

SENZA CATEGORIA

Ai confini del West

Deadwood di David Milch.

di [Massimiliano Coviello](#) – 15 Luglio 2024



But let us note, too, how glory may flare, of a sudden, up, from the filth of the world's floor (epigrafe posta sulla sceneggiatura del pilot di *Deadwood*, tratta da un poema di Robert Penn Warren)

Credo ci sia un tempo per la caduta e che quel tempo poi vada riscattato (da un'intervista di Alan Sepinwall a David Milch)

Se una storia della serialità western e delle sue forme resta ancora da scrivere, è indubbia l'importanza che in essa assumerebbe *Deadwood*. La serie tv creata da David Milch per HBO e trasmessa dal 2004 al 2006 costituisce infatti uno spartiacque – o meglio, come vedremo, uno spazio confine – nelle narrazioni seriali che hanno attinto a questo genere, rielaborandone forme e stilemi provenienti dalla letteratura e dal cinema.

Grazie al successo di produzioni longeve come *Bonanza* (1959-1973) e *Gunsmoke* (1955-1975), i western americani dominavano il *prime time* alla fine degli anni Cinquanta.

Pur traendo ampia ispirazione dai modelli classici del genere, la serialità western, con l'arrivo degli anni Settanta, avevano contribuito a esaurirne le potenzialità di rigenerative. Queste serie tv erano degenerate nella ripetitività delle situazioni narrative, con personaggi stereotipati, l'appiattimento delle ambientazioni e la rimozione dei conflitti sociali. Al contrario del cinema, che vide un cambiamento del genere e un radicale ripensamento del mito del West grazie a registi come [Peckinpah](#) e [Penn](#), la serialità western era dunque imprigionata in una morsa di immobilismo. Questa stagnazione si protrasse durante gli anni Ottanta e Novanta, con produzioni che, pur adoperando trame meno battute come ne *I ragazzi della prateria* (1989-1992) e *La signora del west* (1993-1998) o riattualizzando il western con serie tv come *Walker Texas Ranger* (1993-2001), non erano in grado di offrire un rinnovamento significativo del genere.

***Deadwood* contribuisce a una duplice rivoluzione: stravolge le convenzioni del western televisivo, ridefinendone lo statuto epistemologico, e si inserisce in un rinnovamento generale della serialità**, i cui prodromi risalgono agli anni Novanta del secolo scorso (McCabe e Akass 2007). Partiamo da quest'ultimo aspetto, per poi indagare le strutture della serie tv. *Deadwood* condivide con *I Soprano* (1999-2007) e *The Wire* (2002-2008) le caratteristiche principali, tra cui una struttura narrativa complessa, il realismo della messa in scena, la predilezione per i protagonisti dalla moralità ambigua, la presenza copiosa di violenza, nudità e di un linguaggio volgare, che hanno permesso alle produzioni HBO di innovare la serialità televisiva degli albori del nuovo millennio, traghettandola verso un'era post-network. Le caratteristiche appena elencate e riassumibili nel famoso slogan "It's not TV. It's HBO" vengono apprezzate dal pubblico e dalla critica anche nel caso di *Deadwood*. La prima stagione raggiunge le vette della popolarità, diventando la seconda serie tv trasmessa da HBO più vista dopo *I Soprano*. Il plauso della critica garantirà inoltre alla serie la vittoria di diversi premi, tra cui otto Emmy Award e un Golden Globe.

***Deadwood* non solo si adatta a un rinnovato panorama seriale, ma utilizza le specificità dei contenuti targati HBO per re-immaginare il rapporto del western seriale con la storia e il mito della frontiera** (Perlman 2011). *Deadwood*, come le successive *John from Cincinnati* (2007) e *Luck* (2011), è un'opera incompiuta. Il suo creatore, Milch, noto sceneggiatore di *Hill Street Blues* (1981-1987) e co-ideatore di *NYPD - New York Police Department* (1993-2005) con Steven Bochco, aveva infatti in mente un progetto articolato in almeno quattro stagioni. Al contrario, Milch ne realizza solo tre. L'epilogo, in forma di film sequel dal titolo *Deadwood: The Movie*, sarà distribuito, sempre da HBO, nel 2019. La lunga attesa - tredici anni dalla cancellazione della serie tv - non trova riscontro in un prodotto all'altezza della serie originale.

