

Dal giallo al *crime*. Glocalismo, transculturalità e transmedialità nel poliziesco italiano contemporaneo¹

Federico Pagello, Università degli Studi G. D'Annunzio di Chieti-Pescara

Citation: Pagello, F. (2020) "Dal giallo al *crime*. Glocalismo, transculturalità e transmedialità nel poliziesco italiano contemporaneo", *mediAzioni* 28: A30-A47. <http://mediazioni.sitlec.unibo.it>, ISSN 1974-4382.

È un fatto noto quanto significativo che la maggior parte delle serie televisive italiane che hanno goduto di una considerevole circolazione transnazionale negli ultimi anni appartenga al genere *crime* (Re 2020). Da *Montalbano* (Rai 1, 1999-) a *Gomorra* (Sky, 2014-), da *Rocco Schiavone* (Rai 2, 2016-) a *Suburra* (Netflix, 2017-), gli esempi più significativi di questo fenomeno dimostrano come tutti i principali produttori di serie abbiano ricercato e ottenuto un riconoscimento internazionale proprio grazie a investimenti in questo genere. La cosa di per sé non può sorprendere: non soltanto il *crime*, in tutte le sue varianti, rappresenta da quasi due secoli uno dei generi più popolari e longevi della cultura mediale, ma in tutti i Paesi occidentali (e non solo) una porzione importante dei prodotti seriali televisivi attuali è effettivamente categorizzabile sotto questa – estremamente ampia – etichetta.

Questo articolo ha l'obiettivo di esplorare alcune delle caratteristiche che hanno portato questo genere sempre più al centro della serialità contemporanea, allargando lo sguardo al di là del campo della televisione e affrontando il fenomeno da tre punti di vista diversi ma complementari. La prima prospettiva enfatizza la particolare abilità delle narrazioni *crime* di dare espressione a quella tensione fra globale e locale che caratterizza i processi di trasformazione economica, sociale e culturale degli ultimi decenni (Damrosch *et al.* 2018). La seconda prospettiva sottolinea come la rappresentazione di esperienze transculturali sia al centro di

¹ Questo articolo si basa su ricerche svolte all'interno del progetto "DETECT. Detecting Transcultural Identity in European Popular Crime Narratives", finanziato nel quadro del Programma di Ricerca e Innovazione dell'Unione Europea Horizon 2020 (Grant Agreement No. 7740151).

molte narrazioni *crime* contemporanee, che diventano così direttamente un mezzo per favorire lo scambio fra diverse aree geografiche e culturali – non a caso, il genere è l’oggetto di una ricerca internazionale finanziata nel quadro del Programma Horizon 2020 e intitolata *DETECT: Detecting Transcultural Identity in European Popular Crime Narratives* (www.detect-projet.eu), da cui anche questo contributo prende forma. La terza prospettiva indica come la dimensione della transnazionalità si intrecci senza soluzione di continuità a quella della transmedialità. Nato in ambito letterario nel corso dall’Ottocento, il poliziesco ha dato vita a una varietà di sottogeneri – dall’*hard boiled* al (*neo-*)*noir*, dal *thriller* al *procedural*, dallo *psycho-thriller* alla *historical detective fiction* – ciascuno dei quali ha presto colonizzato i media disponibili. È per questo motivo che negli ultimi anni critici e studiosi hanno cominciato a utilizzare sempre più spesso il termine ombrello di *crime fiction* non più solamente per riferirsi alle sue molteplici declinazioni nel campo dell’editoria, ma anche per indicare le incarnazioni di questo genere in tutti i media contemporanei (Calabrese e Rossi 2018). Questo articolo valorizza precisamente l’intrecciarsi di questi aspetti, suggerendo che la circolazione delle serie televisive *crime* italiane (e non solo) possa essere meglio compresa a partire dai legami con una produzione letteraria che non soltanto gode di una significativa distribuzione internazionale, ma che è spesso stata la prima a dimostrarsi capace di interpretare in modo efficace quelle sovrapposizioni fra locale e globale, e fra culture differenti, che caratterizzano la *crime fiction* contemporanea.

La prima sezione dà quindi brevemente conto di come il discorso degli studiosi abbia enfatizzato la capacità di questo genere, in particolare in campo letterario, di collocarsi all’interno di processi di “glocalizzazione” culturale, soprattutto a partire dagli anni Novanta. La seconda sezione osserva come una parte significativa della *crime fiction* contemporanea abbia messo al centro del proprio discorso la rappresentazione di una società multiculturale, e come una serie di dichiarazioni di poetica, discorsi critici e strategie editoriali abbiano cercato di inserire parte del poliziesco italiano all’interno del cosiddetto “noir mediterraneo”, presentato come un fenomeno intrinsecamente transculturale. La terza e ultima parte fa emergere infine la centralità dell’aspetto transmediale: come dimostrano proprio le serie italiane di maggior successo all’estero, la capacità della *crime fiction* di raggiungere un pubblico internazionale si misura spesso in primo luogo nel campo

della letteratura di genere che, come nel passato, rimane la fonte primaria da cui produttori e distributori continuano a cercare le narrazioni su cui scommettere.

