



Lorena Carbonara*

“L’UNICO INDIANO BUONO È UN INDIANO MUTO.” UN’ANALISI CONTRASTIVA INGLESE/ITALIANO DEL DISCORSO FILMICO WESTERN¹

1. Premessa

Il buon vecchio selvaggio West ha popolato l’immaginario di molti italiani per decenni e numerosi studiosi ne hanno discusso in contesti accademici e non nel corso del tempo. Uno degli ultimi numeri di *Iperstoria* del 2016, a cura di Stefano Rosso, è stato interamente dedicato a questo argomento che continua ad affascinare e a sollevare questioni di vario genere, dalla letteratura alla storiografia, dall’antropologia alla storia del cinema. L’interdisciplinarietà ha inoltre caratterizzato il grande interesse per il genere filmico western da un certo momento in poi, da quando cioè negli anni Sessanta del Novecento, come Rosso ci faceva notare già nel 2008 (12), le porte della critica sono state aperte a questo genere filmico di massa.

A entrare nelle case degli italiani, insieme con gli uomini e le donne di frontiera, ‘i pionieri,’ sono stati gli indiani, ‘i pellerossa’ a cavallo che rincorrevano le carovane della speranza dei diseredati d’Occidente nei film di John Wayne. Un indiano selvaggio e pericoloso, che nel giro di pochi decenni si è trasformato in un indiano nobile e saggio. Da *Stagecoach/Ombre rosse* del 1939 a *Little Big Man/Piccolo grande uomo* del 1970 l’immagine dell’indiano sullo schermo è evidentemente cambiata per abbracciare una concezione revisionista del western. Un tentativo di rendere giustizia alla cultura di un popolo che stava svanendo, secondo la percezione distorta del pubblico bianco e non condivisa dal pubblico indiano, fino al successo transnazionale e controverso di *Dances With Wolves/Balla coi lupi* di Kevin Costner nel 1990.

Il mito del *vanishing Indian*, che Leslie Fiedler problematizzò nel suo testo del 1968 *The Return of the Vanishing American*, aveva per un intero secolo giustificato l’avanzata del cosiddetto progresso a fronte dello sterminio di un popolo. Il mito, inteso nella sua accezione positivista e illuministica di favola e non come storia sacra, principio della vita delle società ‘primitive,’ aveva legittimato l’occupazione di un territorio che, epurato dalla figura dell’indiano, poteva essere narrato come ‘libero.’ Il lavoro fotografico di Edward S. Curtis (fig. 1) aveva in realtà già testimoniato la presenza di numerosissime nazioni indiane a cavallo tra diciannovesimo e ventesimo secolo; in migliaia di scatti, il fotografo aveva infatti ritratto la presenza e la vita del nativo americano, con toni nostalgici e a tratti romantici che gli valsero nel tempo alcune critiche. Infatti, come sottolinea Marina Dossena, citando il processo di idealizzazione a cui fu sottoposta la figura dell’indiano nell’Ovest americano:

[...] the American West, a constantly advancing ‘frontier’ in which the creation of myths was supported by countless ‘dime novels’, emigration guides, promotional publications and even shows, such as – most famously – ‘Buffalo’ Bill Cody’s. Paintings and photographs also helped this process: the work of Joseph K. Dixon (1845–1923) and Edward S. Curtis (1868-1952) contributed greatly to the construction of the Indian as a ‘vanishing race.’ (Dossena 2015, 15)

Questo indigeno apparentemente scomparso fa capolino a Hollywood, dove in un certo senso viene ‘inventato,’ negli anni Trenta. Secondo Peter Rollins e John E. O’Connor, “in the struggle to interpret the frontier past, the Native American dimension has been the least defended – and hence the most vulnerable – of images” (2003, 5).

* Lorena Carbonara è ricercatrice di Lingua e traduzione presso il Dipartimento di Scienze della Formazione, Psicologia e Comunicazione dell’Università degli Studi di Bari, dove insegna dal 2007, e vincitrice del programma del Fondo di Sviluppo e Coesione 2007-2013 – APQ Ricerca Regione Puglia “Future in Research” con il progetto dal titolo “Traduzione audiovisiva, saperi interdisciplinari e nuove professionalità.” I suoi interessi di ricerca e le sue pubblicazioni scientifiche spaziano dai Translation Studies ai Native American Studies.


¹ Intervento cofinanziato dal Fondo di Sviluppo e Coesione 2007-2013 – APQ Ricerca Regione Puglia “Programma regionale a sostegno della specializzazione intelligente e della sostenibilità sociale ed ambientale – FutureInResearch.”




THE NEW YORK TIMES, SUNDAY, APRIL 16, 1911.

LIVES 22 YEARS WITH INDIANS TO GET THEIR SECRETS


To Make an Authoritative Record of the Vanishing Race, Edward S. Curtis Becomes a Priest Among Them—J. P. Morgan Backs His Work, Which When Finished Will Cost Over \$1,500,000.




