

Sbirri e boss purché di provincia

Paola Valentini

Breaking Bad: Albuquerque, New Mexico. Il maresciallo Rocca: Viterbo, Lazio.

Quando si tratta di crime-fiction, le ambientazioni metropolitane sembrano superate, la frontiera del delitto si è spostata nei piccoli centri.

E naturalmente l'Italia declina questa tendenza a modo suo rispetto all'America.

Però il paesaggio di queste serie tv fatica a farsi ambiente: forse perché la provincia non riesce a sembrare ostile e inquietante, a farsi veramente "scena del crimine"; non comunica lo «smell of fear», l'odore della paura di cui parlava Raymond Chandler. Anzi, rischia di diventare persino attraente: come testimonia il fenomeno turistico legato alle location siciliane in cui si muove e indaga il commissario Montalbano.

Mai come in questa fase della storia della fiction italiana appare difficile comprendere la reale incidenza del luogo ripreso: ambiente sostanziale in alcuni casi, irrilevante fondale in altri, location dettata da pure logiche produttive o ambientazione *script driven* motivata da legami narrativi profondi. Il luogo esiste ed entra sempre più prepotentemente in scena anche se non solo la sua funzione e il suo ruolo, ma anche la sua stessa consistenza non sono di così semplice definizione. Se si considera che il popolo del web ritiene rilevante sapere che è un benzinaio che fa da sfondo reale ai capannoni di Boris e magari fare una visita nei dintorni di Ciampino alla ricerca del set reale, ci si rende conto che come e più del cinema contemporaneo la televisione installa una geografia di luoghi il cui baricentro non è sempre del tutto prevedibile. La questione non è solo se abbia senso che tale scorci tra i capannoni sia stato pensato come location, ma se di fatto è stato pensato come un luogo. La domanda è se lo spazio televisivo stesso uscito dagli studi, complice un *en plein air* a lungo atteso e procrastinato, abbia ormai il potere di rendersi non solo visibile ma, per questo suo stesso offrirsi allo sguardo, farsi luogo dell'azione anche se solo con la spoglia fisionomia del retro di un magazzino. Da tempo, almeno dalla *Miami Vice* televisiva di Michael Mann o dalla *New York* di *NYPD Blue*, di Steven Bochco, la localizzazione della fiction ha assunto un ruolo centrale nella serialità americana finendo con il costituire un correlato essenziale di quell'«arredo» che ne rappresenta ormai l'anima più compiutamente iconografica¹. La fiction statunitense offre esempi rilevanti di questa cruciale collocazione spaziale della serie e di questa complessa stratificazione tra strategie di marketing e operazioni simboliche, tra trademark e simbolo, dove *Grey's Anatomy* ritaglia la sua identità e il suo territorio tra la *Chicago me-*

tropolitana di *E.R. Emergency Room* e la nuova America spigolosa emersa dal recente immaginario più popolare di Seattle (dalla saga di *Twilight* a quella delle *Cinquanta sfumature*), dove lo spirito avveniristico dello Space Needle, mostrato da frequenti riprese, convive e si misura con l'aspra e sublima forza delle montagne della Peninsula Olimpica che circondano la casa dei protagonisti, Meredith e Derek, e il selvaggio panorama montuoso ben visibile dalle grandi vetrine dell'ospedale è il primo testimone dell'applicazione della più sperimentale chirurgia neurologica operata nella fiction. Forte è, durante la visione, la consapevolezza che *White Collar*, con i suoi ladri gentiluomini e gli inestimabili furti compiuti ai danni del raffinato jet set, non potrebbe che svolgersi nell'Upper East Side o i cantanti ingenui e di buoni sentimenti di *Glee* vivere nello sperduto Ohio, *Breaking Bad* svolgersi in quella *borderland* che è Albuquerque e naturalmente *C.S.I.* a Las Vegas, la cui moltiplicazione seriale da New York a Miami è proprio fondata su un rinato «senso del luogo». Nell'epoca della «cosmopolizzazione interna» o della «transnazionalizzazione dall'interno»², è chiaro che la serialità italiana non può che condividere questo orientamento, naturalmente con i suoi tempi, le sue diffidenze e resistenze, ma anche con una tipicità italiana che non è figlia solo di una provinciale logica semplificatoria. Una delle novità dell'esplosione produttiva della serialità italiana dalla fine del millennio è proprio la forte rilevanza data ai luoghi e alle ambientazioni: non a caso, come rileva Milly Buonanno, proprio la fiction che per prima mette in campo la concorrenzialità italiana, *Il maresciallo Rocca*, vede anche l'ingresso sul piccolo schermo della provincia italiana, con la centralità della location di Viterbo³. Il ventennio intercorso mostra ormai la ricorsività di alcune strategie e il delinearsi non solo di una ideale mappa geografica, ma forse anche di un canone spaziale articolato dalle serie televisive italiane. Da quel lontano 1996, non solo si è rafforzato il legame produttivo e narrativo garantito dalla location e la localizzazione di storie televisive ha teso progressivamente a rendersi sempre più evidente, ma, pur riconoscendo che i siti scelti ripropongono «il mito della tranquilla provincia italiana» e metonimicamente dell'Italia tutta e rivelano spesso i caratteri di «uno spazio mentale coltivato dalla nostalgia collettiva»⁴, diventa sempre più difficile negare l'identità peculiare di questi luoghi televisivi e non studiarne la geografia visuale. La riscoperta del *landscape* nella fiction domestica è un dato acquisito degli studi sulla televisione⁵, tuttavia la centralità del luogo non può essere misurata solo in numero di occorrenze e il protagonismo di alcune location, il privilegio di alcune singolarità regionali e la forza esercitata sul turismo non possono occultare il fatto che, come il cinema, anche la televisione opera attraverso l'«invenzione di una scena» che si configura anche come momento di un complesso processo di mediatizzazione, di incontro con il paesaggio trasformato e reso accessibile dalle rappresentazioni artistiche e mediali⁶. Quello della visibilità è infatti un fenomeno complesso che ha a che fare con modalità conoscitive e con forme di rappresentazione, con modelli cognitivi e schemi interpretativi. Non si tratta solo del gioco tra set reale e scenografia, ma di cosa un certo luogo mostra di sé e di come si offre allo sguardo ed è reso familiare e riconoscibile allo spettatore. Scopo di questo saggio⁷ dunque è valorizzare il modo in cui la fiction italiana costruisce un paesaggio per la rappresentazione e la narrazione a partire da un osservatorio particolare: quello della scena del crimine. Territorio d'elezione saranno infatti le serie investigative, innanzitutto in ragione del peso maggioritario, la «significatività provvisoria»⁸ tipicamente televisiva, che occupano nella produzione generalista italiana di fiction dell'ultimo ventennio, accanto alle narrazioni di ambientazione storica. Naturalmente si tratta di un punto di osservazione privilegiato anche in virtù della rilevanza dello spazio per il mondo audiovisivo poliziesco, per suo stesso statuto e per le specifiche ereditate da una lunga e consolidata tradizione.