Il progetto iniziale di Milch, che aveva da tempo abbandonato Yale ma non i suoi studi di letteratura angloamericana, prevedeva un altro dramma poliziesco. Questa volta però la storia non sarebbe stata ambientata a Los Angeles o a New York, bensì nella Roma governata da Nerone. La HBO, già impegnata nella coproduzione con la BBC di *Roma* (2005-2007), non era convinta della proposta e persuase Milch ad esplorare gli stessi temi ma in una differente ambientazione (Lavery 2006). **«L'idea di analizzare come il sorgere di qualunque civiltà corrispondesse alla conquista della leggi per tutelarla»** (Sepinwall 2014, p. 154), **viene dunque trasposta dalla Roma imperiale all'epoca dell'espansione a Ovest degli Stati Uniti.** La serie viene infatti ambientata a Deadwood, insediamento tra le Black Hill (odierno Sud Dakota) nato illegalmente sul finire dell'Ottocento, in piena caccia all'oro. I protagonisti sono l'ambiguo e astuto proprietario del saloon locale Al Swearengern, dedito a un nutrito catalogo di comportamenti immorali, tra cui lo sfruttamento della prostituzione, e lo sceriffo Seth Bullock, uomo dai saldi principi morali che sarà nominato sceriffo proprio grazie ai sotterfugi e agli interessi del primo. Tra i due, che evidentemente incarnano visioni difficilmente conciliabili della giustizia e della morale, si alternano rivalità e coalizioni di comodo, queste ultime volte alla salvaguardia dell'insediamento dagli interessi esterni che premono sui suoi labili confini. A questi si affiancano diversi personaggi, alcuni intrisi dalla leggenda del West, come il ricco e potente cercatore d'oro George Hearst, i pistoleri Wild Bill Hickock e Calamity Jane.

Per costruire il mondo narrativo di *Deadwood*, Milch ha a disposizione molti riferimenti. La serie tv, piuttosto che un fedele adattamento del romanzo *Deadwood. L'epopea delle colline nere* di Peter Dexter, combina e traspone, all'interno delle forme della serialità, la messe di fonti storiche – come documentato dalle interviste allo showrunner e dai contenuti extra messi a disposizione nell'edizione in dvd della serie tv – con le innovazioni stilistiche che, tra gli anni Ottanta e Novanta, il cinema e la letteratura avevano implementato all'interno del genere western per demitizzarne l'immaginario e scardinarne gli stereotipi. Lo sguardo distaccato e la decostruzione ironica della storia e del mito dell'Ovest sono debitrice di *Un volo di colombe*, la monumentale epica scritta Larry McMurtry, mentre l'eccesso di violenza e di volgarità lessicali sono ripresi da *Meridiano di sangue* di Cormac McCarthy, pubblicato nel 1985 come il romanzo di McMurtry e fonte di ispirazione anche per *Gli spietati* (1992) di Clint Eastwood. Infine, Walter Hill viene scelto come regista del pilot. È attraverso gli elementi appena elencati che ***Deadwood* può essere considerato un western «revisionista» (Rosso 2012), ovvero una serie tv capace di rileggere la conquista dell'Ovest a partire dal punto di vista delle popolazioni indigene, ma anche afroamericane e asiaticoamericane, e delle classi subalterne, tra cui prostitute, braccianti e minatori, vessate da quanti erano intenzionati ad appropriarsi dei "nuovi" territori e delle sue ricchezze.**

Il recupero della storia sociale non è mai didascalico, in quanto l'obiettivo di *Deadwood* non è quello di ricostruire fedelmente la scia di orrori perpetratisi nel villaggio tra le nere colline e sorretta dalle mire espansioniste del Dakota e del Montana. Piuttosto, le forme fisiche e verbali con cui la crudeltà viene messa in scena sono la manifestazione più evidente della coesistenza mai pacifica tra *wilderness* e civilizzazione. Gli episodi di violenza che si susseguono da un episodio all'altro ribadiscono l'infondatezza della dicotomia tra stato di diritto e anarchia selvaggia. È vero piuttosto il contrario, ossia che la prima sfrutta la seconda per giustificare le sue azioni più bieche (Berrettini 2007). ***Deadwood* sostituisce la violenza dicotomica e rigenerativa del western classico – si pensi alla forma-duello, peraltro poco presente nella serie – con la violenza che si scatena in risposta a un sistema politico ed economico di tipo predatorio.** Limitiamoci ad alcune sequenze esplicative di questo meccanismo: un giocatore d'azzardo ubriaco e invidioso della leggenda che ammantava Wild Bill, lo uccide a sangue freddo (S01E4); Al Swearengen commissiona l'omicidio una bambina, figlia di pionieri e sopravvissuta a un'imboscata di finti indiani (S01E2); il proprietario del Gem Saloon non si fa scrupoli ad uccidere una prostituta pur di salvarne un'altra (S03E12); sempre Swearengen, accetta di farsi amputare di un dito da George Hears pur di placarne momentaneamente la furia conquistatrice (S03E3); la lotta all'ultimo sangue tra i luogotenenti di Swearengen e Hearst (S03E5).

