

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Disney e la (ri)scrittura della Frontiera nell'America della Guerra fredda

This is a pre print version of the following article:

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/81727> since

Publisher:

ombre corte

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

This is an author version of the contribution published on:

Questa è la versione dell'autore dell'opera:

Andrea Carosso, "Disney e la (ri)scrittura della Frontiera nell'America della Guerra fredda",
in *L'invenzione del west(ern). Fortuna di un genere nella cultura del Novecento*, a cura di
S. Rosso, Verona, Ombre Corte, 2010, pp. 96-107.

The definitive version is available at:

La versione definitiva è disponibile alla URL:

<http://www.ombrecorte.it/>

Disney e la riscrittura della Frontiera nell'America della Guerra fredda

di Andrea Carosso

Le vaste trasformazioni intervenute nella società americana a partire dalla fine della Seconda guerra mondiale sono state accompagnate da una riconfigurazione dell'idea di comunità e dello spazio domestico e familiare nel contesto di una generale tendenza alla decentralizzazione e alla diffusione capillare della televisione come mezzo di intrattenimento di massa. La cultura americana ha spesso interpretato tali trasformazioni attraverso il richiamo a miti culturali legati alla Frontiera e alla conquista del West. In questo saggio analizzerò il modo in cui la Walt Disney Company, attraverso la serie televisiva *ABC-Disneyland* e il parco tematico Disneyland, concorse a neutralizzare, attraverso il ricorso al mito fondatore della Frontiera, timori diffusi legati alla Guerra fredda e alla trasformazione del paesaggio fisico e umano nell'America degli anni Cinquanta.

Fenomeno più visibile ed eclatante della trasformazione di quel paesaggio fu la fuga in massa verso i *suburbs*, quella cosiddetta “fuga dei bianchi” (*white flight*) che nell'arco di soli quindici anni spinse un terzo dell'intera popolazione degli Stati Uniti verso i nuovi insediamenti residenziali decentrati ai margini dei centri urbani maggiori.¹ Attratti dalla prospettiva del ritorno a una natura più pura e a una società meno frammentata, gli americani della *middle class* che negli anni del dopoguerra abbandonavano le città erano la prova di un nuovo stadio di adattamento evolutivo della modernità, incentrato sulla famiglia nucleare e consumista. Per la prima volta in grado di acquistare la casa in cui abitava, questa ampia fetta di America contribuì a un sostanziale incremento demografico che produsse, tra il 1946 e il 1964, 76 milioni di nuovi nati, accolti in un contesto di spiccata mobilità sociale e apparente conformismo politico e culturale.²

A coincidere con l'esplosione del fenomeno suburbano, l'avvento della televisione contribuì a trasformare, nel breve arco di un decennio, la percezione e l'esperienza di quei nuovi spazi domestici. Analogamente alla suburbanizzazione e al baby-boom, anche la televisione si impose come fenomeno repentino e capillare: se nel 1950, pochi anni dopo l'avvio delle trasmissioni

regolari, si contavano nel paese poco più di quattro milioni di apparecchi (uno ogni quaranta abitanti circa), già nel 1962 il novanta per cento dei nuclei familiari americani possedeva un televisore, che teneva acceso, in media, cinque ore al giorno. Nello spazio di meno di una generazione, insomma, la televisione era diventata il passatempo collettivo di una intera nazione.³

Nel tentativo di comprendere e mettere in prospettiva queste enormi trasformazioni, la cultura americana ha spesso elaborato analogie con l'era della Frontiera, a cui ha fatto ricorso sia per inquadrarle idealmente in una ideale nozione di "riapertura" (di quella Frontiera appunto), sia come metafora di neutralizzazione dei conflitti e degli inevitabili traumi che quelle trasformazioni portavano con sé. Discutendo della suburbanizzazione in *The Organization Man* (1956), studio classico dell'America del secondo dopoguerra, il sociologo William Whyte la descriveva come sostanziale replica della Frontiera del secolo precedente. Lo "organization man", prototipo dell'americano bianco della *middle class*, era secondo Whyte il nuovo pioniere che, abbandonate le proprie radici, si era guadagnato un affrancamento dalle "pressioni delle tradizioni e delle persone che altrove lo avrebbero condizionato".⁴ Individuo continuamente "in transito", egli costituiva non "un'eccezione nella società [...], bensì l'elemento chiave" dell'America del boom economico.⁵ Analogamente, negli stessi anni, David Riesman, che in *The Lonely Crowd* (1948) aveva individuato le fondamenta sociologiche del nuovo conformismo postbellico, argomentava che la vita suburbana poteva essere letta come una vera e propria riproposizione della vita di Frontiera, in cui la corsa ai consumi aveva sì sostituito lo sfruttamento del territorio, lasciando tuttavia intatte molte delle dinamiche sociali del West ottocentesco:

Chi vive in [un] *suburb* può essere definito, tanto per cominciare, un esploratore. Ma mentre gli esploratori del secolo scorso cercavano attraverso la pesca, le miniere e le fabbriche nuove frontiere commerciali, gli esploratori di questo secolo sembrano alla ricerca delle frontiere del consumo [...] Oggi in America trasferirsi nei *suburbs* è dal punto di vista emotivo, se non geografico, un fenomeno senza precedenti nella storia; e chiunque scelga di

avanzare verso nuove frontiere necessariamente pagherà un prezzo, in termini di isolamento e precarietà.⁶

I timori legati alla Guerra fredda, elemento di destabilizzazione in un paese alle prese in quegli anni con una crescita economica senza precedenti, erano certamente all'origine dei molti richiami alla trascorsa epopea del West. In quel contesto, il mito ottocentesco offriva tanto una griglia interpretativa dell'angoscia presente quanto una valvola di fuga immaginaria in un passato mitologico e rassicurante. Interpretare gli anni Cinquanta nei termini della conquista di un nuovo, immaginario West costituiva, secondo Nicholas Sammond, un modo per dar voce all' "ottimismo disperato" di un paese alla ricerca di un'origine autentica e condivisa a cui poter fare risalire la complessità della sua cultura di massa e con cui assimilarne ogni successiva modificazione.⁷ Narrazione che non aveva mai esaurito il suo *appeal* popolare, la storia del West diventava un leitmotiv della cultura del cosiddetto "contenimento", risorsa di compensazione per una società impegnata a fare i conti con trasformazioni epocali interne e, contestualmente, con la riconfigurazione postbellica dello scenario politico internazionale. In quel contesto, la rievocazione del West attraverso gli svariati generi della cultura western costituì il vero e proprio baluardo di una nuova narrativa nazionale.

Capofila dell'appropriazione ideologica del West a uso della Guerra fredda fu John Wayne, icona hollywoodiana che meglio di ogni altro incarnò valori e aspirazioni di un'intera nazione a metà del ventesimo secolo.⁸ Militante della Guerra fredda della prima ora, Wayne fu dal 1949 al 1953 – gli anni più caldi del maccartismo – a capo della Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals (MPAPAI), gruppo molto attivo a Hollywood sin dal 1944 nel promuovere azioni ad ampio raggio contro possibili infiltrazioni comuniste nell'industria del cinema. Fu proprio la MPAPAI a compilare una prima *black-list* di attori, registi e autori simpatizzanti dell'American Communist Party e poi a sollecitare le indagini del Congresso sulle infiltrazioni comuniste a Hollywood – indagini culminate nei ben noti interrogatori dello House Un-

American Activities Committee (HUAAC) condotti a Los Angeles nel 1947 e nella *black-list* “ufficiale” apparsa sull’opuscolo anticomunista *Red Channels* nel 1950. Sulla scia dell’uscita, nel 1948, di *The Iron Curtain* e *The Red Menace*, i primi cosiddetti “Cold War Movies” – vero e proprio sottogenere cinematografico di propaganda anticomunista – Wayne decise di mettere il genere in cui eccelleva, il western appunto, a servizio dello sforzo di difesa nazionale, chiedendo al suo sceneggiatore preferito James Earl (“Jimmy”) Grant di preparare lo *script* per un film sulla Battaglia di Alamo.⁹

Mito fondatore della storia del Texas, la Battaglia di Alamo fu un episodio della rivoluzione texana in cui, tra il febbraio e il marzo 1836, un manipolo di “patrioti” Texians (texani di origine statunitense) e Tejanos (texani di origine messicana) tentò di resistere, senza successo, all’assalto dell’esercito messicano guidato dal generale Santa Anna. Benché atipico della conquista europea del continente americano (si tratta infatti di uno dei pochi momenti di quella conquista in cui gli anglosassoni si trovarono alla mercé di truppe più numerose e meglio equipaggiate),¹⁰ la storia di Alamo ben presto divenne mito americano per eccellenza, esaltazione di coraggio e idealismo nella difesa da una minaccia esterna.

