

La Louisiana di True Detective. **Attori e attanti geografici in una serie televisiva**

*Fabio Amato**

La relazione del sapere geografico con le espressioni artistiche si è manifestata soprattutto negli aspetti relativi al racconto scritto e alle pratiche visuali, in un impalco fortemente condizionato dalla letteratura scientifica di matrice anglofona, legata al *cultural turn*.¹ Il dialogo tra geografia, media e cultura popolare ha avuto nell'opera ormai trentennale di Burgess e Gold il suo riferimento fondativo.² Da allora le analisi dei diversi sistemi mediatici in rapporto all'organizzazione dello spazio e alla sua articolazione culturale e politica e le rappresentazioni del mondo, veicolate dai mezzi di comunicazione e dalle diverse espressioni della cultura popolare, sono cresciute in maniera ragguardevole.³ Su questa linea di riflessione si muove la *popular geopolitics*, formalizzata da Gerard Toal a partire dagli anni Novanta.⁴ In tal senso, qualsiasi forma di rappresentazione dello spazio e dei soggetti identificabili nella loro azione territoriale può essere correlata a un'analisi dei discorsi a essi legati e al rapporto, in senso foucaultiano, tra conoscenza e potere.

Nella ricchezza di strumenti disponibili, le serie televisive sono uno dei tanti prodotti che possono essere utilizzati come cartine di tornasole per leggere luoghi e narrazioni. Benché negli ultimi anni la produzione di tali opere si sia notevolmente incrementata, si tratta di un filone ancora poco sfruttato nella riflessione della geopolitica popolare.⁵ Come si è diffusamente raccontato in questa rivista,⁶ le serie televisive hanno abbandonato la funzione di intrattenimento superficiale per indirizzarsi verso prodotti di elevata qualità in termini di sceneggiatura, struttura diegetica, fotografia e produzione complessiva, e sono ormai in grado di competere con le opere cinematografiche, sempre più spesso superandole e soprattutto attraendo sempre più frequentemente registi e attori hollywoodiani.

Con questo contributo si vuole analizzare una delle più recenti produzioni di successo, la prima stagione di *True Detective*, tratteggiandone gli elementi narrativi più rilevanti, e cercando di porre l'accento, in chiusura, sul protagonismo del paesaggio, categoria *monstre* del sapere geografico, in questa serie tv.

***True Detective*: tra machismo e nichilismo, il Sud al centro del racconto.**

Concepita come un'antologia fatta di stagioni concluse (cast, ambientazione, e storie diverse per ogni stagione), *True Detective* (d'ora in poi TD) è una *crime fiction* scritta da Nic Pizzolatto⁷ e programmata via cavo dalla HBO⁸ a partire da gennaio 2014.⁹ In realtà, si tratta di un mix di generi diversi e di modelli narrativi tra noir, *pulp fiction* e, aspetto che più ci interessa in questa sede, *Southern Gothic*.¹⁰ Questo stile utilizza

eventi macabri per esaminare i valori e i caratteri culturali degli Stati del Sud. La prima stagione è composta di otto episodi che narrano – sul duplice piano temporale del 1995 e del 2012 – la vita di due poliziotti della squadra omicidi della Louisiana (Rustin “Rust” Cohle, interpretato da Matthew McConaughey, e Martin “Marty” Hart, interpretato da Woody Harrelson) partendo dal caso solo apparentemente risolto dell’omicidio di una giovane prostituta. Grazie a un’originale e complessa struttura narrativa, si viaggia attraverso questi due momenti passando dalla prima soluzione del caso agli interrogatori da parte di una nuova coppia di poliziotti dell’oggi cui sono sottoposti i due protagonisti (che non si erano incrociati per un decennio). Da qui si giunge al disvelamento, a distanza di anni, dei tanti casi irrisolti correlati a una rete di colpevoli molto più ampia e misteriosa che li conduce dopo tanti anni al vero serial killer.

