

G

Serialità narrativa, coinvolgimento e persuasione:
transportation, empatia ed emotional flow
nelle serie televisive crime

§

*Narrative Seriality, Engagement, and Persuasion:
Transportation, Empathy, and Emotional Flow
in Crime Television Series*

Toni Marino
Università per Stranieri di Perugia

Abstract

Negli ultimi due decenni la serialità televisiva ha assunto un ruolo centrale nell'ecosistema narrativo contemporaneo, configurandosi non soltanto come forma dominante di intrattenimento audiovisivo, ma come vero e proprio laboratorio cognitivo, emotivo e semiotico per la costruzione del senso. La crescente legittimazione culturale delle serie televisive – spesso descritte come “quality TV” o “complex TV” – ha contribuito a ridefinire i confini tradizionali tra cultura alta e cultura popolare, rendendo la serialità un oggetto privilegiato di analisi per la narratologia contemporanea e per la semiotica dei media. In particolare, la serialità crime – da *The Wire* a *Breaking Bad*, da *Mindhunter* a *True Detective*, fino a prodotti europei come *Gomorra* o *La casa de papel* – ha mostrato una capacità senza precedenti di produrre coinvolgimento duraturo, adesione affettiva a personaggi mo-

ralmente ambigui e forme complesse di negoziazione etica. Tali serie non si limitano a raccontare eventi criminali, ma costruiscono mondi narrativi stratificati, in cui il crimine diventa dispositivo epistemologico per interrogare le strutture sociali, le dinamiche del potere, i conflitti identitari e i limiti stessi del giudizio morale. Questo contributo propone di analizzare la serialità narrativa, con attenzione privilegiata al genere crime, a partire dalla cornice teorica sviluppata negli studi sulla *narrative persuasion*, sul *transportation*, sull'identificazione e sull'*emotional flow*, integrandola con i più recenti lavori sull'empatia narrativa, sulla letterarietà e sulla rilevanza personale del testo. L'obiettivo è duplice: (a) mostrare come la struttura seriale intensifichi e stabilizzi i meccanismi classici della persuasione narrativa individuati nella narrazione breve o cinematografica; (b) discutere come la lunga durata, la ricorsività e la segmentazione episodica producano forme specifiche di coinvolgimento cognitivo-emotivo non riducibili ai modelli elaborati per testi unitari. Il lavoro, poi, si concentra in modo specifico su tre casi studio di particolare successo nel mercato italiano – Romanzo criminale, Gomorra, e Narcos – cercando anche di mettere in mostra conseguenze a breve e lungo termine sugli atteggiamenti del pubblico, mediamente di giovane età, del mercato italiano.

Da un punto di vista semiotico, si sostiene che la serialità configuri non soltanto una modalità narrativa, ma una vera e propria tecnologia del senso, capace di modellare pratiche interpretative, regimi di attenzione e posture emotive. In questo senso, la serialità crime appare come un osservatorio privilegiato per comprendere come le narrazioni contemporanee esercitino una funzione persuasiva indiretta, diffusa e cumulativa, agendo meno sul piano dell'argomentazione esplicita che su quello dell'esperienza.

Parole chiave: Serialità narrativa; Crime televisivo; Persuasione narrativa; Coinvolgimento emotivo.

Over the past two decades, television seriality has become a central component of the contemporary narrative ecosystem, functioning as both a dominant audiovisual form and a cognitive–emotional laboratory for meaning-making. The growing cultural legitimacy of “quality” and “complex” TV has positioned serial narratives—particularly crime series—as a key object of interest for narratology and media semiotics.

Crime seriality, from *The Wire* and *Breaking Bad* to *Gomorra* and *La casa de papel*, generates sustained audience engagement, affective alignment with morally ambiguous characters, and sophisticated forms of ethical negotiation. These series employ crime not simply as a theme, but as an epistemological lens for examining social structures, power dynamics, and identity conflicts. Drawing on research on narrative persuasion, transportation, identification, and emotional flow, this contribution argues that serial structures intensify and stabilize engagement mechanisms beyond

what is found in unitary narratives. Three case studies—*Romanzo criminale*, *Gomorra*, and *Narcos*—illustrate how long-form crime storytelling shapes interpretive habits and audience attitudes in the Italian context. From a semiotic perspective, seriality emerges as a technology of meaning, shaping attention, interpretive practices, and emotional dispositions, and revealing how contemporary crime narratives exert a diffuse, cumulative, and experiential form of persuasion.

Keywords: Narrative Seriality; Crime Television; Narrative Persuasion; Emotional Engagement

1. Narrative persuasion e transportation: dalla singola storia alla serialità

La teoria del *transportation* (Green & Brock, 2000) definisce il coinvolgimento narrativo come uno stato psicologico caratterizzato dall'integrazione di attenzione focalizzata, immagini mentali vivide ed emozioni congruenti con gli eventi rappresentati, tale da sospendere temporaneamente l'accesso critico al mondo reale e ridurre la produzione di contro-argomentazioni. In questo stato, il destinatario della narrazione tende ad accettare implicitamente le premesse del mondo narrativo e ad assimilare atteggiamenti e valutazioni suggerite dal testo.