Come accennato, la violenza non è solo fisica ma anche verbale. Al cowboy solitario e laconico si sostituiscono lo sproloquio e il turpiloquio di Swearengen, Trixie (Paula Malcomson), "maîtresse" del Gem alla ricerca costante dell'emancipazione, e infine di Calamity Jane (Robin Weigert). **Il monologo, in cui lo slang ruvido e l'abuso di volgarità si combinano a una recitazione che richiama la prosa vittoriana, esasperandola, è un dispositivo espressivo condiviso da molti personaggi, maschili e femminili.** L'aspetto parodico con cui viene richiamata la recitazione teatrale è talmente evidente che, nella terza stagione, una compagnia di teatranti alquanto attempata arriva nel villaggio. Campione del monologo è Swearengen: con grande maestria attoriale, Ian McShane riprende astuzie e doti oratorie di alcuni personaggi shakespeariani, in particolare Enrico di Bolingbroke e Falstaff, dal dramma in due parti *Enrico IV* (Ronnenberg 2018). Ad accomunare i tre personaggi ci sono potere, corruzione, abilità manipolatorie e una chiara visione politica alimentata dall'ambizione. È nella prospettiva di un'educazione ai modi della sopravvivenza politica ai confini della civiltà, ovvero in un ambiente instabile e di transizione, che Swearengen assurge al rango di figura paterna per Bullock.

In *Deadwood* lo spirito della frontiera, intesa da Turner come orizzonte di espansione fondato sui principi della democrazia e dell'individualismo, cede il posto a una *borderland*, uno spazio da preservare, attraverso la violenza, dalle minacce che

premono sui suoi confini. L'insediamento, lontano dall'amministrazione federale e interno al territorio indiano, viene concepito dai suoi stessi abitanti come un'anomalia irriducibile a ciò che lo circonda. Ed è proprio per difendere i confini di questa *borderland* posta sulla frontiera del mondo civilizzato che la comunità si coalizza per affrontare i suoi molti avversari, dai nativi americani agli Stati Confederati, sino agli interessi economici di Hearst.

All'orizzontalità del paesaggio che attende di essere esplorato e conquistato si sostituisce lo spazio angusto e fangoso del villaggio, desideroso di essere abbandonato a se stesso. In *Deadwood* non ci sono eroi, né sussiste la possibilità di esercitare una giustizia retributiva. Tra le colline nere c'è una comunità che non cerca alcuna redenzione e fonda la sua unità sulla paura verso l'alterità. È forse per queste ragioni che, a distanza di venti anni, *Deadwood* continua a parlarci anche del nostro presente.

Riferimenti bibliografici

- F. Berrettini, *No Law: Deadwood and the State*, in "Great Plains Quarterly", n. 27, 2007.
- J. McCabe e K. Akass, *Sex, Swearing and Respectability: Courting Controversy, HBO's Original Programming and Producing Quality TV*, in Id., a cura di, *Quality TV. Contemporary American, Television and Beyond*, I. B. Tauris, London and New York 2007.
- D. Lavery, *Introduction. Deadwood, David Milch, and Television Creativity*, in Id., a cura di, *Reading Deadwood: A Western to Swear*, I. B. Tauris, London and New York 2006.
- A. Perlman, *Deadwood, Generic Transformation, and Televisual History*, in "Journal of Popular Film and Television", vol. 39, n. 2, 2011.
- A. Sepinwall, *Telerivoluzione. Da Twin Peaks a Breaking Bad, come le serie americane hanno cambiato per sempre la tv e le forme della narrazione*, Rizzoli, Milano 2014.
- S. C. Ronnenberg, *Deadwood and Shakespeare. The Henriad in the Old West*, McFarland, Jefferson (NC) 2018.
- S. Rosso, *Demitizzare il western: le tre stagioni di Deadwood (2004-2006)*, in "Ácoma. Rivista internazionale di Studi Nordamericani", n. 3, 2012.