I due attori mettono in scena con sapienza una doppia coppia di caratterizzazioni: da una parte Marty (Harrelson), che nel 1995, con i suoi modi da poliziotto rude e istintivo ma apprezzato, si inganna e si giustifica per i suoi tradimenti e per il suo bere, assumendo il ruolo del padre tradizionale (football e birra la domenica, la cura delle figlie delegata alla moglie) che porta con disagio il peso del destino familiare *middle class*, ma si trasforma poi in un maturo investigatore privato, astemio e senza grandi motivazioni. Dall’altra Rust (McConaughey) che si porta dietro il complesso e devastante mix di dolore personale per la morte della figlia e le conseguenze dell’abuso di droga, con un’aria asettica, uno sguardo che si sofferma su tutto con grande intensità e con movimenti lenti e controllati da esattore delle tasse (*Taxman* è il soprannome affibbiatogli dai colleghi del distretto), e che si trasforma, diciassette anni dopo, in un personaggio emaciato e apparentemente borderline: nuovamente alcolizzato, con coda di cavallo, lunghi baffi cadenti e gesti da persona in fin di vita, pur conservando la determinazione inossidabile di un tempo nel perseguire le tracce investigative.

In realtà, la *timeline* della serie è molto più complessa, con riferimenti a un passato che si spinge fino al 1985, mentre la linea iniziata nel 1995 si interrompe nel 2002 con il litigio tra i due detective. Nell’arco temporale non descritto dalle immagini, i due protagonisti appaiono vinti dalla vita: uno, Rust, è in conflitto permanente con i suoi demoni, mentre l’altro ha fatto i conti con il fallimento del suo matrimonio e con lo spietato realismo della sua professione di poliziotto, ritirandosi in una tranquilla mestizia.

L’inizio delle indagini per la coppia di detective nel 1995 è la macabra messa in scena del corpo della ragazza torturata e uccisa, ritrovata in un *bayou*¹¹ di Erath nella parrocchia di Vermillion, nuda e inginocchiata con la testa coronata da un paio di corna di cervo, con altri indizi come dei ramoscelli intrecciati, che lasciano presupporre un misterioso ritualismo dell’assassino: una messa in scena che enfatizza il ruolo del paesaggio come teatro, come diremo nei paragrafi finali. Fin dalle prime immagini si susseguono riferimenti a cupi misteri ancestrali come la città di Carcosa e il Re giallo,¹² riferimenti a possibili dimensioni soprannaturali e occulte che ripropongono l’aura di magico e pericoloso mistero tipica della narrazione, atmosfera che, molto spesso, accompagna il Sud e in particolare il territorio della Louisiana. Tra gli aspetti che emergono nel corso della prima stagione, colpisce la

qualità della tecnica narrativa, della recitazione e della fotografia, che tessono un magnifico quadro, anche se, a ben vedere, composto di tessere abbastanza abusate nella descrizione della Louisiana e, in genere, del Sud.

Il primo stereotipo con cui ci si confronta è un'immagine standard del poliziesco, fortemente presente nelle ambientazioni della Louisiana ma registrabile anche in altri contesti: fiumi di alcool, da cui entrambi i detective in modi diversi risulteranno dipendenti, bar, nightclub, spogliarelliste e prostitute fanno da corredo alle ricerche e alle esistenze dei protagonisti.

Il secondo cliché fa riferimento a una patente misoginia del racconto: non sembra "uno sport per signore" quello praticato dagli investigatori. Ritorna prepotente il modo di raccontare le figure femminili dei noir in genere e in particolare nel Sud. L'universo femminile è tutto dipinto nella prostituzione e nella debolezza dei comportamenti (l'amante che, stanca di un ruolo di comprimaria, spiffera tutto alla moglie di Marty) che nel migliore dei casi ne fanno vittime inconsapevoli della spietata realtà della vita. L'unica figura femminile dotata di un po' di profondità è la moglie di Marty, che manifesta tutta l'insoddisfazione nei confronti dell'assenza materiale e spirituale del marito; questi ripropone i caratteri del più becero maschilismo, nascondendo le proprie relazioni extraconiugali dietro l'incapacità della donna di capire lo stress che egli deve subire per il duro e oscuro mondo che affronta come poliziotto. Questo personaggio femminile diventa anche causa della rottura della coppia di investigatori, perché ciruisce l'ascetico Rust (che sui temi del rapporto con il genere femminile appare abbastanza in controtendenza rispetto agli altri) in una breve e torrida scena di sesso, atto con cui punisce il marito per le sue scappatelle e per la sua assenza. L'empatia degli spettatori per la donna evapora quando la signora, nella sua agiata e borghese nuova vita nel 2012, va a trovare Rust nello scalagnato baretto dove questi lavora, preoccupata per il destino dell'ex marito – coinvolto dall'ex collega nella nuova pericolosa indagine – e viene liquidata con una frase da film western *d'antan*: "questo non è un posto per te".