Nel 1951 Wayne sottopose lo script di Grant alla sua casa cinematografica, la Republic Pictures, nella speranza di vedere rapidamente realizzato il progetto, in cui egli avrebbe ricoperto il ruolo del protagonista, l’eroe patriota Davy Crockett, morto (presumibilmente) nella difesa della fortezza e campione della memoria collettiva del paese, già immortalato in decine di pamphlet biografici, romanzi e libri illustrati che da sempre lo avevano celebrato quale “American Hero”, “Defender of the Alamo”, “King of the Wild Frontier” e “Legendary Frontiersman”. (La vera fine di Crockett è solamente “presumibile” perché, come si vedrà più avanti, i contorni storici della sua morte, così come quelli di buona parte della sua vita, rimangono estremamente nebulosi.)¹¹ Malgrado il rifiuto della Republic Pictures di realizzare il film – la morte dei “buoni” non è mai stata vista di buon occhio a Hollywood – lo script di Grant contribuì a fissare definitivamente un nesso diretto tra Guerra fredda e mito del West: nella figura di Crockett, l’eroe popolare che in sé

riassunse i valori fondatori dell'America, Wayne aveva individuato il filone narrativo privilegiato per la politica nazionale del "contenimento", parabola esemplare per un paese che, secondo Wayne e molti altri conservatori come lui, stava mettendo a repentaglio la propria esistenza avendo dato "troppo per scontata la propria libertà".¹²

Questo nuovo filone narrativo non sfuggì a un altro campione della Guerra fredda e fervente membro dell'MPAPIA, Walt Disney, che proprio in quegli anni stava lavorando al progetto più ambizioso della sua carriera: la realizzazione nella California del sud del primo parco a tema mai concepito – Disneyland. Situato lungo la Santa Ana Freeway, nel cuore del futuro esurbio di Orange County, a sud di Los Angeles, il nuovo parco, inaugurato nell'estate del 1955, era un condensato dei miti e delle fantasie della cultura popolare americana otto e novecentesca. Concepito in una fase di forte crisi interna e internazionale, Disneyland mirava a dotare gli americani, nelle parole di Karal Ann Marling, di "una cultura condivisa, una specie di religione civile fondata sul lieto fine, sul consumismo spensierato, sulla fede nella tecnologia e sulla nostalgia per i bei tempi andati".¹³ E proprio per evocare quella "cultura condivisa" e i "bei tempi andati" di un intento nazionale comune, Disneyland faceva tesoro della lezione di John Wayne, pescando a piene mani nel mito del West e della sua conquista. In quell'appropriazione, la storia di Alamo e la figura di Davy Crockett giocavano un ruolo di primo piano.

Ideato nell'affermazione di elementi ideologici "forti" della identità americana, Disneyland rappresentava, come ha bene mostrato Emma Lambert, il tentativo di elaborare "una definizione in itinere del senso di nazione [...] in un momento storico in cui era di suprema importanza politica tentare di autodefinirsi [...] in opposizione a un nemico percepito".¹⁴ Sviluppando un nuovo concetto di "svago tematizzato", Disney aveva concepito il parco con un occhio molto attento agli Stati Uniti della Guerra fredda. Esaltando il binomio libertà/capitalismo, il parco si poneva in esplicita opposizione al binomio totalitarismo/socialismo con cui veniva identificato quel "nemico percepito"; sottolineando la centralità della famiglia nucleare, rispondeva al trauma della disgregazione sociale della guerra; proclamando fede assoluta nel progresso tecnologico, si poneva

