il dottore si avvia verso il saloon, mentre la giovane madre, che ha partorito a metà del viaggio, va a raggiungere il marito; Dallas, la prostituta, si prepara a tornare al bordello e Ringo va a sfidare la gang che gli ha ucciso il fratello. Poi Ringo sopravvive, e porta con sé Dallas nel suo ranch "al di là del confine", in un Messico che non abbiamo mai visto; ma il vero finale era avvenuto qualche minuto prima, col disintegrarsi della diligenza come metafora dell'unità della Frontiera.

Town tamer. Paesaggi immensi, e personaggi solitari; si guarda un western, e si pensa ai cataloghi di Whitman: una vignetta dopo l'altra, in completa indipendenza reciproca: "Il cacciatore di anatre si fa avanti, silenzioso e cauto, / I diaconi ricevono l'ordinazione all'altare, le braccia incrociate, / La filatrice dondola avanti e indietro ..." ("Song of Myself").¹⁰ La società come paratassi: un elemento accanto all'altro, toccandosi il meno possibile. Spazio per tutti: una promessa così semplice e forte, che se ne sente ancora l'eco nel preludio di *Death of a Salesman* ("Un flauto intona una melodia. È tenue, dolce, parla d'erba e di alberi e dell'orizzonte lontano. Si leva il sipario.") Ma la promessa non viene mantenuta. I western sono film d'armi, di morte; "indiani", nella prima fase, e poi soprattutto banditi bianchi. Che facciano parte a sé (Liberty Valance, Jesse James, i Luke Plummer e Frank Miller di *Stagecoach* e *High Noon*), o siano ingaggiati dai grandi allevatori e figure consimili (come Jack Palance in *Shane*, 1953, o la banda del giudice Gannon in *The Far Country*), questi fuorilegge dimostrano che – per quanto grande possa essere il "big country" – viene comunque il momento in cui il conflitto diventa inevitabile. Non c'è mai davvero spazio per tutti; e allora, per decidere cosa fare, si convoca un'assemblea cittadina. In *High Noon*, la si tiene in chiesa, interrompendo la messa;

dodici persone – dodici: come gli apostoli, o i membri di una giuria – esprimono le loro opinioni, compresa una donna (la più coraggiosa di tutti), il prete, e il miglior amico dello sceriffo (che finirà col tradirlo). Scene simili si svolgono in *Man with the Gun*, *Warlock*, *The Magnificent Seven*, *Shane* (l'incontro a casa di Van Heflin), e anche *Stagecoach* (i passeggeri che votano se continuare il viaggio o tornare indietro). Si tratta di episodi stranamente riflessivi, per un western; la gente ragiona, ascolta, controbatte, cerca di persuadersi a vicenda. Tira un'aria "democratica", con le donne – e anche le prostitute – che, in largo anticipo sulla storia reale, hanno anche loro il diritto di voto. Ma il significato più profondo di queste scene sta nell'*impotenza* che esse proiettano sul processo della discussione democratica: la gente parla, ma non ha nessuna intenzione di prendere le armi,¹¹ e il silenzio dell'uomo con la pistola, che resta sempre un po' in disparte dagli altri, è un commento sprezzante alle loro chiacchiere. Per quel che riguarda il significato politico del western, è il momento della verità: il momento della violenza. Se il western "ha una presa così forte sulla nostra immaginazione", scrisse Robert Warshaw nella sua "Movie Chronicle", la ragione fondamentale è che

Prende posizione in modo assolutamente netto sulla questione della violenza – il che, nella cultura attuale, è una cosa estremamente rara. Rifiutare di riconoscere un valore alla violenza è un tratto caratteristico della cultura contemporanea, nonché una delle sue virtù; ma come accade spesso alla virtù, tale rifiuto contiene anche una certa dose di cecità volontaria, e di ipocrisia.¹²

"Sono convinto che non ci sarà nessun problema", dichiara uno dei personaggi di *High Noon*: "nulla di nulla". Nessun problema – con quattro pistoleri che sono appena arrivati in città per ammazzare lo sceriffo? Questa "cecità volontaria", il western la mette regolarmente a confronto con la realtà della violenza: c'è chi ruba il bestiame e la terra; poi minaccia; poi uccide. E così, prima o poi, la violenza deve essere accettata, non solo come un aspetto inevitabile della vita in società, *ma come la sua regola di base*. "Signori, metto ai voti la proposta di assumere Clint Tollinger in qualità di 'town tamer.'" (*Man with the Gun*) Non sceriffo, ma "domatore" di città; uno pagato per spargere sangue, come se la città fosse infetta da un qualche morbo ignoto ("Ho visto dei casi in cui il rimedio era peggiore del male", commenta il medico del paese: "credetemi, la medicina di Tollinger è difficile da mandar giù, e ancora più difficile da sopportare a lungo"). *High Noon*: la giovane moglie quacchera prende la pistola, e spara a uno dei fuorilegge, alle spalle, mentre quello sta caricando e non può rispondere al fuoco. Non vediamo la sua faccia mentre spara. 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?

