

Letteratura serializzata. L'adattamento interculturale e le logiche commerciali televisive: il caso Babylon Berlin *

Andrea Bernardelli**

Università degli studi di Perugia

In the last decades TV series have utilised literary sources to create their subjects, and not only for TV costume dramas. A particular example of adaptation from a literary text to TV series is Babylon Berlin produced in Germany from Volker Kutscher's novels focused on police commissioner Gereon Rath. At the heart of the narration are not only Rath's investigations but the attention to the novels' historical and cultural references. The story is set in Weimar Republic between 1929 and 1933 and the audiovisual format clearly recreates the locations and the entire cultural context of the time with an almost philological care. The process of adaptation is interesting not only for the inevitable differences between the two expressive forms and inherent semiotic processes, but also because it is the result of a chosen process (and project) of internationalization of the narrative product. The series has been thought for an international market with an extremely high budget for this kind of production in Europe, more than forty millions euros. If for American TV series these mechanisms are common, for European productions it is not so. However, these mechanisms connected to production and marketing – used also within the literary panorama with examples such as Dan Brown's and Joel Dicker's works – inevitably change narrative forms, even more so when an intermedial adaptation occurs. How does this cultural adaptation of the audiovisual product linked to its internationalization change the narrative form? To which point economical and marketing dynamics determine a change in narrative forms, beginning with a serialization of the product? Which fruition of a refined and visually well-finished product like Babylon Berlin presuppose for its specific audience?

Keywords: Narrative seriality; globalization; adaptation; transposition; tv series

Introduzione

La serialità televisiva degli ultimi decenni ha spesso utilizzato fonti letterarie per i propri soggetti e non solo per i classici costume dramas (come è avvenuto per alcune raffinate produzioni BBC). Questo esteso processo di adattamento seriale di opere letterarie ha utilizzato generi tra loro molto diversi, dalla fantascienza fino al romanzo storico. Interessante in tal senso è il caso dell'opera di Philip K. Dick saccheggiata dal cinema hollywoodiano, ma anche soggetto per una serie di successo, con le tre stagioni di *The Man in the High Castle*, oppure la saga fantasy di *Game of Thrones* derivata dai romanzi di George R.R. Martin, o ancora si può fare riferimento alla recente serie *The Handmaid's Tale* tratta dal romanzo distopico di Margaret Atwood.

* Articolo proposto il 20/11/2019. Articolo accettato il 20/02/2020

** andrea.bernardelli@unipg.it

Un caso particolare di adattamento dalla letteratura alla serialità televisiva è quello offerto dalla serie di produzione tedesca *Babylon Berlin* (X-Filme Creative Pool, Beta Film, Sky Deutschland, Degeto Film, 2017-in produzione). La serie televisiva, per ora composta da due stagioni, è tratta dalla serie dei sette romanzi dello scrittore tedesco Volker Kutscher. I romanzi sono tutti incentrati sulle indagini del giovane commissario berlinese Gereon Rath e si tratta, per genere narrativo, di un abbastanza tradizionale poliziesco. La particolarità di questi romanzi sta nel fatto che il racconto delle indagini è ambientato sullo sfondo della Germania della Repubblica di Weimar tra il 1929 e il 1933. La sequenza temporale dei romanzi è collocata infatti all'interno di questo specifico lasso di tempo, anche se il contesto storico rimane di fatto sullo sfondo della narrazione, e non sembra rivestire un ruolo attivo all'interno delle sue dinamiche narrative. Ma su queste peculiarità narrative della fonte letteraria della serie televisiva tedesca torneremo più avanti, affrontiamo ora invece un discorso teorico più generale.

