

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITA' DI BOLOGNA



Corso di laurea in

Cinema, Televisione e Produzione Multimediale

TITOLO DELLA TESI

**BELLA CIAO: DALLE MONDINE A “LA CASA DI CARTA: COREA”.
L’EVOLUZIONE POP DELLA RESISTENZA**

Tesi di laurea in

Storia e Media

Relatore: Chiar. Mo Prof Riccardo Brizzi

Correlatore: Chiar. Ma Prof. ssa Marta Rocchi

Presentata da: Andrea Rachele De Rosa
Matricola N° 0001032887

Appello

Primo – Luglio 2023

Anno accademico

2022-2023

INDICE

INTRODUZIONE.....	5
CAPITOLO 1 – Bella Ciao.....	7
1.1 Il concerto di Spoleto.....	15
1.2 La musica nelle serie tv.....	17
CAPITOLO 2 – Analisi di codifica de “La Casa de Papel”.....	25
2.1 Cos’è la codifica?.....	25
2.1.1 Inductive Coding.....	27
2.1.2 Deductive Coding.....	28
2.2 La casa di Carta.....	31
2.3 Analisi di codifica.....	35
2.3.1 Metodo di analisi.....	38
2.3.2 Protocollo di codifica.....	39
2.3.3 Risultati.....	41
2.4 Conclusioni.....	45
CAPITOLO 3 – Il sondaggio.....	47
3.1 Sondaggio: Bella Ciao e La Casa de Papel.....	51
CAPITOLO 4 – ADATTAMENTI TELEVISIVI: Il sistema mediatico coreano.....	60
4.1 Il sistema mediale nella Corea del Sud.....	67
4.2 La Casa di Carta: Corea. Joint Economic Area.....	74
CONCLUSIONI.....	82
BIBLIOGRAFIA.....	85
SITOGRAFIA.....	89
RINGRAZIAMENTI.....	91

INTRODUZIONE

Questo studio nasce dalla volontà di osservare le modalità di utilizzo della canzone partigiana “Bella Ciao” nella serie televisiva spagnola “La Casa de Papel”, il rinnovato successo che ne è derivato – che l’ha resa anche una delle principali colonne sonore di eventi musicali e discoteche – e le reazioni che queste nuove forme di appropriazione mediatica hanno suscitato nel pubblico.

Nel primo capitolo la canzone viene analizzata all’interno del contesto storico con cui è maggiormente conosciuta e ne vengono osservate le origini. La canzone partigiana, infatti, non nasce nel corso della Seconda Guerra Mondiale – nonostante sia il periodo di maggiore utilizzo – ma le sue origini risalgono ai primi decenni del ‘900 quando, una sua prima versione, venne intonata dalle mondine nelle risaie del centro Italia (principalmente Lazio e Abruzzo). La versione partigiana venne creata successivamente e utilizzata come canto di Resistenza contro i regimi e la guerra ma solo negli anni ‘60, durante il Concerto di Spoleto, raggiunse un successo nazionale. Viene anche affrontata l’importanza della musica all’interno dei prodotti audiovisivi fino al suo utilizzo, a partire dal 2017, nel prodotto televisivo di Alex Pina e Antena3.

Il secondo capitolo analizza la serie televisiva spagnola attraverso un’analisi di codifica, ossia un metodo di analisi qualitativo utilizzato (in questo caso) per andare ad osservare le modalità di utilizzo di “Bella Ciao” all’interno de La Casa de Papel. Nell’analisi si è tenuto conto del tipo di scene a cui fa da sottofondo e quelle in cui viene utilizzata come musica intradiegetica, al fine di catalogarne il contesto di utilizzo e osservare se questo rispecchia o meno il significato della canzone. In sostanza, si è voluto osservare se la canzone, attraverso l’utilizzo all’interno di un prodotto mediatico, fosse stata snaturata e utilizzata esclusivamente a fini commerciali o meno.

Nel terzo capitolo sono riportati e analizzati i dati ottenuti attraverso un sondaggio a grappolo online, sulle reazioni suscitate dall’utilizzo della canzone all’interno della serie Netflix e all’interno di eventi musicali come il “Random Party” e la FanZone del Gran Premio d’Italia di Formula 1. Il sondaggio si compone di 13 domande – demografiche, a risposta multipla e a risposta aperta – con le quali si è chiesto ai partecipanti se conoscessero la canzone, se la ritenessero importante e la reazione suscitata da queste nuove modalità di utilizzo.

Infine, nel quarto e ultimo capitolo, si è voluto analizzare il fenomeno sempre più importante del remake o adattamento televisivo, osservando la versione coreana de “La Casa de Papel”,

ossia “La Casa di Carta: Corea. Joint Economic Area”, le differenze e le similarità fra le due. Al fine di comprendere i motivi per cui si sono rese necessarie molte modifiche, di trama e stilistiche, è stato anche approfondito il sistema mediatico coreano e le limitazioni governative che lo caratterizzano.

CAPITOLO 1 – Bella Ciao

Una mattina mi son svegliato,
oh bella, ciao! bella, ciao! bella, ciao, ciao, ciao!
Una mattina mi son svegliato
e ho trovato l'invasor.

O partigiano, portami via,
o bella, ciao! bella, ciao! bella, ciao, ciao, ciao!
O partigiano, portami via,
ché mi sento di morir.

E se io muoio da partigiano,
o bella, ciao! bella, ciao! bella, ciao, ciao, ciao!
E se io muoio da partigiano,
tu mi devi seppellir.

E seppellire lassù in montagna,
o bella, ciao! bella, ciao! bella, ciao, ciao, ciao!
E seppellire lassù in montagna
sotto l'ombra di un bel fior.

E le genti che passeranno
o bella, ciao! bella, ciao! bella, ciao, ciao, ciao!
E le genti che passeranno
Ti diranno «Che bel fior!»

«È questo il fiore del partigiano»,
o bella, ciao! bella, ciao! bella, ciao, ciao, ciao!
«È questo il fiore del partigiano
morto per la libertà!»

Nonostante quella appena riportata risulti essere la versione più famosa della canzone “Bella Ciao”, non è la prima. Questa è, infatti, frutto di diversi apporti culturali nazionali e internazionali che l’hanno portata ad essere non solo simbolo di Resistenza antifascista nel corso della Seconda Guerra Mondiale ma anche simbolo di rivoluzioni e proteste successive. Già negli anni ’80 del XIX secolo, studiosi come Costantino Nigra, lavoravano per analizzare le varianti dei brani popolari alla ricerca della minima modifica che lo stesso canto, in diversi contesti, poteva subire.¹

In questo senso, si è potuto osservare come Bella Ciao non nasca direttamente come canzone partigiana e diverse versioni di questa circolavano già prima dell’ascesa del fascismo. Come osservano Leydi e Crivelli, infatti, il ritornello “oh bella ciao”, deriverebbe da un’altra canzone tipicamente diffusa nel Nord Italia dal titolo “La bevanda sonnifera” così come la melodia, anch’essa tipicamente settentrionale.²

Spazianti parla, inoltre, di “portabilità”, ossia della possibilità di modificare la canzone allungandola, accorciandola o mescolandola con altre canzoni di simile fattura.

“Where verses or melodies have been replaced for the sole purpose of making the song useful and effective in highly particular situations.”³



Figura 1: Gli italiani marciano per la liberazione intonando "Bella Ciao", 25 Aprile 1945

¹ Carlo Pestelli, *Bella Ciao: la canzone della libertà*, 2016, ADD Editore, p. 21

² Roberto Leydi e Filippo Crivelli, *Bella Ciao de Il Nuovo Canzoniere Italiano*, 1974 in Carlo Pestelli, *Bella Ciao: la canzone della libertà*, 2016.

³ Lucio Spazianti, “Who’s afraid of Bella Ciao? Resistance songs as neo-conflict music”, 2013 in Daniele Salerno, Marit van der Warenburg, “Bella ciao: A portable monument for transnational activism”, *International Journal of Cultural Studies*, 2023

Anche la studiosa Ann Rigney, ha fatto uso del concetto di portabilità per andare ad analizzare la creazione di storie destinate a diventare fenomeni e/o modelli culturali. Ha osservato come, nel caso di Bella Ciao, questo tipo di analisi sia possibile solo prendendo coscienza e accettando la sua duplice natura. Se da un lato, la canzone è considerata in primis simbolo della resistenza partigiana al fascismo durante la Seconda Guerra Mondiale, per altri versi, è stata anche continuamente riscritta e riusata a supporto di diverse cause e contesti italiani e internazionali.

