

# Gomorra e L'amica geniale: due esempi di serie TV glocalizzata

**Giulia Falistocco**

---

1.

Nell'autunno del 2008 il panorama televisivo italiano cambia radicalmente con l'uscita di *Romanzo criminale*, serie prodotta da Sky Italia e da Cattleya, che impone nuovi modi di realizzare televisione, non più soap opera o polizieschi, spesso ancora legati al format a episodi autoconclusi,<sup>1</sup> ma serie che spezzano l'unità episodica, con trame complesse e personaggi stratificati.<sup>2</sup> Composta di sole due stagioni, la serie è da subito un cult, grazie a un soggetto avvincente, tratto dal romanzo del magistrato Giancarlo De Cataldo sulle vicende della banda della Magliana, e alla sapiente regia di Stefano Sollima che ha diretto tutti gli episodi. Con *Romanzo criminale* si afferma, perciò, anche in Italia un modello seriale orizzontale e complesso,<sup>3</sup> impegnato sotto il profilo sociale e politico<sup>4</sup> e con un'estetica cinematografica.<sup>5</sup> Anni dopo, l'impresa sarà replicata da Sollima<sup>6</sup> con *Gomorra*, usci-

1 Oltre al modello con episodi autoconclusi in Italia si diffuse negli anni Novanta, «per quanto riguarda invece la fiction da prima serata [...] un formato peculiare del nostro paese. La "serie all'italiana" anello di congiunzione tra la miniserie anni Ottanta e la serialità vera e propria. Le serie all'italiana sono in realtà cicli di miniserie, con stagioni da quattro-otto episodi, normalmente lunghi '90, girati in pellicola e con obiettivo qualitativo almeno medio», in G. Rossini, *Le serie TV*, il Mulino, Bologna 2016, p. 140.

2 Per una ricostruzione storica della fiction in Italia rimando a M. Buonanno, *La fiction italiana: Narrazioni televisive e identità nazionale*, Laterza, Bari 2012.

3 Per un approfondimento della complessità narrativa in ambito seriale rimando a J. Mittell, *Complex Tv. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie TV*, Minimum Fax, Roma 2017; per quanto riguarda il panorama seriale contemporaneo si vedano A. Bernardelli, G. Grignaffini, *Che cos'è una serie televisiva*, Carocci, Roma 2017 e G. Rossini, *Le serie TV*, cit.

4 Un precedente importante è *La Piovra*, diretta da registi del calibro di Damiano Damiani e Florestano Vancini, sui rapporti Stato-Mafia. Nonostante l'esimia qualità della serie, si tratta di un caso isolato, insieme a pochi altri, che non costituisce una tendenza significativa.

5 È quanto analizzato da Thompson che ha coniato l'etichetta di *quality TV* per porre l'accento sul linguaggio audiovisivo cinematografico delle serie TV contemporanee (in R. Thompson, *Television's Second Golden Age. From «Hill Street Blues» to «ER»*, Syracuse University Press, New York 1997). La prospettiva estetica è stata recentemente ripresa dal volume curato da Janet McCabe e Kim Akass, *Quality Tv. Contemporary American Television and Beyond*, I. B. Tauris, London 2007.