The Carrier Bringing the Mail.



Atsina Crazy Indians—The Flight of Arroyo.




Chinook Girl Wearing on Her Forehead a Crown of Hair—The Tribe Over a Century Old.



Their Dancers—Auriferous Medicine Ceremony.



The Eagle Catcher.



The Death (Assassin) Indian Ceremony.



The Death (Assassin) Indian Ceremony.

Edward S. Curtis.

ALL of these scenes are reproduced by Edward S. Curtis.

... (The rest of the page contains dense text columns and smaller images, including a portrait of Edward S. Curtis and various scenes of Native American life and ceremonies.)

Fig. 1: Pagina del New York Times del 16 aprile 1911 dedicata al fotografo Edward S. Curtis

La vulnerabilità del nativo derivava dalla difficoltà di essere rappresentato in maniera oggettiva, neutrale e realistica e soprattutto dall'impossibilità di auto-rappresentazione. Più di qualsiasi altro gruppo etnico, i nativi americani furono costruiti per assecondare le aspettative del pubblico americano e internazionale. Questo processo, come ci ricorda Dossena in un recente studio sulla rappresentazione delle lingue native, era attivo già da secoli, in forma di discorsi, dialoghi e commenti, negli scritti di studiosi, missionari e viaggiatori euro-americani:

[...] however, these speeches represented – for both the reporters and their readers – a highly exotic culture, and that makes them particularly useful to study the way in which rhetorical constructions show a certain degree of ambivalence: on the one hand the texts tend to reflect the 'quaintness' of certain turns of phrases, thus highlighting their supposed authenticity; on the other, their ideology is made acceptable to the readers through skilful use of the very same rhetorical models. (Dossena 2015, 15)



Oltre all'analisi delle più note caratteristiche visuali attribuite agli indiani, che fanno parte di un armamentario immaginifico ed esotico fatto di piume, frecce, *tepee* etc., vi sono una serie di riflessioni linguistiche e metalinguistiche che possono spingere l'analisi verso la critica del discorso, in linea con l'approccio "discourse-historical" proposto da Ruth Wodak e Martin Reisigl (2001), che prevede di includere "the historical, political, sociological, and/or psychological dimension in the analysis and interpretation of a specific discursive occasion" (Wodak e Reisigl 2001, 383). Ne scaturisce una maggiore chiarezza circa l'uso della lingua inglese nell'opera di costruzione di questa tipologia d'indiano immaginario e la consapevolezza della prevalenza di un linguaggio fortemente connotato per descrivere i due attori del western: gli indiani e i pionieri. Inoltre, come sottolineò Ruth Page nel 2011, i prodotti audiovisivi sono particolarmente interessanti per il loro potenziale narrativo, poiché integrano parole, immagini, suono, etc.

In questa sede, si darà spazio all'analisi del dato verbale dei trailer di due importanti pellicole cinematografiche tralasciando, per questioni di spazio, la ricca fonte interpretativa offerta dalle immagini e dal suono, nella consapevolezza che un'analisi multimodale possa offrire in futuro spunti di ricerca cruciali.

2. Metodologia e strumenti utilizzati

Si è scelto di puntare l'attenzione sull'analisi del discorso di film di grande successo perché fruiti da un vasto ed eterogeneo pubblico internazionale e rappresentativi del 'mainstream.' L'indagine sulla prosodia semantica di determinati item lessicali utilizzati è stata condotta partendo dalla compilazione di un corpus. La definizione di prosodia utilizzata è quella offerta da Alan Partington: "it is reserved for instances where an item shows a preference to co-occur with items that can be described as bad, unfavourable or unpleasant, or as good, favourable or pleasant" (2004, 149). Compilato il corpus, composto dalle trascrizioni dall'inglese e dall'italiano di trailer di film western in cui compare la figura dell'Indiano, si è passati all'interrogazione manuale del materiale linguistico per poter procedere con l'analisi quantitativa. Raccolti i dati riguardanti la frequenza di alcuni item lessicali e la prosodia, è stato necessario analizzarli sullo sfondo del contesto da cui sono emersi, secondo il modello di analisi interdisciplinare proposto da Wodak e Reisigl. È stato dunque possibile formulare alcune ipotesi circa le motivazioni alla base delle scelte linguistiche operate sia nella lingua originale dei trailer, l'inglese, che in italiano.