in sintonia con la propaganda dilagante in favore della proliferazione nucleare; obbligando i visitatori ad abbandonare l'automobile fuori dai cancelli e a muoversi a bordo di un trenino a vapore, celebrava la nostalgia per un passato pre-urbano, rielaborato attraverso una visione edulcorata dell'America ottocentesca e del nesso tra il presente e la storia naturale del continente americano. Tutt'altro che luogo di svago per soli bambini, Disneyland era il condensato di quelli che Walt Disney, nel suo discorso inaugurale, aveva definito, con chiaro riferimento al contesto contemporaneo del conflitto tra visioni antitetiche del mondo, “gli ideali, i sogni e la dura realtà che hanno forgiato l'America [...]”, novella Città sulla collina che si prometteva “fonte di gioia e ispirazione per il mondo intero”.¹⁵

Centrale nella promozione commerciale di Disneyland fu la sinergia tra la Walt Disney Company e il network televisivo ABC. Recentemente riemersa da una crisi quasi fatale e in sofferenza per ascolti e ricavi pubblicitari rispetto alle dirette concorrenti RCA/CBS e NBC, la ABC cercava riscatto in quel mercato televisivo ancora ampiamente vergine costituito dalle famiglie del baby boom e dei nuovi *suburbs*. Disney, studio hollywoodiano specializzato nel mercato dell'infanzia, avrebbe certamente rappresentato uno strumento ideale per il rilancio del network. Ma anche per Disney una presenza settimanale su uno dei grandi network del paese avrebbe costituito la perfetta promozione del nuovo parco in via di costruzione.

La collaborazione tra ABC e la Disney prevedeva, a partire dall'autunno del 1954, la messa in onda di una serie intitolata, come il costruendo parco, *Disneyland* e imperniata, in esatto parallelismo con esso, su racconti ispirati ai suoi quattro concetti narrativi: l'animazione (Fantasyland), la fantascienza (Tomorrowland), i documentari sulla natura (Adventureland) – tutti specialità più o meno recenti della Disney – e il mito della Frontiera e del West (Frontierland) – filone “di moda” (vd. infra) e di sicuro potenziale per la Disney. Per la prima stagione Disney produsse ventuno episodi di un'ora ciascuno, che vennero messi in onda il mercoledì in prima serata, fascia che la ABC vedeva strategica per la creazione di un nuovo pubblico familiare che mettesse insieme davanti al televisore tutti i membri del nucleo domestico. Il primo e l'ultimo

episodio (in onda rispettivamente il 27 ottobre 1954 e il 13 luglio 1955) erano esplicitamente concepiti come traino pubblicitario del parco in costruzione. Nel primo, intitolato “The Disneyland Story”, era lo stesso Walt Disney, nelle vesti del padrone di casa, a illustrare il parallelismo tra “Disneyland il luogo” e “Disneyland lo spettacolo televisivo”, che egli descriveva come “una cosa unica”, “luogo senza tempo”, condensato di “molti mondi”, “punto di incontro di speranze e sogni, realtà e fantasia”.

Di questi “molti mondi” furono le puntate incentrate su Frontierland, cioè gli episodi western, a riscuotere il maggiore successo di pubblico e trasformare lo *ABC-Disneyland* nel fenomeno mediatico della stagione: sesto tra gli show in assoluto più seguiti quell’anno, *ABC-Disneyland* assicurò il cinquanta per cento della raccolta pubblicitaria della ABC e rappresentò per il network, secondo il suo presidente Leonard Goldenson, “un punto di svolta”.¹⁶ Contestualmente, la serie alimentò un interesse straordinario per il parco che, nelle prime sette settimane di apertura, ricevette oltre un milione di visitatori.¹⁷ Frontierland faceva leva su quella che Walt Disney aveva definito “l’America ispiratrice del secolo passato”, custode del “tesoro del nostro folklore: le canzoni, i racconti e le leggende dei grandi uomini che hanno costruito questa terra”.¹⁸ Tra questi “grandi uomini” spiccava la figura di Davy Crockett, su cui i tre episodi western erano incentrati, “primo Congressman con il cappello di marmotta”, nato “nelle grandi montagne fumose del Tennessee” e personaggio leggendario a proposito del quale “era difficile stabilire dove finivano i fatti e iniziava l’invenzione fantastica”.¹⁹ Proprio in virtù di questa sua incerta collocazione tra il reale e l’immaginario, Crockett rappresentava il perfetto veicolo per la formula narrativa disneyana, che da sempre aveva fondato il proprio successo sulla libera rielaborazione di storie della tradizione popolare in chiave populistico-sentimentale a servizio della glorificazione dell’americano medio sempre in bilico tra anelito democratico e cultura conservatrice.²⁰ Era sostanzialmente, quella di Disney, una “politica della nostalgia” che, soprattutto nel dopoguerra, elaborò una vera e propria celebrazione di un “American Way of Life” fondato su rappresentazione sentimentale della