Uso legittimo della forza fisica. "Quel che è tipicamente 'americano' non è tanto la quantità o il tipo di violenza che caratterizza la nostra storia", ha scritto Richard Slotkin, "ma il significato mitico che gli abbiamo attribuito, e gli usi politici di tale simbolismo".¹³ Nel western, questo uso politico consiste nel presentare un certo tipo di violenza come *legittimo*. Legittimo innanzitutto perché limitato – come

nell'episodio più stilizzato di questi film: il duello. La morte diventa geometria: amico e nemico, uno di fronte all'altro, senza nulla in mezzo, che avanzano in linea retta fissandosi diritto negli occhi.¹⁴ La distanza è anch'essa stilizzata; né troppo lontano né troppo vicino; due uomini che si avvicinano pian piano – il gesto più caratteristico di John Wayne e Henry Fonda: il modo in cui camminano – come a misurare il punto esatto in cui si può cominciare a sparare. È un balletto. Nel film noir, si viene uccisi con la canna della pistola che tocca il corpo, come Stanwyck in *The Strange Love of Martha Ivers* (1946), o Mitchum in *Out of the Past* (1947): un segno della micidiale mescolanza di intimità e tradimento che è tipica di questi film. Nel western, i duellanti sono lontani tra loro; venti passi, trenta, a volte anche più; una dimensione *pubblica*, nella strada principale della città, in pieno giorno (figura 3).



Gli altri abitanti, invisibili; nascosti in casa, in attesa che si realizzi la definizione weberiana dello Stato: “quella comunità umana, che nei limiti di un determinato territorio [...] esige per sé, con successo, il monopolio della forza fisica legittima”.¹⁵ È il western come mito di fondazione: la genesi dello Stato. (“Da dove venite, per far rispettare la legge ci sono guardie e tribunali e prigionieri. Qui, non c’è niente”: *The Virginian*). Cos’è che renda un certo tipo di violenza legittimo, non è mai del tutto chiaro; e gli eroi di questi film, che “spiegano” la loro condotta dichiarandola inevitabile (“Devo restare”: *High Noon*; “Qualcuno resta sempre”: *Garden of Evil*, 1954; “Ruby, non ho il tempo di starne a discutere con te”: *Decision at Sundown*, 1957), non aiutano gran che. Di fatto, la violenza è giustificata dal suo autocontrollo: 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, con la sua interminabile crociata contro le forze del male; e il vagabondare dell’uomo del West – Shane, che compare dal nulla all’inizio del film, e svanisce in lontananza alla fine – è appunto una versione in sordina della *quête de l’aventure* cavalleresca. Del resto, tutto è in sordina qui: lo *shootout* è una replica meno cruenta del duello all’arma bianca,

così come l'adulterio impossibile del romanzo cortese si trasforma nell'assenza (o nella morte) della donna amata, e l'orgogliosa bellezza aristocratica nelle rozze fattezze plebee di John Wayne. Convenzioni del Vecchio Mondo, adattate alla perfezione all'America moderna – e poi reintrodotte trionfalmente in Europa. Ne riparleremo.

II.

Ombre. Al pari del western, anche il noir entra in scena come un aggettivo, usato in Francia per i romanzi (quasi tutti americani) della *Série Noire*, e poi, a partire dal 1946, per quei film che univano una storia di crimine e di *detection* con un'atmosfera di ineluttabilità naturalistica. Noir: ombre. Stanwyck cammina su e giù davanti a McMurray, e il suo doppio la segue, stampato sul muro; cambia forma, scompare per un attimo, a volte si divide persino in *due* ombre. In *The Third Man* (1949), una luce si accende e Orson Welles – che era morto prima dell'inizio del film, e di cui avevamo seguito il funerale con i nostri occhi – emerge d'improvviso dal buio di un portone; un'ombra, riportata in vita. Più tardi, quando Joseph Cotton e le truppe di occupazione sono in attesa di Welles per un incontro notturno, tutta Vienna diventa un gioco di ombre: statue, soldati, vicoli, chiese, fino al gigante misterioso – un chiaro omaggio all'espressionismo – che si rivela essere un innocuo venditore di palloncini.¹⁶ L'ombra indurisce le fattezze di Clifton Webb in *The Dark Corner* (1946), e ammorbidisce quelle di Jane Greer in *Out of the Past* (1947; "Poi la vidi, che entrava dal sole vivo della strada, e capii che non mi importava più niente dei 40.000 dollari.") Le ombre turbano la nostra percezione del mondo, mostrandoci ogni cosa – spazi, corpi, oggetti, volti – in una luce più scura ed equivoca; deformano le immagini del noir così come l'ambiguità ne distorce il linguaggio. Anche qui, i titoli sono una buona introduzione al mondo che ci aspetta: metafore inquietanti (*Whirlpool, Nightfall, Vertigo, Impact, Blast of Silence* – e *Double Indemnity*, naturalmente);¹⁷ un uso enigmatico dell'articolo determinativo (*The Naked Kiss, The Third Man, The Dark Corner, The Clay Pigeon* ... che angolo? che piccione?); più tutta una serie di allusioni a eventi più o meno incomprensibili: *The Postman Always Rings Twice, Ride the Pink Horse, Where the Sidewalk Ends, They Live by Night*. In questa compagnia, *Dial "M" for Murder* e *Kiss Tomorrow Good-bye* hanno quasi un effetto rassicurante: almeno, è chiaro di che si tratta.