6 Questa volta alla regia lo affiancano Francesca Comencini e Claudio Cupellini.

ta nel 2014 sempre per Sky Italia<sup>7</sup> (e attualmente alla quarta stagione), e da molti altri registi italiani, a cominciare da Paolo Sorrentino con *The Young Pope* (2016) e da Saverio Costanzo con *L'amica geniale* (2018), che ormai si servono anche del format seriale, oltre quello cinematografico, per realizzare le proprie opere. Seppur ancora timidamente, rispetto a modelli più innovativi come quello statunitense, inglese o scandinavo, nell'ultimo decennio le serie TV "di qualità" si sono imposte nel palinsesto televisivo italiano, ottenendo inoltre un riscontro nel panorama internazionale. Il fenomeno seriale italiano si è modulato infatti intorno a coordinate narrative ed estetiche condivise a livello globale (l'adozione di un paradigma narrativo complesso e maggiore qualità registica), anche sulla spinta della ricerca di nuovi mercati per esportare i propri prodotti e ammortizzare i costi di produzione. In sede produttiva aumentano sempre di più le cooperazioni tra produttori italiani e stranieri (*L'amica geniale*, ad esempio, oltre a RAI e Tim Vision si avvale del contributo produttivo dell'emittente statunitense HBO),<sup>8</sup> insieme a massicce operazioni di *marketing* come la presenza di un cast internazionale e di forte risonanza mediatica:<sup>9</sup> tutte strategie che garantiscono la diffusione oltre i confini nazionali. La conseguenza più rilevante dell'internazionalizzazione delle serie TV italiane si ha però sul piano della rappresentazione dell'immaginario sociale e storico. La serialità televisiva, infatti, grazie alla forma lunga e alla ritualità di fruizione, costruisce «un racconto quotidiano e prossimo»,<sup>10</sup> depositario della cultura e della storia di un determinato paese. In particolare, quella italiana presenta «caratteristiche distintive che hanno costituito il marchio della sua identità e della sua differenza rispetto al dramma televisivo di altri paesi e che, nella loro stretta relazione con la cultura e la storia nazionale, si prestano all'esercizio lungo e profondo su aspetti significativi della

Giulia Falistocco

- 7 L'avvento della televisione a pagamento, in Italia come nel resto del mondo, ha giocato un ruolo decisivo nell'affermazione delle nuove forme seriali, soprattutto per la composizione di un'*audience* diversa rispetto a quella della TV generalista, più giovane e con un livello culturale medio-alto. Per un ulteriore approfondimento sull'impatto di Sky nel panorama televisivo italiano rimando a L. Barra, M. Scaglione, *Tutta un'altra fiction. La serialità pay in Italia e nel mondo: il modello Sky*, Carocci, Roma 2013. Già Dwight Macdonald aveva avuto una prima lucidissima intuizione, in tempi non sospetti, sempre nel suo stile irriverente e arguto, di cosa avrebbe provocato la diffusione della TV a pagamento: «Si potrebbe immaginare una TV a pagamento, basata sul concetto elementare per cui soltanto chi paga può vedere i programmi che vuole, come succede con le riviste; ma, proprio come le riviste, dovrebbe essere lo staff a decidere i programmi da proporre, e non gli inserzionisti», in *Masscult e Midcult*, trad. it. di M. Maraschi, Piano B, Prato 2018, p. 104.
- 8 HBO (Home Box Office) è l'emittente a pagamento che a cavallo del ventesimo secolo ha prodotto *I Sopranos*, *Six Feet Under*, *OZ* e *Death Wood*: serie che hanno dato il via alla Third Golden Age of Television.
- 9 Si pensi alla prima stagione de *I Medici* che ha per protagonisti Sean Bean e Richard Madden, reduci da *Game of Thrones*, a *Il nome della rosa* con John Turturro e Rupert Everett, o ancora a *The Young Pope*, che ha come interprete principale Jude Law, affiancato da Diane Keaton e Silvio Orlando.
- 10 D. Cardini, *La lunga serialità televisiva. Origini e modelli*, Carocci, Roma 2004, p. 53.

storia italiana passata e presente». <sup>11</sup> Fino agli anni Settanta-Ottanta le politiche di produzione della RAI avevano inoltre finalità pedagogiche che riconoscevano le potenzialità educative del nuovo medium, concentrando la programmazione sulla trasposizione della grande letteratura ottocentesca. La distribuzione transnazionale, al contrario, necessita di un prodotto intellegibile per un pubblico ampio e con delle differenze culturali e sociali rilevanti. Perciò, quello che ci interessa constatare sono le metamorfosi subite dalle serie TV alla luce dell'allargamento della distribuzione e dei nuovi processi mediatici globali, soprattutto in un paese come l'Italia, periferico rispetto all'industria televisiva internazionale. Sotto quest'aspetto, *Gomorra* e *L'amica geniale* sono due esempi particolarmente rappresentativi, sia per quanto riguarda l'aspetto produttivo e distributivo, sia perché, nonostante alcune differenze formali, hanno un impianto realistico e una dimensione socio-storica marcata che mostra con particolare efficacia una costruzione addomesticata e omologata dell'immaginario nazionale. Le ragioni di questa vicinanza possono essere rintracciate nella presenza di un comune destinatario (lo spettatore globale) e di processi in atto nel rappresentare le relazioni tra locale e globale, che la serialità, proprio in virtù delle sue specifiche produttive, distributive e ricettive, porta alle massime conseguenze.