Già, un film western, perché, nonostante il racconto trasudi Louisiana in tanti aspetti, i due protagonisti sembrano due cowboy, con le loro rudezze, la loro caccia solitaria agli assassini, la loro rettitudine pur nelle tante contraddizioni morali, il loro eroismo contro i dubbi, l'omertà e il depistaggio delle stesse istituzioni, in parte coinvolte nei misteriosi delitti. Il sodalizio amicale fra i due personaggi, abbastanza diversi per carattere e per stile di vita, è più forte di qualsiasi incomprensione e del tempo trascorso, e appare alla fine, più del mistero degli omicidi e della trama del male, come il vero centro della storia. L'uso continuo del *voice over* lo conferma.¹³

Un altro standard della descrizione del profondo Sud può essere letto nel panorama dell'umanità varia degli abitanti della Louisiana che, nel corso delle indagini, svolgono il ruolo di comparse e personaggi secondari: donne nere legate a riti voodoo, *hillbillies* nelle loro modeste case e soprattutto *rednecks* retrogradi e violenti, personaggi loschi appartenenti a famiglie incestuose con passati di violenze e ritualità macabre, un tratteggio che non pare differire molto da quello tipico di tanta filmografia ambientata negli stati del Sud.¹⁴

Il disperato disincanto di Rustin Cohle diventa il perno su cui ruota una rappresentazione davvero particolare delle terre basse della Louisiana, un immagina-

rio torbido e inquietante di degrado, crudeltà e misteri dell'occulto soprannaturale e dei sincretismi religiosi, *setting* ricorrente nelle rappresentazioni cinematografiche che comincia a distinguersi anche nelle serie televisive: si vedano le recenti serie, sempre targate HBO, *True Blood* e *Treme*. La produzione cinematografica che ha scelto New Orleans e la Louisiana come location ha premuto molto sul tasto del voodoo, del sincretismo misterioso, raccontando una società dalle connotazioni machiste. Si tratta di luoghi che hanno a lungo conservato uno status separato nell'immaginario nazionale del vecchio Sud, aspetti particolarmente enfatizzati dalle influenze creole e cajun che hanno dato alla città sempre un aspetto esotico, da colonia interna, che strizza l'occhio al soprannaturale. Tra le rappresentazioni hollywoodiane che si inscrivono in questo tipo di immagine, venute anche di forti cariche di erotismo dei luoghi e di una visione romantica della corruzione, si ricordano *Easy Rider* e *Un tram chiamato desiderio*, e più recentemente e in maniera più pregnante rispetto a questo immaginario, i film *Angel Heart* (*Ascensore per l'inferno*, 1987) e *Intervista col vampiro* (1994).¹⁵ Il rapporto con il mistero si evidenzia nella considerevole produzione, che non sembra finire, di film che si occupano di zombie (*Zombi Farm* di Riccardo Islas del 2011, per restare alla più recente filmografia) e di esorcismi (*L'ultimo esorcismo* di Daniel Stamm del 2012), in cui l'orrore soprannaturale sembra trovare l'ambiente ideale in questo stato. Conferma di questo stigma è forse nel film di animazione del 1998 *Scooby-Doo e l'isola degli zombie*, tratto dalla serie animata per la tv, che ambienta in Louisiana le avventure del famoso cane.

