

Giancarlo Poidomani

How the West Was Won:
come le serie tv hanno raccontato il mito della Frontiera
da *La casa nella prateria* a *Outer Range*

How the West Was Won: How Tv Series Have Narrated the Myth of the Frontier from Little House on the Prairie to Outer Range

In last years, tv-series have taken on a fundamental role in the process of production, diffusion and reception of stories and memories and in the creation of a powerful collective imagination. In particular, after the cinematographic revolution of the 70s, represented by films such as *Blue Soldier*, *Little Big Man*, *Jeremiah Johnson*, some tv-series have changed the point of view of the narrative about the epic of Conquest of the West, through new perspectives and storytelling methods. Many of them have thus managed to become the vehicle of a new vision of American society, of its history and above all of the role that women, minorities, Afro-Americans and Indians had in the epic of the Frontier.

COLLECTIVE IMAGINATION; AMERICAN HISTORY;
TV-SERIES; PUBLIC HISTORY; MINORITIES

1. Introduzione

Nei primi anni '70 del XX secolo film come *Soldato blu*, *Piccolo grande uomo*, *Corvo rosso non avrai il mio scalpo* cominciarono a raccontare l'epopea della Frontiera e della conquista del West da nuove prospettive e da nuovi punti di vista. Era questo il risultato dei rivolgimenti politici ed economici e delle trasformazioni culturali che, a partire dagli anni '60, avevano spinto una parte dell'opinione pubblica americana ed europea a contestare l'intervento americano in Vietnam. L'opinione pubblica americana cominciò a essere subito informata di ciò che avveniva in quella parte della ex Indocina francese da un nuovo tipo di giornalismo, quello televisivo, che al racconto aggiungeva la forza delle immagini. Ebbero così inizio le prime manifestazioni di protesta contro la guerra che videro in prima fila i giovani delle università americane i cui coetanei erano costretti a morire e a uccidere in Vietnam.

La decolonizzazione, con il rinnovato interesse per i diritti dei popoli e delle minoranze oppresse, ebbe tra le sue conseguenze un nuovo approccio alla storia americana.

Fu a partire da questi avvenimenti, infatti, che molti americani cominciarono a guardare con occhi diversi al loro processo di *State* e di

Nation building. Esso si era basato sulla esclusione degli schiavi, delle donne, degli immigrati ed era stato portato avanti anche e soprattutto contro intere popolazioni, quelle dei nativi americani, massacrate e decimate dalla violenta penetrazione dei coloni e del governo nel corso di almeno due secoli.¹ Il mutamento di prospettiva negli studi storici sui nativi si inseriva nel più ampio quadro delle trasformazioni della storiografia Usa nel suo insieme nel periodo considerato, con particolare riferimento all'espansione imperiale continentale.² Una parte della storiografia cominciò inoltre a porsi nuovi interrogativi e a dotarsi di nuove metodologie per l'analisi del passato.

2. La Public History e l'immaginario storico collettivo

Tra queste, spiccavano per originalità ed efficacia quelle della Public History. Nata tra la fine degli anni '60 in Inghilterra e l'inizio degli anni '70 negli Stati Uniti, la Public History incarnava un diverso approccio alla storia. Essa puntava innanzitutto a esaltare il valore pratico della disciplina storica, contribuendo ad affrontare problemi del presente, ricercandone le cause e i precedenti nel passato. Ma soprattutto si basava su un nuovo tipo di rapporto tra gli storici e il loro pubblico. Se fino ad allora la professione di storico era andata incontro a un processo di eccessiva professionalizzazione che ne aveva indebolito il contatto con la società, i nuovi storici (i *public historian*) dovevano ritornare «al servizio della gente» («serve the people» era il motto).³

1. Dee Brown, *Seppellite il mio cuore a Wounded Knee*, Milano, Mondadori, 1970; Philippe Jacquin, *Storia degli indiani d'America*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1976; Mario Monti, *Passarono di qui: dal massacro di Custer a Wounded Knee, la storia di Cavallo Pazzo e Toro Seduto*, Milano, Bompiani, 1990; Philippe Jacquin, *I Pellerossa: popolo delle praterie*, Torino, Electa/Gallimard, 1993; Enzo Braschi, *Sono tra noi. Storia del genocidio degli indiani d'America*, Milano, Mursia, 1995; David Stannard, *Olocausto americano*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001; Domenico Bufferini, *Il sentiero delle lacrime: storia degli indiani*, Pordenone, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, 3 voll., 2006-2008; Arcangelo Mafrici, *Far West: genocidio degli Indiani d'America*, Roma, Gangemi, 2017; Peter Cozzens, *La terra sta piangendo. La grande epopea delle guerre indiane per la frontiera americana*, Milano, Mondadori, 2019.

2. Walter Nugent, *Habits of Empire: a history of American expansion*, New York, Alfred A. Knopf, 2008; Steve Hahn, *A Nation Without Borders: The United States and Its World in an Age of Civil Wars, 1830-1910*, New York, Eric Foner, 2016; Aram Mattioli, *Mondi perduti. Una storia dei nativi nordamericani 1700-1910*, Torino, Einaudi, 2019.

3. Paolo Bertella Farnetti, *Public History: una presentazione*, in *Public History. Discussioni e pratiche*, a cura di Paolo Bertella Farnetti, Lorenzo Bertucelli e Alfonso Botti, Milano-Udine, Mimesis, 2017, pp. 37-56.

Fare storia “con e per” il pubblico è ancora oggi una delle più sintetiche ed efficaci definizioni della Public History. Essa è la storia che esce dagli archivi e dalle aule universitarie e si proietta nella realtà, diventando una impresa collettiva, mettendo insieme ricercatori, archivisti, insegnanti, storici locali, società storiche, appassionati ecc. La Public History si interroga non solo sulla pratica ma anche sul racconto della storia e, soprattutto, sulla sua ricezione da parte del pubblico, inserendola nella vita quotidiana e introducendo «nella vita pubblica delle società la ricerca delle loro idee passate».⁴

Nonostante la crisi e la perdita di credibilità della storia (che qualcuno ha addebitato all'autoconfinamento della disciplina in un accademismo convenzionale)⁵ la domanda sociale di storia, negli ultimi tempi, è andata sempre più crescendo. Lo dimostra il successo della divulgazione storica nelle serie televisive e nella produzione cinematografica. Il cambiamento di linguaggi, materiali e oggetti della comunicazione storica ha modificato le modalità di fruizione della disciplina,⁶ contribuendo a divulgare, «molto meglio e più di quanto possa fare qualsiasi storico a titolo individuale»,⁷ le novità rappresentate dalla storia sociale e delle mentalità, dalla storia del costume, della vita privata e della vita quotidiana, dei sentimenti e del genere. Per rispondere a questa crescente domanda dal basso e provare a ridurre la distanza tra gli storici professionisti e il pubblico, i *public historian* hanno cominciato a sperimentare nuove pratiche discorsive, misurandosi con tutto ciò che passa nei mass media di più larga diffusione come la tv e Internet. Questi contribuiscono fortemente, grazie al potere mnestico delle immagini, alla costruzione di una memoria collettiva, selezionando gli avvenimenti del passato, generando memorie comuni, ricostruendo la memoria sociale degli individui, fissando e rendendo memorabili per intere generazioni processi e avvenimenti storici. E, poiché uno dei campi d'azione della Public History è quello relativo alle identità nazionali e alla interpretazione delle memorie collettive che fanno parte

4. Serge Noiret, “Public History” e “Storia pubblica” nella Rete, in «Ricerche storiche», XXXIX, 2-3 (2009), pp. 277-278, https://www.academia.edu/2300580/_Public_History_e_Storia_Pubblica_nella_Rete (ultimo accesso il 28 luglio 2023).

5. Serge Gruzinski, *Abbiamo ancora bisogno della storia? Il senso del passato nel mondo globalizzato*, Milano, Raffaello Cortina editore, 2016, p. 149.