Magic Mirror Maze. Nel film noir si spara almeno altrettanto che del western; però mai seguendo la linea retta del duello faccia a faccia. *The Lady from Shanghai* mette Hayworth e Welles l'una di fronte all'altro, occhi negli occhi; pochi secondi, e una terza persona affiora dalle parole di Welles ("Credevo fosse tuo marito che volevi uccidere"), per essere immediatamente moltiplicato dalla risposta di lei ("George avrebbe dovuto far fuori Arthur, ma ha perso la testa come un idiota e ha sparato a Broome"). Sono soli – eppure no: qualcun altro è sempre là con loro. Ancora qualche attimo e "Arthur" (il marito di Hayworth, interpretato da Everett Sloane) entra a sua volta in scena. Adesso è lui a trovarsi faccia a faccia con Hayworth, pistola in pugno; ma nel "Magic Mirror Maze" in cui si svolge la scena – il labirinto di specchi di un

luna-park nei pressi di Chinatown, a San Francisco – l’ottica è ingannevole: in un momento particolarmente barocco, Hayworth ha la pistola puntata verso il pubblico, mentre Sloane – riflesso com’è da diverse angolature – sembra pronto a sparare in più di una direzione (**figura 4**) “Sarebbe stupido far fuoco. Con questi specchi non si capisce. Tu stai puntando su di me, giusto? E io su di te, amore”. Quando poi cominciano a sparare, tra cascate di specchi che vanno in mille pezzi, è impossibile capire che cosa succede (a un certo punto, sembra persino che sia Welles a essere colpito); e anche dopo che Hayworth e Sloane si uccidono a vicenda, si resta con lo strano ricordo di questa terza persona che era lì, accanto a quei due impegnati nel loro scontro a morte. (Che sia una situazione quasi impossibile da immaginare è la premessa per il colpo di scena di *The Man Who Killed Liberty Valance*, 1962). Ma in realtà, il triangolo è altrettanto essenziale alla struttura del noir di come la logica binaria del duello lo era nel western. È il triangolo dell’adulterio, naturalmente, come appunto nella *Lady from Shanghai*, o nel brindisi di George Macready “to the three of us” – lui, sua moglie Hayworth (sempre lei), e il suo ex-amante Glenn Ford – in *Gilda* (1946).¹⁸ Ma al di là dell’adulterio quella che incontriamo qui è la categoria sociologica fondamentale del film noir: il Terzo.



Il Terzo. “La comparsa di un terzo elemento”, scrive Simmel nel capitolo sul “Significato sociologico del Terzo” della *Sociologia*, “annuncia la possibilità della transizione, della conciliazione, dell’abbandono dei contrasti assoluti”.¹⁹ Il Terzo media e funge da arbitro imparziale; fa tutt’uno con quelle istituzioni che sanno placare i conflitti e rafforzare i legami sociali. Ed è tutto vero – tranne che nel film noir. Qui, il Terzo *moltiplica* i conflitti, rimandandone all’infinito la soluzione. “Solo, non complicare troppo le cose, Eddie. Se si complicano troppo, uno diventa infelice. E quando uno è infelice, la fortuna lo abbandona” (*The Blue Dahlia*, 1946). Ma le cose sempre troppo complicate, in questi film. Robert Mitchum, Kirk Douglas e Jane Greer, in *Out of the Past*:

“Bene, ma intanto *tu mi* lasci fuori da questa faccenda, e per l’omicidio di *Eels* incastri *Joe* [...] *Ti* conviene lasciare che la *polizia* se la prenda. [...] *Qualcuno* deve pur pagare per l’omicidio di *Fischer* [...] E poi, è vero: è stata *lei* a ucciderlo.”

“E *io* gli dico che sei stato *tu*. *Quelli mi* crederanno.”

“E *tu*, *le credi?*”

Tu, mi, *Eels*, *Joe*, la *polizia*, *qualcuno*, *Fisher*, *lei*, *quelli* ... Il triangolo dell’adulterio è solo la forma iniziale di questa fioritura di cadaveri. *Double Indemnity*: “Hai preso *me* per far fuori *tuo marito*, poi hai preso *Zachetti* per far fuori *Lola*, e magari anche *me*, e poi *qualcun altro* avrebbe pensato a *Zachetti*. È così che funzioni, baby.”