Nel modello classico, la narrazione è concepita come unità relativamente chiusa: un racconto breve, un romanzo, un film. Il *transportation* ha quindi una durata limitata e coincide con l'atto di fruizione del singolo testo. La serialità televisiva introduce invece una trasformazione strutturale profonda di questo paradigma. Non si tratta più di un singolo atto di "trasporto", ma di una successione reiterata di ingressi e uscite dal mondo narrativo, distribuita su settimane, mesi o anni, che produce un effetto cumulativo e stabilizzante. Ogni episodio riattiva uno stato di familiarità cognitiva e affettiva già stabilito, riducendo progressivamente i costi cognitivi dell'accesso al mondo diegetico. Lo spettatore non deve più apprendere ex novo le regole del mondo narrativo, i tratti dei personaggi, i conflitti fondamentali: tali elementi sono già interiorizzati come parte di una competenza enciclopedica specifica, costruita attraverso l'esposizione reiterata. Serie come *Breaking Bad* costruiscono fin dal primo episodio un universo semantico fortemente marcato – il deserto del New Mexico, il laboratorio clandestino, la famiglia come spazio di menzogna, la scuola come luogo di frustrazione sociale – che viene progressivamente saturato di significati e micro-variazioni. Il risultato è una forma di *transportation* "a bassa soglia": lo spettatore vi rientra quasi automaticamente, senza necessità di un nuovo investimento cognitivo iniziale.

Da un punto di vista semiotico, si potrebbe parlare di isotopie stabilizzate e stratificate: campi semantici ricorrenti (legalità/illegalità, cura/morte, successo/fallimento, identità/maschera) che fungono da ancoraggi interpretativi e facilitano l'immersione prolungata. Il *transportation* seriale non è dunque solo più lungo, ma qualitativamente diverso: è un processo di *abitazione* del mondo narrativo, paragonabile a una forma di familiarità topologica con uno spazio simbolico.

Questa abitazione progressiva ha conseguenze rilevanti per la persuasione narrativa: la riduzione della distanza cognitiva ed emotiva rende più permeabili alle configurazioni di valore proposte dalla serie, non perché esse vengano esplicitamente argomentate, ma perché vengono vissute come normali, plausibili, quotidiane all'interno del mondo diegetico.

2. Identificazione, empatia e personaggi moralmente ambigui

L'identificazione è stata definita come il processo immaginativo attraverso cui il fruitore assume prospettiva, obiettivi e stati mentali di un personaggio, sperimentando temporaneamente il mondo "dal suo interno" (Cohen, 2001). Nei modelli di persuasione narrativa, essa svolge un ruolo cruciale nell'evocazione delle emozioni e nel successivo cambiamento attitudinale, poiché trasforma eventi fittizi in esperienze soggettivamente rilevanti. La serialità crime radicalizza questo meccanismo introducendo protagonisti eticamente problematici: Walter White (*Breaking Bad*), Tony Soprano (*The Sopranos*), Jimmy McGill (*Better Call Saul*), Omar Little (*The Wire*). Tali figure non sono costruite come eroi morali tradizionali, ma come soggetti narrativamente competenti, psicologicamente complessi e progressivamente familiari, la cui traiettoria esistenziale si sviluppa nel tempo. L'identificazione seriale non avviene primariamente per somiglianza morale o per adesione ideologica, ma per continuità esperienziale. Lo spettatore conosce il personaggio attraverso una molteplicità di situazioni quotidiane, osserva le sue trasformazioni lente, ne condivide successi, fallimenti, razionalizzazioni e auto-inganni. In questo senso, l'identificazione diventa una relazione temporale prima ancora che un processo momentaneo.

Gli studi sperimentali mostrano che l'identificazione favorisce l'intensità delle emozioni e media l'effetto persuasivo delle storie (Hoeken & Sinkeldam, 2014). In ambito seriale, tale mediazione si distribuisce su archi narrativi lunghi, rendendo possibile un paradosso semioticamente rilevante: comprendere senza giustificare, empatizzare senza assolvere. In *The Wire*, ad esempio, lo spettatore è portato a comprendere le logiche dei trafficanti, dei poliziotti corrotti, dei politici opportunisti e dei giornalisti cinici, non attraverso esplicite strategie retoriche, ma tramite l'esposizione reiterata alle loro condizioni materiali e simboliche di esistenza. L'empatia qui non è adesione morale, ma competenza interpretativa: capacità di ricostruire le motivazioni

interne dei soggetti narrativi. Da un punto di vista semiotico, ciò implica una ridefinizione del concetto stesso di “personaggio”: non più semplice attante funzionale, ma dispositivo di esperienza attraverso cui lo spettatore esplora configurazioni etiche alternative. La serialità crime, in questo senso, non persuade proponendo modelli normativi, ma producendo familiarità con l’ambiguità.

3. Architettura emotiva seriale, credibilità del mondo crime e slow persuasion

Il concetto di *emotional flow*, definito come la successione dinamica di stati emotivi durante l’esposizione narrativa (Nabi & Green, 2015), rappresenta uno dei contributi più rilevanti alla teoria recente della persuasione narrativa. Studi empirici indicano che i cambiamenti di valenza emotiva – in particolare i passaggi da emozioni negative a positive o viceversa – aumentano il livello di *transportation* e di identificazione, influenzando atteggiamenti e intenzioni comportamentali (Alam & So, 2020). La serialità televisiva può essere interpretata come una macchina sistematica di produzione e modulazione dell’*emotional flow*. Ogni episodio organizza micro-sequenze emotive (tensione, sollievo, sorpresa, disgusto, speranza), mentre le stagioni costruiscono macro-archi affettivi: ascesa, caduta, stabilizzazione, dissoluzione. In *Mindhunter*, ad esempio, l’alternanza tra indagine razionale e immersione nei racconti dei serial killer produce un flusso emotivo oscillante tra controllo cognitivo e perturbazione. Lo spettatore è continuamente spostato tra una posizione di osservatore distaccato e una di coinvolgimento inquieto, generando una tensione emotiva sostenuta nel tempo.