Verranno in particolare evidenziati due aspetti strettamente interrelati. Il primo è che alla forte evidenza, riconoscibilità e memorabilità del paesaggio televisivo italiano non sembra sempre corrispondere uno spazio di cui poter realmente fare esperienza. Il paesaggio di queste serie tv fatica a farsi ambiente, fosse anche l'ambiente ostile, labirintico e alienante che connota il genere criminale; pur facendo leva su un patrimonio iconografico e narrativo comune al genere poliziesco, l'instabilità del paesaggio del crimine italiano e il suo antinaturalismo producono effetti di diversa natura. Il *landscape* non si carica che in rare occasioni di valenza simbolica o metaforica, il paesaggio non si fa specchio deformante né sorta di organismo soggiogante il personaggio; si affaccia piuttosto

l'idea di un paesaggio come scena, come apparenza, come puro valore plastico: formula semplificata e mediatizzata erede tuttavia di una tradizione italiana che potrebbe anche offrire una spiegazione del perché questo luogo, pur non facendo leva su meccanismi proiettivi e di identificazione, riesca tuttavia a fare così presa sullo spettatore e ad attivare dinamiche di carattere turistico.

Il secondo aspetto – logica conseguenza di quanto appena anticipato – è che si tratta di un paesaggio in cui forte ed esibita è la pulsione scopica, che da un lato mette direttamente in campo, più di tanti clichés da ambiente criminale, la dimensione di spazio non solo filmico ma cinematografico e il valore teorico tipico del paesaggio del noir, in grado di costruirsi svelando come «lo spazio, a cominciare dal rettangolo dello schermo, è il luogo di emergenza e manifestazione del discorso cinematografico, oltre che di referenza della stessa rappresentazione temporale»⁹. Dall'altro il paesaggio televisivo lavora su questa scopofilia nel segno della tradizione italiana. Gli sfondi di Volterra o di Gubbio, i panorami toscani o quelli padani, che punteggiano con regolarità le puntate delle fiction – in una serialità lunga come quella che verrà analizzata nel presente saggio – non devono fare liquidare velocemente il paesaggio come semplice inserto cartolinesco privo di qualsiasi forza comunicativa e credibilità. Al contrario, come si cercherà di proporre, proprio in quanto quintessenza di vedutismo rimarcano il loro offrirsi appunto come veduta e come costruzione per lo sguardo dello spettatore.

La costruzione instabile di un paesaggio italiano per il crimine

Indubbiamente, dai primi anni del 2000 la fiction italiana ha rivelato una sensibile apertura a inediti scenari e l'assunzione di una nuova visibilità del paesaggio rurale e urbano, coerentemente con l'analoga diffusione in area europea delle serie poliziesche e del ruolo in esse svolto dalle location¹⁰, come la Parigi di *Profiling* o la Londra di *Luther*, la Copenhagen di *Forbrydelsen* o la Berlino di Rosa Roth. Tuttavia la predilezione italiana per la *detective story* non ha portato fino a tempi recenti in direzione della metropoli. Nonostante la produzione italiana a tutt'oggi adotti un «sistema romano-centrico», si contano su una mano le serie che sono riuscite a evitare «la classica combinazione di set romani e riprese on location»¹¹, e il luogo di produzione sia una delle principali spinte alla localizzazione narrativa, i due poli produttivi centrali di Roma e Milano e con essi la metropoli o la grande città non si offrono come location preferenziale, anzi semmai sono stati quasi costantemente evitati. Se infatti alcune fiction più recenti sembrano intraprendere nuove direzioni, e aprirsi alla visualizzazione della grande città, non solo tali casi isolati si offrono come minoritari rispetto a un ventennio di legittimazione televisiva della piccola e media provincia italiana, ma anzi funzionano proprio come produzioni innovative e attuali e lo fanno per il protagonismo di un luogo cittadino inedito che emerge proprio in virtù del suo carattere eversivo rispetto al canone paesaggistico diffuso nelle serie generaliste – Bologna come multiforme metropoli in miniatura (peraltro più nelle intenzioni che negli esiti) nella scrittura televisiva di Lucarelli per *L'ispettore Coliandro* oppure «l'affresco di Milano», come l'ha definito il produttore Pietro Valsecchi, offerto di recente da *Le mani dentro la città*. Proprio l'eccentricità ed eccezionalità di tali serie, la cui ricezione è di difficile lettura e il carattere generalista stesso discutibile¹², paiono fino a oggi confermare indirettamente che l'esperienza della modernità offerta dalla metropoli¹³ appare come grande rimesso della fiction domestica e anche Roma può ridursi a un suo quartiere, come il X Tuscolano di *Distretto di polizia*, o alle mura di un grande ospedale in cui stanare un serial killer come in *R.I.S. Roma*.