## 2.

*Gomorra*. *La serie* narra le vicende del clan camorrista dei Savastano successive rispetto all'opera di Roberto Saviano, che qui figura in veste di sceneggiatore e di produttore esecutivo. Si tratta, quindi, di un'espansione narrativa, che insieme al film (uscito nel 2008 e diretto da Matteo Garrone) e alla pièce teatrale (messa in scena il 29 ottobre 2007 dal regista Marco Gelardi), crea un ecosistema <sup>12</sup> «in cui i frammenti di una storia vengono disseminati in diverse piattaforme lasciando al fruitore il compito di ricomporli». <sup>13</sup> Dal romanzo di Saviano, pertanto, si è passati alla formazione di un *franchise*, un percorso che rispetta le odierne logiche narrative, per le quali il testo non rappresenta più un sistema chiuso, bensì fluido, declinabile nelle varie espansioni mediatiche. Rispetto al romanzo, la serie crea un'esperienza notevolmente diversa, che si cala totalmente nel mondo criminale, rinunciando alla figura del narratore-testimone e puntando sulla

---

*Gomorra* e  
*L'amica geniale*:  
due esempi  
di serie TV  
glocalizzata

11 Buonanno, *La fiction italiana*, cit., p. 3.

12 Il concetto di ecosistema narrativo è mutuato da: V. Innocenti, G. Pescatore, *Dalla crossmedialità all'ecosistema narrativo. L'architettura complessa del cinema hollywoodiano contemporaneo*, in *Il cinema della convergenza. Industria, racconto, pubblico*, Mimesis, Milano 2012, pp. 127-138. Per un approfondimento sulla convergenza narrativa tra i vari media si veda anche H. Jenkins, *Cultura convergente*, trad. it. di V. Susca e M. Papacchioli, Apogeo, Milano 2007.

13 G. Benvenuti, *Il brand «Gomorra». Dal romanzo alla serie TV*, il Mulino, Bologna 2018, p. 127.

componente narrativa piuttosto che seguire la vocazione documentaristica e frammentaria dell'opera originaria. A partire dal 2014, *Gomorra. La serie* ha conquistato il pubblico italiano e internazionale, diventando un cult generazionale e la serie italiana più vista all'estero: un successo televisivo distribuito in 190 paesi.

Come *Gomorra*, anche *L'amica geniale-romanzo*<sup>14</sup> ha avuto un successo globale prima negli Stati Uniti e poi di rimbalzo nel resto del mondo, diventando una *world-fiction*.<sup>15</sup> Il "romanzo mondo" implica a sua volta che «procedimenti di comunicazione si concentrino sul *marketing* televisivo; che è principale e più sicuro mezzo per sostenere e incrementare le vendite attraverso le grandi catene della distribuzione culturale».<sup>16</sup> A otto anni di distanza, infatti, esce *L'amica geniale-serie*: una co-produzione tra Italia e Stati Uniti che vede collaborare Sky, Wildside e Fandango, con la statunitense HBO, canale satellitare celebre proprio per serie TV di qualità, come *The Sopranos* e *Game of Thrones*, interessata al progetto sulla spinta del successo editoriale del romanzo negli Stati Uniti. Alla regia è chiamato Saverio Costanzo (scelto appositamente da Ferrante), mentre la sceneggiatura è firmata, oltre che dallo stesso regista, da Elena Ferrante, da Francesco Piccolo, e dalla produttrice Laura Paolucci. Sulla carta, *L'amica geniale* si assicura, pertanto, una risonanza grazie alla presenza di scrittori di spicco (la presenza di Ferrante è inoltre garanzia di continuità tra libro e serie), a una regia d'autore, insieme a numerosi altri primati: ha infatti il set più grande d'Europa, un ottimo cast, selezionato nell'arco di nove mesi, ma soprattutto è la prima serie ad essere distribuita da HBO in lingua straniera (senza contare che buona parte dei dialoghi sono in dialetto napoletano).<sup>17</sup> Rispetto a *Gomorra*, si tratta di un adattamento, che può contare così sul seguito dei lettori del romanzo ma anche di coloro che non hanno ancora letto "la saga napoletana" ma, incuriositi dalla storia, hanno preferito aspettare la trasposizione televisiva. Per quanto la sceneggiatura segua fedelmente il romanzo, Costanzo è riuscito a sfruttare le potenzialità visive

14 Su Elena Ferrante e la quadrilogia dell'*Amica geniale* si segnala: T. de Rogatis, *Elena Ferrante. Parole chiave, e/o*, Roma 2018.

