

The Wire, dove realtà e finzione si incrociano. Elementi per una geografia sociale di Baltimora

Fabio Amato*

*There never was a story
with a happy ending in Baltimore
(Robert Ward, Red Baker)*

1. Tra geografia e finzione

L'osservazione e la rappresentazione, nella loro restituzione mimetica e nell'interpretazione della realtà, sono azioni che fungono da denominatore comune per il sapere geografico e per la produzione di finzioni. La visione di un film ci esercita nella semantica spaziale, dalla semplice lettura del paesaggio e della sua evoluzione, alla distribuzione (nella finzione) delle inquadrature dei corpi e degli oggetti e all'uso che viene fatto dello spazio da parte del regista.

A partire dal *cultural turn* di matrice anglosassone emergono nelle scienze sociali l'esplorazione di nuovi punti di vista, di modalità narrative differenti, e soprattutto il ruolo ineludibile del soggetto nella *contaminazione* della ricerca. In tale contesto risulta più agevole coniugare il sapere geografico con la letteratura o con il cinema per sviluppare nuovi modi di vedere e percepire lo spazio. Un interesse geografico verso altri ambiti culturali che si coniuga con l'interesse spaziale di altri saperi (*spatial turn*), una svolta, per certi versi, già anticipata negli anni Settanta dalla geografia della percezione e dalla geografia umanistica che hanno avuto, in contesti culturali differenti e con logiche diverse, come esponenti principali Armand Frémont e Yi-Fu Tuan.¹ Una territorialità che si costruisce attraverso la cultura, l'emotività e gli spazi dell'immaginazione, dove le arti visive e la letteratura diventano fonti d'informazione per catturare quel *sense of place*, risultato dell'interpretazione del mondo da parte dell'individuo che aiuta a leggere la sua posizione nella società.²

La produzione artistica, qualunque essa sia, costituisce un sistema di comunicazione e di interpretazione fortemente legato al contesto sociale all'interno del quale viene prodotto. In particolare, le produzioni visive rilevano, oltre che il modo di rappresentare una società, soprattutto lo sguardo che alimenta, e qualche volta costruisce, le alterità e gli stereotipi. La lettura del segno, la parzialità della prospettiva di interpretazione sono caratteri tipici della postmodernità che si possono riproporre nel dialogo tra geografia e finzione: la realtà geografica – come un romanzo, un racconto, un film – è vista come un testo destinato a molteplici letture. In tal senso, il segno estetico nei contesti urbani rappresenta uno dei principali temi di interesse per la *new cultural Geography*³.

La svolta culturale e la svolta spaziale, che caratterizzano le scienze umane e sociali negli ultimi trent'anni, hanno interessato il sapere geografico soprattutto in ambito anglosassone, ma l'uso della finzione come strumento di interpretazione dei luoghi e degli uomini nello spazio conserva ancora un'aura di eccezione e di singolarità nella riflessione di questa disciplina: una delle maggiori ragioni di tali resistenze è rappresentata dalla tradizionale enfasi che viene destinata alle condizioni materiali della vita sociale.

Le riflessioni sull'uso della fiction in geografia è lontana dall'essere articolata⁴ e, in genere, il dialogo dei *media studies* con il sapere geografico è visto ancora con diffidenza. Nondimeno si ritiene possa avere risvolti sperimentali nella dimensione didattica (visto il largo consumo che ne fa la generazione *digital native*) per comprendere contesti territoriali oltre che per decodificare le logiche documentaristiche con cui vengono presentate le contraddizioni della società contemporanea. Esiste una crescente letteratura geografica⁵ che analizza la produzione cinematografica come prodotto culturale in sé, oppure che scandaglia i film nei contenuti, nelle loro rappresentazioni paesaggistiche, nelle loro interpretazioni e rielaborazioni della realtà. Questa letteratura geografica ha un forte fondamento nelle riflessioni sulla estetica geopolitica e la relazione tra spazio e cinema di Fredric Jameson,⁶ uno dei principali teorici della postmodernità. Jameson riprende, non a caso, le concettualizzazioni di Kevin Lynch⁷ sulle mappe mentali (strumento di analisi principe per la geografia della percezione) per estenderle all'universo cinematografico.

L'uso di questi strumenti di lettura può moltiplicarsi all'infinito, riferendosi ai molti luoghi disponibili ma anche agli strumenti di rappresentazione non per forza consolidati: si è scelto, in questo contributo, di porre al centro dell'attenzione le possibili implicazioni geografiche in una serie televisiva (*The Wire*) riferita ad una precisa città statunitense (Baltimora). La Baltimora descritta da *The Wire* è solo un esempio di come, grazie alle finzioni, si possa arricchire la possibile interpretazione geografica di luoghi specifici. In realtà, la complessa e proteiforme caratterizzazione delle città della contemporaneità richiede, a nostro avviso, il ricorso a tutti gli strumenti esplicativi possibili: il racconto di un luogo urbano attraverso le finzioni artistiche apre un universo di evocazioni che attraversa tutto il Novecento, se, ad esempio, ci limitiamo alle sole opere cinematografiche.⁸ Una ricognizione sul tema "rappresentazioni di finzione e spazio", anche se limitato ai contesti urbani, sarebbe una sfida affascinante perché "the street becomes an important site to circumscribe urban space and to negotiate characters' subjectivity",⁹ ma oltre a correre il rischio di ricalcare semplicemente i sentieri già battuti dalla sociologia della comunicazione e dalla critica cinematografica sarebbe un'impresa impossibile da contenere in un articolo.¹⁰

