

## **Criminal. La serialità europea e le varianti di Netflix**

*Valentina Re*

### **Netflix e la tv della scelta**

Oltre 160 milioni di utenti nel mondo, un'offerta disponibile in 190 paesi e in 21 lingue diverse, un tasso di penetrazione superiore al 60% negli Usa (2019) e di poco inferiore al 50% in Europa (2018), una previsione di spesa sui contenuti (in larga parte per la produzione) superiore ai 17 miliardi di dollari nel 2020:<sup>1</sup> a distanza di oltre dieci anni dal lancio (2007) del suo servizio streaming, Netflix continua a restare un caso paradigmatico per comprendere strategie e specificità delle piattaforme SVOD (Subscription Video On Demand) globali nella cultura dell'intrattenimento non lineare e personalizzato.

Ma l'emblematicità del caso Netflix non riguarda solo le dimensioni del fenomeno, e non ha soltanto una rilevanza quantitativa. La rappresentatività di Netflix riguarda, più significativamente, le principali linee di tensione che attraversano il mercato contemporaneo dei contenuti audiovisivi, quelle forme di continuità o, al contrario, quelle rotture, rispetto ad assetti precedentemente consolidati e apparentemente stabili, che solo un'analisi qualitativa può rivelare.

Da un lato, Netflix si è fatto portavoce di particolare rilievo di tutte quelle retoriche della "disintermediazione" che hanno rinforzato l'idea della "digital disruption":<sup>2</sup> in una fase di trasformazione, indebolimento o addirittura scomparsa degli intermediari tradizionali dell'economia creativa e culturale (editori, broadcaster, distributori, esercenti), al centro di un'offerta che si modella sulla base delle nostre esigenze non rimarremmo che noi, i consumatori. Nessun intermediario, nessuna logica di mercato o di politica editoriale che interferisca nelle nostre scelte, in un processo di democratizzazione della cultura che sembrerebbe non avere precedenti.

Dall'altro lato, e contemporaneamente, Netflix ha incarnato molto bene quelle logiche di "re-intermediazione"<sup>3</sup> che in fondo caratterizzano il nostro scenario mediale contemporaneo, modificando, piuttosto che rimuovendo, le forme tradizionali di *gatekeeping* e di controllo della circolazione dei prodotti culturali e dell'accesso ai contenuti. Ne danno prova, in particolare, le aspre polemiche con il festival di Cannes in merito alle modalità di uscita dei film in sala, e la forzatura del regime di scarsità indotta associato alle classiche *windows* distributive in nome di una logica dell'abbondanza e dell'immediatezza, e i rapporti ambivalenti con i modelli lineari e con le strategie dell'appuntamento televisivo, con il trasferimento online e sui social (piuttosto che l'abbandono) di strategie aggreganti che promuovono la sincronizzazione dell'esperienza di visione.<sup>4</sup>

La televisione lineare è stata evidentemente il principale obiettivo polemico di Netflix, soprattutto nella fase di espansione in cui era necessario definire l'identità del nuovo servizio "per differenza" rispetto a modelli già ampiamente familiari al pubblico. Netflix si pone così come televisione della scelta e della personalizzazione dell'offerta:<sup>5</sup> è l'utente che decide cosa guardare, quando e dove guardarlo. Ma, dato che quando le opzioni a disposizione si moltiplicano, la capacità umana di

---

<sup>1</sup> Per approfondire questi dati si vedano: <https://financesonline.com/number-of-netflix-subscribers/>; <https://media.netflix.com/en/about-netflix>; <https://rm.coe.int/presentation-eurovod-venice-2019-final-grece/168097203c>; <https://variety.com/2020/digital/news/netflix-2020-content-spending-17-billion-1203469237/>.

<sup>2</sup> Si veda per esempio D. Jordanova, S. Cunningham S. (a cura di), *Digital Disruption: Cinema Moves On-line*, St. Andrews, St. Andrews Film Studies, 2012.