Questa architettura emotiva seriale ha almeno tre conseguenze: (i) rafforza l’attenzione sostenuta e riduce l’abbandono della serie; (ii) consolida l’identificazione, poiché il personaggio diventa il vettore privilegiato dell’esperienza emotiva; (iii) produce una memoria affettiva cumulativa, in cui ogni nuovo episodio riattiva stati emotivi precedenti. Dal punto di vista semiotico, l’*emotional flow* seriale può essere descritto come una vera e propria sintassi delle passioni, in cui gli stati timici non sono episodi isolati, ma funzioni narrative ricorrenti integrate nella struttura profonda del testo seriale. In serie come *True Detective*, la cupezza esistenziale del protagonista Rust Cohle è modulata da rari momenti di ironia, lucidità o vulnerabilità emotiva, creando una curva affettiva irregolare ma coerente, che contribuisce a stabilizzare l’esperienza dello spettatore come esperienza emotivamente significativa e memorabile.

La serialità crime investe in modo sistematico sulla credibilità della narrazione in termini di realismo: linguaggi tecnici, procedure investigative, ritualità criminali, gerghi professionali, ambientazioni socio-economiche ri-

conoscibili. Questi elementi contribuiscono a costruire un effetto di “mondo possibile consistente”, nel quale le azioni dei personaggi appaiono comprensibili e necessarie. Il realismo percepito costituisce uno dei principali antecedenti del coinvolgimento narrativo (Cho, Shen & Wilson, 2014). Esso non coincide con l'accuratezza fattuale o documentaria, ma con una combinazione di coerenza interna, plausibilità motivazionale e densità di dettagli significativi. *The Wire* è spesso citata come esempio paradigmatico di “realismo sistemico”, in cui il crimine non è rappresentato come evento eccezionale, ma come nodo strutturale di una rete istituzionale che coinvolge scuola, polizia, politica, media ed economia informale. Il realismo non è qui proprietà di singole scene, ma caratteristica globale dell'universo narrativo.

Il realismo percepito contribuisce anche a ridurre la distanza cognitiva tra spettatore e mondo narrativo, a aumentare la rilevanza personale delle situazioni rappresentate e a rendere più efficaci i processi persuasivi impliciti. In termini semiotici, il realismo funziona come effetto di veridizione: il testo non afferma di essere vero, ma organizza i propri segni in modo tale da essere interpretato come credibile. Ciò produce una sospensione del dubbio non solo sul piano fattuale, ma anche su quello valutativo: le norme morali del mondo narrativo vengono percepite come “naturali” all'interno del suo contesto.

Al realismo si associa poi, in termini di tipicità, cioè di esperienza rientrante nella latitudine di accettazione del pubblico perché già conosciuta, direttamente o indirettamente tramite altra fiction, la rilevanza personale che produce una interpretazione dei testi attraverso schemi autobiografici del lettore/spettatore, attivando memorie, esperienze e sistemi di valori preesistenti (Kuzmičová & Bálint, 2019). Questo processo influenza in modo significativo l'intensità dell'engagement, l'empatia e la persuasione. La serialità amplifica tale meccanismo attraverso la frequenza e la durata dell'esposizione. Le situazioni narrative – conflitti familiari, precarietà lavorativa, dipendenza, lutto, fallimento – vengono ripresentate in contesti diversi, aumentando la probabilità di risonanza personale anche in spettatori con background eterogenei. In *Mare of Easttown*, ad esempio, il trauma individuale della protagonista è narrativamente intrecciato con dinamiche comunitarie riconoscibili: sospetto diffuso, isolamento sociale, difficoltà di comunicazione emotiva. Lo spettatore può non condividere il contesto crime, ma riconoscere strutture affettive e relazionali analoghe a quelle della propria esperienza.

Questa riattivazione dell'esperienza personale spiega perché la serialità crime produca spesso forme di “coinvolgimento terapeutico”, analoghe a quelle osservate negli studi sulla lettura in situazioni di perdita e stress (Koopman, 2011). La serie non guarisce, ma fornisce una grammatica simbolica per interpretare il dolore, la colpa, la responsabilità. Dal punto di vista semiotico, la rilevanza personale può essere descritta come un processo

di intersezione tra enciclopedia individuale e enciclopedia testuale, in cui il senso emerge dall'attrito tra esperienza vissuta e configurazione narrativa.

Gli studi empirici sulla letterarietà mostrano che le caratteristiche formali – foregrounding, ambiguità, deviazione stilistica, opacità semantica – influenzano emozioni, empatia e riflessione (Koopman, 2017; Koopman, 2018). La serialità televisiva contemporanea ha progressivamente incorporato tali tratti, abbandonando strutture episodiche autosufficienti a favore di archi narrativi complessi e stratificati. Serie come *True Detective* (stagione 1) utilizzano strategie di rarefazione informativa, dialoghi criptici, salti temporali e focalizzazioni multiple che rallentano la comprensione immediata e favoriscono processi interpretativi profondi. Questa “letterarizzazione” della serialità produce una forma di persuasione indiretta, non basata su tesi esplicite, ma su configurazioni esperienziali.

Si potrebbe parlare di *slow persuasion*: una persuasione lenta, distribuita, che opera attraverso la sedimentazione progressiva di stati emotivi e schemi interpretativi piuttosto che attraverso argomentazioni dichiarate. Dal punto di vista semiotico, la complessità narrativa funziona come dispositivo di coinvolgimento cognitivo: lo spettatore è chiamato a colmare lacune, a costruire ipotesi, a negoziare il senso. Questa attività interpretativa rafforza l'investimento personale e rende più stabili gli effetti della narrazione. In questo senso, la serialità crime opera come una pedagogia implicita della complessità: non insegna cosa pensare, ma come abitare l'incertezza, come sospendere il giudizio, come tollerare l'ambiguità morale.