Meccanismi di adattamento e internazionalizzazione

Un processo di adattamento inter-semiotico è in sé interessante perché comporta delle inevitabili differenze nella costruzione narrativa, dovute alle diverse caratteristiche delle due forme espressive e delle relative semiotiche coinvolte. Ma è interessante anche perché è sempre il risultato di un processo consapevole. In sostanza, si affronta un processo di adattamento di un testo narrativo da una forma espressiva ad un'altra partendo da un progetto, da una precisa idea di quale debba esserne il risultato, puntando ad una determinata efficacia del prodotto risultante anche dal punto di vista economico e produttivo. Nello specifico del caso della serie tv *Babylon Berlin* è interessante cercare di capire quanto di questo processo di adattamento si possa ricondurre ad un preciso progetto di internazionalizzazione di quella specifica costruzione narrativa.¹

Prima di tutto il principale indizio che questa serie sia stata fin da principio pensata per un mercato internazionale è nel budget predisposto per questa operazione. Si tratta infatti di una cifra estremamente elevata per questo genere di produzione in Europa, più di quaranta milioni di euro. Se per le serie televisive statunitensi investimenti di questa portata sono ormai quasi scontati, per le produzioni europee non si può dire la stessa cosa. Ad esempio, la prima stagione della serie tv *Game of Thrones* è costata tra i cinquanta e i sessanta milioni di dollari, e l'investimento è andato aumentando nel corso delle successive stagioni. Il successo internazionale di una serie tv costa, evidentemente. E in Europa questo livello di investimenti è difficile da raggiungere.

Ma nonostante questo problema della disparità degli investimenti tra produzioni statunitensi ed europee, le seconde stanno prendendo sempre più spazio sul mercato internazionale. Infatti, sono sempre più presenti sul mercato globale della serialità televisiva prodotti di alto profilo (high end) extra-statunitensi, dalla serie tv spagnola *La casa de papel* (Atresmedia-Netflix, 2017-in produzione) alla serie polacca *1983* (Netflix, 2018-in produzione), anche se i due casi hanno vicende produttive tra loro molto

differenti.² In particolare, la serialità televisiva di produzione tedesca sta prendendo sempre più spazio sul mercato internazionale, basti pensare ai recenti casi delle serie *Deutschland 83* (Sundance Tv-UFA Film, 2015) e *Dark* (Netflix-Wiedermann & Berg Tv, 2017-in produzione). Salta all'occhio come in entrambi i casi citati si tratti di co-produzioni statunitensi con reti o case di produzione tedesche, come d'altronde era avvenuto nelle succitate produzioni di respiro internazionale di *La casa de papel* e di *1983*, in cui al produttore locale si affiancava un produttore statunitense, in entrambi i casi Netflix.

Investimenti come quello di *Babylon Berlin* sul mercato della serialità televisiva richiedono un grande sforzo da parte delle case di produzione europee non abituate a correre questo genere di rischio. Uno dei produttori della serie tedesca, Jan Mojto, ha dichiarato che si è partiti da un nuovo modello di produzione televisiva fondato sulla coproduzione, che permette investimenti tali da potere aspirare ad un mercato più vasto, quello internazionale (Roxborough 2017). La produzione di *Babylon Berlin* è infatti il risultato della collaborazione tra Beta Film, casa di produzione tedesca, la rete televisiva pubblica ARD, e la rete pay Sky Deutschland.

Ma investire molto denaro in un progetto attraverso la coproduzione è solo la prima parte del lavoro di internazionalizzazione di un prodotto narrativo, resta sempre aperta la questione di come realizzare in maniera efficace il prodotto stesso. In sostanza non basta avere tanto denaro per ottenere un prodotto appetibile su un mercato internazionale, bisogna investire quel denaro in modo narrativamente efficace per quello scopo. La questione è la seguente: esiste la possibilità di giustificare una triangolazione tra l'aver a disposizione un alto budget derivato da logiche di cooperazione produttiva, l'internazionalizzazione del prodotto, e una particolare realizzazione narrativa dello stesso?

Questi meccanismi in cui il fare riferimento ad un mercato internazionale porta a specifiche forme narrative globalizzate, o da world literature, sono ben noti in ambito letterario, vedi i casi di autori come Dan Brown o Joel Dicker.³ Questo interesse rivolto ad un mercato globale cambia inevitabilmente le forme del narrare, ancor più quando in essi è coinvolto un processo di adattamento intermediale. In sostanza siamo all'interno della questione del come si produca una forma di global television, di come si possa costruire un prodotto televisivo per un mercato internazionale (vedi Selznick 2008; Bilby e Lee Harrington 2008).

