

Demitizzare il western: le tre stagioni di *Deadwood* (2004-2006)

Stefano Rosso*

To be a saloon-keeper and kill a man was to be illustrious. (...) more than one man was killed in Nevada under hardly the pretext of provocation, so impatient was the slayer to achieve reputation and throw off the galling sense of being held in indifferent repute by his associates. I knew two youths who tried to "kill their men" for no other reason –and got killed themselves for their pains. "There goes the man that killed Bill Adams" was higher praise and a sweeter sound in the ears of this sort of people than any other speech that admiring lips could utter.
(Mark Twain, *Roughin' It*, 1872, cap. XLVIII)

*God rest the souls of that poor family...
and pussy's half price for the next 15 minutes*
(Al Swearengen in *Deadwood*)

*They were raping the land. They weren't growing anything.
They weren't respecting the cycles of nature. They were taking.*
(Intervista a David Milch, *The New Language of the Old West*, 2005)

Prima di *Deadwood*

Alla fine degli anni Cinquanta il cinema western classico si trovò ad affrontare una delle sue crisi cicliche. In quell'occasione la causa non era ancora l'esaurimento di una forma narrativa epica marcatamente formulaica e conservatrice, che si sarebbe manifestato di lì a poco, quanto la concorrenza "interna" della televisione. Infatti, al termine di quel decennio, le serie televisive western americane occupavano di prepotenza il *prime time* con ben ventiquattro produzioni diverse, sette delle quali collocate nei primi dieci posti secondo gli indici d'ascolto Nielsen: in altre parole, cinquanta milioni di americani bloccati davanti a un episodio western tutte le sere.¹ Una di queste produzioni, *Gunsmoke* (1955-1975), già radiodramma di formidabile successo (1952-1961), era destinata a battere ogni record di longevità.² Insomma, il western godeva, nel suo complesso, di ottima salute e se i vari media si facevano concorrenza al tempo stesso si sostenevano a vicenda. Perfino il western su carta stampata continuava ad alimentare le entrate di case editrici e di riviste di grande tiratura come "Argosy", "Dime Western", "Zane Grey's Western", "Western Story Magazine" e perfino il "Saturday Evening Post", sebbene i lettori si stessero orientando verso i romanzi tascabili.

Se si tenta un confronto tra serie televisive e film western di quell'epoca si può notare che le prime erano incentrate, ancora più dei secondi, su stereotipi facilmente riconoscibili dal pubblico. Tale appiattimento e ripetitività riguardavano 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, ecc.), i modelli narrativi (in termini "para-proppiani": mancanza o rapimento iniziali, intervento dell'eroe, regolamento dei conti, ecc.), nonché le ambientazioni (paesaggi banalmente evocativi e romantici, città dall'essenzialità ordinata e troppo simili agli ideali abitativi del secondo dopoguerra).

Se il cinema di quegli anni cominciava a interrogarsi su un passato non così glorioso come quello dipinto dal mito, riprendendo spunti geniali di registi controversi come John Ford, Howard Hawks, Anthony Mann, Fred Zinnemann, Nicholas Ray, Delmer Daves, Bud Boetticher e molti altri, le serie televisive western, indirizzate anche a un pubblico giovane (con l'eccezione di alcune scene più realistiche di *Gunsmoke*), sembravano impermeabili a quel cambiamento che presto avrebbe messo in forse la sopravvivenza del genere.

La convinzione, non priva di fondamento, che le serie western americane fossero ripetitive e stereotipate, è probabilmente uno dei motivi che ha indotto i critici ad applaudire a scena aperta, fin dal primo episodio (l'unico con la regia di Walter Hill),³ al serial *Deadwood*, uscito in tre stagioni successive, dal 2004 al 2006, dodici episodi per stagione, ciascuno di 55 minuti, in onda su HBO nella fascia di *prime time*.⁴ La reazione entusiasta da parte dei critici sembra basarsi sul fatto che le innovazioni stilistiche e narrative proposte da David Milch, il suo ideatore, sceneggiatore e coproduttore esecutivo, siano sorte all'improvviso e dal nulla. In realtà, senza togliere alcun merito alla proposta di Milch e dei suoi validissimi collaboratori, va ricordato il lento lavoro di preparazione che ha portato a questo *serial* comunque sorprendente. Mi riferisco innanzitutto a quel grande scavo interno ai modelli narrativi western, ai personaggi e alle ambientazioni, iniziato, come accennavo prima, da alcuni grandi registi di Hollywood, e condotto in modo sistematico, ancorché meno clamoroso, da scrittori come Elmore Leonard, Charles Portis, Thomas McGuane e altri.⁵

Val la pena ricordare che, in seguito alla fase di "morte apparente" del cinema western verificatasi dopo il fiasco commerciale di *I cancelli del cielo* di Michael Cimino (1980), che determinò il fallimento della United Artists,⁶ il cinema aveva tentato timidamente di riproporre qualche pellicola con Walter Hill (*I cavalieri dalle lunghe ombre*, 1980), Clint Eastwood (*Bronco Billy*, 1980 e *Il cavaliere pallido*, 1985) e Lawrence Kasdan (*Silverado*, 1985). La riscossa del genere, in modo inaspettato, venne invece dal romanzo che era stato dato per spacciato ormai da anni.⁷ Le due opere che segnarono la ripresa di interesse per il western furono *Un volo di colombe* (*Lonesome Dove*) di Larry McMurtry e *Meridiano di sangue* (*Blood Meridian, or the Evening Redness in the West*) di Cormac McCarthy, entrambe pubblicate nel 1985. Il loro ruolo fu molto diverso ma complementare sul lungo periodo. McMurtry, con il suo romanzo epico di novecento pagine, ripercorse i grandi temi della storia materiale e del mito del West, proponendo un'enciclopedia narrativa in cui tutti gli ambiti e gli stereotipi erano rivisitati, con ironia e distacco critico ma anche con affetto. I suoi lavori precedenti,⁸ la profonda conoscenza del territorio e della sua storia, il carattere avvincente degli intrecci e dei dialoghi, gli permisero di conquistare un ampio pubblico che fu subito ulteriormente accresciuto dalla vincita del premio Pulitzer. Il caso di *Meridiano di sangue* è assai diverso: immediato plauso