<sup>3</sup> Per una sintesi si vedano almeno F. Di Chiara, S. Baschiera, V. Re (a cura di), "Re-intermediation: Distribution, Online Access, and Gatekeeping in the Digital European Market", *Cinéma & Cie*, vol. XVII, n. 29, Fall 2017 e C. Tryon, *Cultura on demand. Distribuzione digitale e futuro dei film*, Roma, Minimum Fax, 2017.

<sup>4</sup> V. Re, (a cura di), *Streaming media. Distribuzione, circolazione, accesso*, Milano-Udine, Mimesis, 2017.

<sup>5</sup> C.A. Gomez-Uribe, N. Hunt N. (2015) "The Netflix Recommender System: Algorithms, Business Value, and Innovation", *ACM Trans. Manage. Inf. Syst.*, 6(4), 2015, pp. 1-19.

effettuare scelte efficaci si rivela sorprendentemente scarsa, si rende necessario l'intervento dell'algoritmo.

In molti discorsi promozionali della tv on demand, l'algoritmo viene presentato come una tecnologia "neutra" al servizio dell'individuo: una tecnologia "oggettiva", che si limita a elaborare i nostri comportamenti di consumo e i nostri gusti per suggerirci, attraverso i sistemi di raccomandazione, altri contenuti simili a quelli che già abbiamo consumato, o che altri utenti con comportamenti e gusti simili ai nostri hanno apprezzato. Molti studi sono intervenuti tuttavia a decostruire la neutralità "scientista" della cultura *data-driven*,<sup>6</sup> rimarcando tutto il lavoro di metadattazione che presiede al funzionamento dell'algoritmo stesso e implica criteri curatoriali e commerciali, e hanno evidenziato i rischi di vivere dentro delle "bolle",<sup>7</sup> universi informativi personalizzati per ciascuno di noi, mondi su misura, in cui il potenziale di scoperta risulta drasticamente ridotto.

### **Netflix Originals: questioni di brand**

Il caso di *House of Cards*, prima produzione originale Netflix realizzata e lanciata nel 2013, mostra molto bene come le strategie di affermazione della propria identità e riconoscibilità si siano saldate alla necessità di disporre di contenuti già "brandizzati" e disponibili in esclusiva, senza necessità di logoranti o costose trattative sui diritti. La produzione di *House of Cards*, infatti, non può essere disgiunta dalla fruizione di *House of Cards*, prima serie accessibile in blocco, con tutti gli episodi di un'intera stagione subito disponibili, e prima possibilità (a meno di considerare cofanetti DVD e soprattutto le multiformi esperienze già attive da prima e accorpate sotto il termine ombrello di "pirateria") di *binge watching* – maratona, o abbuffata: termine (e relativa pratica) che si imporranno molto rapidamente, a incarnare perfettamente quella "nuova" libertà di azione concessa dai "nuovi" operatori on demand ai "nuovi" pubblici attivi e coinvolti della rete.

Gli Originali Netflix da fruire voracemente in modalità *binge watching* si collocano anche in maniera interessante rispetto al paradigma della *complex tv* identificato da Jason Mittell<sup>8</sup> in relazione alla produzione televisiva seriale contemporanea. Da un lato, infatti, consentono di accentuare alcune caratteristiche della complessità narrativa (per esempio, la quantità di *storylines* differenti) in virtù della continuità di visione. Dall'altro, tuttavia, questa stessa continuità tende ad avere ricadute sulle strategie di storytelling e a ridurre la dialettica tra trama verticale (di puntata) e orizzontale (di stagione) a favore di quest'ultima. In particolare, secondo Mittell, il *binge watching* e la personalizzazione nei tempi di fruizione tenderebbero a compromettere l'"aspetto ludico che colma gli intervalli tra gli episodi e le stagioni" (p. 81), riducendo tutte le pratiche di fandom connesse a modelli "di consumo collettivo e simultaneo" (p. 83). Tuttavia, come si accennava prima, anche il *binge watching* non si è posto come alternativa secca al consumo collettivo e sincronizzato, e casi come *Stranger Things* mostrano bene la capacità di Netflix di "orchestrare" tempi e ritmi della fruizione, favorendo il coinvolgimento, stimolando un senso di "community" e promuovendo il fandom.

