

Giaime Alonge

John Ford è spesso considerato, talvolta *liquidato*, come un autore “patriarcale”: un *Irish-American* molto legato alle sue origini cattoliche, specializzato in generi “maschili” quali il western e il war film; un membro entusiasta della Marina degli Stati Uniti, durante e dopo la Seconda guerra mondiale, che non perdeva occasione per sfoggiare la sua uniforme di riservista; un autore legato a filo doppio a John Wayne, il più vistosamente reazionario dei divi di Hollywood. Si veda, tanto per citare uno tra i tanti commenti possibili, quello di Spike Lee, in un’intervista del 2021: «Look at the films John Ford made with John Wayne, which dehumanize Native American as savages, animals, monsters»¹. Non è solo ora, in tempi di *woke culture*, che la figura di Ford risulta problematica sul piano politico. Già quando era vivo, John Ford veniva spesso indicato come un conservatore, se non addirittura un razzista. La prima monografia italiana a lui dedicata, scritta da Tullio Kezich negli anni Cinquanta, valuta tutti i film di Ford successivi a *Ombre rosse* (*Stagecoach*, 1939) e *Furore* (*The Grapes of Wrath*, 1940) irrilevanti sul piano artistico e destrorsi su quello politico. Secondo Kezich, in *Sentieri selvaggi* il regista «rimpiange apertamente la scomparsa del mitico sud cavalleresco e schiavista»², tanto che *Alba di gloria* (*Young Mr. Lincoln*, 1939) proporrebbe un «omaggio senza dubbio sincero del “ribelle” [nel senso dei ribelli confederati] Ford alla guida del partito avverso»³, mentre *Il sole splende alto* (*The Sun Shines Bright*, 1953) sarebbe il «postumo campionato di tutta la rigatteria antinegra sul vecchio sud, del quale ritorna una rappresentazione della gente di colore oltraggiosa e scontata»⁴. E persino Andrew Sarris, che in *The American Cinema: Directors and Directions, 1929-1968* colloca Ford ai vertici della gerarchia del canone autoriale americano, insieme a Griffith, Hitchcock, Hawks e Welles, scrive: «In such an epoch [gli anni del New Deal], even an Irish-Catholic conservative like Ford could be mistaken for a progressive force»⁵.

Questo tipo di lettura, inevitabilmente, non regge a un’analisi attenta dei film, anche solo per il semplice fatto che il corpus fordiano – tra corti e lungometraggi, finzione e non fiction, produzioni cinematografiche e televisive – è composto da circa centoquaranta titoli, che si dispiegano sull’arco di quarant’anni, dal 1917 al 1966, di fatto, l’intera durata del cinema

1 Spike Lee and the Battlefield of American History, “New York Times”, 26 agosto 2021: <https://www.nytimes.com/2020/05/21/movies/spike-lee-da-5-bloods.html>

2 T. Kezich, *John Ford*, Guanda, Parma 1958, p. 23.

3 *Ibidem*.