Un altro elemento di fascino della serie è rappresentato dal profilo del personaggio di Rust, eroe tragico e consapevole, con il suo potente disincanto nichilista post-umanistico, portatore di una visione della vita senza speranze.¹⁶ "Non solo Sartre, ma anche Friedrich Nietzsche sembra aggirarsi per Baton Rouge tra le paludi infestate di coccodrilli e le chiese di campagna abbandonate a Satana".¹⁷ Rust appare indecifrabile e scostante e, agli occhi del partner, sibillino quando decide di fornirgli il suo punto di vista sul mondo e sul senso e non-senso della vita. L'attacco duro all'illusione della religione, che nel *Bible Belt* continua ad avere un ruolo nel sentimento e nell'azione della collettività, spiazza Marty e lo spettatore. In queste caratterizzazioni nichiliste, le contraddittorie e opache relazioni con l'al di là e il mistero appaiono come potente contraltare del sincretismo magico tipico della Louisiana: un iperrazionalismo che sfocia in estremo opposto. Molte sono le frasi di questo novello Antoine Roquentin, il personaggio della *Nausea*, scolpite nella memoria degli *addicted*, tra le quali si ricorda nel primo episodio:

Credo che la coscienza umana sia un tragico passo falso dell'evoluzione. Siamo troppo consapevoli di noi stessi. La natura ha creato un aspetto della natura separato da se stessa. Siamo creature che non dovrebbero esistere per le leggi della natura [...] Siamo delle cose che si affannano nell'illusione di avere una coscienza. Questo incremento della reattività e delle esperienze sensoriali è programmato per darci l'assicurazione che ognuno di noi è importante, quando invece siamo tutti insignificanti [...] E io credo che la cosa più onorevole per la nostra specie sia rifiutare la programmazione, smetterla di riprodurci, procedere mano nella mano verso l'estinzione [...] un'ultima mezzanotte in cui fratelli e sorelle rinunciano ad un trattamento iniquo.¹⁸

Secondo Rust, il significato dell'esistenza umana, in una dimensione circolare dello spazio-tempo, viene azzerato: la metafora più pregnante è quella dell'essere umano come marionetta biologica che, una volta tagliati i fili, può solo cadere. La lucida consapevolezza si ritrova anche quando, nel corso di un interrogatorio, Rust suggerisce il suicidio come unica soluzione a un uomo accusato di crimini efferati: ciò che si ha generalmente difficoltà anche solo a pensare sul non senso della nostra esistenza si traduce in parole scolpite come sentenze senza appello da parte del detective.

Il sorprendente lieto fine squarcia l'oscurità dell'intera stagione: i due vinti che hanno sconfitto il malvagio si ritrovano in fin di vita ricoverati in ospedale (Rust, a rafforzare l'aura mistica, in un fotogramma nell'ospedale dell'ultimo episodio ricorda *il Cristo Morto* del Mantegna) per poi recuperare una luce di ottimismo guardando le stelle. L'immagine che ricorre è quella della disillusione dopo la crisi, che viene vinta dalla certezza della resurrezione in vista di un futuro migliore. La più tradizionale delle retoriche del racconto americano, del trionfo del bene nonostante l'oscurità incombente, dell'eccezionalità di questo paese e della missione di salvezza planetaria del suo popolo, appare all'improvviso a un passo dai titoli di coda.

Gli stilemi del paesaggio della Louisiana

Rustin Cohle: *This place is like somebody's memory of a town, and the memory is fading. It's like there was never anything here but jungle.* (ep. 1)

Rustin Cohle: *People out here, it's like they don't even know the outside world exists. Might as well be living on the fucking Moon.* Martin Hart: *There's all kinds of ghettos in the world.* Rustin Cohle: *It's all one ghetto man, giant gutter in outer space.* (ep. 1)¹

La scelta originaria dell'ambientazione di *True Detective* era l'Arkansas ma, come spesso capita, le opportunità di promozione degli Stati fungono da attrattore per le location delle serie televisive e dunque ci si è indirizzati verso la Louisiana, ambiente ben noto all'autore, originario di questo stato. Non a caso lo stesso Pizzolatto ha dichiarato che "il luogo ha una natura contraddittoria e sotto a tutto una specie di qualità sinistra. Ogni cosa vive sotto molti strati che la nascondono. Le foreste sono dense, oscure e impenetrabili. E dall'altra parte c'è la bellezza di tutto, a distanza".²

Si tratta di un protagonismo molto marcato nelle scene in esterni, dove le vestigia di una industrializzazione in lenta e tardiva dismissione (le gigantesche raffinerie ancora fumanti) si accompagnano alla presenza di manufatti fatiscenti divorati da una vegetazione sterminata e selvaggia che però, invece di dare un senso di libertà e ritorno alla natura, trasmette in maniera sinestetica odore di polvere e morte.

