



Flavia Brizio-Skov*

IL PASSO DEL DIAVOLO E LA “QUESTIONE INDIANA”

1. La questione indiana

Richard Slotkin (1998, 8-28) afferma che nel ventesimo secolo il cinema ha assunto un ruolo fondamentale nella creazione dei miti pubblici, intendendo per miti quelle storie e simboli attraverso i quali gli americani hanno costruito la loro cultura nazionale.¹ I generi cinematografici, secondo il critico, non sono solo produzioni delle grandi case cinematografiche hollywoodiane (Hollywood Studios), ma corrispondono a particolari elementi del mito pubblico. Il mito, inteso come modo di comprendere un determinato momento storico in cui si vive — modo non analitico, ma poetico e simbolico — offre una maniera efficace di guardare le cose. Così, il western classico, quello creato dagli Studios, ha trattato le credenze e le preoccupazioni nate da una nazione ossessionata dalla crescita, dal progresso, dalla conquista della natura e dalla necessità della violenza. Benché ciascun genere risponda alle sollecitazioni dell'epoca che lo ha prodotto, quando queste preoccupazioni cambiano, anche i generi cambiano. Perciò capire i modi in cui i vari generi cinematografici si sono evoluti equivale ad aprire una finestra sulle forze che hanno formato l'ideologia della nazione americana.² Per Slotkin la connessione tra cinema, mito e ideologia è quindi evidente. Il legame culturale che unisce ciò che il pubblico pensa e ama e le produzioni degli Studios sono un dato scontato. Non solo le ingenti somme di denaro investite in un prodotto commerciale devono garantire il successo al botteghino, ma altre variabili entrano in questa equazione. All'interno di essa giocano problemi che riguardano l'identità nazionale, l'integrazione, la contaminazione, i tentativi di recupero dell'America come monocultura anglosassone protestante e considerazioni sulla razza e sul genere. Quando parliamo di film western la prima domanda che dobbiamo porci è che cosa voglia dire essere americani. La risposta a questa domanda costituisce il fondamento su cui si basa la maggioranza della produzione cinematografica western e questa preoccupazione implica anche la riscrittura della Storia. I western sono film governati spesso da nascoste ideologie razziste, imperialiste e prone al conflitto. Essi delineano di solito una identità americana che va dal populista all'egemonico ed è basata sul mito del progresso e della democrazia. Tale identità si fonda su una nozione molto conservatrice di identità nazionale. Nel western la rappresentazione dello scontro fra cowboy e indiani solitamente cerca di recuperare questa identità nazionale a scapito di tutto ciò che è percepito come “diverso.” Nel 1950, l'enorme successo de *L'amante indiana* (*Broken Arrow*) di Delmer Daves, seguito da *Il Passo del Diavolo* (*Devil's Doorway*) di Anthony Mann, ha spalancato le porte al ciclo: *Il cacciatore del Missouri* (*Across the Wide Missouri*, 1951) di William Wellman; *Il grande cielo* (*The Big Sky*) di Howard Hawks, 1952; *La vendicatrice dei Sioux* (*Rose of Cimarron*) di Harry Keller, 1952; *Kociss*

* Flavia Brizio-Skov ha ricevuto il Dottorato di Ricerca in Letterature Compare presso l'Università di Washington, Seattle. È cattedratico di Italiano presso l'Università del Tennessee, dove insegna letteratura moderna e cinema. Ha scritto numerosi articoli apparsi su riviste italiane, americane, francesi, spagnole e portoghesi. Ha pubblicato una monografia su Lalla Romano (*La scrittura e la memoria: Lalla Romano. Milano: Selene Edizioni, 1993*), una monografia su Antonio Tabucchi (*Antonio Tabucchi: navigazioni in un universo narrativo. Cosenza: Pellegrini Editore, 2002*), ha curato una collezione di saggi intitolati *Reconstructing Societies in the Aftermath of War: Memory, Identity, and Reconciliation* (Boca Raton: Bordighera Press, 2004), e ultimamente ha pubblicato un volume per i tipi di Tauris (UK) intitolato *Popular Italian Cinema: Culture and Politics in a Postwar Society* (London: I.B. Tauris, 2011). È referee reader e membro dell'Editorial Board di *Studies in European Cinema*, *Italian Cinema Studies and Media* e di *Arena Romanistica*. Al momento sta lavorando a un manoscritto sul cinema western.

¹ I seguenti western (mai distribuiti in Italia), *Daughter of the West* di Harold Daniels (1949), *The Cowboy and the Indians* di John English (1949) e *Ranger of the Cherokee Strip* di Philip Ford (1949) hanno preparato il terreno al copioso ciclo di western a favore degli indiani degli Anni Cinquanta. Si veda l'interessante articolo di Steve Neale.

² Si veda Slotkin 1998. Slotkin, nei suoi monumentali volumi, rilegge la storia americana ripercorrendo in parallelo l'evoluzione del cinema e della narrativa western, cominciando dalla frontiera, come attestano i titoli: *The Fatal Environment: The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization 1800-1890* (1985); *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America* (1992) e *Regeneration through Violence: The Mythology of the American Frontier 1600-1860* (1996).



l'eroe indiano (*The Battle of Apache Pass*) di George Sherman, 1952; *La valanga dei Sioux* (*Hiawatha*) di Kurt Newman, 1952; *Navajo* di Norman Foster, 1952, ecc.³ Trovandoci di fronte a una vasta produzione di western, dobbiamo per prima cosa porci una domanda: perché tutti questi film pro-indiani vengono prodotti da Hollywood nel dopoguerra? La ragione è da ricercarsi nel momento storico. La Seconda guerra mondiale e lo sforzo bellico avevano causato lo spostamento di un enorme numero di persone all'interno della nazione. Durante il conflitto, l'Ufficio delle Informazioni di Guerra aveva promosso una forte campagna ideologica promuovendo la tolleranza, la libertà e la giustizia contro i totalitarismi giapponesi e nazisti. Un ramo dell'Ufficio, chiamato *Motion Picture Bureau*, suggeriva agli Studios di omettere ogni rappresentazione di minoranze etniche che potesse scalfire l'immagine della fratellanza razziale, ovvero, l'immagine del *melting pot* (Aleiss 1987, 67-68).⁴ Nel dopoguerra, tuttavia, quando i veterani erano tornati a casa, si erano ritrovati in un paese afflitto da contraddizioni, razzismo istituzionalizzato e discriminazione. Il paese era immerso nella Guerra fredda: la paura del Comunismo aveva dato origine al Comitato delle Attività Antiamericane (1946-69) e all'inchiesta di 6,6 milioni di individui tra marzo 1947 e dicembre 1952. Il Comitato aveva messo nella lista nera un gran numero di persone dell'industria dello spettacolo: scrittori, registi, musicisti, produttori, attori, sceneggiatori ecc., che erano stati membri o erano accusati di essere membri del Partito comunista americano, rovinando così moltissime carriere.⁵ Nonostante la paura del Comunismo, l'elezione di Truman in qualche modo aveva favorito l'aumento di atteggiamenti liberali verso le minoranze etniche all'interno degli Stati Uniti.⁶ Hollywood non poteva non risentire del clima generale e in quegli anni sfornò infatti un'intera serie di film centrati sui problemi sociali dei neri americani, dei giapponesi americani,