In generale, si è giunti alla conclusione che il nativo americano non è stato rappresentato in maniera neutra nella maggior parte delle pellicole prodotte ad Hollywood tra il 1939 e il 1990 e che le motivazioni di questo sono strettamente connesse all'assenza delle lingue native originali e di attori nativi nei film analizzati (se non in qualità di comparse). Concentrandosi sulla relazione tra lingua e potere, come proposto da Wodak in un lavoro più recente, si è potuto concludere che il potere di negoziazione culturale da parte dei nativi americani nelle opere cinematografiche in questione è praticamente assente. Wodak, infatti, afferma che:

Power is about relations of difference, and particularly about the effects of differences in social structures. The constant unity of language and other social matters ensures that language is entwined in social power in a number of ways: language indexes and expresses power, and is involved where there is contention over and a challenge to power. Power does not necessarily derive from language, but language can be used to challenge power, to subvert it, to alter distributions of power in the short and the long term. Language provides a finely articulated vehicle for differences in power in hierarchical social structures. (Wodak 2009,10)

La lingua, come ci ricorda la studiosa riecheggiando la vasta letteratura su questo argomento (van Dijk 1996; 2008; 2015), è strettamente legata al potere: lo esprime, lo contende, lo sfida. Nel caso qui proposto, il trattamento delle lingue native nei film prodotti a Hollywood e l'uso della lingua inglese per descrivere i nativi americani sono elementi cruciali per la comprensione della ferita inferta alle popolazioni native d'America. Nel 2015, l'American Community Survey ha stimato che, su una popolazione di più di due milioni di nativi americani e dell'Alaska (a partire dai cinque anni di età), il 72,9% parla inglese e solo il 27,1 parla una lingua nativa.² Senza contare le tante lingue estinte.

² Si veda https://www.census.gov/content/dam/Census/newsroom/facts-for-features/2016/cb26-ff22_aian.pdf, visitato il 3 gennaio 2017.



Questo lavoro fa parte di uno studio più ampio condotto sui trailer e si concentra sulla narrazione paratestuale del mito del Far West e dell'indiano in inglese e in italiano. La porzione di corpus su cui si è scelto di lavorare è composta da ventitré film distribuiti tra il 1939 e il 1990 negli Stati Uniti e in Italia: di questi, quattordici sono diretti da John Ford e gli altri nove fanno parte dei cosiddetti 'western revisionisti.' Gli stessi film compongono il corpus in italiano. In questa sede, ci si soffermerà sulla descrizione dei risultati dell'analisi linguistica contrastiva operata sui trailer ufficiali di due film: 1) *Stagecoach* di John Ford, del 1939, uscito in Italia con il titolo *Ombre rosse* (fig. 2); e 2) *Dances With Wolves* di Kevin Costner, del 1990, uscito in Italia col titolo *Balla coi lupi* (fig. 3). La scelta è ricaduta su queste pellicole poiché rappresentano, in un certo senso, il punto di partenza e di arrivo della riflessione sulla rappresentazione del nativo americano da parte del cinema Hollywoodiano.

Bisogna precisare che *Dances With Wolves/Balla coi lupi* non viene inteso come punto di arrivo della ricerca, né come panacea per i mali che hanno colpito alle fondamenta la cultura nativa e che sono stati trasmessi attraverso il cinema hollywoodiano. Di sicuro, questa pellicola ha segnato un *turning point* dal momento che per la prima volta sullo schermo, all'interno di un *blockbuster*, appaiono 277 sottotitoli che traducono la lingua lakota sioux, sorpassando di gran lunga i precedenti tentativi sperimentati da Kleith Merrill in *Windwalker* (1980), in cui appaiono dialoghi in cheyenne, e da Jan Egleson in *Roanoak* (1986), filmato in parte in lingua chippewa. La rappresentazione del nativo è ancora mediata dalla potente industria cinematografica e soggetta a uno stereotipo duro a morire; esiste, tuttavia, una crescente produzione cinematografica da parte di registi nativi che operano per il superamento degli stereotipi e per il ribaltamento dei rapporti di potere.

3. Analisi dei trailer di *Stagecoach/Ombre rosse* (1939) e *Dances With Wolves/Balla coi lupi* (1990)³



Fig. 2: Fermo immagine da *Ombre Rosse* (1939)

Entrambe le pellicole hanno in comune il fatto di essere stati film di grande successo sia negli Stati Uniti che in Italia, come testimoniano i numerosissimi premi internazionali vinti. Inoltre, *Stagecoach*, che incassò al box office 1.103.757 dollari, fu dichiarato nel 1995 "culturally, historically, and aesthetically significant" dalla

³ La trascrizione dei trailer, avvenuta manualmente, è fornita in appendice.



Library of Congress ed entrò a far parte del National Film Registry, oltre a posizionarsi al sessantottesimo posto nella classifica dei cento migliori film americani stilata dall'American Film Institute nel 1998. *Dances With Wolves* incassò 424.2 milioni di dollari e nel 2007 venne selezionato, così come *Stagecoach*, per entrare a far parte del National Film Registry e si posizionò al sessantacinquesimo posto tra i migliori film americani. Il fatto che si tratti di successi planetari è importante in quanto ci offre la misura della vastità, oltre che della varietà, del pubblico raggiunto dalle pellicole.