4. Le serie crime di successo in Italia

4.1 Gomorra

Gomorra – La serie (Sky, 2014–2021) costituisce uno dei casi più rilevanti della serialità crime europea per quanto riguarda la costruzione del realismo percepito. La serie elabora un complesso dispositivo di veridizione fondato su una combinazione di fattori semiotici: ambientazioni reali (Scampia, Secondigliano, periferie napoletane), uso sistematico del dialetto, attori non professionisti accanto a interpreti affermati, assenza quasi totale di commento musicale extradiegetico, fotografia desaturata e montaggio anti-spettacolare.

In accordo con il modello proposto da Cho, Shen e Wilson (2014), *Gomorra* massimizza le tre dimensioni di base del realismo, cioè la plausibilità narrativa, la coerenza interna e la somiglianza con il mondo empirico. La plausibilità è garantita dalla rigidità causale degli eventi (ogni azione produce conseguenze irreversibili). La coerenza interna, invece, deriva dalla stabilità delle regole del mondo criminale rappresentato mentre la somi-

glianza empirica è rafforzata dalla prossimità geografica e culturale con contesti sociali reali. Dal punto di vista semiotico, la serie costruisce ciò che può essere definito un effetto-documento narrativo: non pretende di essere cronaca, ma organizza i segni in modo tale da produrre una lettura dominante di tipo referenziale. Il risultato è una forte riduzione della distanza epistemica tra spettatore e mondo diegetico, condizione che favorisce sia il transportation sia l'efficacia persuasiva implicita.

A differenza di molte serie crime statunitensi centrate su anti-eroi carismatici, *Gomorra* adotta una strategia sistematica di de-eroizzazione dei personaggi. Ciro Di Marzio, Genny Savastano, Enzo Sanguè Blu non sono costruiti come soggetti moralmente ambigui ma affascinanti. La serie, infatti, insiste sulla loro opacità emotiva, sulla ripetitività dei gesti violenti e sulla progressiva erosione di ogni residuo di vita affettiva stabile, ma ciò non impedisce l'attivazione di processi di identificazione nel senso definito da Cohen (2001), vale a dire come assunzione temporanea della prospettiva, comprensione delle motivazioni, simulazione cognitiva degli stati mentali (perverse allegiances). L'identificazione in *Gomorra* non è fondata su desiderabilità del personaggio, ma su continuità percettiva e narrativa: lo spettatore accompagna i protagonisti per decine di episodi, osservandone la trasformazione, l'ascesa e il declino. In termini di empatia narrativa (Hoeken & Sinkeldam, 2014), si produce una forma di empatia fredda o strutturale che non è partecipazione emotiva calorosa, quanto comprensione delle logiche di azione entro un sistema coercitivo. La serie costruisce così una posizione spettatoriale complessa, in cui coesistono la prossimità cognitiva (capire perché agiscono così) e la distanza morale (rifiutare ciò che fanno). Questo doppio regime percettivo è particolarmente rilevante dal punto di vista semiotico: il personaggio non è modello imitativo ma operatore di intelligibilità sociale. Dal punto di vista dell'emotional flow (Nabi & Green, 2015; Alam & So, 2020), *Gomorra* adotta una struttura radicalmente anti-catartica nel senso classico. La serie è organizzata secondo cicli emotivi dominati da tensione prolungata, brevi momenti di stabilizzazione, ricadute violente e perdita sistematica. Ogni stagione riproduce uno schema affettivo di tipo tragico: ascesa → consolidamento → crisi → distruzione. Tuttavia, a differenza della tragedia classica, non vi è mai vera chiusura morale o restaurazione dell'ordine. Questa configurazione produce un emotional flow caratterizzato da prevalenza di emozioni negative (angoscia, paura, disillusione), rare transizioni positive, rapidamente neutralizzate e accumulo affettivo inter-stagionale. Secondo i modelli sperimentali, sono proprio le oscillazioni emotive che aumentano la transportation e identificazione (Alam & So, 2020). In *Gomorra*, tale meccanismo è sfruttato in forma estrema: lo spettatore viene mantenuto in uno stato di instabilità emotiva controllata, che rafforza l'attenzione e consolida la memoria affettiva del racconto. In termini semiotici, si può parlare di una grammatica della perdita, in cui ogni configurazione narrativa è orientata non verso la risoluzione, ma verso la reiterazione della frattura.

L'efficacia persuasiva di *Gomorra*, quindi, non risiede in messaggi espliciti contro la criminalità organizzata, ma nella costruzione di un frame interpretativo stabile. Il crimine è rappresentato come un sistema economico razionale in assenza di alternative strutturali mentre la violenza è presentata come linguaggio ordinario del potere e insieme della famiglia, sorta di istituzione fragile e strumentale. Secondo il paradigma della narrative persuasion (Green & Brock, 2000), il cambiamento attitudinale avviene quando il destinatario, trasportato nel mondo narrativo, interiorizza implicitamente valutazioni e modelli causali. *Gomorra* realizza questo effetto attraverso (i) il realismo percepito, (ii) una elevata identificazione cognitiva e (iii) l'emotional flow cumulativo. Il risultato non è tanto l'adozione di specifiche opinioni, quanto la sedimentazione di una visione del mondo in cui la criminalità è una struttura sistemica e non una devianza individuale. Da questo punto di vista, la serie opera come dispositivo di persuasione lenta (*slow persuasion*), che agisce per esposizione reiterata e non per argomentazione. *Gomorra*, infine, mostra con particolare evidenza il ruolo della rilevanza personale (Kuzmičová & Bálint, 2019). Per una parte consistente del pubblico italiano ed europeo, i contesti rappresentati non sono astratti ma geograficamente, culturalmente e simbolicamente prossimi. Questa prossimità amplifica l'impatto emotivo della serie e la sensazione di autenticità facendo leva sulla risonanza autobiografica indiretta. Essa produce anche effetti ambivalenti: processi di mitizzazione estetica, appropriazioni identitarie problematiche, turismo criminale simbolico. Tali fenomeni non invalidano la funzione critica della serie, ma mostrano come la persuasione narrativa seriale operi sempre in modo non totalmente controllabile. *Gomorra*, quindi, si configura quindi come testo ad alta densità pragmatica, capace di produrre effetti sociali, simbolici e identitari che eccedono le intenzioni autoriali.