“To study ‘Bella ciao’ as a portable monument, then, means to study the extent to which its musical and textual forms are adapted to new contexts of use.”⁴

La portabilità di Bella Ciao può essere osservata sia nelle sue versioni future che nelle sue versioni passate. Questa è stata infatti utilizzata, negli ultimi decenni, come simbolo di lotta per la libertà di scelta di abortire in Argentina e in Polonia dove migliaia di attivisti sono scesi in piazza intonando una loro versione della canzone ma anche nella Rivoluzione cubana degli anni ‘50.

Si può osservare come, nel corso del tempo, Bella Ciao sia stata utilizzata sia nella versione più accreditata come originale attraverso la semplice traduzione, ma come siano state create anche delle *contrafacta*, ossia degli adattamenti di testo che ne mantengono però il significato di fondo.⁵

Ann Rigney, nel 2018, ha identificato tre livelli su cui memoria e attivismo si relazionano definendoli “memory-activism nexus”: memoria nell’attivismo, canzoni del passato possono ispirare nuovi movimenti nel presente (1); memoria dell’attivismo, l’uso di canzoni del passato può mantenere vivo il ricordo di avvenimenti passati (2) e attivismo della memoria, l’utilizzo di una melodia conosciuta per creare versioni nuove della stessa, come anticipato prima, una *contrafacta* (3).⁶

Tra le antenate è possibile trovare anche una canzone nella quale si riscontrano tracce della melodia di Bella Ciao. Si intitola “Fior di Tomba” e racconta, nei suoi versi, la storia di una donna che si uccide per amore e per l’impossibilità di sposarsi con l’uomo che ama. Soprattutto nella strofa finale, infatti, viene descritta la presenza di un fiore posto sulla sua tomba.

⁴ Ann Rigney “*The Afterlives of Walter Scott: Memory on the Move*”, Oxford University Press, 2012.

⁵ D. Salerno, M. van der Warenburg, “*Bella ciao: A portable monument for transnational activism*”, *International Journal of Cultural Studies*, 2023, p. 4

⁶ Ann Rigney, “*Remembering hope: Transnational activism beyond the traumatic. Memory Studies*”, 2018 in D. Salerno, M. van der Warenburg, “*Bella ciao: A portable monument for transnational activism*”, *International Journal of Cultural Studies*, 2023.

«Questo è il fiore della Rosina,
che è morta per amor.»

«È questo il fiore del partigiano
morto per la libertà!»

Leydi osserva come il tema della morte e la presenza di un fiore sulla tomba, sia tipica delle canzoni popolari e riporti a una visione magica della vita.

“La resurrezione attraverso il fiore o la pianta non avviene perciò più in modo esplicito e diretto ma mediato: l’eroe o l’eroina sopravvive nel ricordo di chi vedrà il fiore piantato sulla sua tomba. Collocato in questa prospettiva il testo *Bella Ciao* acquista un’illuminazione particolare, che non soltanto ne amplia culturalmente il significato, ma soprattutto ne spiega, almeno in parte, la fortuna anche contemporanea.”⁷

Dalle testimonianze di molti partigiani si evince come in Emilia il canto fosse già popolare, e come alcuni lo avessero già sentito con parole diverse nei territori del centro Italia (principalmente Lazio e Abruzzo).

Altre testimonianze, questa volta femminili, sostengono di aver sentito e imparato, nelle risaie degli anni '30, una versione di *Bella Ciao* caratterizzata da testo diverso ma stessa melodia. Un canto mondino, diffusosi durante il fascismo, ma che voleva denunciare lo scontro di classe e la figura femminile.

“La figura della mondariso nella memoria collettiva come nella storiografia si era ritagliata uno spazio ben definito: paladina delle rivendicazioni salariali e dello scontro di classe nel mondo contadino da un lato ed espressione dell’emancipazione femminile dall’altro. [...] per la libertà, anche sessuale, che ne derivava; per quell’espore, durante il lavoro, «la parte ignobile del corpo più in alto di quella nobile, che è la fronte» come ha scritto Sebastiano Vassalli.”⁸

⁷ Roberto Leydi, *Possibile storia di una canzone* in *Storia d'Italia* vol. V, 1973, p. 1193

⁸ Franco Castelli, Emilio Jona, Alberto Lovatto, *Senti le rane che cantano*, 2005 in C. Pestelli, *Bella Ciao: la canzone della libertà*, 2016, p. 53.

Questo il testo della canzone:

«Alla mattina, appena alzata
O bella ciao, bella ciao, bella ciao, ciao, ciao
Alla mattina, appena alzata
In risaia mi tocca andar

E fra gli insetti e le zanzare
O bella ciao, bella ciao, bella ciao, ciao, ciao
E fra gli insetti e le zanzare
Duro lavoro mi tocca far

Il capo in piedi col suo bastone
O bella ciao, bella ciao, bella ciao, ciao, ciao
Il capo in piedi col suo bastone
E noi curve a lavorar

Ma verrà un giorno che tutte quante
O bella ciao, bella ciao, bella ciao, ciao, ciao
Ma verrà un giorno che tutte quante
Lavoreremo in libertà.»

Bella Ciao e tutte le sue versioni non sono soggette a diritti di autore giacché l'autore originale risulta sconosciuto. Tuttavia, negli anni '60, un ex partigiano e mondino ha rivendicato la paternità della versione mondina della canzone portando a un aumento delle ricerche in materia e alla scoperta di nuove testimonianze. Tra queste, è stata identificata una versione che si diffuse dopo la rotta di Caporetto, la quale giustificerebbe l'utilizzo di Bella Ciao come simbolo di resistenza durante la Seconda Guerra Mondiale, identificando l'ambito militare come uno dei principali scenari di riscrittura di canzoni popolari.

«Una mattina mi son svegliato,
oh bella, ciao! bella, ciao! bella, ciao, ciao, ciao!
Una mattina mi son svegliato
e sono andato disertor.»⁹

⁹ C. Pestelli, *Bella Ciao: la canzone della libertà*, 2016, p. 71.

In passato, a causa anche della disomogeneità del livello di alfabetizzazione, le canzoni popolari si trasmettevano per lo più in forma orale. Queste si caratterizzavano per testi semplici con molte ripetizioni e melodie orecchiabili di facile memorizzazione, venivano cantate dai soldati, dai contadini o trasmesse di padre in figlio e questo le rendeva estremamente volatili e modificabili. In questo contesto, *Bella Ciao* sembra essere il frutto della sovrapposizione di sempre nuovi contributi e, la libertà a cui inneggia, la porterà a diventare l'inno di tutte le cause in cui questa viene calpestata.

È il 13 Giugno del 1984 quando *Bella Ciao* diventa la colonna sonora del funerale di Enrico Berlinguer, ed è il 1994 quando – con la vittoria del centrodestra caratterizzato da una campagna elettorale anti-comunista – la canzone riesplode attraverso il gruppo musicale emiliano dei Modena City Ramblers. In questo frangente, *Bella Ciao* inizia a essere associata a un immaginario post-comunista amplificato dai media.

“La grande virtù di *Bella Ciao* sta nel raccontare una storia di lotta, di coraggio e di responsabilità umane per tutta una collettività, ricorrendo a una narrativa non convenzionale, fatta di ellissi, in cui chi ascolta è come obbligato a riempire gli spazi vuoti con l'immaginazione.”¹⁰

Questi sono tutti esempi di portabilità che hanno portato Dario Martinelli ad analizzare, nel 2017, le canzoni di protesta attraverso un approccio basato su tre fattori: contesto, melodia e testo. La conclusione che ne è derivata ha osservato come la portabilità dipenda dalla capacità di un testo di adattarsi a nuovi contesti e a nuovi temi sociali.