In un contrasto tra cielo grigio e piovoso e una luce spesso abbacinante,³ con colori smorti, attraverso l'uso di riprese a campo lunghissimo, ritornano spesso nelle immagini i *bayou*. Una caratteristica, questa, tipica del paesaggio del delta

del Mississippi, altro protagonista silenzioso e ingombrante; il “grande fiume” che nel suo scorrere tra leggenda e realtà ha costruito una parte fondamentale della storia americana.⁴ Il paesaggio limoso e torbido della Louisiana emerge con forza nel racconto: tra disperazione e immobilismo, tra processi di urbanizzazione e d’industrializzazione rapida e incoerente e la natura rigogliosa e selvaggia che sembra sopravvivere senza esseri umani i quali, in realtà, finiscono con il mimetizzarsi nel panorama nella loro immobile marginalità.⁵ Ingombranti protagonisti di questo territorio sono gli uragani che, con impatti e intensità diverse, periodicamente si abbattono. In TD gli uragani cadenzano la linea temporale del racconto sullo sfondo, divenendo anzi elemento di confusione per l’interpretazione di un cadavere ritrovato: l’uragano cancella le tracce e relativizza le cause di una morte che non era accidentale. Un protagonismo più esplicito si può leggere nella citata serie tv *Treme*, dove gli effetti sulla comunità di New Orleans del disastro “umano” Katrina sono l’occasione per il racconto di una coralità di personaggi che vengono seguiti nel loro quotidiano, esplorando la cultura locale attraverso la musica, il governo politico dell’edilizia pubblica e del sistema scolastico, i conflitti tra sistema di giustizia, criminalità e forze dell’ordine, e la cucina tipica.⁶

L’uso di riprese in campo lunghissimo in TD ci dà l’idea di un disegno fatto di linee e percorsi che, a ben vedere, ricordano anche i segni impressi sui corpi martoriati delle vittime, siano essi tatuaggi oppure tagli e ferite. I corpi raccontano il paesaggio divenendo immagine metaforica di un territorio devastato dalla selvaggia antropizzazione e dalle periodiche sollecitazioni degli eventi naturali che assumono caratteri di disastro per l’impreparazione dell’essere umano. Tanti segnali possono essere rintracciati nelle pieghe delle immagini: lo stormo di uccelli in volo nel paesaggio (episodio 2) assume la forma della spirale, simbolo tatuato sul corpo della prima vittima e che tornerà lungo il dipanarsi della storia come simbolo delle oscure ritualità.

Il richiamo al corpo come mappa di una storia rievoca il complesso lavoro multidisciplinare dei geografi Nash e Pile che hanno provato a leggere i luoghi attraverso i corpi, in una prospettiva postcoloniale, con particolare riferimento alle riflessioni di Matthew Sparke sulle geografie rivali dei colonizzati.⁷ Il rapporto tra i corpi e il paesaggio era già molto significativo nella scelta fatta per le immagini della sigla introduttiva. Grazie ad una tecnica di animazione (che ricorda la *doppia esposizione* di un passato meccanico della fotografia pre-digitale) dietro i volti e i corpi dei protagonisti sono leggibili i caratteri del paesaggio naturale e culturale dei luoghi (e viceversa, con le silhouette dei protagonisti che sono tratteggiati nel paesaggio). Il paesaggio stesso assume il ruolo di vero e proprio attore, tratteggiato nei molteplici aspetti della vegetazione selvaggia, della pesante industrializzazione e delle lunghe linee di attraversamento, siano esse aste fluviali o anomici nastri d’asfalto. È il caso di ricordare che sempre più spesso le sigle introduttive delle serie tv assumono i caratteri di un’opera d’arte complessa. Anche le colonne sonore non sono semplici corredi eufonici che evocano stati d’animo o sollecitano l’attenzione dello spettatore. I testi delle canzoni diventano brani di dialogo della sceneggiatura altrettanto importanti:⁸ la sigla iniziale *Far from Any Road* (cantata dagli Handsome Family) è già un elemento della narrazione.

