

Giaime Alonge, *Sentieri selvaggi* di John Ford e l'ideologia *woke*

Angela Falco

L'ultimo libro di Giaime Alonge, *Ford: "Sentieri selvaggi"* (Carocci, Roma 2024) riguarda indubbiamente una problematica cinematografica ma tocca un punto capitale per l'intero orizzonte esegetico, compreso quello teatrologico di cui prevalentemente questa rivista si occupa. Dove sta, infatti, l'interesse per il celebre film di John Ford, non il suo capolavoro ma sicuramente quello che ancora oggi (anzi, *soprattutto oggi*) continua a suscitare dibattito? Nel fatto che l'ideologia *woke* l'ha preso di mira per il suo contenuto razzista, sulla base della pretesa di cancellare le testimonianze culturali e anche artistiche di una visione del mondo *politicamente scorretta* rispetto a quella oggi tonitruante nell'Occidente del mondo: ciò che va appunto sotto il nome di *Cancel Culture*. L'autore ha buon gioco a dimostrare che, sì, il protagonista, Ethan, è sicuramente razzista, e persino psicotico nella sua furia selvaggia contro i pellerossa, ma il film è altra cosa rispetto al protagonista, e pazienza se il pubblico grossolano si identifica con lui, perché impersonato da un divo come John Wayne, epperò almeno gli studiosi seri, e non cialtroni, dovrebbero capire che il film si chiude su un rasserenante fermo-immagine di *melting pot* (una famigliuola di immigrati scandinavi, la cui figlia, Laurie, sposa Martin, che ha un ottavo di sangue indiano, oltre alla simil/sorella di Martin, Debbie, rapita da bambina dai Comanche, diventata una giovanissima moglie del capo poligamo della tribù) in cui non c'è più traccia di spirito *WASP* (*White Anglo-Saxon Protestant*) che caratterizzava la famiglia di Ethan Edwards su cui si apriva il film. Il quale Ethan faticava all'inizio a essere accolto nella casa del fratello, tornatovi dopo molti anni, quale reduce della Guerra Civile, e resta fuori della porta della nuova famiglia che si forma alla fine, dopo la carneficina di fratello cognato e due nipoti. L'analisi di Alonge è consolante, confermando un mio pregiudizio, che spesso (non sempre ma quasi sempre...) i cultori della sapienza *woke* sono poco sapienti, cioè non sanno leggere i testi, ma tanto peggio per loro.

Particolarmente preziosa è però una considerazione ulteriore del nostro autore, laddove polemizza con la *Cancel Culture*, assumendo, per ipotesi assurda, che anche il film in sé e per sé, e non solo il suo protagonista, sia razzista:

Cheché ne pensino i sostenitori della cultura *woke*, non leggiamo i romanzi né guardiamo i film perché si accordano alle nostre idee politiche, né perché attraverso queste opere diventiamo «persone migliori». Leggiamo romanzi e guardiamo film «complessi» perché ci offrono una prospettiva inattesa, perché ci aiutano a cogliere l'intima contraddittorietà del reale (pp. 8-9).

Detto forse in modo un po' criptico ed elusivo, ma il senso è chiaro, pienamente condivisibile, e direi giustamente liquidatorio, a petto delle presuntuose americanate purtroppo già diffuse anche nella meno rozza Europa...

Provo tuttavia a riformulare la motivazione in altra maniera, libera libertaria e un po' libertina, sulla base della mia esperienza di lettrice di drammaturgia anche antica, diciamo su un arco lungo, fra Cinque e Novecento. Se ammettiamo che i testi siano come dei bauli con doppio fondo segreto – dove solitamente stanno le cose più preziose, quelle che vogliamo sottrarre agli occhi indiscreti o alle autorità repressive – posso affermare senza tema di smentita che il bisturi del rovello critico, capace di scavare in profondità, arrivato allo strato ultimo della scrittura, trova invariabilmente ciò che lo scrittore cerca solitamente di nascondere, i fantasmi, le ossessioni, i desideri trasgressivi, le pulsioni invereconde. Normale che funzioni così anche per il cinema, nato storicamente da un costola del teatro, come la Lega Nord di Bossi da una costola della sinistra (*dixit* Massimo D'Alema). Semmai può stupire ritrovare siffatta dimensione tabù anche nel genere *western*, dove non ce lo aspetteremmo, tanto più in un *western* degli americani anni Cinquanta, affetti da una buona dose di moralismo e di ipocrisia. Eppure è Giaime Alonge a mostrarcelo, ripercorrendo con perizia il doppio passaggio dal romanzo da cui è tratta la sceneggiatura allo *script*, e dallo *script* al film: il libro non è più pudico del film, in alcuni punti – osserva Alonge – è vero il contrario (nel romanzo la cognata è ignara della segreta passione di Ethan, nella pellicola invece la contraccambia apertamente, sebbene senza passare all'atto), in altri segmenti il film è più reticente dello *script* (dove, per esempio, Ethan e la cognata «si lanciano degli sguardi, pensando a cosa potrebbero fare una volta soli», quando il marito sembra sul punto di lasciare la casa, p. 42), sicché, concludendo, è lecito affermare che questo Ethan è davvero un *dark hero*, come lo chiama l'autore, perché sfacciatamente razzista, certo, ma anche perché vuole portarsi a letto la moglie del fratello. Se dunque l'odio inestinguibile del protagonista per i pellerossa discende *in primis* dal fatto che in passato gli hanno ucciso la madre, è indubbio che l'uccisione nel presente della cognata (dopo un presumibile stupro di gruppo, come suggerisce Alonge, integrando il *non detto* imposto dal codice etico di Hollywood) è un ulteriore elemento di accensione della voluttà vendicativa, che spiega la perseveranza tenace di una caccia che si prolunga per cinque anni. E la stessa cosa – almeno secondo il mio modesto parere – vale per Martin, inspiegabilmente accanito ad accompagnare Ethan nell'inseguimento, volendo liberare la piccola Debbie, benché audacemente vagheggiato da una bella e gentile fanciulla, Laurie. La spiegazione alongiana è corretta (Martin è sopravvissuto allo sterminio dei suoi genitori ad opera dei soliti