Il pubblico della fine degli anni Trenta era di sicuro diverso dal pubblico che acclamò il personaggio di Dunbar/Balla coi lupi nel 1990, soprattutto in Italia dove il western all'italiana aveva fatto fortuna negli anni Sessanta. Anche gli indiani sono diversi: quelli che popolano *Stagecoach/Ombre rosse* sono per lo più una banda di pericolosi selvaggi che rincorrono le carovane di coraggiosi pionieri alla scoperta dell'Ovest. Come si evince dall'analisi del trailer americano del 1939, la diligenza è definita "the American stagecoach:" l'articolo determinativo ci induce a pensare che quello cui stiamo assistendo è un pezzo di storia americana tout court e non un'esperienza isolata di un gruppo di individui. D'altronde, prima di passare ad accennare alla trama del film, la *voiceover* contestualizza la storia all'interno della Storia universale citando i progressi tecnologici del mondo moderno.

La stessa cosa avviene nel trailer italiano, dove la *voiceover* articola un commento diacronico sul passato e presente della California (tra l'altro non citata direttamente nel trailer originale). Il testo dei due trailer è dunque diverso, sia per quanto riguarda la *voiceover* che nella scelta delle parti di colonna sonora originale da inserire subito dopo nella narrazione. A questo riguardo, una serie di osservazioni scaturiscono dall'analisi dei due frammenti:

(estratto n.1)

Yet well within the span of our memory, the streamliner of its day, the American stagecoach crossed the uncharted rugged West, bringing new people to a new country. What fascinating stories there were in the life of the stagecoach, in the lives of its courageous passengers who found romance in danger and understanding, in strange companionships. From the adventures of these American frontier characters, John Ford has created a truly great motion picture.

(estratto n.2)

Ed ecco la California di cinquant'anni orsono, nome leggendario e romantico, terra promessa di avventurieri e pionieri (...) Una travolgente corsa al denaro, una folle corsa all'amore. Chi sfuggirà a questo mondo selvaggio? Ombre rosse! La vita in lotta con la morte, il crudo tormento di una passione funesta, il trionfo della gioia e della bontà. Ombre rosse di John Ford! (...) È una scuola di ardimento e di bontà. È il film per tutti, appassionante ed eroico.

In comune vi è l'idea di avventura legata alla traversata dei pionieri verso Ovest, uomini definiti in entrambi i casi coraggiosi, avventurosi, eroici. Gli item sottolineati nella trascrizione testimoniano l'utilizzo di un vocabolario positivo legato all'impresa dei pionieri e l'ambito semantico di riferimento, ciò che Dominic Steward definisce "the aura of meaning" (2010, 3), mentre gli item in corsivo (*danger*, mondo selvaggio e morte) rappresentano gli unici riferimenti espliciti di tipo negativo. Nonostante gli indiani non siano citati direttamente come fonte di pericolo, l'aura della morte aleggia sul futuro di queste genti. La parola morte è, tra l'altro, neutralizzata dall'espressione stessa in cui è inserita, "la vita in lotta con la morte," che termina con il trionfo della gioia e della bontà. Se nel trailer italiano vi è un riferimento diretto al mondo selvaggio, nel trailer americano l'utilizzo del sostantivo *danger* (pericolo) mira allo stesso risultato. Il titolo italiano, comunque, non lascia spazio ad equivoci: gli Indiani sono le ombre rosso sangue che minacciano l'avanzata dei pionieri verso Ovest, le stesse che incombono minacciose nell'immagine scelta come poster del film.

Ciò che emerge dall'analisi prosodica è l'immagine di un gruppo di avventurosi pionieri che sfidano mille difficoltà per realizzare il sogno di giungere nell'Ovest, vincendo sulla morte e sugli avversari, secondo quella che il critico del discorso Theo van Dijk definirebbe "inter-group polarization strategy" (2015, 474) e cioè 'noi' (il bene) contro 'loro' (il male). Il riferimento diacronico, tra l'altro, permette allo spettatore di verificare il sopravvenuto successo di tale impresa eroica. Ma gli Indiani dove sono? Nel trailer americano compaiono nella colonna sonora originale inserita dopo la *voiceover*, nel dialogo che segue. Gli apache sono chiaramente definiti serpenti a sonagli, "rattlesnakes," che strisciano nell'ombra e mettono in pericolo la



realizzazione del sogno americano. Nel trailer italiano, invece, la colonna sonora originale è dedicata all'accento alla storia d'amore di due dei protagonisti. Tuttavia, il fatto che la donna si aspetti la morte dell'uomo dopo la sua dipartita allude alla pericolosità della situazione, senza mai però far chiaro riferimento agli apache:

GATEWOOD: A man works all his life to get hold of some money so that he can enjoy life and has to run into a trap like this. PEACOCK: Trap, Brother? You mean the Apaches? There's been no sign of them. GATEWOOD: You don't see any signs of them. They strike like rattlesnakes.