4.2 *Romanzo criminale*

A differenza di *Gomorra*, che costruisce il proprio realismo attraverso una strategia di immersione quasi documentaria nel presente, *Romanzo criminale – La serie* (Sky, 2008–2010) elabora il realismo percepito mediante un complesso lavoro di ricostruzione storico-narrativa degli anni Settanta e Ottanta italiani. Ambientazioni urbane, costumi, veicoli, oggetti quotidiani, linguaggi giovanili e riferimenti politici concorrono a produrre un effetto di coerenza temporale fortemente riconoscibile. La serie privilegia due dimensioni del realismo percepito: la coerenza interna del mondo narrativo (regole stabili, continuità causale, gerarchia criminale leggibile); la plausibilità socio-storica, fondata sull'intreccio tra microcriminalità romana, terrorismo, servizi segreti deviati e apparati istituzionali. Il riferimento a eventi storici reali (rapimento Moro, strategia della tensione, banda della Magliana) produce un potente effetto di *ancoraggio referenziale*: lo spettatore percepisce la finzione come innestata su un terreno di realtà condivisa.

Da un punto di vista semiotico, *Romanzo criminale* costruisce un regime di veridizione storico-mitico: non mira a una trasparenza documentaria, ma a una verità narrativa strutturata come “grande racconto” delle origini del crimine organizzato moderno in Italia. Il realismo non è quindi solo mimetico ma anche genealogico perché spiega come si è arrivati al presente.

Uno degli elementi distintivi della serie è la costruzione di un sistema di personaggi fortemente corale: Il Libanese, Il Freddo, Dandi, Patrizia, Scialoja, Bufalo, Fierolocchio. L'identificazione non è concentrata su un unico protagonista, ma distribuita su una costellazione di figure con traiettorie divergenti. L'identificazione opera qui come processo multipolare in cui lo spettatore è chiamato a oscillare tra punti di vista diversi, spesso conflittuali. Tale configurazione riduce la possibilità di una piena fusione con un singolo personaggio ma aumenta la complessità cognitiva dell'esperienza narrativa. Sul piano empatico *Romanzo criminale* produce una forma di empatia stratificata: empatia affettiva episodica (amicizia, tradimento, amore, perdita); empatia cognitiva sistemica (comprensione delle scelte strategiche del gruppo); empatia retrospettiva, legata alla conoscenza anticipata dell'esito tragico. In particolare, la figura del Libanese funge da polo di identificazione iniziale, progressivamente destabilizzato dalla sua radicalizzazione violenta. Il Freddo, al contrario, incarna una linea narrativa di progressivo distacco dal mondo criminale, offrendo allo spettatore una posizione alternativa di riconoscimento. Il personaggio, quindi, non è solo vettore emozionale ma funzione discorsiva che organizza differenti modalità di accesso al sistema criminale: l'ascesa, il potere, il disincanto, la colpa, la nostalgia.

L'*emotional flow* in *Romanzo criminale* presenta caratteristiche profondamente diverse da quello osservabile in *Gomorra*. Se quest'ultima è dominata da una temporalità claustrofobica e da un presente perpetuo, *Romanzo criminale* è strutturata secondo una temporalità epica e retrospettiva, che genera una forte componente nostalgica. La serie costruisce un flusso emotivo basato sull'euforia del successo che incede verso una progressiva disgregazione che produce malinconia e senso della fine. Questo arco trasformativo soddisfa il criterio secondo il quale lo shift emozionale rafforza il trasporto (Nabi e Green 2015). In *Romanzo criminale* tali transizioni sono ampie e chiaramente leggibili, dall'euforia collettiva alla disillusione individuale, dalla solidarietà all'isolamento. Questa dinamica genera un *emotional flow* di tipo tragico-nostalgico, che favorisce un'elevata memorizzazione degli eventi associata a una forte intensità affettiva retroattiva e a una rielaborazione emotiva della violenza come perdita irreversibile. Il crimine, qui, non è soltanto sistema economico (come in *Gomorra*), ma destino narrativo cioè una forza che trascina i personaggi verso un esito già inscritto nella struttura del racconto.

Sul piano persuasivo (Green & Brock, 2000) *Romanzo criminale* esercita la propria influenza principalmente attraverso la normalizzazione esperienziale del percorso criminale. La serie non giustifica le azioni dei protagoni-

sti ma ne costruisce la logica interna come risposta a un contesto storico di marginalità sociale, assenza di mobilità economica e dissoluzione delle ideologie. Il crimine viene così configurato come opzione biografica disponibile, non come aberrazione. Questo frame interpretativo non è mai esplicitamente formulato, ma emerge dalla ripetizione seriale delle stesse configurazioni causali: povertà → gruppo → potere → violenza → distruzione. La persuasione opera quindi a livello profondo, modificando non tanto le opinioni, quanto le strutture di attribuzione causale in cui lo spettatore impara a leggere il crimine come prodotto sistemico di un'epoca. In questo senso, *Romanzo criminale* agisce come un dispositivo di pedagogia storica implicita che riorganizza la memoria collettiva degli anni di piombo in una narrazione coerente, emotivamente coinvolgente e cognitivamente accessibile.