famiglia, ideologia tradizionale della separazione tra uomo e donna ed etica dell'individualismo e della fede nel lavoro.

In onda tra il dicembre 1954 e il febbraio 1955, gli episodi western di *ABC-Disneyland* si collocavano sulla scia di un recente revival del genere che, a cavallo tra gli anni Quaranta e Cinquanta, aveva visto una migrazione di massa verso il piccolo schermo di storie e interpreti dei B-movies di Frontiera dei due decenni precedenti. Aveva aperto la strada Hopalong Cassidy, eroe di svariati film interpretati da William Boyd negli anni Trenta e che la NBC aveva adattato per la televisione in una serie omonima andata in onda tra il 1949 e il 1951. Il suo successo straordinario diede avvio a una vera e propria valanga di serie western che catapultarono sul piccolo schermo beniamini del genere quali, tra gli altri, Gene Autrie (sulla CBS a partire dal 1950) e Roy Rogers (sulla NBC dal 1951).

Per la Disney, gli episodi su Davy Crockett di *ABC-Disneyland*, nonché l'intero concetto di Frontierland, non erano altro che la punta avanzata di una serie più ampia di prodotti del biennio 1954-55, tutti riconducibili al contesto della tensioni interne di un paese ossessionato dalla "minaccia rossa" e funzionali al tentativo di elaborare una specie di Piano Marshall culturale²¹ a uso interno ed esterno per la riaffermazione di una visione dell'americanità che molti sentivano in pericolo. Contestualmente agli episodi televisivi ispirati alla Frontiera, la Disney infatti produsse almeno altri due lavori degni di rilievo in questo contesto: nell'agosto 1954 mandò nelle sale *The Vanishing Prairie*, un documentario naturalistico sulle pianure che si estendono al centro del continente americano, tra il Mississippi e le Montagne Rocciose; e nella puntata del 15 dicembre 1954 di *ABC-Disneyland* mise in onda il cortometraggio *In Beaver Valley*, documentario a soggetto naturalistico che nel 1951 le era valso un premio Oscar. Entrambi diretti da James Algar, i documentari anticipavano e allargavano il progetto culturale di Frontierland, elaborando una complessa appropriazione della storia naturale del continente americano a uso dei colonizzatori Wasp e attraverso la quale Disney incardinava le trasformazioni sociali dell'America della Guerra fredda nel più ampio quadro del *Manifest Destiny*.

The Vanishing Prairie (La scomparsa della prateria) stabiliva un nesso tra colonizzazione anglosassone del continente americano e successiva colonizzazione del West con “le sensazionali epopee dense di azione” offerte dalle “grandi pianure d’America” prima del loro insediamento da parte dell’uomo. *In Beaver Valley (Nella valle del castoro)*, invece, elaborava il passaggio storico successivo, in cui il castoro, “Ingegnere della Natura”, appariva quale avanguardia del regno animale, primo essere vivente a intervenire su quel paesaggio naturale intatto e a produrre “un habitat per molte altre creature”. Evidente precursore dei pionieri che seguirono, il castoro è celebrato nel cortometraggio quale “colono di piccola taglia” che “in veste di operoso padre di famiglia [...] provvede ai bisogni della prole [...] costruttore di ripari e dighe, nonché in lotta contro i nemici”. Il castoro

non costruisce nell’interesse comune, ma unicamente per proteggere se stesso [ed è] un vero pioniere [...] perché ovunque eriga le sue dighe altri lo seguiranno [...] Come i coloni che lo hanno preceduto, il castoro ha dato avvio alla civilizzazione, attirando creature a lui simili che presto hanno dato vita alla comunità di Beaver Valley [...] dove ora tutte le madri insegnano alla prole l’arte dell’autoconservazione.²²