Bologna, Ferrara o Parma, Viterbo o Gubbio, Trieste, l'Alta Pusteria o i litorali ragusani: appare abbastanza chiaro che la topografia del poliziesco italiano si discosta dalla tradizione del noir cinematografico e da quello coevo televisivo europeo con la sua tipica lacerata e sconnessa dimensione urbana, rifuggendo dalla sua spazialità centripeta per una vocazione più anomala verso luoghi centrifughi¹⁴. Indubbiamente il rapido intervento delle Film Commission e l'orientamento verso il *film induced tourism* hanno giocato un ruolo di primo piano nell'aspirazione a evitare che l'immagine dell'Italia potesse scivolare in un «landmark of fear»¹⁵, dominio del caos e del disordine, più difficilmente spendibile sul piano del marketing e, come già ricordava Raymond Chandler negli anni '50, tipico delle storie delittuose con le loro città in cui si respira *smell of fear*¹⁶, l'odore della paura. La rimozione del luogo in Italia, non andrebbe dimenticato, ha



Sciacca, provincia di Agrigento: una scena di *Sedotta e abbandonata* (Pietro Germi, 1964) - foto di Divo Cavicchioli

tuttavia anche origini lontane ed è figlia nella neonata televisione di una non ancora esaurita ritrosia, già tipica dell'anteguerra e del Ventennio, a mostrare luoghi macchiatati dal peccato e dalla paura. Al Maigret di Cervi bastavano poche riprese parigine dal vero per definire, solo con la singola, un luogo; e il tenente Sheridan affidava a qualche rapido quadro e molto di più all'impermeabile alla Bogart, alle sigarette e alla musica esterofila l'evocazione di San Francisco. Quello che doveva essere costruito era innanzitutto un *altrove*, uno sfondo immobile che, anche quando è mostrato, è di fatto invisibile e intercambiabile e che non ha alcun ruolo funzionale se non quello di marcare un *altrove* dall'Italia deontologicamente corretto e necessario.

Quando il "qui" tuttavia si impone, ciò avviene anche a partire dal clima di riscoperta del paesaggio e della spazialità determinato dal giallo e dal poliziesco cinematografico italiano, e l'invenzione del luogo nella serialità televisiva si manifesta attraverso l'accoglienza e la ridefinizione di un'immagine mediatizzata¹⁷. Il primo episodio di *I racconti di padre Brown* (Vittorio Cottafavi, 1970) ha una capacità di imporre Cortona come sfondo della narrazione tale da figurare ancora oggi tra le produzioni che hanno fatto della cittadina una location ideale, eppure mantiene l'aspetto inquietante di quel luogo metafisico che si sta imponendo con il giallo all'italiana, scena solenne che distrae con le sue linee plastiche; più evidente e manifesta è la Roma monumentale e distante messa in scena da *Geminus* (Luciano Emmer, 1969) in cui ai misteriosi sotterranei della capitale si affiancano, solari ma altrettanto inquietanti, il Colosseo o le Terme di Caracalla, luoghi carichi di storia ma non meno indifferenti testimoni di crimini e uccisioni che la Milano dei polizieschi di Fernando Di Leo o la Roma razionalista di Dario Argento. Anche lo sceneggiato, regno tradizionale della scenografia e della cartapesta, era in grado, negli anni '70, di dare concretezza alla notturna Roma trasteverina di *Il segno del comando* (Daniele D'Anza, 1971), ma ancora una volta scoperta del paesaggio e invenzione della scena dialogano, in questo caso con la tipica deformazione espressionista nella composizione, nel chiaroscuro, nel dinamismo della ripresa che Riccardo Freda e Mario Bava stavano facendo amare.

Questa ambigua eredità nella costruzione visiva del paesaggio, tra opzioni sottrattive e deformazioni barocche che caricano in ogni caso i luoghi noti e riconoscibili di inquietudine, se non di un senso di violenza endemica in grado di irrompere in ogni momento come una nube minacciosa sul paesaggio solare, si ripropone più volte fino a riapparire nella fiction contemporanea e nello statuto indefinibile e sfuggente dei suoi paesaggi visualizzati. Nella loro identità i luoghi delle serie televisive italiane sembrano solo avere la solidità topografica e simbolica che hanno i corrispettivi puntini sulla carta geografica; l'uso del paesaggio nella fiction appare a prima vista valorizzato più nel suo potere denotante che nelle sue complessità. Se ad esempio la multiforme realtà di New York si articola tra la vita di quartiere in un edificio *brownstone* di Greenwich Village in *Friends* e l'alta moda da 5th Avenue di *Sex and the City*, la metropoli dinamica e ipertecnologica di *Person of Interest* e quella multiculturale dei ghetti di *Without a Trace*, o le due serie della Bbc *Luther* e *Hunted* si contendono East e West End di Londra, la strategia nella costruzione del luogo italiana è completamente diversa e non fa leva su un sistema dialettico di questo tipo o su luoghi antropologicamente predeterminati.

I paesaggi della fiction italiana sono infatti costruiti in modo particolare dal punto di vista visivo; l'Italia del resto non è solo la patria della scoperta neorealista del paesaggio ma anche della «potenza del falso», che nei territori di Almeria e nei dintorni di Roma è riuscita a creare un luogo e un palcoscenico altrettanto memorabile per il suo West. Come si vedrà nel paragrafo successivo, è proprio l'eredità di questa emergenza dello sguardo a esercitare un ruolo cruciale nel paesaggio costruito dalla serialità italiana, in cui «l'illusione referenziale subisce un brusco abbassamento» in quanto viene «reso evidente ciò che il cinema tradizionale occulta con cura, l'operazione di messa in quadro»¹⁸.