Nel western, uccidere ha un che di *definitivo*: c’è un conflitto di fondo che può essere risolto solo con la morte del nemico; dopo di che, ogni complicazione scompare, e comincia il futuro. Nel noir, uccidere è solo il primo passo in una serie infinita di alleanze dettate dall’interesse del momento: Stanwick e McMurray contro suo marito; Stanwyck e Zachetti contro McMurray; Stanwyck e “qualcun altro” contro Zachetti ...²⁰ E’ un meccanismo narrativo che ci riporta ai grandi romanzi metropolitani di Balzac e Dickens – ma forse anche più indietro, alla descrizione della “società civile” o “borghese” (il tedesco “bürgerlich” le comprende entrambe) nella *Filosofia del diritto* hegeliana: “Nella società civile, ciascuno è fine a sé stesso, ogni altra cosa per lui è nulla. Ma, senza rapporto con gli altri, esso non può perseguire l’ambito dei suoi fini: pertanto, questi altri sono mezzo al fine del particolare”.²¹

In questo “territorio della mediazione”, come lo chiama Hegel qualche riga più sotto, *usare* gli altri è molto meglio che eliminarli; e così, in una sorta di inarrestabile inflazione narrativa, si continuano ad aggiungere dei personaggi minori, che fungono da altrettanti mezzi per i fini di qualcun altro.²² Si racconta che, durante le riprese di *The Big Sleep* (1946), nessuno riuscisse a ricordare se un certo personaggio si era suicidato o era stato ammazzato (e nel caso, da chi); dal set venne spedito un telegramma a Chandler, che non se lo ricordava neanche lui. È una storia assurda, eppure sa di vero: perché il noir è sempre pronto a sacrificare la logica di lungo periodo ai vantaggi immediati. E funziona: con questi film, non ci si annoia mai; è solo alla fine, quando l’intreccio viene giù come un castello di carte, che uno si sente un po’ deluso – un po’ tradito, anche. Ma, alla fin fine, il tradimento si addice al noir.

La prosa del mondo. La riduzione degli altri a “mezzi” ritorna in una famosa pagina dell’*Estetica* di Hegel:

L’uomo singolo, per mantenersi nella sua singolarità, deve molte volte farsi mezzo per altri, servire ai loro fini limitati, ed egualmente abbassare gli altri a semplice mezzo, per soddisfare i propri ristretti interessi [...] Questa è la prosa del mondo [...] un mondo fatto di finitezza e di mutamenti, involupato nel relativo, oppresso dalla necessità, alla quale il singolo non è in grado di sottrarsi.²³

La prosa del mondo. "Holly, il mondo non fa eroi", mormora Welles, quasi annoiato, in *The Third Man*; e poi, come se d'improvviso si ricordasse che l'amico è un autore di western: "tranne che nei tuoi libri, naturalmente". *Realpolitik*. Il western ha bisogno di eroi, perché non ha istituzioni stabili per far rispettare la legge. L'eroe colma il vuoto lasciato da uno Stato che non c'è – l'eroe è lo Stato. Nel 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". Benché a volte lanciati come se fossero film di gangster – "Come Nessun Altro Film Dai Tempi Di *Scarface* e *Little Caesar*", per citare la locandina di *The Killing*, nel 1956 – l'atmosfera del noir è agli antipodi dalla megalomania degli anni Trenta. Ancora Hegel: "La coscienza prosaica [...] considera la vasta materia della realtà secondo la connessione *intellettuale* di causa ed effetto, fine e mezzo [...] l'esattezza, la distinta determinatezza e chiara intelligibilità".²⁴

"Accuracy and intelligibility": nessun altro genere cinematografico usa così spesso gesso e lavagna come il noir. *Bob le Flambeur* (1955) prima spiega il colpo su un grande diagramma, e poi porta la banda al completo su un campo di periferia, dove l'edificio è stato tracciato col gesso su scala 1:1, per esser sicuro che tutti abbiano capito il piano ("Hai un cervello di gallina! Come hai fatto a finire la scuola?" "Non ci ho mai messo piede!" "Lo sapevo.")²⁵. Ma questa "coscienza prosaica" va al di là della precisione di persone "che compiranno azioni determinate a un certo determinato momento" (*The Killing*): l'incontro tra egoismo senza freni e lucidità intellettuale produce un cinismo tutto particolare. Messo bruscamente di fronte alle sue responsabilità mentre si trova in una cabina della grande ruota del Prater – "Hai mai visto una delle tue vittime?"²⁶ – Welles replica indicando i passanti appena visibili giù in basso:

"Vittime? Non essere melodrammatico. Guarda laggiù ... Proveresti davvero pietà se uno di quei ... puntini smettesse di muoversi per sempre? Se ti offrissi 20.000 sterline per ogni ... puntino – mi diresti davvero, vecchio mio, di tenermi i miei soldi? O ti metteresti ... a calcolare quanti puntini potresti riuscire a far fuori? ... Al netto delle tasse, vecchio mio. Al netto delle tasse."

