

**Le “Italie” sul piccolo schermo.
Mappe di fiction del paese televisivo, mappe
di luoghi reali e mediali della serialità
contemporanea**

Giorgio Avezzù

La serialità televisiva nazionale degli ultimi anni pare mostrare *luoghi italiani* in misura maggiore e con maggiore varietà rispetto a quanto non abbia fatto in passato. Se il Lazio rimane tuttora la regione dove sono girati più titoli, oggi la serialità italiana si rivela decisamente meno romanocentrica rispetto a quindici o venti anni fa. Nel 2005-2006 il 40% delle serie della TV generalista aveva ambientazione laziale¹, mentre negli ultimi cinque anni quella quota si è all'incirca dimezzata. E soprattutto, nel complesso, le ambientazioni si sono meglio distribuite in tutto il Paese, dalla Valle d'Aosta alla Calabria: l'Italia è oggi certamente più visibile che in passato, sul piccolo schermo. A questa nuova localizzazione delle produzioni corrisponde poi anche una localizzazione dei consumi; abbiamo già avuto modo di osservarlo²: il successo di pubblico nella regione d'ambientazione è un fenomeno che si manifesta con grande puntualità, anche se con caratteristiche differenti da regione a regione e a seconda della rete di emissione.

La nuova visibilità dell'Italia nei contenuti *scripted* televisivi non riguarda, naturalmente, soltanto le produzioni generaliste di Rai e Mediaset, ma anche quelle della televisione *pay*, cioè di Sky, e i titoli originali delle piattaforme digitali in abbonamento come Netflix. Sono operatori con target di pubblico, obiettivi e modelli di business tra loro molto diversi, fattori che può essere importante considerare se si vuole provare a comprendere le ragioni profonde alla base delle strategie di rappresentazione dei luoghi nelle varie produzioni originali. È comprensibile che Netflix, per esempio, usi gli aspetti foto-scenografici e in senso lato geografici per contribuire a conferire ai propri titoli originali italiani un'aura di qualità adeguata a dei prodotti *premium* – prodotti che devono avere un carattere che li distingua nettamente dalla fiction *free*, tradizionalmente più anonima. Si pensi all'interessante integrazione dei paesaggi della campagna romana in *Luna nera* (2020), con le sue rovine e i suoi acquedotti – ripresi più che altro dal basso, non dall'alto, quasi in accordo con la grande tradizione pittorica che ha rappresentato quelle zone. È un titolo storico-fantastico che deve senza dubbio molto al *teen-fantasy* medievaleggiante d'ambien-

tazione vagamente nordeuropea, e che però tenta, seppure con esiti modesti, una strada mediterranea al genere. Se non altro, si dà una ragione alla cadenza romanesca della parlata di alcuni interpreti, uno degli argomenti più spesso sollevati contro la nostra fiction.

Da parte sua, la fiction *free* Rai della gestione di Eleonora Andreatta (2012-2020) ha mostrato un nuovo interesse per la localizzazione geografica anche per ragioni riconducibili alla missione sociale del contratto di servizio. Cioè nell'ottica di una "valorizzazione" del Paese nella sua interezza, oltre che, senz'altro, in quella di una diversificazione dell'offerta. Tra le informazioni che le società di produzione devono presentare alla Rai per partecipare alle selezioni dei nuovi progetti rientrano oggi anche l'"ambientazione" e la "scelta della location", e d'altronde il piano editoriale di Rai Fiction, significativamente intitolato *Nessuno escluso* (2014), è molto esplicito:

Rai Fiction vuole valorizzare la diversità dei territori e delle culture territoriali in un processo che ha una valenza economica e ancor più culturale, di condivisione e inclusione per il Paese nella sua interezza e ancor più in una prospettiva internazionale. Locale, in questo senso, non significa localismo: piuttosto, la puntualità di un riferimento e di un'ambientazione che proprio nella sua specificità può diventare universale.³