La cosa si nota molto se si pensa alla possibile rilevanza personale (Kuzmičová & Bálint, 2019) che la serie sarebbe in grado di generare. Questa, infatti, assume in *Romanzo criminale* una forma specifica che non solo autobiografica (la serie, infatti, ha successo soprattutto tra un pubblico giovane) ma trans-generazionale. Per gli spettatori italiani, la serie riattiva una memoria culturale condivisa fatta di cronaca nera, terrorismo, corruzione politica e trasformazioni urbane. La prossimità storica e geografica produce un forte effetto di riconoscimento e una risonanza emotiva collettiva con una funzione di riorganizzazione narrativa del passato.

Anche qui la serie opera come dispositivo mitografico che trasforma una costellazione di eventi frammentari in una storia dotata di coerenza, protagonisti, antagonisti e destino. Questo processo spiega anche l'ambivalenza culturale della ricezione: da un lato, funzione critica e demistificante; dall'altro, fascinazione estetica per lo stile di vita criminale, per la "romanità" e per l'ethos del gruppo. Come nel caso di *Gomorra*, la persuasione seriale non è mai univoca e il testo apre uno spazio di interpretazioni divergenti, mostrando come il coinvolgimento narrativo possa produrre effetti simbolici imprevedibili.

4.3 *Narcos*

Narcos costituisce un caso peculiare nella serialità crime contemporanea per la sua strategia sistematica di ibridazione tra narrazione fittoriale e materiali documentari. L'uso ricorrente di immagini d'archivio, fotografie storiche, voice-over pseudo-saggistico e riferimenti cronachistici produce un regime di veridizione differente sia da *Gomorra* sia da *Romanzo criminale*.

Il realismo percepito viene qui costruito principalmente attraverso una elevata somiglianza referenziale (personaggi realmente esistiti, eventi storici verificabili), la ridondanza informativa (date, luoghi, nomi, cartelli esplicativi), la coerenza causale degli eventi.

La presenza del narratore-investigatore (l'agente DEA Steve Murphy) rafforza ulteriormente l'effetto di autenticità, fungendo da garante epistemico del racconto. Il mondo diegetico viene così presentato non solo come plausibile, ma come *già noto* allo spettatore attraverso il discorso mediatico globale sulla "guerra alla droga". Dal punto di vista semiotico, *Narcos* costruisce un effetto-verità stratificato: la fiction non cancella il riferimento al reale, ma lo ingloba come componente strutturale del racconto. Ne risulta un testo che simula costantemente il proprio statuto di "ricostruzione storica", riducendo drasticamente la distanza cognitiva tra mondo narrativo e mondo empirico.

Narcos attiva processi di identificazione lungo due assi principali: (1) l'asse criminale (Pablo Escobar, i cartelli di Medellín e Cali); (2) l'asse istituzionale (agenti DEA, governo colombiano, forze armate). Questa doppia focalizzazione produce un dispositivo di identificazione oscillante. Seguendo Cohen (2001), l'identificazione non è mai totale, ma distribuita e dinamica: lo spettatore è chiamato a transitare continuamente tra prospettive antagoniste. Nel caso di Escobar, la serie costruisce una forma di identificazione fortemente problematica ma efficace: padre affettuoso, benefattore popolare, imprenditore criminale, terrorista. L'empatia non nasce dall'approvazione morale, ma dalla narrativizzazione della soggettività in cui il personaggio viene reso intelligibile attraverso desideri, paure, ossessioni, strategie. Parallelamente, gli agenti della DEA sono rappresentati come figure imperfette, spesso moralmente ambigue, esposte alla corruzione e alla violenza sistemica. Questo indebolisce una polarizzazione etica netta e rafforza ciò che Hoeken e Sinkeldam (2014) descrivono come empatia cognitiva: comprensione delle motivazioni in conflitto.

Il personaggio in *Narcos* non è portatore di valori stabili, ma nodo di forze narrative contraddittorie che oscillano tra poli quali famiglia/impresa, patriottismo/criminalità, ordine/caos. L'identificazione, infatti, si struttura come navigazione tra regimi di senso incompatibili.

L'architettura emotiva di *Narcos*, invece, è dominata da una dinamica di tipo ciclico-espansivo che procede dalla costruzione del potere fino all'apice del controllo e si conclude con la progressiva perdita di stabilità fino al collasso violento, secondo un arco simile a quello descritto in *Romanzo criminale*. Questo schema viene reiterato a livello stagionale e, in parte, anche all'interno delle singole stagioni, producendo un emotional flow caratterizzato da forti oscillazioni di intensità che amplificano il coinvolgimento e la memorizzazione narrativa sfruttando sistematicamente la suspense prolungata, gli shock improvvisi (attentati, tradimenti), i momenti di falsa quiete e le ricadute traumatiche. L'effetto complessivo è una forma di coinvolgimento affettivo ad alta energia, meno depressiva di *Gomorra* e meno nostalgica di *Romanzo criminale*, ma più orientata alla tensione paranoide in cui lo spettatore condivide l'impressione che ogni equilibrio sia temporaneo e

reversibile. Questo emotional flow produce una configurazione passionale centrata su instabilità, accelerazione e perdita di controllo, trasformando il potere criminale in una figura narrativa intrinsecamente autolesiva.