La versione più recente della canzone partigiana che si può ritrovare all'interno della cultura popolare, è stata scritta da Khrystyna Solovy, cantante folk ucraina che ha utilizzato la melodia di *Bella Ciao* con l'obiettivo di incitare gli ucraini alla resistenza contro l'oppressione russa. La versione del canto si intitola “Український гнів” (L'Ira Ucraina), ed è stata dedicata "a tutte le forze armate, ai nostri eroi e a tutti coloro che in questo momento combattono per la propria terra".¹¹

¹⁰ Ivi, p. 111

¹¹ Dai social di Khrystyna Solovy.

Questa recita:

“Una mattina, in più all'alba
la terra tremò e il nostro sangue cominciò a bollire,
I razzi dal cielo, le colonne dei carri armati
e il vecchio Dnipro urlò.

Nessuno ci pensava, nessuno sapeva
quale fosse l'ira ucraina.
Uccideremo i boia maledetti senza pietà,
coloro che stanno invadendo la nostra terra.

Nella Difesa territoriale ci sono dei ragazzi migliori,
nelle nostre forze armate combattono veri eroi
e i javelin e i bayraktar
uccidono i russia¹² per l'Ucraina.

E il nostro popolo, gli ucraini
ha già unito il mondo intero contro i russia.
E molto presto li sconfiggeremo
e ci sarà la pace su tutta la Terra”¹³

Attraverso gli studi sul contesto di Jacques Derrida, è possibile andare ad osservare come il testo di Bella Ciao possa essere considerato facilmente “deterritorializzabile” dai contesti cui faceva riferimento in passato per essere così “riterritorializzato”. L’obiettivo è quello di contrastare, attraverso la musica e l’incitamento popolare, qualsiasi forma di oppressione e violenza.

“Are the prerequisites of a context ever absolutely determinable? Is there a rigorous and scientific concept of the context? Does not the notion of context harbor, behind a certain confusion, very determined philosophical presuppositions? To state it now in the most summary

¹² Russnia è parte dello slang ucraino per identificare i russi aggressivi e xenofobi influenzati dalla propaganda del Cremlino.

¹³ La Stampa, 8 Marzo 2022,
https://www.lastampa.it/esteri/2022/03/08/video/bella_ciao_inno_della_resistenza_ucraina_la_cantante_folk_khrystyna_soloviy_la_riadatta_uccideremo_i_boia_maledetti_-2870179/

fashion, I would like to demonstrate why a context is never absolutely determinable, or rather in what way its determination is never certain or saturated.”¹⁴

Lo studioso individua anche i lati negativi della deterritorializzazione e uno di questi viene indicato come il rischio di saturare il contesto interpretativo, ossia la possibilità che un particolare contenuto (in questo caso una canzone) divenga saturo di interpretazioni e significati. Seguendo questo paradigma, *Bella Ciao* viene definita da Bert Olivier come di impossibile saturazione grazie alla sua elevata capacità di adattamento e comprensione che non la rendono mai completamente interpretata.

“What Derrida demonstrates in persuasive, if complex detail, is that the very conditions that make communication (of meaning) or mutual understanding within any context possible, also make it impossible (or ruin its finality), so that the object of understanding (e.g., the song, *Bella Ciao*) is never interpretively saturated; that is, definitively, conclusively, or exhaustively drained of any (further) meaning or significance that it might conceivably have in future contexts.”¹⁵

La presenza di più versioni di *Bella Ciao*, da quella mondina a quella resistenziale, utilizzate per rivendicare lo stesso diritto di fondo – la libertà – dimostrano che il contesto in cui il significato si pone non deve essere particolarmente specifico per far sì che un soggetto terzo sia in grado di interpretare il messaggio proposto.

Per decodificare tale sequenza di segni è possibile utilizzare diverse strategie, come ad esempio ricostruire le circostanze storiche in cui il messaggio è stato creato o il contesto teorico in cui questo è stato scritto. Tuttavia, una volta che il messaggio viene rimosso dal suo contesto originario, inevitabilmente assume un nuovo significato all'interno del nuovo contesto. Questo nuovo significato può essere compatibile o arricchire quello originario, ma in alcuni casi potrebbe anche contraddirlo.

È in questa dinamica che la serie televisiva “*La Casa de Papel*” può essere inserita. Paulin Bock ha analizzato quale potesse essere il motivo del così grande successo della serie e, in seguito ad alcune ricerche e interviste, è arrivata alla conclusione di come questo derivasse proprio dall'utilizzo di *Bella Ciao*:

“It started to make sense once the heist operators sang 'Bella Ciao'. Because El Profesor, the mastermind, wants the operation to send a message to the people, he teaches his gang this popular Italian song, which was sung by the partisans fighting fascism during World War II, and has become a revolutionary anthem. Throughout the show, the song carries their hopes of resistance – it's not about the money as much as it is about what money represents. Because the

¹⁴ Jacques Derrida, “*Signature event context*” In *Margins of philosophy*, University of Chicago, 1972, p.310

¹⁵ Bert Olivier, “*The future of the past of a cinematically mediated protest song*”, Wiley 10.1002/ppi. 1573, 2022

gang are printing their own notes, they aren't technically stealing from anyone – a brilliant trick which they hope will gain them public *support*. They don't think themselves as bad guys, but as revolutionaries against an unjust [sic] system. The first part of the show, halfway through the story of the heist, ends on a montage of real footage of money and what it represents – shots of bills being printed, factory workers sorting coins, crowds on Wall Street and in banks, stocks increasing then decreasing on graphs, the screaming front pages of newspapers. Notes fly in the air, jobless people march in the streets, and credits roll while 'Bella Ciao' plays. For all its silliness, 'La Casa de Papel' hit the jackpot by offering a not-so-subtle but striking allegory of revolt against capitalism.”¹⁶

1.1 Il concerto di Spoleto

Il 1964 viene definito l'anno di consacrazione di Bella Ciao. A Spoleto, infatti, si tenne in questo periodo uno spettacolo folk revival di canzoni popolari, intitolato proprio come la canzone partigiana e inserito all'interno del Festival dei Due Mondi di Spoleto.

Il contesto in cui lo spettacolo si inserisce è ancora fortemente diviso dal punto di vista lavorativo e sociale. Gli anni '60, in Italia sono infatti un periodo di grande trasformazione culturale ed economica grazie alla ricostruzione post-bellica e al cosiddetto "miracolo economico" accompagnato da un repentino spostamento del baricentro strutturale del paese dal mondo delle campagne a quello urbano, per effetto delle migrazioni interne su breve e lunga distanza. Tuttavia vi erano ancora forti sentimenti di superiorità da parte dell'élite all'interno della società, tanto che Pestelli osserva:

“Lo spettacolo farà molto più rumore delle chitarre che lo modulavano sul palco, anche perché in quell'occasione ci sono due mondi paralleli che, per così dire, si scontrano frontalmente; due realtà sociali che di lì a pochi anni avranno anche modo di amalgamarsi, ma allora no di certo. In quel momento, in quel periodo storico, una signora elegante poteva alzarsi dalla platea sdegnata e allontanarsi dalla sala, lamentandosi che non aveva pagato il biglietto per sentir cantare la propria domestica.”¹⁷

¹⁶ Pauline Bock, “Spanish hit series 'La Casa de Papel' captures Europe's mood a decade after the crash”, New Statesman, 24 Agosto 2018 in B. Olivier, “The future of the past of a cinematically mediated protest song”, Wiley 10.1002/ppi. 1573, 2022. <https://www.newstatesman.com/culture/tv-radio/2018/08/spanish-hit-series-la-casa-depapel-captures-europe-s-mood-decade-after>

¹⁷C. Pestelli, *Bella Ciao: la canzone della libertà*, 2016, ADD Editore, p.61

Nonostante la ripresa del nome, il programma dello spettacolo non era incentrato sull'idea di Resistenza e sulla Bella Ciao partigiana – pur se presente in molte delle sue versioni, tra cui quella mondina. Tra le canzoni vi erano canti di lavoro, canti provenienti dal carcere, canti di estrazione contadina e provenienti dai contesti proletari.