DALLAS: Sentite Ringo, perchè non cercate di scappare? RINGO: Io devo andare a Lordsburg. Perchè non date ad aspettarmi nella mia casetta? DALLAS: Aspetterei un morto.

Il trailer di *Dances With Wolves/Balla coi lupi* ha una sintassi decisamente diversa, poiché non prevede l'inserimento di una *voiceover*. Non vi è dunque alcuna voce narrante a commentare il film, ma il tutto è affidato alla colonna sonora originale. Nel trailer americano, tuttavia, vi è l'aggiunta di una didascalia breve ma significativa: "In 1864 a man went looking for America and found himself." In questa frase è condensato un contenuto notevole che va esplicitato. L'espressione "a man went looking for America" indica il fatto che quello che il protagonista insegue è la vera esperienza americana, quella della frontiera, il che allude alla sua scomparsa. Inoltre, l'idea che passa è quella che l'America sia altro rispetto a ciò da cui il protagonista rifugge. L'ufficiale con cui Dunbar si confronta, infatti, gli ricorda che "la frontiera è territorio indiano, ne deduco che va a caccia di Indiani."



Fig. 3: Fermo immagine da *Balla coi lupi* (1990)

L'esperienza collettiva che *Stagecoach/Ombre rosse* mette in scena diviene l'esperienza di un singolo individuo in *Dances With Wolves/Balla coi lupi*, sulla scia del trascendentalismo tipico di una certa letteratura americana. Perso nella *wilderness*, Dunbar ritrova se stesso e l'America, quella vera. Ciò che ha reso questo film unico è stata la scelta di inserire la lingua nativa, appunto, e cioè la lingua lakota sioux in originale con i sottotitoli in inglese. Inoltre, lo stesso protagonista la impara e la parla, scegliendola come sua lingua



prediletta nel corso del film. Questo cambiamento segna una svolta nel trattamento del nativo americano e della sua lingua nella storia del cinema hollywoodiano. Carol O'Sullivan ci ricorda che in *Scouts to the Rescue* di James Taylor (1939) ai personaggi nativi (impersonati da attori bianchi) fu conferita una lingua nativa mettendo in *reverse* il dialogo pronunciato in inglese (86), nonostante esistesse già dagli anni Venti la possibilità di sottotitolare i dialoghi e di inserirli in traduzione. Eppure, nei più celebri film western del Novecento gli indiani parlano inglese o spagnolo.

Nel trailer italiano vi è un riferimento più esplicito agli indiani sia a livello linguistico (la prima menzione diretta appare al secondo 0:27) che visuale (la prima inquadratura di un indiano appare al secondo 0:31). Inoltre, ampio spazio è riservato ai dialoghi in cui si percepisce il multilinguismo del film (dal minuto 1:06 fino alla fine del trailer). Nel trailer americano la prima inquadratura, che coincide con il primo riferimento esplicito ad un indiano, appare al secondo 0:37 e per il resto della narrazione il racconto è affidato alle immagini. È interessante notare come, al contrario del trailer italiano, non vengano utilizzate le scene in cui il protagonista parla in lakota sioux nonostante il pubblico americano sia più abituato alla lettura dei sottotitoli rispetto al pubblico italiano, legato al doppiaggio. Nonostante il valore aggiunto di questa pellicola fosse proprio l'attenzione per la lingua nativa, questa non viene evidenziata nel trailer. In linea con secoli di maltrattamento delle lingue native, questo importante passaggio viene ignorato. Prima di *Dances With Wolves/Balla coi lupi*, la lingua che era stata letteralmente 'messa in bocca' ai Nativi in forma scritta o audiovisiva era un inglese 'bastardo,' quello che Barbara Meek definì "the Hollywood Injun English," un *pidgin* pieno di errori (mancanza di tempi verbali, di modali e ausiliari, oltre che di articoli e pronomi) e di pause (2006, 87). Dossena rinforza questo concetto sottolineando l'utilizzo della terza persona al posto della prima in molte trascrizioni di discorsi pronunciati da personaggi nativi operate dai bianchi e di un vocabolario "tutto nativo," ricco di metafore, che rafforzava una certa retorica esotizzante (2015, 19).