2. La serie televisiva che... "piace al presidente Obama"

La serie televisiva è uno strumento comunicativo meno nobile di quello letterario e cinematografico e per questo trattato spesso con eccessivo snobismo. La percezione che si ha della televisione come ricettacolo dei peggiori modelli di comportamento e come condensato del brutto e del trash non è certo priva di fondamenti, ma insistendo in maniera ossessiva su questi temi, sfugge a molti l'esistenza di forme di racconto intelligente – come molte serie televisive – che si rivelano utili strumenti di osservazione e

comprensione della realtà in continuo cambiamento.¹¹ Abbiamo, pertanto, fatto nostra la provocazione del critico televisivo Aldo Grasso secondo cui, sempre più spesso, diventa difficile trovare un romanzo o un film che sia più interessante di un telefilm di qualità.¹² Ci siamo interrogati, in particolare, su una fiction appartenente al sottoinsieme del poliziesco e sulla sua capacità di raccontare certi paesaggi e di testimoniare le tensioni socio-politiche che possono materializzarsi in diversi spazi e che, soprattutto, modellano i differenti territori e contesti sociali. Le qualità di questo tipo di produzione di intrattenimento consentono anche di superare le semplificazioni che caratterizzavano in precedenza le serie televisive poliziesche. In una prospettiva geografica, si è individuata una fiction che non utilizza la categoria spaziale come generico e indistinto sfondo, ma che manifesta esplicitamente la consapevolezza del senso del territorio su cui si sviluppano le vicende, dove si elabora la narrazione e dove si costituiscono l'identità e lo statuto sociale dei personaggi che animano gli episodi.

La serie poliziesca che recepisce in pieno tanto i cambiamenti in termini di articolazione e complessità del prodotto televisivo, quanto la crisi del modello mitico della società americana è *The Wire*,¹³ prodotta dal 2002 al 2008, che si è sviluppata in cinque stagioni per un totale di sessanta episodi.

Si tratta di una serie creata da un giornalista di cronaca nera (David Simon) e da un ex investigatore di polizia (Ed Burns) che descrive con grande accuratezza il frustrante e quotidiano lavoro di una sezione di polizia e dei suoi tentativi per incastrare un potente narcotrafficante di cui, all'inizio, non si conoscono nemmeno i connotati. Tra le caratteristiche innovative della fiction si segnala innanzitutto l'incrocio di realtà e finzione nella sceneggiatura, come nella recitazione: attori professionisti si affiancano a gente presa per strada che, spesso, ha vissuto esperienze di devianza e marginalità.¹⁴

La struttura del racconto non ricalca i soliti schemi delle *crime fiction* che si caratterizzano per casi autoconclusi in una singola puntata: la storia si sviluppa in unico arco narrativo "orizzontale" che tocca l'intera stagione. La tradizionale indagine di polizia (portata avanti da una squadra costituita ad hoc volutamente poco attrezzata) su una organizzazione criminale diventa il pretesto per leggere, nel corso delle cinque stagioni, l'ampio spettro di declinazioni che ruota intorno allo spaccio di droga. La prima stagione è destinata, oltre che a definire i profili dei protagonisti, a far emergere, anche agli occhi degli ignari apparati di polizia, l'esistenza di una banda criminale, l'organizzazione Avon Barksdale (di cui non si ha nemmeno una foto segnaletica in archivio) che controlla la zona West di Baltimora, le cui case popolari fanno da sfondo all'azione dei narcotrafficanti. La squadra comincia ad avere risultati attraverso le intercettazioni e ad allargare, contro gli interessi degli stessi dirigenti di polizia, le prospettive di indagine. La seconda stagione si dipana nel mondo dei docks portuali, uno dei luoghi simbolo della città. I sindacati con le loro contraddizioni, la crisi industriale, le comunità immigrate (polacca soprattutto) e il difficile viver quotidiano degli *stevedores* sono tutti elementi reali della Baltimora contemporanea che hanno un ruolo di comprimari (e involontari complici) per i traffici di droga e prostituzione che usano il porto come punto di accesso. La speculazione immobiliare e le contiguità che il narcotraffico ha con le attività illegali sono il tema principale della terza stagione. La demolizione delle torri, principali postazioni di spaccio, riportano agli angoli delle strade le operazioni di smercio della droga con le conseguenti conflittualità per il controllo del territorio. Emerge con chia-

rezza anche la contraddizione tra i due modi di vedere l'organizzazione criminale tra il capofila Barksdale (prototipo del capo di gang) e il suo braccio destro Stringer Bell che incarna l'idea moderna e finanziarizzata della criminalità, un'ostilità latente che sfocia in un tragico conflitto a spese di quest'ultimo. La stagione è animata anche dal tentativo di legalizzare *de facto* il traffico di droga in pochi isolati di un'area dismessa, non a caso soprannominata *Hamsterdam*, in modo da ridurre gli episodi criminali e gli omicidi in tutta la città. Il fallimento e la denuncia dell'esperimento, portato avanti in via informale, sono l'amaro epilogo. Sotto la lente della quarta stagione finisce il sistema scolastico pubblico, la progressiva riduzione di risorse finanziarie (anche questo evidente riferimento al reale sviluppo dell'azione della municipalità) e il fallito tentativo di strappare alcuni dei ragazzini reclutati dalle bande criminali al destino di strada. I media e le storture della comunicazione si incrociano con i destini delle lotte per il potere politico nell'ultima stagione. Le contraddizioni del potere e delle dinamiche perverse del lavoro (qual è il costo che si deve pagare per raggiungere un obiettivo?) si dipanano in una sequenza finale, che ha ben poco di consolatorio, con l'inquadratura di un omicidio nello stesso angolo di strada con cui si apriva il primo episodio e, a seguire, un rapido montaggio che definisce il destino ineluttabile dei protagonisti, vincitori e vinti con pochissime consolazioni regalate allo spettatore, nello scorrere della vita quotidiana di Baltimora.