4 Ivi, pp. 24-25.

5 Cfr. A. Sarris, *The American Cinema: Directors and Directions (1929-1968)*, E.P. Dutton, New York 1968, p. 45.

hollywoodiano classico. Innanzi tutto, negli anni Trenta, non è che Ford semplicemente “sembra di sinistra”, ma si definisce tale: «Politically – I am a definite Socialistic Democrat – always left. I have watched the Russian experiment with great interest»⁶. E *Furore* è senza dubbio uno dei film più a sinistra mai usciti dagli *studios* californiani prima della New Hollywood. Certo, il radicalismo para-marxista del romanzo di John Steinbeck, nel processo di adattamento, viene annacquato, diventando un progressivismo cristianeggiante, ma in ogni caso si tratta di un film dove vediamo le banche che espropriano i contadini e li scacciano dalle fattorie dove hanno vissuto per generazioni, i grandi proprietari terrieri che assumono i lavoratori migrati per un salario da fame e armano i crumiri per sbarazzarsi degli scioperanti, e il protagonista (Henry Fonda) che alla fine lascia la famiglia per unirsi al movimento sindacale⁷. E anche dopo la Seconda guerra mondiale, quando certo Ford “svolta a destra”, i suoi film, così come le sue prese di posizione pubbliche, sono tutt'altro che univoci in termini politici. Se in molti film troviamo un evidente amore per l'istituzione militare, personaggi come quelli interpretati da Henry Fonda in *Il massacro di Fort Apache* (*Fort Apache*, 1948) – ne riparlamo a breve – o Karl Malden in *Il grande sentiero* (*Cheyenne Autumn*, 1964) offrono una chiara condanna del militarismo. Se, da un lato, come nota Kezich, *Il sole splende alto* contiene molti degli stereotipi oggi considerati razzisti sul mito del Vecchio Sud e della *lost cause*, dall'altro la trama del film – un film realizzato in pieno maccartismo – gira attorno a uno dei temi più caldi e controversi della storia dei rapporti tra bianchi e neri in America (e altrove): l'accusa, che si rivelerà falsa, di stupro di una donna bianca da parte di un nero, un meccanismo narrativo che Ford riprende in *I dannati e gli eroi* (*Sergeant Rutledge*, 1960). *L'ultimo urrà* (*The Last Hurrah*, 1958), sull'ultima campagna elettorale del sindaco (Spencer Tracy) di una città del New England, mette al centro della vicenda un uomo politico democratico (il film non lo dice apertamente, ma un irlandese del New England è necessariamente democratico), orgoglioso delle proprie origini operaie, che vede nella politica lo strumento di riscatto della sua gente, a fronte del disprezzo esplicito dell'élite WASP verso gli immigrati.

Per restare a quanto dice Kezich, in *Sentieri selvaggi* non c'è rimpianto per la Confederazione, non in termini ideologici, perché quella che racconta il film è una storia texana, come ci dice immediatamente il cartello di apertura, «Texas 1868». Ethan Edwards (John Wayne) e il suo ex commilitone Samuel Clayton (Ward Bond) possono detestare gli yankee (quando Ethan prende in giro il tenente Greenhill, che indossa l'odiata uniforme blu, Clayton, che pure è un “pubblico ufficiale”, in quanto capitano dei Texas Ranger, non ci trova nulla da ridire), ma li detestano solo perché li hanno sconfitti sul campo di battaglia, non perché hanno abolito la schiavitù. Nel Texas occidentale, lungo la Frontiera, dove prende le mosse la vicenda, non c'erano piantagioni né schiavi. Nella conversazione notturna tra Ethan, Martha e Aaron, si dice che i vicini degli Edwards, scoraggiati dalla durezza della vita da pionieri, «sono tornati a cogliere cotone». Presumibilmente erano partiti dal cosiddetto Deep South, ossia gli Stati a

6 Cit. in D. Ford, *The Unquiet Man: The Life of John Ford*, William Kimber, London 1979, p. 79.

7 Sulla dimensione politica di *Furore* e il suo rapporto con il romanzo di Steinbeck, rimando al mio «*We're the people that live*». *The Grapes of Wrath from Novel to Film*, “History of Economic Ideas”, XXII, 3, pp. 149-157.

est del Texas, dalla Louisiana al South Carolina, la cui economia era incentrata sul cotone e la manodopera servile. Il film, dunque, stabilisce una contrapposizione evidente tra Deep South, cuore economico e politico della Confederazione, e Texas, descritto nei termini turneriani⁸ di uno spazio selvaggio dove immigrati europei di varie etnie – gli anglosassoni Edwards e gli scandinavi Jorgensen – costruiscono una nuova civiltà, che nulla ha a che vedere non solo con l'Europa, ma neppure con il mondo elegante dell'aristocrazia sudista, un mondo dove la gente come gli Edwards può solo raccogliere cotone, ossia fare un lavoro da schiavi. Nella realtà storica, molti *Indian-fighters* che vivevano nel Texas occidentale si dimostrarono tiepidi verso la secessione, perché il conflitto sottrasse uomini abili alla difesa della Frontiera, permettendo agli indiani di prendere l'iniziativa e lanciare una serie considerevole di incursioni vittoriose contro le fattorie dei bianchi⁹, proprio come si vede in *Sentieri selvaggi*.