Il riferimento alla possibilità di un impiego di ambientazioni localmente caratterizzate in progetti di respiro internazionale, apparentemente in contraddizione con l'idea che spesso ha circolato in base alla quale un localismo della rappresentazione precluderebbe ai prodotti audiovisivi nazionali la possibilità di viaggiare oltreconfine (per cui a questo scopo sarebbero semmai preferibili titoli più "trasparenti" e meno connotati⁴), non può che far pensare a serie Rai come *I Medici* (2016-2019) o *L'amica geniale* (2018). Serie molto locali e al tempo molto attente a posizionarsi anche in mercati differenti da quelli più tradizionali e geograficamente ristretti. Grandissimi successi rispettivamente in Toscana e in Campania, le due serie hanno ambientazioni ben riconoscibili anche dal pubblico straniero e mantengono una certa dimensione "turistica", e aspetti da *heritage film* (o *series*) nazionale⁵ – i monumenti della Firenze rinascimentale, e la miseria, certo, ma anche la "grande bellezza" di Napoli (il lungomare Caracciolo, piazza

del Plebiscito, Ischia) tra gli anni Cinquanta e Sessanta, cioè nell'epoca d'oro dell'immaginario italiano d'esportazione.

Il paradigma della “grande bellezza” italiana nella costruzione dei luoghi della serialità nazionale contemporanea è rintracciabile piuttosto frequentemente, e non solo nelle produzioni della TV a pagamento come *The Young Pope* (2016), dove è più facile aspettarselo. Uno dei titoli generalisti in assoluto più evoluti del periodo dal punto di vista estetico e narrativo è sicuramente *Il processo* (2019), fiction Mediaset che in un secondo momento ha trovato nel catalogo di Netflix una collocazione migliore rispetto a quella originaria nel palinsesto di Canale 5. L'ambientazione è mantovana e il luogo del delitto è palazzo Te, che conseguentemente è ripreso in lungo e in largo, negli esterni e negli interni, coi suoi cortili, la loggia d'onore e l'emiciclo dell'edicola, gli affreschi di Giulio Romano (la sala dello Zodiaco, la sala dei Giganti) – viene perfino costruito un modello diegetico in scala, per facilitare le indagini. La camera sale o scende, morbidamente, di giorno o di notte, da una parte o dall'altra dei laghi di Mantova, planando su ponte San Giorgio e sulla basilica di Sant'Andrea – e l'inquadratura che chiude l'ultimo episodio mostra proprio lo skyline mantovano guardato dai due protagonisti dall'altra parte del Mincio, in questo caso da terra. In un titolo così curato esteticamente e così attento a comunicare lo splendore di alcuni scorci d'Italia, minore spazio hanno quelle che Gianni Celati chiamava sprezzantemente le “villette geometrilie”, che sarebbero responsabili dello sfascio paesaggistico del Paese, poco fuori dal centro storico⁶. Ma non sono del tutto assenti – in una di esse ci abitava la vittima, per esempio.

Inquadrature aeree, talvolta perfettamente zenitali, punteggiano anche un'altra fiction Mediaset recente, *Non mentire* (2019). È pure questo uno dei titoli di gusto “internazionale” che si devono alla nuova direzione fiction di Daniele Cesarano: sono serie che hanno spesso ambientazioni settentrionali, forse pure nel tentativo di raggiungere un pubblico anche geograficamente diverso da quello tradizionale della rete, ma che hanno rischiato di alienarsi per questo le simpatie degli spettatori più fedeli e meridionali. Se la localizzazione di una serie comporta una certa localizzazione del suo consumo, come s'è detto, la concentrazione geografica del pubblico può essere infatti rischiosa per un broadcaster che in generale ha come obiettivo la massimizzazione dell'ascolto, in special modo se non ha particolari obblighi sociali