6. Francesco Mineccia, Tommaso Detti, *Introduzione a Media e storia*, in «Ricerche storiche», 2-3 (2009), p. 253.

7. Camillo Brezzi, Patrizia Gabrielli, Marco Palla, *Comunicare storia*, in «Storia e problemi contemporanei», 29 (2002), p. 7.

di «un passato che è attivo nel nostro presente»,⁸ essa attribuisce grande importanza «alla forza della storia nella vita sociale e nell'immaginazione storica come fonte di significato».⁹ Se ogni individuo ha un proprio immaginario storico, frutto della sua storia personale, e ogni comunità ha un proprio immaginario e un “senso comune” storico, uno degli obiettivi della Public History è proprio quello di contribuire a rendere una collettività più consapevole del proprio passato. Alcuni prodotti della *popular culture*, come la cinematografia, si sono sempre nutriti dei riferimenti alla storia e alla memoria storica nazionale in una continua rielaborazione dell'epopea della costruzione della nazione. Oltre al cinema, nell'epoca dei mezzi di comunicazione di massa, le serie tv sono riuscite spesso a veicolare un racconto “pubblico” e a determinare un immaginario storico collettivo e performativo di identità nazionali, riuscendo a rappresentare la complessità di grandi questioni della contemporaneità e coinvolgendo non solo un'élite colta e raffinata ma anche un pubblico più vasto e popolare.¹⁰

Analizzare il modo in cui una società “consuma” la propria storia è cruciale per cercare di capire, oltre alla cultura popolare, la rappre-

8. Serge Noiret, *Introduzione: per la Public History internazionale, una disciplina globale*, in *Public History*, p. 17.

9. *I festival di storia e il loro pubblico*, a cura di Elisabetta Vezzosi, in «Contemporanea», 4 (2009), pp. 717-719.

10. *Television Histories: Shaping Collective Memory in the Media Age*, a cura di Gary R. Edgerton e Peter C. Rollins, Lexington, The University Press of Kentucky, 2001; Erin Bell, Ann Gray, *History on Television: Charisma, Narrative and Knowledge*, in «European Journal of Cultural Studies», 10, 1 (2007), pp. 113-133; Anna Bisogno, *La storia in tv. Immagine e memoria collettiva*, Roma, Carocci, 2008; Veronica Innocenti, Guglielmo Pescatore, *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi*, Bologna, Archetipo, 2008; Erin Bell, Ann Gray, *History on Television*, Abington-Oxon, Routledge, 2013; *Tutta un'altra fiction. La serialità pay in Italia e nel mondo. Il modello Sky*, a cura di Luca Barra e Massimo Scaglioni, Roma, Carocci, 2013; Monica Martinat, *Tra storia e fiction. Il racconto della realtà nel mondo contemporaneo*, Milano, Digital Print Service, 2013; Paola Brembilla, Guglielmo Pescatore, *La serialità televisiva americana: produzione, consumo e tipologie di prodotto*, in *America oggi. Cinema, media, narrazioni del nuovo secolo*, a cura di Giulia Carluccio, Torino, Kaplan, 2014; Roberta Pearson, Anthony Smith, *Storytelling in the Media Convergence Age. Exploring Screen Narratives*, London, Palgrave MacMillan, 2015; *Televisione, Storia, Immaginario, Memoria*, a cura di Damiano Garofalo e Vanessa Roghi, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2015; Sheyla Moroni, “Mainstream”: il XX secolo narrato attraverso i period dramas anglo-americani (2010-2014), in «Passato e presente», XXXIV, 98 (2016); *Serie TV e Public History*, a cura di Giancarlo Poidomani, in «Storia e problemi contemporanei», 76, settembre-dicembre 2017; Giancarlo Poidomani, *The Walking Dead e l'immaginario storico americano*, in «Storia e problemi contemporanei», n. 76 settembre-dicembre 2017, pp. 17-36.

sentazione che essa dà di se stessa e la sua capacità di costruire una forma di condivisione sociale.¹¹ Negli ultimi decenni, in particolare, la televisione ha assunto un ruolo fondamentale nel processo di produzione, diffusione e ricezione di storie e memorie e nella creazione di un potente immaginario collettivo. David Thelen e Roy Rosenzweig, in *The Presence of the Past*, hanno scritto che i film e le emittenti televisive hanno molto più successo dei testi accademici nel raggiungere un pubblico più ampio e non specializzato.¹² Riferendo al mezzo televisivo quello che Michel Vovelle ha scritto a proposito della relazione tra iconografia e storia, «è in primo luogo nelle esplorazioni di quel “tempo più lungo” della storia delle mentalità sulla lunga durata che l’impiego del mezzo iconografico si rivela prezioso».¹³

3. Il western

Il cinema americano, fino alla metà del Novecento, aveva sempre rappresentato la conquista del West come un processo inarrestabile di civilizzazione e di progresso della “civiltà bianca”, portatrice dei migliori valori della guerra d’Indipendenza e della “nuova” democrazia repubblicana, contro popolazioni arretrate, “selvagge” e da “civilizzare”, anche con la forza (il famoso “fardello dell’uomo bianco” di Kipling). Nella maggior parte dei film western i “bianchi” – coloni, cow boy, soldati, sceriffi ecc. – erano i “buoni” e gli indiani erano i “cattivi”, esseri selvaggi e sanguinari che attaccavano, massacravano, scalpavano inermi coloni e stupravano o rapivano le loro donne, costringendole a vivere da schiave nei loro villaggi.¹⁴

11. Jerome De Groot, *Consuming History. Historians and Heritage in Contemporary popular culture*, New York, Routledge, 2009, p. 3.

12. David Thelen, Roy Rosenzweig, *The Presence of the Past: Popular Uses of History, in American Life*, New York, Columbia University Press, 1998. In particolare, per quanto riguarda gli studi sulla memoria collettiva americana ricordiamo quelli di Michael Kammen, *Mystic Chords of Memory. The Transformation of Tradition in American Culture*, New York, Alfred A. Knopf, 1991; John Bodnar, *Remaking America: Public Memory, Commemoration, and Patriotism in the Twentieth Century*, Princeton, Princeton University Press, 1991; Michael Frisch, *A Shared Authority: Essays on the Craft and Meaning of Oral and Public History*, New York, State University of New York Press, 1990. Su storia e media vedi anche il numero di «Contemporanea», 3 (2007).

13. Michelle Vovelle, *Immagini e immaginario nella storia. Fantasmi e certezze nelle mentalità dal Medioevo al Novecento*, Roma, Editori Riuniti, 1987, p. 19.

14. Richard Slotkin, *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier (1600-1860)*, Middletown, Wesleyan University Press, 1973; Id., *Gun-*