Tutti questi elementi innovativi non sono riusciti a dare adeguati riconoscimenti e visibilità alla serie televisiva, fino a quando l'attuale presidente degli Stati Uniti, in una intervista nel 2008, ha dichiarato, sorprendendo tutti, il suo favore per questa serie: un testimonial talmente efficace da servire da lancio della serie nella versione italiana.

3. Bal'more, una città in trasformazione

The Wire è solo in apparenza un *police drama*: ad essere indagata nelle sue molteplici problematiche, nelle sue istituzioni e nelle esistenze dei suoi abitanti è l'intera città di Baltimora, dove non a caso i due autori hanno vissuto e lavorato. David Simon è un ex giornalista del "Baltimore Sun" che ha suo attivo alcuni libri polizieschi che lo stesso autore ha adattato in miniserie televisive (*Homicide* e *The Corner*, mai passati per i circuiti televisivi italiani). Ed Burns, come detto, è stato un detective della omicidi e della sezione narcotici del dipartimento di polizia di Baltimora e poi insegnante nei quartieri difficili della città (ispira in parte la figura del Prezbelusky che da poliziotto si trasforma in insegnante in una scuola di frontiera) ed ha collaborato come scrittore e come produttore ai progetti di Simon.

Proscenio della crescita professionale degli autori e di tutte le attività della serie televisiva in oggetto è dunque la più grande città dello Stato del Maryland che conta 620.961 abitanti¹⁵ e raggiunge i 2,6 milioni nella sua area metropolitana estesa.¹⁶

Uno dei poli principali della grande megalopoli del Nord-Est statunitense, Baltimora porta con sé l'immagine di una città portuale, laboriosa e industriale. Si tratta di un centro urbano portuale, fondato nel 1729, che appartiene all'immaginario americano come il maggior centro commerciale del periodo della Rivoluzione e dei primi decenni dell'Ottocento.¹⁷ Una funzione che declina nel corso del tempo su scala internazionale, ma che cresce rispetto alla terraferma trasformandosi in un *hub* fondamentale

per il Sud e l'Ovest del paese: si configura come il classico esempio di città litoranea allo stesso tempo commerciale e industriale. La sua economia era imperniata prima sul settore tessile e poi sulla lavorazione dell'acciaio, sulle spedizioni via mare, sulla produzione di macchine: branche industriali che hanno fortemente costruito l'identità collettiva di questa realtà. Una città che è stata travolta dalla crisi economica della fine degli anni Sessanta e che è stata toccata da un vasto processo di deindustrializzazione costato decine di migliaia di posti di lavoro.¹⁸

Oggi Baltimora continua ad avere un ruolo di rilievo nel processo produttivo americano, ma il ruolo crescente è appannaggio dei moderni servizi economico-finanziari e, in particolare, di un servizio sanitario di riferimento per tutta la regione atlantica centro-meridionale. Il rilancio di questa città è passato attraverso la promozione a scala nazionale come centro bancario e finanziario, puntando anche sulla carta turistica, grazie al massiccio processo di riqualificazione dell'area centrale in prossimità del porto.¹⁹ Quest'area, la *downtown* nota come *Inner Harbor*, era stata abbandonata e all'inizio degli anni Settanta risultava occupata solo da un insieme di magazzini vuoti. La costruzione del *Baltimore Convention Center*, inaugurato nel 1979, ha rappresentato il punto di avvio della riqualificazione dell'area che è proseguita con l'apertura dell'*Harborplace*, una zona commerciale prossima al *waterfront*, aperta nel 1980. A seguire sono stati inaugurati l'Acquario nazionale, il museo dell'Industria e centri sportivi (*The Camden Yards Sports Complex*). Oggi la maggior parte dell'offerta culturale della città si concentra in quest'area.

Questo processo di rapida *gentrification* tende a celare il resto delle permanenti contraddizioni sociali della città: gli investimenti che avevano una natura mista pubblica e privata hanno comportato una riduzione complessiva degli interventi indirizzati alle politiche di welfare della city, in particolare riducendo il budget della scuola pubblica.²⁰ Come nota il geografo David Harvey, se osserviamo dall'alto le città europee medievali, il ruolo della religione e dell'aristocrazia è facilmente leggibile nel paesaggio urbano; allo stesso modo, nel caso di Baltimora, la vista dalla collina di *Federal Hill* (sita a Sud di *Inner Harbor*) mette in luce il potere dell'aristocrazia finanziaria attraverso le alte torri delle banche e delle istituzioni finanziarie che "dimostrano in vetro, mattoni e cemento il fatto che loro tengono le redini del potere".²¹