dettati dal contratto di servizio. Tuttavia, la precisa localizzazione di una serie, con la sua adeguata rappresentazione “tecnica”, appare oggi evidentemente un requisito fondamentale della produzione di qualità. Questa volta, in *Non mentire*, dall’alto, molto ben riconoscibile, è inquadrata la Torino più monumentale, e in particolare l’area che dalla Mole va fino a piazza Vittorio Veneto e oltre il ponte Vittorio Emanuele I verso la chiesa della Gran Madre di Dio, oppure a sud verso i Murazzi e il Parco del Valentino. Il Po è una presenza importante, che gioca un ruolo narrativo dalla prima all’ultima scena; l’inquadratura finale, un’“oggettiva irreale” un po’ wellesiana, mostrerà dall’alto allo spettatore, e solo a lui, dove si trova il corpo senza vita del coprotagonista-antagonista. Ma per la verità *Non mentire* mostra bene come a volte, nella fiction italiana contemporanea, non sia tanto l’oggetto della ripresa quanto il suo *stile* la vera preoccupazione del racconto: non c’è nulla di particolarmente torinese nella serie, che si limita a replicare in un altro contesto geografico – certamente più urbano – la storia e gli stilemi linguistici della serie britannica di cui è l’adattamento. Le inquadrature aeree iniziali e finali sono proprio le stesse di *Liar – L’amore bugiardo* (2017), che però erano girate non sul Po bensì alla foce del fiume Blackwater, nell’Essex. È la tecnica, cioè il modo esteticamente aggiornato in cui viene contestualizzata l’azione drammatica rispetto alla tradizione della fiction italiana, a conferire a *Non mentire* un carattere qualitativamente superiore, mentre all’integrazione narrativa dei luoghi non pare corrispondere necessariamente un interesse particolare per il loro specifico culturale. L’ambientazione torinese è decisamente più discreta e meno esibita in un titolo Rai con minori pretese estetiche e di carattere più “sociale”, *Ognuno è perfetto* (2019), ma quella serie, prodotta dal Centro di produzione Rai di Torino, è forse intrisa di un maggiore senso di torinesità. Vi contribuisce ad esempio, più del piccolo disegno della Mole nei titoli di testa, il ruolo che ha il lavoro in cioccolateria nella parabola narrativa del protagonista affetto dalla Sindrome di Down. Mestieri e attività commerciali funzionano a volte bene, in effetti, a dare consistenza e credibilità a certe ambientazioni, nonché giustificazione narrativa – “dal basso” – anche a rischio di qualche stereotipo: la bottega artigiana fiorentina di *Pezzi unici* (2019), per esempio, o la distilleria vicentina in *Di padre in figlia* (2017). Quest’ultima fiction Rai mostra alcuni luoghi veneti (Bassano, Padova) dalla fine degli anni Cinquanta ai primi Ottanta,



Fotogramma da *Il processo* (Mantova e Ponte San Giorgio dall'alto) di S. Lodovichi,
Mediaset, Lucky Red, 2019

Fotogramma da *Volevo fare la rockstar* di M. Oleotto, Rai 2019

anche impiegando immagini d'archivio nei titoli di testa: la dimensione storica può aiutare a dare una profondità e pregnanza ai luoghi, e a renderli appunto storici, relazionali e identitari come vuole la definizione di Marc Augé⁷. Una dimensione storica cui contribuisce anche la cura scenografica, portata all'estremo nei titoli *pay* come quelli della trilogia Sky cominciata con *1992* (2015-2019), specialmente con la ricostruzione filologica delle ambientazioni milanesi.

Quella aerea rimane, ad ogni modo, la forma di ripresa più tipica con cui viene localizzata la narrazione nella serialità italiana contemporanea, ed è quella che pare meglio comunicare la cura tecnica dei titoli qualitativamente più ambiziosi. Non è certo una prerogativa dei titoli "settecentrionali": molte fiction Rai recenti di ottimo livello ambientate al Sud, come *Imma Tataranni – Sostituto procuratore* (2019, Matera), *Maltese – Il romanzo del commissario* (2017, Trapani) e *Il cacciatore* (2018, Palermo) fanno largo uso di inquadrature panoramiche dall'alto. Non si privano però di inquadrature dal basso altrettanto permeate da un senso del luogo: le scalinate di Matera, le strade e le case siciliane, i momenti conviviali e la dimensione gastronomica cui si associa spesso, sul piccolo come sul grande schermo, la vita quotidiana del Meridione d'Italia. È la planata del drone però, si diceva, la forma simbolica della produzione dei luoghi nella serialità italiana più esteticamente "progressista" – drone che diventa finalmente visibile, *diegetizzato*, nell'originale Netflix *Curon* (2020), perché precipita nel lago all'inizio della prima puntata, quando uno dei protagonisti tenta di inquadrare il campanile che emerge dall'acqua. È un esempio, *Curon*, di serie con ambientazione estremamente specifica e "reale" (gli è dedicato il titolo, nientemeno), ma piegata forzatamente, in virtù del suo carattere suggestivo, a beneficio della trama fantastico-orrifica, in modo piuttosto superficiale e senza grande rispetto della vera storia dei luoghi.