pellerossa, esattamente come Debbie, ed è cresciuto per così dire *adottato* dagli Edwards, dunque molto legato a Debbie come fosse una sua sorellina) ma, forse, spiegazione troppo bella per essere vera... Nel romanzo, a differenza del film, Laurie – stanca di aspettare Martin – sposa un altro e Martin si unisce proprio con Debbie, che formalmente non è sua sorella: «coppia para-incestuosa» la dichiara Alonge (p. 36), e mi terrei ferma e salda a siffatta definizione. Voglio dire che nel percorso romanzo-sceneggiatura-film via via qualcosa si perde ma qualcosa resta o si aggiunge, e insomma appare ben viva e circolante la fiamma del desiderio trasgressivo. John Ford sarà pure un regista pudibondo, ma forse il suo inconscio resta sensibile al fascino del proibito. Non mi pare, in conclusione, incredibile che il motore che spinge allo spasimo Martin, nel tentativo di recuperare a tutti i costi Debbie, sia un altro amore segreto, sempre della costellazione semi-incestuosa (non più fra cognati bensì fra simil/fratellastr).

Molto interessante comunque l'impegno di Alonge là dove mostra che la molla della *hantise* di ciò che egli chiama «inquinamento razziale» (p. 43) è in definitiva «il fantasma della *miscegenation* – la relazione sessuale tra persone di razze diverse – che ossessiona da sempre l'America bianca» (pp. 33-34), fermo restando che i pellerossa (da indicare più urbanamente come *nativi americani*...) alludono propriamente ai neri americani. Da questo punto di vista, però, dobbiamo allora considerare che – consapevole o no che fosse il buon John Ford – il film parla a una società statunitense profonda (oggi diremmo trumpiana) nelle cui viscere arde «l'ossessione dell'America bianca per la minaccia del “negro stupratore”» (p. 66), sicché diventa problematico isolare la follia del protagonista come fosse un semplice psicotico, una occasionale mela marcia in un cesto di mele incontaminate. Il film non ci fa mai sentire la parola «stupro» – annota ancora utilmente Giaime Alonge (p. 61) – e tanto meno ci mostra anche solo frammenti di violenza sessuale, che sono però sempre «allusi» sia pure «in forma obliqua»: non solo in obbedienza al codice hollywoodiano «ma anche perché è Ethan per primo che non vuole dare concretezza verbale a quelli che sono i suoi più spaventosi fantasmi» (p. 61). Resta tuttavia la *concretezza visiva* nella sequenza in cui il protagonista è reduce dall'aver ritrovato nel *canyon* il corpo della sua nipote più grande, uccisa dopo aver presumibilmente subito lei pure violenza di gruppo: racconta di aver seppellito il cadavere avvolgendolo nella sua mantella militare, la stessa che la cognata, all'inizio del film, accarezza «perché non può accarezzarne il proprietario» (p. 95). Finemente lo studioso registra come in questo privarsi del pastrano – per farne veste funebre di Lucy – Ethan riunisca nel suo dolore l'immagine della nipote e il ricordo della amata cognata.