Dobbiamo porci di conseguenza una serie di domande. Se l'internazionalizzazione del prodotto audiovisivo è correlata ad un suo ri-adattamento culturale, in che modo cambia la narrazione? Ci si può domandare di conseguenza quale tipo di fruizione un prodotto così raffinato e visivamente curato come la serie *Babylon Berlin* presuppone dal punto di vista del mercato e dell'audience. Ma anche in che modo le dinamiche economiche e commerciali di produzione determinano un cambiamento delle dinamiche di scrittura, ad incominciare dalla stessa scelta della serializzazione di quello specifico racconto.

Riguardo a quest'ultimo punto - vale a dire riguardo al modo in cui scelte di tipo narrativo possono essere dettate da un processo di mercato -, è significativo l'esempio offerto dalla produzione, da parte di Netflix, della serie *The Umbrella Academy* (2019-in produzione). Il processo inizia quando Netflix si è trovata improvvisamente priva di

materiale narrativo riguardo al genere supereroistico, un fondamentale spazio di mercato, quando l'intero universo narrativo Marvel è passato, per scelte commerciali, a Disney che se ne è riacquisita i diritti per sfruttarli per la propria piattaforma streaming. Questo evento ha portato Netflix a cercare nuove forme di narrazione supereroistiche, identificando nell'universo narrativo del fumetto *The Umbrella Academy* (Dark Horse Comics, 2007), scritto da Gerald Way e Gabriel Ba, l'ideale sostituto di quel materiale narrativo che era venuto a mancare.⁴ La scelta di un determinato testo narrativo, di una storia, deriva da un evento di tipo commerciale. In questo caso risulta evidente l'influsso sulle scelte narrative, di sceneggiatura e anche riguardo a quale storia produrre, di un processo di mercato.

Dalla serie dei romanzi alla serie tv

Vediamo prima di tutto come sono strutturati i romanzi, quali ne sono le caratteristiche narratologiche salienti, per comprendere in che nodo sia poi avvenuto il processo di trasposizione mediale. Di fatto la serie dei romanzi è abbastanza tradizionale nella struttura narrativa. Come detto, il racconto segue le forme tipiche del genere poliziesco senza particolari concessioni a ibridazioni di genere, né con il thriller, né con il noir, generi storicamente prossimi nelle forme narrative al poliziesco.

Come lettori seguiamo la storia focalizzati sulla figura centrale dell'investigatore Rath. Abbiamo un solo punto di vista sulla storia ed è quello del protagonista delle vicende. Questa centralità assoluta del protagonista è di fatto certificata anche dalla struttura dei titoli stessi della serie di romanzi che, una volta dato un titolo che identifica la singola trama narrativa, riporta un sottotitolo che rinvia al numero del volume nella sequenza delle avventure di Gereon Rath (*Der nasse Fisch. Gereon Rath's erster Fall* (2007), *Der stumme Tod. Gereon Rath's zweiter Fall* (2009), *Goldstein. Gereon Rath's dritter Fall* (2010), e così via fino al settimo volume).⁵

Esiste una trama sentimentale che riguarda il commissario Rath, ma molto ridotta e tradizionale (non vi è nulla di particolarmente complesso o "scabroso" come invece avverrà nella trasposizione televisiva) che è uno degli elementi di continuità, una linea narrativa orizzontale, che ricorre nei diversi volumi. Rath ha una relazione sentimentale con una collega del commissariato costellata di piccoli litigi e di incomprensioni, ma di fatto accessoria rispetto alle questioni che coinvolgono la trama principale dei romanzi, incentrata sulla risoluzione del caso criminale oggetto del singolo volume.