Trasparentissima metafora del pioniere dei nuovi insediamenti suburbani del dopoguerra descritto da Whyte e Riesman, il castoro disneyano è una bestia antropomorfa che condensa i tratti della figura maschile idealizzata dalla cultura della Guerra fredda, “operoso padre di famiglia” e protettore del nucleo domestico, pioniere di una nuova America in cui la spinta individualista si mette a servizio dello sviluppo del bene comune.

The Vanishing Prairie e *In Beaver Valley* proseguivano idealmente la lettura della frontiera proposta a fine Ottocento da Frederick Jackson Turner: con Turner, Disney definiva l’America in stretta connessione con l’esperienza della corsa all’Ovest, traguardo obbligato di quel Destino Manifesto che Frontierland avrebbe poi definitivamente celebrato.²³ Ma nello stesso tempo i due documentari contribuivano a reinscrivere il paesaggio dell’America contemporanea in un continuum che, ripercorrendo la storia naturale del continente, risaliva a un momento antecedente la

presenza umana per affermare la continuità tra quella natura incontaminata e il presente. Attraverso quella riappropriazione, Disney prometteva, nelle parole di Sammond, “una linea visiva ininterrotta che, a partire dal nuovo paesaggio suburbano, risaliva a ritroso verso una frontiera ancora non popolata e nella quale la natura dettava la dinamica dei rapporti sociali”.²⁴

I tre episodi western di *ABC-Disneyland* – e la parallela realizzazione di Frontierland – costituivano il tassello finale di quella ri-appropriazione. Incentrati sul mito di Alamo quale leggenda fondativa della nazione, i tre western celebravano la figura leggendaria di Davy Crockett nella sua triplice veste di pioniere (“Davy Crockett – Indian Fighter”), patriota (“Davy Crockett Goes to Congress”) e martire (“Davy Crockett at the Alamo”). Eroe di *humour* popolare e campione di disarmante franchezza, questo Crockett personificava il primato dell’azione e della responsabilità individuale quali antidoti alla compiacenza dell’età del boom. Il Crockett disneyano era da un lato la caricatura del pioniere che “corre più veloce, salta più alto, si accovaccia più basso, si tuffa più a fondo, sta sotto più a lungo e viene fuori più asciutto di qualunque altro uomo in tutto il paese”; ma che contemporaneamente incarnava la visione conservatrice del primato assoluto dell’individuo e della necessaria subordinazione dell’autorità dello stato al diritto del cittadino di difendere in prima persona la “civiltà”.

A fronte della sua apparente banalità, il Davy Crockett disneyano si rivelò un potente strumento di pressione ideologica. Come ha mostrato Sean Griffin, l’eroe di Alamo nella versione Disney si inserì in un ampio dibattito sul ruolo della violenza nel nuovo mezzo televisivo, che portò a riconoscere a quest’ultimo la strumentalità nel veicolare, soprattutto ai giovani telespettatori che costituivano il pubblico privilegiato dei programmi western, elementi centrali di storia patria: con Davy Crockett, il televisore acquisiva l’autorità di vero e proprio maestro di educazione civica tra le pareti domestiche. Attenuando con lo strumento dello *humor* le spinte iper-individualiste e antiautoritarie del personaggio storico originale, il Crockett disneyano sfruttava momenti isolati di alta drammaticità (la morte della moglie, il suo discorso conclusivo al Congresso e la quiete innaturale che precede la battaglia finale) per indirizzare preoccupazioni egemoniche su temi quali

l'eterosessualità, il patriottismo e il sacrificio.²⁵ Spostando la focalizzazione sugli elementi più edificanti e nazionalistici della figura di Crockett, Disney interveniva selettivamente sulla storia della conquista del West, esaltando quei tratti – patriottismo, lealtà, sacrificio – più rilevanti al dibattito politico dell'era del “contenimento”.