Un discorso simile vale anche per la rappresentazione delle figure femminili e dei rapporti uomo-donna. Come ha messo in evidenza Gaylyn Studlar, i western di Ford sono in buona misura estranei al paradigma fiedleriano, intimamente misogino, del maschio in fuga dalle donne e dal matrimonio¹⁰. Nel cinema di Ford, western e non, il patriarcato non è mai trionfante, ma sempre in via di disgregazione, un'istituzione arcaica, europea, che collassa sotto i colpi della modernità (americana), come in *Furore*, dove la guida della famiglia passa nelle mani della madre, perché il padre non è psicologicamente in grado di fare fronte alla loro nuova condizione di migranti. *Com'era verde la mia valle* (*How Green Was My Valley*, 1941), la cui vicenda non a caso si svolge in Europa, inizia con la rappresentazione di una perfetta famiglia patriarcale, ma che appunto va in pezzi, con la rivolta dei figli all'autorità paterna. L'unico film in cui il patriarcato vive è *Un uomo tranquillo* (*The Quiet Man*, 1952), dove però Ford mette esplicitamente in scena un mondo che non esiste, un'Irlanda fiabesca fuori dal tempo. Non appena la rappresentazione si fa più realistica, come nell'ultimo episodio di *Storie irlandesi* (*The Rising of the Moon*, 1957), ambientato durante la guerra di indipendenza, le donne fingono di aderire allo stereotipo femminile tradizionale, mentre invece sanno agire nel mondo come e meglio degli uomini. L'episodio, infatti, racconta il rocambolesco salvataggio di un combattente dell'IRA incarcerato, che gli inglesi stanno per impiccare, da parte di due ragazze travestite da suore. Oppure si pensi al fatto che il film con cui Ford si congeda dalla professione che ha praticato per tutta la vita, *Missione in Mancuria* (*Seven Women*, 1966), è un film tutto al femminile, che ha al centro un'eroina volitiva e coraggiosa (interpretata da Anne Bancroft). Allo stesso modo, si può dire che Ford “deumanizza” gli indiani – pardon, i nativi americani – solo se si guardano i suoi film in modo distratto, attraverso le lenti del pregiudizio ideologico. Ciò che intendo fare in questo saggio è proprio osservare con attenzione il cinema di Ford, concentrandomi su uno

8 Cfr. E.J. Turner, *La frontiera nella storia americana*, tr. it., il Mulino, Bologna 1959.

9 Cfr. D.J. Swanson, *Cult of Glory: The Bold and Brutal History of the Texas Rangers*, Viking, New York 2020, pp. 172-173.

10 Cfr. G. Studlar, *Sacred Duties, Poetic Passions: John Ford and the Issue of Femininity in the Western*, in Id. e M. Bernstein (a cura di), *John Ford Made Westerns: Filming the Legend in the Sound Era*, Indiana University Press, Bloomington 2001, pp. 43-74. Sull'archetipo del maschio fuggiasco, vedi L. Fiedler, *Amore e morte nel romanzo americano*, tr. it., Longanesi, Milano 1960.

specifico *case study*, quello di *Il massacro di Fort Apache*. Intendo lavorare in particolare sui materiali dei John Ford Papers (il soggetto, le biografie dei personaggi e la sceneggiatura di *Il massacro di Fort Apache*), conservati presso l'Indiana University Bloomington, esaminando i quali la natura progressista e finanche femminista del film, già evidente in proiezione, diviene ancora più chiara¹¹.