Molto diversa è invece la caratterizzazione narrativa della serie tv. Prima di tutto ad essere al centro della narrazione in questo caso non è più solo la trama crime delle indagini di Rath, ma prende il sopravvento la particolare cura posta nella ricostruzione dei riferimenti storico-culturali. Ne deriva una attenzione quasi filologica nel ricostruire le locations e l'intero contesto culturale del tempo (abiti, musiche, arredamenti, affissioni, ecc.). Quello che era sfondo storico nei romanzi, pressoché inerte dal punto di vista degli sviluppi narrativi, nella serie tv diventa motore della narrazione, come nel caso dell'uso del tema del conflitto politico tra comunisti e nazionalsocialisti che spesso viene portato in

evidenza e coinvolge diversi personaggi della complessa trama narrativa. Si tratta quindi in termini bachтинiani dell'utilizzo di due diversi tipi di cronotopo, di differenti relazioni spazio-temporali narrativamente efficaci.

Sempre in direzione di una cura del dettaglio, vanno ricordate le particolari scelte musicali fatte dalla produzione, volte in direzione di un tentativo di estendere la portata del prodotto fuori dal contesto nazionale. Consulente musicale della produzione della serie è stato il cantante e compositore britannico, celebre negli anni '80 come leader dei Roxy Music, Brian Ferry (che partecipa al mondo narrativo con una propria apparizione-cameo). Questa scelta ha portato anche ad un discreto successo commerciale della colonna sonora originale della serie.⁶

Molto importante è la scelta di passare, nell'articolazione del sistema dei personaggi, dal semplice protagonismo centrale alla struttura complessa della coralità narrativa. Questo ha permesso agli sceneggiatori di lavorare su più trame o linee narrative dando un effetto di profondità nello sviluppo e comprensione delle diverse situazioni. Nella serie tv il racconto ci viene da diversi punti di vista, e ci troviamo così come spettatori a seguire lo sviluppo delle vicende secondo le prospettive incrociate dei diversi personaggi. Come risultato, possibilità offerta dalla stessa forma seriale che lascia più spazio per l'approfondimento dei personaggi, ci troviamo di fronte a figure particolarmente complesse e articolate. Ad esempio, la figura del collega di Rath che collabora con lui alla risoluzione del caso, rispetto al romanzo, è caratterizzata in modo fortemente ambiguo; si tratta di un apparente amico e collaboratore che invece rivela di essere nel corso della trama coinvolto in un complotto politico illegale in qualche modo collegato ai tanti misteri del racconto. Questa stessa figura del collega, Bruno Wolter, viene ricondotta, e così collegata, anche alla maggiore insistenza della trama audiovisiva sugli aspetti di contestualizzazione storica e di riferimento alle circostanze politiche del tempo.

Le figure femminili rivestono nella trama della serie un ruolo particolarmente rilevante rispetto ai testi letterari. La donna amata dal protagonista è infatti la vedova del fratello il che crea un intreccio complesso di sensi di colpa da parte di Rath e di misteri e segreti nei confronti del mondo esterno. La figura della collega, con lo stesso nome del personaggio del romanzo, Charlotte Ritter, viene qui completamente trasformata. Si tratta di un personaggio che proviene da una famiglia estremamente povera e che vive in una situazione di degrado quotidiano. Questo permette agli sceneggiatori di fare esplorare agli spettatori un mondo diverso, quello delle classi popolari della Berlino degli anni '30, funzionale ad un aspetto centrale della trama della serie, quello della caratterizzazione e contestualizzazione storico-politica della trama. Charlotte in realtà percorre un arco di sviluppo o formazione del personaggio che la porta da semplice dattilografa part-time della questura berlinese di giorno e prostituta di notte, a diventare la principale e fedele collaboratrice nelle indagini di Rath. Questo stesso personaggio è quindi dal punto di vista narrativo anche la possibilità per lo spettatore di esplorare il mondo sotterraneo e oscuro dei locali notturni di Berlino: Charlotte è lo sguardo nella parte più noir della trama. Un personaggio che nella versione letteraria del racconto era secondario e piatto, qui diventa complesso e centrale nello sviluppo delle diverse linee narrative.

Di fatto è a questo punto necessario sottolineare che anche dal punto di vista della caratterizzazione del genere narrativo la serie tv è molto diversa rispetto ai romanzi. I libri rientrano infatti nel canonico genere poliziesco, mentre la serie tv è una ibridazione di generi narrativi che vanno dal noir (le parti dedicate alla immersione dei personaggi nel mondo oscuro della vita notturna berlinese), al costume drama (le attente caratterizzazioni storiche), fino al thriller (con buone dosi di suspense distribuite sulle diverse linee narrative della trama).