Sul piano persuasivo *Narcos* esercita un'influenza significativa nella costruzione di un frame interpretativo globale sul narcotraffico in cui gli script principali sono rappresentati dal crimine come economia transnazionale, dalla violenza come sottoprodotto inevitabile della domanda occidentale di droga e dall'intervento statunitense (antisoggetto) come ambivalente, talvolta inefficace o controproducente. Queste configurazioni non sono espresse in forma argomentativa ma emergono dalla struttura causale del racconto dove ogni tentativo di eliminare un cartello produce nuove organizzazioni e ogni successo operativo genera nuove instabilità. Il processo persuasivo opera quindi attraverso una transportation reiterato o ciclica. Il risultato è una naturalizzazione narrativa della "guerra alla droga" come conflitto sistemico irrisolvibile piuttosto che come problema morale circoscrivibile. La serie, in questo modo, costruisce una semantica del crimine come fenomeno globale autoregolato e sottratto al controllo dei singoli attori politici.

A differenza di *Gomorra* e *Romanzo criminale*, *Narcos* si rivolge a un pubblico primariamente globale. La rilevanza personale (Kuzmičová & Bálint, 2019) non è fondata sulla prossimità geografica ma su una combinazione di esposizione mediatica pregressa al mito di Escobar, familiarità con il discorso internazionale sulla droga e universalità delle strutture narrative di ascesa e caduta. Questa distanza culturale relativa produce un effetto paradossale di maggiore libertà interpretativa ma anche di maggiore rischio di estetizzazione del crimine. La violenza viene percepita come spettacolo storico più che come trauma socialmente situato. *Narcos* funziona come dispositivo di traduzione culturale che trasforma un conflitto locale in una narrazione comprensibile e consumabile a livello globale, standardizzando i codici emotivi e narrativi del crimine. Ciò conferma che la persuasione seriale non dipende solo dai contenuti ma dalla scala di circolazione del testo che nel caso di *Narcos* è globale mentre è nazionale in *Romanzo criminale*, locale-radicale in *Gomorra*. Tre modalità differenti di un medesimo dispositivo narrativo.

4.4 Processi di identificazione ed effetti psicologici a breve e lungo termine

La serialità televisiva crime ha incontrato nel pubblico italiano, e in particolare negli spettatori giovani, un terreno di fruizione particolarmente fertile, esercitando un'influenza complessa sia sui processi di identificazione sia sulle percezioni psicologiche legate alla rappresentazione del crimine. Serie come *Gomorra*, *Romanzo criminale* e *Narcos* non solo hanno segnato il successo di audience in Italia, ma hanno generato dinamiche di visione e di

coinvolgimento emotivo che meritano una lettura specificamente orientata ai giovani spettatori.

I dati di audience disponibili per *Gomorra – La serie* mostrano fin dal debutto auditel (pay TV) numeri significativi: i primi due episodi sono stati seguiti da oltre 650.000 spettatori medi complessivi, con permanenza del pubblico attorno al 59 %–76 % e un forte coinvolgimento sui social media, indicando un alto livello di fedeltà e interazione tra gli spettatori, compresi i più giovani (dato rilevato attraverso interazioni social e traffico online). Successivi record di ascolti hanno confermato l'ampiezza del fenomeno con la stagione finale che ha superato gli 800.000 spettatori medi nei primi episodi, comprovando la capacità della serie di mantenere alta l'attenzione su un arco narrativo pluriennale.

Un effetto diretto di tali livelli di fruizione nei giovani riguarda proprio il processo di identificazione con i personaggi e l'ambiente narrativo. Come osservato nei casi di *Gomorra* e *Romanzo criminale*, l'identificazione non è basata su adesione morale ma su familiarità con le traiettorie narrative e con le strutture sociali che queste serie rappresentano. Per uno spettatore giovane italiano, la frequente esposizione alle regole del mondo criminale seriale può facilitare l'interiorizzazione cognitiva di ragionamenti strategici, logiche di gruppo e prospettive alternative di ruolo, pur mantenendo una distanza morale (empatia cognitiva) con le azioni degli individui narrativi.

Queste modalità di identificazione sono rese possibili proprio dalle caratteristiche tecniche della serialità. La reiterazione narrativa, infatti, permette la costruzione di una relazione duratura con i personaggi che va oltre il picco emozionale episodico e diventa una sorta di memoria narrativa prolungata. Nei giovani spettatori, questo tipo di relazione tende a proiettarsi su più livelli di esperienza: non solo immersione emotiva nel breve termine, ma un effetto cumulativo che può influenzare percezioni, schemi causali e interpretazioni delle dinamiche sociali nel lungo periodo.

Dal punto di vista psicologico, l'esposizione continuativa a narrazioni crime può avere effetti differenziati. A breve termine, l'alto degree di *transportation* e di *emotional flow* favorisce l'intensità percettiva e l'empatia cognitiva, contribuendo alla comprensione delle motivazioni narrative e alla costruzione di un engagement narrativo stabile. A lungo termine, tuttavia, la continua esposizione ai dispositivi narrativi del crimine può produrre fenomeni di *cultivation* culturale – vale a dire una graduale assimilazione di modelli causali e valutativi relativi alla criminalità come schema interpretativo della realtà – analogamente a quanto osservato nella letteratura sugli effetti del consumo di fiction crime sulla percezione del crimine e della giustizia (sebbene tali dinamiche specifiche richiedano studi longitudinali più mirati).