I Medici, *L'amica geniale*, *Il processo* e *Non mentire* sono degli esempi di titoli generalisti che guardano a "un'altra fiction"⁸, di respiro internazionale, e che lo fanno anche nel modo tecnicamente più evoluto in cui contestualizzano la narrazione, eventualmente appellandosi alla bellezza delle immagini e degli scenari italiani. Ma non sempre la fiction recente è così indulgente con i luoghi che rappresenta. Il personaggio di Rocco Schiavone, romano, è costantemente in lotta con la Valle d'Aosta, dove sconta un trasferimento disciplinare, e col suo

clima. Se questa lotta tra personaggio e scenario costituisce quasi una linea comica di *Rocco Schiavone* (2016), quella serie, programmata su Rai 2 (che ha un palinsesto più allineato ai gusti moderni), per la verità garantisce una sorta di risarcimento estetico – ma solo al pubblico – quando offre lo spettacolo delle Alpi e le più classiche immagini turistiche della città di Aosta: il criptoportico forense, il teatro romano (già nei titoli di testa). Lo stesso Marco Giallini (ora cittadino onorario), che interpreta Schiavone ed è così legato all’immaginario cinematografico romano, si è preoccupato di precisare che lui a differenza del personaggio ama quella città, che in fin dei conti è la “Roma delle Alpi”. Località che come l’Aosta di Schiavone sono oggetto di commenti non molto positivi da parte dei personaggi sono talvolta perfino rinominate nella finzione. Il borgo di Castel Marciano ne *Il silenzio dell’acqua*, fiction di Canale 5 (2019), è in realtà Duino, mai nominata nonostante si riconosca bene il suo castello e in generale l’ambientazione altoadriatica. Curiosamente però la Dama Bianca, il promontorio coi ruderi del castello vecchio, così chiamato per via di una leggenda locale, mantiene nella fiction il suo vero nome, ed è anzi un luogo importante nell’economia della narrazione. Il carattere suggestivo di molte vedute, del borgo e soprattutto della costa, col consueto dispiegamento di riprese aeree, non impedisce che nella prima puntata Castel Marciano venga descritto come un “buco di merda” dal quale i giovani farebbero meglio a fuggire. Sfoghi simili non sono infrequenti, per la verità, nelle fiction degli ultimi anni: “Come abbiamo fatto a crescere in un posto del genere senza diventare dei serial killer?” si chiede un personaggio di *Volevo fare la rockstar* (2019). La località d’ambientazione di quest’altra serie di Rai 2, Caselonghe, è in realtà Gorizia, ed è il paesaggio del Nordest più noioso che pittoresco a far da sfondo alla storia, con la sua luce biancastra e le sue strade provinciali, o gli autobus della tratta Venezia-Trieste-Gorizia che attraversano di notte la campagna immersa nella nebbia. Le riprese coi droni non sono assenti, dall’alto ad esempio si riconosce bene l’Isonzo, ma la sensazione è quella di un titolo che pratica uno sguardo più da vicino – più umile, anche nel senso etimologico, vicino al terreno – sulla realtà locale: le biciclette, le auto e gli autobus con cui si muovono i protagonisti trovano allora una buona giustificazione in questo senso. Ben distante dal paradigma rappresentativo della “grande bellezza” delle serie di qualità o d’esportazione, e forse anche dal più modesto paradigma della

prettiness italiana⁹, *Volevo fare la rockstar* pare più vicino al senso e ai problemi dei luoghi che descrive, e offre un certo approfondimento di aspetti socio-economici a essi legati – ad esempio riveste una notevole importanza narrativa il fatto che, nella finzione, Caselonghe sia uno dei pochi luoghi del Triveneto dove la grande distribuzione è assente. Qualche ruolo deve aver giocato anche l’origine goriziana del regista, Matteo Oleotto, già autore di un film, *Zoran, il mio nipote scemo* (2013), anch’esso ambientato in quella zona e anch’esso con Giuseppe Battiston, attore friulano.