Tra i principali problemi dello spettacolo, vi era non solo l'impossibilità, per gran parte della società, di partecipare a causa di un costo molto elevato del biglietto (5000 lire) ma anche problematiche dovute alla presenza di canzoni risalenti alla Prima Guerra Mondiale e contenenti versi molto forti. Ai cantanti furono chieste delle modifiche, delle attenuazioni, ma, soprattutto nella performance emblematica di Michele Straniero, questo non avvenne.

Il cantante prese infatti il posto di Sandra Mantovani. Questa aveva accettato di modificare i versi ma, a causa di un abbassamento di voce non poté partecipare e Straniero cantò la versione originale della canzone "O Gorizia tu sei maledetta", motivo folk italiano scritto durante la Prima Guerra Mondiale. La canzone esprime il dolore e il rimpianto dei soldati che hanno lasciato le loro case per combattere a Gorizia durante la Sesta Battaglia dell'Isonzo nel 1943. I testi criticano anche l'esercito italiano e il governo per il modo in cui hanno trattato i soldati e le loro famiglie. Ne conseguì l'insorgere della platea, portando a scontri fisici e verbali tra conservatori patrioti da una parte e difensori di Straniero dall'altra.

La strofa in questione fu:

“Traditori signori ufficiali che la guerra l'avete voluta, scannatori di carne venduta e rovina della gioventù.”¹⁸

“Straniero si prese una denuncia per vilipendio alle forze armate, e l'eco di tutto ciò arrivò anche in Parlamento. [...] A bilancio dello spettacolo, in definitiva, si poté parlare di un'enorme e insperata pubblicità e questo spiega perché già nel Gennaio dell'anno seguente si pubblicava un disco con le canzoni di Bella Ciao e, sulla scia del disco, si organizzava anche una lunga tournée che riscosse il tutto esaurito dappertutto.”¹⁹

Dal 1964 in poi, proprio grazie al Festival dei Due Mondi, la versione partigiana di “Bella Ciao” tornerà a farsi strada all'interno della musica popolare italiana diventando, nel corso del tempo, sempre più importante in diversi contesti rivoluzionari.

¹⁸C. Pestelli, *Bella Ciao: la canzone della libertà*, 2016, ADD Editore, p.65

¹⁹Ivi p. 67

1.2 La musica nelle serie tv

L'uso delle canzoni nelle serie televisive può essere un elemento molto importante per la narrazione poiché può influire fortemente sull'atmosfera generale percepita dal pubblico. Daniela Cardini e Gianni Sibilla, osservano come, per capire il ruolo della musica all'interno della serialità, sia necessario analizzare lo sviluppo di tre ambiti: in quali modelli di serialità è maggiormente presente (1), la relazione tra canzoni e televisione (2) e la sincronizzazione della musica sugli audiovisivi con particolare attenzione alla figura del music supervisor (3).²⁰

Nel primo ambito, si vuole dimostrare come la comprensione delle logiche di produzione degli audiovisivi, sia fondamentale al fine di interpretare i cambiamenti dei media.

Nel secondo, la relazione canzoni-televisione vuole essere analizzata al fine di andare a osservare i cambiamenti portati dalla digitalizzazione e dalla piattaformaizzazione dei media musicali, alla luce dei meccanismi che regolano tale rapporto.²¹

Infine, con il terzo ambito, si affronta l'importanza della figura del music supervisor, ossia colui che regola i rapporti tra le due industrie: musicale e televisiva. Tra i principali compiti che questa figura si trova a ricoprire vi sono la selezione e la gestione della musica all'interno di produzioni audiovisive come film, serie TV, pubblicità, videogiochi e altri media. Il ruolo prevede la ricerca di brani musicali adatti alla storia, al tono e all'atmosfera del progetto, la negoziazione dei diritti d'autore, la coordinazione con i produttori e i registi, e la supervisione delle registrazioni e della post-produzione della colonna sonora.

“Il consulente musicale è colui che si occupa di fornire contenuti musicali adeguati dall'impaginazione sonora di una serie di produzioni radiotelevisive: varietà, programmi di informazione, reportage, documentari, spot pubblicitari ecc. e che quindi andrà a selezionare le tipologie tecniche: sottofondo, commento, stacco, sigla, brano strumentale, canzone.”²²

Il music supervisor rappresenta una delle figure più importanti all'interno del processo produttivo poiché le sue decisioni influiscono profondamente sulla costruzione dell'identità della serie.

²⁰ Daniela Cardini, Gianni Sibilla, *“La canzone nelle serie tv. Forme narrative e modelli produttivi”*, Patron, 2021, p. 17

²¹ Processo di piattaformaizzazione della produzione di contenuti: T. Poell, D.B. Nieborg, *“The platform of Cultural Production: Theorizing the Contingent Cultural Commodity”*, New Media Society, 2018 in D. Cardini, G. Sibilla, *“La canzone nelle serie tv. Forme narrative e modelli produttivi”*, Patron, 2021.

²² Marco Testoni, *“Musica e visual media”*, 2016, Dino Audino, Roma, 2016, p.36-37

“Ancor più nello specifico, secondo la Guild, la figura professionale è definita da una conoscenza approfondita dei meccanismi di relazione tra musica e supporto audiovisivo e dalla capacità operativa di lavorare in sinergia con il team creativo, di modo che la musica selezionata risulti coerente con il tono e lo stile del progetto; il professionista deve poter collaborare a tutte le fasi del processo produttivo, dallo sviluppo alla pre-produzione, produzione, post-produzione, consegna e marketing strategico. [...] Il cuore del lavoro del music supervisor è la cosiddetta song clearance, ovvero l’ottenimento delle licenze e dei diritti per l’uso commerciale di un brano.”²³

A partire da questi assunti, si può osservare come la canzone “Bella Ciao” sia caratterizzata dall’assenza di un autore riconosciuto. Questo le ha permesso di diventare di pubblico dominio, il che significa che i diritti d'autore sulla canzone sono scaduti rendendola di proprietà pubblica. Questa particolarità, ha permesso agli autori della serie tv “La Casa de Papel” di utilizzare liberamente la melodia e il testo della canzone senza dover pagare alcun diritto d'autore o ottenere una licenza. Tuttavia, è importante notare che esistono e sono state utilizzate diverse versioni della canzone, e alcune di esse sono ancora protette da diritti d'autore (come la versione registrata dai Modena City Ramblers presente all’interno della produzione).

A partire dagli anni Duemila, con la digitalizzazione e la moltiplicazione degli spazi digitali, dei supporti e delle tecnologie, il grado di attenzione che un soggetto riesce a dare ad un prodotto o a una situazione si è fortemente ridotto. Questo, assieme a un sempre maggior numero di piattaforme e produzioni che ogni giorno vengono proposte agli utenti, ha portato ad una nuova necessità di attirare l’attenzione del pubblico così da creare forme di fidelizzazione e di engagement che favoriscano il successo del prodotto. In questo contesto, la serialità televisiva si è imposta come luogo di maggior sperimentazione grazie al suo essere percepita come spazio privilegiato di visione e ascolto, diventando un luogo di coinvolgimento particolarmente importante per l’industria musicale. Si parla di una relazione tra musica e serie televisive caratterizzata da aiuto reciproco poiché la prima potenzia la dimensione narrativa e simbolica della seconda, mentre quest’ultima segue obiettivi di promozione e marketing.