1. *Glocal crime fiction*

Il concetto di glocalismo, sviluppato in campo letterario da David Damrosch (2009), è stato utilizzato in un recente volume collettivo significativamente intitolato *Crime Fiction as World Literature* curato dallo stesso Damrosch in collaborazione con Thomas D'haen e Louis Nilsson (2017). Nel suo contributo a questa pubblicazione, Andreas Hedberg si rifà direttamente al lavoro di Damrosch per sottolineare una caratteristica cruciale di questo concetto, ovvero il suo indicare due fenomeni opposti ma intrecciati: da un lato, "l'esportazione di situazioni locali verso l'estero"; dall'altro, "l'importazione di situazioni globali nel contesto nazionale" (Hedberg 2017: 20). Hedberg mostra come la *crime fiction* contemporanea faccia costantemente ricorso, e spesso in contemporanea, a entrambe le modalità, utilizzando elementi del colore locale per indirizzare i propri prodotti a un mercato internazionale, e impiegando le forme del genere elaborate a livello globale per attirare l'attenzione di un pubblico locale. Il saggio di Hedberg si concentra sul caso del cosiddetto Nordic Noir, un sotto-genere della *crime fiction* divenuto paradigmatico nel discorso critico sulla cultura popolare contemporanea proprio per la capacità di far circolare la produzione scandinava a livello mondiale, raccontando le società nordiche attraverso le formule, di per sé globalizzate, del noir. Piuttosto che concentrare esclusivamente l'attenzione sui quei prodotti che cercano di collocarsi immediatamente sul mercato internazionale, tuttavia, lo studioso mette al centro dell'analisi anche romanzi che intendevano approfittare dalla popolarità globale della *crime fiction* scandinava per rivolgersi a un pubblico essenzialmente locale². Enfatizzando quindi il fatto che l'etichetta di Nordic Noir (nata certamente a beneficio di un pubblico globale) possa essere spesa in entrambe le direzioni, Hedberg dimostra quindi come una delle ragioni del

² Hedberg studia i casi di Sofie Sarenbrant e Kåre Halldén, un'autrice e un autore svedesi i cui lavori, a quanto mi risulta, sono ancora inediti in Italia.

successo attuale del genere coincida proprio con la sua capacità di incarnare l'immediata relazione e perfino la reversibilità dei due movimenti.

Questa analisi è confermata anche dagli studi sul *crime* televisivo, dove si intreccia in particolar modo con l'area di studi dedicata alla televisione transnazionale, come sottolineato da Elie Weissmann in un saggio dedicato alla serie poliziesca gallese *Hinterland* (BBC One Wales, 2013-2016) (Weissmann 2018). Anche in questo campo, la capacità del genere di dare espressione all'identità culturale e al patrimonio di una nazione o di una comunità più ridotta può essere indirizzato alla valorizzazione della loro specificità sul mercato internazionale (spesso a fini di esplicita promozione turistica)³ ma può anche andare nella direzione opposta, cercando di utilizzare i processi di (co-) produzione, distribuzione e/o ricezione transnazionale di queste narrazioni per reinventare le stesse identità culturali innanzitutto a favore della popolazione locale. Il saggio di Weissmann, in particolare, sottolinea come una singola serie (nel suo caso, *Hinterland*) possa essere concepita in modo tale da suggerire una ricezione variegata, se non opposta, da parte del pubblico locale, nazionale e internazionale (Weissmann 2018: 131).

La centralità delle pratiche di (g)localizzazione nel campo della *crime fiction* è testimoniata inoltre dall'importanza che negli ultimi tre decenni hanno avuto due sottogeneri concentrati esplicitamente sulla rappresentazione di ambiti della società che non corrispondono all'idea delle nazioni nel loro insieme bensì a loro suddivisioni in identità regionali di diversa natura. Il primo esempio riguarda l'inarrestabile proliferazione della cosiddetta *regional crime fiction* dedicata alla valorizzazione di specifici territori che, all'interno dei singoli Paesi, si distinguono chiaramente dagli stereotipi relativi a identità nazionale uniformi tanto dal punto di vista geografico quanto da quello culturale e politico. In tutto il mondo la produzione di romanzi polizieschi ambientati non più nelle grandi città metropolitane ma piuttosto in città o paesi periferiche e di provincia ha subito un enorme crescita.

³ Si vedano ad esempio i risultati della ricerca completata dai membri del consorzio DETECt circa il ruolo del cosiddetto *location marketing* nel campo della produzione di narrazioni *crime* in diverse aree del Vecchio Continente. Il report, intitolato *Location Marketing and Cultural Tourism* e curato da Kim Toft Hansen, Cathrin Bengesser e Lynge Stegger Gemzøe, è accessibile al seguente indirizzo: http://www.detect-project.eu/wp-content/uploads/2020/02/COMPLETE_d4.1_final2.pdf.

Basti citare qui il caso della Bretagna e della Borgogna per quanto riguarda il *polar* francese (Poole 2008), o alla crescita di scuole gallesi e scozzesi all'interno della *crime fiction* britannica (Wanner 2015). Il secondo sottogenere è quello del *rural noir*, anche conosciuto come *country noir*. Nato negli Stati Uniti nella seconda metà degli anni Novanta e presto arrivato in Europa, enfatizza in modo ancor più marcato il distacco dalle ambientazioni tipiche del poliziesco e si concentra sull'opposizione tra città e campagna che si colloca, evidentemente, al centro dei conflitti sociali, economici e culturali che stanno emergendo in questi ultimi anni in tutto l'Occidente (Tadié: in corso di pubblicazione). I due sottogeneri sono andati diffondendosi e si basano entrambi sull'esplorazione di identità che non coincidono con quelle definite dagli Stati-nazione ma anzi problematizzano il concetto stesso di Stato-nazione, evidenziandone spaccature geografiche, culturali e di classe.