Il primo film che cambiò completamente la prospettiva e il racconto di quelle vicende fu *Soldato blu*. Uscito nelle sale cinematografiche americane nel 1970, era stato girato negli stessi mesi in cui alcuni giornalisti avevano reso noti i massacri perpetrati dall'esercito statunitense contro interi villaggi vietnamiti, come quello di My Lai, dove il 16 marzo 1968 più di 500 persone, tra le quali donne, vecchi e bambini, furono trucidate. Il massacro fu apertamente denunciato dal regista, Ralph Nelson, che dichiarò: «Ho voluto mostrare queste atrocità (quelle perpetrated contro un villaggio indiano presso il fiume Sand Creek nel 1864 n.d.r.) perché intendevo sconvolgere la gente, devastare le coscienze e ricordare che la follia sanguinaria esiste ancora ai giorni nostri. È stato solo a riprese ultimate che abbiamo avuto notizia di quanto era accaduto in Vietnam, al villaggio My Lai».¹⁵ Tratto dal romanzo di Theodore V. Olsen, *Arrow in the Sun*, liberamente ispirato agli eventi del massacro di Sand Creek del 1864, la vicenda narrata nel film è ambientata alcuni anni dopo. Protagonisti sono Kathy, una giovane donna bianca liberata dopo essere stata rapita dal capo Cheyenne Lupo Pezzato e vissuta tra gli indiani per due anni e Honus, un giovane soldato del drappello diretto a Fort Reunion, che trasporta una cassa di denaro destinata alle paghe dell'esercito. Il convoglio viene attaccato e massacrato dai guerrieri di Lupo Pezzato e i due sono gli unici sopravvissuti. Dopo una serie di peripezie, riescono ad arrivare al forte proprio mentre si sta preparando una spedizione per dare l'assalto alla tribù dei Cheyenne. Kathy cerca di precedere i soldati per avvertire gli indiani e Lupo Pezzato decide di parlamentare sventolando la bandiera bianca e quella americana. Nonostante ciò, lo squadrone di cavalleria attacca il villaggio e uccide centinaia di indiani, tra i quali bambini e donne, molte delle quali vengono stuprate e orrendamente mutilate. Proprio come era effettivamente avvenuto a Sand Creek nel 1864. Il personaggio di Kathy, interpretato da Candice Bergen, è quello di una donna molto diversa dallo stereotipo femminile tipico dei film *western* degli anni precedenti. Prima le donne erano il "sesso debole", da proteggere, da salvare e da strappare dalle grinfie dei selvaggi per mantenere puro il sangue della "nazione americana". Kathy è invece una donna sessualmente libera e alla quale la permanenza presso una tribù ha insegnato la ricchezza e la complessità

fighter Nation: The Smith of the Frontier in Twentieth-Century America, New York, Athaneum, 1992.

15. <https://www.nytimes.com/1970/09/20/archives/who-were-the-bad-guys.html> (ultimo accesso 24 luglio 2023).

della “civiltà indiana”. La scelta di lasciare il suo fidanzato ufficiale e di tornare a vivere con gli indiani rappresenta il rifiuto del tipico modello familiare e patriarcale della società borghese con le sue ipocrisie e le sue convenzioni, criticate e rifiutate dal movimento femminista.

Le sue considerazioni rispecchiano la nuova centralità dei valori indiani e del loro modo di vivere in simbiosi con la natura esaltata da tante pubblicazioni che vedono la luce negli Stati Uniti a partire dalla fine degli anni '60. La denuncia delle atrocità commesse dall’“uomo bianco” e che da “indiana adottata” ha potuto vedere in prima persona sono la prova di una nuova visione, disincantata e demitizzata, della conquista del West. La rivolta e l’insubordinazione di Honus che alla fine del film si scaglia contro i propri superiori, accusandoli di avere massacrato gente inerme, è il simbolo del pacifismo e del movimento nonviolento nato dalla contestazione alla guerra del Vietnam e di tutti i conflitti della decolonizzazione. L’immagine di Honus trascinato in catene per essersi rifiutato di partecipare al massacro è un chiaro riferimento alle migliaia di giovani americani che, proprio in quegli anni, preferivano il carcere o la fuga in Canada e in Europa all’arruolamento per la guerra nel Vietnam.

Nello stesso anno fu proiettato il film di Arthur Penn, *Piccolo grande uomo*, il cui protagonista è un immaginario centenario, interpretato da Dustin Hoffman, sopravvissuto alla strage di Little Big Horn. Intervistato da un giornalista, Jack Crabb racconta tutta la sua vita dal momento in cui, da bambino, sopravvive insieme alla sorellina a un massacro di coloni ad opera degli indiani. Il suo racconto è un pretesto per ripercorrere eventi e personaggi reali della storia americana: dal massacro del generale Custer e dei suoi uomini a famosi pistolieri come Wild Bill Hickok, dalla vita quotidiana in un villaggio indiano a quella di una piccola città del Far West, dalla evangelizzazione forzata degli indiani ai massacri perpetrati contro Cheyenne e Sioux dalle “giacche blu”. Anche in questo caso il film si schiera dalla parte dei più deboli e delle minoranze. Le figure femminili (come la sorella di Jack) sono personaggi forti e indipendenti. I personaggi maschili sono spesso caratterizzati in modo negativo, come il generale Custer, rappresentato come un vanesio e tronfio militarista.

Un paio di anni dopo, *Corvo rosso non avrai il mio scalpo* di Sidney Pollack e il cui protagonista, Jeremiah Johnson, è interpretato da Robert Redford, sostituisce alla narrazione manichea e dicotomica bianchi-buoni/indiani-cattivi (e a quella altrettanto unidirezionale indiani-buoni/bianchi-cattivi), un racconto più problematico e complesso. I bianchi

sono rappresentati spesso come autori di veri e propri eccidi e come traditori della parola data. Ma anche gli indiani sono rappresentati in modo non necessariamente “buonista”. Il film racconta la conquista del West come un processo lento, duro e faticoso, disseminato di sofferenze e, soprattutto, caratterizzato dallo scontro tra due culture, quella dei “bianchi” e quella indiana che viene rappresentata come una cultura ostile alla civilizzazione, ma non inferiore né negativa. La scena finale, in cui avviene il reciproco riconoscimento del diritto alla propria esistenza tra Jeremiah e il suo avversario Mano Che Segna Rosso, è un invito alla tolleranza e pacifica coesistenza tra culture diverse, tipico anche questo dei movimenti culturali di quegli anni.

4. Le serie tv

Mentre il cinema fa da apripista, la televisione impiega qualche anno in più a liberarsi dalla visione tradizionale del processo di conquista del West americano. Le serie tv a tema *western*¹⁶ che vanno in onda fino all’inizio degli anni ’70, spesso repliche degli anni ’50-’60 (come *Rin Tin Tin*, *Furia*, *Gli uomini della prateria*, *Il Virginiano*) o come la fortunatissima *Bonanza*, che si protrae dal 1959 al 1973, per ben quattordici stagioni, sono ancora incentrate su stereotipi facilmente riconoscibili dal pubblico. Tale appiattimento e ripetitività riguardano vari ambiti: la presentazione dei personaggi (dicotomie bene/male, supremazie elementari di gender, rimozione dei conflitti interetnici e di classe, complessi edipici ipersemplicati e melodrammatici), i modelli narrativi e le ambientazioni.¹⁷ I bianchi continuano a essere gli assoluti protagonisti e gli indiani buoni (di solito interpretati da attori bianchi truccati) sono assolute eccezioni. In particolare, le donne sono viste come “oggetti” da conquistare o da proteggere e in ogni caso sempre come “angeli del focolare” da preservare in un ruolo passivo e ancillare. Quella rappresentata in questo genere di telefilm è quasi sempre una femminilità domestica e materna che è di solito associata a un ruolo di affermazione simbolica dell’eterosessualità maschile. Poiché il percorso formativo dei “rudi cowboy” è caratterizzato da abilità ritenute principalmente “maschili”,

16. Per quel che riguarda le serie *western* televisive si veda il recente fascicolo monografico dedicato a *Current Western TV* della rivista «Western American Literature», 47, 2 (2012).

17. Stefano Rosso, *Demitizzare il western: le tre stagioni di Deadwood (2004-2006)*, in «Acoma. Rivista Internazionale di Studi Nordamericani», XIX, 3 (2012), pp. 115-116.

le donne ne sono escluse (insieme a neri e indiani). Esse devono stare a casa a guardia e protezione del focolare domestico.

Soltanto dalla metà degli anni '70 anche i prodotti televisivi cominciano ad assorbire e a farsi veicolo di una nuova visione della società americana, della sua storia e soprattutto del ruolo che le donne, le minoranze, gli afroamericani e gli indiani hanno avuto nell'epopea della Frontiera. Sono gli anni in cui la distruzione degli indiani d'America viene studiata da una nuova leva di storici. I cosiddetti *New Western Historians*, oltre a raccontare un West completamente diverso da quello del mito, basandosi in modo rigoroso su documenti d'archivio, contestano la tesi di Turner¹⁸ in base alla quale l'idea di Frontiera sarebbe stata un motore propulsivo per la democrazia e cominciano ben presto a parlare di un vero e proprio genocidio perpetrato dai governi americani contro le popolazioni di nativi fin dall'arrivo dei primi pionieri sulle coste nord-orientali del continente.¹⁹ La messa in discussione dei valori della società capitalista, neoimperialista, patriarcale, maschilista e razzista e il ritorno alla natura proprio del movimento *hippie* sono alla base di questa rilettura.