³ Oltre ai film già citati, ricordiamo anche *Hondo* di John Farrow, 1953; *La lancia che uccide* (*Broken Lance*) di Edward Dmytryk, 1954; *Il figlio di Kociss* (*Taza, Son of Cochise*) di Douglas Sirk, 1954; *L'ultimo Apache* (*Apache*) di Robert Aldrich, 1954; *Rullo di tamburi* (*Drum Beat*) di Delmer Daves, 1954; *La carica degli Apaches* (*The Half-Breed*) di Stuart Gilmore, 1952; *La meticcina di fuoco* (*Apache Woman*) di Roger Corman, 1955; *La vergine della valle* (*White Feather*) di Robert D. Webb, 1955; *Sakiss – Vendetta indiana* (*The Vanishing American*) di Joseph Kane, 1955; *Satank, la freccia che uccide* (*Santa Fe Passage*) di William Witney, 1955; *L'agguato delle cento frecce* (*Dakota Incident*) di Lewis R. Foster, 1956; *La terra degli Apaches* (*Walk the Proud Land*) di Jesse Hibbs, 1956; *La figlia del capo indiano* (*The White Squaw*) di Ray Nazarro, 1956; *L'ultima carovana* (*The Last Wagon*) di Delmer Daves, 1956; *L'ultima caccia* (*The Last Hunt*) di Richard Brooks, 1956; *La guida indiana* (*Yellowstone Kelly*) di Gordon Douglas, 1959; *Il giorno della vendetta* (*Last Train from Gun Hill*) di John Sturges, 1959; *Stella di fuoco* (*Flaming Star*) di Don Siegel, 1960; *Rivolta indiana nel West* (*Oklahoma Territory*) di Eduard L. Cahn, 1960; *Gli inesorabili* (*The Unforgiven*) di John Huston, 1960. Per recensioni entusiaste su *L'amante indiana* si veda Mae, Scheuer, Scott. *L'amante indiana* fu distribuito dalla 20th Century Fox nell'agosto del 1950. MGM aspettò a mettere sul mercato *Il Passo del Diavolo* sino a settembre dello stesso anno, temendo che il film fosse troppo audace per il pubblico dell'epoca e, di conseguenza, fallisse al botteghino. Quando *L'amante indiana* ricevette i favori del pubblico e della critica, la casa cinematografica MGM distribuì *Il passo del diavolo*, convinta che il pubblico avesse ormai acquisito un atteggiamento diverso verso gli indiani. Purtroppo il film di Anthony Mann non fu fortunato e ricevette anzi recensioni modeste se non, in alcuni casi, decisamente negative, come quella di Tinee Mae per il *Chicago Daily Tribune*. Il film era troppo distante dall'ideologia dell'epoca, che mal digeriva la visione dei bianchi come *bad guys* ma alla fine trionfanti.

⁴ Si veda Aleiss 2005, 73-76. A Hollywood, durante la Seconda guerra mondiale e la Guerra fredda, esisteva un distaccamento governativo del Dipartimento di Stato che controllava le sceneggiature e dava suggerimenti ai produttori. Ogni idea che potesse danneggiare l'immagine di una nazione democratica, egualitaria e unita era da evitare. Per questa ragione i bianchi americani, i neri americani e varie altre minoranze etniche dovevano apparire accomunati in un'unica grande fratellanza razziale sullo schermo.

⁵ Le persone incluse nelle liste nere persero il lavoro e per anni non poterono lavorare nell'industria dello spettacolo. Molti, per questa ragione, si tolsero la vita, altri emigrarono all'estero, una parte continuò a lavorare sotto pseudonimi o grazie ad amici e colleghi che facevano da prestanome. Si veda Trumbo.

⁶ L'amministrazione Truman durante la Seconda guerra mondiale convinse i produttori di Hollywood a promuovere l'idea dell'America come *melting pot*. L'unità nazionale diventò una priorità in vista dell'arruolamento delle minoranze etniche nell'esercito. L'immagine, comune a tanti film western, dell'indiano come selvaggio omicida diventò imbarazzante per il Dipartimento di Stato. La CIA mandò del personale a Hollywood per controllare e moderare queste potenziali immagini negative. Darryl F. Zanuck, il vice presidente della 20th Century Fox, entrò in contatto con l'amministrazione Eisenhower e si incontrò regolarmente con personale della Casa Bianca per inserire messaggi di propaganda nei film. Si veda Fitzgerald.



degli ebrei-americani ecc. (Neale 1998, 8-28). Non bisogna inoltre scordare che molte minoranze etniche avevano combattuto valorosamente durante il conflitto mondiale. Questo eroismo aveva convinto parte della maggioranza americana che le diverse etnie “meritavano” trattamenti paritari ai bianchi (Neale, 13).⁷ Molti registi, sceneggiatori e produttori americani che finirono nelle liste nere avevano lavorato nel ciclo pro-indiano degli anni Cinquanta: Dudley Nichols (*Il grande cielo / The Big Sky*), Edward Dmytryk (*La lancia che uccide / Broken Lance*), Ben Maddow e John Huston (*Gli inesorabili / The Unforgiven*), Richard Brooks (*L'ultima caccia / The Last Hunt*), Samuel Fuller (*La tortura della freccia / Run of the Arrow*), Douglas Sirk (*Il figlio di Kociss / Taza, Son of Cochise*), e infine Albert Maltz, che aveva scritto il copione de *L'amante indiana (Broken Arrow)*, ma era apparso con il nome di copertura, Michael Blankfort, prestatogli da un amico (Neale, 8-28). Tradizionalmente il ciclo è stato visto come un *tropo* nel quale gli indiani rappresenterebbero gli afro-americani o altre minoranze perseguitate (Neale, 8-11).⁸ Molti studiosi hanno interpretato questo ciclo pro-indiano come un'allegoria che addita alla condizione di ogni minoranza oppressa: i neri segregati dopo la Seconda guerra mondiale, i giapponesi internati durante il conflitto, gli ebrei, i portoricani ecc. Neale, invece, sostiene che i film del ciclo si riferiscono specificatamente alla condizione dei nativi americani. Non potremmo essere maggiormente d'accordo con Neale perché, quando si parla di western, non dobbiamo dimenticare che gli indiani hanno un ruolo fondamentale nel genere.⁹ Dal tempo del cinema muto, i nativi hanno di solito impersonato il ruolo dei “cattivi” nella formula western (Aleiss 1987).¹⁰ La loro funzione è stata fondamentale nella costruzione del mito della frontiera, giacché, se non fosse stato per loro, sarebbe impossibile giustificare l'epica lotta che i pionieri bianchi hanno condotto per conquistare il selvaggio Ovest. I pellirossa, pertanto, sono parte intrinseca del mito. Dopo sessanta anni dalla chiusura ufficiale della frontiera teorizzata da Turner (1890), dopo la Depressione degli anni Trenta e il New Deal, con l'avvento di atteggiamenti più tolleranti nel dopoguerra, il “problema indiano” affiora finalmente nel genere western. Va da sé che ci vorranno almeno altri venti anni prima che il pubblico americano sia pronto ad accettare una lettura revisionistica dell'epica conquista del Far West. Il ciclo pro-indiano degli anni Cinquanta spiana la strada a film come *Piccolo grande uomo (Little Big Man)* di Arthur Penn, (1970) o *Balla coi lupi (Dances with Wolves)* di Kevin Costner, (1990, 7 Oscar) che anni dopo avranno enorme successo. Potremmo affermare che la storia dei nativi americani e la storia degli “indiani filmici” vanno di pari passo. I nativi avevano combattuto con grande valore nel conflitto mondiale, ma al loro ritorno nella vita civile non erano stati trattati equamente.¹¹ Nel dopoguerra molti di loro si erano rifiutati di ritornare a vivere nelle riserve e avevano preferito integrarsi nella società americana. Le forze democratiche del paese tra gli anni Venti e Cinquanta si sono alternate su posizioni che a volte propendevano per l'assimilazione dei nativi e a volte favorivano il mantenimento delle usanze tribali ed etniche, contro ogni assimilazione (Townsend 2000, 115-228).¹² Le forze conservatrici d'altra parte sostenevano la validità dell'assimilazione indiana per motivi di interesse economico, come l'espropriazione delle terre, i diritti minerari ecc. La parola d'ordine era diventata “liberare gli indiani,” e così fu promulgata una serie di leggi a favore dello scioglimento delle riserve (Termination Act),