Nel campo della *crime fiction* italiana, la capacità di creare connessioni tra specifiche culture locali e orizzonti più ampi dei confini nazionali è dimostrata non soltanto dai tanti romanzi, film e serie televisive poliziesche che ne hanno segnato lo sviluppo negli ultimi tre decenni, ma da un mutamento avvenuto nella denominazione stessa del genere. Dalla prima metà degli anni Novanta, una nuova generazione di scrittori cominciò a parlare insistentemente di "noir italiano" piuttosto che di "giallo", allo scopo di sottolineare il rinnovamento del genere a partire tanto da un'attenzione e da ambizioni maggiormente focalizzate sul panorama internazionale, da un lato, quanto sulla propria specificità nazionale, dall'altro (Pieri 2011; Guagnini 2010). Carlo Lucarelli, Andrea Camilleri, Massimo Carlotto e Giancarlo De Cataldo – per citare alcuni dei principali romanzieri le cui opere sono state adattate per il cinema e la televisione – si rifacevano infatti direttamente al modo in cui la *crime fiction* europea e statunitense degli anni Settanta e Ottanta aveva cominciato a confrontarsi sempre di più con le trasformazioni sociali e politiche di quel particolare momento storico, con attenzione all'impatto della globalizzazione, del multiculturalismo e della molteplicità di nuove identità politico-culturali emergenti nelle società occidentali (Knight 2004: 162-208). Presentandosi come autori di genere noir, scrittori italiani come quelli appena menzionati citavano regolarmente fra i loro modelli non solo i classici dell'*hard boiled* americano Hammett, Chandler e Cain, ma anche autori come Jean-Pierre Manchette, Manuel Vázquez Montalbán e Jean-Claude Izzo, i quali rappresentavano un approccio al genere sempre più politicamente calato nel

contesto italiano ed europeo (Ferri 2006; Turnaturi 2012). In particolare, nel caso di Montalbán e Izzo, il noir veniva concepito come uno strumento per raccontare la storia e la società dei Paesi del Sud Europa, interpretando il genere come possibile veicolo di una rappresentazione fortemente territorializzata e concepita spesso in esplicita contrapposizione alla logica di una globalizzazione culturale che cancella le specificità dei luoghi da cui nasce.

Il passaggio dall'utilizzo del termine giallo a quello di noir indica quindi un tornante nella storia della *crime fiction* italiana non tanto dal punto di vista strutturale – secondo la consolidata opposizione tra “roman à énigme” e “roman noir” (Todorov 1995), per tanti versi sempre meno netta nella *crime fiction* contemporanea – bensì perché colloca il poliziesco italiano in un momento preciso nella storia del genere al livello europeo e mondiale, un momento definito dall'accelerazione della globalizzazione economica così come della glocalizzazione culturale. Frutto anche di una strategia editoriale impiegata dagli editori per rilanciare il genere (Vermandere *et al.* 2010: 11), l'utilizzo di questa etichetta nasce per un esplicito sforzo degli autori di servirsi del poliziesco per sviluppare un discorso critico verso il presente e il passato della società italiana (Milanesi 2009; Mondello 2015; Pezzotti 2016), tanto nella sua singolarità quanto come appartenente a un contesto geografico e culturale più ampio di cui, come vedremo, la categoria di “noir mediterraneo” è una delle manifestazioni più interessanti proprio perché affronta quei fenomeni di glocalizzazione culturale discussi in precedenza.

2. Dal noir italiano al noir mediterraneo

Il secondo aspetto della *crime fiction* contemporanea qui in rilievo è la tematizzazione esplicita delle conseguenze dei processi di globalizzazione sulle regioni e sulle nazioni. Come segnalato dai tanti studi apparsi negli ultimi due decenni che hanno adottato la prospettiva del multiculturalismo (Gosselin 1999), degli studi postcoloniali (Christian 2001) o del transculturalismo (Anderson *et al.* 2012), il genere si è prestato a essere utilizzato in una varietà di rappresentazioni, spesso critiche, dei conflitti provocati dall'intensificazione dell'incontro fra popolazioni differenti e dall'accelerazione della competizione economica a livello globale. Ancora una volta il sotto-genere del Nordic Noir fornisce un esempio

particolarmente chiaro – e molto studiato – con la serie televisiva *Bron/Broen* (SVT/DR, 2012-2018), i cui cinque remake internazionali rileggono l'incontro fra personaggi danesi e svedesi (della versione originale), esplorando il rapporto fra francesi e inglesi, statunitensi e americani, russi ed estoni, malesi e singaporiani, tedeschi e austriaci (García Avis 2015).