4.1. *La casa nella prateria*

La prima serie tv che presenta timide innovazioni in un contesto narrativo basato tuttavia su schemi ancora lontani dalle istanze di una piena emancipazione femminile è *La casa nella prateria* (*Little House on the Prairie*). Andata in onda per nove stagioni, dal 1974 al 1983, la serie narra le travagliate vicissitudini di una tradizionale famiglia americana nel ventennio seguente la guerra di Secessione. Charles Ingalls con la moglie Caroline e le figlie Mary Amelia, Laura Elisabeth e Carrie, dopo un lungo viaggio in carro attraverso vari stati dell'America, si stabilisce in una sperduta fattoria nei pressi del villaggio di Walnut Grove, nel Minnesota. Essendo la trasposizione televisiva di alcuni racconti scritti a cavallo tra gli anni '30 e '40 del Novecento da Laura Ingalls Wilder – che volle raccontare eventi della sua infanzia vissuta alla fine del XIX secolo in varie aree del Wisconsin, Kansas, Iowa, Dakota del Sud e in Minnesota – non poteva essere troppo avanzata nella trattazione di alcune tematiche. Ma nella traduzione televi-

18. Su Frederick J. Turner vedi «Contemporanea», 3 (2009).

19. Stefano Rosso, *Le frontiere del Far West. Forme di rappresentazione del grande mito americano*, Milano, Shake, 2008; Stefano Rosso, *L'invenzione del west(ern). Fortuna di un genere nella cultura del Novecento*, Verona, Ombre Corte, 2010.

siva alcuni aspetti della società americana di quegli anni emergono insieme a nuovi modi di rappresentare gli indiani e la loro cultura. Nel ventiduesimo episodio della prima stagione (*Sopravvissuto*), il capofamiglia Charles Ingalls viene salvato dall'assideramento dal capo indiano Jack Lamé Horse, ricercato da uno sceriffo. Questi, quando capisce che lui e la sua famiglia sono salvi solo grazie al cibo procurato dal capo Sioux si pente dei suoi pregiudizi nei confronti degli indiani.²⁰ Il quindicesimo episodio della terza stagione (*Il meticcio*) è un inno alla convivenza pacifica e alla tolleranza tra religioni e culture diverse: quella cristiana, rappresentata da Jeremy Stokes, la cui figlia aveva deciso di sposare il capo Sioux Bufalo Pezzato, e quella indiana del nipote Aquila Bianca. Dopo molte liti e incomprensioni, alla fine Jeremy decide di accettare suo nipote con il suo nome e la sua cultura.²¹ Nel tredicesimo episodio della quarta stagione (*Viaggio verso la libertà*), alcuni indiani scappati dalla riserva chiedono aiuto agli abitanti di Walnut Grove per il proprio capo malato. Charles Ingalls e il dottor Baker, il medico del paese, lo curano, facendo irritare molti compaesani razzisti, decisi a sterminare tutti i membri della piccola tribù. Le figlie di Charles, Laura e Mary, si oppongono al razzismo dei loro concittadini e alla fine Ingalls e Baker riescono a far fuggire gli indiani.²² Il ventiduesimo episodio della sesta stagione (*I dolci sedici anni*) vede Laura Ingalls diventare maestra.²³ Nel dodicesimo episodio della settima stagione (*Le signore si ribellano*), i cittadini di Walnut Grove sono chiamati a votare a un referendum che potrebbe consentire alle donne di avere pari diritti con gli uomini sulle proprietà.²⁴ Il quarto episodio dell'ottava stagione, *Il nuovo dottore*, è un riflesso delle lotte per i diritti degli afroamericani. Il nuovo medico è infatti un afroamericano, Caleb Ledoux, che all'inizio stenta ad essere accettato e considerato come un bravo e competente medico dal dottor Baker. Quando, però, in sua assenza Ledoux è chiamato ad assistere una donna incinta che ha complicazioni durante il parto, Ledoux le salva la vita con un taglio cesareo. Il dottor Baker si rende conto che l'assistente è molto più preparato di lui e decide di fare pubblica ammenda in chiesa al termine della funzione religiosa, invitando il

20. <https://www.dailymotion.com/video/x8hpuv4> (ultimo accesso il 26 luglio 2023).

21. <https://www.dailymotion.com/video/x8hy0qh> (ultimo accesso il 26 luglio 2023).

22. <https://www.dailymotion.com/video/x8icqi9> (ultimo accesso il 26 luglio 2023).

23. <https://www.dailymotion.com/video/x8ikjt6> (ultimo accesso il 26 luglio 2023).

24. <https://www.dailymotion.com/video/x8inu42> (ultimo accesso il 26 luglio 2023).

suo collaboratore a restare.²⁵ Nel quinto episodio della stessa stagione (*Concorso per Laura*), la protagonista si iscrive a un corso universitario di scrittura in Arizona. Il professore del seminario comincia a farle la corte, minacciando di bocciarla se non accetterà un invito a cena a lume di candela, ma lei rifiuta riaffermando il diritto di una donna a poter fare carriera senza cedere al ricatto maschile.²⁶ Il quindicesimo episodio (*Il romanzo di Laura*) della nona e ultima stagione narra del concorso di scrittura vinto da Laura in seguito al quale le viene offerta la possibilità di pubblicare i suoi racconti.²⁷ Proprio quelli che saranno poi la base della serie tv. Questa dunque vede un ruolo inedito e da protagoniste di donne che, in alcuni casi, sembrano delle vere e proprie femministe *in nuce*.²⁸ Tutti gli episodi sono inoltre pervasi da una atmosfera di solidarismo, antirazzismo e “relativismo culturale” che era impensabile nei film e nei telefilm americani western di alcuni anni prima.

4.2. *Alla conquista del West*

È soprattutto con *Alla conquista del West* (*How the West Was Won*) che gli stereotipi del genere western dei decenni precedenti vengono definitivamente superati.

Andata in onda per tre stagioni, dal 1976 al 1979, essa racconta le vicende di una famiglia alle prese prima con gli avvenimenti della guerra di Secessione e poi con le difficoltà tipiche dei pionieri (scontri con i “pellerossa” e con fuorilegge di vario tipo, problemi con tutori della legge corrotti ecc). Alla vigilia della guerra civile, i Macahan decidono di lasciare la Virginia per dirigersi in Oregon, verso l’Ovest, ma il capofamiglia Timothy e il suo primogenito Luke rimangono ben presto coinvolti nel conflitto, venendo arruolati tra i nordisti.

La serie è una delle prime a incarnare compiutamente i cambiamenti socio-culturali di quegli anni, caratterizzati da un nuovo protagonismo sociale dei movimenti giovanili e femministi. Nella famiglia Macahan sono le donne ad avere un ruolo preponderante, a cominciare dalla nuova capo famiglia, la zia Molly, che nella seconda stagione so-

25. <https://www.dailymotion.com/video/x8isb27> (ultimo accesso il 26 luglio 2023).

26. <https://www.dailymotion.com/video/x8isb28> (ultimo accesso il 26 luglio 2023).

27. <https://www.dailymotion.com/video/x8hufsk> (ultimo accesso il 26 luglio 2023).

28. Sul ruolo delle donne nell’epopea della Frontiera vedi Julie Roy Jeffrey, *Frontier Women: Civilizing the West? 1840-1880*, New York, Farrar, Strauss & Giroux-3pl, 1998.

stituisce nel ruolo di tutrice e educatrice i genitori dei ragazzi e delle ragazze (Luke, Josh, Lara e Jessie) scomparsi tragicamente (il padre muore in una battaglia della Guerra civile già nell'episodio pilota, la madre muore in un incendio nel primo episodio della seconda stagione).