Lo straordinario successo degli episodi su Davy Crockett (che nel 1955 Disney cucì insieme in un lungometraggio uscito nelle sale con il titolo *Davy Crockett, King of the Wild Frontier*) produsse due effetti significativi, sui quali è necessario soffermarsi. Tra la primavera e l'estate 1955 si sviluppò negli Stati Uniti una vera e propria “febbre di Davy Crockett”, che alimentò il primo fenomeno di consumismo pre-adolescenziale della storia del paese, una vera e propria corsa alle centinaia di articoli di merchandising – cappelli di pelle di marmotta, blue jeans, pistole giocattolo, e via dicendo – per un fatturato complessivo di oltre 250 mila dollari.²⁶ Nello stesso tempo, il prestigio di educatore che Disney si era guadagnato in oltre venti anni di onorata carriera contribuì a cristallizzare sulla sua versione della storia di Davy Crockett uno dei più potenti miti di eroismo patriottico. Per molti decenni a venire, l'immagine di Fess Parker, l'ex giocatore di football che Disney aveva scelto per interpretare il protagonista, si sovrappose alla nebulosa storica che circondava il “vero” Crockett e la versione Disney prevalse su altre interpretazioni storiograficamente più attendibili, al punto che le molte incongruenze della storia disneyana finirono sorprendentemente per generare nell'opinione pubblica americana un moto di sdegno non tanto nei confronti di Disney, quanto piuttosto verso gli storici che avevano osato esporle.²⁷

Davy Crockett rimane “uno dei grandi eventi della cultura popolare” degli anni Cinquanta,²⁸ punto ideale di confluenza dei due grandi catalizzatori sociali del decennio: il baby boom e la televisione. Sulla scia del successo disneyano, anche John Wayne riuscì, investendo capitali propri e di petrolieri texani amici,²⁹ a portare nel 1960 sugli schermi il suo *The Alamo*. Ma malgrado la dedizione con cui Wayne si era dedicato a insegnare agli americani “che per vivere con dignità bisognava essere pronti a morire con dignità”,³⁰ il film fu un fiasco clamoroso. Quando *The Alamo* arrivò nelle sale, gli spettri della Guerra fredda erano tutt'altro che dissolti, ma forse l'immaginario

collettivo del paese era già rivolto verso nuove frontiere, quelle dello spazio, che avrebbero catalizzato le aspirazioni comuni nel decennio successivo. E, anche su quel fronte, Disneyland si sarebbe rivelata la meglio attrezzata a rispondere alle fantasie dell'intera nazione: a fianco di Frontierland, Tomorrowland era la prova che, ancora una volta, sarebbe bastato imboccare la Santa Ana Freeway per raggiungere, sicuri, il sogno americano.

NOTE:

¹ Gregory D. SQUIRES, *Urban Sprawl: Causes, Consequences, & Policy Responses*, Urban Institute P, Washington, D.C. 2002, p. 6.

² Charles WILLS, *America in the 1940s*, Facts On File, New York 2006, p. 113.

³ Gary R. EDGERTON, *The Columbia History of American Television*, Columbia UP, New York 2007, p. 178.

⁴ William Hollingsworth WHYTE, *The Organization Man*, Simon and Schuster, New York 1956, p. 296.

⁵ *Ibid.*, p. 297.

⁶ David RIESMAN, *Individualism Reconsidered, and Other Essays*, Free P, Glencoe, Ill., 1954, pp. 211-2.

⁷ Nicholas SAMMOND, *Babes in Tomorrowland: Walt Disney and the Making of the American Child, 1930-1960*, Duke UP, Durham 2005, p. 298.

⁸ Fonte: *Motion Pictures Herald*, graduatoria annuale su dati delle sale cinematografiche. Con l'unica eccezione del 1958, John Wayne compare sempre tra i dieci attori hollywoodiani più amati dal pubblico dal 1949 al 1973 – spesso nelle prime tre posizioni. Sul mito eroico di John Wayne nella cultura americana si veda, tra gli altri, Stefano ROSSO, *Il piacere 'doloroso' della violenza: il Vietnam di Philip Caputo*, in S. Rosso, a cura di, ombre corte, Verona 2006, soprattutto le pp. 96-101.