Lingua e identità culturale sono strettamente connesse e nel caso di studio qui proposto a contare non è esclusivamente come la lingua inglese sia stata utilizzata per orientare le coscienze verso una percezione del nativo americano distorta dalla cultura bianca. Di notevole interesse è la questione legata all'assenza delle lingue native dalle pellicole hollywoodiane e dunque la cancellazione del loro valore. A livello transnazionale, il cinema ha permesso a questo indiano di celluloidi di migrare ed è giunto in Italia, dove ha assunto i connotati del mito, sia in senso positivo che negativo. Marco Ferreri, regista del film d'autore *Non toccare la donna bianca* (1974), ci ricorda che: "L'opera di distruzione contro i Pellirosse era un etnocidio, la distruzione di un popolo, di una nazione [...] La cosa comica in questo film, come nella storia, è che coloro che si credono forti, invece di parlare come noi di genocidio, parlano di 'diritto alla conquista'" (1975, VI).

Una riflessione necessaria, a questo punto, riguarda la forma e lo stile dei trailer, un genere narrativo particolare con un orientamento pubblicitario, potremmo dire 'esibizionista.' Il trailer, infatti, mira non solo a narrare la trama del film, senza svelarne la fine, ma ad accrescere la curiosità del pubblico cui è orientato. Questo è estremamente chiaro nel trailer italiano di *Stagecoach/Ombre rosse*, dove il pubblico viene invitato al cinema con espressioni quali "Ombre rosse è il film per voi e per i vostri figli," mentre in *Dances With Wolves/Balla coi lupi*, in entrambe le versioni, la suspense è creata dalla colonna sonora e dal montaggio. Come sottolinea Jonathan Gray, richiamando il lavoro di Lisa Kernan (2004):

[...] trailers tend to concentrate their efforts (1) on delineating a film's genre, (2) on celebrating and featuring its star(s), and/or (3) on providing an environmental sampling (as exemplified in the trite opening common to many trailers: "In a world where..."). (Gray 2010, 50)

Rassicurando lo spettatore su ciò che andrà a vedere, in un certo senso orientando la reazione al film, il trailer, in quanto paratesto, "may dictate how to read a text," afferma ancora Gray. Dunque, lo spettatore si trova senza scampo davanti ad un paratesto che imprigiona il testo stesso, la narrazione, e conduce l'interpretazione su binari stabiliti a priori. Diventa quindi estremamente importante valutare il contesto di creazione e distribuzione del film. Il pubblico di *Stagecoach/Ombre rosse* non sarebbe stato pronto ad accogliere il personaggio di *Dances With Wolves/Balla coi lupi*, che si era fatto strada a posteriori degli esperimenti revisionisti degli anni Settanta, come *Little Big Man/Piccolo Grande Uomo* e *Soldier Blue/Soldato Blu*. Gli indiani senza voce (o urlanti), alla fine degli anni Trenta, erano ancora necessari alla narrazione della frontiera come luogo pericoloso; nel loro essere anonimi, essi erano compartecipi della



costruzione dello stereotipo del *self-made frontier man*. Mentre, gli indiani di *Dances With Wolves/Balla coi lupi*, seppur ancora offuscati da una vena di nostalgico romanticismo, sono rappresentati come una nazione culturalmente e linguisticamente consapevole in grado di dialogare con la cultura bianca impersonata da Dunbar. I trailer di entrambi i film riflettono tutto questo e possono essere considerati funzionali paratesti dei film che promuovono.

4. Conclusioni

L'assenza spesso dice più della presenza e tradurre il silenzio in significato può lasciare spazio a innumerevoli interpretazioni. Per decenni le lingue native sono state ignorate nei film in cui i nativi stessi erano protagonisti (e antagonisti), ma non attori, accanto ai bianchi. Sostituite con l'inglese, con lo spagnolo o con suoni onomatopeici, il loro valore è stato annullato, in linea con la tradizione iniziata già del corso del 1800 quando esse vennero bandite all'interno delle *boarding schools*, le istituzioni in cui i nativi americani venivano letteralmente trasformati in bianchi. Con lo slogan "kill the Indian, save the man" il capitano Richard Pratt, fondatore della scuola di Carlisle, sanzionò l'operazione che veniva affidata all'educazione dei 'selvaggi.' Educazione che lo storico David W. Adams definì, in un testo del 1995, "Education for Extinction," basata sull'insegnamento del credo cristiano, dei valori e costumi euro-americani e soprattutto sull'imposizione della lingua inglese e sul divieto di parlare le lingue native.