Quando i due maschi, il più grande Luke e il minore Josh, orfani della figura paterna, crescono e pensano di poter ricostituire un modello di famiglia patriarcale e maschilista, interviene subito la zia, con il suo femminismo *ante litteram*, a mettere in chiaro le cose. In una rilettura figlia dei rivolgimenti culturali di quegli anni, il mito della Frontiera e della conquista del West si carica della nuova visione del mondo dei movimenti femministi e della controcultura americana. In questa nuova visione sono anche e soprattutto le donne a sobbarcarsi il peso maggiore della costruzione dello Stato e della nazione americana nella seconda metà dell'Ottocento.

Luke, nell'episodio pilota, dopo essere stato arruolato dai nordisti con la forza e portato a combattere nella battaglia di Shiloh, ritrova suo padre morente in un accampamento nordista. Disgustato dalla guerra, Luke diserta, ruba un cavallo, scappa a un linciaggio di sudisti sparando ad uno sceriffo e fugge, iniziando così la sua interminabile serie di guai con la legge.²⁹ È chiaro il riferimento al pacifismo di quei movimenti che, sull'onda delle contestazioni contro il conflitto in Vietnam, avevano finito per criticare qualsiasi tipo di guerra, comprese quelle che avevano contribuito al processo di *State Building* americano.

A rappresentare invece la nuova visione sugli indiani, con un atteggiamento di maggior rispetto nei confronti della loro cultura, è lo zio dei ragazzi, Zebulon Macahan. Zeb è un *trapper* che veste alla maniera indiana ed è molto amico del capo Sioux Satangai. Grazie a questa amicizia, nei primi due episodi della seconda stagione (*Buffalo story* e *Mormon story*) riesce a salvare due russi in visita negli Stati Uniti. Questi fanno parte di una delegazione che chiede a Zeb di fargli da guida per una battuta di caccia ai bisonti. Zeb si rifiuta affermando la necessità di preservare dall'estinzione i bisonti, peraltro sacri per gli indiani. I russi si rivolgono quindi a un'altra guida senza scrupoli (Sergeij) che li porta a caccia in pieno territorio Sioux, provocandone l'ovvia reazione. Zeb organizza uno scambio per risolvere la faccenda tra i russi e i Sioux, ma durante lo scambio Sergeij viene ucciso per aver ferito al volto Satangai, peggiorando così la situazione. Poiché l'esercito ha intenzione di sferrare un attacco contro la tribù dei Sioux, Zeb si allea con gli indiani e alla fine

29. <https://www.dailymotion.com/video/x6sps7b> (ultimo accesso il 26 luglio 2023).

riesce a convincere il capo indiano a consegnarsi per il bene del suo popolo.³⁰ Nel sesto episodio della stessa stagione (*Robber's Roost*) Zeb viene a conoscenza che una tribù Arapaho, a cui il governo americano aveva promesso aiuti, sta morendo di fame. Decide così di guidare una mandria di bestiame per sfamare il loro popolo, anche se l'impresa si prospetta difficile e pericolosa. Nel frattempo la nipote Jessie riesce a guarire dopo essere stata attaccata da uno sciame d'api proprio grazie alle cure ricevute dagli indiani.³¹ Nel sesto episodio della terza stagione, addirittura, Zeb, incaricato dal governo di catturare Louis Riel, fuggito negli Stati Uniti dopo la fine della Ribellione di Red River (un fatto storico realmente avvenuto) per estradarlo nel Canada, finisce per solidarizzare con il rivoluzionario.³² Negli ultimi due episodi della terza stagione (*La ragazza cinese* e *I negrieri*) le tematiche affrontate sono quelle del razzismo, dello schiavismo e dei diritti degli immigrati asiatici e degli afroamericani.

4.3. *Deadwood*

Molto più recente è la serie tv *Deadwood*, andata in onda per tre stagioni, dal 2004 al 2006. È la prima serie tv che dà voce alle ricerche di storici quali Richard White, Patricia Nelson Limerick e Donald Worster. Sono questi i protagonisti della già citata nuova storiografia che ha riletto la storia della conquista del West, mettendo in luce il punto di vista di coloro che avevano pagato duramente l'espansione verso ovest: le popolazioni indiane, quelle messicane, afroamericane e asiatiche, e quei lavoratori bianchi (cowboy, braccianti, minatori, lavoratori delle ferrovie, prostitute) che venivano sfruttati da grandi allevatori, banchieri, proprietari e speculatori terrieri, compagnie ferroviarie e minerarie. Una storiografia che indaga finalmente il ruolo, a lungo misconosciuto, delle donne.³³

Per quanto riguarda le innovazioni introdotte da *Deadwood* nel western, gli sceneggiatori si sono innanzitutto concentrati sull'accuratezza storica del *setting* (è stato ricreato in California un intero villag-

30. <https://www.dailymotion.com/video/x6vpv1q> e <https://www.dailymotion.com/video/x6vvnwz4> (ultimo accesso il 26 luglio 2023).

31. <https://www.dailymotion.com/video/x6vopls> (ultimo accesso il 26 luglio 2023).

32. <https://www.dailymotion.com/video/x6sptwy> (ultimo accesso il 26 luglio 2023).

33. In Italia le ricerche più in sintonia con l'opera dei *New Western Historians* sono quelle di Bruno Cartosio, *Contadini e operai in rivolta. Le Gorras blancas in New Mexico*, Milano, Shake Edizioni, 2003; Id., *Da New York a Santa Fe. Terra, culture native, artisti, scrittori nel Sudovest, 1846-1930*, Giunti, Firenze, 1999; Id., *La tesi della frontiera tra mito e storia*, in *Le frontiere del Far West*, pp. 21-40.

gio dell'epoca servendosi delle ricerche degli studiosi e dei materiali raccolti nell'Adams Museum & House dell'attuale Deadwood) e su una realistica rappresentazione dei contrasti e delle relazioni tra le varie "forze produttive" (cercatori d'oro, titolari di locali e loro dipendenti, medico, proprietario del quotidiano locale, pastore, magnati delle miniere e loro scagnozzi ecc.). La serie si confronta inoltre con la storia delle classi sociali e dei lavoratori subalterni dei campi minerari, anche di etnie non europee, che il mito e il razzismo avevano rimosso dalla maggior parte dei testi e dei film.³⁴

I protagonisti sono tutti ispirati a figure rilevanti dell'epopea della Frontiera. Come Wild Bill Hickok e Calamity Jane, Seth Bullock, che sostituisce Hickok, assassinato da John McCall, nel ruolo di tutore della legge, Ellis Alfred Swearingen, l'affarista proprietario del salone e tra i fondatori della cittadina. La serie racconta gli albori di una città mineraria del Sud Dakota che vive senza leggi e non ancora riconosciuta dallo stato, popolata da fuorilegge, prostitute e ogni sorta di criminale. Dopo la scoperta di giacimenti d'oro sulle Black Hills, la città comincia ad attrarre ogni genere di individui: cercatori d'oro, commercianti, affaristi e speculatori senza scrupoli. Nel secondo episodio della prima stagione (*Deep Water*) degli indiani Sioux vengono ingiustamente accusati del massacro di una famiglia di immigranti norvegesi, che invece sono stati attaccati e uccisi da rapinatori bianchi. Nel terzo episodio, *L'intermediario*, viene perfettamente rappresentato lo scontro di interessi tra vari attori (commercianti, affaristi, minatori e pistolieri) tipico delle città della Frontiera.³⁵ Nel decimo episodio (*Mister Wu*) colpisce il realismo con il quale vengono rappresentate le dure condizioni delle prostitute cinesi, vere e proprie schiave costrette a offrirsi per soli dieci centesimi. Nel dodicesimo episodio (*La resa dei conti*), protagonisti sono i soldati del Settimo Cavalleggeri del generale George Crook, alias "I vendicatori di Custer", che richiamano il famoso episodio del 25 giugno 1876 in cui il celebre generale *Capelli Lunghi* (così veniva chiamato dagli indiani) e i suoi 285 uomini del Settimo cavalleggeri furono annientati dai guerrieri di Toro Seduto nella valle del Little Big Horn.³⁶ Il massacro fornì il pretesto al Congresso americano per votare una legge che imponeva agli indiani di lasciare le Black Hills, conferendo al generale Sherman pieni poteri per reprimere le "ribellioni" di Cheyenne e Sioux.