Un ulteriore chiave verso la complessità della trama della serie viene dal modo in cui è caratterizzato il personaggio stesso di Rath. Il personaggio è evidentemente antierico, “flawed” o meglio pieno di difetti e manchevolezze. Abbiamo già detto del particolare rapporto che ha con la vedova del fratello, morto in circostanze non chiare per lo spettatore nel primo conflitto mondiale appena concluso, e che era, prima di sposare il fratello, la fidanzata di Gereon. Questo già di per sé mette il personaggio in una situazione molto ambigua e difficile agli occhi dello spettatore evidenziando come quello del protagonista sia un amore torbido e prossimo all’ossessione. A rendere ancora più complessa e fragile la posizione di questo personaggio è il fatto che come molti reduci della Prima guerra mondiale soffre di shock post-traumatico i cui effetti devastanti sulla sua psiche riesce a controllare solo attraverso l’uso della morfina. Quindi siamo di fronte ad un poliziotto che soffre di attacchi di panico fortemente invalidanti e che è anche morfinomane, di conseguenza deve tenere tutto questo nel più completo segreto se non vuole essere sospeso dal servizio o radiato dal corpo di polizia. Come se non bastasse il suo rapporto con la figura paterna, a completare un quadro familiare decisamente disfunzionale, è anch’esso molto difficile. Il padre è infatti il capo della polizia della città di Colonia da cui Gereon proviene e da cui in un certo senso per questo motivo fugge trasferendosi a Berlino. Ma l’ombra della ingombrante figura paterna lo tormenta, al di là del fatto che viene da lui incaricato di risolvere un delicato caso di ricatto politico-sessuale, il che contribuisce ad aumentare la sua fragilità psicologica. Un elemento non presente nella serie dei romanzi consiste nella figura di un ambiguo psicanalista che, apparentemente occupato a cercare di curare i molti reduci affetti da shock post-traumatico, agisce per conto di forze politicamente oscure. Inevitabile che la storia di Gereon Rath si intrecci quindi con questo personaggio e con la psicanalisi stessa. Tutti questi tratti di conflittualità psicologica sono quindi aggiunti nella trama della serie e strettamente intrecciati e correlati con il contesto storico-politico delle vicende narrate.

Ma, come detto in precedenza, è la presenza fortemente attiva del contesto storico-culturale a cambiare la caratterizzazione narrativa della serie tv. Nella serie dei romanzi infatti, dal punto di vista spazio-temporale, l’arco narrativo copriva il periodo della Germania della Repubblica di Weimer e del sorgere del nazionalsocialismo tra il 1929 e il 1933. Ma lo sfruttamento dal punto di vista dello sviluppo delle vicende narrate nei romanzi è ridotto al minimo, viene usato come pura caratterizzazione d’ambiente. Nella serie invece il discorso storico-politico diventa centrale. Lo scontro tra i nazionalsocialisti e i comunisti, con il governo socialdemocratico tra i due fuochi, diventa il costante motore delle situazioni narrative. Vengono anche creati nella serie personaggi ad hoc, o sovrannumerari rispetto al mondo narrativo dei romanzi, per sviluppare la linea storica

della trama. Una amica di Charlotte che viene dalla provincia a Berlino in cerca di lavoro diventa la cameriera di un importante magistrato che sta cercando di comprendere un misterioso complotto ai danni del governo organizzato da forze reazionarie. L'ingenua cameriera viene poi manipolata e usata dal fidanzato, un ambiguo attivista comunista, per i suoi fini politici. Questa linea narrativa è perfettamente integrata e intrecciata con le altre nel ricostruire nel finale un disegno complessivo della trama. Lo stesso Gereon Rath è coinvolto politicamente quando assiste ai tragici eventi delle manifestazioni iniziate il 1° maggio 1929 (periodo storicamente noto come "Blutmai", "il maggio di sangue"), in cui i militanti comunisti vengono dispersi dalla polizia in maniera estremamente violenta provocando 30 morti, 200 feriti e portando all'arresto di migliaia di manifestanti. Rath durante quelle tragiche giornate assiste alla morte di due donne inermi ed è poi combattuto dal dubbio di dover scegliere tra il denunciare i colleghi poliziotti autori dell'omicidio, o rispettare l'omertà imposta dalla fedeltà alla divisa. La conflittualità politica del contesto storico di riferimento si riversa quindi sui personaggi stessi caratterizzandoli, aspetto quasi completamente assente nei romanzi.⁷