⁷ Steve Neale sostiene che questi atteggiamenti liberali e il “culto dell'indiano” che caratterizza il ciclo western degli anni Cinquanta, si ritrovano anche nei western in serie fatti per la televisione: *Brave Eagle*, serie che presenta il punto di vista indiano (CBS, Settembre 1955, Giugno 1956), *Broken Arrow*, ispirato al film omonimo e alla figura di Cochise (ABC, Sett. 1956-Sett. 1958), *Laws of the Plainsman*, centrato sulle avventure di uno sceriffo Apache (NBC) ecc. Vedi il sopra citato Neale, 13.

⁸ Si vedano gli accesi commenti che Neale esprime su questo argomento (8-11) contro Lenihan, Slotkin 1992 e altri critici che vedono gli indiani come significanti vuoti o surrogati per altre minoranze etniche.

⁹ Userò il termine “indiani” per i nativi rappresentati sullo schermo, e il termine “Nativi Americani” quando mi riferisco agli essere umani viventi all'epoca negli Stati Uniti.

¹⁰ Secondo Aleiss e altri studiosi, al tempo del cinema muto erano stati prodotti un certo numero di film pro-indiani, si veda, per esempio, *Ramona* di D.W. Griffith (1910), *The Squaw Man* di Cecil DeMille (1914), *The Vanishing American* di George B. Seitz (1925) e *Redskin* di Victor Schertzinger (1929). Naturalmente stereotipi negativi riguardanti i nativi erano comunque già presenti in altri film del periodo muto, ma negli esordi si nota una certa ambiguità verso gli indiani di celluloidi, i quali non sempre impersonano i cattivi di turno.

¹¹ Non si deve dimenticare che anche altri gruppi di minoranze etniche come gli afro-americani ecc. si sono trovati nelle stesse sfortunate condizioni al ritorno dalla guerra.

¹² Si veda Townsend, 115-228.



con lo scopo di eliminare ogni responsabilità governativa verso le nazioni indiane.¹³ Le leggi del Termination Act sono un modo di risolvere definitivamente il “problema indiano” e di sottrarre legalmente a un popolo, già deprivato di tutto, le ultime terre rimaste. Indubbiamente il “problema indiano” aveva radici storico-politiche antiche e complesse, ed era inoltre emerso in un’epoca difficile: la Guerra fredda divampava, era stato varato il Piano Marshall, nel 1948 l’amministrazione Truman aveva promosso l’abolizione della segregazione razziale per le forze militari, mentre nel paese incominciava a fare i primi passi il movimento dei diritti civili (si pensi a *Brown vs. Topeka Board of Education*, 1954).¹⁴ Bisogna d’altra parte non dimenticare che il movimento per i diritti civili non aveva la stessa importanza per i nativi americani che per le altre minoranze. Come molti storici fanno notare, i nativi non si sono mai considerati segregati perché, a differenza di tutte le altre minoranze, non avevano mai cercato l’integrazione nella società bianca. Così, nel mezzo della battaglia civile delle minoranze di colore, paradossalmente, le nazioni indiane si trovarono a fronteggiare l’assimilazione forzata imposta dal Termination Act.¹⁵ L’industria hollywoodiana, come sempre, registrò gli scottanti temi sociali e cercò di appianarli attraverso la sua produzione filmica. Il western, con la sua abilità di parlare del presente raccontando il passato, era il veicolo ideologico perfetto per questo compito (Marubbio 2006, 251).¹⁶ Il ciclo pro-indiano degli anni Cinquanta, infatti, propone un’idea della giustizia più equilibrata ed esibisce una forma, sebbene primitiva, di coscienza dell’Altro come essere umano. Questi film riflettono l’atteggiamento della società bianca e democratica che all’epoca era indignata contro le condizioni di vita delle Riserve indiane ed era a favore della completa assimilazione dei nativi. La maggior parte di questi film riesce a offrire una riabilitazione del pellerossa che smette di essere visto come il nemico dei bianchi. Nonostante questi sforzi, tuttavia, il cowboy/eroe protagonista di questo ciclo rimane sempre il bianco che, in ultima analisi, salva la situazione.¹⁷ In film come *L’amante indiana* (*Broken Arrow* di Delmer Daves, 1950) o *La tortura della freccia* (*Run of the Arrow* di Samuel Fuller, 1950), la storia filmica contrappone gli indiani buoni contro gli indiani cattivi, mettendo in risalto che i primi sono sempre amici dell’eroe, sono pacifici e non

¹³ Il cammino verso l’applicazione delle leggi del Termination Act procede per gradi, soprattutto a ragione del fatto che sotto il Termination Act si raggruppano moltissimi decreti legge che vanno dal 1946 al 1964. L’ultima battaglia legale di una tribù indiana contro il Termination Act si conclude nel 1969. Nel 1946 il capo della Commissione Indiana, William A. Brophy, comincia a trasferire le responsabilità governative verso le minoranze native dal Bureau of Indian Affairs ad altre agenzie; nel 1948 William Zimmerman prepara un programma a lunga scadenza per investimenti che attraggono le industrie verso le riserve dei Navajo e degli Hopi, causando il trasferimento dei nativi in altri centri urbani; nel 1949 il governo federale attraverso il Rapporto della Commissione Hoover comunica che è arrivato il momento di porre termine alla relazione di dipendenza tra governo federale e tribù native e raccomanda l’immediata integrazione dei Nativi Americani all’interno della popolazione generale. Nel 1950 si assiste all’implementazione su larga scala di tutti i decreti del Termination Act, con relative battaglie legali delle minoranze native che si oppongono all’integrazione forzata, in quanto la vedono come potenziale perdita di usi e costumi e quindi di identità razziale, oltre che perdita di territorio. Si veda Aleiss, 1987.

¹⁴ Per i Repubblicani e per le forze più conservatrici tagliare i fondi federali devoluti alle riserve sembrava una buona idea in un paese in cui la smobilitazione militare di migliaia di persone aveva creato grossi problemi di disoccupazione. La paura di una nuova crisi economica che potesse far piombare il paese in un’altra depressione economica era molto sentita. Esistevano inoltre nella comunità industriale bianca interessi economici specifici che miravano allo sfruttamento dei giacimenti minerari presenti nel sottosuolo delle riserve indiane. Si veda Bernstein.

¹⁵ Per studi sulla situazione dei nativi dopo la Seconda guerra mondiale si veda: Marubbio, 61-65; Koppes; Bernstein; Philip.

¹⁶ Si veda Marubbio, 251. Tra il 1949 e il 1956 la produzione western aumenta. Venticinque western sono prodotti nel 1949, trentotto nel 1950, quarantasei nel 1956, poi, tra il 1957 e il 1962, si nota una leggera flessione dovuta alla competizione della televisione e al collasso del sistema delle grandi case cinematografiche hollywoodiane. La fortuna del genere rimane comunque stabile, come è dimostrato dal notevole numero di programmi western che appaiono in questi anni alla televisione. La produzione comincerà a declinare definitivamente a metà degli anni Settanta.