È impossibile ripercorrere una storia così complessa in poche battute. Ci basti sapere che, fino a pochi decenni fa, questa città era considerata un prototipo di *blue-collar city*, mentre oggi è il ceto impiegatizio che definisce la sua natura socio-economica. Inoltre, nella storiografia e nell'immagine turistica è una città ricordata per il ruolo nell'epopea del patriottismo americano, ma, benché si tenda a rimuoverlo, Baltimora è anche una città densa di conflitti e antagonismi nei confronti della vitale comunità afroamericana: le battaglie per i diritti civili e le guerriglie successive all'assassinio di Martin Luther King (1968) hanno visto questa città come principale scenario.²²

Secondo il censimento del 2010, il 29,6 per cento della popolazione è bianca e il 63,7 è afroamericana, con componenti molto contenute di ispanici e asiatici.²³ Sebbene la popolazione di questa città non abbia mai smesso di decrescere dal dopoguerra ad oggi, il numero delle famiglie che vivono nella *downtown* è cresciuto in maniera significativa negli ultimi due decenni: il processo di *gentrification* ha significato anche la riconversione in abitazioni di lusso degli obsoleti edifici commerciali, con una crescita media della rendita del 40 per cento nei primi anni del nuovo millennio.²⁴

La città è divisa in nove regioni geografiche: Northern, Northwestern, Northeastern, Western, Central, Eastern, Southern, Southwestern, and Southeastern. Gli abitanti di *Baltimore* (come la chiamano gli autoctoni), comunque, dividono la città in est ed ovest, usando Charles Street come linea divisoria. La zona centrale comprende, oltre a Inner Harbour, anche il Southern District, un'area mista di funzioni industriali e residenziali che conserva ancora i caratteri della *mixité* socio-economica della classe operaia e dei ceti impiegatizi, appartenenti a diverse collettività di immigrati storici (polacchi, irlandesi, italiani ecc.). In quest'area insistono due terminal del porto e il vecchio edificio della *Domino Sugar* (industria simbolo del passato commerciale della città) e il quartiere Westport interessato da ulteriori progetti di riqualificazione del Waterfront.

I quartieri di East Baltimore hanno una funzione prevalentemente residenziale: ad eccezione dell'importante localizzazione del policlinico universitario *Johns Hopkins*, l'area si presenta a grande dominanza afroamericana e a bassa rendita urbana, con diverse zone di edifici abbandonati, sito privilegiato per il traffico di droga. Maggiore variazione si registra nel Southeastern district, dove alcuni quartieri sono particolarmente degradati (come gli *O'Donnell Heights*, la cui popolazione è stata stimata nel 2000 per due terzi al di sotto della linea di povertà) ed altri che, invece, sono abitati in prevalenza da famiglie bianche la cui presenza riduce il valore della povertà al 17 per cento (quartiere di *Fells Point*).

Nella zona occidentale della città, infine, la prevalenza delle comunità di origine afroamericana si distribuisce in maniera meno uniforme, ma è qui che è localizzato l'Edmonson Village, storico centro di riferimento culturale ed economico della comunità nera:²⁵ qui la classe medio-alta afroamericana aveva casa, ma nel corso degli anni ha seguito la tradizionale traiettoria di suburbanizzazione delle classi agiate statunitensi dirigendosi nelle contee suburbane.

La profonda azione di riqualificazione che ha interessato il *downtown*, non ha invece toccato le aree di maggior degrado e disagio sociale: la città continua ad avere, soprattutto nei quartieri periferici, un tasso di omicidi elevatissimo, inferiore solo alle città di Detroit e di New York, legato soprattutto al traffico di droga (in generale tutti i crimini di natura violenta sono ben rappresentati).²⁶ Secondo le statistiche riportate dalla polizia (la cui attendibilità è un aspetto delicato che viene affrontato in *The Wire*), il numero dei morti per omicidio è cresciuto nel corso degli anni Ottanta fino a raggiungere i 353 nel 1993 (anno in cui i crimini violenti erano quasi 22.000). Negli ultimi anni si è assistito ad un decremento di questo inquietante valore e nel 2011 sono stati registrati solo 196 omicidi.²⁷ Dal 2009 anche nella vetrina della città (Inner Harbour), si cominciano a registrare nei media locali episodi di violenza a spese dei turisti.

4. *The Wire*: una finzione specchio della realtà

Pur non avendo la stessa rilevanza di altre metropoli americane nell'universo della finzione (New York, Los Angeles, Chicago su tutte, ma in anni recenti anche Seattle), Baltimora è stata *location* di alcuni film di successo²⁸ e soprattutto è ricordata come la città dove è morto Edgar Allan Poe. Nemmeno nella letteratura contemporanea la *Charm City*²⁹ è molto utilizzata come sfondo. Nondimeno, esistono alcuni riferimenti:³⁰

City of Anger di William Manchester (1953); *Red Baker* di Robert Ward (1985); *Shock Value* di John Waters (1981); *Ten Indians* di Madison Smartt Bell (1996) e quasi tutti i romanzi polizieschi di Laura Lippman (a partire da *Baltimore Blues*, 1997, fino a *What the Dead Know*, 2007, e *Life Sentences*, 2009, tradotti in italiano). Lippman, giornalista del *The Evening Sun*, è cresciuta e vive in South Baltimore ed è la moglie di David Simon, che costantemente riappare come riferimento principale del racconto di questa città (ricordiamo che *Homicide* e *The Corner*, prima di diventare serie TV, sono stati racconti). Salvo pochissime eccezioni, pertanto, *The Wire* rappresenta un punto di osservazione privilegiato per leggere e interpretare le contraddizioni sociali di Baltimora.