Conclusioni

Risulta evidente a questo punto come emerga, da quanto descritto della caratterizzazione della serie tv, la parola-chiave conflittualità. Una conflittualità declinata secondo varie forme e in diverse direzioni; vengono descritte forme di conflittualità storica e politica, quindi correlate al mondo esterno, al cronotopo di riferimento del racconto, ma anche forme di conflittualità che potremmo definire interne, di tipo emotivo-passionale che coinvolgono i personaggi e la loro caratterizzazione. Queste diverse declinazioni del conflitto o del contrasto si trasformano, o vengono tradotte narrativamente, in meccanismi di tensione, dando un particolare ritmo al racconto. Ad esempio, è rilevante in questo senso il contrasto tra la Berlino diurna e quella notturna che crea una costante tensione nei personaggi e nello sviluppo della trama correlate al segreto, al mistero, e alla sfera della sessualità. Meccanismo a cui l'inserimento del tema della psicanalisi, o dell'indagine o scavo in una oscura profondità, sembra non essere estraneo, come se la Berlino diurna corrispondesse alle dinamiche cosce, contrapposte ad una Berlino notturna in cui hanno libero sfogo le forze inconsce.

Tornando al quesito riguardo al come produrre qualcosa che sia efficace su un mercato internazionale, è chiaro che non basta rispondere dicendo che sia sufficiente scimmiettare le forme della serialità statunitense, ma che si debba dare qualcosa di diverso, di specifico rispetto al contesto produttivo extra-statunitense, un qualche elemento che faccia la differenza. L'ipotesi è che la complessità delle serie tv contemporanee in genere sia legata alla rappresentazione del conflitto ad ogni livello della struttura narrativa. E che questo concetto di conflitto sia strettamente correlato nello sviluppo della narrazione a meccanismi di trasformazione, del mondo narrato, del personaggio, dei temi trattati. In questo modo si potrebbe tentare di sostanziare il concetto di per sé un po' vago di

complex tv così come era stato proposto da Mittell (2015), ma non sempre da lui definito chiaramente nelle sue dinamiche profonde.

Ma cosa fornirebbe, ad esempio nel caso specifico di *Babylon Berlin*, una produzione europea in questa direzione? Abbiamo visto come la conflittualità e il contrasto siano le parole-chiave della serie tv, ma rispetto ai prodotti statunitensi quello che viene offerto dalla serie europee è il sovrappiù, il plusvalore, della contestualizzazione.⁸ Quello che offre la serialità europea di alto livello è il gusto *local* della contestualizzazione unito a tematiche universali. Il risultato è che la narrazione prende un tono che possiamo definire *glocal*. La glocalizzazione delle tematiche e dei contesti narrativi delle serie tv, ottenuta attraverso la caratterizzazione conflittuale di quegli stessi contesti, è in questo momento il plusvalore che può essere offerto dalle serie televisive europee. Potremmo sostenere che l'internazionalizzazione del prodotto seriale televisivo europeo, la sua possibilità di inserirsi nel mercato della *global tv*, derivi dalla integrazione della sua diversità sotto le forme della conflittualità e del contrasto che caratterizzano una certa serialità televisiva statunitense.

Volendo semplificare, la ricetta per il prodotto seriale europeo per ottenere un successo internazionale consisterebbe in una complessità narrativa risultante dalla conflittualità come meccanismo da utilizzare su ciò che è locale, su contesti alieni al mercato globale.