Dossena così riflette sul trattamento ricevuto dalle lingue native prima dell'avvento del cinema sonoro, quando la loro trascrizione e rappresentazione oscillava tra ricerca di autenticità ed esotizzazione:

In addition to art and literature, linguistic commentary is observed to contribute greatly to this process of simultaneous validation and distancing. The texts were presented as authentic and reliable, though exotic and with certain traits of specific 'quaintness', especially in their use of vocabulary, metaphors, and metacommunicative moves. As a result, they proved both credible and acceptable – not necessarily in terms of their contents, which may actually be critical of Euro-American views and behaviour, but in ideological terms, since their stylistic quality reinforces the idea of an increasingly distant culture. This culture was no longer relevant to the current world of the readers, and yet – paradoxically – for this very reason it had become a valuable object of curious scrutiny, worthy of preservation in crystallized memories. (Dossena 2015, 23)

Il cinema hollywoodiano ha partecipato a questa operazione di semplificazione ed esotizzazione promuovendo a livello transnazionale una serie di stereotipi negativi e positivi (il selvaggio, il sanguinario, il bruto, il saggio, lo spirituale, l'ecologista, lo sciamano) che hanno danneggiato la possibilità di autodeterminazione delle popolazioni native d'America. Leggendo quanto accaduto utilizzando la lente offerta da Wodak e Reisigl, possiamo infatti affermare che il discorso costruito attorno all'indiano abbia creato, giustificato, perpetrato e riprodotto un'immagine distorta, "racialized" e "ethnicized," del nativo (Wodak e Reisigl 2001, 385). Inoltre, come sottolineò Marlon Brando nel 1973, nella lettera con la quale rifiutò l'Oscar per via del trattamento che l'industria cinematografica aveva riservato agli indiani, "when Indian children watch television, and they watch films, and when they see their race depicted as they are in films, their minds become injured in ways we can never know."⁴ In questo processo, possiamo dunque affermare e concludere, la lingua assume un valore importante in quanto luogo cruciale di negoziazione e/o negazione del potere.

⁴ Si veda <http://wpower.nytimes.com/packages/html/movies/bestpictures/godfather-ar3.html>, visitato il 22 dicembre 2016.



5. Appendice

<p>Stagecoach (1939) <i>(voiceover)</i> In our streamlined world today, adventure takes wing! Planes cut across country at amazing speed. Man has raced around the Earth in less than four days. Planes roar 400 miles an hour. Airships, streamlined trains and buses speed thousands to new frontiers. Yet well within the span of our memory, the streamliner of its day, the American stagecoach, crossed the uncharted rugged West, bringing new people to a new country. What fascinating stories there were in the life of the stagecoach, in the lives of its courageous passengers who found romance in danger and understanding, in strange companionships. From the adventures of these American frontier characters, John Ford has created a truly great motion picture: Stagecoach. A drama as forceful and as true as 'The Informer', and as gripping as <i>The Hurricane</i>.</p> <p>(...) CURLY: If you'll take my advice ma'am, you won't take this trip.</p> <p>DALLAS: My husband is with his troops in Dry Fork. If he's in danger, I want to be with him (...)</p> <p>GATEWOOD: A man works all his life to get hold of some money so that he can enjoy life and has to run into a trap like this.</p> <p>PEACOCK: Trap, Brother? You mean the Apaches? There's been no sign of them.</p> <p>GATEWOOD: You don't see any signs of them. They strike like rattlesnakes.</p> <p>(...) RINGO: You didn't answer what I asked you last Night.</p> <p>DALLAS: Look, Kid, why don't you try to escape? RINGO: I got to go to Lordsburg. Why don't you go to my ranch and wait for me?</p> <p>DALLAS: Wait for a dead man?</p>	<p>Ombre rosse <i>(voiceover)</i> Il capolavoro del più acclamato regista del mondo, John Ford. Ecco la California di oggi: moderna e vitalissima, percorsa in ogni senso dai più perfetti mezzi di trasporto, trionfo di ogni umano progredire. Ed ecco la California di cinquant'anni orsono, nome leggendario e romantico, terra promessa di avventurieri e pionieri [...] Una travolgente corsa al denaro, una folle corsa all'amore. Chi sfuggirà a questo mondo selvaggio? Ombre rosse! La vita in lotta con la morte, il crudo tormento di una passione funesta, il trionfo della gioia e della bontà. Ombre rosse di John Ford! Ombre rosse! Ombre rosse è il film per voi e per i vostri figli. È una scuola di ardimento e di bontà. È il film per tutti, appassionante ed eroico. Ombre rosse è l'opera d'arte che potrete ammirare prossimamente su questo schermo.</p> <p>RINGO: Non mi avete dato una risposta a quello che vi ho chiesto.</p> <p>DALLAS: Sentite Ringo, perchè non cercate di scappare?</p> <p>RINGO: Io devo andare a Lordsburg. Perchè non date ad aspettarmi nella mia casetta?</p> <p>DALLAS: Aspetterei un morto.</p>
<p>Dances With Wolves (1990) FAMBROUGH: It says here you've been decorated. And they sent you out here to be posted?</p> <p>DUNBAR: Actually sir, I'm here at my own request...</p> <p>FAMBROUGH:</p>	<p>Balla coi lupi FAMBROUGH: Tenente John Dunbar, qui dice che lei è assegnato alla frontiera, la frontiera è territorio indiano, ne deduco che va a caccia di Indiani.</p> <p>DUNBAR: A dire il vero sono qui su mia richiesta.</p>