Fig. 1 Lo skyline di Baltimora visto da Nord presente nella sigla iniziale.

L'indagine di polizia, che sostanzia le cinque stagioni, segue tutto l'arco narrativo. Nulla viene piegato alle esigenze di una descrizione semplicistica, come ancora accade nelle *crime fiction*. Tutto ci viene raccontato in uno stile scarno e documentaristico, senza ellissi narrative, scorciatoie, compresi i tempi morti in cui l'investigazione pare non andare avanti per insormontabili difficoltà. Intere giornate di appostamenti per fotografare gli elementi della banda criminale, per intercettare cellulari e telefoni pubblici, per costruire l'organigramma dell'organizzazione. Il punto di vista non è solo quello della polizia, ma anche dell'organizzazione criminale oggetto dell'indagine, che ci viene mostrata nel suo funzionamento, nelle sue gerarchie, nei suoi metodi di spaccio, con un realismo incredibilmente efficace. Non a caso, le primissime puntate chiariscono subito che non esiste il personaggio principale, l'eroe positivo che possa produrre una facile fidelizzazione nello spettatore,³¹ ed anche quelli che appaiono come i personaggi più rilevanti delle forze dell'ordine vengono descritti nelle debolezze private e nelle incoerenze che azzerano qualsiasi possibile *happy end*. La composizione della popolazione della città a stragrande maggioranza afroamericana emerge dal racconto: è soprattutto sulle condizioni di disagio di questa realtà che l'inquadratura della fiction indugia. Lo sguardo dell'*upper* e *middle class* della città viene inserito nella serie televisiva nel ruolo di spettatore distaccato e disgustato o al massimo di fruitore episodico di droga. Le inquadrature del *downtown* sono rare e fugaci fanno

da sfondo lontano alle atmosfere portuali della seconda stagione: un incontro in un ristorante alla moda del *waterfront* indugia sulla silhouette del Domino Sugar, la cui insegna sulla baia sembra sempre ricordare il passato operaio della città. Solo in una circostanza un inseguimento si conclude nell'area di Harborplace con una spettacolare inquadratura dall'alto che fotografa un paesaggio noto al turista, ma insolito per lo spettatore di *The Wire*.



Fig. 2 L'immagine della zona del porto riqualificato, tratto dalla quinta stagione.

Tra i personaggi fissi si trovano figure mai viste in altre serie analoghe: tossicodipendenti, ladri, spacciatori, killer spietati nel cui ruolo incontriamo anche ragazzine, minorenni e gay. Tutti assurgono ai ruoli prominenti accanto a poliziotti, insegnanti, dirigenti scolastici e gerarchie istituzionali, compresi il sindaco e tutto il suo entourage. Il gioco di specchi sintetizzato nelle *manchette* pubblicitarie del canale HBO attraverso la contrapposizione di due poliziotti e due criminali è efficace rappresentazione del doppio dei personaggi che si pongono trasversalmente alle antiche dicotomie buoni/cattivi.

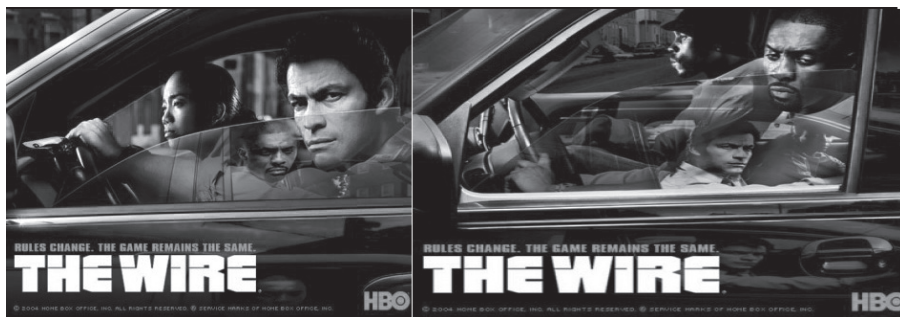


Fig. 3 La doppia affiche pubblicitaria della serie televisiva (fonte: <http://www.hbo.com/the-wire>).

La violenza, le scene esplicite e il linguaggio crudo non sono una novità nelle serie televisive, ma l'orecchio dell'ascoltatore della versione originale si esercita in tracce di *Bawlmer* (il dialetto locale) e soprattutto su un reiterato uso di volgarità anche tra le forze dell'ordine: è quasi una esercitazione di stile provocatoria che viene fatta da due poliziotti protagonisti (Jim McNulty e Bunk Moreland) che, nel terzo episodio della prima stagione, sulla scena di un crimine scoprono le dinamiche dell'evento in un dialogo di quasi cinque minuti fatto esclusivamente dal lemma *fuck* e suoi derivati.