15 Termine coniato in accezione parzialmente critica da Pascale Casanova per indicare romanzi preconfezionati per diventare best-sellers, di facile consumo e intrattenimento, in *La République mondiale des lettres*, Seuil, Paris 1999. Si segnala anche V. Coletti, *Romanzo mondo. La letteratura nel villaggio globale*, il Mulino, Bologna 2011. Una ricostruzione del dibattito sulla *world literature* è offerta da Hanna Serkowska in *Dopo la fine della postmodernità. Verso la letteratura globale*, in *Proposte per il nostro millennio. La letteratura italiana tra postmodernismo e globalizzazione*, a cura di E. Gören, C. Bedin, D. Dilsad Karail, Istanbul Universitesi Yanyilari, Istanbul 2016, pp. 17-34.

16 G. Benvenuti, *La letteratura italiana sulla scena del mondo: problemi e prospettive*, in *La letteratura italiana al tempo della globalizzazione*, numero monografico di «Narrativa», 35-36, 2013-2014, pp. 35-49: p. 35.

17 K. Bromwich, "I fell in love with Lila": on the set of Elena Ferrante's «My Brilliant Friend», in «The Guardian», 11 November 2018.

insite nella scrittura di Ferrante (come ha notato Emily Nussbaum «Ferrante's book confides more than it describes»)<sup>18</sup> distanziandosi dalla semplice trasposizione. Nonostante ciò, *L'amica geniale* presenta una certa fissità nell'evoluzione della trama, tanto che sarà composta di quattro stagioni, una per romanzo, mentre, a quanto è dato sapere, *Gomorra* non ha una pianificazione narrativa a priori, ma procede per accumulazione stagione dopo stagione.

In sostanza con queste due serie ci troviamo di fronte a due successi internazionali, che si contraddistinguono, oltre che per la loro qualità tecnica e narrativa, per la centralità dei temi trattati (la criminalità organizzata e la questione femminile) e per una forte vocazione verso l'impegno civile; entrambe tentano di sfruttare le potenzialità della narrazione seriale per rappresentare due spaccati della società italiana. Come scrive Cardini, infatti, «la lunga serialità è lo spazio narrativo televisivo che meglio riesce ad esprimere e a sviluppare le caratteristiche del *national drama*»,<sup>19</sup> essendo caratterizzata da una forte capacità ermeneutica e rappresentativa dei rapporti sociali e storici, quotidiani e pubblici. Rispetto al caso italiano bisogna, però, interrogarsi sulle conseguenze che la circolazione transazionale ha prodotto nell'imporre una nuova immagine del reale, nel modificare le modalità di racconto e i rapporti tra narrazione e sfondo socio-culturale. La prima conseguenza che possiamo mettere in luce è il rispetto di certe scelte che prediligono le trasposizioni di best-seller, già presenti dal tardo Novecento, come nell'*Amica geniale*, oppure di convergenza transmediale, come in *Gomorra*. Inoltre, sebbene si rapportino in maniera differente con le loro opere originarie (una è un'espansione, l'altra un adattamento) e presentino una differente modulazione del *continuum* narrativo (pianificazione contro accumulazione), le due serie rivelano tratti in comune per quanto riguarda la costruzione dell'immaginario sociale e la trasposizione dei caratteri nazionali. Queste sono, infatti, segnate da processi di allontanamento dello sguardo, a cui corrispondono operazioni di traduzione culturale, in cui «il coincidere e l'intrecciarsi di sintesi e dispersione, d'integrazione e di scomposizione, sono qualsiasi cosa tranne che accidentali».<sup>20</sup>

La globalizzazione dei circuiti culturali esercita, infatti, pressioni in ogni ramo artistico, dal letterario al cinematografico, risultando particolarmente tangibile all'interno della serialità televisiva in virtù della facilità distributiva e dell'importanza strategica di mercato.<sup>21</sup> Le peculiarità tecniche del me-

---

*Gomorra* e  
*L'amica geniale*:  
due esempi  
di serie TV  
glocalizzata

18 E. Nussbaum, *The Sweet Linearity of «My Brilliant Friend»*, in «The New Yorker», 3 December 2018.

19 Cardini, *La lunga serialità televisiva*, cit., p. 53.

20 Z. Bauman, *Globalizzazione e glocalizzazione. Saggi scelti*, trad. it. di E. Coccia, Armando Editore, Roma 2005, p. 342.