34. Rosso, *Demitizzare il western*, pp. 117-118.

35. <https://www.dailymotion.com/video/x6tcwsn> (ultimo accesso il 28 luglio 2023).

36. <https://www.dailymotion.com/video/x6vhtz4> (ultimo accesso il 28 luglio 2023).

Con grande aderenza alla realtà vengono descritti nel settimo episodio della seconda stagione (*L'esclusione di E.B.*) gli agenti di Pinkerton, spesso assoldati dai grandi proprietari di miniere per reprimere le lotte delle organizzazioni sindacali a favore dei diritti dei minatori. In questi e in molti altri casi la serie riesce a dar voce alla *Social History* senza cadere in toni didascalici.³⁷ Come ha scritto Dominique Moïsi, «Deadwood rivisita il western e ne distrugge sistematicamente tutti i miti. Non c'è più il buon sceriffo, la prostituta dal cuore grande, la lotta tra il bene e il male che alla fine, inevitabilmente, vede trionfare il bene. In *Deadwood*, i personaggi, senza eccezioni, sono tutti variazioni di grigio, dal grigio più scuro al grigio più chiaro»³⁸.

4.4. *Timeless*

Se pur non propriamente appartenente al genere western, *Timeless* (due stagioni, andate in onda dal 2016 al 2018),³⁹ essendo basata sulle avventure di tre personaggi a bordo di una macchina del tempo, riprende temi e ambientazioni tipiche della conquista del West in alcuni episodi ambientati nell'America della seconda metà del XIX secolo. Ritroviamo così il racconto della nascita degli Stati Uniti con l'eroica resistenza dei coloni americani contro l'esercito messicano, nel quinto episodio della prima stagione (*Fort Alamo*); le origini della guerra di Indipendenza nel settimo e nel decimo episodio della stessa stagione (*Fermi nel passato e La guerra d'Indipendenza*); l'epopea della Frontiera e della conquista del West nel dodicesimo episodio (*Jesse James e il vecchio west*), nel quale ritroviamo personaggi realmente esistiti come Baas Reeves, il primo sceriffo di colore, e Johnson Grant, sceriffo nato da genitori indiani; la guerra civile nel secondo episodio della prima stagione (*L'assassinio di Abramo Lincoln*) e nel nono della seconda (*Il generale*) ecc.

Molto interessante è il ruolo di protagonista ricoperto da una donna, Lucy Preston, che è a capo di una squadra costretta a viaggiare nel tempo per inseguire Garcia Flynn, un pericoloso criminale che si è impadronito di una macchina del tempo costruita da un laboratorio privato su incarico del governo degli Stati Uniti. Affiancata da Wyatt Logan, un militare esperto in operazioni d'assalto (il "braccio") e da Rufus Carlin,

37. Ivi, pp. 124-125.

38. Dominique Moïsi, *La géopolitique des séries, ou le triomphe de la peur*, Paris, Stock, 2016.

39. La serie è visibile sulla piattaforma di Prime Video.

uno scienziato del team di ricerca, che funge da pilota (la “mente”), la Preston si imbarca nel primo prototipo della macchina del tempo. I tre danno la caccia a Flynn per eliminarlo prima che questi possa modificare la storia, danneggiando l’egemonia politica, militare ed economica degli Stati Uniti d’America. Lo scopo di Flynn è infatti quello di cambiare la storia americana in modo tale da evitare l’ascesa degli Stati Uniti a superpotenza mondiale. La sua motivazione è la vendetta. I membri di un’organizzazione segreta legata al governo (Rittenhouse) gli hanno infatti ucciso moglie e figlia. Lucy è stata scelta dalla Agenzia Nazionale per la Sicurezza come leader della squadra proprio in virtù della sua professione. In quanto storica, il suo compito è soprattutto quello di mettere a disposizione dei compagni le sue conoscenze per evitare comportamenti anacronistici e di contribuire alla scelta degli abiti (mentali e non) più adatti al contesto storico.⁴⁰

La decisione di mettere in scena un trio composto anche da una donna e da un afro-americano, consente di mettere a confronto i personaggi con il razzismo e con il sessismo presenti nelle diverse epoche nelle quali essi si trovano a viaggiare. Per quanto riguarda, in particolare, gli episodi ambientati nel periodo compreso tra la guerra d’Indipendenza e la fine del XIX secolo, è ad esempio interessante vedere lo scienziato afro-americano Rufus alle prese con l’America dei tempi della schiavitù (*Fermi nel passato*, ambientato nel 1754); della guerra di Secessione (*L’assassino di Abraham Lincoln*), nel quale naturalmente veste i panni di un ex schiavo in divisa da nordista; della segregazione razziale negli Stati del Sud (*Sangue nobile*, ambientato negli anni del maccartismo); del *Black Liberation Army* all’inizio degli anni ’70 (*Il nastro del Watergate*). La storia vista da una minoranza è anche quella vissuta dalla storica che, in quanto donna, subisce in alcune epoche un trattamento discriminatorio e sessista. Il produttore Eric Kripke lo ha definito «a really visceral, grounded attack on history»,⁴¹ aggiungendo che: «So much of history as we know it is the history of rich white dudes, and yet there’s so much untold history from a minority perspective, from a female perspective [...] We’re really looking for a door in to not just tell the iconic history that everyone’s heard before, but to tell a really exciting and fresh history that isn’t dusty and isn’t a school lesson, but is violent and exciting... and allows us to

40. Cfr. David Glassberg, *Sense of History: The Place of the Past in American Life*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2001.

41. *Timeless: NBC explains the show’s approach to history*, <http://ew.com/article/2016/08/02/nbc-timeless-history/> (ultimo accesso 9 marzo 2018).

make commentary on issues that are happening today».⁴² L'immaginario storico presente nella serie è nutrito soprattutto dalla "What If History" o storia controfattuale. Viaggiando nel tempo i protagonisti della serie possono cambiare gli avvenimenti e costruire un presente (quello da cui prende le mosse la vicenda) diverso. A volte è quel che succede. Spesso, però, nonostante i cambiamenti e le modifiche intervenute in seguito alle azioni del "cattivo" e dei tre inseguitori, la storia generale non cambia. In *L'assassinio di Abraham Lincoln*, Flynn viaggia fino all'aprile del 1865 per accertarsi dell'effettivo successo del piano ordinato per assassinare il presidente Lincoln, il suo vice Johnson, il segretario di Stato Seward e il generale Ulysses S. Grant, in modo tale da impedire la continuità del potere in un momento particolarmente dedicato della storia americana. Flynn, non essendo riuscito a convincere John Wilkes Booth a usare una pistola moderna, si sostituisce all'attentatore e uccide Lincoln. Ma Lucy, Wyatt e Rufus riescono a salvare Grant, Johnson e Seward, salvaguardando al tempo stesso il futuro della nazione.