A influire parecchio sulle modalità di rappresentazione dei luoghi nelle serie sembrano in effetti essere anche i film che i loro registi hanno girato in precedenza. La Napoli di *Vivi e lascia vivere* (2020), serie Rai diretta da Pappi Corsicato, ha colori caldi e saturi come molte altre volte nella filmografia del regista. È una Napoli vivace e ben diversa da quella, meno solare, de *I bastardi di Pizzofalcone* (2017) o da quella cruda (ma “mai raccontata”, come vuole la scheda promozionale Mediaset: il castello Grifeo come location principale) di *Rosy Abate 2* (2019). L’influenza esercitata dal regista non riguarda solo gli aspetti fotografici, ma anche la selezione delle location: nella serie di Corsicato ricorrono certamente molte tipiche cartoline partenopee come la veduta del golfo col Vesuvio sullo sfondo (presente nella produzione originale nazionale almeno da *Un posto al sole*, 1996), o piazza del Plebiscito, ma hanno rilevanza anche luoghi ben più insoliti e particolarmente cari all’autore come il centro direzionale progettato da Kenzo Tange, inquadrato anche dall’alto. E così (ma all’opposto) anche *Bella da morire* (2020) replica qualcosa del film *La ragazza del lago* (2007) dello stesso regista, Andrea Molaioli, oltre che nella trama proprio negli aspetti fotografici dell’ambientazione. Lagonero, l’immaginario paese del Nord dove è ambientata quella fiction Rai, è in realtà una location sul lago di Bracciano, la cui luce è stata opportunamente resa più livida per alludere a un lago più settentrionale, simile a quello del film.

La frequente rinominazione o anonimizzazione delle località d’ambientazione non desta particolare scandalo né impedisce la costruzione di un senso televisivo del luogo. Anche in *Come una madre* (2020), come in altre fiction, un cartello finale precisa che “ogni riferimento a persone e luoghi esistenti e a fatti realmente accaduti è da considerarsi puramente casuale”. Tuttavia in quella serie Rai, in pratica un titolo on-the-road sulla costa tirrenica, si succedono immagini ben ricono-

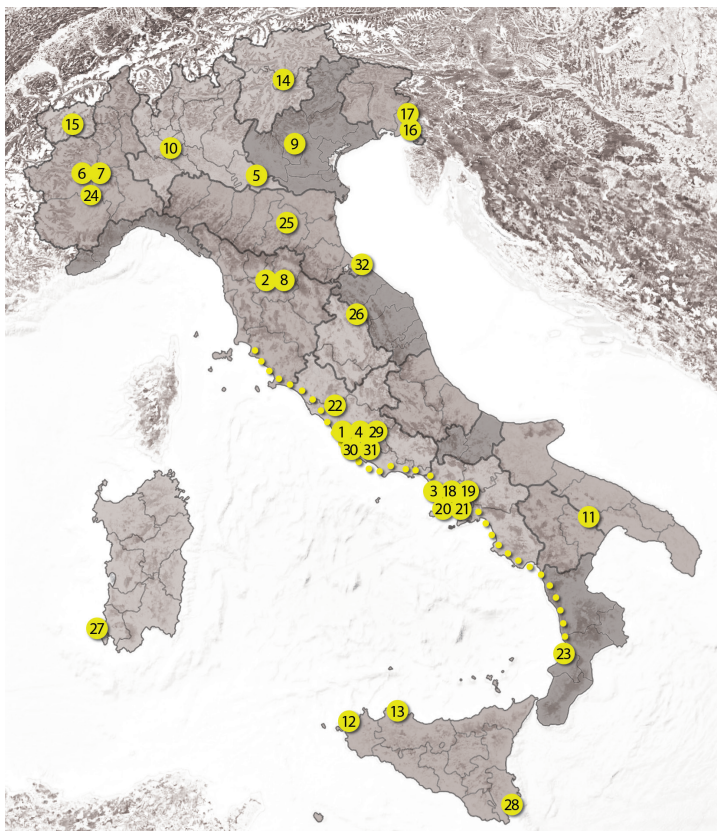
scibili di diverse parti del territorio italiano, dall'arcipelago toscano spettacolarmente sorvolato nella prima puntata fino alla Calabria degli ultimi episodi, dai boschi di pini marittimi ai borghi meridionali abbandonati come conseguenza dei fenomeni di migrazione interna – la serie si chiude nel paese fantasma di Poliantea (abbandonato nella finzione per una faida tra famiglie), nella realtà Pentedattilo.