¹⁷ Secondo T. Roosevelt, la vita di frontiera alimenta la nascita di un nuovo tipo di uomo, che ha molte qualità in comune con gli indiani; è un abile cacciatore/guerriero che può sopravvivere nelle condizioni difficili imposte dalla natura selvaggia. L’uomo nuovo è una sorta di eroe che crede nella democrazia e nella costruzione di un mondo migliore (soprattutto per i bianchi), e che insieme a una ristretta élite di uomini nuovi, come lui educati dalla durezza dell’Ovest, dovrebbe presiedere al governo della nazione. Si veda Dyer, capitoli 1 e 2.



si oppongono all'assimilazione nella società bianca.¹⁸ Questi film hanno un atteggiamento paternalista che diventa evidente quando si prende in considerazione il problema dei matrimoni misti. In queste pellicole il cowboy si innamora sovente della principessa indiana, la sposa, ma poi immancabilmente lei muore liberando l'eroe (e il regista) dai molti grattacapi che un matrimonio misto potrebbe comportare.¹⁹ Se è innegabile che questi western rispettino l'esistenza dell'"Altro" come diverso, ma uguale, spesso proiettando l'immagine del nobile selvaggio, purtroppo non riescono a superare il tabù della contaminazione della razza bianca. Non c'è dubbio che il ciclo costituisca un miglioramento rispetto all'immagine tradizionale dell'indiano del western classico, se all'epoca persino l'Associazione per gli Affari Americani del nativo La Farge accoglie benevolmente il messaggio positivo e riabilitante de *L'amante indiana*, per esempio. La maggioranza dei film del ciclo infatti favorisce la coesistenza, il rispetto reciproco e la tolleranza. Tuttavia, se scaviamo a fondo in questi testi filmici, si scoprono altre motivazioni ideologiche. La chiave per decostruire questi testi è la storia d'amore. Analizzandola, diventa palese che la principessa indiana soccombe al fascino e all'intelligenza superiore del bianco. L'indiana deve essere posseduta e quindi "colonizzata" per cessare di essere una minaccia per l'uomo bianco e, in ultimo, deve morire cosicché problemi di integrazione, assimilazione e progenie di sangue misto possano essere evitati e l'eroe possa continuare a vagare per la prateria in cerca di altre avventure. A differenza dei western classici basati sul conflitto e la violenza, questo ciclo promuove soluzioni diplomatiche. L'assimilazione o la riserva sono le pacifiche soluzioni auspiccate per il problema indiano. In questo modo, la storia del genocidio di un popolo viene cancellata attraverso storie filmiche che, anche se superficialmente celebrano il diverso come uguale, in realtà reificano il ruolo dell'esercito americano, proponendolo come un'entità benevola che, impotente di fronte all'inarrestabile progresso, cerca di proteggere gli indiani dall'estinzione attraverso i trattati di pace e la vita nelle riserve. In larga parte questi film sono prodotti ben costruiti, ricchi di azione, con una trama avvincente, e spesso con un'ottima regia, ma non sono innovativi; infatti, una breve analisi de *L'amante indiana* ne rivela la nascosta ideologia imperialista.

2. *L'amante indiana*

Il celebratissimo film *L'amante indiana* fu prodotto da Julian Blaustein per la 20th Century Fox con il benestare di Zanuck, il leggendario produttore hollywoodiano, diretto dall'abile Delmer Daves e basato su un copione di Michael Blankfort liberamente adattato dal romanzo *Blood Brother* di Elliott Arnold (1947). La pellicola aveva tutte le carte in regola per diventare un successo, considerando l'eccezionale cast di produzione e, in effetti, lo diventò. Il protagonista de *L'amante indiana* è Tom Jeffords (James Stewart), un cowboy/eroe bianco che finisce con l'essere il nesso di connessione tra la comunità bianca e gli Apache nel territorio dell'Arizona del 1870. Costui diventa amico di Cochise (uno splendido Jeff Chandler) e rende possibile l'avverarsi di un sospirato trattato di pace. Jeffords conosce gli Apache, scopre "la loro umanità," supera l'odio congenito, comincia a rispettarli e alla fine convince Cochise e un generale bianco a porre fine alle ostilità. Jeffords è un essere umano decisamente superiore a molti suoi compatrioti, è coraggioso, onesto, intelligente, lungimirante al punto da imparare la lingua degli Apache alla perfezione prima di incontrare Cochise. Cochise (che è un "nobile selvaggio," ovvero, un grande leader e un guerriero saggio) non è da meno del cowboy per onestà e coraggio. Cochise è di solito ripreso dal basso verso l'alto così da apparire superiore agli altri essere umani. La comunità bianca e quella indiana sono però afflitte da alcuni "bianchi cattivi" ultra-razzisti e da alcuni "indiani cattivi" (Geronimo e i suoi guerrieri) che non si fermano davanti a nulla pur di continuare lo spargimento di sangue. Fortunatamente esistono in entrambi i campi persone come Jeffords e Cochise che arrivano a ragionevoli conclusioni. Parallelamente a questa trama,

¹⁸ Va da sé che, insieme a questi western pro-indiani, sono stati prodotti negli stessi anni anche molti film anti-indiani basati sul modello classico in cui l'indiano riveste sempre il ruolo del cattivo. All'interno di questo secondo gruppo dovremmo distinguere tra i western classici, alla *Ombre rosse* (*Stagecoach*) di John Ford, in cui gli indiani sono una minacciosa presenza, ma non diventano mai personaggi veri e propri, e quelli ultra-razzisti come *La notte dell'agguato* (*The Stalking Moon*) o *La freccia insanguinata* (*Arrowhead*), in cui gli indiani sono demonizzati.

¹⁹ Si veda il caso esemplare de *L'amante indiana* (*Broken Arrow*) in cui Sonseeahray, la moglie indiana di Tom Jeffords, l'eroe bianco del film, muore durante un attacco di bianchi "cattivi," sigillando con la sua scomparsa il trattato di pace. Dopo l'uccisione della sposa, Tom si inoltra nella prateria da solo in cerca di altre avventure, libero da tutti i problemi di integrazione che una donna indiana gli avrebbe creato.