⁹ Cfr. Robert NIEMI, *History in the Media: Film and Television*, ABC-CLIO, Santa Barbara, CA. 2006, pp. 9-16; Donald FISHMAN, *The Cold War: Three Episodes in Waging a Cinematic Battle*, in M.J. Matelski and N.L. Street, a cura di, McFarland, Jefferson, N.C. 2003, pp. 43-66.

¹⁰ Robert NIEMI, *History in the Media: Film and Television*, cit., p. 9.

¹¹ Cfr. Stephen HARRIGAN, *Davy Crockett and the Alamo: Thoughts on Truth, Fiction, and Smelling a Rat*, "Montana: The Magazine of Western History", vol. 50 (2000), 3, pp. 58-65.

¹² Richard SLOTKIN, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, Atheneum, New York 1992, p. 516.

¹³ Karal Ann MARLING, *As Seen on TV: The Visual Culture of Everyday Life in the 1950s*, Harvard UP, Cambridge, Mass. 1994, p. 119.

¹⁴ Emma LAMBERT, "Don't Fight It. You Can't Whip Mickey Mouse". *Disneyland's America, 1955-59*, in N. Abrams and J. Hughes, a cura di, U of Birmingham P, Birmingham 2000, p. 31.

¹⁵ Cit. in Karal Ann MARLING, *Disneyland, 1955: Just Take the Santa Ana Freeway to the American Dream*, "American Art", vol. 5 (1991), 1-2, p. 172.

¹⁶ Gary R. EDGERTON, *The Columbia History of American Television*, cit., pp. 183-4.

¹⁷ Karal Ann MARLING, *Disneyland, 1955*, cit., p. 172.

¹⁸ *The Disneyland Story*, Walt Disney Productions, diretto da R. Florey, in onda su ABC Television il 27 ottobre 1954.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Steven WATTS, *Walt Disney: Art and Politics in the American Century*, "The Journal of American History", vol. 82 (1995), 1, p. 96-98.

²¹ *Ibid.*, p. 107.

²² *In Beaver Valley*, Walt Disney Productions 1950, trasmesso su ABC-Disneyland il 29 dicembre 1954. Ringrazio Susanna Basso per l'aiuto nella traduzione di questi brani estratti dal documentario

²³ Richard FRANCAVIGLIA, *Walt Disney's Frontierland as an Allegorical Map of the American West*, "The Western Historical Quarterly", vol. 30 (1999), 2, p. 167.

²⁴ Nicholas SAMMOND, *Babes in Tomorrowland*, cit., p. 298.

²⁵ Sean GRIFFIN, *Kings of the Wild Backyard. Davy Crockett and Children Space*, in M. KINDER, a cura di, Duke UP, Durham, NC 1999, p. 110.

²⁶ La “Crockett craze” curiosamente non beneficiò specificamente (o perlomeno non solamente) la Disney Corporation. Non aspettandosi un successo così straordinario, Disney non si era preoccupato di proteggere con il copyright il *brand* Davy Crockett. Il profitto maggiore passò per le mani di un’azienda tessile di Baltimora, la Morey Swartz, ben più rapida a cogliere il potenziale commerciale dell’eroe di Alamo (cfr. Griffin 1999, 112-13; Edgerton 2007, 183-85).

²⁷ Sul Crockett disneyano, oltre a Griffin, già citato, e King, citato nella prossima nota, si vedano anche Paul Andrew HUTTON, *The Celluloid Alamo*, “Arizona and the West”, vol. 28 (1986), 1, pp. 5-22; Carmen LUKE, *Constructing the Child Viewer: a History of the American Discourse on Television and Children, 1950-1980*, Praeger, New York 1990; F.C. O’ BOYLE, “Be Sure You’re Right, then Go Ahead”: *The Early Disney Westerns*, “Journal of Popular Film & Television”, vol. 24 (1996), 2, pp. 69-81.

²⁸ Margaret J. KING, *The Recycled Hero: Walt Disney’s Davy Crockett*, in M.A. Lofaro, a cura di, U of Tennessee P, Knoxville 1985, pp. 137-58.

²⁹ Robert NIEMI, *History in the Media*, cit., p. 11.

³⁰ Cit. in Paul Andrew HUTTON, *The Celluloid Alamo*, cit., p. 17.