“[...] una canzone viene inserita in una scena o in una sigla, quindi viene supportata da una strategia di posizionamento transmediale, mirata a rendere contestualmente disponibile e visibile il brano in diversi spazi; la serie e la sequenza vengono valorizzate dalla presenza di una

²³D. Cardini, G. Sibilla, “*La canzone nelle serie tv. Forme narrative e modelli produttivi*”, Patron, 2021

canzone, che integra il racconto e attira l'attenzione degli spettatori; la canzone esposta nella serie genera numeri importanti sulle piattaforme musicali. Il meccanismo è valido tanto nel caso del lancio di canzoni scritte appositamente per una serie, quanto nel caso in cui si scelgano canzoni più o meno recenti o brani di repertorio più o meno conosciuti, dando luogo in questo caso al fenomeno della “riscoperta” del brano o dell'artista, capace di generare un significativo indotto per l'industria musicale.”²⁴

Può capitare che i pezzi utilizzati nelle produzioni audiovisive, diventino così iconici da evocare immediatamente ricordi specifici legati alla serie stessa e, di conseguenza, parte integrante dell'esperienza dello spettatore. Degli esempi di ciò possono essere osservati con *Breaking Bad*, serie televisiva statunitense di Vince Gilligan famosa per l'uso della canzone “Crystal Blue Persuasion” durante una delle sequenze chiave della narrazione. E ancora, *Stranger Things* che ha riportato in cima alle classifiche prima “Should I stay or should I go” dei The Clash, utilizzata durante le prime stagioni e poi “Running up that hill (A deal with God)” di Kate Bush, tornata popolare a livello globale dopo l'uscita della quarta stagione. Tuttavia, l'uso di canzoni non originali e già particolarmente conosciute all'interno di serie televisive commerciali, può anche essere motivo di controversia, specialmente quando l'utilizzo di queste viene percepito in modo appropriativo o distaccato dal loro significato originale. Ciò può accadere, quando l'utilizzo di un motivo musicale viene appreso come sfruttamento di sentimenti o movimenti sociali, come ad esempio nel caso della canzone “Bella Ciao” all'interno della serie spagnola “La Casa de Papel”.



Figura 2-3: Prodotti fan-made su “Running up that Hill” e “Crystal Blue Persuasion”

²⁴ D. Cardini, G. Sibilla, “La canzone nelle serie tv. Forme narrative e modelli produttivi”, Patron, 2021, p. 18-19

Fino alla fine degli anni '90 del XX secolo, gli unici possibili indicatori di successo di un prodotto musicale erano la vendita di CD e il numero di biglietti nei concerti. Nonostante i media tradizionali venissero già utilizzati come intermediari tra i produttori discografici, i cantanti e il pubblico, con la comparsa dei media digitali, l'esposizione di un artista e delle sue produzioni divenne più diretta e veloce. Nonostante problematiche legate al file sharing digitale e al conseguente consumo illegale di prodotti musicali, la smaterializzazione dei prodotti audiovisivi ha portato a un sempre maggiore livello di frammentazione e personalizzazione del consumo portando alla comparsa di nuovi generi musicali.

“L'evoluzione digitale delle industrie dei media ha causato la saturazione del mercato, l'abbondanza di contenuti, la moltiplicazione di punti vendita e lettori, modalità di consumo sempre e ovunque e la libera circolazione del file attraverso piattaforme di distribuzione illegali. E a seguito del crollo del precedente monopolio economico, detenuto per decenni da vecchi produttori e distributori, il mondo della musica ha bisogno di evolvere i suoi modelli di business di conseguenza, puntando su strategie competitive che alla fine possano portare un valore aggiunto alla loro offerta – e la costruzione del mondo e lo storytelling fornisce proprio questo.”²⁵

Il contenuto ha la necessità di diventare, quindi, sempre più immersivo permettendo la trasformazione dell'esperienza in un prodotto da vendere al consumatore come qualcosa di nuovo e di diverso dal solito modo di consumare audiovisivi.

“In order for music to be more than a single or an album that is directly sold to consumers, it needs to appeal to the affective economies of cultural life, i.e. to understand the emotional underpinnings of consumer decision-making and to “shape brand reputations, not through an individual transaction, but through the sum total of interactions with the customer an ongoing process that occurs across a range of different media ‘touch points’” (Jenkins 2006, 62–63). To do this, music needs not only to shift into a concept and its storytelling, it also needs to reinforce the relationship with its audience through immersive, emotional and longlasting experiences.”²⁶

A differenza dei contesti considerati tipicamente legati all'industria musicale, all'interno delle serie televisive – come anche dei film – la canzone occupa un ruolo centrale nella narrazione senza che l'artista sia necessariamente presente. Si parla di sincronizzazione e fa riferimento alla presenza di musica indiretta, si basa su un meccanismo di inserimento di un'opera musicale allo scopo di ottenere riconoscimento e successo.

²⁵ Paola Brembilla, “*Transmedia music: The Values of Music as a transmedia Asset*” in Matthew Freeman, Renira Rampazzo Gambarato, “*The Routledge Companion to Transmedia Studies*”, 2019, p. 84-85

²⁶ Ivi p. 86

“Per sincronizzazione si intende il processo nel quale una musica si associa a un filmato per fini commerciali. In poche parole il music licensing regola le trattative e il compenso richiesto da un “avente diritto” per il rilascio della licenza.”²⁷

I primi tentativi di attribuire alla canzone un ruolo innovativo nella serialità risalgono agli anni Ottanta anche se è solo con la comparsa delle OTT (Over The Top), ossia tutte quelle piattaforme che si posizionano al di sopra della rete, che alla musica inizia ad essere riconosciuto un valore aggiunto. La scelta di inserire un brano in particolare all'interno di una sequenza segue logiche estetiche e narrative precise che permettono, secondo Cardini e Sibilla, di categorizzare diversi modelli estetici, industriali e narrativi.

I due studiosi identificano due tipologie di analisi che possono essere effettuate al fine di studiare l'utilizzo di un prodotto musicale all'interno dell'audiovisivo. Per prima cosa vanno ad identificare due diverse funzioni del brano nelle sequenze: l'uso tattico, ossia l'inserimento della canzone come commento alla sequenza così da permettere il completamento di un passaggio narrativo rendendolo più efficace, e l'uso strategico, ovvero il contributo che la canzone può dare alla costruzione dell'identità. In secondo luogo, affrontano la relazione tra l'evoluzione delle serie tv e i diversi metodi con cui la musica viene inserita nel corso della narrazione.²⁸

“[...] le lyrics agiscono come amplificatori di significato. Inserita correttamente nel tessuto di una puntata, una canzone ne può irrobustire il meccanismo narrativo, sostituendosi ai dialoghi e/o ai pensieri dei personaggi e spesso intensificandone l'impatto emotivo sullo spettatore, fino a diventare – nei casi più complessi e coraggiosi – parte integrante della sceneggiatura dell'episodio stesso. [...] Per la prima volta, la canzone pop viene utilizzata in maniera massiccia come paratesto tattico, capace di sottolineare ed amplificare gli stati d'animo dei protagonisti e di attivare contemporaneamente l'emotività dello spettatore, delegando alle lyrics l'espansione verbale dei sentimenti non espressi dai dialoghi.”²⁹

Nel 2018, con la produzione della serie televisiva di Antena3, si è potuto assistere a una ricontestualizzazione della canzone partigiana “Bella Ciao”. Il regista Alex Pina, assieme al music supervisor Manel Santisteban, infatti, hanno fatto un largo utilizzo della canzone per andare ad amplificare l'immagine dei protagonisti come “*Resistencia*” (la Resistenza).

La banda di rapinatori, guidati dal Professore, intende rapinare la Zecca di Stato con l'obiettivo di restituire il denaro ai cittadini oppressi dal Governo spagnolo.

²⁷ M. Testoni, “*Musica e visual media*”, 2016 in D. Cardini, G. Sibilla, “*La canzone nelle serie tv. Forme narrative e modelli produttivi*”, Patron, 2021, p. 45

²⁸ D. Cardini, G. Sibilla, “*La canzone nelle serie tv. Forme narrative e modelli produttivi*”, Patron, 2021, p. 92

²⁹ Ivi p.93-94

“Citing the fiscal policy of Spain, he recounts to Raquel that the European Central Bank injected 171 billion euros into the economic system in 2011, 185 billion euros in 2012, and 145 billion euros in 2013, which he claims went straight from the mint to the bankers, filling the pockets of the rich, increasing inequalities.”³⁰

La determinazione del Professore nel portare a termine questo compito, deriva dalla volontà di vendicare suo padre che, per potersi permettere le cure del figlio, rimase ucciso anni prima nel corso di una rapina.

L’oppressione economica sentita dai cittadini viene anche denunciata attraverso le vite private dei rapinatori. Mosca trascina suo figlio Denver nella rapina con l’obiettivo di ripagare dei debiti di quest’ultimo; il loro obiettivo è quello di saldare il necessario per poi trasferirsi in un paese libero da quella che ritengono sia una tirannia economica. Nairobi vorrebbe utilizzare i soldi rubati per riavere la custodia del figlio, tolto dagli assistenti sociali poiché giudicata incapace di offrirgli una vita dignitosa. Rio è invece il caso più particolare. Giovane e di buona famiglia, decide di unirsi alla banda poiché profondamente insoddisfatto delle sue prospettive lavorative e questo, che può essere considerato un sentimento diffuso nella società contemporanea, porterà l’opinione pubblica a simpatizzare con lui.