della critica ma nessun interesse da parte dei lettori, a causa di un eccesso di violenza, di una struttura narrativa troppo sperimentale e di un lessico complesso. Probabilmente McCarthy apprese la lezione e, semplificando alcune delle sue modalità narrative e stilistiche, riuscì a raggiungere un pubblico ampio come quello di McMurtry con i successivi volumi della "Trilogia della frontiera" (*Cavalli selvaggi*, 1992, *Oltre il confine*, 1994 e *Città della pianura*, 1998), per poi essere consacrato dal pubblico mondiale con *Non è un paese per vecchi* (un western-noir) e *La strada* (un romanzo apocalittico non western), che gli permise di vincere, a sua volta, il Pulitzer. Se l'uso della violenza dei romanzi di McCarthy rende più comprensibili certi sviluppi degli anni Novanta, si pensi per esempio a *Gli spietati* (1992) di Clint Eastwood, e, come vedremo, allo stesso serial *Deadwood*, il merito iniziale di una ripresa d'interesse per il western va pertanto a McMurtry.⁹

Nel 1989 fu trasmessa la miniserie in quattro puntate tratta da *Lonesome Dove* (regia di Simon Wincer), il cui notevole successo indusse lo stesso McMurtry a scrivere due *prequels* (*Streets of Laredo*, 1993 e *Dead Man's Walk*, 1995) e un *sequel* (*Comanche Moon*, 1998), tutti bene accolti e i primi due alla base di buone miniserie. Nel 1993 aveva anche autorizzato un ulteriore *sequel* televisivo – *Return to Lonesome Dove*, regia di Mike Robe – di cui però aveva rifiutato di scrivere la sceneggiatura, stesa da John Wilder. Nel frattempo si dedicava a riscritture romanzesche di personaggi storici come *Anything for Billy* (1988), su Billy the Kid, *Storie di donne con il fucile* (1990), su Calamity Jane, e alla biografia di *Cavallo Pazzo* (1999), tutte opere presenti sullo sfondo di *Deadwood*.

In quegli stessi anni erano usciti *Balla coi lupi* (1990) di Kevin Costner e il già citato *Gli spietati* (1992) di Eastwood, entrambi vincitori di Oscar: il cinema e la televisione si erano dunque in parte riconciliati con il western. Non si trattava dell'infatuazione collettiva che aveva imposto l'ingombrante supremazia del genere da fine anni Trenta a inizio anni Settanta, ma di una ripresa d'interesse tale da convincere i produttori televisivi che il western era ancora in grado di mettere in scena alcuni dei problemi e dei conflitti dell'America contemporanea, di innescare una riflessione sul passato, e, in ogni caso, di attrarre un pubblico ampio.

Un allievo di Robert Penn Warren rilegge il West

Com'è noto, il West della cultura popolare che si è diffusa negli Stati Uniti e nel mondo a partire da fine Ottocento non è quello della "realtà materiale" di quei luoghi. L'Ovest è stato mitizzato più di qualsiasi territorio d'America, diventando per decenni un luogo privilegiato di conferma della validità del Sogno americano e della costruzione di identità maschili e femminili che sarebbe eufemistico definire discutibili. Gli storici e gli studiosi di cultura hanno dovuto fare un grande lavoro, negli ultimi quarant'anni, per strappare il West alle costruzioni ideologiche di Frederick Jackson Turner, di Theodore Roosevelt e dei loro rispettivi seguaci, e di fenomeni spettacolari di formidabile risonanza come il *Wild West Show* di Buffalo Bill. Tali New Western Historians – così sono stati chiamati nel mondo accademico – non si sono limitati, basandosi in modo rigoroso su documenti d'archivio, a raccontare un West completamente diverso da

quello del mito, ma hanno contestato la tesi di Turner in base alla quale l'idea di Frontiera sarebbe stata un motore propulsivo per la democrazia.

Alcuni storici che si sono mossi in questa direzione con risolutezza, soprattutto Richard White, Patricia Nelson Limerick e Donald Worster, hanno preparato il terreno per una rilettura di *tutta* la storia della conquista del West che mettesse in luce il punto di vista di coloro che avevano pagato duramente l'espansione verso ovest: anzitutto le popolazioni indiane, ma anche quelle messicane e messiconordamericane, le afroamericane e asiaticoamericane, e quei lavoratori bianchi (cowboy, braccianti, minatori, lavoratori delle ferrovie, lavoratrici del sesso...) i cui nemici erano stati, più degli indiani stessi, i loro rispettivi padroni: grandi allevatori, banchieri, proprietari e speculatori terrieri, compagnie ferroviarie e minerarie.¹⁰ Inoltre veniva finalmente indagato il ruolo a lungo misconosciuto delle donne che avevano partecipato in gran numero alla "conquista del West".

Per quanto l'ideatore di *Deadwood* abbia sostenuto esplicitamente di non aver voluto produrre un serial televisivo "revisionista", va sottolineato che David Milch conosce i metodi della ricerca rigorosa e sicuramente si è servito del lavoro degli storici e dei curatori degli archivi dell'Ovest.¹¹ Brillante studente a Yale (il suo *advisor* di letteratura inglese fu R.W.B. Lewis!), nei primi anni Settanta fu scelto da Robert Penn Warren e da Cleanth Brooks per collaborare a un'antologia universitaria di stampo "(tardo)neocritico" e iniziò un percorso accademico che si interruppe dopo otto anni quando decise di passare alla TV. Se non è diventato un accademico di successo (ebbe comunque l'onore di insegnare letteratura inglese a Yale dopo un periodo al Writing Workshop della University of Iowa) è solo perché ha scelto una via molto più remunerativa. Qualcuno lo ricorderà come sceneggiatore e produttore esecutivo di una serie poliziesca che ebbe notevole successo di pubblico e di critica, *Hill Street giorno e notte* (*Hill Street Blues*, 1981-87) e poi come co-sceneggiatore di un'altra che pure ha goduto di grande fama, *NYPD Blue* (1993-2005). Chi conosce le due serie ha ben presente il realismo delle situazioni allora considerato innovativo, l'uso ricercato del dialogo, la cura del dettaglio nelle riprese della vita quotidiana, la capacità di tendere molte *ficelles* narrative in ogni singolo episodio e un certo gusto metanarrativo.