Infine, nella fase di espansione globale, i contenuti originali prodotti da Netflix hanno acquisito un valore sempre più strategico rispetto alla penetrazione del servizio e del suo brand all'interno di singoli mercati nazionali. Più precisamente, i contenuti hanno assunto un particolare valore negoziale: da un lato, di "arricchimento" del catalogo in relazione alle specificità della cultura audiovisiva nazionale; dall'altro, e in maniera forse più significativa, di "ribrandizzazione" di tale cultura in funzione del marchio Netflix e dei suoi valori.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> T. Striphas, "Algorithmic Culture", *European Journal of Cultural Studies*, 4-5 (18), 2015, pp. 396-412.

<sup>7</sup> E. Pariser, *Il filtro*, Milano, Il Saggiatore, 2012.

<sup>8</sup> J. Mittell, *Complex TV. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie TV*, Roma, Minimum Fax, 2017.

<sup>9</sup> S. Baschiera, V. Re, "National Screen Productions and Global SVOD Services: The Case of Netflix in the UK and Italy", *Comunicazioni sociali*, 3, 2018, pp. 395-407.

L'esito, visibile a tutti, è quello di una progressiva "glocalizzazione"<sup>10</sup> della produzione: con location e attori a conferire un particolare sapore "locale", storie con componenti nazionali anche forti ma capaci di inserirsi in schemi di racconto e generi classici, e quindi capaci di esercitare un'attrazione trasversale, e un lavoro editoriale attento su stile visivo e scrittura, al fine di mantenere una coerenza con gli standard e l'identità aziendale.

A esemplificazione di quanto detto, le produzioni Netflix nei diversi contesti nazionali del territorio europeo sono ormai numerose, e spaziano (giusto per fornire alcuni titoli seriali) dalla Gran Bretagna (*The Crown*, 2016) alla Spagna (*Elite*, 2018), dalla Francia (*Marseille*, 2016) alla Danimarca (*The Rain*, 2018), dalla Germania (*Dark*, 2017) alla Polonia (*1983*, 2018). In Italia, Netflix ha finora realizzato *Suburra* (2017), *Baby* (2018) e *Luna nera* (2020).

### La variante *Criminal*

Rispetto al quadro appena tracciato, *Criminal* (2019)<sup>11</sup> sembra rappresentare, per più ragioni, una interessante anomalia.

In primo luogo, la serie si distingue per una formula produttiva originale e transnazionale, che coinvolge ben quattro paesi e quattro reparti tecnico-creativi nazionali, coordinati da due showrunner inglesi, George Kay e Jim Field Smith, e accentra le riprese nel centro di produzione Netflix di Madrid.

In secondo luogo, la serie si caratterizza per un format anomalo che tende a scardinare alcune convenzioni assestate. Wikipedia la definisce una serie "of four Netflix police procedural anthology TV series", definizione che contiene alcune stimolanti incongruenze. Si tratterebbe, infatti, di una serie composta a sua volta di quattro serie antologiche (*Criminal: France*, *Criminal: Germany*, *Criminal: Spain*, *Criminal: UK*), per un totale di 12 episodi, dove il riferimento alla serie antologica ci farebbe legittimamente pensare a episodi autoconclusivi, ciascuno con personaggi diversi, e un set più o meno specifico di elementi a fare da collante – pensiamo per esempio al caso recente di *Black Mirror* e alla sua tematizzazione in chiave distopica della tecnologia.

Ma queste quattro serie antologiche sarebbero anche, contemporaneamente, dei *procedural*, e questa commistione risulta spiazzante, se pensiamo che il *procedural* si basa largamente su un gruppo di personaggi costanti (una squadra di poliziotti) di cui si ripercorrono in continuità e in profondità le vicende e le indagini.