esiste la storia d'amore tra il cowboy e la principessa indiana, Sonseeahray (una Debra Paget di sedici anni). È questa storia d'amore che altera l'equilibrio della narrazione e offusca il tema della "eguaglianza tra razze diverse" verso il quale la storia sembra orientarsi. La prima volta che incontriamo Sonseeahray è presentata come una specie di essere superiore con poteri purificatrici e salvifici. Il suo elaboratissimo vestito, la sua bellezza, e la sua innocenza la rendono simile alla madre terra, simbolo della "terra vergine" che ha ragione di essere solo perché attende di essere conquistata dall'eroico cowboy bianco, la personificazione del *Manifest Destiny*.²⁰ Sonseeahray inoltre sceglie di sposare Jeffords preferendolo a molti altri guerrieri Apache, dimostrando in tal modo il fascino superiore dell'uomo bianco dalla mascolinità irresistibile. Nel voler sposare l'eroe bianco, la principessa indiana rivela di essere ansiosa di integrarsi nel mondo dei bianchi, e di non avere problemi ad abbandonare la sua terra natale. La combinazione di questi due fattori svela il discorso imperialista nascosto nel testo filmico. Sonseeahray deve, da una parte, essere posseduta e colonizzata dall'eroe bianco, cosicché la sua esistenza, vista come una minaccia potenziale per la società bianca, possa essere neutralizzata, ma dall'altra costei deve morire affinché qualsiasi futura contaminazione della razza bianca venga evitata. È indubbio che sia Jeffords ad avere il merito di fermare le crudeli uccisioni tra bianchi e pellirossa, ma chiediamoci a chi giova questo trattato che lui mette insieme con successo. Il concordato aiuta il governo americano: con la pace il servizio postale degli Stati Uniti potrà passare attraverso il territorio precedentemente controllato dagli Apache e i coloni bianchi potranno avanzare. Cochise accetta di essere confinato in un'area dell'Arizona, in questo modo lui e la sua gente risiederanno in una parte più piccola del territorio. Entrambi questi fattori verranno a beneficio della società bianca che accelererà il suo cammino verso il progresso, l'espansione e la colonizzazione. Lo spettatore capisce che la freccia che Cochise spezza nell'atto di firmare il trattato dovrà essere spezzata molte altre volte perché un'intera serie di trattati seguiranno negli anni e infine gli Apache finiranno confinati in un'area talmente piccola da trovarsi sull'orlo dell'estinzione per fame. La metanarrativa imperialista diventa ancora più evidente quando Jeffords e il Generale Howard affermano entrambi che il trattato sarà per sempre, perché firmato dal "Grande Capo della tribù bianca, il Presidente Grant," un'affermazione che contraddice quello che è accaduto nella storia americana. Da un punto di vista storico, il film è quindi inaccurato, nonostante la voce narrante di Tom Jeffords fuori campo, che racconta i fatti in flashbacks, all'inizio della pellicola affermi che questi sono "i fatti come sono realmente accaduti." L'intera storia è narrata *a posteriori* da Tom per porre enfasi sulla veridicità dei fatti come sono stati "vissuti." Se è vero che Cochise, Tom Jeffords e il Generale Howard davvero firmarono un trattato nel 1872, la verisimilitudine finisce lì. Va da sé che ogni film come qualsiasi opera di *fiction* può solo "riverberare" la realtà, ma in questo caso è evidente che gli eventi narrati mirano a guidare lo spettatore verso una felice, compiaciuta e onorevole visione della storia americana. *L'amante indiana* riesce a comunicare un atteggiamento favorevole verso i pellirossa che però nasconde le mire imperialistiche di una società che persino negli anni Cinquanta era ancora incapace di venire a termini con la sua ingiustizia. Ideologicamente, *L'amante indiana* propone i trattati di pace e la vita nelle riserve come l'unica possibile soluzione al problema dei nativi americani. Geronimo, il capo Apache rivoltoso e cattivo del film, che non accetta il trattato di pace, è rappresentato come un ribelle assetato di sangue che uccide con l'inganno innocenti coloni bianchi. Al contrario, Geronimo è l'unico personaggio nella finzione filmica che intuisce le mire segrete dei bianchi e che pertanto rifiuta i trattati di pace e le false promesse — una scelta saggia che la storia proverà corretta.

3. Il passo del diavolo

Completamente diverso dai film del ciclo *Il passo del diavolo* (*Devil's Doorway* di Anthony Mann, 1950), che colpisce per il suo pessimismo e la sua realistica visione dell'indiano/eroe di guerra che torna a casa. Ci sono solo tre film, *Il passo del diavolo*, *L'ultima caccia* e *L'ultima carovana* (*Devil's Doorway*, *The Last Hunt*, *The Last Wagon*), che, tra quelli del ciclo degli anni Cinquanta, cercano coraggiosamente di rispecchiare la situazione storica dei nativi nel periodo del dopoguerra. Probabilmente proprio per questa ragione, queste pellicole sono state respinte sia dalla critica, sia dal pubblico dell'epoca. *Il passo del diavolo* è un'eccezione

²⁰ Il *Manifest Destiny* additava al fatto che l'espansione da parte dei coloni bianchi attraverso il continente americano altro non fosse che un segno della volontà divina, un dono concesso agli uomini di buona volontà (gli anglosassoni) al fine di portare la civiltà (e la cristianità) in un continente ancora selvaggio.



all'interno sia del ciclo pro-indiano, sia della produzione filmica di Anthony Mann.²¹ Il protagonista è un indiano shoshone che ha una velata storia d'amore con il suo avvocato, una donna che come lui ha difficoltà a essere accettata dalla comunità bianca in cui vive, esercitando una professione prettamente maschile. La coppia tradizionale, cowboy bianco e principessa indiana, viene qui invertita. Il protagonista inoltre è anche un reduce della Guerra Civile, che nel 1865, decorato con tanto di medaglia al valore, ritorna a casa per lavorare nel suo ranch, Sweet Meadow. Il fatto che il protagonista sia un indiano non è insolito, come accade in molti film del ciclo pro-indiano;²² quello che sorprende è che l'eroe, Lance Poole (un convincente Robert Taylor), sia un indiano che ha oltrepassato i confini razziali ed economici della sua minoranza etnica: costui si considera americano, ha combattuto nella guerra coi bianchi, è amato dalla comunità bianca (in un primo momento, al ritorno dalla guerra) e possiede un ranch vasto e ricco di bestiame. Poole sembra, almeno all'inizio del film, l'incarnazione della perfetta integrazione dell'"Altro." Man mano che il film progredisce, però, assistiamo all'inesorabile disintegrazione della sua condizione sociale, nonché della sua identità, perché la comunità bianca non tollera il successo di un esponente della minoranza. Come sappiamo, il modello del western classico si basa sempre su tre entità: l'eroe, la comunità, e i cattivi. Ne *Il passo del diavolo*, l'eroe è un pellerossa e le comunità sono due: gli indiani shoshone che vivono in pace a Sweet Meadow, la bellissima valle cui si accede attraverso il Passo del Diavolo da cui il titolo è tratto, e gli abitanti di Medicine Bow, la cittadina dei bianchi situata dall'altra parte del Passo del Diavolo. Tra i "cattivi" troviamo l'avvocato, Verne Coolan, che guida la comunità cittadina ed è animato da un odio profondo per gli indiani, al punto di invitare gli immigrati irlandesi a venire con le loro pecore a prendere possesso della valle di Poole. Il fatto che molti bianchi all'inizio siano amici di Poole non impedisce loro, nel corso della storia — un arco temporale di cinque anni — di fare rispettare le leggi razziali (niente whiskey agli indiani), le ingiuste leggi governative (gli indiani non possono possedere terre) o di schierarsi, nel confronto finale, con gli allevatori di pecore e contro gli indiani di Poole. Come tutti gli eroi del western classico, Poole deve vendicare un torto, difendere la sua terra, e usare la violenza per risolvere il problema, perché la situazione non ha altra via di uscita. Siamo di fronte a due campi avversi: da una parte gli indiani per una volta nella parte dei "buoni," dall'altra Coolan, i cittadini, i coloni, e volendo anche il governo, che promuovono leggi ingiuste e discriminanti.²³ Mentre la storia si dipana sullo schermo verso la sua fine tragica, questioni relative all'etnia, alla discriminazione e alla mescolanza delle razze acquistano sempre più importanza agli occhi dello spettatore, esposto al punto di vista di Poole. Il film si distacca da tutta la produzione hollywoodiana precedente poiché finisce con la morte dell'eroe, infrangendo una delle regole fondamentali dei film di genere. Inoltre il film è politico, nel senso che gli eventi filmici creano una situazione per l'indiano senza via d'uscita, proprio come accadeva nel dopoguerra ai nativi intrappolati dalle leggi del Termination Act. Non c'è speranza per gli indiani del film perché la loro fine è attivamente incoraggiata dalla comunità bianca dei