Il fatto poi che Milch abbia dichiarato di non avere voluto fare un prodotto "revisionista" è trascurabile perché contraddetto dalla serie stessa, come spero emerga nel resto dell'articolo. L'idea che affascinava Milch era di indagare su un "luogo" dove la legge non fosse ancora arrivata. Il progetto iniziale riguardava la Roma imperiale ma non poté essere realizzato perché era già in produzione, per la HBO, una serie di ambientazione analoga.¹² Milch allora propose di indagare su un insediamento del West prima della "civilizzazione" e la scelta fu quanto mai appropriata.

Before the law: violenza e criminalità in Deadwood

Deadwood nacque come città mineraria delle Black Hills (odierno South Dakota) nel 1875 in seguito alla scoperta dell'oro nell'omonimo torrente. L'anno dopo la città aveva già 25.000 abitanti – oggi ne ha 1300 e sopravvive grazie al gioco

d'azzardo legalizzato e al turismo – ma formalmente “non esisteva” in quanto era cresciuta nel territorio della Nazione Sioux (le tribù Lakota, Dakota e Nakota) in aperta violazione del Trattato di Fort Laramie del 1868, che proibiva a qualsiasi bianco di insediarsi in quelle terre. L'isolamento in mezzo alle “Colline nere” e l'afflusso accelerato di cercatori e di uomini senza scrupoli spiegano la fama di violenza che Deadwood porta con sé.

Anche se studiosi autorevoli come Eugene Hollon hanno dimostrato che la violenza nel West fu di gran lunga inferiore a quella praticata nelle città dell'Est, hanno dovuto ammettere che, sebbene per pochi anni, la fama negativa di Deadwood fu meritata.¹³ Tale notorietà fu anche accresciuta dal caso: nel 1876, un mese dopo la sconfitta di Custer a Little Big Horn, il leggendario Wild Bill Hickock vi fu ucciso con un colpo alle spalle, sparato da un giocatore d'azzardo ubriaco (nella serie la scena compare nel quarto episodio della prima stagione).¹⁴ Ancora oggi tra le attrazioni della Deadwood contemporanea si distinguono la messa in scena quotidiana (solo d'estate) di quell'omicidio e la visita alle tombe di Wild Bill e della sua amica Calamity Jane, che vi morì nel 1912.

Nella tradizione del cinema e del romanzo western la rappresentazione di luoghi dove non esiste legalità e gli organi dello Stato devono ancora insediarsi non è inconsueta, ma in genere è funzionale al motivo diegetico del ripristino dell'ordine da parte dell'eroe. La scelta di Milch è diversa. Nella prima serie è subito messo in evidenza il potere, illegale e criminale di Al Swearengen (l'eccellente attore Ian McShane), il proprietario del Gem Saloon, il primo bordello della città. Swearengen, ricostruito con libertà sul personaggio storico (nella serie è un inglese proprio come l'attore che lo impersona, ma in realtà veniva dall'Iowa), agisce al di fuori di ogni norma e di ogni apparente moralità: fin dall'inizio ci viene presentato come il mandante di un omicidio (I, 3) e come intenzionato a fare uccidere una bambina figlia di pionieri e sopravvissuta a un'imboscata di falsi indiani (I, 2). Ma già alla fine della prima stagione (I, 9), per avviare le trattative con il governo federale degli Stati Uniti per la legalizzazione dell'insediamento abusivo di Deadwood, Swearengen riunisce i “notabili” locali sostenendo la necessità di nominare (non di “eleggere”) un gruppo di amministratori dell'insediamento: sindaco, tutore dell'ordine, capopompieri, responsabile della sanità pubblica, ecc. L'abilità di Milch (viene da chiedersi che cosa sarebbe riuscito a realizzare se davvero avesse potuto mettere in scena coorti urbane nella Roma “sregolata” di Nerone, come nel suo iniziale progetto) sta nel mostrare la trasformazione di personaggi come Swearengen, ma per certi aspetti la trasformazione di *tutti* i personaggi che svolgono attività economiche, dai giorni delle strade fangose e coperte di escrementi (e di sangue animale e umano) dei primi mesi del 1876, a quelle molto meno maleodoranti di fine 1877. Tale trasformazione non dipende, come nel western classico, dall'arrivo di un eroe giusto, coraggioso e dal passato sconosciuto, come Milch riesce inizialmente a farci credere: infatti ci mostra alcuni atti di coraggio e di abnegazione di Seth Bullock, altro personaggio storico qui rivisitato. Bullock, che sembra avere *le physique du rôle* dell'eroe (è l'attore opportunamente un po' irrigidito Timothy Olyphant), scivola lentamente verso un realismo politico che cancella l'aura tipica dei protagonisti del mito, rivelando, al tempo stesso, gli aspetti oscuri della sua personalità.

Come emerge nelle trattative che danno vita alle prime forme amministrative della cittadina (ultime puntate della prima stagione), il motore del cambiamento non è il desiderio di giustizia, l'introduzione del progetto politico dello stato federale, l'adesione ai valori della moralità, della religione o magari del Manifest Destiny, ma la convinzione che non esista alcuna alternativa, per la sopravvivenza delle attività economiche di Deadwood, se non adeguarsi alla vituperata "civiltà" dell'Est e alle sue forme della politica:

Swearengen: Un'organizzazione municipale informale. Non un governo autonomo. Ci marcherebbe come ribelli. Ma una struttura abbastanza forte da persuadere quegli stronzi (*cocksuckers*) dei territoriali di Yankton che abbiamo abbastanza soldi per corromperli sottobanco (*to pay them their fucking bribes*, I, 9).¹⁵

Dunque Swearengen decreta che la formula iniziale di "tutti contro tutti" (in cui lui era il più potente) non funziona più quando lo Stato e i suoi emissari sono alle porte.¹⁶ Come ha esplicitamente affermato lo stesso Milch, "l'insediamento [di Deadwood] fu organizzato dalle forze economiche",¹⁷ non ebbe origine da discussioni ideologiche né tantomeno dall'intervento di un eroe raddrizzatore di torti. Se all'inizio Bullock e Swearengen sembrano i tradizionali antagonisti del western classico, il buono (idealista) e il cattivo ("materialista" e avido), con il passare degli episodi si comprende che i due finiranno con il collaborare per fronteggiare la corruzione del potere, della burocrazia statale e dei *robber barons* dell'Est: i ruoli diventano così instabili da indurre lo spettatore a condividere l'avversione istintiva che la prostituta Trixie manifesta per Bullock.