Di sicuro si tratta – e questo ci porta al terzo e forse più importante ordine di ragioni, oltre a farci uscire dall'apparente contraddizione tra *anthology* e *procedural* – di una serie *high concept*, con alcuni vincoli molto forti relativi all'unità di tempo, di luogo e di azione. Tre interrogatori, condotti dalle squadre di poliziotti dei quattro diversi paesi, per provare la colpevolezza di tre sospettati, praticamente in tempo reale, senza flashback e con ellissi irrilevanti, e sempre nello stesso scenario: una stazione di polizia articolata internamente nella stanza dell'interrogatorio, la stanza adiacente da cui i colleghi osservano senza essere visti e un terzo spazio di "disimpegno" o di "retroscena", con un corridoio, la macchina per il caffè, una scala che porta ad altri uffici e una serie di finestre che danno sempre sullo stesso scenario urbano – cambiano solo le condizioni climatiche e di luce.

La scelta dell'unità di tempo, luogo e azione, e dunque la valorizzazione creativa di una serie di *constraints* piuttosto forti, ha una serie di conseguenze importanti, e a diversi livelli.

Sia sul piano della realizzazione che su quello della ricezione, stimola un'estetica della variazione e un piacere della comparazione (inedita declinazione in chiave meno "ingorda" e più rapsodica del

---

<sup>10</sup> Per una sintesi del dibattito su questa tendenza si può vedere E. Weissmann, *Local, National, Transnational. Y Gwyll/Hinterland as Crime off for All Places*, in K. T. Hansen, S. Peacock, S. Turnbull (a cura di), *European Television Crime Drama and Beyond*, Palgrave MacMillan, 2018, pp. 119-137.

<sup>11</sup> Le riflessioni qui proposte si inseriscono all'interno della più ampia ricerca che stiamo conducendo nel progetto Horizon 2020 "DETECT. Detecting Transcultural Identity in European Popular Crime Narratives" (Grant Agreement No. 770151). Si veda anche M. Coviello, "L'Europa in una stanza. *Criminal*. di George Kay e Jim Field Smith", *Fata Morgana Web*, 6 marzo 2020, <https://www.fatamorganaweb.unical.it/index.php/2020/03/06/criminal-netflix/>.

*binge watching*, forse) che gioca sui piccoli scarti, sulle differenze minime nella scrittura drammaturgica dell'interrogatorio, nelle soluzioni adottate per individuare i tre casi "nazionali" e dunque per connotare la trama verticale, nella gestione dei rapporti tra trama orizzontale e verticale, nelle scelte di regia e di montaggio, nelle performance attoriali. Niente di nuovo, se pensiamo a come la dialettica tra identità e differenza sia al centro del piacere seriale; ma qualcosa di rinnovato sì, se pensiamo alla vocazione transnazionale del *concept* e a come questa dialettica si trovi moltiplicata sulle quattro serie, oltre che internamente a ciascuna.

Se in molti casi il genere *crime* viene sfruttato per il suo radicamento popolare e per l'"universalità" del suo modello narrativo, e combinato a location che esprimono invece con molta riconoscibilità il carattere locale e/o nazionale della storia raccontata, qui la location come veicolo di un'identità nazionale viene completamente abbandonata, e la "territorialità" delle storie passa attraverso altri fattori: i diversi stili visivi (pur coordinati), certo, ma soprattutto gli attori, i costumi e gli stili di recitazione, e i nuclei tematici attorno a cui si costruiscono i singoli casi, che sempre esprimono le preoccupazioni, le ansie, gli eventi rappresentativi (di un passato più o meno recente) delle diverse comunità nazionali.