Il *setting* all'aperto è costruito prevalentemente sulle aree di degrado, e, come nota lo scrittore Irwin Welsh, "Simon ha creato per lo spettacolo una intera Baltimora alternativa. Se si prende un treno da New York a Washington DC passi attraverso la città e puoi vedere questi posti. Ampie fasce della zona nord di Baltimora sono costituite da queste belle piccole case in stile vittoriano completamente derelitte e devastate. Si possono vedere i bambini fermi agli angoli delle strade. In definitiva, l'intera Baltimora nord e parte della zona sud sono come dei grandi set vuoti e abbandonati di *The Wire*".³²

Il tema degli omicidi è una costante affrontata da più punti di vista, non solo nella dinamica in sé dell'evento. La polemica sulle statistiche dei dipartimenti di polizia, come detto realmente accaduta, fa riferimento all'unica ossessione dei responsabili delle unità operative: la riduzione numerica che viene scientificamente falsata a fini di interesse mediatico e dunque politico, come viene descritto nella seconda stagione. Si tratta, come detto, di morti ammazzati nei quartieri più degradati, quel tipo di realtà che non fa notizia, non crea sdegno, quasi sempre relegata nei trafiletti della cronaca locale. Il paradosso di questa logica viene drammatizzato in maniera emotivamente efficace nella quinta stagione di *The Wire*, quando viene ucciso da un bambino di strada un personaggio legato ad ambienti criminali (Omar Little), un battitore libero rispetto alle gang, un Robin Hood omosessuale per cui è facile provare simpatia: nella redazione del "Baltimore Sun" (la cui redazione è uno dei *setting* della stagione), il capo redattore dice alla giornalista che, dal momento che uno spacciatore ucciso non fa più notizia, si può rinunciare ad inserirlo nella breve in cronaca per dare tutto lo spazio ai falsi scoop della politica. Scompare un personaggio e non gli sono riconosciuti i dovuti onori. Il maglio degli autori si dirige con forza al cuore delle finzioni mediatiche e della costruzione della realtà che viene proposta dagli strumenti di comunicazione.

Scorrendo i commenti disponibili in rete, si registrano accostamenti a referenti nobili: secondo alcuni si tratta di un affresco dickensiano, altri evocano la forza descrittiva di Steinbeck, ma ricorre, soprattutto in Gran Bretagna, l'evocazione, nei toni lirici e drammatici, addirittura dei personaggi shakespeariani: amletica è la vicenda di D'Angelo Barksdale, rampollo dell'organizzazione criminale che non accetta il suo destino di futuro capo e paga con la morte in carcere il suo tentativo di allontanarsi dalla famiglia (stagione 3); evoca la tragica figura del re Riccardo, Franck Sobotcka (stagione 2), sindacalista di origini polacche che, attraverso piccoli sotterfugi illegali, cerca di continuare la sua battaglia per i portuali contro la trasformazione postindustriale della città e finirà in ammazzato da un sistema criminale più grande.³³

Se la maggior parte delle serie poliziesche assume come modello di riferimento la struttura complessa di un romanzo di John Grisham, secondo alcuni estimatori, al contrario, *The Wire* ha come ideale punto di riferimento Dostoevskij e le sue *Memorie dal sottosuolo*.³⁴ Secondo David Simon la sua opera non si occupa delle vicende di

Jim McNulty (uno dei poliziotti), o Avon Barksdale (boss criminale) oppure Tommy Carcetti (aspirante sindaco) e “non parla del crimine. O del castigo. O della guerra di droga. O dei politici. O della razza. O del sistema scolastico, delle relazioni lavorative o del giornalismo. Parla della città”.³⁵

Il racconto corale proposto da questa serie TV rappresenta una efficace cartina al tornasole delle contraddizioni di Baltimora, che diventa metafora e paradigma di molte altre città occidentali nell’incertezza del nuovo millennio. Attraverso il prisma della tradizionale tematica criminale, vengono osservati e rappresentati i conflitti del vivere quotidiano tipici delle grandi metropoli declinati nelle tematiche più scottanti: la crisi del lavoro nella transizione post-fordista di una città portuale legata a logiche destinate a scomparire; il fallimento del sistema scolastico pubblico per assenza di finanziamenti; il tradimento della rappresentanza politica, delle forze dell’ordine e soprattutto della missione originaria dei mass media. Lo sguardo alla scala più circoscritta descrive le tensioni di genere, razza e soprattutto generazionali, attraverso la descrizione dei processi di territorializzazione degli angoli di strada da parte delle bande criminali.

Da questo punto di vista è un’opera di geografia sociale urbana che merita di essere approfondita. Nel gioco della mimesi, inoltre, il realismo è tale da poter descrivere Baltimora nei suoi quartieri e nelle sue strade, come si può evincere dalla figura che raccoglie tutti i luoghi ripresi ed evocati nel corso dei sessanta episodi.

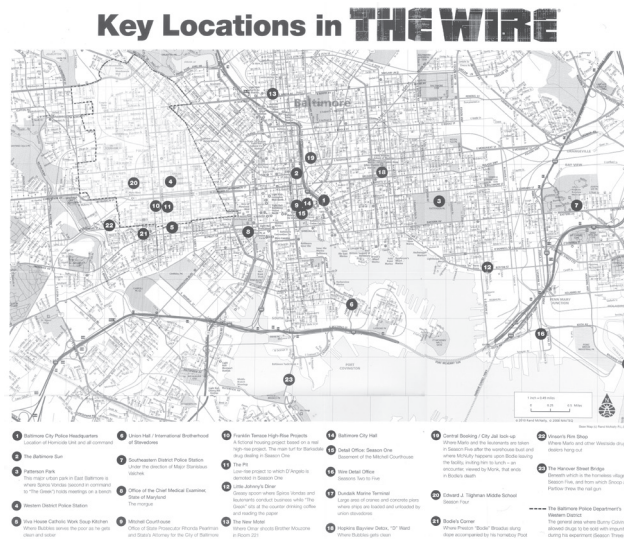


Fig. 4 La sovrapposizione della fiction alla realtà: la mappatura dei siti di The Wire (fonte Alvarez, 2009).

