

Hollywood '70: gli indiani cattivi del western diventano «buoni», gli yankees assassini. Tra storia e cattiva coscienza



E in Rete
corrono
segnali
di fumo

massacro blu



STEFANO BOCCONETTI

Lo sfondo bianco e su, in testa, una striscia di disegni stilizzati. Quelli che anche nel nostro immaginario sono i disegni degli indiani figure a due dimensioni, coi cacciatori composti da poche linee ed un bufalo, che ha le quattro zampe sulla stessa linea prospettica. I disegni che lo abbiamo imparato, o meno le capanne degli Cheyenne e dei Sioux. La grafica è tutta qui, lontana mille miglia dagli sfarzi di Internet. Siamo alla pagina telematica «Native American Cultural Resources» all'indirizzo (<http://hanksville.phast.umass.edu/misc/NAvideo.html>). È una pagina povera se pensiamo ai colori, alle immagini che ormai passano in rete, ma importante. E non perché sia stata fatta dagli indiani per gli indiani, ma perché quel «sito» è uno dei pochi, nell'universo telematico, dove si sia riusciti a sistemare tutto ciò che è stato prodotto in Internet sull'argomento. Il «Native Cultural Resources» è insomma una sorta di mega-archivio da cui è facile arrivare a tutte le pagine che riguardano gli indiani (più di mille). E naturalmente c'è anche la pagina «web» tutta dedicata al cinema, alle immagini. Pagine scritte (dal loro punto di vista) Notizie, foto sui documentari, sui festival, pagine con cataloghi di «art all'arte», l'associazione che raggruppa gli artisti eredi di quella tradizione grafica sconfitta dai «bianchi» cent'anni fa. Tutto questo lavoro è coordinato da Lew Soens che insegna all'università di Montreal. Gli abbiamo chiesto «Ma e-mail» un giudizio su *Soldato blu*. Sarebbe stato facile da un intellettuale militante aspettarsi una risposta tranchant. Ma non è così. Il suo giudizio sul film è più articolato. «*Soldato blu* prova a fare qualcosa, almeno parzialmente, di più accurato rispetto agli stereotipi che hanno sempre segnato tutta la produzione di questo genere». «Sicuramente — aggiunge — la documentazione sulla vicenda di Sand Creek è stata più accurata rispetto ad altre». E ancora: «È anche vero che quel film segnalò a Hollywood il fatto che gli indiani non erano solo guerrieri rossi con l'orecchino al naso, ma — Ma, insomma, non è questa la strada per riscrivere la storia. Penso che anche quel film soffra del romanticismo che ha afflitto e affligge chiunque si dichiarasse simpatizzante degli indiani». Ed allora? «Se vuoi un consiglio la strada è una sola: i documentari fatti da artisti indiani».

«È come se la ventà, per anni dimenticata e calpesta, si fosse messa a urlare». Kenneth Ryan è un indiano d'America, docente all'università del Montana commenta così l'effetto dell'uscita, nel 1970, di *Soldato blu*. «Quello, insieme a *Piccolo grande uomo*, è il film della svolta, del passaggio dal vecchio western a un'immagine nuova dei nativi». E degli altri film di genere cosa pensa? «*Balla coi lupi* è corretto, ma troppo furbo...».

SANDRO ONOFRI

Kenneth Ryan, docente di lingua e cultura Assiniboine nell'Università del Montana, membro dell'American Indian College Found, sostiene che la forza di *Soldato blu* sta proprio nell'essersi messo a urlare la verità all'improvviso, senza preavviso. «È come se la storia — dice — dopo essersi stata buona buona per anni a subire le menzogne che venivano dette sul popolo dei nativi, di botto, di scatto sia esplosa e abbia buttato in faccia la verità a tutta la gente d'America. È

il primo film in cui la percezione della nostra storia è giusta». La diffidenza degli indiani d'America nei confronti del cinema statunitense è ormai risaputa, a tal punto che ancora oggi gli indiani rimproverano agli attori nativi di avere venduto il loro volto a quello che considerano un mondo avversario. Così, per esempio, un attore come Graham Green, che pure ha sempre scelto i suoi film stando attento a non tradire il punto di vista del suo popolo,

si tira appresso molte critiche da parte dei membri più radicali delle varie tribù.