Prima di vedere più da vicino questo aspetto, occorre tuttavia sottolineare che, pur rimuovendo la metropoli, il paesaggio partecipa profondamente della natura investigativa della storia, assumendo più in profondità una configurazione da noir lontana da quella dimensione frivola che connota tale genere in Italia, spesso sintetizzata nell'etichetta *dramedy*. Il luogo ha comunque una sua materia, non è ininfluente come nella sit-com, dalla quale effettivamente la serialità in-

vestigativa italiana eredita qualche tratto ma non certo quel set *glue*, quell'immobilismo e indifferenza della scena che la caratterizza. Gli sfondi a prima vista rassicuranti offerti dal paesaggio e dall'urbanistica italiana, le spesso assolate giornate che si impongono sullo schermo e il decorativismo di carattere paesaggistico e architettonico, i cui elementi sono colmi di tracce orgogliose del passato e della storia, si animano in realtà di profonde inquietudini.

Come ricorda Vivian Sobchack in una sua celebre lettura, «the loss of home becomes a structuring absence in film noir»¹⁹ e anche la fiction italiana sembra spesso strutturarsi attorno a questa assenza. Naturalmente il dato è legato anche alla prevalente dimensione corale della fiction italiana con tutte le conseguenze ideologiche e antropologiche connesse a questa centralità della *work family*, spesso messe in luce dalla Buonanno nei suoi studi. E naturalmente, come evidenzia sempre Sobchack parafrasando Baudelaire, non c'è possibile intimità dietro le ricche mura dei palazzi (parigini ma non solo): la monumentalità della location transita anche sulle italiche dimore, troppo maestose per farsi «semplice» *home*: come credere realmente infatti che certi sfondi monumentali possano farsi dimora reale per l'individuo? Che il Castello dei principi di Biscari possa realmente essere la prigione di Totò Riina in *Il capo dei capi*, o che il castello di Donnafugata possa veramente rappresentare la residenza del boss Sinagra, acerrimo deuteragonista di Montalbano?

Una parziale eccezione sembrerebbe offerta dalla casa di Salvo Montalbano che certo però nulla ha a che fare con il luogo intimo e privato che ad esempio Mario Landi aveva costruito per il Maigret televisivo, né con l'umile ma personale dimora pensata da Camilleri per il suo eroe. È una casa esposta all'esterno, in cui lo sguardo della macchina da presa (ma anche quello del protagonista stesso) continuamente trascorre sulla terrazza e sul mare, in cui il sonoro con l'*overlapping* o con i suoni fuori campo del mare, ma anche con le ossessive telefonate che sempre invadono il privato, nega un luogo dell'intimità proprio mentre vorrebbe affermarlo in quanto tale. Così come costituisce in parte un'eccezione la vera e propria casa famiglia che raccoglie gran parte dei protagonisti nella nona stagione di *Don Matteo*, contraltare tuttavia a una monumentalizzazione del set che, con il cambio di location attuato, vede i protagonisti sempre più stupiti e attoniti spettatori della bellezza di Spoleto che non riescono a penetrare e abitare realmente.

Anche in questo caso tuttavia l'assenza è un dato innanzitutto visivo, che struttura appunto la visione. La strada dunque si riconferma, anche nella serialità italiana, quale territorio per eccellenza della narrazione e correlato visivo della sua instabilità. Tutto avviene per strada ed essa è l'unica possibile realtà che l'individuo può abitare, fatta di precarietà e transitorietà. Poco cambia che abbia i tratti apparentemente lievi delle scorriere di *Don Matteo* con la sua bicicletta o quelli nervosi e notturni di *Coliandro* o del commissario Scalise a bordo di un'auto civetta, poco può il differente punto di vista con cui ci sono mostrate (l'allargamento di campo che sembra integrare il simpatico prete nell'ambiente o la vertigine visiva di una claustrofobica soggettiva che ci mostra la striscia d'asfalto solcata a gran velocità, impedendoci di afferrare e dominare realmente l'ambiente); in ogni caso risulta arduo identificare una progressione e direzione reale se non quella della coazione a muoversi, di cui la strada è figurazione allo stesso tempo spaziale e temporale. Di fatto il luogo di passaggio e il suo attraversamento visivo appaiono una dimensione dominante, che caratterizza soprattutto i luoghi apparentemente più valorizzati narrativamente.

Accanto alla strada, la dimora dei personaggi è surrogata, come nel noir, da altri luoghi di transito o non luoghi, secondo la nota definizione di Marc Augé. Si obbietterà che possano essere fulcri visivi il bar di Pippo dove spesso sosta il maresciallo Cecchini con *Don Matteo* o la trattoria di Calogero amata da Montalbano, la farmacia di Margherita in *Il maresciallo Rocca* o l'osteria del commissario Soneri, e molti altri luoghi, ma poco importa che nella realtà del cineturismo anche solo le semplici vetrine con le grate di ferro battuto della farmacia o il reale bar e ristorante siano divenuti meta di pellegrinaggi. Il bar di Pippo in *Don Matteo* non è certo il *Bada Bing!* di *The Sopranos* o il night senza nome ma non meno indimenticabile in cui converge il cast di *Ally McBeal* a fine episodio, ritrovandosi al suono delle canzoni di *Vonda Shepard*. Nella fiction italiana questi luoghi non diventano correlato del personaggio né condensano simbolicamente i temi della narrazione: rimangono puri luoghi di transito in cui assistere allo scioglimento del caso distratti dalla instabilità e transitorietà della situazione, aggrappati a un tavolino anonimo e impersonale

esposto in mezzo a una piazza. Ancora una volta, lo scioglimento dell'intrigo che nella detection classica vedeva come luogo d'eccellenza il salotto, la sala interrogatori, un ambiente chiuso e raccolto in cui accogliere la confessione finale e ricomporre le dinamiche sociali, assume spesso la provvisorietà e la mancanza di chiusura di uno dei tanti accadimenti che è innanzitutto il territorio, in quanto luogo di transito, a generare.