²¹ Anthony Mann ha prodotto una serie fortunatissima di western negli anni Cinquanta: *Winchester 73*, 1950; *Le furie (The Furies)*, 1950; *Là dove scende il fiume (Bend of the River)*, 1953; *Lo sperone nudo (The Naked Spur)*, 1953; *Terra lontana (The Far Country)*, 1955; *L'ultima frontiera (The Last Frontier)*, 1955; *L'uomo di Laramie (The Man from Laramie)*, 1956; *Il segno della legge (The Tin Star)*, 1957; *Dove la terra scotta (Man of the West)*, 1958; *Cimarron*, 1960. La sua produzione western occupa un posto notevole nella felice, ma purtroppo breve, carriera di Mann, che muore a soli 60 anni, nel 1967. Aiutato in molti film da Gordon Chase come sceneggiatore e dalla partecipazione di star come James Stuart, Gary Cooper, Henry Fonda, i suoi western, con quelli di Peckinpah, Leone e Ford, fanno scuola nel genere. *Il passo del diavolo* è l'unico film di Mann che abbia un indiano come eroe e presenti una visione così pessimista della realtà, un western che si potrebbe definire *noir*.

²² I western con un indiano come protagonista sono: *La strage del settimo cavalleggeri (Sitting Bull)* di Sidney Salkow, 1954; *Furia indiana (Chief Crazy Horse)* di George Sherman, 1955, con Victor Mature nei panni di Crazy Horse; *Il figlio di Kociss (Taza, Son of Cochise)* di Douglas Sirk, 1954, con Rock Hudson nei panni di Taza; *La vergine della valle (White Feather)* di Robert D. Webb, 1955; *La saga dei comanches (Comanche)* di George Sherman, 1956; *La terra degli Apaches (Walk the Proud Land)* di Jesse Hibbs, 1956; *L'ultimo Apache (Apache)* di Robert Aldrich, 1954, con Burt Lancaster come Geronimo. Tutti gli indiani nei ruoli principali sono interpretati da attori bianchi in *blackface*, ovvero con la faccia dipinta.

²³ I coloni non sono necessariamente cattivi: sono stati ingannati da Coolan che ha fatto credere loro che le terre della valle fossero libere. A causa della siccità nel nord, sono scesi a sud, nel Wyoming, sperando di trovare pascoli per le pecore che altrimenti sarebbero morte. I pecorai, dunque, come gli shoshone: non hanno via d'uscita e devono combattere per la loro sopravvivenza.



pecorai, la cui sopravvivenza e prosperità nella valle è garantita dallo sterminio dei nativi. Di conseguenza il viaggio esistenziale di Poole segue una parabola che va dalla “americanità” (eroe decorato e padrone di un ranch), attraverso l’“indianità” (ritorno alle radici autoctone) alla “ferocia selvaggia” (battaglia finale) e infine alla morte. Il messaggio finale del film nega ogni possibile integrazione dell’indiano nella società bianca e mostra come l’indiano sia stato spogliato sia dei diritti civili sia di quelli umani. Nelle scene iniziali, il padre dice a Poole che le cose sono cambiate, che i bianchi odiano gli indiani e che adesso, a guerra finita, lui tornerà a essere di nuovo un indiano. Fiero della sua acquisita identità americana, Poole non crede al padre. Nel profilmico il cambio di percezione di Poole è reso attraverso la progressiva spogliazione dei simboli di americanità. All’arrivo Poole è vestito come un cowboy, vuole che suo padre parli inglese, è orgoglioso di essere un ricco proprietario di bestiame che deposita 18.000 dollari in banca. A poco a poco, attraverso le varie sfortunate battaglie legali intraprese per rimanere in possesso della sua terra, Poole comincia a indossare gioielli indiani, una bandana e a farsi crescere i capelli. La sua “indianità” prende il sopravvento, perché il paese per il quale ha combattuto non lo riconosce come cittadino e così facendo azzerata la sua identità americana. *Il passo del diavolo* è un film che colpisce non solo per il suo contenuto, ma anche per la sua iconografia. L’intelligente sceneggiatura di Guy Trosper si sposa perfettamente con la splendida fotografia di John Alton. La scelta di girare il film in bianco e nero, evitando il colore, ha potenziato l’uso del chiaroscuro, uno stile filmico già usato da Alton che aveva lavorato con Anthony Mann in alcuni film noir come *T-Men contro i fuorilegge* (*T-Men*, 1947), *Schiavo della furia* (*Raw Deal*, 1948) e *Mercanti di uomini* (*Border Incident*, 1949). Meravigliose immagini della soleggiata valle di Poole si alternano a immagini claustrofobiche e scure di interni della fattoria di Poole, della casa di Orrie (l’avvocata amica di Poole) e del saloon cittadino. La maggioranza degli interni inquadra i conflitti tra i personaggi, mostrando i volti degli attori solo parzialmente illuminati, così da creare un’atmosfera infausta e inquietante. All’inizio del film, il bicchiere di benvenuto offerto a Poole nel saloon cittadino da Zeke e Scotty, due amici di lunga data del padre di Poole, è filmato dal punto di vista di un personaggio quasi nascosto, del quale appaiono sullo schermo solamente una parte del cappello, il bicchiere e la mano. Solo più tardi scopriamo che l’avventore misterioso è lo spregevole Coolan, l’avvocato che odia gli indiani. La macchina da presa è posta alle sue spalle, di conseguenza lo spettatore osserva tutta la scena del benvenuto di Poole con un senso di apprensione, non sapendo se il personaggio nascosto sia amico o nemico. L’identità del personaggio viene a un certo punto rivelata soltanto quando costui interviene nella conversazione per fare un commento denigratorio nei confronti della medaglia al valore di Poole. A questo punto, lo spettatore capisce che non tutti sono contenti del ritorno dell’indiano. Quando Poole lascia il saloon, anche il suo amico Zeke esprime dubbi sul suo futuro. Orrie Masters, la donna avvocato che aiuta Poole nelle sue battaglie legali e ha un interesse romantico non dichiarato per lui, funziona da *trait d’union* tra Poole e la comunità bianca. Orrie, nonostante voglia aiutare Poole, è incapace di comprenderlo: lei è una bianca che crede fundamentalmente nella giustizia del sistema legale americano senza capire che il sistema funziona solamente per i bianchi.²⁴ Di conseguenza, non intende perché Poole, di fronte alla invasione della sua valle da parte dei coloni e delle loro pecore, decida, ignorando il suo consiglio, di non venire a compromessi. Poole non vuole condividere il suo vasto ranch con nessuno, perché la valle è diventata un rifugio contro il razzismo e un luogo dove gli shoshone scappati dagli orrori della riserva in cui erano rinchiusi possono trovare asilo.²⁵ Orrie, accecata dalla sua fede nella legge, non sembra rendersi conto che Poole, dopo essere stato cacciato dal saloon, dopo aver perso le sue terre e dopo aver sofferto tante ingiustizie, ha lasciato riaffiorare la sua “indianità;” con la riscoperta della sua identità originale, anche il suo profondo attaccamento alla terra è venuto a galla. Il film sottolinea che per un indiano la terra non equivale a un oggetto da sfruttare per trarne profitto come per i bianchi, ma è il legame con le sue radici, i suoi antenati, l’unione con la madre terra, la ragione della sua esistenza. La perdita della terra equivale quindi alla perdita dell’identità, come afferma il padre di Poole prima di morire: “un Indiano senza terra perde la sua anima.” Poiché la perdita di identità equivale alla morte,

²⁴ Esiste una forte attrazione tra Poole e Orrie, la donna bianca avvocato, ma la possibilità di una relazione d’amore interrazziale non è sviluppata. La paura della contaminazione della razza, di conseguenza, è eliminata. D’altra parte, l’assenza della storia d’amore non stupisce in un film che nega al suo protagonista la sopravvivenza. Sul punto di baciarsi, quando entrambi si ritraggono all’ultimo momento, Poole dice a Orrie: “Non piangere, Orrie, tra cento anni avrebbe funzionato!”