Puntini. "Molta gente avrebbe meno difficoltà a uccidere un uomo, purché sufficientemente lontano da non sembrare più grande di un passero, che a uccidere un bue con le proprie mani", aveva scritto Diderot nella *Lettera sui ciechi*.²⁷ La distanza funziona come un equivalente della mancanza di solidarietà – "ogni altra cosa per lui è nulla" – della società civile di Hegel: dove ognuno è, e resta, *uno straniero*. "Ci si scambiano gli omicidi", spiega "Bruno" in *Strangers on a Train* (1951): "ognuno fa quello dell'altro [...] Zig-zag." E l'assassino di *Murder by Contract*: "L'unica soluzione sicura è quando un estraneo uccide un altro estraneo. Nessun motivo. Nulla che possa legare la vittima all'assassino. E perché mai un estraneo dovrebbe uccidere un altro estraneo? Perché qualcuno è disposto a pagare. Un affare. Tale e quale a ogni altro tipo di affare." È un modo di guardare al mondo così spietatamente lucido, che nessuno riesce mai a controbattere. Ci sono dei poliziotti onesti, nel noir,

ma con buona pace di Chandler – “In queste strade piene di malvagità si inoltra un uomo che non ha nulla di malvagio; un uomo senza macchia e senza paura [...] Deve essere, per usare una frase un po’ antiquata, un uomo d’onore [...] l’uomo migliore del suo mondo, e un uomo buono per qualsiasi mondo ...” – manca loro la forza etica del *westerner*. Rappresentano la *legalità*, non la legittimità. E così, a contrastare con efficacia l’egoismo calcolatore del noir, è qualcosa di completamente diverso.

Faccio cosa? *Gilda*. Hayworth sta flirtando con i clienti del casino del marito, e Ford, che ha l’incarico di tenerla d’occhio, la strattona via dalla pista da ballo:

“Non puoi parlare agli uomini di qui in questo modo. Non capiscono.”

“Capiscono cosa?”

“Pensano che fai sul serio.”

“Faccio cosa?”

“Non ti dà fastidio il fatto di essere sposata?”

“Quello che vorrei sapere io è: e a te, dà fastidio?”

Come una psicanalista da burla, Hayworth ripete ogni frase di Ford in forma di domanda: quel che dici significa così tanto di più di quel che vorresti. Le sue parole evocano quel che Ford ha in mente, e lo lasciano vibrare tra loro due, irrisolto. Ombre. Ogni volta che Hayworth parla – fin dal primo, indimenticabile “Io?” – l’ambiguità si impadronisce della scena. Uno pensa al western, coi suoi omoni che si servono della bocca per fare mille e una cosa – tossire, fischiare, sputare, gridare, masticare, ghignare, bere, fare smorfie... – tranne parlare; che ridono fragorosamente, ma non hanno idea di che cosa sia l’ironia. Le parole non hanno importanza, nel western; in questo saggio, avrò citato sì e no una dozzina di frasi. E invece, il film noir è impensabile senza il linguaggio. Vale a dire: senza le donne. Seducenti, perché rendono seducenti le parole che usano: ironiche, intelligenti, instabili, suggestive. “Non mi piacciono le donne”, dichiara il killer di *Murder by Contract*: “non stanno mai ferme”. E non permettono neanche agli uomini di restar fermi. Mettono in moto il desiderio, *che mette a sua volta in crisi la Realpolitik della prosa*. L’etica non c’era riuscita; il sesso, sì. “Quali sono le cose a cui tieni di più nella vita?” chiede la moglie adultera al proprio amante in *The Killing*: “donne e denaro?” Che altro. Il guaio è che quella piccola congiunzione, “e”, è ingannevole: il desiderio interferisce con “accuracy and intelligibility”, e rende impossibile comportarsi in modo razionale. “Poi la vidi [...] e capii che non mi importava più niente dei 40.000 dollari.” “Scusi, agente”, chiede il cervello della banda di *Asphalt Jungle*, che viene catturato perché si ferma a guardare una ragazza che balla in un bar: “da quant’è che state qui fuori?” “Due, tre minuti” “Già. Giusto il tempo che ci vuole a far suonare un disco”. Sesso e denaro interferiscono l’uno con l’altro, e fanno saltare ogni calcolo. In *Pushover* (1954), una trappola tesa dalla polizia a Kim Novak si trasforma rapidamente in un’avventura segreta, cui Novak vorrebbe aggiungere un omicidio; la risposta di McMurray – “Hai vinto tu”, seguito da un lungo bacio – rende le due cose assolutamente indistinguibili. “Lei si occupa [...]

di assicurazioni sulla vita?” chiede Stanwyck, aprendo la partita di *Double Indemnity*. “Assicurazioni sulla vita? Certo, signora Dietrichson.” E poi, senza neanche riprendere fiato: “Vorrei proprio sapere cosa c’è scritto su quella collanina intorno alla sua caviglia.” Preso. Sembra già di udire il memorandum che incornicia il film: “Sì, l’ho ammazzato io. L’ho ammazzato per i soldi e per una donna. Non ho avuto i soldi e non ho avuto la donna. Carino, no?”