La geografia dei luoghi della fiction italiana, nella consistenza che dà loro la rappresentazione, lascia intravvedere un territorio che è attraversato, toccato ma senza possibilità di goderlo e dominarlo, che si offre come tour piuttosto che come viaggio²⁰; quella dimensione da road movie, che ha così presa in tanto cinema italiano contemporaneo, trova qui traduzione in un movimento inarrestabile di attraversamento di luoghi e di soste che non riescono ad abitarlo realmente. Una dinamica tra vicinanza e distanza che ritorna anche nello sguardo esercitato sul paesaggio e che in esso trova la sua dimensione più autentica. Pur riprendendo aspetti centrali della topografia del genere poliziesco, e pur facendo leva su luoghi dotati di notevole riconoscibilità, le serie televisive italiane inventano una scena che fatica a farsi realmente ambiente e *landscape* mettendo tuttavia in campo la dimensione più autentica del paesaggio, in quanto oggetto di uno sguardo, e dello spazio cinematografico: si oppone al suo occultamento in nome della diegesi e, come nel cinema moderno, facendosi forte della lezione dello spazio mediatizzato del giallo cinematografico, «sul piano del significante, come su quello del significato, chiede di essere rivalutato, reclama un nuovo spazio teorico»²¹.

Lo sguardo sul panorama

Se la fiction eredita in qualche misura dalla tradizione cinematografica l'ambigua instabilità del paesaggio italiano, non da meno ne deriva l'aspetto più saliente, ossia il potere o lo scarto in esso esercitato dallo sguardo, la sua dimensione visibile ossia non semplicemente di presenza ma di offerta allo sguardo, di un paesaggio che nella essenziale definizione di J.B. Jackson è appunto «a portion of the earth's surface which can be comprehended at a glance»²².

Sarebbe infatti troppo frettoloso liquidare l'offerta allo sguardo del paesaggio della fiction in nome di un "semplice" vedutismo, pur essendo il *panorama* – «genere realista ed esigente, che non tollera pressapochismi»²³ – la modalità con cui viene più frequentemente installato e reso riconoscibile il paesaggio a partire dai titoli di testa: la rocca maestosa di Vigata, nella realtà Ragusa Ibla (*Il commissario Montalbano*), o la verde collina da cui sbuca il profilo di Città della Pieve (*Carabinieri*), il luminoso golfo di Napoli (*Un posto al sole*) o l'umbratile conca del lago di Como (*Vivere*), la distesa di rosse case e l'ergersi delle altane nel profilo piatto di Bologna (*L'ispettore Coliandro*) e così via. Non c'è dubbio che questo «archivio di paesaggi» e questo «pittoricismo filmico»²⁴ solletichino la curiosità dello spettatore, italiano e non, proponendo un luogo al tempo stesso inedito e chiaramente identificabile e condensando nella visione un accrescimento e un'intensificazione sensoriale tipicamente esotica. Non si può dunque ignorare che il *panorama*, lunghi dall'essere lineare e aproblematico, si offre in realtà come modo di rappresentazione tra i più mediatizzati, ma soprattutto non si può trascurare il fatto che questa modalità di visione, ereditata dai fondali e dalle vedute animate del cinema, ritrova la potenza del suo spettacolo ottico in una dimensione completamente differente: quella del "piccolo" schermo.

Non è mai stato dato sufficientemente peso al fatto che la conquista televisiva del paesaggio ha un importantissimo legame non solo con sforzi produttivi e investimenti economici ma anche con la dimensione tecnologica, che ha portato nell'ultimo ventennio a modificazioni sostanziali nel *set design* televisivo con una radicale rivoluzione non solo estetica ma anche comunicativa. Se ancora negli anni '80, come sosteneva John Ellis, quello televisivo era uno schermo rispetto al quale l'uomo era sempre più grande e dominava²⁵, questa superiorità e centralità rappresentativa dell'uomo a fine millennio è stata pesantemente rimessa in discussione. A partire dalla direttiva 95/47/CE del 24 ottobre 1995, relativa all'impiego di norme per l'emissione di segnali televisivi, nell'articolo 1 le misure per promuovere tra gli Stati membri lo sviluppo accelerato dei servizi televisivi avanzati individuano il formato panoramico – in sede attuativa identificato nell'*aspect ratio* di 16:9 – come una delle priorità. Si tratta di una transizione discontinua, soprattutto in Italia – basti pen-