21 Si veda a questo proposito *Les séries télévisées dans le monde: Échanges, déplacements et transpositions*, numero monografico dedicato alle serie TV nel mondo della rivista «Series TV», 2, 2012.

dium visivo, inoltre, come ad esempio l'ausilio dei sottotitoli, risultano fondamentali nel determinare pratiche retoriche e linguistiche: rispetto al romanzo infatti si superano i problemi legati alla traduzione e si possono conservare i dialoghi originali senza inficiare la comprensione dello spettatore. Sia *Gomorra* sia *L'amica geniale* devono, infatti, parte del loro successo alla scelta mimetica del dialetto, che rimarca l'ambientazione napoletana e periferica. Il carattere nazionale è evidenziato, oltre che attraverso il paradigma tematico (sintetizzabile nella triade criminalità organizzata-famiglia patriarcale-periferia<sup>22</sup> che da sempre caratterizza l'immagine dell'Italia all'estero), anche attraverso quello linguistico, che deve portare a un'immediata localizzazione e riconoscibilità del *made in Italy*.<sup>23</sup> È interessante infatti notare come *L'amica geniale-serie*, sebbene il romanzo della Ferrante sia scritto in italiano standard con solo alcune concessioni al dialetto,<sup>24</sup> sia interamente girata in napoletano, con modalità teatrali ed enfatiche simili a quelle usate dai clan camorristi: un dialetto drammatizzato, carico di musicalità e di ritmo che colloca la serie sulla strada inaugurata da *Gomorra*. L'uso del dialetto, se da una parte risponde a necessità mimetiche e realistiche – allo spettatore non si richiede “la sospensione dell'incredulità” sotto il piano linguistico, ma viene immerso completamente nel micro-mondo del quartiere Scampia e nel rione di Lenù e Lila –, dall'altra crea un'atmosfera “esotica”, distanziando chi guarda dalla messa in scena. Del resto già Simonetti, riferendosi al romanzo “di borgata”, ha parlato di «realismo esotico», ossia di opere che «da un lato esprimono un bisogno di realismo, che è tipico di una letteratura che vuole impegnarsi; dall'altro esprimono un bisogno di esotismo, che è tipico di una letteratura che invece vuole evadere».<sup>25</sup> Diversamente da quello che si potrebbe pensare, quindi, una connotazione nazionale non costituisce un ostacolo alla distribuzione transnazionale delle serie TV, ma anzi può risultare un'attrattiva, finalizzata a creare una narrazione d'evasione e di intrattenimento capace di portare lo spettatore in contesti lontani, a lui estranei (tanto che anche nella versione americana si è deciso di conservare i dialoghi in lingua originale).

La dimensione locale, accentuata ed esibita attraverso elementi folkloristici ed esotici, riesce però a non diventare straniante, e quindi a rimane-

22 L'ambientazione periferica si è da subito imposta come *topos*, che non coinvolge solo queste due serie, ma anche *Romanzo criminale* e *Suburra*, con le quali tra l'altro condivide l'analogia periferia-bassofondo criminale (per non parlare di molte altre fiction televisive a carattere e distribuzione nazionale come *Don Matteo*, *Montalbano*, ecc.), evidenziando una costante che funziona sia in Italia che oltre i confini nazionali.

23 Cfr. con quanto rilevato da Coletti per il romanzo, in *Romanzo mondo*, cit., in particolare il capitolo «Regionale e globale nei gialli», pp. 86-90.

24 Per un'analisi degli aspetti sociolinguistici rimando a A. Villarini, *Riflessioni sociolinguistiche a margine de «L'amica geniale» di Elena Ferrante*, in «Allegoria», 73, 2016, pp. 193-203.