Il concetto di “Resistenza” viene in questo caso rivendicato nei confronti del Governo e del sistema finanziario, accusato di rubare ai poveri per dare ai ricchi.

“La canzone riesce ad espandere la narrazione attraverso questo brano così denso di significati e di connotazioni ideologiche, utilizzandolo come “detonatore paratestuale” capace di attribuire una nuova dimensione ed una nuova profondità ai suoi personaggi attraverso una canzone di origini italiane, ma riconoscibile dal pubblico internazionale.”³¹

L’utilizzo di Bella Ciao all’interno della colonna sonora è stato giustificato attraverso la volontà di amplificare problematiche e sentimenti come questi a cui, nella società contemporanea, viene prestata poca attenzione. Per lo stesso motivo, la presenza della canzone partigiana all’interno della serialità televisiva ha diviso il web scatenando un dibattito tra critici e pubblico. Da un lato, ne è stato criticato l’utilizzo definendolo una mancanza di rispetto nei confronti del passato e delle vittime, sostenendo inoltre come ciò rappresenti un’appropriazione culturale. Alcuni hanno anche interpretato l’uso della canzone come un tentativo di sfruttare il sentimento di ribellione e rivoluzione a fini commerciali.

³⁰ Anandita Pagnis, Shweta Saliam, “*The Resistance – An Anarchist insight on Alex Pina’s Money Heist*”, Mumbai, 2020, p.9

³¹ D. Cardini, G. Sibilla, “*La canzone nelle serie tv. Forme narrative e modelli produttivi*”, Patron, 2021, p. 165

Dall'altro, il pubblico lo ha generalmente percepito come un omaggio e come un modo “moderno” per rinnovare l'importanza del messaggio veicolato da essa.



Figura 4: Uno dei manifesti accusato di fini commerciali.

Solitamente, i brani inseriti all'interno di una produzione audiovisiva, non corrono il rischio di saturare la narrazione con la ripetizione. Tuttavia, nel caso di *Bella Ciao*, questa viene utilizzata più e più volte in contesti simili l'uno con l'altro elevando la possibilità di tale pericolo. Inoltre, ne “*La Casa de Papel*”, la canzone non si inserisce solamente come amplificatore emotivo o come parte della sceneggiatura della sequenza, ma è diventata il vero e proprio *sound branding* della serie.

“Nel film le canzoni vengono scritte come una sorta di bandiera che deve rimanere efficace per tutta la durata del film, che ne sia riassuntiva, con meno margine di movimento e con più sintesi, in accordo con quello che il regista vuole comunicare. La serialità ti permette e ti chiede di spalmare ed estendere una serie di idee su un tempo più lungo e questo vale anche per le canzoni: nella scrittura dei brani si fa lo stesso lavoro che fanno gli sceneggiatori per lo sviluppo di un soggetto, che viene scalettato per un certo numero di puntate. Le canzoni partono da un tema universale e si trasformano in brani sul particolare.”³²

³² D. Cardini, G. Sibilla, “*La canzone nelle serie tv. Forme narrative e modelli produttivi*”, Patron, 2021, p. 145

È quindi nuovamente chiaro come il rapporto tra canzone e serie tv si traduca in un ulteriore vantaggio reciproco. Il racconto seriale può contare su un brano musicale per la costruzione di narrazioni emotivamente coinvolgenti, mentre l'industria musicale ottiene un ritorno economico e visibilità all'interno di uno spazio mediale privilegiato dall'attenzione degli ascoltatori.

CAPITOLO 2 – Analisi di codifica de “La Casa de Papel”

2.1 Cos'è la codifica?

La codifica è un metodo di analisi dati qualitativo che nasce a partire dall'evoluzione di quella che viene chiamata “*Grounded Theory*”. Nata negli anni '60 grazie a una ricerca sociologica proposta da Glaser e Strauss sulle morti in ospedale (Charmaz, 2000; Strauss&Corbin, 1990), questa teoria ha permesso e ancora permette di sviluppare ipotesi direttamente a partire dai dati ottenuti, definendo un nuovo metodo di analisi dati chiamato *theoretical coding* o semplicemente *coding*, codifica.

“Coding is the process of analyzing qualitative text data by taking them apart to see what they yield before putting the data back together in a meaningful way”³³

È in questo modo che l'accademico americano John Creswell definisce il principio di codifica che consiste, quindi, nell'osservazione diretta del materiale empirico ottenuto dalla raccolta dati e la sua etichettatura tramite un codice o una parola che ne vadano a riassumere il contenuto.

“A word or short phrase that symbolically assigns a summative, salient, essence-capturing, and/or evocative attribute for a portion of language-based or visual data”³⁴

Questo metodo di analisi riprende un principio proprio della Grounded Theory, ossia la possibilità e la facilità con cui permette al ricercatore di immergersi completamente nei dati raccolti elaborando un'analisi qualitativa trasparente e completa.³⁵

La codifica è tendenzialmente considerata un metodo di analisi tra i più lunghi – in termini di tempo – a causa della necessità di raccogliere ed elaborare i dati manualmente; esistono ed è possibile utilizzare alcune tipologie di software appositamente dedicati, ma è stato osservato come questi creino solitamente un numero di codici troppo elevato che porta ad un'analisi troppo ampia, rapida e analitica, che spesso – anche se non sempre – potrebbe risultare priva di focus.

³³ John Creswell, “*30 essential skills for the qualitative researcher*”, Los Angeles, CA, 2015, p.156

³⁴ Johnny Saldaña, “*The Coding Manual for Qualitative Researchers*”, Sage, Thousand Oaks, CA, 2015, p.3

³⁵ Mai S. Linneberg, Steffen Korsgaard, “*Coding qualitative data: a synthesis guiding the novice*”, Qualitative Research Journal Vol. 19 N. 3, 2019, p. 260

Tra le tipologie di analisi qualitativa, sono stati individuati più metodi di codifica: *Inductive Coding* e *Deductive Coding*, attuabili attraverso due diversi criteri di codifica distinti in primo e secondo ciclo.³⁶

In un processo di analisi qualitativa, il coding (o codifica) è un'attività centrale per identificare i temi e i pattern all'interno dei dati raccolti. Esistono diversi cicli di codifica utilizzati nell'analisi qualitativa per aiutare a strutturare il processo di analisi e per garantire l'affidabilità dei risultati.

Il ciclo di codifica più comune è costituito da tre fasi: la codifica aperta, la codifica assiale e la codifica selettiva (Strauss, A. L., & Corbin, J., 1998).

Nella fase di codifica aperta, il ricercatore esamina i dati per identificare le unità di significato e le assegna a categorie preliminari. In questa fase, il ricercatore non ha ancora un'idea chiara delle categorie finali e l'obiettivo è di creare categorie in modo induttivo, ovvero a partire dai dati stessi (inductive coding).

Nella fase di codifica assiale, il ricercatore organizza le categorie preliminari individuate precedentemente in modo da identificare le relazioni tra di esse. L'obiettivo è di creare una struttura teorica che possa aiutare a comprendere i dati in modo più approfondito. In questa fase, il ricercatore cerca di comprendere la logica sottostante alle categorie, esplorando come queste siano collegate tra di loro.

Infine, nella fase di codifica selettiva, il ricercatore identifica le categorie finali e seleziona quelle più rilevanti per la ricerca. In questa fase, il ricercatore ha una visione più chiara delle categorie e cerca di individuare quelle che sono le più importanti per la ricerca da effettuare.

Tuttavia, il processo di codifica non è sempre lineare e può richiedere di ripetere più volte cicli di analisi per raffinare le categorie e sviluppare una comprensione più profonda dei dati. Inoltre, l'interpretazione dei dati può variare in base al ricercatore e alla sua esperienza e background, il che può influire sui risultati finali dell'analisi. Per questo motivo, è importante che il processo di codifica sia trasparente, ben documentato e sottoposto a revisione da parte di altri ricercatori o membri del team di ricerca.