Il massacro di Fort Apache è tutto costruito sul conflitto feroce tra il colonnello Thursday (Henry Fonda) e l'ambiente sociale – e per certi versi anche fisico – dove un destino che egli ritiene ingiusto lo ha confinato. Owen Thursday non solo è un militare di professione, ma è un vero carrierista: per lui, una guarnigione sperduta nelle pianure polverose del Sud-Ovest non è il luogo giusto per farsi notare. Inoltre, è un uomo dell'Est, che ha vissuto in Europa, ed è animato da un profondo spirito gerarchico e classista, che non può che metterlo in rotta di collisione con la società della Frontiera, che Ford appunto legge attraverso il filtro della lezione di Turner: il West come crogiolo dove nasce la democrazia americana, una democrazia schietta e un po' selvaggia, da pionieri. Dalla prima scena del film, quando Thursday e la figlia Philadelphia (Shirley Temple) sono in viaggio verso Fort Apache a bordo di una diligenza, il colonnello dimostra solo disprezzo per quel paese e la gente rustica che vi abita, che non dimostra alcun rispetto per il suo status, proprio perché estranea alla nozione di status sociale. Il vetturale chiama confidenzialmente Thursday «soldier boy», e sghignazza insieme al suo collega delle lamentele del colonnello a proposito della scarsa puntualità del servizio. «What a country», commenta tra sé Fonda, sconcolato. E quando la figlia gli fa notare che in fondo, anche se il luogo può sembrare inospitale, per loro rappresenta comunque l'occasione di stare insieme, dopo anni di separazione, durante i quali lui è stato in Europa, la reazione del colonnello è: «Better there than here», una replica che lascia mortificata la povera ragazza. Nel primo incontro con gli ufficiali del forte, Thursday fa capire di voler applicare il regolamento alla lettera. Riprende i suoi sottoposti che non hanno l'uniforme in ordine: «The uniform, gentlemen, is not a subject for individual whimsical expression». E aggiunge, per rimarcare la necessità di prendere le distanze dai costumi locali: «We are not cowboys at this post».

Inoltre, Thursday contrasta strenuamente la relazione tra Philadelphia e il giovane tenente O'Rourke (pur avendolo inizialmente apprezzato), perché questi è figlio di un sergente, un immigrato irlandese, e dunque, nella sua visione del mondo classista, rappresenta un consorte inappropriato per la figlia di un colonnello WASP. Ma il classismo non ha spazio nell'Ovest. Thursday muore in battaglia e nella sequenza finale del film vediamo che Philadelphia e Michael si sono sposati e hanno fatto un bambino. Mentre Owen Thursday detesta l'Ovest, Philadelphia ci si trova subito a proprio agio, forse anche perché quel paese selvaggio le può permettere di affrancarsi dall'autorità paterna, cosa che le sarebbe stato più difficile all'Est, dove le differenze di classe e le regole sociali sono più forti. È proprio il disprezzo che Thursday nutre per l'Ovest e i suoi abitanti che lo conduce alla morte, perché

¹¹ Ringrazio la Lilly Libray della Indiana University di Bloomington, che mi ha permesso di accedere ai John Ford Papers, e Dan Ford, responsabile del fondo per la famiglia, che mi ha generosamente concesso di fotografare, per mio uso personale, i materiali d'archivio.

il colonnello sottovaluta tragicamente le capacità militari degli indiani, conducendo i suoi uomini nella trappola tesa dagli apache. Questi ultimi, ben lungi dall'essere "deumanizzati", sono presentati come un popolo fiero, che si oppone con coraggio ed efficienza all'invasione delle proprie terre da parte dei bianchi. *Il massacro di Fort Apache* – la critica lo ha sottolineato molte volte – precede di più di vent'anni il cambio di paradigma, rispetto alla rappresentazione delle guerre indiane, che avrà luogo con il neo-western degli anni Settanta.