25 G. Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, il Mulino, Bologna 2018, p. 382.

re alla portata di un pubblico ampio, solo se ricorre a procedure di traducibilità culturali, che determinano un basso potenziale storico e sociale, in favore di un'esposizione della complessità narrativa. Questo significa che gli sceneggiatori per rendere intellegibile una realtà "periferica" devono ricorrere a strategie di riduzione e di addomesticamento delle distanze culturali. Tanto quindi l'esotismo allontana lo sguardo dello spettatore, tanto, commenta Benvenuti, «scrivere per un pubblico globale implica uno sforzo consapevole di mediazione culturale, la capacità di introdurre lo spettatore in un universo culturalmente distante e per molti aspetti sconosciuto». <sup>26</sup> Conseguentemente,

la località deve essere trasformata, riscritta, talora semplificata, talora deformata (ridotta, al contrario, ingigantita), talora addirittura addomesticata. E ciò avviene per mezzo di una acquisizione e di una incorporazione, nel corpus costituito dal testo in quanto tale, di codici e messaggi che servano a mediare il locale verso il globale. <sup>27</sup>

Quanto espresso da Benvenuti si associa alla riflessione di Damrosch, <sup>28</sup> il quale individua due modalità che regolano la comunicazione letteraria del locale in un sistema globale: la prima prevede una scrittura delocalizzata, priva di riferimenti a luoghi concreti; la seconda invece enfatizza gli elementi locali. Quest'ultima, la «narrazione glocalizzata», avviene attraverso due strategie differenti: si può lavorare da fuori, adattando e traducendo elementi culturali e linguistici, oppure rappresentare il microcosmo dall'interno, come il luogo di scambi globali. La presa sul reale, pertanto, si scontra con le esigenze di traducibilità, che rischiano di semplificare la portata conoscitiva offerta dalla serialità. Nel caso delle due serie analizzate si riscontra una certa refrattarietà a rappresentare la complessità delle connessioni storico-sociali, concepite come ecosistemi chiusi in cui la camorra da una parte e la questione femminile dall'altra non si relazionano con il contesto che li circonda, se non su un piano di immediata denuncia etica. In *Gomorra*, infatti, i riferimenti al contesto politico-nazionale sono pochi e quei pochi spesso molto edulcorati. L'unica forza in gioco è rappresentata dalla camorra, mentre l'assenza della controparte al crimine produce un vuoto normativo che è soprattutto una mancanza di realismo: la criminalità organizzata è rappresentata come un "affare di famiglia" all'interno di un orizzonte privato. Questo accentua la deriva spettacolare

---

*Gomorra e  
L'amica geniale:*  
due esempi  
di serie TV  
glocalizzata

<sup>26</sup> Benvenuti, *La letteratura italiana sulla scena del mondo*, cit., p. 41.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 44.

<sup>28</sup> Damrosch indica come esempi Borges, Kafka, Beckett, tre autori che provengono da città o paesi periferici che «have had to devise strategies to overcome the problems of cultural distance», in D. Damrosch, *How to Read World Literature*, Wiley-Blackwell, Chichester 2009, p. 108. Del volume si veda in particolare il capitolo «Going global», pp. 105-124. Sempre dello stesso autore segnalato: *World Literature, National Contexts*, in «Modern Philology», 100, 4, May 2003, pp. 512-531.

della serie, soprattutto dalla seconda stagione in avanti, che concentra l'interesse dello spettatore verso le storie dei personaggi e i loro sentimenti, regalando intrecci sempre più complessi, farciti di complotti, tradimenti e omicidi, ma perdendo l'afflato conoscitivo che invece aveva il romanzo. Anche *L'amica geniale* condivide la stessa impostazione. Nella prima stagione, al momento l'unica prodotta, l'ambientazione claustrofobica del rione delimita non solo lo spazio, ma anche la percezione del mondo, impedendo a tutto ciò che si trova fuori, ovvero la Storia, di interferire con le loro esistenze private. Ciò che conta è l'intreccio narrativo e l'effluvio di personaggi che comunicano la stessa visione di mondo senza che ci sia un vero scontro di forze se non quello orchestrato degli showrunner a livello quotidiano e privato: criticità tra l'altro già presenti nel romanzo. Nel mettere quindi a sistema la storia e la società italiana entrambe le serie perdono fuoco. Quell'enfatizzare la località o assumerla come teatro del sistema globale, che Damrosch propone come forme di compensazione per un pubblico internazionale, perde di spessore in favore di un'eccessiva semplificazione e un addomesticamento che risente di una prospettiva imago-logica. La rappresentazione dei caratteri nazionali si deve rifare a un principio di riconoscibilità, che richiede la ripresa di consolidati stereotipi sull'italianità, codificati in altri media: si pensi all'influenza dei *gangster movie* sulla rappresentazione di personaggi carismatici e violenti in *Gomorra*, oppure a quella del neorealismo italiano su *L'amica geniale* (di chi ancora guarda al Sud Italia in maniera oleografica e melodrammatica). In sostanza, il caso di *Gomorra* e dell'*Amica geniale* mostra come le serie TV italiane devono da una parte dare risalto al "marchio italiano",<sup>29</sup> dall'altra compensare l'alterità culturale con una raffigurazione sociale e storica di semplice decodificazione. In questo modo la profondità dei modelli si manifesta attraverso la complessità dello storytelling e non nel delineare il *milieu*, sbilanciando il rapporto tra comprensione del contesto storico-sociale e narrazione in a favore della seconda.