Alla fine della prima stagione Swearengen decide di spiegare a Bullock, ex-sceriffo del Montana e uomo (apparentemente) di sani principi, che cos'è la legge e quali sono i rapporti con i politici e i magistrati con cui sta trattando. Lo scambio parte da una discussione sulle qualità dello sceriffo in carica.

Bullock: Un coglione (*shitheel*) non dovrebbe portare mai una stella!

Swearengen: E invece sì che va data a un coglione, è un lavoro da coglioni! Ti dispiace sederti un momento? Vorrei dirti qualcosa sulla legge (...). Oltre a tutte le mazzette che io pago normalmente, ho sborsato 5000 dollari per evitare di diventare una barzelletta (*fireside ditties*) per tutti. L'uomo che è scampato a un'accusa di omicidio si dà un gran daffare perché questo posto entri nella confederazione solo per trovarsi alla mercé di un mandato d'arresto tirato fuori all'occorrenza da un magistrato solerte e venduto. Gli metto nelle tasche quello che vuole e lui mi risponde che i 5000 che ho versato non bastano più per scagionarmi. Hai capito cos'è la legge? (*I give you the law!*)

Bullock: Non deve essere per forza così.

Swearengen: Ah, se tu fossi lo sceriffo e tu dicessi "Fate questo, fate quello!", io ti starei a sentire perché tu non sei una puttana!

Bullock: Sarà perché devo rispondere alla mia coscienza!

Swearengen: Io però ci verrei al tuo giuramento e ti spalleggerei perché sei uno di quei rompipalle che credono che la legge possa essere onesta!

Bullock: Io non voglio farlo! (I, 11).

Bullock sembra in qualche modo resistere all'amoralità, funzionale al "bene" di Deadwood, manifestata da Swearengen, dichiarando la sua indisponibilità a sostenere i traffici contro le mire espansionistiche del Dakota e del Montana, fortemente attratti da un'area ricca di giacimenti. Ma nell'episodio successivo Bullock ritorna sui suoi passi e senza dare spiegazioni accetta la stella di latta (I, 12), adeguandosi in silenzio al volere di Swearengen.

Ciò che emerge nella serie "non è la vittoria esplicita della legge sulla criminalità, presente in tanti western, ma piuttosto il funzionamento della legge *insieme* alla criminalità (...)".¹⁸ Se la dicotomia "civiltà *versus* vita selvaggia", tanto amata dal genere e da Mark Twain, ricompare anche qui, è solo per dirci che "la civiltà è stata fondata *sulla* vita selvaggia",¹⁹ o, più brutalmente, che *la civiltà è la vita selvaggia*, affermazione che Leslie Fielder si sarebbe sentito di sottoscrivere.

La constatazione che la legge si muove a fianco della criminalità non è peraltro una novità: l'argomento è stato ampiamente tematizzato dal romanzo e dal cinema poliziesco *hard-boiled* fin dai tardi anni Venti del Novecento. La differenza è che nelle storie incentrate su Sam Spade, Philip Marlowe o Lew Archer compare lo sguardo esterno di un eroe che giudica dall'alto (o dal basso) di una morale autonoma, ferma e incorruttibile. In *Deadwood* questo punto di vista viene inizialmente fornito e poi lentamente sottratto: si comincia con il rispetto del codice del West (Bullock che impicca con le sue mani un ladro di cavalli in I,1) e si finisce in un complesso viluppo di istanze moralmente non lineari che impediscono la visione del *serial* in sequenza non cronologica.

Qualcuno potrebbe obiettare giustamente che, rispetto alla realtà storica, il *serial* contiene *troppa* violenza: quasi ogni puntata ne offre una dose massiccia, con momenti difficili da sostenere.²⁰ Se si esclude un singolo omaggio forse superfluo alla moda contemporanea degli assassini psicopatici (soprattutto II, 6), privo tuttavia di voyeurismo, la brutalità materiale qui rappresentata ha la funzione, per me decisiva, di tenere lontano qualsiasi recupero della violenza in chiave rigenerativa, rischio evidente di tanta cultura americana western (e non solo western).²¹ È in questo che si nota l'assimilazione della lezione di McCarthy, in particolare del suo inesorabile *Blood Meridian*. La violenza è ora casuale e insensata, ora conseguenza di un sistema economico selvaggio (non a caso la terza stagione è dominata dalla presenza sinistra di George Hearst, il padre del grande magnate dell'editoria, qui liberamente ridipinto come un *robber baron* della peggior specie), forse evocativo della *deregulation* degli stessi anni in cui il *serial* andava in onda.

Tremila volte *fuck*: sulla lingua aulica di *Deadwood*

Ritorniamo alle innovazioni introdotte da *Deadwood* nel western televisivo. I critici e i recensori non si sono esclusivamente concentrati sull'accuratezza storica del *setting* (è stato ricreato in California un intero villaggio dell'epoca servendosi delle ricerche degli studiosi e dei materiali raccolti nell'Adams Museum & House dell'attuale Deadwood)²² e sulla capacità di mostrare il contrasto e le relazioni tra le varie "forze produttive" (cercatori, titolari di locali e loro dipendenti, medico, proprietario del quotidiano locale, pastore, magnati delle miniere e loro scagnozzi, ecc.), ma soprattutto sulla lingua parlata.²³

I dialoghi – che occupano gran parte dello spazio narrativo, sebbene l'azione non scarseggi affatto – sono il tratto che distingue *Deadwood* dalle altre serie western del passato lontano e vicino, compresa la recente e politicamente corretta *La signora del West* (*Dr. Quinn, Medicine Woman*, 1993-2001): il serial di Milch propone una curiosa commistione di turpiloquio e di lingua raffinata e complessa che per alcuni studiosi evoca Shakespeare e il romanzo vittoriano.