Come ho già anticipato, tutto questo emerge guardando il film, ma se si leggono i materiali preparatori, soprattutto le biografie dei personaggi, scritte dallo sceneggiatore Frank Nugent, qui alla prima collaborazione con Ford (per il quale scriverà altri otto film, tra cui *Sentieri selvaggi*), la natura radicalmente progressista, e per certi versi addirittura femminista, di *Il massacro di Fort Apache* diviene assolutamente trasparente¹². Il film è tratto da un racconto di poche pagine, *Massacre*, uscito sul "Saturday Evening Post" nel febbraio del 1947, a firma di James Warner Bellah (ad altre sue *short stories* saranno ispirati i due capitoli successivi della trilogia della cavalleria). Se formalmente *Il massacro di Fort Apache* è un adattamento, la sproporzione, sul piano anche solo quantitativo, tra il testo di partenza e la sceneggiatura di fatto rende quello del film quasi un soggetto originale, perché nel racconto – di qualità letteraria certo non eccelsa – c'è solo il nocciolo della storia: la rivalità tra un ufficiale e il comandante del suo reggimento, il quale conduce il reparto al massacro, ma che tuttavia sarà ricordato come un eroe (infatti i titoli di testa dicono che il film è *suggested by* il racconto di James Warner Bellah). Tutto il resto, a partire dalla *love story* tra Philadelphia Thursday e Michael O'Rourke, è un'invenzione di Nugent, o meglio, di Nugent e Ford, che, seppure non accreditato, collabora all'elaborazione della sceneggiatura.

Il primo passaggio, per la realizzazione del copione, è un soggetto di quattro pagine, intitolato *War Party*, che presenta solo una prima ossatura di quella che sarà poi la vicenda del film. Il momento più complesso nel processo di costruzione del plot è quello che possiamo definire di trattamento, per quanto non venga steso un vero trattamento organico, bensì una massa di appunti vari, che però, nella sostanza, svolgono il ruolo di un trattamento. Nugent legge molti libri sulla storia della Frontiera. In una lettera che Lindsay Anderson pubblica in appendice alla sua monografia su Ford, lo sceneggiatore afferma di averne letti una cinquantina, volumi che gli aveva indicato Ford, che era un gran lettore, soprattutto di libri di storia¹³. Nugent riassume il contenuto di ciò che legge in note dattiloscritte, in cui segna aspetti che possono essere utili per la costruzione dei personaggi e della vicenda. Oltre ai saggi di storia e ai libri di memorie, Ford e Nugent si studiano anche la tradizione musicale della Frontiera. Nei materiali preparatori di *Il massacro di Fort Apache* ci sono i testi delle canzoni che pensano di inserire nel film (e che si sentono anche in altri film di Ford, dove spesso ritornano le stesse melodie): *The Girl I Left Behind Me*, *Garryowen*, *Cuckoo Waltz*. Il lavoro di documentazione, ovviamente, da un lato serve a evitare errori storici, a rendere il film solido sul piano della ricostruzione. Per esempio, negli appunti c'è

12 Cfr. John Ford Papers: box 5, folder 7-9, Fort Apache – script and other materials (Courtesy Lilly Library, Indiana University, Bloomington, Indiana).

13 Cfr. L. Anderson, *John Ford*, tr. it., Ubu Libri, Milano, 1985, pp. 278-279.

tutta una parte sul modo in cui si svolgeva il ballo del reggimento, cui è dedicata una lunga sequenza, e questi appunti sono ispirati da un volume di memorie della vedova del generale Custer. È un lavoro di documentazione molto dettagliato. Nugent e Ford si interessano alle uniformi e al mondo in cui gli ufficiali si chiamavano l'un l'altro, con il grado, oppure per nome o cognome. È un lavoro quasi viscontiano, uno studio sulla storia e la cultura dell'Ottocento. Però la documentazione non serve solo a evitare anacronismi o inesattezze, ma anche a creare spunti narrativi e personaggi complessi sul piano psicologico. Il fatto che due ufficiali, pur essendo amici e conoscendosi da anni, si chiamino per cognome serve a far entrare lo spettatore novecentesco nella mentalità della civiltà vittoriana.