Particolarmente significativo da questo punto di vista è l'utilizzo del genere per analizzare la crescente complessità delle società occidentali dovuta all'arrivo di comunità di migranti nelle città come nelle province (Beyer 2020). Anche nel contesto italiano gli autori di romanzi polizieschi hanno cominciato ad allargare lo sguardo sul tema dell'immigrazione (Pezzotti 2012) e, viceversa, autori migranti hanno cominciato a utilizzare il genere per dare voce a questa esperienza (Wilson 2016). Un'indicazione chiarissima del fenomeno viene da due serie letterarie e televisive tra le più esemplari e popolari in Italia, che hanno spesso messo al centro del loro mondo narrativo la rappresentazione di una società segnata sempre più dall'immigrazione: nei romanzi e negli episodi della serie dedicata al commissario Montalbano, Andrea Camilleri ha di frequente preso spunto dalla posizione della Sicilia come punto di arrivo dei migranti per esplorare non solo l'impatto dell'incontro tra Nord Africa e Sud Europa ma anche il contesto sociale e politico in cui si produce (Pezzotti 2012; Mazzuchelli 2018); nelle storie di Carlo Lucarelli dedicate all'ispettore Coliandro, invece, è la trasformazione di Bologna in una città sempre più multietnica a essere esplorata attraverso un umorismo politicamente scorretto che enfatizza lo scontro fra diverse culture (Rinaldi 2009; Somigli 2011).

Al centro della serie di Montalbano, senza dubbio la più longeva e popolare delle serie poliziesche italiane nonché una di quelle che hanno ottenuto una circolazione internazionale, si colloca un ulteriore elemento degno d'attenzione: la rappresentazione (di una regione) dell'Italia come parte di uno spazio più ampio, quello del Mediterraneo, da sempre campo di un'ibridazione culturale fondata sull'incontro e lo scontro fra diversi popoli, sulla colonizzazione, la migrazione e gli scambi commerciali. Fin dalla scelta del nome del protagonista, del resto, la serie pone il suo personaggio e il suo mondo in dialogo diretto con l'opera dello scrittore spagnolo Manuel Vázquez Montalbán, l'autore più frequentemente indicato come il vero precursore del noir mediterraneo grazie alla serie di romanzi dedicati al detective Pepe Carvalho e alla sua Barcellona (Izzo 2006; Ferri 2006).

Nel breve (ma molto citato) testo che accompagnava la creazione di una collana intitolata precisamente “Noir mediterraneo”, l’editore Sandro Ferri indicava tre elementi cruciali del lavoro di Montalbán che ritornano sia nel lavoro di Camilleri sia in tante altre opere degli scrittori noir del Sud Europa: la valorizzazione degli spazi e del clima mediterranei (nel caso di Pepe Carvalho, Barcellona; nel caso di Montalbano, l’immaginaria Vigata); l’importanza del contesto politico (nel caso di Montalbán, la memoria dell’epoca franchista; nel caso di Camilleri, invece, il presente in cui autore e personaggio si trovano a muoversi); la celebrazione della cultura gastronomica dei luoghi in cui sono ambientati i romanzi (non soltanto attraverso i continui riferimenti alle passioni culinarie dei protagonisti delle due serie, ma, nel caso di Montalbán, attraverso la pubblicazione di volumi di ricette) (Ferri 2000). Tutti questi elementi sono uniti nell’opera di Camilleri con la valorizzazione del potenziale transculturale della cultura mediterranea, che emerge ovviamente in primo luogo dal lavoro dello scrittore sulla lingua: la commistione di italiano, siciliano e di una lingua inventata *ad hoc* allude infatti all’intrinseca ibridazione tipica della vita di regioni al confine tra diverse nazioni, a cavallo tra Sud Europa e Nord Africa (Salerni e Senf 2016).

Il concetto di noir mediterraneo nasce innanzitutto dalle dichiarazioni di poetica di Jean-Claude Izzo (2006), dal lavoro già citato di Sandro Ferri e dagli sforzi di Massimo Carlotto sia come autore che come animatore di questo dibattito (Carlotto 2006). Ciò che caratterizza gli interventi di tutte queste figure è l’identificazione di un’area che trascende i confini nazionali ed enfatizza l’esistenza di una zona di scambio non soltanto fra diversi paesi del Sud Europa – dalla Francia all’Italia, dalla Spagna alla Grecia – ma anche e soprattutto fra la sponda europea e quella nordafricana del Mediterraneo. Seppur con sfumature diverse, l’obiettivo comune è fornire alla letteratura noir un’identità culturale radicata nella memoria storica che abbraccia un orizzonte più largo e condiviso di quello nazionale. Nei loro interventi, Izzo, Carlotto e Ferri mettono in evidenza le influenze che avrebbero dato forma a questo particolare approccio al noir, che idealmente includerebbe tanto la tradizione europea classica e moderna (dal mito di Edipo fino a *Lo straniero* di Camus) quanto l’opera di scrittori polizieschi contemporanei come Manuel Vázquez Montalbán, Jean-Patrick Manchette e Didier Daeninckx (Izzo 2006: 22, 34; Ferri 2000; Carlotto 2006: 5-6). Piuttosto che una rivendicazione delle tradizionali radici culturali dell’Europa, tuttavia, uno degli obiettivi di questa

prospettiva è invece sottolineare l'importanza del legame tra la cultura (del Sud) Europa e quella delle altre sponde del Mediterraneo. Nel discorso di Izzo, questa considerazione prende la forma di una esplicita contrapposizione all'idea di un'identità europea che possa escludere quel meticciano (Izzo 2006: 17) quel meticciano posto dallo scrittore a base della Storia e dell'esperienza di questa area geografica:

Ovunque vado, oggi, ormai non mi parlano d'altro che di Europa. (...). C'è di che disperare. Perché io non vedo nessun futuro europeo per Marsiglia. Nonostante quello che dicono. Marsiglia è città mediterranea. E il Mediterraneo ha due rive. Non solo la nostra. L'Europa parla di una soltanto, oggi, e sappiatelo, in Francia questo va fin troppo bene. Trasformano questo mare, per la prima volta, in una frontiera tra oriente e occidente, tra levante e ponente. Ci separano dall'Africa e dall'Asia Minore. (Izzo 2006: 15-16)

L'idea di transculturalità gioca quindi un ruolo decisivo nel modo in cui una parte importante della *crime fiction* europea e italiana si avvicina alla rappresentazione della società contemporanea, ponendo al centro la complessità degli scambi culturali che caratterizza un'ampia e diversificata area geografica, segnata da incontri pacifici quanto da drammatiche situazioni di conflitto.

3. Dalla letteratura di genere alla serialità televisiva

Questo intervento partiva dalla constatazione della posizione centrale occupata dalle serie *crime* tra le produzioni italiane che hanno ottenuto una distribuzione internazionale, per allargare immediatamente la prospettiva e sottolineare come il fenomeno vada al di là tanto del contesto italiano quanto dell'ambito televisivo. Tornando a quella considerazione iniziale, ci si può chiedere in che misura queste caratteristiche tipiche della *crime fiction* contemporanea, per quanto senza dubbio importanti nel campo della letteratura di genere, abbiano giocato un ruolo rilevante nel favorire la distribuzione delle serie televisive italiane al di là dei confini nazionali.

Un recente articolo di Valentina Re pone il quesito in termini molto netti e sembra rifiutare l'idea che l'utilizzo del genere *crime* possa essere visto come un fattore determinante in questo senso (Re 2020). Tale conclusione si fonda innanzitutto

sulle dichiarazioni raccolte dai professionisti di una casa di produzione (Cross Production) e di un distributore (Beta Film) che hanno contribuito alla realizzazione di due serie distribuite all'estero con successo: *Rocco Schiavone* (Rai 2, 2016-) e *Il cacciatore* (Rai 2, 2018-) (Re 2020). Secondo i soggetti intervistati, ciò che avrebbe favorito la circolazione di queste produzioni non deriverebbe dalla loro appartenenza al genere *crime*, di per sé praticato in maniera massiva in tutti i Paesi in cui operano questi stessi soggetti, bensì dalla “qualità” dei prodotti offerti (Re 2020: in corso di pubblicazione). Questo sfuggente e controverso concetto è interpretato in modo convincente da Re nei termini del posizionamento dei prodotti nella fascia dei cosiddetti “contenuti pregiati”, definiti da Amanda Lotz come quei programmi ricercati attivamente dagli spettatori per le loro caratteristiche specifiche (Lotz 2017: 37). Ciò che avrebbe permesso la distribuzione internazionale delle serie italiane, quindi, sarebbe il particolare sforzo produttivo messo in campo dai soggetti coinvolti a livello di produzione, sceneggiatura, recitazione, regia e ovviamente di strategie di vendita e di promozione sui mercati esteri. Questa prospettiva è certamente essenziale per discriminare attentamente le serie che ambiscono a ottenere una distribuzione internazionale da quelle che si rivolgono esclusivamente al mercato interno, e permette così di passare da uno sguardo d'insieme sul genere – quello volutamente adottato in questo intervento – all'analisi di specifici casi di studio. Le conclusioni della ricerca condotta da Re, tuttavia, sembrano confermare alcuni degli assunti più generali indicati in precedenza, poiché la strategia adottata dai responsabili della produzione/distribuzione di queste serie televisive appare comunque fondata sul presupposto implicito che il *crime* rappresenti un campo privilegiato a partire dal quale individuare il materiale da cui trarre delle serie cosiddette “di qualità” da proporre al mercato internazionale.

Una prova in questo senso è indicata forse dalle quattro serie citate all'inizio, che rappresentano i casi di maggior successo internazionale nell'ambito della serialità *crime* italiana: *Il commissario Montalbano*, *Gomorra*, *Suburra* e, appunto, *Rocco Schiavone*⁴. Tutte e quattro le serie hanno in comune un elemento cruciale, che

⁴ È difficile fornire una misurazione precisa dei risultati ottenuti a livello internazionale da queste serie in assenza di dati certi ed equiparabili per quanto riguarda i diversi Paesi in cui sono state distribuite. Il caso di *Suburra*, prodotta e distribuita da Netflix, è ovviamente paradigmatico, data la nota politica della società americana per quanto riguarda la diffusione di informazioni circa i propri

precede non soltanto l'eventuale "qualità" dei programmi in questione, ma la loro stessa esistenza in quanto tali: prima di divenire prodotti televisivi, questi universi narrativi nascono come opere letterarie di notevole (se non enorme) successo nel settore della *crime fiction* oppure, nel caso di *Gomorra*, come esempio estremamente particolare di giornalismo d'inchiesta che ambisce a trasformare fatti di cronaca in narrazioni letterarie dall'immediato potenziale transmediale (Benvenuti 2018). E non si può sottovalutare il ruolo essenziale giocato da una precedente produzione Sky, per quanto non altrettanto fortunata fuori dai confini del Paese, come *Romanzo criminale* (Sky, 2008-2010), la cui traiettoria da romanzo a film a serie televisiva (Boni 2013) ha aperto la strada tanto a *Gomorra* quanto a *Suburra*. Le due versioni cinematografiche di queste ultime (*Gomorra*, Matteo Garrone, 2008; *Suburra*, Stefano Sollima, 2015) sono state entrambe oggetto di una significativa distribuzione internazionale, che nel caso di *Suburra* ha goduto di un inedito lancio globale su Netflix, la futura casa di produzione della serie, nello stesso giorno della sua uscita nelle sale italiane.