La fiction italiana recente è in effetti un grande catalogo di iconemi nazionali, nel senso in cui Eugenio Turri intendeva il termine¹⁰, poco importa quanto puntualmente corrispondenti alla realtà o quanto invece anticipati da altre rappresentazioni medialì. È cioè un catalogo di quei quadri di riferimento grazie ai quali costruiamo la nostra immagine del Paese, lo riconosciamo e ci poniamo in relazione col territorio inteso come spazio organizzato. Ad esempio le case contadine sparse, i campi e le piantate di pioppi e di salici della bassa pianura padana (come ne *La strada di casa*, 2017-2019, un titolo che nei momenti migliori ha qualcosa di olmiano), i centri storici con la loro struttura medievale (gli scorci fiorentini di *Pezzi unici*, i portici bolognesi ne *L'ispettore Coliandro*, 2006), le chiese e i palazzi nobiliari, le piazze (la più vista è forse quella di Gubbio in *Don Matteo*, 2000), le ville con giardino e parco (come palazzo Te ne *Il processo*), i paesaggi del latifondo meridionale, coi piccoli centri isolati a esso legati e oggi spesso abbandonati (come quello calabrese di *Come una madre*), le spiagge e le coste mediterranee (anche ne *L'isola di Pietro*, 2017-2019), così come i diversi paesaggi delle grandi trasformazioni, che hanno reso meno visibile e leggibile l'Italia (e che funzionano perciò in negativo), le appendici periferiche, i capannoni, i quartieri dormitorio, i paesaggi prodotti dall'industrializzazione e dalla motorizzazione – in fondo tra le immagini aeree della Sicilia sudorientale nei titoli di testa de *Il commissario Montalbano* (1999) c'è anche quella di un viadotto autostradale. Sono tutti iconemi – discussi da Turri in *Semiologia del paesaggio italiano* – che ricorrono nella produzione di fiction recente, e che si ritrovano spesso perfino negli elementi paratestuali, nei titoli di testa, nei trailer, nelle immagini pubblicitarie. Sono quadri spesso stereotipati, nondimeno necessari per articolare il nostro immaginario geografico nazionale.

A volte sono immagini cartolinistiche e fin troppo riconoscibili – si guardino gli *establishing shot* (spesso aerei, di nuovo) del Colosseo, del Tevere, del Vittoriano in diversi titoli romani come *Una pallottola*

nel cuore (2014-) o *L'allieva* (2016-) – mentre altre volte anche la rappresentazione delle città più note pare più sfumata, e con migliore effetto di precisione e realismo – ad esempio la stessa Roma (Monti e l'Esquilino) in un titolo Rai-Netflix centrato su piazza Vittorio come *Nero a metà* (2018), che pure ha lo *skyline* romano con tanto di Cupolone già nel logo. È quest'ultimo un titolo che certo deve parte del dispiegamento di immagini aeree e satellitari della capitale già nei titoli di testa al genere investigativo. E, per inciso, a volte è in effetti il genere a richiedere, oltre a particolari stilemi rappresentativi, ambientazioni che evocano immaginari audiovisivi e possibilità narrative: ad esempio la riviera romagnola per il genere vacanziero, come in *Summertime* (2020) di Netflix.

Non si può dire, per concludere, che la mappatura dell'Italia che la serialità televisiva nazionale sta disegnando negli ultimi anni segua un'unica strategia coerente. Abbiamo passato in rassegna diverse istanze che contribuiscono a orientare le modalità di costruzione di un senso del luogo. La preminenza di una o dell'altra si può in parte spiegare anche considerando la varietà di modelli di business e di obiettivi dei soggetti che producono e distribuiscono i titoli. Il servizio pubblico spinge in genere per l'estensione della mappatura, anche in virtù della propria missione sociale; la TV *free* commerciale si confronta con la provenienza geografica dei propri spettatori, tentando eventualmente di intercettare pubblici regionalmente differenti; la TV a pagamento, piattaforme comprese, considera le location come *production value*, garanzia di qualità e di distinzione dei propri prodotti originali. Ma queste tensioni – che si traducono ad esempio in estetiche più o meno “aeree”, più o meno “sociali”, eccetera – non vanno però rigidamente attribuite a singoli soggetti del panorama audiovisivo nazionale, perché attraversano semmai la produzione originale di tutti gli operatori, portando qualche volta alla creazione di contenuti ibridi, perfino sorprendenti. Da una parte le TV generaliste iniziano a sperimentare (finalmente?) produzioni di qualità, anche perché molti dei loro contenuti finiscono poi, per ragioni normative, sulle piattaforme digitali, e dall'altra parte gli operatori *pay* iniziano a pensare a una produzione più popolare. È emblematico di questo il recente passaggio da Rai Fiction a Netflix di Eleonora Andreatta, forse la principale artefice, almeno in termini quantitativi, dell'espansione geografica delle ambientazioni della serialità nazionale.