Nel caso di *Narcos*, la serialità crime assume un carattere transnazionale e il pubblico giovane italiano rivendica questa dimensione globale at-

traverso piattaforme di streaming come Netflix. Numerose ricerche di mercato indicano come *Narcos* sia stato tra i contenuti più *on-demand* in Italia nei periodi di rilascio delle stagioni, generando milioni di “demand expressions”, un indicatore di attenzione e partecipazione digitale elevata anche tra spettatori non residenti negli Stati Uniti o in Sud America. Per questi utenti giovani, l’effetto di identificazione è mediatizzato da un senso di connessione con narrazioni globali e dinamiche criminali articolate, rinforzando prospettive di lettura del crimine come sistema economico globale.

Il pubblico italiano giovane coinvolto nella serialità televisiva crime vive processi di identificazione che non si limitano a empatia emotiva immediata ma si inscrivono in una dinamica complessa di relazione narrativa prolungata, sedimentazione di schemi interpretativi e assimilazione di modelli causali. Queste dinamiche hanno potenziali implicazioni psicologiche sia a breve termine (coinvolgimento affettivo, intensità percettiva) sia a lungo termine (modellazione di percezioni sociali e culturali), ponendo la serialità crime allo stesso tempo come oggetto di studio per la narratologia, la semiotica e la psicologia dei media.

5. Conclusioni

L’analisi proposta suggerisce che la serialità narrativa richiede un’estensione dei modelli classici della persuasione narrativa. In particolare: il *transportation* non è più evento puntuale, ma stato ricorsivo e progressivamente automatizzato; l’identificazione assume forma di relazione di lungo periodo; l’*emotional flow* diventa architettura macro-testuale; l’empatia si struttura come competenza interpretativa stabile.

Dal punto di vista semiotico, la serie televisiva può essere descritta come dispositivo di soggettivazione narrativa che non trasmette semplicemente contenuti ma modella abitudini percettive, regimi emotivi e schemi valutativi.

La serialità crime, con la sua attenzione sistematica alla devianza, alla violenza e all’ambiguità morale, rappresenta un caso limite di questa funzione: un laboratorio in cui lo spettatore è continuamente chiamato a rinegoziare i confini tra comprensione, giudizio ed empatia. Ciò implica che l’analisi narratologica non possa limitarsi alle strutture del racconto, ma debba considerare la temporalità dell’esperienza di fruizione come dimensione costitutiva del testo.

La serialità narrativa, e in particolare quella crime, costituisce una forma avanzata di narrazione persuasiva, capace di integrare *transportation*, identificazione, *emotional flow*, realismo percepito e rilevanza personale in un sistema coerente, cumulativo e duraturo.

Lungi dall'essere mero intrattenimento, essa agisce come dispositivo semiotico complesso che riorganizza le modalità contemporanee di esperienza narrativa, producendo effetti cognitivi ed emotivi profondi e persistenti.

Per la narratologia e la semiotica ciò implica la necessità di spostare l'attenzione dalla singola storia alla dinamica temporale dell'esperienza narrativa e dal testo come oggetto al testo come processo senza trascurare gli effetti persuasivi.

Bibliografia

Alam N., & So J., *Contributions of emotional flow in narrative persuasion: An empirical test of the emotional flow framework*, in «Communication Quarterly», 68, 2, pp. 161–182.

Cho H., Shen L., & Wilson K., *Perceived realism: Dimensions and roles in narrative persuasion*, in «Communication Research».

Cohen J., *Defining identification: A theoretical look at the identification of audiences with media characters*, in «Mass Communication & Society», 4, 3, pp. 245–264.

De Cataldo G., *Romanzo criminale*, Torino, Einaudi, 2002.

Dubrofsky R. E., & Magnet S., *Reality TV and the Production of Neoliberal Subjects*, New York, Routledge, 2015.

Green M. C., & Brock T. C., *The role of transportation in the persuasiveness of public narratives*, in «Journal of Personality and Social Psychology», 79, 5, pp. 701–721.

Hesmondhalgh D., *The Cultural Industries*, London, Sage, 2013.

Hoeken H., & Sinkeldam J., *The role of identification and perception of just outcome in evoking emotions in narrative persuasion*, in «Journal of Communication», 64, pp. 935–955.

Innocenti V., & Pescatore G., *Le nuove forme della serialità televisiva*, in «Bianco e Nero», 72, 570, pp. 45–58.

Koopman E. M., *Predictors of insight and catharsis among readers who use literature as a coping strategy*, in «Scientific Study of Literature», 1, 2, pp. 241–259.

Koopman E. M., *Does originality evoke understanding? The relation between literary reading and empathy*, in «Review of General Psychology».

Koopman E. M., *Effects of literariness on emotions, empathy and reflection after reading*.

Kuzmičová A., & Bálint K., *Personal relevance in story reading: A research review*, in «Poetics Today», 40, 3, pp. 429–451.

Mittell J., *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York, NYU Press, 2015.

Morgan M., & Shanahan J., *The Cultivation perspective in media effects research*.

Nabi R. L., & Green M. C., *The role of narrative engagement in narrative persuasion*, in «Journal of Communication».

Pescatore G., & Innocenti V., *Le nuove forme della serialità televisiva*, Bologna, Archetipolibri, 2012.

Saviano R., *Gomorra*, Milano, Mondadori, 2006.

Scaglioni M., *La nuova serialità televisiva italiana*, in «Comunicazioni Sociali», 38, 2, pp. 215–229.

Scaglioni M., & Barra L., *Tivù italiana. Storia, generi e linguaggi*, Roma-Bari, Laterza, 2013.

Straubhaar J., *World Television: From Global to Local*, Thousand Oaks (CA), Sage, 2007.