Sebbene non abbia vinto premi importanti, né riscosso un grande successo commerciale fuori dagli USA, secondo alcuni critici si tratta di una delle migliori serie TV di tutti i tempi: un esempio dunque che meriterebbe una pubblicità e una risonanza che vada oltre i pur condivisibili gusti di Barack Obama.

NOTE

* Fabio Amato insegna Geografia sociale e culturale e Geografia urbana e delle migrazioni internazionali presso l'Università di Napoli "L'Orientale". Le sue ricerche sono concentrate su temi di Geografia urbana e sociale con particolare attenzione al fenomeno delle migrazioni internazionali. Ha curato *Spazio e Società. Geografie, pratiche, interazioni* (2012), *Da migranti ad abitanti. Gli spazi insediativi degli stranieri nell'area metropolitana di Napoli* (2009), *Atlante dell'immigrazione in Italia* (2008).

1 Armand Frémont, *La Région, espace vécu*, Paris, Flammarion 1976, tr. it. *La regione, uno spazio per vivere*, FrancoAngeli, Milano 1990; Yi-Fu Tuan, *Topophilia: Study of Environmental Perception, Attitudes and Values*, Columbia University Press, New York 1977.

2 Cfr. Fabio Lando, a cura di, *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, EtasLibri, Milano 1993.

3 Per una sintesi aggiornata della *New Cultural Geography* si veda Alessandra Bonazzi, *Manuale di geografia culturale*, Laterza, Roma-Bari 2011.

4 Geografia e serie televisive non hanno ancora grande seguito in Italia, unica eccezione, sui temi della geografia di genere, è l'articolo di Rachele Borghi e Antonella Rondinone, *Donne di città in città da uomini: un'analisi geografica di Sex and the City*, "Luoghi e identità di genere", "Geotema" 33 (2009), pp. 34-44. Si segnala che questo articolo prende spunto, ricalcandone alcuni punti, da un contributo con Isabelle Dumont in occasione del IV incontro italo-francese di Geografia sociale, *Geografia sociale e democrazia*. Cfr. *Dimensioni culturali e ideologiche delle serie poliziesche in Europa e in America. Le tensioni socio-spaziali del territorio tra finzione e realtà* in Claudio Cerreti, Isabelle Dumont e Massimiliano Tabusi, a cura di, *Geografia sociale e democrazia. La sfida della comunicazione*, Aracne, Roma 2012, pp. 143-158.

5 I testi in ambito anglosassone sono ovviamente tanti, ma ci si riferisce in questa occasione soprattutto ad uno dei primi saggi sul tema, curato da Stuart C. Aitken e Leo E. Zonn, *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film*, Rowman and Littlefield, Lanham 1994. In Italia il tema suscita solo da pochi anni un interesse abbastanza disperso, benché si cerchi da un paio di anni di agglutinare questi saperi attraverso il gruppo dell'Associazione Geografi Italiani su geografia e media. Tra le riflessioni più recenti si veda l'opera di Elena Dell'Agnese (in particolare, *Paesaggi e eroi. Cinema, nazione, geopolitica*, Utet, Torino 2009) e gli articoli di Cristiano Giorda, *Cinema e geografia: il tema del viaggio* in Evasio Soraci, a cura di, *In viaggio per... sopravvivere, conoscere, fantasticare, Atti del 7° Convegno-Corso di aggiornamento di geografia*, Città di Casale Monferrato, Casale Monferrato 2010 e di Enrico Terrone, *Cinema e geografia: un territorio da esplorare*, "Ambiente Società Territorio" n. s., 6 (2010), pp. 14-17.

6 Frederic Jameson, *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*, Indiana University Press, Bloomington 1992.

7 Kevin A. Lynch, *The Image of the City*, MIT Press, Boston 1960, tr. it. *L'immagine della città*, Marsilio, Padova 1966.

8 Barbara Mennel, *Cities and Cinema*, Routledge, London 2008.

9 Ivi, p. 8.

10 Si rinvia, pertanto, ad alcune opere della letteratura internazionale: Thierry Jousse e Thierry Paquot, *La ville au cinéma*, "Cahiers du cinéma" (2005); Mark Shiel e Tony Fitzmaurice, a cura di, *Cinema and the City. Film and Urban Societies in a Global Context*, Blackwell, Oxford 2001.

11 Un'attenzione che non è sfuggita alla rivista "Ácoma": si veda il numero monografico curato da Donatella Izzo e Cinzia Scarpino *I Soprano e gli altri*, 36 (2008).

12 Aldo Grasso, *Buona maestra. Perché i telefilm sono diventati più importanti dei libri e del cinema*, Mondadori, Milano 2007.