In questa serie particolare attenzione è riservata al ruolo delle donne nella storia. Nel primo episodio (*L'Hindenburg*) troviamo un personaggio in procinto di imbarcarsi sul famoso dirigibile, quello della giornalista Kate Drumond, ispirato alla vera Grace Marguerite Drummond-Hay, la prima donna a viaggiare per il mondo in dirigibile, battagliera e intrepida giornalista inglese, corrispondente di guerra in Etiopia, in Manciuria e nelle Filippine. Nel primo episodio della seconda stagione (*Una guerra per finire tutte le guerre*) viene sottolineato l'impegno delle donne nella Grande Guerra, soprattutto di quelle intente a salvare vite umane, come Marie Curie e la figlia Irène, che sono le vere protagoniste della puntata. Il quarto episodio della stessa stagione (*La caccia alle streghe di Salem*) mette in scena un processo intentato contro alcune donne ingiustamente accusate di stregoneria, tra le quali addirittura quella Abiah Folger che diventerà madre di Benjamin Franklin nel 1706. Il settimo episodio della seconda stagione, *La Sig.ra Sherlock Holmes*, è interamente dedicato ad Alice Stoker Paul e al movimento delle *suffragette*.

Ed infine, ed è quello che più ci interessa ai fini dell'argomento qui trattato, nel nono episodio della seconda stagione, *Il generale*, la squadra della Preston arriva a Beaufort, nella Carolina del Sud, il 1° giugno

42. *Ibidem*. Come ha scritto Natalie Zemon Davis, la tv e il cinema danno accesso a momenti del passato che difficilmente un pubblico popolare potrebbe conoscere in altri modi, *Movie or Monograph? A Historian/Filmmaker's Perspective*, in «The Public Historian», 25/3 (2003), pp. 45-48.

1863, in piena guerra civile. L'episodio è basato su un fatto realmente accaduto, il raid su Combahee Ferry guidato da Harriet Tubman, e dal generale unionista James Montgomery durante il quale furono liberati più di 750 schiavi. Harriet Tubman fu una ex schiava, nata nel 1822, che durante la guerra di Secessione si pose a capo di un gruppo di volontari abolizionisti con i quali liberò migliaia di schiavi. Definita la *Mosè degli afroamericani*, collaborò anche con il famoso abolizionista John Brown. Allo scoppio della guerra civile decise di contribuire alla causa dell'Unione, diventando una presenza fissa negli accampamenti di Port Royal, in South Carolina, dove incontrò il generale David Hunter, altro grande sostenitore dell'abolizionismo. In seguito Tubman lavorò come infermiera a Port Royal, curando con rimedi naturali i malati di dissenteria e assistendo i soldati malati di vaiolo. Dopo il Proclama di emancipazione diresse una piccola squadra di esploratori, sfruttando la sua conoscenza del Maryland orientale. Lavorò con il Segretario alla Guerra Edwin Stanton e, successivamente, aiutò James Montgomery a conquistare la città di Jacksonville in Florida.

4.5. *Outer Range*

Per finire, *Outer Range* è una delle migliori serie tv più recenti in cui poter trovare compendiate e sublimite le tematiche maturate in oltre 40 anni di rivoluzione culturale sul modo di vedere il West e la sua conquista. Nel 2022 è andata in onda la prima stagione di otto episodi.⁴³ Fra gli estremi cronologici in cui sono ambientate le origini delle vicende narrate, il 1886 (la fine della Frontiera) e il 1968 (l'inizio della rilettura di quel processo di conquista), *Outer Range* sembra chiudere il cerchio di una riflessione su un periodo cruciale della storia americana. L'ideatore è quel Brian Watkins, già autore di altre serie tv a tema western come *Wyoming* e *My Daughter Keeps Our Hammer*.

La vicenda è ambientata nella città di Wabang, in Wyoming, ai nostri giorni ma presenta tutti gli elementi del genere western. Il protagonista, Royal Abbott (interpretato da Josh Brolin), è il patriarca di una modesta famiglia di allevatori, il classico tipo di cowboy taciturno e disincantato, che lotta strenuamente per mantenere la proprietà di un ranch confinante con il terreno di un avido e prepotente vicino, molto più ricco e spregiudicato. In un'atmosfera onirica e ai "confini della realtà", Royal nasconde un segreto: l'esistenza nella sua proprietà di una voragine senza fondo,

43. Visibili sulla piattaforma di Prime Video.

un cerchio perfetto e di origine sconosciuta e quasi soprannaturale, che sembrerebbe un vero e proprio varco temporale (la voce narrante la paragona allo strappo fatto dal dio Crono con la sua falce nel cosmo, nel punto che separa la terra dal cielo). Proprio attraverso questa voragine Royal, un bambino che stava andando a caccia con il padre alla fine dell'800, è stato catapultato negli anni '60 del XX secolo.

Come altre serie tv recenti, *Outer Range* mette in scena le grandi tensioni sociali del mondo contemporaneo in un contesto tipicamente americano ma in grado di “parlare” a una platea più ampia.⁴⁴

Il primo episodio (*Il vuoto*), si apre con il primo piano di un bisonte trafitto da due frecce. Il bisonte ritorna nello stesso episodio sotto forma di trofeo di caccia appeso alla parete della casa del rivale di Abbott e in altri momenti cruciali della serie ed è una immagine archetipica che simboleggia la civiltà indiana e la sua distruzione. Il bisonte, infatti, che per gli indiani della prateria era la principale fonte di sostentamento e di materie prime per l'abbigliamento e gli utensili, era un elemento simbolico centrale nell'arte e nella religione indiana. I Sioux credevano nell'esistenza di un “Grande Bisonte, maestro dell'invisibile” che faceva ritornare le mandrie in primavera e presiedeva alla condotta morale degli uomini. Gli indiani lo adoravano in cerimonie rituali nelle quali gli si chiedeva perdono per l'uccisione dei bisonti che servivano a sfamare la tribù. Del bisonte si usava tutto: la carne veniva in parte consumata fresca e in parte essiccata sotto forma di *pemmican*; con le ossa si fabbricavano coltelli, punte di freccia, utensili; con il crine si realizzavano corde; con i tendini il filo per cucire; con le corna cucchiaini e piccoli recipienti. La pelle veniva trattata con acqua calda e grasso, seccata al sole e poi utilizzata per confezionare capi di vestiario, mocassini, sacche e le coperture dei *tepee* (capanne).⁴⁵

Con la penetrazione dei pionieri, la scoperta di giacimenti d'oro e d'argento, la nascita di città minerarie e la costruzione delle ferrovie, che attirò tantissimi lavoratori, crebbe l'esigenza di carne e le mandrie di bisonti vennero massaccate e decimate dagli uomini bianchi. Invece ai commercianti interessavano solo le pelli e i cacciatori lasciavano spesso imputridire la carne. I bianchi non usavano le accortezze degli indiani, che cacciavano solo i capi necessari alla sopravvivenza. Ben presto il bisonte americano andò incontro a una vera e propria estinzione.

44. Aldo Grasso, Cecilia Penati, *La nuova fabbrica dei sogni. Miti e riti delle serie tv americane*, Milano, Il Saggiatore, 2015, pp. 13-14.

45. Jacquin, *Storia degli indiani d'America*, pp. 57-58.

ne. Il generale Sheridan si spinse addirittura ad affermare che l'uccisione dei bisonti avrebbe risolto prima e meglio dell'esercito «lo spinoso problema indiano». ⁴⁶