Il potenziale transmediale e transnazionale della *crime fiction* – intesa come un macro-genere che può facilmente arrivare a intrecciarsi con il racconto di crimini realmente avvenuti, come nel caso di *Gomorra* – è senza dubbio un elemento di cui tengono conto i produttori e i distributori televisivi italiani impegnati a collocare i propri prodotti nel panorama internazionale. Prendere in considerazione il ruolo della letteratura di genere è quindi cruciale, poiché evidentemente l'industria editoriale occupa quel ruolo di generatore di storie e universi finzionali di cui l'industria televisiva ha sempre più bisogno ma che la televisione italiana non sembra essere in grado di generare (e soprattutto finanziare) autonomamente, a differenza della televisione americana. L'editoria svolge cioè un ruolo di supporto

utenti. Anche per quanto riguarda *Gomorra*, la molto pubblicizzata notizia della vendita del programma in "190 paesi" non fornisce in realtà dati certi relativi alla sua programmazione e al suo reale successo di pubblico sul piano quantitativo. È comunque significativo sottolineare come la serie sia stata trasmessa su canali importanti come Sky Deutschland, Canal +, HBO Nordic, Sky Atlantic (UK), Sundance tv (US), HBO Latin America, HOT (in Israele) e sia stata recentemente inserita nel catalogo di HBO Max. Per quanto riguarda *Il commissario Montalbano*, è possibile citare almeno la distribuzione sui canali internazionali BBC Four, France 3, La2 (Spain), MHz (US), Europa Channel (Argentina) and SBS (Australia). *Rocco Schiavone* è stata proposta da Starz per gli Stati Uniti, ma ha ottenuto soprattutto un inaspettato successo in Germania (Re 2020), dove è stata trasmessa dal canale ARD e ha raggiunto il sorprendente risultato del 12% di share, corrispondente a più di tre milioni di spettatori.

essenziale a chi deve selezionare i progetti per produzioni dalle ambizioni internazionali, permettendo di appoggiarsi su un rodato meccanismo di selezione da parte del pubblico della narrativa. Considerata la posizione assolutamente centrale della *crime fiction* nel mercato librario è quindi impossibile sopravvalutare la funzione del genere nel processo di individuazione dei prodotti su cui puntare per competere a livello internazionale: è infatti contando sulla notorietà preesistente di questi titoli sul mercato editoriale nazionale – e anche, per quanto in misura minore, su quello internazionale – che prendono corpo le strategie produttive e distributive per il settore televisivo.

Tale processo di selezione non è del resto certamente limitato a una valutazione meramente quantitativa del successo commerciale del materiale di partenza, ma passa inevitabilmente attraverso la valutazione delle caratteristiche qualitative delle narrazioni opzionate in vista della loro trasformazione in una serie audiovisiva. La particolare efficacia dei romanzi polizieschi nel fornire il materiale adatto a una narrazione seriale di successo è quindi senza dubbio un'altra delle ragioni che orienta la scelta di investire in modo significativo su una serie *crime* piuttosto che su un altro genere. Anche per questo motivo, non si può non considerare il rinnovamento del genere provocato dal noir italiano a partire dagli anni Novanta come una tappa importante per lo sviluppo del *crime* anche nei media audiovisivi, in primo luogo perché quella produzione letteraria era influenzata fin dalla sua origine dal cinema, soprattutto quello americano, così come da una narrativa poliziesca internazionale che si era già dimostrata in grado di dialogare con i linguaggi degli altri media.

Le quattro serie indicate in precedenza dimostrano ampiamente questo assunto, a partire dalla centralità de *Il commissario Montalbano* nella storia del poliziesco italiano contemporaneo. Oltre a ispirarsi, come già ricordato, a capisaldi della *crime fiction* europea come Simenon e Montalbán, Camilleri portò nella letteratura la sua esperienza di uomo di spettacolo con una lunga pratica nel campo della televisione. Parlando della creazione di Montalbano, lo scrittore ha infatti spesso ricordato il ruolo cruciale giocato dall'esperienza acquisita grazie al lavoro da lui svolto per l'adattamento dei romanzi di Simenon negli sceneggiati *Le inchieste del commissario Maigret* (Rai 1, 1964-1972): questa filiazione diretta della più celebre serie letteraria italiana da un'esperienza di scrittura televisiva è solo un esempio