Il *concept* di *Criminal*, incentrato sulla dialettica e sulle strategie dell'interrogatorio, esalta, evidentemente, la performance del cast, e soprattutto degli attori e delle attrici che interpretano i dodici presunti colpevoli, intorno a cui si costruiscono i singoli casi autoconclusivi di ogni episodio. Attori e attrici che facilmente diventano, sui social, principale veicolo di engagement e di promozione, vuoi con una vocazione spiccatamente internazionale di traino – i casi di David Tennant e Hayley Atwell in *Criminal: UK* – vuoi con un appeal particolarmente forte sul territorio nazionale – Inma Cuesta in *Criminal: Spain*.

Sul piano delle scelte narrative, tutte le stagioni si distinguono per lo sviluppo del tema criminale lungo una doppia linea: da un lato, il dramma domestico, la violenza e l'aggressione sessuale che si consumano in ambienti familiari, l'orrore che proviene da ciò che ci sta più vicino, da chi sembra insospettabile, spesso ispirato a fatti di cronaca; dall'altro, il dramma collettivo, ovvero le connessioni tra reati individuali e grandi eventi o fenomeni complessi che hanno segnato o stanno segnando le comunità e le identità nazionali, con inevitabili implicazioni transnazionali.

In questa seconda direzione vanno, per esempio, il terzo episodio di *Criminal: UK*, che tocca l'emergenza dei migranti, il primo episodio di *Criminal: Germany*, che rievoca gli anni della caduta del Muro di Berlino e le tensioni del processo di riunificazione, o ancora il terzo episodio di *Criminal: France*, che tematizza discriminazioni e crimini d'odio.

In questa direzione si iscrive anche il primo episodio di *Criminal: France*, che affronta di petto un dramma nazionale recentissimo e ripercorre il tragico attentato terroristico al Bataclan nella notte del 13 novembre 2015. Ispirato a fatti di cronaca, l'episodio mette in scena l'interrogatorio a Emilie, superstita della strage, che è stata tuttavia denunciata e accusata di aver mentito, di non essere mai stata realmente coinvolta nella sparatoria e di aver incassato illegittimamente il risarcimento per le vittime. In questo episodio, uno scenario pubblico di enorme valore simbolico e di rilevanza globale si incrocia con il vissuto privato di chi, direttamente o indirettamente, è stato colpito dagli attacchi terroristici, scandagliando le connessioni profonde tra i grandi eventi della storia e i piccoli eventi della quotidianità, tra i sensi di colpa collettivi e quelli individuali, tra i dilemmi etici di una società e quelli di un individuo.

## Conclusioni

Sostenuto da numeri che descrivono la parabola ascendente di un'espansione globale capillare, il fenomeno Netflix continua a rappresentare un punto di osservazione privilegiato per studiare le dinamiche del settore globale dell'intrattenimento: fenomeni di disintermediazione e logiche di re-intermediazione, valorizzazione della libertà di scelta e ruolo dei sistemi di raccomandazione, forme di personalizzazione e strategie di sincronizzazione dell'esperienza di fruizione.

In questo contesto, la produzione di contenuti originali svolge almeno tre funzioni: favorire la gestione autonoma dei tempi di fruizione, sollecitando il *binge watching* come pratica identificatoria dell'esperienza Netflix; rinforzare l'identità del brand sul piano dei contenuti, dei generi e degli stili visivi frequentati; arricchire il catalogo con contenuti esclusivi, capaci in molti casi di reinterpretare (o ribrandizzare) le culture audiovisive nazionali in "chiave Netflix".

Di questi tre livelli sono rappresentativi molti contenuti originali prodotti da Netflix in Europa negli ultimi anni. *Criminal*, tra questi, rappresenta il primo prodotto a vocazione programmaticamente transnazionale, con un *concept* non convenzionale, il genere crime a fare da sfondo familiare e condiviso per storie e cast più "local", e strategie di scrittura basate sulla creatività indotta dai *constraints* relativi a unità di luogo, di tempo e di azione, che mostrano le molte sfumature possibili dell'odierna *complex tv*.