Oltre ai bar, ai night club, le immagini degli interni sono stanze asettiche di lavoro e villette del periurbano americano che cercano di salvaguardare una forma di dignità, nonostante le molte contraddizioni. Sul fronte opposto, si intravede il degrado delle piccole abitazioni sperdute nella campagna di *hillbillies* e afroamericani, oppure le modeste casette a schiera – molto simili a dei bungalow – di una edilizia popolare sovvenzionata, dove il degrado disperato si manifesta esplicitamente attraverso i ritrovi per piccole gang di delinquenti e le piazze di spaccio della droga, su cui solo rare retate della polizia offrono il segnale della presenza di uno stato lontano.

La desolazione della rappresentazione di un paesaggio naturale brumoso e infido, e il degrado e il disincanto di quello culturale, rappresentano elementi opprimenti che, oltre a stigmatizzare lo stato della Louisiana, fungono da cassa di risonanza dell'animo inquieto del detective Cohle: nelle sue speculazioni sembra trarre conferma del suo nichilismo senza appelli da quel che lo circonda. Una considerazione efficacemente sintetizzata nelle riflessioni di Adolfo Fattori: "Le cose di cui si occupa: i crimini e i delinquenti; i luoghi in cui indaga: i bassifondi delle cittadine a ridosso di enormi e puzzolenti, incombeni complessi industriali, veri corpi estranei che appaiono come calati dallo spazio e le zone isolate, abbandonate, nelle campagne e nelle paludi del *bayou*; le persone con cui lavora: colleghi presuntuosi e incapaci, se non corrotti. A cosa può far pensare questo universo, se non a un mondo privo di uno scopo, di un sistema di senso qualsiasi, fra quelli architettati in migliaia di anni dagli umani?".⁹

Il protagonismo del paesaggio

Pour bien aimer et comprendre la Louisiane,
il faut chaque soir contempler l'horizon sévère de ses forêts,
la solennelle beauté de ses campagnes,
le courant silencieux de son fleuve.
Elisée Reclus¹⁰

La rappresentazione della Louisiana – che assume in sé tutti gli stilemi del degrado sociale e culturale, della natura cupa e oscura, del pericolo, promuovendo questo stato a *landscape of fear*¹¹ – ci conduce verso il protagonismo di queste aree e, soprattutto, verso una riflessione sulla concezione del paesaggio in TD. Si tratta di un paesaggio apparentemente immobile ma in realtà in continuo movimento ed erosione (il vaticinio di Rust è che l'area sarà sommersa nel giro di trent'anni) tanto da poterlo leggere come vivo, animato ed effettivo protagonista.

Le *tv series* di nuova generazione, nel complesso, appaiono esplicite esemplificazioni di come il paesaggio non sia solo un generico fondale ma assurga a pieno titolo al ruolo di protagonista. Per restare alla produzione più recente, si pensi ai silenzi e alla desolazione del Minnesota che, nel caso di *Fargo*, fanno da cassa di risonanza dell'assurdità del vivere, del vuoto interiore e delle piccole miserie dei protagonisti, magistralmente messi in scena dai fratelli Coen. O ancora, uscendo dai confini americani, si guardi al rapporto con il paesaggio, carico di sospensione

e magico mistero, duro e selvaggio, della Nuova Zelanda nel caso di *Top of the Lake* di Jane Campion.

La visione e l'immaginazione visuale hanno sempre avuto un ruolo centrale nella comprensione e nella descrizione geografica; il concetto di paesaggio, nato come genere artistico tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, ha rappresentato, con alterne fortune, uno dei principali oggetti di studio del sapere geografico per diverse generazioni di studiosi. La geografia culturale, promossa dal geografo americano Carl Sauer nella prima metà del Novecento, ha inteso il termine come interazione tra la cultura e l'ambiente naturale,¹² una prospettiva a lungo *mainstream*, soprattutto grazie agli allievi di Sauer della scuola di Berkeley, attraverso il concetto di cultura riproposto nel corso dei decenni come punto di partenza per spiegare il *landscape*. Tale approccio è stato messo in discussione all'inizio degli anni Ottanta da Denis Cosgrove e Stephen Daniels,¹³ promotori tra gli altri della svolta culturale in ambito geografico, che definiscono il paesaggio in maniera più complessa: modo di vedere, rappresentare e significare il mondo da parte di differenti persone, elemento che riproduce valori e norme delle élite. Si tratta di approcci discorsivi, iconografici e interpretativi che hanno influenzato molto la riflessione su questo concetto, fino alla teorizzazione del paesaggio emozionale e alla sua fenomenologia come pratica incorporativa dell'essere-nel-mondo. Non è indispensabile ripercorrere le singolari oscillazioni di attenzione e i complessi dibattiti che il termine paesaggio ha generato nell'universo della letteratura scientifica. Basti dire che si tratta di un lemma conteso tra vari contesti disciplinari (oltre alla geografia culturale, arte, architettura, studi ambientali, sociologia e antropologia ecc.) la cui definizione sfugge alla nettezza desiderabile, prestandosi ad una ambiguità polisemica.