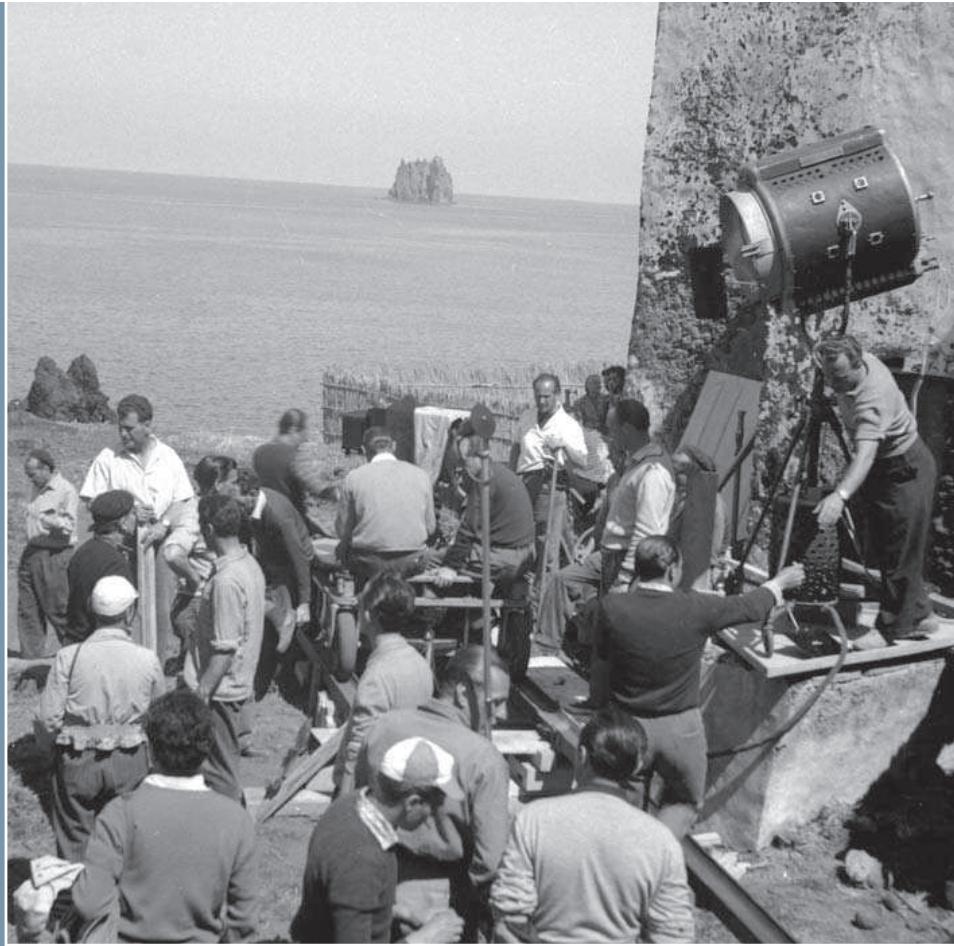
sare che solo il 1° marzo 2008 Sky rinuncerà definitivamente a letterbox e *pan and scan* per trasmettere su tutti i canali cinema i film nel formato panoramico originale e basti pensare che il passaggio ai Tg in 16:9 è tuttora in corso. Tuttavia i televisori 16:9 sono da tempo una realtà diffusa nella stragrande maggioranza della popolazione italiana, tanto da costringere nel 2009 lo Stato italiano a prevedere l'obbligo di trasmissione in *widescreen* da parte di tutte le emittenti, a fronte dell'esposto di un'associazione di consumatori, così da tutelare il pieno utilizzo degli apparecchi televisivi acquistati; tutto ciò mentre, nel primo decennio del secolo, le vendite di televisori superiori ai quarantacinque pollici vedono un incremento del trenta per cento. È forse una delle prime volte che in Italia una transizione tecnologica ha sulla rappresentazione televisiva un impatto così forte e determina un cambiamento relativamente rapido e violento²⁶. La fiction, complice anche il formato panoramico da tempo utilizzato oltreoceano – basti pensare alla grande campagna pubblicitaria con la quale Italia Uno accompagna la messa in onda in 16:9 di *Smallville* nell'aprile 2009 –, è in prima linea. Del resto la natura ibrida dei prodotti seriali italiani, un po' sempre contaminati con pellicola e tv movie, gioca a favore, rendendo ben più rapida la trasformazione che non nel caso della difficile riconversione e digitalizzazione delle redazioni giornalistiche.

Al di là della transizione tecnologica, che rimane tutta ancora da approfondire, il valore del paesaggio e banalmente della ripresa da grande distanza, che accompagna il cosiddetto vedutismo, assume dunque un significato del tutto nuovo: leggibile in un quadro finalmente di grandi dimensioni, instabile nella gestione di nuove proporzioni, incombente nel misurarsi con uno schermo in grado di emergere e abbracciare lo spettatore²⁷. Il panorama delle colline toscane o abruzzesi, i profili cittadini sempre uguali ma nuovi sotto le diverse luci che scandiscono la temporalità della fiction, le rive sonnacchiose dei fiumi o quelle frizzanti delle coste marine, offrono panorami televisivi in cui l'illusione referenziale è incrinata dall'aperta esibizione dell'operazione di messa in quadro in cui «il reale inquadrato non potrà essere più che una sineddoche del reale»²⁸ e il mito della finestra aperta sul mondo si infrange nella costruzione di un luogo di significazione particolare.

Qualche parola finale dunque va spesa proprio su queste riprese così rapidamente liquidate, i campi lunghissimi di cui si parlava: cartoline dall'Italia talvolta con il sapore del vecchio intervallo televisivo, che aiutano a capire la pluralità di funzioni svolte appunto dal paesaggio televisivo italiano. La modalità di ripresa, innanzitutto, rientra nel cosiddetto *establishing shot* dando narrativamente le coordinate dell'azione che permettono alla sequenza di funzionare. Questa mappa cognitiva, che offre gli strumenti per l'orientamento spaziale dello spettatore, risulta tuttavia particolarmente importante per quello televisivo dove, per citare ancora Ellis, la dimensione tipica non è quella sequenziale e causale cinematografica ma un processo segmentale che, a maggior ragione nel contesto spaziale del poliziesco che si è indicato, offre tratti marcati di sconnessione e discontinuità. Alla logica del transito dunque è opposto un quadro d'insieme che di nuovo sattra la vista ma mostra tutta la sua distanza e l'impossibilità di esservi compreso; così al dedalo di vicoli – magari ombrosi e scuri come nella regia delle prime stagioni – di *Don Matteo* si affianca il profilo rassicurante, immobile, arroccato sulla collina sotto le diverse luci della città di Gubbio. Il grande formato valorizza la dimensione fantasmatica di questi luoghi in cui l'uomo si sottrae alla vista e l'occhio fatica ad abbracciare l'intera immagine e a coglierne realmente il principio di leggibilità. Dall'altro lato, l'*establishing shot* è elemento cruciale nella ripresa della narrazione e della comunicazione a fronte della continua interruzione pubblicitaria²⁹; il paesaggio dunque torna ad essere l'elemento che ricompone, non solo rispetto alla franta spazialità testuale ma anche a quella palinsestuale. Il profilo di Città della Pieve che ciclicamente ritorna in *Carabinieri* funziona proprio da rinnovato ingresso al mondo della finzione seppure nelle modalità di una scena distante. Per quanto riguarda più direttamente la ripresa da lontano del paesaggio, il formato panoramico porta poi l'*establishing shot* televisivo a riproporre effettivamente la sfida dello sguardo panoramico, applica uno sguardo mobile che trasforma la città in panorama, intensificando l'incanto del visitatore, come i diorami di inizio '900 o le prime scene dal vero inserite da *Elvira Notari* nei suoi film e offerti al pubblico folto delle sale non solo napoletane ma anche americane³⁰. Non diversamente la sigla iniziale di *Il commissario Montalbano*, riproposta con pochissime varianti fino a oggi, offre un'esperienza a volo d'uccello sull'entroterra e il mare siciliano, facendo