Nei 55 minuti della prima puntata la parola "fuck" (opportunamente doppiata in italiano con "cazzo") viene ripetuta 56 volte e nelle successive la frequenza aumenta fino a un totale di oltre 3000 casi, con una media di più di 80 ricorrenze a puntata. Per gli spettatori di HBO non è peraltro motivo di turbamento: una delle caratteristiche della rete via cavo sta proprio nel rifiutare la censura delle reti "pubbliche", come *I Sopranos* e altre fiction televisive recenti hanno ampiamente dimostrato. Tuttavia, la frequenza del turpiloquio (tra i termini caratterizzanti di *Deadwood* compare spessissimo *cocksucker*, reso quasi sempre in italiano con "testa di cazzo") assume un significato importante perché estranea alle regole del genere, soprattutto di quello televisivo degli anni Cinquanta. Com'è noto la volgarità e i riferimenti alla vita sessuale sono stati rimossi dal western, salvo rarissime eccezioni.²⁴

I recensori e i critici si sono subito attivati per dimostrare l'opportunità o meno dell'uso nel serial di alcuni dei termini ricorrenti. Indipendentemente dal fatto che parole volgari come quelle citate sopra (ma l'elenco sarebbe lungo) sono state rinvenute in vari testi a stampa, perfino in dizionari, di fine Ottocento, il che fa pensare che fossero usate anche precedentemente, non è un mistero che per conquistare il pubblico la lingua abbia bisogno di essere avvicinata a quella contemporanea, come dimostrano gli editori costretti ad aggiornare le traduzioni dei classici. D'altro canto la riproduzione filologica di termini blasfemi usati nel secondo Ottocento sarebbe suonata ridicola e straniante, con effetti controproducenti per gli obiettivi di iperrealismo del serial. Il ricorso martellante a "fuck", "fucking", "fucked", ecc. ha invece la funzione di evocare presso lo spettatore la realtà di un luogo "estremo", lontano, anche se per pochi anni, dalla civiltà della costa Est. Non è un caso che uno dei momenti di maggiore creatività linguistica dello slang parlato negli Stati Uniti sia stato quello della Guerra del Vietnam. In quell'infausta circostanza storica un gran numero di americani, trovandosi a combattere in un luogo per loro infernale, inventarono, forse come meccanismo di difesa, una lingua al tempo stesso misogina, cruda, scatology e farcita di umorismo nero, che solo loro riuscivano a comprendere.²⁵ Fatte le debite differenze, qualcosa di simile avviene in *Deadwood*. L'esperienza-limite di un

insediamento in territorio indiano, dove ci si poteva svegliare poveri e addormentare ricchi (o viceversa) o morti, lontano dall'amministrazione federale, era concepita dai suoi stessi protagonisti come un'anomalia irriducibile al mondo civile, come una circostanza che faceva sentire "uniti" anche i più acerrimi nemici che vivevano nelle Black Hills. Il turpiloquio eccessivo proposto da Milch è uno dei modi per "denaturalizzare" il western, per strapparli al mondo del mito.

Alcuni critici hanno rilevato la straordinaria loquacità maschile espressa nel *serial* che contraddirebbe e demitizzerebbe la laconicità proverbiale dell'eroe di frontiera. Se questa osservazione ha un suo fondamento,²⁶ va anche chiarito che si basa su una visione semplicistica: il cowboy e il pistolero sono sì tradizionalmente laconici, come nei film di Clint Eastwood, ma nella storia del western non sono mancate importanti eccezioni.²⁷ Inoltre, non bisogna dimenticare che le serie televisive western degli anni Cinquanta narravano di personaggi decisamente più loquaci di quelli del cinema di Hollywood; anzi potremmo dire che tentarono di trasformare l'eroe solitario in eroe collettivo, come nel caso dei gruppi famigliari di *Bonanza*, *The Virginian*, *The Big Valley* e *The High Chaparral*, sostituendo "all'individualismo (...) il gioco di squadra dell'anonimato collettivo",²⁸ per scopi ideologici riconducibili al clima della Guerra fredda.

Ma soprattutto bisogna citare ancora una volta i grandi innovatori della narrativa western degli anni Ottanta. Larry McMurtry crea, in *Un volo di colombe*, il cowboy più logorroico della storia del genere (Gus McCrae) e Cormac McCarthy, in *Meridiano di sangue*, mette in bocca al terribile giudice Holden interminabili, dottissime ed enigmatiche discettazioni: in entrambi i casi lo stereotipo del protagonista western come uomo d'azione che si oppone alla chiacchiera femminile viene ampiamente decostruito.²⁹

In *Deadwood*, che sembra avere appreso le lezioni di McMurtry e di McCarthy (meglio del recentissimo *Hell on Wheels*, 2011, l'ultimo serial western a tutt'oggi), emerge con prepotenza la percezione che lo spazio della parola non sia prerogativa (negativa) del mondo femminile e della politica (spesso associata al "femminile"); in *Deadwood* tale spazio è equamente distribuito tra uomini e donne, soggetti altolocati e subalterni, protettori e prostitute.

Tra i numerosi dispositivi espressivi che caratterizzano il *serial*, rari nella prima stagione, più frequenti a partire dalla seconda, si distinguono i monologhi, in cui l'aspetto parodico della recitazione teatrale è evidente (nella terza stagione arriva anche il teatro vero e proprio). Nei monologhi, ma non solo in quelli, la scelta lessicale è ricercata, la costruzione della frase così complessa che si vorrebbe rivedere la scena una seconda volta. L'aspetto sconcertante, dagli effetti quasi comici, è che la parlata aulica non appartiene soltanto a soggetti di provenienza sociale *highbrow*, come alla newyorkese Alma Garrett, al medico o al direttore del giornale, ma anche a biscazzieri, tenutari di bordelli strappati all'orfanotrofio in tenera età, prostitute, stallieri afroamericani, e perfino a una Calamity Jane costantemente ubriaca e urlante. Ma anche quando la lingua s'impenna verso l'alto, basta un attimo per farla ripiombare nel fango e negli escrementi, quasi a volere dimostrare, bachtinianamente, un dialogismo radicale, una commistione di registri che richiama uno "stato primordiale" della convivenza, privo dell'ipocrisia delle norme della parola civile e della politica.