È questo che l'apparizione quasi onirica del bisonte in tutti gli episodi *Outer Range* vuole denunciare. Tutti gli episodi sono inoltre pervasi da numerosi riferimenti allo sciamanismo tipico della cultura indiana. Gli indiani credevano di vivere in un mondo in cui ogni cosa era un essere vivente, manifestazione della continuità creatrice. Il Creatore si manifestava ovunque. I sogni e le visioni avevano una funzione essenziale per comunicare con il mondo degli spiriti. Lo sciamano aveva il potere di provocare le visioni, intercedere presso gli spiriti, interpretare i sogni, scacciare la malattia dal corpo, fabbricare talismani. Nel secondo episodio (*La terra*) Autumn (interpretata da Imogen Poots), una ragazza che ha chiesto a Royal di potersi accampare nei dintorni del suo ranch, disegna sul suo taccuino uno strano simbolo che richiama molto quelli della tradizione sciamanica indiana. In questo stesso episodio, in un dialogo tra i due rivali, Wayne a un certo punto dice: «Siamo nati per cacciare e una frontiera ne genera un'altra». Il terzo episodio (*Il tempo*) si apre con l'immagine di una grande mandria di bisonti e di un accampamento indiano; Royal, lo sceriffo e molti altri residenti di Wabang notano che una montagna scompare per pochi secondi e poi riappare. All'inizio dell'episodio successivo (*La perdita*) il rivale di Royal, Wayne Tillerson, maneggia una strana roccia che è stata ritrovata da alcuni suoi lavoratori vicino al pascolo occidentale di Royal, che è proprio la terra contesa tra i due. È questa stessa roccia a inviare a Wayne un segnale che lo conduce davanti alla voragine. Nel quinto episodio (*Il suolo*) fa la comparsa una collana che Autumn porta al collo e che, schiacciata da Royal in una morsa, rilascia una polvere nera che sembra dissiparsi nella sua mano. Lo sceriffo, una donna indiana di nome Joy (interpretata da Tamara Podemsky), racconta al suo aiutante che da piccola, quando viveva nella riserva, aveva subito un tentativo di stupro da parte di due bianchi e che, quando lo aveva raccontato ai suoi genitori, questi avevano detto che non potevano farci niente perché i bianchi non venivano incriminati se aggredivano ragazze indiane. Il sesto episodio (*La famiglia*) contiene un dialogo tra Autumn e Royal nel quale la prima spiega che la sua collana e le strane rocce sul pascolo a ovest rappresentano il tempo, in forma fisica. Dopo essere stata aggredita e ferita da Royal,

46. Ivi, p. 153.

Autumn tenta di tornare al suo accampamento e incontra un orso che le comunica un messaggio (“show him”). Quando ritorna al suo campeggio, lo trova distrutto. Chiama qualcuno al telefono e poi incide uno strano simbolo sul suo petto. Più tardi, i due figli di Royal litigano e nella colluttazione finiscono per colpire sulla fronte Amy, la nipote di Royal, con una scheggia di vetro. Il penultimo episodio (*L'ignoto*) si apre con un *flashback* ambientato alla fine degli anni '70 e in cui Royal è in auto insieme al figlio maggiore Perry. I due passano in auto davanti a un cartello sul quale c'è scritto: «L'America ti dice che le uniche cose che vale la pena conoscere sono quelle che possono essere conosciute. L'America si sbaglia». Viene poi messa in scena una danza indiana alla quale assistono lo sceriffo insieme alla compagna Martha e alla loro figlia. Alla fine dell'episodio Royal confessa al figlio Perry perché è scappato di casa quando era bambino: durante una battuta di caccia, nel 1886, Royal ha sparato e ucciso accidentalmente suo padre. Spaventato, è scappato e ha scoperto quella voragine che si trova attualmente nel loro ranch. Dopo aver saltato dentro la voragine si è ritrovato nel 1968 in quel ranch che allora apparteneva ai genitori della moglie Cecilia (Lili Taylor). La famiglia Abbott lo accolse e lo allevò e finì per sposare Cecilia. Royal porta Perry davanti alla voragine e il giovane, sconvolto dalla situazione, vi salta dentro e scompare. Nell'ultimo episodio, che si intitola significativamente *The West*, Joy vede sconvolta migliaia di bisonti sfrecciare attraverso i campi accanto a un accampamento e diversi nativi americani che danno loro la caccia. Luke, uno dei figli di Wayne Tillerson, comincia a scavare una buca nel terreno conteso dal quale inizia a fuoriuscire una nebbia vorticoso. Dalla buca emergono bisonti in fuga che calpestano Luke e continuano la loro corsa precipitosa fino a quando uno passa sopra il corpo di Autumn che è stata appena colpita da un proiettile sparato da Royal. Controllando se è ancora viva Royal scopre che ha una cicatrice sulla fronte, nello stesso punto in cui Amy è stata colpita con il frammento di vetro, rivelando che in realtà è la Amy del futuro. La porta a casa e la mette sul letto. Trova Cecilia seduta al tavolo della cucina e le confessa il suo passato. Nel suo monologo finale Royal dice: «Mi hanno sempre detto che la grazia è un dono. Se la si cerca la si trova. Da bambino andavo in chiesa e sentivo il pastore predicare la parola. Me la faceva vibrare nel cuore. E tutto attorno a me assumeva un po' di senso. Il mondo era luminoso. Con me funzionava. Dio era tutto il bene. Poi, a otto anni, ho sparato a mio padre. Quando vidi il proiettile entrargli dentro e devastargli le viscere, il mondo divenne

nero. Come se tutto fosse finito. E allora realizzai che Dio è tutto. Tutto il bene e tutto il male».

Nei diversi episodi ricompaiono molti elementi tipici dello *storytelling* americano sul West: i bisonti sterminati per affamare le popolazioni delle tribù dei nativi; lo sceriffo; il rodeo e i cowboy; le mandrie spostate da un pascolo all'altro; i cappelli Stetson; i numerosi riferimenti alle teorie del Destino manifesto; l'uso e l'abuso delle armi per difendersi/ attaccare/imporsi sugli altri. Ma sono sottoposti a una radicale rilettura. I personaggi maschili, a parte il protagonista, sono tutti dei comprimari. Le vere protagoniste sono le donne: Cecilia, la moglie di Royal, una fervente cristiana rinata; la poetessa Autumn, che sembra uscita dal *Walden* di Henry David Thoreau e che è un omaggio alla *wilderness* americana; Maria, la ragazza latinoamericana innamorata di Rhett Abbott; Amy, la nipote di Royal, la cui mamma è scomparsa misteriosamente; la moglie di Wayne Tillerson, Patricia; lo sceriffo Joy, un'indiana lesbica alla quale, essendo sotto elezioni, nel secondo episodio Luke Tillerson ricorda che la città non ha mai avuto uno sceriffo indiano («E nemmeno gay», si affretta a rispondere lei).

L'elemento narrativo più importante della serie è però una sorta di rimosso psicologico di cui tutti i protagonisti sembrano farsi portatori: un senso di colpa ancestrale nei confronti di quello che oggi molti ritengono essere stato un vero e proprio genocidio compiuto nel XIX secolo dai "bianchi", non solo contro le popolazioni indigene ma anche e soprattutto contro un intero ecosistema culturale e naturale.

In conclusione, grazie alla sua potente forza immaginifica, il linguaggio cinematografico e quello delle serie tv, che sono un genere a metà tra cinema e tv, rappresenta un mezzo di comunicazione mitopoietico che va oltre il meccanismo mimetico della messa in scena e diventa un momento costitutivo della realtà sociale. In molti prodotti seriali si è assistito, negli ultimi decenni, a una evoluzione narrativa che è passata da una rappresentazione "maschilista" e patriarcale della Frontiera e della conquista del West a una molto più problematica e complessa, nella quale le donne rivestono ruoli da protagoniste. Se da una parte i personaggi maschili sono diventati sempre più "deboli", problematici e irrisolti (Royal Abbot ne è un perfetto esempio insieme al rivale Wayne Tillerson ma si potrebbe anche citare il Kevin Costner/John Dutton di *Yellowstone*), quelli femminili sono diventati centrali, fino a rappresentare in alcuni casi i pilastri della narrazione. Mentre prima le donne erano figure residuali, funzionali alle svolte narrative, con ruoli stereotipati e nei quali la gerarchia di genere si intrecciava a quella di razza (se "buone" e anglosassoni

erano prevalentemente maestre, infermiere, fidanzate/mogli; se “cattive” erano prostitute, meglio se meticce o ispaniche) quelle della nuova serialità televisiva sono coraggiose, determinate e in grado di liberarsi dalle pastoie culturali del passato. Sparano, tramano, sovvertono ordini e gerarchie, riuscendo a sopravvivere in ambienti duri e ostili e a infondere nuova energia a quello che è stato sempre considerato il genere maschile per eccellenza.