13 Il titolo evoca tutti gli strumenti di intercettazione utilizzati nelle indagini di polizia, che nel *serial* hanno sempre un ruolo di rilievo. Desidero ringraziare tutti gli strumenti disponibili su internet nell'affascinante, stroboscopico e inquietante mondo del Web 2.0 dallo streaming per le versioni originali, ai forum e ai blog su tutto lo scibile. Almeno due siti, tuttavia, penso sia indispensabile citare: <http://www.hbo.com/the-wire> e <http://www.tvblog.it/post/10322/the-wire-2>.

14 Rafael Alvarez, a cura di, *The Wire. Truth Be Told*, Canongate Books, Edimburgo 2009.

15 Secondo l'andamento tipico dei centri urbani del mondo occidentale, il numero dei residenti è in continua decrescita: nel 1970 si contavano oltre novecentomila abitanti. Nella lunga storia ha assunto un ruolo di grande rilievo essendo, tra l'altro, la seconda città, dopo New York, a raggiungere la quota di centomila abitanti nel 1830.

16 Secondo i dati del Census Bureau del 2010.

17 Cfr. Robert C. Chidester, *Class, Community and Materiality in a Blue-Collar Baltimore Neighborhood: An Archaeology of Hampden-Woodberry*, Doctoral Dissertation, Anthropology and History, University of Michigan 2009.

18 Ivi.

19 Andy Merrifield, *The Struggle over Place: Redeveloping American Can in Southeast Baltimore*, in "Transactions of the Institute of British Geographers", n.s., 18, 1 (1993), pp. 102-121.

20 Cfr. David Harvey, *A View from Federal Hill*, in Elizabeth Fee, Linda Shopes e Linda Zeidman, a cura di, *The Baltimore Book: New Views of Local History*, Temple University Press, Philadelphia 1991, p. 227-254; Ralph B. Taylor, *Breaking Away from Broken Windows: Baltimore Neighborhoods and the Nationwide Fight Against Crime, Grime, Fear, and Decline*, Westview Press, Boulder 2001.

21 D. Harvey, *A View from Federal Hill*, cit., p. 227.

22 *Ibidem*.

23 È forse il caso di segnalare che già durante la Guerra Civile questa città accoglieva la maggior parte della popolazione nera e, a seguito dell'emancipazione, molti ex schiavi abbandonarono le aree rurali del Maryland per raggiungere Baltimora, cfr. E. Fee, L. Shopes e L. Zeidman, a cura di, *The Baltimore Book*, cit.

24 Rachel Bernstein, *Families Increasing in Downtown Baltimore*, "Dailyrecord", 11 maggio 2011 (<http://thedailyrecord.com/2011/05/17/families-increasing-in-downtown-baltimore/>, consultato il 30 gennaio 2012).

25 W. Edward Orser, *Blockbusting in Baltimore: The Edmondson Village Story*, The University Press of Kentucky, Lexington 1994.

26 Cfr. R. Taylor, *Breaking Away from Broken Windows*, cit., in particolare il capitolo 2.

27 In termini percentuali il rapporto tra episodi di criminalità e totale della popolazione è passato da tre eventi ogni 100 abitanti dei primi anni Novanta a 1,6 del 2010, valore comunque superiore alla media nazionale (0,4%). Per i dati si veda il sito delle statistiche dell'FBI <http://www.ucrdatatool.gov>.

28 Tra le pellicole di maggior successo si ricordano *Social Network*, 2010; *La verità è che non gli piaci abbastanza*, 2009; *Tutti pazzi per Mary*, 1998; *Nemico pubblico*, 1998; *L'esercito delle 12 scimmie*, 1995; *La signora ammazzatutti*, 1994;...e *giustizia per tutti*, 1979. Quest'ultimo film, pur essendo ambientato prevalentemente nelle aule di tribunale e concentrandosi sulle ingiustizie prodotte dal sistema americano, è forse l'unico che descrive il mondo del degrado urbano.

29 Uno dei tanti soprannomi di questa città (*Mobtown*, *The City of Firsts*, *Monumentum city*).

30 Si potrebbe considerare anche Ann Tyler (*The Accidental Tourist*, 1985) una scrittrice baltimorese, ma le descrizioni dell'alta borghesia utilizzano la città in maniera abbastanza preteusosa tanto da poterla localizzare ovunque negli States.

31 Mi sia permessa una nota personale: devo ringraziare Nick Dines, amico e studioso culturalista, che mi ha spinto ad ascoltare la serie in v.o. e soprattutto Frédéric Taboin, amico e docente di francese, che condivide la mia stessa passione e mi ha invitato a insistere nella visione di *The Wire* oltre la terza puntata della prima stagione: la complessa rete della sceneggiatura non favorisce una precoce fidelizzazione ma, superato l'ostacolo iniziale, si entra nel vivo.

32 I siti di commento a *The Wire* da cui trarre spunto sono molti. Un efficace tentativo di sintetizzare commenti e riflessioni di autori di prestigio e di semplici spettatori nel Regno Unito (dove è arrivato sui canali in chiaro solo nel 2009) si può leggere in Steve Busfield e Paul Owen, a cura di, *The Wire Re-up. The Guardian Guide to the greatest TV show Ever made*, Guardian Books, Londra 2009. Le riflessioni di Irwin Welsh sono a pagina 6.

33 Ivi, passim.

34 R. Alvarez, a cura di, *The Wire. Truth Be Told*, cit.

35 D. Simon, *Introduction*, in R. Alvarez, a cura di, *The Wire. Truth Be Told*, cit., pp. 1-31.