³⁶ M.S. Linneberg, S. Korsgaard, “*Coding qualitative data: a synthesis guiding the novice*”, *Qualitative Research Journal* Vol. 19 N. 3, 2019, p. 263

2.1.1 Inductive Coding

L'*Inductive Coding*, o anche definito “codifica indotta o ragionata”, è stata così chiamata proprio per la naturalità con cui le etichette di codifica si generano. È una forma di codifica utilizzata principalmente al fine di raggruppare e analizzare dati provenienti da materiale discorsivo (interviste, questionari a risposta aperta e simili), ed è proprio all'interno delle risposte raccolte che viene identificata la parola che verrà poi utilizzata dal ricercatore come etichetta di codifica.

“Working systematically with coding allows the inductive researcher to observe transparency and thus offer credible interpretations of the empirical material.”³⁷

L'elevato livello di trasparenza che l'Inductive Coding permette, come osservato da Gioia, porta alla creazione di un numero molto elevato di codici altamente precisi e descrittivi che derivano dalla lettura dei dati “a nudo”, quindi senza aspettative di base e/o l'utilizzo di modelli a priori.³⁸

“The trustworthiness of findings derived from inductive analysis can be assessed using similar techniques to those that are used with other types of qualitative analysis (e.g., Lincoln&Guba, 1985).”³⁹

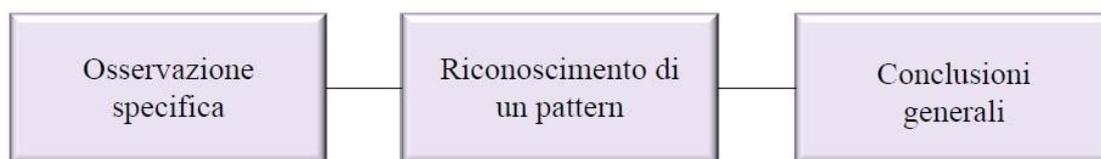


Tabella 1 The Coding Process in Inductive Analysis

³⁷ Dennis A. Gioia, Kevin G. Corley, Aimee L. Hamilton, “*Seeking qualitative rigor in inductive research: notes on the Gioia methodology*”, *Organizational Research Methods*, Vol. 16 No. 1, 2013, pp. 15-31.

³⁸ David R. Thomas, “*A general inductive approach for analyzing qualitative evaluation data*”, *American Journal of Evaluation*, Vol. 27 No. 2, 2006, p.237-246

³⁹ Ivi p.242

2.1.2 Deductive Coding

La “Deductive Coding”, o codifica deduttiva, si compone di una lista di codici predefiniti dal ricercatore ed è a partire da questi che viene effettuata la raccolta e l’analisi dati. Questo tipo di approccio differisce dall’Inductive Coding in quanto permette di individuare codici e analisi a partire da una domanda di ricerca già formulata – nell’inductive la domanda di ricerca viene formulata in base ai dati raccolti – o volta a provare una teoria già esistente.⁴⁰

Creswell e con lui molti altri osservano come l’utilizzo di codici “a priori” possa inconsciamente limitare le possibilità di analisi del ricercatore a meno che questo non sia aperto all’aggiunta dei cosiddetti “codici emergenti”, ossia di tutti quei codici che nascono nel corso dell’analisi.

“A priori codes does serve to limit the analysis to the ‘prefigured’ codes rather than opening up the codes to reflect the view of participants in a traditional qualitative way. If a ‘prefigured’ coding scheme is used in analysis, I typically encourage the researchers to be open to additional codes emerging during the analysis”⁴¹

La particolarità della Deductive Coding sta, quindi, nella possibilità di modificare il set di codici in corso d’opera; quindi, aggiungerne alcuni e/o eliminarne altri a seconda degli spunti e delle osservazioni che si sviluppano nel corso della ricerca.

L’utilizzo dei codici “a priori” è tipicamente visibile in progetti ampi e con una grande quantità di dati da dover analizzare. Solitamente, per ricerche di piccole/medie dimensioni viene utilizzata una combinazione tra i due approcci che prende il nome di “*Blended Approach*” (Graebner et al., 2012) o “*Abduction*” (Alvesson and Kärreman, 2007).

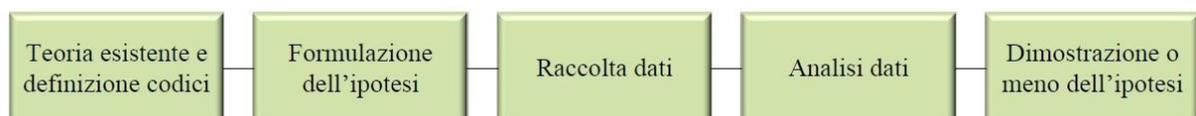


Tabella 2 Procedimento per la Deductive Coding

⁴⁰ Kathleen M. Eisenhardt, “*Building theories from case study research*”, The Academy of Management Review, Vol. 14 No. 4, 1989, pp. 532-551

⁴¹ J. Creswell, “*Qualitative inquiry and research design: Choosing among five Approaches*”, 2013 in Victoria Elliott, “*Thinking about the coding process in Qualitative Data Analysis*” The Qualitative Report, Vol. 23, N. 11, 2018

Entrambe le tipologie di analisi di codifica presenti possono essere attuate attraverso due cicli di codifica: il primo e il secondo.

Il primo ciclo di codifica nell'analisi qualitativa consiste nel prendere i dati raccolti, che possono essere trascrizioni di interviste, appunti o documenti, e suddividerli in categorie e concetti. Durante questo processo, i ricercatori cercano di identificare le idee e i temi chiave presenti nei dati, che possono poi essere organizzati in un sistema di categorie. Questo ciclo di codifica iniziale aiuta i ricercatori a sviluppare una comprensione migliore di quanto raccolto e a identificare i modelli e le tendenze che ne emergono.

“Descriptive codes are assigned to segments of data based on what the segment “is about.” Segments of data are thus summarized using a label that indicates the meaning of the segment of data in relation to the overall research topic.”⁴²

Il secondo ciclo di codifica è un processo più approfondito e dettagliato. Durante questo ciclo, i ricercatori analizzano ulteriormente le categorie e i concetti identificati nel primo ciclo, esplorando le relazioni tra le categorie e cercando di comprendere le sfumature e le complessità dei dati. In questa fase, i ricercatori possono anche cercare di individuare eventuali differenze o casi atipici che potrebbero sfidare le loro teorie o ipotesi iniziali.

Si basa sulla volontà di costruire dei pattern, spesso attraverso processi di clustering, al fine di analizzare la presenza di connessioni tra i codici.

Saldaña riassume il secondo ciclo di codifica in questo modo: “classifying, prioritizing, integrating, synthesizing, abstracting and conceptualizing, and theory building”.⁴³

L'utilizzo di un metodo di analisi dati qualitativo come la codifica permette di usufruire di diversi vantaggi rispetto ad altre possibili tipologie: migliore osservazione dei dati (1), li rende facilmente accessibili e identificabili (2), ne facilita lo spoglio (3), ne assicura trasparenza (4) e validità (5) e – nel caso dell'Inductive Coding utilizzato in caso di interviste – permette di utilizzare l'opinione stessa dei partecipanti come base di analisi (6).⁴⁴

Per quanto riguarda il primo punto, la possibilità di ottenere una migliore osservazione dei dati, questo è possibile grazie alla necessità che richiede l'attribuzione di codici che permette

⁴² Ivi, p.265

⁴³ J. Saldaña, *“The Coding Manual for Qualitative Researchers”*, Sage, Thousand Oaks, CA, 2015, p.58.

⁴⁴ M.S. Linneberg, S. Korsgaard, *“Coding qualitative data: a synthesis guiding the novice”*, Qualitative Research Journal Vol. 19 N. 3, 2019, p. 261-262

di osservare ed elaborare una forma di giudizio sul dato raccolto al fine di comprendere in quale categoria di codici o sottocodici inserirlo (per sottocodice si intende un approfondimento o un'ulteriore classificazione del codice principale); lo stesso principio, accentuato dalla semplificazione e dal maggiore livello di accessibilità che l'attribuzione di codici permette nella lettura di una grande quantità di dati, facilita lo spoglio degli stessi e il movimento del ricercatore all'interno del panel.