Come ricorda il filosofo francese Wunenburger, autore di un libro sulla *Filosofia delle immagini*, "l'immagine trasmette senso perché il suo contenuto intellettuale è inseparabile dalla sua forma spaziale".¹⁴ Rispetto alla apparentemente oggettiva rappresentazione zenitale delle carte, il paesaggio ha un impatto visivo diverso, assicurando una prospettiva orizzontale e soggettiva e offrendosi a interpretazioni plurime e mobili. Restando su un piano più ampiamente condiviso, il paesaggio può essere interpretato come un teatro in cui l'essere umano agisce nel contempo come attore e spettatore.¹⁵

Quel che sorprende è il protagonismo del paesaggio osservato in *True Detective*, che lo colloca oltre questa definizione. Il panorama presente in TD non è una semplice quinta teatrale su cui appoggiare le azioni dei protagonisti: secondo una sempre più diffusa tecnica cinematografica, le inquadrature partono da un particolare per allargarsi in una panoramica (in *zoom out*) che descrive un paesaggio fatto di ampi spazi coltivati e aree incolte, percorsi stradali rettilinei e anomici, abitazioni sparse e spesso dirute, corsi d'acqua paralleli o perpendicolari al tracciato che creano disegni particolari. Il quadro socio-ambientale di matrice faulkneriana (in una scrittura che guarda anche a Carson McCullers, Tennessee Williams e Flannery O' Connor) ci parla, suggerendoci che il male si insinua in maniera pervasiva e perniciosa nella inaccessibile natura della Louisiana. La scena finale del secondo episodio è fortemente esplicitiva di questa lettura: la scoperta dei segni della ri-

tualità del male (ancora la silhouette di una persona inginocchiata con le corna di cervo) che i due detective fanno in una chiesa distrutta e abbandonata in un *bayou*, si trasforma, grazie all'allargarsi della ripresa, in panorama abbastanza immobile e privo di immediati segni di presenza umana, appena mosso dal lento e silenzioso fluire di un battello, disvelando il suo inquietante protagonismo nella storia. Sono gli occhi e le parole del detective Cohle a indirizzarci verso questi indizi: quando tratteggia le vite disperate delle persone delle periferie,¹⁶ le illusioni false dei predicatori per cauterizzare vite di margine, finisce con il dire che osservando quei luoghi – specchio di una regione apatica, omertosa e arretrata – si ha l'impressione che la giungla sia sempre stato l'unico attore sulla scena.

L'idea che si ha attraverso il dipanarsi della serie è che il paesaggio possa essere considerato un operatore spaziale attivo, un attante, capace di contribuire all'organizzazione e alle dinamiche individuali o collettive di attori umani.¹⁷ Si tratta di una chiave interpretativa appena ipotizzata, tutta da verificare, che stabilisce un ulteriore ponte di comunicazione tra le produzioni artistiche visuali e la geografia e, quantomeno, assicura a questo tipo di produzioni artistiche un ulteriore interessante valore aggiunto su cui riflettere.

NOTE

* Fabio Amato è professore associato di Geografia presso l'Università di Napoli "L'Orientale". Si interessa delle tematiche urbane, sociali e culturali del sapere geografico, con particolare attenzione al fenomeno migratorio e al contesto del Mezzo-giorno italiano. Ha curato di recente *Spazi e Società. Geografie pratiche itinerari* (2012); *Etica immigrazione e città. Uno sguardo sulla Napoli che cambia* (2014); e con Elena dell'Agnese Schermi *Americani. Geografia e geopolitica degli Stati Uniti nelle serie televisive* (2014).