### 3.

Se le modalità produttive e distributive televisive hanno avallato la creazione di serie glocalizzate, un'accelerazione a questi processi è data dalla nascita e diffusione delle piattaforme streaming, tra cui senz'altro spicca Netflix. Quella dell'emittente streaming non è solamente una storia americana, ma nel corso degli anni, a cominciare dal 2010, anno in cui si è allargata dagli Stati Uniti al Canada, si è imposta come un punto di riferi-

29 Sulla genesi del *made in Italy* per quanto concerne la realtà produttiva e culturale rimando a *Conoscere l'Italia contemporanea: indagine sul Made in Italy*, a cura di A. Baldini, «Allegoria», 68, 2013, pp. 7-202.



mento nel sistema seriale e nell'immaginario mondiale.<sup>30</sup> È questa la tesi Ramon Lobato,<sup>31</sup> che nel suo recente *Netflix Nations* analizza il ruolo assunto dal canale digitale nella distribuzione seriale e filmica, attraverso una logica tesa a ridisegnare la geografia televisiva, valorizzando prodotti periferici rispetto ai modelli dominanti.<sup>32</sup> Netflix, infatti, nel corso degli ultimi anni ha dato vita a una rete di produzioni locali, alle quali garantisce la distribuzione in più di 190 nazioni, oppure ha permesso a serie che avevano una distribuzione limitata di diventare successi mondiali, prodotti di culto, come la recente serie spagnola *La casa di carta*. In questo modo, anche serie provenienti da paesi periferici rispetto all'establishment hollywoodiano hanno potuto avere un impatto potenzialmente mondiale, un fenomeno prima inedito. Ed è questo l'elemento distintivo rispetto ad altre piattaforme streaming (un discorso a parte andrebbe fatto per Amazon Prime), in particolare rispetto alla futura Disney+, che stando alle anticipazioni punterà il palinsesto su brand mainstream come il *Marvel Cinematic Universe* e *Star Wars*. Quello che sta avvenendo con l'affermazione delle piattaforme streaming permette di aggiungere nuovi elementi alle dinamiche geo-culturali individuate da Martel in *Mainstream*.<sup>33</sup> A fronte, infatti, di un'americanizzazione meno invasiva, l'oggi è segnato dalla convergenza mediale e nazionale, in cui diventa sempre più problematico individuare un centro: gli effetti sono ancora in corso, ma è possibile già in questa fase notare l'azione performativa che il web esercita sugli spettatori<sup>34</sup> – sgretolando lo stadio passivo tipico dell'*audience* televisiva –, i quali possono scegliere tra contenuti diversificati, ma allo stesso tempo creolizzati e omologati. Le questioni individuate per *Gomorra* e *L'amica geniale*, infatti, permangono anche se esaminiamo le serie italiane prodotte da Netflix: *Suburra* (uscita nel 2017 e ancora in corso) tratta dall'omonimo romanzo di De Cataldo, legata alle vicende di mafia capitale, e *Baby*, ispirata al caso di prostituzione minorile nel quartiere Parioli. Criminalità organizzata, famiglia,