²⁵ Nella valle, protetta dal Passo del Diavolo, gli indiani shoshone fuggiti dalla riserva trovano rifugio.



Poole mette in azione un abile e violento piano di battaglia finale, che include l'uso di dinamite e causa la carneficina degli aiutanti dello sceriffo, dei cittadini, dei coloni e delle pecore.²⁶ Poole sceglie il conflitto armato perché si ritrova impotente di fronte alla discriminazione e all'ingordigia dei bianchi, capendo che la giustizia per lui non esiste a causa del colore della sua pelle. È precisamente il desiderio di giustizia che conduce Poole a combattere e, di conseguenza, a soccombere. La pessimistica frase finale pronunciata da Poole, prima di morire ai piedi dell'ufficiale di cavalleria, "Siamo tutti morti!", ricorda allo spettatore che non c'è posto nel paese per gli indiani; esistono soltanto le riserve, dove, infatti, le donne e i bambini shoshone ritornano alla fine del film. Il possesso della terra, argomento centrale ne *Il passo del diavolo*, è anche fondamentale nella storia della frontiera. La conquista della terra è stata la principale motivazione che ha spinto milioni di europei ad andare in America per possedere un potere e migliorare la loro vita. Come Jacquelyn Kilpatrick fa notare, l'investimento in tempo e fatica che i coloni riversano sulla terra dà loro il diritto morale di reclamarla come proprietà. La terra diventa il "frutto delle loro fatiche" e, quindi, gli appartiene. I coloni, inoltre, possiedono una visione utilitaristica, basata su profitto e sopravvivenza, da cui proviene la loro convinzione che la terra non usata sia "sprecata" (Kilpatrick 1999, 42-47). Il concetto di terra come proprietà è una delle idee fondamentali che sottolinea le differenze tra gli euro-americani e le culture indigene americane. I nativi americani non possedevano la terra individualmente, per questa ragione le loro rivendicazioni sulla terra per lungo tempo non sono state prese in considerazione. I bianchi vedevano la terra come vuota, specialmente in vista del fatto che molte tribù indigene erano nomadi e quindi non avevano villaggi permanenti. Siccome la terra è fondamentale nella corsa a ovest dei coloni, e la terra era in effetti occupata da popoli differenti, è necessario giustificare ideologicamente questa espansione. La frontiera diventa così l'epica lotta dell'uomo bianco per portare la "civiltà, il progresso e la democrazia" nel selvaggio West (Kilpatrick, 36-64). *Il passo del diavolo* riesce a mostrare magistralmente le motivazioni dietro il furto legalizzato delle terre indiane e le fatali conseguenze di tale espropriazione, mentre, implicitamente, spezza una lancia a favore della sovranità delle tribù indiane. *Il passo del diavolo* mostra coraggiosamente come l'unico indiano buono sia un indiano morto, secondo la celebre frase del Generale Philip Sheridan (Rollins e O'Connor 2003, 95). Il film nega sia la validità dell'assimilazione (vedi Poole che vuole essere americano, ma viene respinto) sia la scelta della riserva indiana, a cui gli shoshone si oppongono con la morte. È evidente che il possesso della terra, che sta alla base del conflitto, rimanda alle politiche che hanno portato al Termination Act. Secondo questa legge, le tribù indiane dovevano essere ricompensate, una volta per tutte, per le passate ingiustizie attraverso una speciale commissione chiamata Indian Claims Commission (1946). Gli indiani erano incoraggiati a lasciare le riserve, e tutti i servizi e i sussidi sociali del governo federale, precedentemente garantiti alle comunità indigene, dovevano essere annullati. La legge in pratica negava la sovranità delle Nazioni indiane, pur affermando di liberare gli indigeni. Tuttavia, a differenza di altre minoranze come gli afroamericani, per i quali l'abolizione della segregazione e l'assimilazione erano passi importanti nella battaglia dei diritti civili, per i nativi americani l'integrazione spesso significava la disintegrazione della loro identità. *Il passo del diavolo* riesce a mostrare allo spettatore quanto importante sia la terra per Poole: in essa è infatti racchiusa la sua identità indiana perché legata alle montagne e alla valle nella quale da secoli generazioni di antenati hanno vissuto (Kilpatrick, 65-67). La connessione tra terra e identità è sottolineata da Poole che parla della sua valle sempre al femminile (nell'originale, "She is beautiful..." invece del neutro richiesto dall'inglese), come se essa fosse una donna per la quale ha sentimenti di affetto. Al contrario Coolan, anche lui vittima del fascino della valle di Poole, rileva gli aspetti utilitaristici di essa, dicendo che ha una sorgente d'acqua così grande che vi potrebbe navigare un brigantino e l'erba sempre verde, mentre è anche riparata dal vento; in sostanza, un paradiso di profitto per qualsiasi allevatore.²⁷ Se consideriamo, come molti critici affermano, il film western come uno dei

²⁶ Alla fine del film, Orrie, nel disperato tentativo di salvare la vita di Poole, telegrafa all'esercito rivelando che nella valle si nascondono gli indiani shoshone fuggiti dalla riserva. Poole avrebbe potuto probabilmente sconfiggere lo sceriffo e i suoi aiutanti, ma non riesce a sopravvivere alla carica della cavalleria, che arriva con l'ordine preciso di ricondurre gli indiani nella riserva. Poole e i suoi shoshone preferiscono morire combattendo che vivere in prigione e, di conseguenza, sono tutti uccisi.

²⁷ Il titolo del film si riferisce al Passo del Diavolo che porta alla valle di Poole, Sweet Meadows, ma esso addita anche ai due opposti punti di vita su cui si basa la storia filmica. Per la comunità bianca di Medicine Bow il passo è davvero la "porta del diavolo," perché al di là ci sono Poole e i suoi indiani che non vogliono