Il primo monologo, sorprendente per lo spettatore, è declamato da E.B. Farnum, che esprime a voce alta la sua ira contro Swearengen mentre cerca di togliere una macchia di sangue dal pavimento di una delle stanze del suo albergo, dove è appena stato ucciso un uomo (I, 5). Vale la pena citarlo nella sua interezza:

E.B. Farnum: Ti ha messo alla prova, Al Swearengen. E le tue vere intenzioni sono venute fuori. C'è l'oro sul terreno di quella donna. Tanto valeva che tu lo gridassi ai quattro venti. Ecco perché stai facendo i salti mortali per riaverlo. E come hai fregato quello stupido di suo marito, così vorresti fregare la vedova. Avvalendoti di un complice fedele come Eustace Bailey Farnum, in veste di intermediario e babbeo. Per spiegarle perché voglio che rivenda, userò come pretesto lo spauracchio dei Pinkerton. Manderò avanti Farnum a derubarla, così, per pura facciata. Perché dovrei dare a E.B. anche solo una minuscola fetta di tutta la torta che mi spetta, o permettergli addirittura di assicurarsi un piccolo introito a vita, in vista della vecchiaia? Cos'ha mai fatto per me oltre a temermi come la morte ogni giorno della sua vita, tanto che solo l'idea di andare al bagno tranquillo (*the idea of bowel regularity*) è per lui una vana speranza? Per non dimenticare la libertà con cui faccio uccidere la gente nelle sue stanze. Così che ogni fottuto momento (*fuckin' moment*) libero della sua esistenza lui lo debba passare a cercare di togliere delle cazzo di macchie da un cazzo di pavimento (*goddamned floor*)! Per non dover abbassare le sue tariffe. Dio stramaledica quel bastardo! (*Goddamned that motherfucker!*)

Qui, come in molte altre scene, l'invettiva inizia con stile declamatorio teatrale, con frasi ritmiche e non prive di assonanze e allitterazioni, per poi, con un violento anticlimax, ricordarci dei gravi problemi intestinali che affliggono E.B. e che ne ostacolano la vita sociale, per concludere con uno degli insulti più pesanti di cui dispone la lingua inglese.

Dopo la prima stagione i monologhi si intensificano ma non perdono vigore. Quelli di Farnum assumono un tono sempre più grottesco: sono in genere prove di discorsi che dovrà fare a interlocutori che lo mettono a disagio. Grotteschi, ma anche "filosofici", sono quelli che Swearengen indirizza a un pacco contenente la testa mozzata di un indiano sioux, che porta con sé in giro per il suo bordello, un costante memento per lo spettatore che Deadwood è un luogo usurpato ai nativi (notevole il monologo in II, 7).³⁰ Anche il dottor Cochran, Calamity Jane, Cy Tolliver (il proprietario del saloon-bordello Bella Union), la maîtresse lesbica Joanie e altri personaggi minori si lasciano via via scoprire nell'intimità di un monologo con se stessi e con le loro paure.

La ricchezza e la complessità, soprattutto visiva, di *Deadwood*, richiederebbero ben altro spazio, come l'interesse della critica, anche di *gender*, ha dimostrato.³¹ Ritornando al revisionismo western di *Deadwood*, va aggiunto che questo *serial*, con grande libertà espressiva, affronta brandelli della 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.³² La Chinatown di *Deadwood* sembra inizialmente ricadere nello stereotipo grazie alla ciclica comparsa di Wu, il portavoce della comunità (che nulla sa dire oltre a “cocksucka” e al nome storpiato di Swearengen, “Swidgen”), che, in modo granguignolesco, ha la mansione di fare sparire i corpi umani nella sua porcilaia. Ma a fianco della sua figura grottesca compaiono quelle, per nulla comiche, di prostitute cinesi, vere e proprie schiave costrette a offrirsi per soli dieci centesimi. Analoga cura storica riguarda la rappresentazione inclemente dell’Agenzia Pinkerton, al soldo dei grandi possidenti di miniere contro le organizzazioni sindacali; oppure il significato che ebbero nel West le innovazioni tecnologiche, qui rappresentate dall’arrivo della prima bicicletta e del telegrafo.³³ In questi e in altri numerosi casi il *serial* prosegue nel recupero (molto libero) della storia sociale e riesce a farlo senza cadere in toni didascalici, un rischio sempre presente nei tentativi revisionisti.³⁴

Tra gli ambiti su cui bisognerebbe indagare vanno segnalate alcune scene in cui compaiono riletture o citazioni di classici del cinema e della letteratura, a dimostrazione di un gusto metanarrativo ormai diffuso nella fiction televisiva di oggi.³⁵ Un caso esemplare è costituito dall’intervento chirurgico sulla Signora Garrett che sta portando avanti una gravidanza a rischio (III, 2). Qui è evidente la parodia, seria e crudele, del fortunato e improbabile parto in *Ombre rosse* di John Ford. Anche in questo frangente il medico si trova a richiedere aiuto a una prostituta, Trixie. Ma diversamente dalla compostezza di Claire Trevor (la Dallas del film di Ford), Trixie non riesce a controllare il nervosismo e, durante l’operazione, litiga brutalmente con il Dottore, sfornando, mentre si occupa di anestetizzare la paziente, una serie di epiteti degni della creatività linguistica del suo infame protettore Swearengen. L’intervento chirurgico riesce, come era riuscito il parto di *Ombre rosse*, ma sopravvive solo la madre.

Al di là degli innumerevoli ambiti esplorati narrativamente da *Deadwood*, va sottolineata, in conclusione, la costante ricerca artistica di un prodotto televisivo che non si limita a inseguire la spettacolarità, per quanto desideri un po’ troppo ardentemente stupire lo spettatore. Si è già detto del carattere iperrealistico del setting che però si scontra con le evidenti ricostruzioni digitali e con dialoghi marcatamente teatrali. Le sequenze alternano rapidi primi piani, tipici delle serie contemporanee, a immagini straniate, rallentate, oblique, a inquadrature imprevedute (memorabile quella di Cy Tolliver ripreso da dietro una fila di bicchieri del saloon), a immagini bloccate che evocano quadri rinascimentali (come quello dei cinque esausti partecipanti all’intervento chirurgico sui calcoli all’uretra di Swearengen, riversi e muti sul corpo del paziente, II, 4). Non mancano dialoghi di una scena che continuano in un’altra a cui è stato sottratto l’audio, una sorta di montaggio alternato “incrociato”; o ancora la ricerca di un legame tra i trentasei episodi, privi di musica extradiegetica, e la canzone che accompagna i titoli di coda, sempre diversa. Molte di queste scelte mostrano quanta strada abbia fatto il western. Ma forse, volendo chiudere con una *boutade*, si potrebbe dire che Mark Twain aveva già previsto tutto tre anni prima che l’oro fosse scoperto a Deadwood: in *Roughin’ It*, naturalmente.³⁶

NOTE

* Stefano Rosso, condirettore di *Ácoma*, insegna letteratura angloamericana all'Università di Bergamo. Sul western ha curato i volumi *Le frontiere del Far West. Forme di rappresentazione del grande mito americano* (Shake, Milano 2008) e *L'invenzione del west(ern). Fortuna di un genere nella cultura del Novecento* (ombre corte, Verona 2010). Una versione più ampia di questo saggio è contenuta nel suo prossimo libro.