III.

Egemonia. “In un vastissimo continente pieno di immigrati diversi fra loro, provenienti da ogni angolo d’Europa”, ha scritto Perry Anderson,

I prodotti dell’industria culturale dovettero essere fin dall’inizio i più generici possibile, per ampliare al massimo la loro quota di mercato. In Europa, i film nascevano e si rivolgevano a delle culture nazionali con una densa sedimentazione di tradizioni, abitudini, e linguaggi: era inevitabile che ne uscisse un cinema ad alta specificità locale, con poche possibilità di diffusione all’estero. In America, un pubblico composto in buona parte da immigrati di provenienza diversa, il cui rapporto con l’eredità del passato si era ormai indebolito, poteva essere unificato solo da degli schemi narrativi e visivi ridotti a un minimo comun denominatore astratto e facilmente ripetibile. I linguaggi filmici che vennero a capo del problema si diffusero in ogni angolo della terra; e, com’era logico, più il mercato era eterogeneo, più la semplificazione narrativa veniva premiata. L’universalità dei generi hollywoodiani [...] scaturisce da questo complesso di circostanze; cui si aggiunse, come per ogni altra dimensione dell’egemonia americana, l’energia delle grandi forme popolari legate a miti strettamente nazionali come la frontiera, il mondo del crimine, e la guerra nel Pacifico.²⁸

Un’egemonia sul mercato mondiale: Planet Hollywood. Ma qui, il parallelo tra il western e il film noir – queste due forme gemelle in cui ogni dettaglio è perfettamente rovesciato: setting, tempo, personaggi, lingua, intreccio – il parallelo viene meno, perché l’impatto del western sul pubblico mondiale (e certamente su quello europeo) fu incomparabilmente più forte. È una cosa che può sembrare strana, visto che il noir venne battezzato in Francia, e che così tanti dei suoi grandi registi erano nati, e avevano spesso anche lavorato in Europa (Lang, von Sternberg, Wilder, Siodmak, Curtiz, Preminger, Tourneur, Dassin, Mamoulian, Zinnemann, Maté, Moguy, Ulmer...) Ma forse proprio questa è la ragione dei due diversi destini: un film noir poteva essere ambientato a Berlino, a Londra, a Parigi, a Vienna; nel giro di qualche anno un francese, Jean-Pierre Melville, si sarebbe rivelato come il suo massimo maestro di stile. Per contro, il western era profondamente americano – ed era questo che il pubblico europeo voleva, al cinema come in musica, nelle bevande, nei vestiti, nel ballo, e in tanti altri campi della vita quotidiana. Un nuovo inizio. E poi, 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 europeo, da sembrare di aver spazio per (quasi) tutti; e il realismo di

film che, pur non chiudendo gli occhi di fronte alla violenza (il che, per una generazione che aveva vissuto la guerra, sarebbe stato assurdo), erano riusciti a inventare un tipo di eroe – un miscuglio di Vecchio e Nuovo Mondo: un cavaliere, con la pistola – capace di tenerla sotto controllo. Molto più dei film di guerra, i western furono la grande forma postbellica; film dove la violenza e la morte costituivano il grande problema – la “dissonanza”, nella metafora della *Teoria del romanzo* – che necessitava di una risoluzione estetica. Non che il western sia stato “causato” dalla guerra: era già esistito, prima in letteratura e poi nel cinema, per quasi un secolo. Ma la guerra gli offrì la possibilità di attivare tutto il suo potenziale simbolico. Come già con Hemingway, un trauma in larga misura europeo trovò risposta in una forma americana; ma questa volta la ferocia della storia venne incorporata all’interno dell’intreccio stesso, diventandone un ingrediente indispensabile. E con questo, l’egemonia culturale americana ebbe veramente inizio.

NOTE

* Per la nota biografica sull’autore, si veda l’introduzione di Giorgio Mariani a questa sezione.

1 Richard Slotkin, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, Athenaeum, New York 1992, p. 305.

2 “Un po’ strano, vedere il bar alla luce del giorno”, mormora tra sé e sé Burt Lancaster in *Criss-Cross* (1949) – che è esattamente quel che si pensa guardando *Murder by Contract* (1958), con la sua predilezione per gli esterni assolati di Los Angeles. “Vuoi andare a vedere il posto dell’omicidio, giusto?” chiede l’autista al killer, all’inizio del film. “Oggi no”, risponde l’altro: “Proprio non mi va. È troppo bello qua fuori”.

3 Rick Altman, *Film Genre*, British Film Institute, London 1999, p. 36.

4 Data la posizione iniziale della macchina da presa, la sequenza non può finire – come invece avviene – a destra di John Wayne. Ma non importa.