Ma d'altra parte, sappiamo che gli indiani hanno mille motivi per diffidare. Il cinema di Hollywood non solo ha dato per anni un'immagine parziale e distorta dei nativi, disegnandoli come «cattivi», «selvaggi», i nemici perfidi dei coloni buoni, ma non si è neanche preoccupato di curare la scelta degli attori che nei van film si trovavano a interpretarli. Così per esempio, nelle vane pellicole si vedono non di rado, inquadrati appena un attimo con la faccia feroce magari prima di attaccare di spalle un venditore ambulante che se ne sta tutto tranquillo a prendere un caffè fumante nella pace della prateria, indiani biondi con occhi chiari, e dei lineamenti inequivocabilmente bianchi, sebbene appena appena camuffati dal trucco e da qualche penna appiccicata in testa.

Gli indiani erano l'Altro, il Male, la Bestia che sta sempre fuori di noi, che non ci appartiene e che dobbiamo in tutti i modi domare. La situazione cambiò però radicalmente negli anni Settanta con due film, usciti quasi contemporaneamente: «Il piccolo grande uomo» di Arthur Penn, e «*Soldato blu*» di Ralph Nelson. Con questi due film, per la prima volta il cinema americano cambiava il punto di vista: gli indiani erano i protagonisti, oltre che gli attori concreti, la storia era vista con gli occhi loro, da dentro i loro accampamenti.

E dunque (risponde dicendo Ken Ryan ndr) automaticamente le atrocità subite non erano più presentate come i gloriosi «costi dovuti alla civilizzazione» ma restavano atrocità, il senso della giustizia tornava a essere misurato in maniera meno partigiana, e i modi di vita dei nativi americani non passavano più come scandalosa

Domani in edicola con l'Unità la videocassetta

«*Soldato blu*», il film che troverete domani con «l'Unità», è uno dei titoli chiave del western anni '70: assieme a «*Piccolo grande uomo*» di Penn, fu il primo film a descrivere in modo violento e realistico i massacri perpetrati dai bianchi sui pellerossa, anche se western filo-indiani si facevano già ai tempi del muto, interpretato da Candice Bergen (allora attrice-simbolo della cultura hippy e di un certo tipo di contestazione «soft») e da Peter Strauss. «*Soldato blu*» è diretto da Ralph Nelson (1918-1987), autore anche di «*I gigli del campo*» (1963, per il quale Sidney Poitier vinse l'Oscar), del curioso «*due mondi di Charly*» (1968), di «*Soldato sotto la pioggia*» (1963), di «*Il seme dell'odio*» (1974) e dell'altro western «*Duello a El Diablo*» (1963).

presenza preistorica messa a pungero il cuore del progresso americano ma come testimonianza di un'antichità che voleva semplicemente, sebbene testardamente, resistere, e esistere.

Ma che differenza vede tra «*Soldato blu*» e gli altri film che si sono occupati della storia e della situazione del popolo dei Nativi? Io direi di lasciare da parte *Balla coi lupi*, che pure è un bel film ricostruito bene, ma troppo attento a rispondere a ciò che i bianchi vogliono sapere degli indiani. Un film bello ma furbo, insomma. Invece gli altri due no. Il piccolo grande uomo aveva la sua forza nella precisione antropologica e storica della ricostruzione dei fatti, mentre *Soldato blu* era studiato per dare un vero e proprio pugno alla falsa coscienza americana. *Soldato blu* non solo è un film in cui per la prima volta gli indiani non vedono stravolta la loro identità e la verità storica, ma c'è anche quella figura di bianca, interpretata da quella stupenda artista che è Candice Bergen, che ha saputo incarnare benissimo il rapporto di solidarietà e di amicizia vera che si era instaurato tra molti bianchi e la nostra gente. Se ci fai caso, in tutta quella drammatica e cruda sequenza finale, quando l'esercito attacca il villaggio a Sand Creek, il momento più drammatico avviene proprio quando la donna bianca si attacca ai nostri bambini e viene strappata. È un film duro, ma vero, finalmente.

Il film di Nelson fu girato durante la guerra del Vietnam. Di nuovo la storia si ripeteva, con le torture, la distruzione di villaggi...