meccanismi che la società democratica usa per dare significato alle proprie preoccupazioni sul futuro in un momento storico in cui la sua stabilità pare minacciata — e questa era senz'altro la posizione dell'America all'inizio della Guerra fredda — allora *Il passo del diavolo* fa un audace (e insolito, nella sua sincerità) bilancio del passato parlando del presente. A visione avvenuta, lo spettatore è portato a ponderare su problemi ancora aperti, come il rispetto della sovranità delle nazioni indiane, dell'identità etnica e del pluralismo culturale. Mentre infatti la sceneggiatura colloca la storia alla fine della Guerra civile americana (1865), le affinità tra i problemi sociali degli indiani di Poole e la situazione dei nativi americani alla fine della Seconda guerra mondiale ci portano a concludere che l'assimilazione e la chiusura delle riserve non funzionano né per gli indiani filmici di Anthony Mann, né per quelli reali. Ne consegue che il film denuncia il fallimento sia delle riserve indiane, sia delle politiche del Termination Act. Alla fine del film vince il sogno espansionista della comunità bianca, ma il prezzo per progresso, democrazia e civiltà implica pregiudizio, ingiustizia e avidità.²⁸ Poiché il western è una sorta di sogno collettivo di uno spazio ideale nel quale la giustizia trionfa, lo spettatore rimane scioccato quando questo non succede ne *Il passo del diavolo*. Il film nega uno dei principi fondamentali della formula classica. Di conseguenza, i quattro termini che caratterizzano il mito della frontiera — lotta, successo, progresso e democrazia — sono qui decostruiti. Successo, progresso e democrazia non sono presenti perché i “buoni” muoiono, e la loro morte implica la negazione di ogni possibile progresso o successo. I tre termini, ironicamente, se potessero essere reclamati da qualcuno, lo sarebbero dai “cattivi,” perché è la società bianca che continuerà a trarre vantaggi dalle terre rubate agli indiani. L'assenza del lieto fine è insolita per una produzione hollywoodiana di quegli anni, ma raggiunge lo scopo di ricordare allo spettatore lo stato precario dei nativi all'interno della società americana del dopoguerra.

Opere citate

- Aleiss, Angela. *Making the White Man's Indian*. Westport: Praeger, 2005.
- . “Hollywood Addresses Postwar Assimilation: Indian/White Attitudes in *Broken Arrow*.” *American Indian Culture and Research Journal* 11.1 (1987): 67-79.
- Bernstein, Alison R. *American Indians and World War II: Toward a New Era of Indian Affairs*. Norman: University of Oklahoma, 1991.
- Buscombe, E. e Roberta E. Pearson, a cura di. *Back in the Saddle again: New Essays on the Western*. London: British Film Institute, 1998.
- Carmichael, Deborah A. *The Landscape of Hollywood Westerns*. Salt Lake City: University of Utah, 2006.
- Durovicova, Natasa, e Kathleen E. Newman, a cura di. *World Cinemas, Transnational Perspectives*. New York: Routledge, 2010.
- Dyer, Thomas C. *Theodore Roosevelt and the Idea of Race*. Baton Rouge: Louisiana State University, 1980.
- Ezra, Elizabeth, e Rowden Terry, a cura di. *Transnational Cinema: the Film Reader*. London: Routledge, 2006.
- Fisher, Austin. *Radical Frontiers in the Spaghetti Western: Politics, Violence and Popular Italian Cinema*. London: Tauris Academic Studies, 2011.
- Fitzgerald, Michael Ray. “Television Westerns, Termination, and Public Relations: An Analysis of the ABC Series *Broken Arrow*, 1956-1958.” *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* 41.1 (2011): 50-72.
- Friedman, Lester, et al., a cura di. *An Introduction to Film Genre*. London: Norton, 2014.
- Grant, Barry Keith. *Film Genre: from Iconography to Ideology*. London: Wallflower, 2007.
- . *Shadows of Doubt: Negotiations of Masculinity in American Genre Films*. Detroit: Wayne State University,

abbandonare la terra senza combattere. Per Poole e i shoshone, invece, il passo è ciò che li divide dai “diavoli bianchi” che reclamano la loro terra, la loro libertà e, in ultima analisi, anche la loro vita.

²⁸ Il “ritorno dalla guerra” come tema è comune a molti western, si pensi, per citare l'esempio più famoso, a *Sentieri selvaggi* (*The Searchers*) di John Ford. Tuttavia, le somiglianze tra ciò che succede a Poole dopo la guerra e ciò che è successo a migliaia di nativi americani alla fine del secondo conflitto mondiale sono impressionanti. Sessantamila Nativi hanno partecipato al conflitto, venticinquemila erano in unità di combattimento, il resto nell'industria di supporto bellico. Costoro hanno dimostrato di essere grandi combattenti ma, quando sono ritornati a casa, si sono trovati intrappolati tra le leggi della Commissione degli Affari Indiani e il Termination Act (Neale, 25). Si veda Townsend; Bernstein e l'intramontabile Slotkin 1992.



2011.

- Indick, William. *The Psychology of the Western*. Jefferson: McFarland, 2008.
- Joyner, Courtney C. *The Westerns*. London: McFarland, 2009.
- Kilpatrick, Jacquelyn. *Celluloid Indians*. Lincoln: University of Nebraska, 1999.
- Kitses, Jim. *Horizons West: Directing the Western from John Ford to Clint Eastwood*. London: British Film Institute, 2004.
- Kroppe, Clayton R. "From New Deal to Termination: Liberalism and Indian Policy 1933-53." *Pacific Historical Review* 46.4 (1977): 543-566.
- Lenihan, John H. *Showdown*. Urbana: University Press of Illinois, 1980.
- Leutrat, Jean Louis e Guigues Suzanne Liandrat, a cura di. *Le carte del Western: percorsi di un genere cinematografico*. Genova: Le mani, 1993.
- Loy, R. *Westerns in a Changing America, 1955-2000*. Jefferson: McFarland, 2004.
- Mae, Tinee. "Broken Arrow is a picturesque, first rate film." *Chicago Daily Tribune*, 29 agosto 1950.
- "Films, *Devil's Doorway* is just too bad." *Chicago Daily Tribune*, 30 settembre 1950.
- Marubio, Elise M. *Killing the Indian Maiden*. Lexington: University Press of Kentucky, 2006.
- McMahon, Jennifer L., e Steve B. Csaki, a cura di. *The Philosophy of the Western*. Lexington: University Press of Kentucky, 2010.
- Neale, Steve. "Vanishing Americans: Racial and Ethnic Issues in the Interpretation and Context of Post-War 'Pro-Indian' Westerns." Edward Buscombe, a cura di. *Back in the Saddle Again*. London: BFI Publishing, 1998. 8-28.
- Nelson, Andrew Patrick, a cura di. *Contemporary Westerns: Film and Television Since 1990*. Lanham: Scarecrow Press, 2013.
- Philip, Kenneth. "Termination: a legacy of the Indian New Deal." *Western Historical Quarterly* 14.2 (1983): 165-180.
- Pippin, Robert B. *Hollywood Westerns and American Myth*. New Haven: Yale University Press, 2010.
- Rollins, Peter C. e John E. O'Connor, a cura di. *Hollywood's Indians*. Lexington: University Press of Kentucky, 2003.
- Schatz, Thomas. *The Genius of the System: Hollywood Filmography in the Studio Era*. New York: Holt, 2001.
- Scheuer, Phillip K. "Arrow unites blood brothers." *Los Angeles Times*, 19 agosto 1950.
- Scott, Lillian. "Indians and intermarriage get new treatment in *Broken Arrow* film." *The Chicago Defender*, 8 luglio 1950.
- Shohat, Ella e Stan Robert. *Unthinking Eurocentrism*. London: Routledge, 1994.
- Slotkin, Richard. "Foreword." *Action Speaks Louder*. Eric Lichtenfeld. Westport: Praeger, 1998. 8-28.
- . *Gunfighter Nation*. New York: Atheneum, 1992.
- Townsend, Kenneth William. *World War II and the American Indian*. Albuquerque: University Press of New Mexico, 2000.
- Trumbo, Dalton. *The Time of the Toad*. New York: Harper, 1972.
- Williams, Alan, a cura di. *Film and Nationalism*. London: Routledge, 2002.