1 Si veda Michael T. Marsden e Jack Nachbar, *The Modern Popular Western: Radio, Television, Film and Print*, in J. Golden Taylor, a cura di, *A Literary History of the American West*, Texas Christian University Press, Fort Worth, TX 1987, p. 1267.

2 Tra le principali serie televisive western dell'epoca vanno ricordate *Bonanza* (1959-1973), *The Rifleman* (1958-1963), *Have Gun – Will Travel* (1957-1963), *Maverick* (1957-1962), *Rawhide* (1959-1966), *The Virginian* (1962-1971), *The Big Valley* (1965-1969) e *Wagon Train* (1957-1965).

3 Come spesso avviene nelle serie televisive, il regista dei singoli episodi può cambiare. Nel caso di *Deadwood* il ciak d'avvio di Walter Hill non è stato soltanto un richiamo pubblicitario, ma un omaggio al modo di fare western realistico e amaro del maturo regista di *I cavalieri dalle lunghe ombre* (1980), *Geronimo* (1993) e *Wild Bill* (1995), che nel 2006 avrebbe diretto la miniserie *Broken Trail* (vedi oltre la nota 34). Dopo Hill si sono susseguiti vari registi, tra cui Ed Bianchi (che poi ha lavorato per *The Wire*), Davis Guggenheim (notevole documentarista e regista del cortometraggio per la rielezione di Obama), Dan Minhan (regista di episodi di *Six Feet Under*, *True Blood*, *The L Word*, *Grey's Anatomy*, ecc.) Steve Shill (che ha lavorato sul set di *I Soprano*, *The Wire*, ecc.).

4 La prima stagione di *Deadwood* andò in onda alle 22 e le successive alle 21. Ricevette ventotto nomination per gli Emmy Awards: se ne aggiudicò ben otto e vinse anche un Golden Globe. In Italia sono state trasmesse solo le prime due stagioni: a pagamento su Fox nel 2005 e poi su La7, nel 2006. Dopo la terza stagione, nonostante indici d'ascolto superiori a un milione di spettatori, Milch dovette decidere se continuare con *Deadwood* o creare un'altra serie. Decise per la seconda ipotesi, lasciando l'intreccio in sospenso. Anche i due film che avrebbero dovuto chiudere la produzione non furono mai realizzati.

5 Su questo rimando al mio *Dal western classico al post-western: lo strano caso di Elmore Leonard*, in Stefano Rosso, *L'invenzione del west(ern)*, cit., pp. 82-95 e Id., *Sul duello western: dalle origini al post-Vietnam, "L'immagine riflessa"* (2012), in corso di stampa.

6 A fronte di un investimento di quarantaquattro milioni di dollari il film ne incassò meno di tre.

7 Negli anni Settanta il western cinematografico era stato giudicato da più parti gravemente malato; per quanto in numero ridotto, erano uscite opere di notevole interesse grazie a Clint Eastwood, Robert Altman, Robert Aldrich, Don Siegel, Arthur Penn, Sam Peckinpah, William Wiard, Sidney Pollack, e altri. Il mercato librario del western, invece, aveva subito una frenata molto più brusca. Era rimasto attivo Louis L'Amour grazie alla schiera dei fan, ma le sue vendite erano diminuite. Quanto alla TV è significativo che la serie *Gunslinger* sia stata interrotta nel marzo 1975, e che quell'anno sia stato il primo anno in assoluto in cui nessuna nuova serie western sia andata in onda.

8 McMurtry si era già fatto notare con *Hud il selvaggio* (1961) e con *L'ultimo spettacolo* (1966), dal quale Peter Bogdanovich trasse un ottimo film (1971).

9 Per un'analisi dell'uso della violenza in *Gli spietati*, si veda Giorgio Mariani, *Reimmaginare il passato. Il mito della frontiera, la violenza e il cinema western "revisionista"*, in Stefano Rosso, a cura di, *Un fascino osceno. Guerra e violenza nella letteratura e nel cinema*, ombre corte, Verona 2006, soprattutto le pp. 135-45.

10 Su questo si veda, per esempio, Bruno Cartosio, *Contadini e operai in rivolta. Le Gorras blancas in New Mexico*, Shake Edizioni, Milano 2003. Le ricerche di Cartosio sono in sintonia con quelle dei New Western Historians, come emerge nel suo *Da New York a Santa Fe. Terra, culture native, artisti, scrittori nel Sudovest, 1846-1930*, Giunti, Firenze 1999 e in vari saggi tra cui *La tesi della frontiera tra mito e storia*, in Rosso, a cura di, *Le frontiere del Far West*, pp. 21-40 e *Raccontare l'Ovest: finzione e realtà*, in Rosso, a cura di, *L'invenzione del west(ern)*, pp. 33-50.

11 Come emerge in varie interviste, Milch sostiene di non essere un grande conoscitore del

western classico del cinema e della letteratura, ma di avere studiato in modo approfondito la storia del West e di avere letto accuratamente tutti i numeri del periodo 1875-77 di "The Black Hills Pioneer", l'unico giornale locale. Si veda Joseph Millichap, *Robert Penn Warren, David Milch, and the Literary Contexts of Deadwood*, in David Lavery, a cura di, *Reading Deadwood: A Western to Swear By*, I.B. Tauris, London 2006, pp. 101-14.

12 Su questo si veda Mark Singer, *The Misfit: How David Milch Got from "NYPD Blue" to "Deadwood" by Way of an Epistle of St. Paul*, "New Yorker", 14 febbraio 2005, http://community.livejournal.com/new_yorker/19702.html, pagina consultata il 15.8.2012 e *The New Language of the Old West*, documentario-intervista offerto insieme ai materiali che accompagnano il serial in dvd.