particolarmente chiaro della natura immediatamente transmediale di tanta narrativa poliziesca (Jurisic 2012). Se il caso di *Gomorra* è ovviamente molto diverso, non per questo è meno indicativo: il libro di Saviano nasceva infatti come un ibrido tra giornalismo, saggio e romanzo, realizzato di un autore divenuto istantaneamente un personaggio mediale e che ha gradualmente avallato con sempre più disinvoltura la trasformazione di materiali di cronaca nera in narrazioni epiche e fortemente melodrammatiche. Non del tutto dissimile è il processo realizzato da Giancarlo De Cataldo in collaborazione con Carlo Bonini per *Suburra*, basato sui fatti alla base dell'inchiesta Mafia Capitale, trasformato in breve tempo nel brutale film di Sollima, e poi in un'epica gangster – apertamente sensazionalista e ad uso e consumo di un pubblico giovanile, possibilmente internazionale – nella serie prodotta da Netflix. Il caso di *Rocco Schiavone* è ancora una volta differente, ma i popolari romanzi di Antonio Manzini da cui è tratta la serie sono a loro modo un esempio tipico, sebbene dagli accenti ironici, di quella *regional crime fiction* di cui si è parlato in precedenza (se non addirittura di una versione nostrana di *country noir*, come viene identificato curiosamente in un articolo uscito su *El Pais*, cfr. Galindo 2018). Tutti questi casi, in sostanza, dimostrano come i trend dominanti in campo letterario forniscano un ventaglio estremamente ricco di possibilità da cui la televisione può scegliere facilmente prodotti di natura differenziata da collocare sullo stesso, affollato mercato.

Conclusione

Questo articolo ha cercato di mostrare come il potenziale internazionale della serialità televisiva di genere *crime* italiana partecipi della dimensione globale e transculturale della *crime fiction* letteraria contemporanea, sottolineando come l'influenza di questa produzione sia esplicita in molte delle serie su cui l'industria televisiva ha investito risorse con l'obiettivo di moltiplicarne il successo su scala internazionale. Le caratteristiche della *crime fiction* contemporanea sono infatti perfettamente adatte a trasformare in narrazioni audiovisive la molteplicità delle realtà italiane e regionali, rendendone attraenti gli aspetti pittoreschi e quelli meno rassicuranti, tanto per il pubblico locale quanto per un'audience internazionale.

Di questa (doppia) funzione, d'altra parte, gli autori e gli editori di narrativa popolare si sono accorti da quasi due secoli, da quando uno dei primi sottogeneri della *crime fiction* – il filone dei “misteri urbani” – si diffuse in tutto il mondo attraverso una serie di variazioni sul tema dell'esplorazione dei bassifondi delle moderne metropoli (Knight 2012). Dai tempi di Eugène Sue, insomma, il racconto del crimine rimane uno degli strumenti ideali con cui la cultura mediale cerca di avvicinare il pubblico a quanto è lontano e di trasformare in qualcosa di esotico ciò che gli è più vicino. La citazione qui di seguito, tratta dalla prima pagina de *I misteri di Parigi* (1842-1843), sembra infatti descrivere in modo sorprendentemente preciso il fascino di serie come *Gomorra* o *Suburra* agli occhi del pubblico italiano e internazionale:

Tutti hanno letto le pagine stupende nelle quali Cooper, il Walter Scott americano, ha descritto i feroci costumi dei selvaggi, la loro lingua pittoresca, poetica, le mille astuzie con le quali sfuggono ai loro nemici o li inseguono. [...] Noi cercheremo di far passare davanti agli occhi del lettore alcuni episodi della vita di altri barbari, lontani dalla civiltà come lo sono i popoli selvaggi descrittici così bene da Cooper. I barbari che intendiamo sono proprio in mezzo a noi; possiamo trovarci gomito a gomito con loro, avventurandoci nei covi in cui vivono, in cui si raccolgono per concertare il delitto, la rapina, per spartire infine il bottino dei loro misfatti. (Sue 2010: 12)

Bibliografia

Anderson, J., C. Miranda e B. Pezzotti (a cura di) (2012) *The Foreign in International Crime Fiction: Transcultural Representations*, Londra: Bloomsbury.

Benvenuti, G. (2018) *Il brand Gomorra. Dal romanzo alla serie TV*, Bologna: il Mulino.

Bengesser, C., K. Toft Hansen e L. Stegger Gemzøe (a cura di) (2020) “Location marketing and cultural tourism”, *Detect Deliverable 4.1*, online http://www.detect-project.eu/wp-content/uploads/2020/02/COMPLETE_d4.1_final2.pdf (consultato il 12/11/2020).

- Boni, M. (2013) *Romanzo Criminale: Transmedia and Beyond*, Venezia: Edizioni Ca' Foscari.
- Beyer, C. (2020) "Crime Fiction and Migration", in J. M. Allan, J. Gulddal, S. King e A. Pepper (a cura di) *The Routledge Companion to Crime Fiction*, Abingdon e New York: Routledge 2020.
- Calabrese, S. e R. Rossi (2018) *La crime fiction*, Roma: Carocci.
- Christian, E. (2001) *The Post-Colonial Detective*, Houndmills e New York: Palgrave.
- Carlotto, M. (2006) "Il noir mediterraneo. Elogio di Jean-Claude Izzo", in J.C. Izzo, *Aglio, menta e basilico. Marsiglia, il noir e il Mediterraneo*, Roma: E/O.
- Damrosch, D., T. D'haen e L. Nilsson (a cura di) (2017) *Crime Fiction as World Literature*, New York: Bloomsbury.
- Darmosch, D. (2009) *How to Read World Literature*, Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell.
- Ferri, S. (2000) "Azzurro e nero: per una bibliografia del noir mediterraneo", online: <http://lnx.ondeweb.net/carlotto/index.php?artID=27&catID=42> (consultato il 23/05/2020).
- Galindo, J. C. (2018) "'Country noir', el asesino está en el campo", *El Pais*, 08/04/2018, online: https://elpais.com/cultura/2018/04/08/actualidad/1523139170_638490.html (consultato il 05/10/2020).
- García Avis, I. (2015) "Adapting Landscape and Place in Transcultural Remakes: The Case of *Bron/Broen*, *The Bridge* and *The Tunnel*", *Series - International Journal of TV Serial Narratives* 1(2): 127-138.