Non c'è dubbio che il tormento del nostro popolo servì a far aprire gli occhi anche su quanto stava avvenendo in quegli stessi giorni in Vietnam. Ma questo non toglie nulla alla sincerità del regista nei confronti della nostra storia. L'Unità è preoccupata di ricostruire in maniera più fedele possibile quello che è stato uno dei fatti di criminalità più atroci della storia americana, di cui il popolo degli indiani è rimasto vittima. Le stragi di Sand Creek e di Wounded Knee pesano sulla coscienza americana, e grazie a film come questo o a altri documentari di artisti sensibili, come *Incident at Oglala* prodotto da Robert Redford, il mondo può conoscere il nostro passato e anche il nostro presente.

Mi pare dunque che l'atteggiamento dei nativi nei confronti del mass media e della cultura bianca in genere va cambiando.

Non va cambiando. Semplicemente non possiamo e non dobbiamo ignorarla. E non ne abbiamo più paura. Ci sentiamo più forti. Vogliamo che il mondo conosca il nostro mondo tutto qui. La storia ci ha sconfitti, ma la verità storica, come vedi, è dalla nostra parte.

RIFLESSI AL CINEMA

Film ribelli per raccontare l'incubo Vietnam

ALBERTO CRESPI

Nel rock si verificava una forma di feedback (parola inglese per «reazione», ma indica anche un effetto di «andirivieni», di rapporto reciproco fra causa ed effetto). Il Vietnam influenzava la musica ma di fatto il rock «nutriva» il Vietnam (feed significa «nutrire»). Molte canzoni americane parlano del Vietnam, dall'intero album *Volunteers* dei Jefferson Airplane a *Born in the U.S.A.* di Springsteen, ma pare che i soldati, laggiù ascoltassero altro. A sentire i racconti e a vedere i film, pare che nella giungla andassero fortissimo soprattutto tre cose. *For What It's Worth* dei Buffalo Springfield. *We Gotta Get Out of This Place* degli Animals e l'inno americano distorto dalla chitarra di Jimi Hendrix. Forse perché non erano canzoni sul Vietnam, ma senza volerlo spiegavano — in modo enigmatico allusivo, misterioso — ciò che succedeva laggiù. *For What It's Worth* iniziava con un senso di minaccia, poi la voce di Stephen Stills cantava «qualcosa sta succedendo qui ma non è per nulla chiaro, c'è lassù un tipo col fucile che mi dice dove dov'è essere». Per *We Gotta Get Out of*

This Place basta il titolo «dobbiamo andarcene da questo posto», purissima canzone di sopravvivenza, pare che i grunts, i fantaccini spediti nella giungla la canticchiassero a mo' di esorcismo. E l'inno di Jimi beh, è persino banale dirlo, quello è il Sogno Americano diventato incubo, e non a caso lo ritroviamo alla scena del ponte di Do Lung in *Apocalypse Now* quando Willard e soci, cercando Kurtz, giungono — parola di *manne* — nel «buco del culo del mondo».

Alla fine, si arriva sempre al cinema, ma oggi parlando di *Soldato blu* vi proponiamo una lettura diversa, diciamo «trasversale», dei Vietnam-film. Perché se il cinema ambientato nel Vietnam è ormai diventato quasi un genere, con i suoi classici (*Il cacciatore*, *Apocalypse Now*, *Full Metal Jacket*, *Platoon*) e i suoi B-movies esiste un cinema che ha cominciato a parlare di Vietnam molto prima quando l'ufficialità non permetteva commenti amari sulla «porca guerra» e l'unico film consentito era *I berretti verdi* di John Wayne. Come sempre gli anni chiave vanno dal 1967 al 1970 — e quest'ultimo, guarda un

po è l'anno di *Soldato blu*. E Ralph Nelson — che non era un grande regista, ma era sicuramente un sincero democratico e un attento osservatore dell'aggressività dell'anima-male-umano — ha sempre detto, con grande chiarezza, che *Soldato blu* è un film sulla strage di My Lay (avvenuta nel 1969).