Le isole Eolie sono state fin dall'immediato dopoguerra uno dei più abbaglianti set *en plein air* del nostro cinema. Più di recente, Nanni Moretti le ha rese protagoniste del divertentissimo episodio *Isole in Caro diario* (1993). In queste due pagine vediamo le tre grandi dive che hanno reso le Eolie popolari nel mondo. A sinistra, in alto, Anna Magnani in un fotogramma di *Vulcano* (William Dieterle, 1950). Sotto, la sua "rivale" Ingrid Bergman in *Stromboli (terra di Dio)* (Roberto Rossellini, 1950) - foto di Giovan Battista Poletto. Qui accanto, un momento delle riprese del film di Rossellini con l'inconfondibile sagoma dello scoglio chiamato "Strombolicchio" sullo sfondo. Sotto, Monica Vitti a Lisca di Panarea in un fotogramma di *L'avventura* (Michelangelo Antonioni, 1960)



sfiorare con lo sguardo gli antichi tufi e lasciando che il mare corra incontro con rapide panoramiche e riprese aeree creando una vertigine visiva e l'ebbrezza della mobilità dello sguardo. Infine, quasi all'opposto, teso in una complessa dialettica tra noto e inedito, straniero e riconoscibile, in molte di queste serie è sempre l'*establishing shot* del paesaggio a creare quella matrice di immagini che è requisito fondamentale per il «piacere della serialità»³¹, per soddisfare la prevedibilità dello schema e dell'andamento degli intrecci. Gubbio, Viterbo, il delta del Po, Torino, Menaggio o Bologna, in questa particolare e retorica forma di rappresentazione che le attraversa, divengono il campo di tensione tra l'indice di realtà dal quale l'*establishing shot* trae origine e lo specifico codice culturale di un genere se non della serialità stessa³². Tra formato panoramico, paesaggio ed *establishing shot* la televisione sembra (ri)scoprire ed esaltare l'inquadratura. La nuova visibilità del paesaggio televisivo non è dunque un dato acquisito, limitabile al numero di occorrenze visive, ma è connessa profondamente alla radicale trasformazione dell'immagine televisiva e del suo rapporto con lo spettatore. Se, come ha sintetizzato in un suo illuminante motto Michel Foucault, dopo la grande ossessione del XIX secolo per la storia, quella attuale è l'epoca dello spazio, la televisione dimostra forse per la prima volta di avere preso pieno possesso di questo aspetto e di aver posto in atto una profonda ridefinizione nella quale noto e ignoto, veduta e sguardo, esotico e riconoscibile si tendono in una dialettica di cui il paesaggio, dietro una rassicurante veduta, si offre di fatto come coacervo di provocazioni visive e luogo di una riflessione critica sullo spazio.

-
1. Aldo Grasso, Massimo Scaglioni (a cura di), *Arredo di serie. I mondi possibili della serialità televisiva americana*, Vita e Pensiero, Milano 2009.
 2. Ulrich Beck, *La società cosmopolita. Prospettive dell'epoca postnazionale*, il Mulino, Bologna 2003; si veda anche Milly Buonanno, *La fiction italiana*, Laterza, Roma-Bari 2012, p. 99.
 3. Milly Buonanno, *L'Italia nella fiction. Aria serena e brava gente. La provincia italiana nella dramedy dei carabinieri*, in Id. (a cura di), *La posta in gioco. La fiction italiana, l'Italia nella fiction. Anno diciannovesimo*, Zone 10, Rai Eri, Roma 2010, pp. 51-72.
 4. Ivi, p. 57.
 5. Si vedano, ad esempio, le analisi di Anna Lucia Natale, *Il protagonismo del luogo. L'Italia nella fiction*, e di Chiara Gelato, *Luoghi e location della fiction domestica*, in Milly Buonanno (a cura di), *La bella stagione. La fiction italiana, l'Italia nella fiction. Anno diciottesimo*, Zone 5, Rai Eri, Roma 2007.
 6. Cfr. Jean Mottet, *L'Invention de la scène américaine. Cinéma et paysage*, L'Harmattan, Paris 1998.
 7. L'analisi che segue è per forza di cose parziale, frutto di una ricerca su forme e modi di rappresentazione della fiction italiana che è tuttora in corso. Nell'esame delle serie televisive si farà poi riferimento soprattutto a quelle poliziesche e in particolare alla prima stagione: momento in cui anche il paesaggio viene installato tra i protagonisti della storia e spesso fisiologicamente destinato nelle serie successive a semplificarsi, bastando a quel punto semplicemente il richiamo al patto comunicativo costruito al debutto della serie.
 8. John Ellis, *Per un canone provvisorio dei programmi televisivi*, in Aldo Grasso (a cura di), *Storie e culture della televisione italiana*, Mondadori, Milano 2013, pp. 211-222.
 9. Giulia Carluccio, *Cinema e racconto. Lo spazio e il tempo*, Loescher, Firenze 1988, p. 43.
 10. Si veda, ad esempio, Alan Cornell, *Series, Location, and Change: National Reunification as Reflected in German Television Detective Series*, in Anne Mullen, Emer O'Beirne (a cura di), *Crime Scenes. Detective Narratives in European Culture since 1945*, Rodpi, Amsterdam-Atlanta 2000.
 11. C. Gelato, *Luoghi e location della fiction domestica*, cit., pp. 124-125.
 12. Ci si riferisce in particolare al caso di *Coliandro* (dato il carattere recente della produzione milanese della Taodue, in onda nelle sue prime puntate al momento della scrittura del presente saggio), serie accolta in modo discontinuo dalla critica e che ha avuto un impatto anche molto forte ma solo su un certo pubblico, quello giovane del web che ha intrapreso una vera e propria operazione di *mailbombing* non sufficiente tuttavia a far retrocedere la Rai dalla decisione di cancellare la serie nel 2009.
 13. Sul concetto di esperienza della metropoli e sulle sue implicazioni visive, si veda Francesco Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005. Andrebbe detto peraltro, ma supera in parte l'oggetto della presente indagine, che analoga rimozione avviene nella fiction anche in direzione