13 Si veda W. Eugene Hollon, *Frontier Violence: Another Look*, Oxford University Press, New York 1974, soprattutto le pp. 200-201. Si veda inoltre la voce "Deadwood, South Dakota" in Howard R. Lamar, a cura di, *The New Encyclopedia of the American West*, Yale University Press, New Haven, CT 1998, p. 289.

14 D'ora in avanti il riferimento alla stagione e al numero dell'episodio è segnalato in parentesi rispettivamente con numero romano e numero arabo separati da virgola.

15 Qui e in seguito le citazioni dal dialogo riprendono, salvo piccole modifiche, il testo del doppiaggio, in genere molto ben confezionato. Segnalo che la voce del doppiatore di E.B. Farnum aggiunge fascino alla versione italiana: è quella di Sergio di Stefano, doppiatore di Hugh Laurie (Doctor House) e di Jeff Bridges in *Il grande Lebowski*.

16 Sulla tematizzazione del rapporto tra territorio senza legge e stato centrale si veda Frank Berrettini, *No Law: Deadwood and the State*, "Great Plains Quarterly", 27 (Fall 2007), pp. 253-65.

17 Si veda *The Real Deadwood*, breve documentario che accompagna la prima serie in dvd: *The Complete First Season DVD*, regia di Michael Schwarz, Kikim Media (HBO Video, New York 2004).

18 Berrettini, *No Law: Deadwood and the State*, cit., p. 261.

19 Amanda Ann Klein, *The Horse Doesn't Get a Credit*, in David Lavery, a cura di, *Reading Deadwood*, cit., pp. 98-99.

20 Tra i tanti ricordo l'uccisione a sangue freddo, da parte del protettore Tolliver, di due giovani ladruncoli che, come in *The Turn of the Screw* di Henry James, si chiamano Miles e Flora (I, 8). Oppure lo sgozzamento di una giovane prostituta innocente, praticato da Swearengen per evitare che un'altra sia uccisa (III, 12). O ancora la brutale amputazione di un dito di Swearengen da parte di George Hearst in stile "Quentin Tarantino" (III, 3).

21 Su questo rimando al mio *Violenza senza rigenerazione*, "Letterature d'America", vol. 113-114 (2006), pp. 111-38.

22 Si veda Singer, *The Misfit*, cit., p. 6.

23 Si vedano in particolare, oltre a Singer, *The Misfit*, cit., Brad Benz, "Deadwood" and the English Language, "Great Plains Quarterly", Fall 2007, pp. 239-51; Daniel Salerno, "I Will Have You Bend": Language and the Discourse of Power, "Literary Imagination", XII (2010), n. 2, pp. 190-209; Alison Landberg, *Waking the Deadwood of History: Listening, Language, and the 'Aural Visceral'*, "Rethinking History", XIV, 4 (dicembre 2010), pp. 531-49.

24 Il caso più clamoroso di sessualità esplicita è certamente quello di *Duello al sole* di King Vidor (1946); anche in quel western eccentrico, però, il tabù del turpiloquio era stato rispettato.

25 Mi permetto di rinviare al mio *Realismi: narrazioni e linguaggio*, in Stefano Rosso, *Musi gialli e berretti verdi*, Bergamo University Press, Bergamo 2003, pp. 79-100.

26 Jane Tompkins ha dedicato un capitolo del suo *West of Everything: The Inner Life of Westerns*, Oxford University Press, New York 1992 a questo argomento.

27 Un caso evidente è quello dei protagonisti delle storie di Elmore Leonard oppure di *True Grit* di Charles Portis (cfr. nota 5).

28 Marsden e Nachbar, *The Modern Popular Western*, cit., p. 1269.

29 Anche nella *Trilogia della frontiera* personaggi silenziosi si alternano ad altri molto loquaci.

30 Sul personaggio di Swearengen si veda Jason Jacobs, *Al Swearengen, Philosopher King*, in Lavery, a cura di, *Reading Deadwood*, cit., pp. 11-22. Per ironia della sorte il nome del personaggio storico Swearengen contiene il verbo "to swear" che oltre a "giurare" significa anche "imprecare".

31 Si vedano Kathleen E.R. Smith, *Whores, Ladies, and Calamity Jane: Gender Roles and the Women of HBO's Deadwood*, in Lavery, a cura di, *Reading Deadwood*, cit., pp. 79-90 e Anne Helen Petersen, "Whores and Other Feminists": Recovering Deadwood's Unlikely Feminisms, "Great Plains Quarterly", 27 (Fall 2007), pp. 267-82. Una delle peculiarità di *Deadwood* è il legame implicito tra lo stupro delle donne e quello del territorio (su questo si veda la terza epigrafe di questo saggio in cui emerge la piena consapevolezza di questo fatto da parte di David Milch).

32 Il razzismo di *Deadwood* riguarda nativi, cinesi, afroamericani, ebrei, perfino abitanti della Cornovaglia...

33 Una curiosità storica: *Deadwood* ebbe l'allacciamento del telefono un anno prima della Casa Bianca, nel 1877!

34 Il tono didascalico, soprattutto relativamente alla prostituzione cinese e al mondo delle miniere, è più evidente nella miniserie *Broken Trail* diretta da Walter Hill nel 2006, indebitata, non soltanto tematicamente, con *Deadwood*.

35 Su questo e su altri aspetti della serialità contemporanea la bibliografia è ampia. In italiano si vedano, oltre a Donatella Izzo e Cinzia Scarpino, a cura di, *I Soprano e gli altri. I serial televisivi americani in Italia*, "Àcoma", XV (estate 2008), 36, Sergio Brancato, a cura di, *Post-serialità. Per una sociologia delle tv-series. Dinamiche di trasformazione della fiction televisiva*, Liguori, Napoli 2011 e Stefania Carini, *Il testo espanso. Il telefilm nell'età della convergenza*, Vita & pensiero, Milano, 2007. 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 (Summer 2012), 2.

36 Mark Twain, *Roughin' It*, 1872, trad. it. di G. Arborio Mella, *In cerca di guai*, Adelphi, Milano 1993. Si veda ad esempio il capitolo XLVIII da cui è presa la prima epigrafe di questo saggio.