<p>Why? DUNBAR: I've always wanted to see the frontier. FAMBROUGH: Do you want to see the frontier? DUNBAR: Yes sir... before it's gone. OFFICIAL 2: There ain't nothin' here lieutenant. Everybody's run off... or got killed. DUNBAR: What about Indians? DUNBAR: Buffalo.</p> <p>(didascalia) In 1864 a man went looking for America and found himself.</p>	<p>FAMBROUGH: Ah sì? Perché? DUNBAR: Volevo vedere la frontiera. FAMBROUGH: Vuole vedere la frontiera... DUNBAR: Sì signore, prima che scompaia. INDIANO: (sottotitolato) Sono vento nei capelli. Sono vento nei capelli. Lo capisci che non ho paura di te? Lo capisci? UFFICIALE 2: Sei diventato Indiano eh? DUNBAR: (sottotitolato) Io sono balla coi lupi. UFFICIALE 3: Che ha detto? DUNBAR: (sottotitolato) Non ho nulla da dirvi.</p>
---	--

Opere citate

- Adams, W. David. *Education for Extinction: American Indians and the Boarding School Experience (1875-1928)*. Lawrence: University of Kansas Press, 1995.
- Baker, Paul, et al. "A Useful Methodological Synergy? Combining Critical Discourse Analysis And Corpus Linguistics to Examine Discourses of Refugees and Asylum Seekers in the UK Press." *Discourse & Society* 19.3 (2008): 273–306.
- Balla coi lupi (Dances With Wolves)*. Kevin Costner. 1990.
- Dossena, Marina. "(Re)Constructed Eloquence: Rhetorical And Pragmatic Strategies." *Brno Studies in English* 41.1 (2015): 5-28.
- Ferreri, Marco, Azcona, Rafael. *Non toccare la donna bianca*. Torino: Einaudi, 1975.
- Fiedler, Leslie. *Il ritorno del pellerossa. Mito e letteratura in America*. Milano: Rizzoli, 1969.
- Gray, Jonathan. *Shows Sold Separately: Promos, Spoilers and Other Media Paratexts*. New York: New York University Press, 2010.
- Hunston, Susan. *Corpora in Applied Linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Kernan, Lisa. *Coming Attractions: Reading American Movie Trailers*. Austin: University of Texas Press, 2004.
- O'Sullivan, Carol. "Multilingualism at the multiplex: a new audience for screen translation?" *A tool for social integration? Audiovisual translation from different angles (special issue)*. A cura di Aline Remael, Josélia Neves.. *Linguistica Antwerpiensia*, 6 (2007): 81-95.
- Meek, Barbara. "And the Injun Goes "How!": Representations of American Indian English in White Public Space." *Language in Society* 35.1 (2006): 93-128.
- Nattinger, James R., DeCarrico, Jeanette S. *Lexical Phrases and Language Teaching*. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- Ombre rosse (Stagecoach)*. John Ford. 1939.
- Page, Ruth. *New Perspectives on Narrative and Multimodality (Routledge Studies in Multimodality)*. London: Routledge, 2011.
- Partington, Alan. "'Utterly content in each other's company: Semantic prosody and semantic preference.'" *International Journal of Corpus Linguistics* 9 (2004): 131-156.
- Rollins, Peter, O'Connor, John. *Hollywood's Indians: The Portrayal of the Native Americans in Film*. Lexington: University of Kentucky Press, 2003.
- Sinclair, John. *Corpus, Concordance, Collocation*. Oxford: Oxford University Press, 1991.



- Rosso, Stefano. *Le frontiere del Far West. Forme di rappresentazione del grande mito Americano*. Milano: Shake, 2008.
- Stewart, Dominic. *Semantic Prosody: A Critical Evaluation*. London: Routledge, 2010.
- van Dijk, Teun A. "Discourse, power and access." *Texts and Practices: Readings in Critical Discourse Analysis*. A cura di Carmen R. Caldas-Coulthard e Malcolm Coulthard. London: Routledge, 1996. 84-104.
- . *Discourse and Power*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- . "Critical Discourse Analysis." *The Handbook of Discourse Analysis*. A cura di Deborah Schiffrin et al. John Wiley & Sons, 2015. 488-484.
- Wodak, Ruth. "Critical Discourse Analysis: History, Agenda, Theory and Methodology," *Methods for Critical Discourse Analysis*. A cura di Ruth Wodak e Michael Meyer. London: Sage, 2009. 1-33.
- . "Critical Discourse Analysis," *Qualitative Research Practice*. A cura di Clive Seale et al. London: Sage, 2004. 197-213.
- Wodak, Ruth e Martin Reisigl. "Discourse and Racism," *The Handbook of Discourse Analysis*. A cura di Deborah Schiffrin et al. Blackwell Publishers, 2001. 372-396.