dell'«eroe della vita moderna», *flâneur* (Benjamin) o *blasé* (Simmel), che abita realmente questo territorio ed esprime più autenticamente il *Geist metropolitano*.

14. Cfr. Edward Dimendberg, *Film Noir and the Space of Modernity*, Harvard University Press, Cambridge (Ma) 2004.

15. Richard Sparks, *Television and the Drama of Crime: Moral Tales and the Place of Crime in Public Life*, Open University Press-McGraw Hill, London-New York 1992.

16. La definizione è usata da Chandler nell'introduzione a una raccolta di sue *short stories*, come sintesi della forza dei racconti pubblicati sulla celebre rivista «Black Mask»: si veda Raymond Chandler, *Introduction*, in *Trouble is my Business*, Penguin, London 1950, p. VII.

17. Su questo aspetto, si veda anche Paola Valentini, *Whodunit? Rai Tv Fiction Production Between Detection and Giallo*, «Cinéma & Cie. International Film Studies Journal», XII, 19, autunno 2012, pp. 25-38.

18. André Gardies, *Lo spazio del racconto filmico*, in Lorenzo Cuccu, Augusto Sainati (a cura di), *Il discorso del film. Visione, narrazione, enunciazione*, Esi, Napoli 1988, pp. 53-75 (ed. or. *L'Espace du récit filmique: Propositions*, in *Cinémas de la modernité: films, théories*, a cura di Dominique Chateau, André Gardies, François Jost, Éditions Klincksieck, Paris 1981).

19. Vivian Sobchack, *Lounge Time: Postwar Crises and the Chronotope of Film Noir*, in Nick Browne (a cura di), *Refiguring American Film Genres. History and Theory*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1998, pp. 129-170 (la perdita della casa diventa un'assenza strutturale nei film noir); cfr. Frank Krutnik, *Something More Than Night. Tales of the Noir City*, in David B. Clarke (a cura di.), *The Cinematic City*, Routledge, London 1997, pp. 83-109.

20. Cfr. Roberto Provenzano (a cura di), *Al cinema con la valigia. I film di viaggio e il cineturismo*, Franco Angeli, Milano 2007.

21. A. Gardies, *Lo spazio del racconto filmico*, cit., p. 54.

22. John Brinckerhoff Jackson, *Discovering the Vernacular Landscape*, Yale University Press, New Haven-London 1984, p. 8 («una porzione di superficie terrestre che può essere compresa a prima vista», traduzione nostra).

23. Jacques Aumont, *L'occhio interminabile. Cinema e pittura*, Marsilio, Venezia 1991, p. 31 (ed. or. *L'Œil interminable. Cinéma et peinture*, Séguier, Paris 1989).

24. Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2002.

25. John Ellis, *Vedere la fiction: cinema, televisione, video*, Nuova Eri, Torino 1988.

26. Diverso per esempio il caso della lunga transizione italiana al colore dove a lungo si sopperì al bianco e nero televisivo con il colore del sistema paratestuale, diffuso da edizioni cinematografiche di prodotti televisivi o da colorati rotocalchi; si veda Paola Valentini, *Società a colori: la televisione italiana e il passaggio al colore*, in Maurizio Rossi, Andrea Siniscalco, *Colore e Colorimetria. Contributi multidisciplinari*, Maggioli Editore, Milano 2013, pp. 856-863.

27. Si sintetizzano qui alcuni degli aspetti più salienti messi in luce per il cinema da un'opera di riferimento sui formati come John Belton, *Widescreen Cinema*, Harvard University Press, Harvard 1992.

28. A. Gardies, *Lo spazio del racconto filmico*, cit., p. 57.

29. Jeremy G. Butler, *Television: Critical Methods and Applications*, Routledge, New York-London 2012.

30. Giuliana Bruno, *Rovine con vista*, La Tartaruga, Milano 1995.

31. Giorgio Grignaffini, *I meccanismi della serialità. Caratteri, tempi, forme di serie e saga*, in Maria Pia Pozzato, Giorgio Grignaffini (a cura di), *Mondi seriali. Percorsi semiotici nella fiction*, Link Ricerca-RTI, Milano 2008, pp. 161-169.

32. Ann Fletchall, Chris Lukinbeal, Kevin McHugh, *Place, Television, and the Real Orange County*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2012, p. 156.

Paola Valentini è professore associato presso l'Università di Firenze dove insegna Storia della radio e della televisione e Teoria e analisi del linguaggio cine-televisivo. È autore delle monografie *Televisione e gioco. Quiz e società italiana* (Clueb/Archetipo, Bologna 2013), *Presenze sonore. Il passaggio al sonoro in Italia tra cinema e radio* (Le Lettere, Firenze 2007) e *Il sonoro nel cinema. Storia, teorie e tecniche* (Marsilio, Venezia 2006). Svolge attività di ricerca sia sulla televisione (con un'attenzione all'analisi storico-filologica dei testi televisivi) che sul cinema, dove si occupa in particolare di suono e voce nel cinema italiano e dei rapporti tra cinema, radio e televisione. Collabora con le riviste «Comunicazioni sociali», «Segnoscinema», «La Valle dell'Eden», «Immagine»