---

*Gomorra* e  
*L'amica geniale*:  
due esempi  
di serie TV  
glocalizzata

30 F. Sironi, *Gli Usa non bastano più: ecco come Netflix va alla conquista del mondo*, in «L'Espresso», 6 luglio 2017.

31 R. Lobato, *Netflix Nations. The Geography of Digital Distribution*, New York University Press, New York 2019.

32 La glocalizzazione dei circuiti culturali e artistici rientra nelle forme di rappresentazione simbolica tipiche della modernità liquida. Secondo Zygmunt Bauman, infatti, «integrazione e frammentazione, globalizzazione e territorializzazione sono processi reciprocamente complementari [...] proprio per questo motivo è consigliabile, seguendo il suggerimento di Roland Robertson, parlare di glocalizzazione, piuttosto che di globalizzazione» (Bauman, *Globalizzazione e glocalizzazione*, cit., p. 342).

33 F. Martel, *Mainstream. Come si costruisce un successo planetario e si vince la guerra mondiale dei media*, trad. it. di M. Schianchi, Feltrinelli, Milano 2010.

34 Per un'analisi del rapporto tra fruitore e web: H. Jenkins, *Fans, bloggers, gamers. L'emergere delle culture partecipative nell'era digitale*, trad. it. di B. Parrella, Franco Angeli, Milano 2008. Inoltre, sulla funzione del web nella creazione di culture glocalizzate si veda T.L. Friedman, *Il mondo è piatto. Breve storia del ventunesimo secolo*, trad. it. di A. Piccato, Mondadori, Milano 2006.

patriarcato, povertà del dopoguerra che strizza l'occhio al neorealismo, *memi* culturali sui quali non si obietta una mancata potenzialità di rappresentazione sociale, essendo anzi in linea con le urgenze politiche dell'Italia, ma un'eccessiva delimitazione che potrebbe finire per depauperare la profondità di campo offerta dalla serialità, tanto a livello mimetico, quanto conoscitivo. Nel caso specifico del modello italiano offerto dall'*Amica geniale* e da *Gomorra*, si registra pertanto una narrazione geolocalizzata che ne determina e ne limita allo stesso tempo la scelta tematica, in cui bisogna seguire delle mediane culturali di facile riconoscimento internazionale, portando a quella fissità dei modelli individuata da Bauman in ambito sociologico.<sup>35</sup> Con questo non si vuole intendere che *Gomorra* e *L'amica geniale* siano due serie identiche, né si vuole sminuire la loro qualità registica e narrativa, ma evidenziare come rispondano alla stessa logica rappresentativa, di localizzazione e globalizzazione, di allontanamento e avvicinamento, tipica di prodotti transnazionali che pone l'accento sullo storytelling, più che sullo scandaglio del reale. Processi del genere rischiano con il tempo di appiattire, più che rilanciare, il panorama seriale italiano – un po' come avviene per le serie scandinave, improntate principalmente sul genere thriller-poliziesco cupo e angosciante (*nordic noir*) – e di trasformarle in “serie all'italiana”, sottogeneri del palinsesto Netflix, proprio come l'*horror* o il *fantasy*.

Quanto delineato disegna un panorama in cui permangono ancora aspetti socio-culturali legati alle singole identità nazionali, ma resi tali da non risultare stranianti per lo spettatore che può comodamente seguire la narrazione. Le serie TV rappresentano la nuova frontiera delle narrazioni globali, capaci di creare un pantheon di icone e riferimenti culturali decentrato e condiviso: un orizzonte percorribile solo se la complessità del reale trasparirà sul piano della rappresentazione socio-culturale e non solo nello storytelling.

35 Vale la pena citare il testo, ricco di spunti per individuare due opposti e complementari paradigmi percettivi, applicabili anche in ambito letterario: «La glocalizzazione, per riepilogare, polarizza la mobilità: quella capacità di usare il tempo per annullare la limitazione dello spazio. Questa capacità – o incapacità – divide il mondo nel globalizzato e nel localizzato. “Globalizzazione” e “localizzazione” possono essere i lati inseparabili della stessa moneta, ma le due parti della popolazione del mondo sembrano vivere su lati differenti, di fronte ad un lato soltanto, più o meno come gli abitanti della Terra vedono e scrutano soltanto un emisfero della luna. Alcuni abitano il globo; altri sono tenuti legati ad un luogo», in Bauman, *Globalizzazione e glocalizzazione*, cit., p. 346.