Un passaggio fondamentale del lavoro di trattamento è rappresentato dalla stesura delle biografie. Per tutti i personaggi, anche quelli secondari, c'è una scheda in cui Nugent mette sulla carta età, estrazione sociale, vita privata, idee politiche, confessione religiosa, atteggiamento verso la vita e il mondo. Del colonnello Thursday si dice che, in quanto soldato di professione, disprezza i volontari, e neppure un'umiliazione subita per mano di Bedford Forrest – un comandante di cavalleria sudista famoso per aver iniziato il conflitto come soldato semplice ed aver poi salito i gradini della gerarchia sino a diventare generale – gli ha fatto cambiare idea. Non solo, ma dopo la guerra civile, Thursday è stato attaché militare presso l'ambasciata degli Stati Uniti a Berlino. Come abbiamo visto, il film fa riferimento al fatto che Thursday ha vissuto in Europa, ma non dice perché. La biografia invece si diffonde in dettagli. Thursday ha assistito alla battaglia di Sadowa (1866), in cui i prussiani hanno sconfitto l'esercito austro-ungarico. Durante il soggiorno europeo, Thursday ha sviluppato una forte ammirazione per il corpo degli ufficiali prussiani e per le loro dottrine tattiche, basate su risoluti attacchi frontali, senza troppo preoccuparsi delle perdite. Sono proprio queste idee che lo portano al disastro nelle pianure del selvaggio Ovest, dove si pratica un tipo di guerra del tutto diversa, una guerra per bande, fatta di azioni rapide condotte da piccoli gruppi molto mobili, una guerra in cui Cochise eccelle – nella biografia dedicata al capo indiano, lo si descrive come un leader capace e intelligente, «a man who has suffered much at the hands of the whites». Come ho già osservato, Thursday disprezza gli apache come avversari, cosa che appunto lo conduce a una sconfitta finale in stile Little Bighorn (Thursday è chiaramente ispirato alla figura di Custer – la summenzionata *Garryowen* era l'inno del 7° cavalleria). Ma la passione che il personaggio nutre per la Prussia e la sua macchina bellica ha anche una valenza che va al di là della dimensione militare. La passione di Thursday per uno dei paesi più reazionari dell'Europa del XIX secolo è connessa al suo evidente classismo, di cui già abbiamo detto. Come ho anticipato in apertura, la condanna del militarismo teutonico torna in *Il grande sentiero*, nel personaggio del capitano Wessels, di origine tedesca. Per lo spettatore post-Seconda guerra mondiale, prussianesimo e nazismo sono quasi la stessa cosa. Ma nella filmografia fordiana incontriamo la condanna del militarismo prussiano già prima della Seconda guerra mondiale, in *L'ultima gioia* (*Four Sons*, 1928).

La biografia di Philadelphia ci dice che, essendo rimasta orfana da piccola, ed essendo il padre impegnato prima in guerra e poi in Europa, è stata allevata da una zia, «who

was a bit of a feminist for those days». La scelta di attribuire a Shirley Temple la parte di Philadelphia è interessante. La Temple aveva già recitato in un film di Ford, *Alle frontiere dell'India* (*Wee Willie Winkie*, 1937), dove entrava in scena, scrive Alberto Crespi, «esattamente come, undici anni dopo, in *Il massacro di Fort Apache*: in viaggio, con un solo genitore, verso un avamposto sperduto che diventerà la sua casa»¹⁴. Ma nel 1948 Shirley Temple non è più la diva bambina degli anni Trenta. L'anno prima ha interpretato il ruolo di adolescente sessualmente libera, che contende un uomo di mezza età (Cary Grant) alla sorella maggiore (Myrna Loy) in *L'intraprendente signor Dick* (*The Bachelor and the Bobby-Soxer*, I. Reis, 1947). Per quanto una commedia di gusto slapstick e un western militare possano sembrare tra loro molto lontani, in *Il massacro di Fort Apache* la Temple si porta dietro qualcosa dal suo film precedente. Nella scena del loro primo incontro, quando Michael O'Rourke, senza rendersi conto di essere in presenza della ragazza, si lava a torso nudo, lei lo fissa con un desiderio esplicito negli occhi. Leggendo la sceneggiatura, l'estraneità di Philadelphia alla morale vittoriana è ancora più evidente. Nel copione c'era uno scambio di battute tra lei e suo padre, che non è presente nel film, e che sembra prelevato da una commedia di Mae West. Lui le dice che la vita di guarnigione, dove ci sono poche donne, condanna una ragazza alla solitudine («It's a lonely life for a girl»), e lei ribatte in tono canzonatorio («ribbing him»): «Con così tanti uomini?»¹⁵.