La cartina descrive la distribuzione geografica delle ambientazioni e/o delle location principali delle serie televisive discusse, numerate nell'ordine in cui vengono citate e con l'indicazione del broadcaster o della piattaforma della loro prima emissione o pubblicazione. 1) *Luna nera* (2020), Netflix; 2) *I Medici* (2016-2019), Rai; 3) *L'amica geniale* (2018-), Rai; 4) *The Young Pope* (2016), Sky; 5) *Il processo* (2019), Mediaset; 6) *Non mentire* (2019), Mediaset; 7) *Ognuno è perfetto* (2019), Rai; 8) *Pezzi unici* (2019), Rai; 9) *Di padre in figlia* (2017), Rai; 10) *1992-1993-1994* (2015-2019), Sky; 11) *Imma Tataranni – Sostituto procuratore* (2019-), Rai; 12) *Maltese – Il romanzo del commissario* (2017), Rai; 13) *Il cacciatore* (2018-), Rai; 14) *Curon* (2020), Netflix; 15) *Rocco Schiavone* (2016-), Rai; 16) *Il silenzio dell'acqua* (2019-), Mediaset; 17) *Volevo fare la rockstar* (2019-), Rai; 18) *Vivi e lascia vivere* (2020), Rai; 19) *I bastardi di Pizzofalcone* (2017-), Rai; 20) *Rosy Abate 2* (2019), Mediaset; 21) *Un posto al sole* (1996-), Rai; 22) *Bella da morire* (2020), Rai; 23) *Come una madre* (2020), Rai; 24) *La strada di casa* (2017-2019), Rai; 25) *L'ispettore Coliandro* (2006-), Rai; 26) *Don Matteo* (2000-), Rai; 27) *L'isola di Pietro* (2017-2019), Mediaset; 28) *Il commissario Montalbano* (1999-), Rai; 29) *Una pallottola nel cuore* (2014), Rai; 30) *L'allieva* (2016-), Rai; 31) *Nero a metà* (2018-), Rai; 32) *Summertime* (2020), Netflix

(a cura di), *Popular Italian Cinema*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2013, pp. 52-68.

10. Cfr. E. Turri, *Semiologia del paesaggio italiano*, Marsilio, Venezia 2014.

1. Cfr. C. Gelato, *Luoghi e location della fiction domestica*, in M. Buonanno (a cura di), *La bella stagione. La fiction italiana, l'Italia nella fiction*, Rai-Eri, Roma 2007, pp. 119-129.

2. Cfr. G. Avezzù, *Italian Fiction as Viewed from a Distance: Anomalies in the Correlation between National and Regional Success*, in "Series", VI (1), 2020, pp. 91-106.

3. *Nessuno escluso. Linee editoriali per la produzione di fiction Rai*, disponibile al sito <http://www.rai.it/portale/Nessuno-escluso-86dc82f3-3f7a-4f7a-9b06-bf21e4185832.html>, consultato il 03/07/2020.

4. Cfr. M. Buonanno, *L'Italia può diventare un paese esportatore di fiction?*, in Id. (a cura di), *op. cit.*, pp. 95-120.

5. Cfr. B. Vidal, *Heritage Film: Nation, Genre, and Representation*, Wallflower, London 2012.

6. G. Celati, *Verso la foce*, Feltrinelli, Milano 1989.

7. Cfr. M. Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Eleuthera, Milano 2009.

8. Cfr. M. Scaglioni, L. Barra (a cura di), *Tutta un'altra fiction. La serialità pay in Italia e nel mondo. Il modello Sky*, Carocci, Roma 2013.

9. Cfr. R. Galt, *The Prettiness of Italian Cinema*, in L. Bayman, S. Rigoletto