My Lay è la celebre Marzabotto vietnamita, uno dei tanti villaggi rasi al suolo dai *marines*. Quella che vi proponiamo, quindi, non è un'elucubrazione da critici a ruota di Lsd, ma una lettura rigorosa di *autore* Nelson dixit, e noi riportiamo. Ma vorremmo anche andare oltre. Vorremmo ribadire che il cinema americano, soprattutto quello di serie B, quello indipendente, è un gigantesco specchio in cui si riflettono i sogni e le angosce dell'America. E che nella seconda metà degli anni '60 una parte dell'opinione pubblica americana viene investita da fenomeni — la *summer of love*, le rivolte nei campus, il duello Nixon-Humphrey per la Casa Bianca, gli assassini di Bob Kennedy e Martin Luther King — che la portano a riconsiderare profondamente il proprio ruolo nel mondo. Tra questi eventi ci sono anche l'offensiva del Tet nel '68, il nume-

ro dei morti Usa in Vietnam (arriva a 10.000 nella primavera di quell'anno) e, un anno dopo, My Lay. Insomma, l'America comincia a pensare che forse non esistono «guerre giuste», e che è venuto il momento in cui *we gotta get out of this place*, dobbiamo andarcene da questo luogo. E ben prima che se ne accorgano le *major* di Hollywood, o che il tutto diventi «politicamente corretto» il cinema comincia — in modo sotterraneo, forse addirittura inconscio — ad esprimere queste pulsioni.

Come quasi sempre capita, in questi casi, è il western a mostrare la via. È il genere che più si presta a «parlare d'altro». C'era del resto, un precedente illustre nel 1951: *Tamburi lontani*, un capolavoro di Raoul Walsh con Gary Cooper era sì un western ma con la sua ambientazione tropicale (Florida paludi, coccodrilli indiani Seminole invisibili e astutissimi) sembrava alludere da un lato al fronte del Pacifico nel secondo conflitto mondiale, dall'altro alla guerra «del momento» la Corea. Per quanto riguarda il Vietnam, è inevitabile pensarci tutte le volte che, nel western fine anni '60, fa irruzione una violenza sempre più cruda e spettacolare o gli indiani vengono de-

scritti come sofisticati interpreti delle tecniche di guerriglia, troppo simili all'immagine stereotipata del vietcong che stanzia nella giungla perché il tutto sia casuale. Ecco dunque da un lato *Il mucchio selvaggio* di Peckinpah e dall'altro *Hombre* di Ritt o *Sierra Chamba* ancora di Peckinpah, ma forse la vera svolta arriva tra il '67 e il '68. Si pensa al Vietnam — si pensa un po' a tutte le guerre — nella tremenda scena della fucilazione in *A Time for Killing* di Phil Karlson, con Glenn Ford. Si pensa al vietcong di fronte alla violenza invisibile e ineffabile dei messicani di *Bandolero* (Andrew McLaglen, 1968) e del tremendo, solitario guerriero apache che perseguita Gregory Peck in *La notte dell'agguato* (Robert Mulligan, 1968). E poi naturalmente, si arriva a *Soldato blu*, che ufficialmente narra la strage di Sand Creek perpetrata da Custer nel 1864, e a *Piccolo grande uomo*, che rievoca il massacro del Washita. E in questi due film gli indiani non sono più vietcong furbi e feroci, ma sono, senza discussione, il popolo vietnamita sterminato nel nome dell'imperialismo.

Quanto tutto ciò piaccia ai nativi americani ancora una volta usati

da Hollywood per parlare d'altro, rimane tema di dibattito. Quel che è certo è che i Vietnam «segreti» del cinema americano continueranno, e talvolta nasceranno fra le mura di casa. Come nel feroce scontro tra la Guardia Nazionale e i civili cajun nel tremendo apolo *I guerrieri della palude silenziosa* (Walter Hill, 1981). Come nella guerra tutta privata a cui un povero reduce, trasformato in una macchina da guerra, si sente costretto in *Rambo* (il primo, bellissimo, di Ted Kotcheff). Come nella guerra altrettanto privata di un altro reduce Travis Bickle/Robert De Niro in *Taxi Driver*. O come nelle tecniche da vietcong che molti personaggi del cinema Usa sembrano aver introiettato sul versante drammatico. Dustin Hoffman in *Cane di paglia* di Peckinpah, su quello leggero il piccolo Macaulay Culkin — per difendere la sua casa dai ladri — in *Mamma ho perso l'aereo*.

Insomma, vent'anni dopo c'è un Vietnam dentro la coscienza di ogni americano. Per alcuni è un rimorso, per altri (pochi) è una colpa politica da cui emendarsi. Per altri ancora (e non sono pochi, purtroppo) è una beffa di cui esserne risarciti.