- Gosselin, A. J. (1999) *Multicultural Detective Fiction: Murder from the "Other" Side*, New York: Garland.
- Guagnini, E. (2010) *Dal giallo al noir. Declinazioni del poliziesco italiano*, Formia: Ghenomena.
- Hedberg, A. (2017) "The Knife in the Lemon: Nordic Noir and the Glocalisation of Crime Fiction", in D. Damrosch, T. D'haen e L. Nilsson (a cura di) (2017) *Crime Fiction as World Literature*, New York: Bloosmbury, 13-22.
- Izzo, J. C. (2006) *Aglio, menta e basilico. Marsiglia, il noir e il Mediterraneo*, Roma: E/O.
- Juriscic, S. (2012) "Montalbano come Maigret riscritto. Osservazioni sulle fonti di Camilleri", *Etudes romanes*, 19-35.
- Knight, S. (2004) *Crime Fiction, 1800–2000: Detection, Death, Diversity*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Knight, S. (2012) *The Mysteries of the Cities: Urban Crime Fiction in the Nineteenth Century*, Jefferson, NC: McFarland.
- Lotz, A. D. (2017) *Post-Network. La rivoluzione della TV*, Roma: Minimum Fax.
- Mazzuchelli, C. (2018) "Roots and Routes: Immigration in Andrea Camilleri's Montalbano Series", *Italica* 95(2): 161-182.
- Milanesi, C. (2009) *Il romanzo poliziesco. La storia, la memoria. Italia*, Bologna: Astrea.
- Mondello, E. (2015) *Il noir degli anni zero. Uno sguardo sulla narrativa italiana del terzo millennio*, Roma: Perrone.

- Pezzotti, B. (2016) *Investigating Italy's Past through Historical Crime Fiction, Films, and TV Series: Murder in the Age of Chaos*, Jefferson: McFarland.
- Pezzotti, B. (2012) "Who is the Foreigner? The Representation of Migrants in Contemporary Italian Crime Fiction", in J. Anderson, C. Miranda e B. Pezzotti (a cura di) *The Foreign in International Crime Fiction: Transcultural Representations*, Londra: Bloomsbury.
- Pieri, G. (a cura di) (2011) *Italian Crime Fiction*, Cardiff: University of Wales Press.
- Poole, S. (2008) "'Nous, au village, aussi...': The Recent and Rapid Rise of the polar à racines", *Modern & Contemporary France* 16(1): 23-35.
- Re, V. (2020) "Crime sì, ma 'di qualità' sulla circolazione transnazionale del prodotto televisivo", *Imago*, in corso di pubblicazione.
- Rinaldi, L. (2009) "Bologna's Noir Identity: Narrating the City in Carlo Lucarelli's Crime Fiction", *The Italianist* 64(1): 120-133.
- Salerni, P. e J. Senf (2016) "Migranti ed immigrati: i nuovi stereotipi linguistici. Le definizioni dell'alterità nei romanzi polizieschi di Andrea Camilleri", in P. Salerni e J. Senf (a cura di) *Textes et contextes de l'immigration*, Paris: Hermann Editeurs, 127-148.
- Somigli, L. (2011) "The Mysteries of Bologna: On Some Trends of Contemporary Giallo", in G. Pieri (a cura di) *Italian Crime Fiction*, Cardiff: University of Wales Press, 73-88.
- Sue, E. (2010) *I misteri di Parigi*, Milano: BUR.
- Tadié, B., "Les paradoxes du polar rural, de Faulkner à Whittington", *Belphégor*, in corso di pubblicazione.

- Todorov, T. (1971) *Poétique de la prose*, Parigi: Éditions du Seuil. Trad. it. di E. Ceciarelli (1995) *Poetica della prosa. Le leggi del racconto*, Milano: Bompiani.
- Turnaturi, G. (2012) "The Mediterranean Noir: The Invention of a Genre", in G. Parati (a cura di) *New Perspectives in Italian Cultural Studies*, Madison: Fairleigh Dickinson University Press.
- Vermandere, D., M. Jansen e I. Lanslots (a cura di) (2010) *Noir de noir. Un'indagine interdisciplinare*, Brussels: Peter Lang.
- Wanner, L. (2015) *Tartan Noir: The Definitive Guide to Scottish Crime Fiction*, Glasgow: Freight.
- Weissmann, E. (2018) "Local, National, Transnational. *Y Gwyll/Hinterland* as Crime of/for All Places", in K. Toft Hansen, S. Peacock e S. Turnbull (a cura di) *European Television Crime Drama and Beyond*, Basingstoke: Palgrave MacMillan, 119-137.
- Wilson, R. (2016) "Local Colour: Investigating Social Transformations in Transcultural Crime Fiction", *Quaderni d'italianistica* 3(1): 125-140.