1 RC: "Questo posto è come qualcuno che ricorda una città, e il ricordo sta svanendo. È come se non ci fosse mai stato nient'altro che la giungla".

RC: "Le persone qui attorno è come se neanche sapessero che esiste un mondo là fuori, potrebbero vivere anche sulla cazzo di Luna!"; MH: "Ci sono tanti tipi di ghetto nel mondo"; RC: "Amico, siamo tutti nello stesso ghetto, una gigante fogna nello spazio".

2 <http://www.lamag.com/culturefiles/qa-true-detective-creator-nic-pizzolatto-is-a-one-man-writing-army/> 8 gennaio 2014, consultato il 3 luglio 2015.

3 Giochi di luce che ricordano le descrizioni del geografo Elisée Reclus nel suo *Fragment d'un voyage à la Nouvelle Orléans*: "Queste zone parallele di brume e di atmosfera trasparente non sono rare alla foce del Mississippi, dove si incontrano e si mescolano correnti d'acqua dolce e d'acqua salata a temperature diverse", Elisée Reclus, *Le tour du monde*, 1855, p. 183, tr. mia.

4 Un racconto del Mississippi legato alle sue storie e alle sue leggende si può apprezzare in Mario Maffi, *Mississippi. Il Grande Fiume: un viaggio alle radici dell'America*, Il Saggiatore, Milano 2009.

5 Si veda in proposito il recente documentario di Roberto Minervini *Louisiana (the Other Side)* che costringe ad "aguzzare lo sguardo e andare a vedere qualcosa che è di primo acchito invisibile agli occhi": Pietro Bianchi, *La Louisiana dall'altro lato della storia*, "Doppiozero" (2015), www.doppiozero.com.

- 6 Fabio Amato, *Treme. La quasi morte di un'anomala città americana: New Orleans*, in Amato e dell'Agnese, a cura di, *Schermi americani*, cit., pp.193-203.
- 7 Matthew Sparke, *Mapped Bodies and Disembodied Maps*, in Heidi Nast e Steven Pile, *Places Through Body*, Routledge, London 1998, pp. 105-336.
- 8 Stefano Perna, *Tagli nel flusso. I titoli di testa nella serialità*, in Sergio Brancato, a cura di, *Post-serialità. Per una sociologia delle tv-series*, Liguori, Napoli 2011, pp. 251-282.
- 9 Adolfo Fattori, *Indeterminazioni e risvegli*, cit.
- 10 "Per amare e comprendere la Louisiana bisogna contemplare ogni sera l'orizzonte severo delle sue foreste, la solenne bellezza delle campagne, la corrente silenziosa del suo fiume". Reclus, *Le tour du monde*, cit., p. 185, tr. mia.
- 11 Yi-Fu Tuan, *Landscapes of Fear*, Pantheon Books, New York 1979.
- 12 Carl Sauer, *The Morphology of Landscape*, "University of California Publications in Geography" 2 (1925), pp. 19-53.
- 13 Denis Cosgrove, *Realtà sociali e paesaggio simbolico*, Unicopli, Milano 1990 (ed. or. 1984); Denis Cosgrove, Stephen Daniels, a cura di, *The Iconography of Landscape. Essay on the Symbolic Representation, Design, and Use of Past Environnement*, Cambridge University Press, Cambridge 1988.
- 14 Jean-Jacques Wunenburger, *Philosophie des images*, PUF, Paris 1997, pp. 275-276, cit. in Mario Neve, *Virtus Loci*, Quattroventi, Urbino 1998. Sul rapporto tra mappa e paesaggio si veda più diffusamente, oltre al testo di Mario Neve, Claude Raffestin, *Dalla nostalgia del territorio al desiderio del paesaggio*, Alinea, Firenze 2005.
- 15 Eugenio Turri, *Antropologia del paesaggio*, Edizioni di Comunità, Milano 1974; Id. *Il paesaggio come teatro*, Marsilio, Venezia 1998.
- 16 Sempre nel primo episodio, guardando il paesaggio dall'auto Rusty dice "Le persone qui attorno è come se neanche sapessero che esiste un mondo là fuori, potrebbero vivere anche sulla cazzo di Luna!", come già richiamato in nota 1.
- 17 Michel Lussault, *L'homme spatial*, Seuil, Paris 2007.