5 Benché in *Red River* il viaggio si compia da sud a nord (dal Texas al Kansas, e poi al Missouri), la direzione dominante del western è ovviamente verso ovest (c’è persino un *Westward Ho*, con John Wayne, che non ha nulla a che fare con l’omonimo romanzo sull’espansione coloniale elisabettiana). È un processo che sposta il baricentro dell’identità americana, aumentando la distanza da tutto ciò che proviene dal Vecchio Mondo: nella *Tombstone* di *My Darling Clementine* (1946), l’attore ubriaco ha dimenticato “Essere o non essere” (e Doc Holliday, che lo ricorda, viene azzittito da un attacco di tosse). Il movimento verso ovest tende d’altro canto a esaurirsi prima di raggiungere il Pacifico, la cui indifferente immensità darebbe un brutto colpo alla voglia di conquista di questi film; di conseguenza, anche quelle scene che si svolgono nelle acque del Pacifico (come l’inizio di *The Far Country*, 1954), sono riprese in modo tale da renderlo quasi invisibile.

6 Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, vol. II, 1840, *Oeuvres*, vol. II, Gallimard, Paris 1992, pp. 586-7.

7 Spostare il conflitto dagli “indiani” alla natura è un ulteriore modo di presentare la conquista del West in una chiave quasi innocente. Così come gli indigeni africani nei romanzi coloniali europei di fine Ottocento (un genere letterario pressoché contemporaneo alla prima fioritura dei romanzi western), gli “indiani” vengono del resto come assorbiti all’interno del paesaggio americano, fin quasi a identificarsi con esso: segnali di fumo che si levano da rocce lontane, richiami che echeggiano nell’aria notturna, corpi che si mescolano al muoversi dei rami e delle foglie, fino ai guerrieri che emergono improvvisamente lungo la cresta della collina, come se fossero usciti dal nulla: da *Stagecoach* a *The Stalking Moon* (1968), l’esistenza degli “indiani” ha un che di fondamentalmente ctonio: primordiale, terrificante, e senza speranza.

8 Il capitolo “Sulla Proprietà” del *Secondo Trattato* di Locke (1690) – con la sua tesi che “il lavoro

ha strappato [la terra] dalle mani della natura, dove era proprietà comune ed uguale di tutte le sue creature, e se ne è appropriato in prima persona” – offriva una perfetta giustificazione per legittimare l’espropriazione dei *Native Americans*. È per questo che il western li presenta quasi sempre come dei cacciatori – vale a dire, come dei popoli che non “lavorano” la terra – e che la loro agricoltura è per parte sua sottovalutata o del tutto ignorata.

9 Il dottore e il giocatore si scontrano sulla guerra civile (“La ribellione...” “Intende dire la guerra della Confederazione del Sud, signore!” “Non intendo affatto dire una cosa del genere!”) e sull’ambiguità del termine “gentiluomo”. Il banchiere Gatewood, che sta scappando con tutti i soldi depositati in banca, esprime il suo disgusto per “il famigerato Ringo Kid”, che sta seduto accanto a lui, mentre il dottore e il venditore di whisky danno vita a una melanconica pantomima di ubriachezza crescente. Le due donne – la Signora e la Puttana – restano per lo più in silenzio, aggiungendo il dramma degli sguardi all’urto delle parole. L’unico che si sente in diritto di rivolgersi al gruppo nel suo insieme, quasi fosse il solo portatore di un qualche “interesse generale”, è il banchiere: “L’America agli americani! Non lasciamo che il governo si immischi negli affari! Tagliare le tasse! Il debito nazionale fa paura!” – e via dicendo, fino alla profezia finale: “Quello di cui il paese ha bisogno è un uomo d’affari come presidente!”

10 “The duck-shooter walks by silent and cautious stretches, / The deacons are ordain’d with cross’d hands at the altar / The spinning-girl retreats and advances ...,” Walt Whitman, “Song of Myself” (1855), Section 15.

11 Fa eccezione lo straordinario finale di *The Far Country*, dove un’intera cittadina mineraria si solleva in armi – à la Fuenteovejuna – contro il giudice corrotto e i suoi sgherri.

12 Robert Warshow, “Movie Chronicle: The Westerner”, in *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre & Other Aspects of Popular Culture*, 1962, nuova edizione ampliata, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 2002, p. 121

13 Slotkin, *Gunfighter Nation*, cit., p. 309.

14 Anche qui, la *fiction* dimostra di essere, non solo diversa dalla storia, ma il suo rovesciamento: “La documentazione prodotta dai rappresentanti della legge”, scrive Stefano Rosso, “e le autopsie condotte sui cadaveri di persone uccise con colpi di arma da fuoco, concordano sul fatto che la vittima era di solito attaccata alle spalle [...] A Deadwood, nel 1876, Wild Bill Hickok fu ucciso con un colpo alla nuca; Jesse James fu anch’egli colpito da dietro, mentre stava appendendo un quadro [...] Wyatt Earp e Doc Holliday morirono nel loro letto, e Kit Carson mentre si trovava in cura dal dottore.” Stefano Rosso, “The Winning of the Western: Early Dissemination of a Literary Genre”, in Marina Dossena e Stefano Rosso, a cura di, *Knowledge Dissemination in the Long Nineteenth Century*, Cambridge Scholars, Newcastle upon Tyne 2016, pp. 37-8.