Sùbito, a seguire, la disperazione di Brad, il fidanzato di Lucy, ma il suo strazio è esaltato in modo paranoico proprio dall'immaginazione dello stupro. Da lontano gli era sembrato di vedere Lucy in mezzo ai pellerossa, riconoscibile per il vestito a lui ben noto, ma Ethan è obbligato a spiegargli che doveva essere una ragazza indiana con l'abito di Lucy, così fatalmente introducendo nella mente del giovane la visione della spogliazione, del denudamento della vittima. Il ragazzo balbetta

infatti *Did they...?* e *Was she...?*, vorrebbe cioè sapere cosa le hanno fatto, se la ragazza è stata violentata, ma Ethan risponde *Don't ask me*, e Brad, sconvolto, salta a cavallo e irrompe nell'accampamento indiano, per uccidere ed essere ucciso, in una sorta di evidente scelta suicida. È però proprio e sempre la fantasia spaventosa e intollerabile dello stupro a scatenare la follia razzista e psicotica dei maschi bianchi, che sia Brad o Ethan, poco importa.

Lodevoliossimo, infine, il richiamo alongiano a un libro fondamentale, stupidamente dimenticato dai giovani studiosi di oggi, *Amore e morte nel romanzo americano* di Leslie Fiedler, messo in discussione da un saggio del 2001 di Gaylyn Studlar, la quale evidenzia che le donne dei *western* di Ford sono figure forti. Non ho letto questo saggio, ma direi presuntuosamente – a naso – che la correzione ci stia, senza per questo che possa intaccare la sostanza del discorso fiedleriano, che insiste sull'idea del maschio americano perennemente in fuga dal matrimonio e dalla casa, sempre immerso nello spazio esterno ed aperto della *wilderness*. Io, però, farei valere di nuovo la centralità del tema del desiderio. Queste donne sono *forti* perché conoscono il loro desiderio e si battono per esso, Laurie lo dice in maniera pungente, «Non sono fatta per rimanere zitella!». Il desiderio è femminile, non è mai maschile. Il desiderio del maschio è vivere in fratria con altri maschi, è la guerra, la gloria, il potere, il denaro. Ma questo da sempre, direi dai primordi della civiltà d'Occidente, basta aprire *Medea* di Euripide. Anche il *desiderio* dell'uomo greco non è la donna, ma il riconoscimento sociale, la fama, l'agiatezza, il patrimonio che va trasmesso agli eredi. Giasone abbandona Medea per sposare la figlia del re, perché vuol crescere nella scala sociale, e polemizza contro la pulsione erotica che considera come caratteristica essenzialmente femminile. Numerose sono in tutta la tragedia le ricorrenze di termini sinonimici di *letto* (λέχος o λέκτρον o anche θάλαμος), che Giasone utilizza per alludere – con totale distacco – al rapporto intimo della coppia coniugale, come ben risulta da questa sua capitalissima battuta: «Ma già, voi donne, se funziona il letto [λέχος], pensate che tutto vada bene. Ma se il letto [λέχος] va storto, ciò che era il meglio diventa il peggio. Bisognerebbe proprio farli in un altro modo, i figli, e che la razza delle donne non esistesse. Così per gli uomini non ci sarebbero guai».

Chiudo la mia recensione segnalando l'unico punto in cui dissento con Giaime Alonge, ed è il finale del film, quando sorprendentemente Ethan si avventa sulla nipote, ma anziché ucciderla, la prende fra le braccia, rassicurandola (*Let's go home, Debbie*). Viene così eliminata la battuta (che Alonge considera «didascalica») prevista dallo sceneggiatore, *You sure favor your mother*, «Tu assomigli certamente a tua madre» (*to favor* vale “assomigliare” in accezione colloquiale della lingua, glossa il nostro autore). Sbaglierò, ma mi sembra che, in assenza della battuta, non si capisca il capovolgimento di posizionamento di Ethan, arrivato a puntare precedentemente la pistola contro la nipote, considerata una rinnegata, ormai inserita nella comunità indiana, salvata da Martin, pronto a far riparo con il suo corpo. Oltre tutto, nel corso del lungo viaggio, il personaggio ha modo di vedere alcune ex prigioniere bianche liberate dai *rangers*: volti distrutti dall'esperienza di anni di

convivenza con i pellerossa, donne sostanzialmente devastate, rese folli. Ethan le fissa con occhio carico di disgusto, annota lo stesso Alonge. L'ideologia patriarcale fa pagare assurdamente alla donna che ha subito violenza l'incapacità dei maschi bianchi di aver impedito il cosiddetto "inquinamento razziale", ma la domanda permane: come è possibile il mutamento improvviso di Ethan? La spiegazione dello sceneggiatore sarà *didascalica* ma è ragionevole: il *dark hero* non può uccidere una ragazza che ha i tratti della donna che egli ha amato per tanti anni e che tanto ha patito, negli ultimi cinque anni, per vendicarne lo scempio e la morte.

Degna di elogio, infine, la scrittura agile, chiara, divertente, con qualche confessione autobiografica accattivante che non guasta: tutte qualità assai rare nel panorama grigio uniforme e noiosissimo di libri degli accademici.