Non solo *Il massacro di Fort Apache* mette in scena la rivolta di Philadelphia verso l'ordine patriarcale, ma sono in generale i personaggi femminili a ricevere un'attenzione inattesa, per un film sulla cavalleria. A p. 85 del copione, c'è una specie di nota sull'accezione della parola “donna”, in riferimento alla battuta che ha appena pronunciato il sergente O'Rourke, il padre di Michael. La battuta è: «Get about your business, woman». La frase può parere maschilista, e la sceneggiatura si affretta a dirci che il senso è un altro:

There is no harshness in this. “Woman” is a proud title to the O'Rourkes -- it is sweetheart, mate and mother all combined. And the “business” O'Rourke refers to is that of being the brave and proud wife and mother of two good men. And, knowing all this, Mrs. O'Rourke takes comfort from the words and new spirit; and wordlessly she turns and bravely walks away.

Più avanti, alle pp. 136-137, la parola “woman” ritorna, sulle labbra proprio della signora O'Rourke. È la scena della partenza del reggimento per una battaglia da cui quasi nessuno farà ritorno. La catastrofe aleggia nell'aria. La signora Collingwood, moglie di uno degli ufficiali, potrebbe far rientrare il marito, perché è appena arrivata la comunicazione relativa al suo trasferimento, ma lei si rifiuta di corrergli dietro e strappararlo al dovere, perché sa che il consorte non lo sopporterebbe. «Sam's no coward -- he never was!», dice, fiera. A queste parole, Mrs. O'Rourke risponde con veemenza:

14 A. Crespi, *Il mondo secondo John Ford*, Jimenez, Roma 2023, p. 142.

15 John Ford Papers, box 5, folder 7: Frank Nugent, *Fort Apache*, sceneggiatura non datata, p. 13 (Courtesy Lilly Library, Indiana University, Bloomington, Indiana).

Who's talking about cowardice, or honor, or flying the flag and rattling the sabre!... I've a husband and a son out there, riding behind that madman! Don't you think I'd call them back if I could... Don't be a fool, woman... Get your man back!

Sul peso “politico” di queste parole (che nel film ci sono solo in parte, e in particolare non compare il sostantivo “woman”), Ford ha meditato. Nel folder 8 del box 5 dei John Ford Papers c'è un foglio dattiloscritto, che reca il titolo “Notes by Mr. Ford”, dove il regista riscrive una pagina del copione (come ho detto, l'interazione tra Ford e Nugent, in fase di scrittura, era intensa). Sotto la battuta che ho appena riportato, qui compare una breve analisi delle implicazioni di quelle parole, perché Mrs. O'Rourke si è rivolta da pari, “da donna a donna”, alla moglie di un ufficiale, rompendo un tabù della società in cui vive, dove le spose dei sottufficiali non possono prendersi “certe libertà” con le consorti di quelli che danno ordini ai loro mariti. Spiega Ford: «She has forgotten her attitude toward a superior officer's wife... She is merely a woman». Non male, per un regista che dovrebbe essere reazionario e maschilista. Sono passati quasi dieci anni da quando ha realizzato *Furore*, siamo ormai nel clima di paranoia anticomunista della Guerra Fredda, ma la lucidità di Ford nel leggere le dinamiche di classe è intatta.