15 “La politica come professione” [1919], in Max Weber, *Il lavoro intellettuale come professione*, Einaudi, Torino 1967, p. 48.

16 Murnau, Lang, e il programmatico *Schatten (Ombre)*, di Arthur Robison, avevano illustrato già negli anni Venti il ruolo che le ombre potevano svolgere nel film. In Italia, uno dei primissimi cinema di Roma, in Piazza in Lucina, si chiamava “Lux et Umbra”.

17 “Senti, baby, c’è una clausola in ogni polizza di assicurazione”, spiega Mc Murray, “una cosetta che si chiama *double indemnity*. Le compagnie d’assicurazioni la usano come un’esca per i clienti. Vuol dire che, per un certo tipo di incidenti, pagano doppio. Sono quegli incidenti che praticamente non succedono mai.” Che ci sia bisogno di spiegare la clausola a una persona così lucida e calcolatrice come Stanwyck fa pensare che ben pochi fossero al corrente del significato letterale di questa “cosetta” prima del film di Wilder.

18 Macready e Ford avevano già brindato “a noi tre” nel corso del loro primo incontro, includendo nel terzetto l’ “amichetta” di Macready – una canna con una lama nascosta al suo interno. Con Hayworth, le associazioni sono inevitabilmente di tipo diverso.

19 Kurt H. Wolff, a cura di, *The Sociology of Georg Simmel*, The Free Press, Glencoe 1950, p. 145.

20 In un brano da manuale, un’infinita serie di Terzi viene evocata da Kirk Douglas, il marito di Stanwyck, in *The Strange Love of Martha Ivers*: “La sua vita era così vuota. È questo che ti ha detto, Sam? [...] Ora tu sei tutti loro, Sam. Tutti tutti, racchiusi in una persona sola. [...] Sei uno che lavora in una palestra di Filadelfia, con un muscolo al posto del cervello, e una passione per comporre dei versi insipidi. Sei uno che si chiama Pete, nell’Erie, che odora di pesce a canta. Sei il

grande giocatore della squadra dell'anno scorso ... e ti hanno bocciato all'esame per avvocato, ma tanto volevi fare l'ingegnere. Sei un tizio che passa a riparare una ruota ... e lo fa così bene che viene assunto dall'amministrazione della città. E sei tanti, tanti altri. Ma la cosa peggiore di tutte è che sei l'unico uomo che lei abbia in comune con me ... l'unico appiglio che ho ancora su di lei. Chiediglielo, Sam. Dille, 'Martha, è vero tutto questo?' "

21 G. W. F. Hegel, *Lineamenti di filosofia del diritto*, 1821, Laterza, Roma-Bari 1979, pp. 410-11.

22 Nel far questo, inevitabilmente, i confini tra legale e illegale si annebbiano: "Nessuno di loro è un criminale in senso stretto. Hanno tutti un lavoro normale, e sembrano avere una vita per bene, come tanti altri – ma hanno tutti i loro problemi, e in fondo all'anima sono anche tutti un po' ladri" (*The Killing*).

23 G.W.F. Hegel, *Estetica*, 1820-9, Einaudi, Torino 1967, pp. 170-1.

24 G.W.F. Hegel, *Estetica*, cit., pp. 1089, 1124.

25 "Domande?" chiede Sterling Hayden in *The Killing*; "Bene, allora guardate qui. È un diagramma di massima ... dobbiamo esaminarlo insieme, centimetro per centimetro ..." E Sam Jaffe, "il professore" di *The Asphalt Jungle* (1950): "Naturalmente dovrò fare qualche controllo, perché è un piano che risale a cinque anni fa ... ma non troppi controlli [...] Qui c'è già tutto, dai turni del personale al sistema di allarme."

26 Welles ruba la penicillina destinata agli ospedali, la diluisce, e la rivende con enormi profitti sul mercato nero, causando, tra le altre cose, la morte di molti bambini. "Un tempo, i ragazzini venivano sempre qui", osserva con noncuranza entrando nella cabina della ruota, "ma oggi non hanno più i soldi, poveracci".

27 Sulle metamorfosi di questa idea da Diderot al *Genio del Cristianesimo* e *Papà Goriot*, vedi Carlo Ginzburg, "Killing a Chinese Mandarin: The Moral Implications of Distance", *Critical Inquiry* 21, 1994, pp. 46-60.

28 Perry Anderson, "Force and Consent", *New Left Review*, 17, 2002, pp. 24-5.