Nota biografica

Andrea Bernardelli insegna Semiotica all'Università di Perugia e allo IULM di Milano. È autore di vari saggi e dei volumi *La narrazione cinematografica* (con A. Bellavita, Roma, Carocci, 2021), *Che cos'è la narrazione* (Roma, Carocci, 2019), *Che cos'è una serie televisiva* (con G. Grignaffini, Roma, Carocci, 2017), *Cattivi seriali. Personaggi atipici nelle produzioni televisive contemporanee* (Roma, Carocci, 2016), *Semiotica. Storia, teorie, e metodi* (con E. Grillo, Roma, Carocci, 2014), *Che cos'è l'intertestualità* (Roma, Carocci, 2013), *Il testo narrativo* (con R. Ceserani, Bologna, il Mulino, 2005), *Intertestualità* (Firenze, La Nuova Italia, 2000), *La narrazione* (Roma-Bari, Laterza, 1999).

Bibliografia

- Barra, L. e Scaglioni, M. (2013). *Tutta un'altra fiction. La serialità pay in Italia e nel mondo*. Roma: Carocci.
- Bielby D. and Lee Harrington, C. (2008). *Global Tv. Exporting Television and Culture in the World Market*. New York: New York University Press.
- Brembilla, B. (2018). *It's All Connected. L'evoluzione delle serie tv statunitensi*. Milano: Franco Angeli.
- Calabrese, S. (2015). *Anatomia del bestseller. Come sono fatti i romanzi di successo*. Roma-Bari: Laterza.
- Mittell, J. (2015). *Complex Tv*. New York-London: New York University Press; trad. it. (2017). *Complex tv. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie tv*. Roma: minimum fax.

- Roxborough, S. (2017). Babylon Berlin: How the German Series Could Change High-End TV., *The Hollywood Reporter*, 2 Settembre 2017.
- Weisbrod, L. (2018). How Babylon Berlin Turned 1920s Germany Into a Wild, Historical-Fiction Fantasy World. *Vulture*, 12 Febbraio 2018.
- Selznick, B. (2008). *Global Television: Co-Producing Culture*. Philadelphia: Temple University Press.

Note

- ¹ Per una sintesi riguardo al settore di ricerca definito dei *production studies* vedi Brembilla 2018.
- ² La serie è infatti stata presa in carico da Netflix dopo che la prima stagione era stata già prodotta e mandata in onda dalla rete spagnola Antena 3.
- ³ Riguardo alle modalità e alle forme di costruzione del bestseller letterario vedi una sintesi in Calabrese 2015.
- ⁴ Una identica operazione, all'interno della stessa logica e della medesima necessità di mercato, è stata ripetuta da Netflix con la serie tv *Raising Dion* (2019).
- ⁵ Interessante, anche per la nostra tesi di un rapporto tra aspetti commerciali e narrativi nell'intreccio intermediale, è il fatto che il primo volume della serie sia stato tradotto e pubblicato da Mondadori con il titolo filologicamente corretto di *Il pesce bagnato* (2010), e che dopo il successo della serie tv l'editore Feltrinelli abbia riedito la stessa identica traduzione, ma con il titolo, strategicamente diverso dal punto di vista del marketing editoriale, di *Babylon Berlin* (2017), con un evidente rimando alla serie tv di successo che ne era nel frattempo stata derivata.
- ⁶ In particolare, ha avuto un grande successo il brano "Zu Asche, Zu Staub", cantato "en travesti" da uno dei personaggi centrali della serie, la cantante russa Svetlana Solokina, sul palco del *Moka Efti*, storico locale della vita notturna della Berlino anni '20 che riveste un ruolo rilevante nello sviluppo delle vicende. Il brano e la sua esecuzione sul palco sono tra l'altro carichi di allusioni agli eventi storici in corso in quegli anni.
- ⁷ La reazione di Rath alla medesima situazione ipoteticamente conflittuale è nella versione letteraria di un totale adeguamento alla versione ufficiale degli eventi, in cui veniva dichiarato che le due donne erano armate, senza che questa sua quiescenza portasse ad alcun particolare turbamento nel personaggio. Situazione certo più realistica e credibile, ma poco caratterizzante in termini di complessità e conflittualità della trama.
- ⁸ Vedi in questo senso quanto dichiarato da uno dei registi della serie Tom Tykwer in Weisbrod 2018.