Quarto e quinto punto, codificare assicura trasparenza e validità. La facilità con cui i codici sono distinguibili l'uno dall'altro e il modo in cui questi sono strettamente correlati alla risoluzione della domanda di ricerca, permette anche a persone esterne allo studio – ricercatori e non – di leggere i dati, di analizzarli e di elaborare delle proprie conclusioni.

“Because this allows the reader to understand the role played by the researcher in the shaping and analysis of the data. Also, it justifies the choices made by the researcher and can be seen as an attempt to even out the knowledge and the access asymmetry between the researcher and the reader.”⁴⁵

Infine, nel caso di un'analisi di codifica derivante dalla raccolta di interviste, è possibile creare codici a partire direttamente dalle risposte raccolte così da mettere in primo piano le ideologie e prospettive esternate da soggetti intervistati particolarmente centrali per la ricerca effettuata.

⁴⁵ M.S. Linneberg, S. Korsgaard, “*Coding qualitative data: a synthesis guiding the novice*”, *Qualitative Research Journal* Vol. 19 N. 3, 2019, p.262

2.2 La casa di Carta

“La Casa de Papel” (La Casa di Carta in italiano), è una serie televisiva spagnola distribuita dalla televisione broadcast nella nazione di origine e da Netflix per il resto della distribuzione globale. Ideata da Alex Pina nel 2017, si compone di cinque stagioni per una totalità di 48 episodi e queste sono a loro volta divise in due distinte rapine: la prima alla Zecca di Stato spagnola le cui vicende si sviluppano nel corso delle prime due stagioni e una seconda alla Banca di Spagna per rubare la riserva nazionale nel corso delle ultime tre.

Un uomo che si fa chiamare “Il Professore” decide di reclutare otto persone di diversa estrazione sociale ma accomunati da un passato burrascoso e in qualche modo vittime dell’oppressione, per portare a termine la rapina più grande della storia: entrare alla Zecca di Spagna e usare i macchinari presenti al suo interno per stampare milioni di euro.

Per poter portare a termine il piano è necessario che non vi siano legami di alcun tipo tra i rapinatori, per questo motivo fa scegliere loro dei nomi di città che andranno a sostituire il nome di battesimo: Berlino, Tokyo, Rio, Denver, Mosca, Oslo, Helsinki e Nairobi.

Dopo una pianificazione e un addestramento durato cinque mesi, i rapinatori entrano alla Zecca indossando tute rosse e maschere raffiguranti il volto del pittore spagnolo Salvador Dalì e prendendo in ostaggio tutti i presenti, tra cui la figlia dell’ambasciatore americano in visita con la scuola.

Nonostante qualche sbavatura nel piano perfettamente dettagliato del Professore - principalmente a causa dei suoi sentimenti per l’ispettore Raquel Murillo e per l’arruolamento nella banda di uno degli ostaggi Monica Gatzambide (Stoccolma) - le banconote vengono stampate e i rapinatori riescono a fuggire dalla Zecca (anche se non senza perdite).

Le ultime tre stagioni si aprono con la cattura di Rio da parte della polizia, che viene portato in un posto ignoto e torturato. Il Professore, sotto richiesta di Tokyo, decide di ricompattare la squadra e portare a termine un’altra rapina - questa volta ideata da suo fratello Berlino perso nel corso della prima - allo scopo di liberare Rio attraverso dei negoziati. Il piano consiste, infatti, nell’entrare all’interno della Banca di Spagna con l’obiettivo di rubare i lingotti d’oro che compongono la riserva nazionale spagnola e utilizzare i segreti di Stato (sempre contenuti all’interno della banca) per salvare il loro compagno.

Durante questa seconda rapina, la polizia e i servizi segreti utilizzeranno metodi radicali e criminali pur di non replicare il risultato di due anni prima; tuttavia, proprio questi metodi

verranno smascherati dal Professore e dall'ex-ispettore Raquel Murillo (ora Lisbona) e portati davanti all'opinione pubblica che diventerà un vero e proprio tribunale mediatico.

Le dinamiche di potere, la rappresentazione della classe lavoratrice e il ruolo di genere presentati all'interno della serie televisiva spagnola, l'hanno resa un importante caso di studio. Uno studio del 2018 proposto da Lozano, Acuña, Terròn e Centellas e pubblicato sulla rivista "Media, Culture & Society", ha analizzato la serie da un punto di vista critico, esaminando come abbia mostrato i rapporti di potere tra i personaggi e come questi siano stati rappresentati in modo da riflettere le realtà sociali e politiche della Spagna contemporanea. Lo studio ha concluso che la Casa de Papel è stata in grado di attirare un pubblico globale grazie alla sua capacità di combinare un'azione entusiasmante con temi sociali importanti, come la lotta per la giustizia sociale e la critica al sistema finanziario globale. Inoltre, la serie è stata in grado di creare una forte identità visiva e musicale che ha contribuito a renderla un fenomeno culturale a livello mondiale.⁴⁶

Nel 2019, Lisa Shaw e Maria del Mar Azcona, sulla rivista "The Journal of Popular Culture", hanno esaminato come la serie abbia influenzato la cultura popolare e come al suo interno sia stata rappresentata la figura del criminale. Le autrici dell'articolo hanno argomentato su come la serie sia stata in grado di offrire un ritratto umanizzato dei suoi personaggi, rendendo più complessa la rappresentazione dei criminali e sfidando i pregiudizi comuni sulla criminalità.⁴⁷

In "Salva and Stockholm Syndrome: the Criminalisation of Mental Health in La Casa de Papel" (2020) di Katherine Harrison si esamina la rappresentazione della salute mentale nella serie televisiva, concentrandosi in particolare sulla caratterizzazione del personaggio di Salvador (il Professore), affetto da un disturbo ossessivo-compulsivo, e sulla dinamica della sindrome di Stoccolma di cui nella prima stagione, si pensa sia affetta Monica (ostaggio che nel corso della stagione si innamora di Denver). A differenza dei precedenti studi, l'autrice critica la serie sostenendo come questa porti una rappresentazione problematica e sbagliata della salute mentale, associando la malattia mentale alla criminalità e alla violenza.⁴⁸

In "The Political Economy of La Casa de Papel" (2021), Ignacio Álvarez-Ossorio e Francisco Sierra Caballero analizzano la serie televisiva dal punto di vista della critica sociale, esaminando le rappresentazioni della disuguaglianza economica, del lavoro e del potere. Gli autori sostengono che la serie presenta una critica radicale della società capitalista

⁴⁶ J.F. Lozano, B.P. Acuña, J.M. Aguado Terròn, F. Canet Centellas, "La Casa de Papel: Anatomia di un successo televisivo", in Media, Culture & Society, 2018.

⁴⁷ Lisa Shaw, Maria del Mar Azcona, "Money Heist (La Casa de Papel): An International Hit in a New Age of Spanish Language Television", in The Journal of Popular Culture, 2019.

⁴⁸ Katherine Harrison, "Salva and Stockholm Syndrome: the Criminalisation of Mental Health in La Casa de Papel", 2020

contemporanea e delle sue ingiustizie e hanno esaminato come la serie abbia esplorato il tema del potere in modo complesso, rendendo difficile distinguere i "buoni" dai "cattivi".⁴⁹

La particolarità di questa serie televisiva sta, inoltre, nell'utilizzo che è stato fatto della colonna sonora. Una delle canzoni più utilizzate è la canzone tipicamente partigiana "Bella Ciao" che, all'interno della narrazione, viene insegnata ai rapinatori dal Professore (a sua volta sentita cantare dal nonno italiano e partigiano) e cantata e ballata da questi come musica diegetica, ossia proveniente da una fonte sonora presente nell'inquadratura e/o nella scena.



Figura 5: I rapinatori cantano e ballano intonando Bella Ciao

Bella Ciao sembra assumere una valenza espressiva molto importante per l'uso che ne è fatto all'interno della narrazione. Questa viene, infatti, tendenzialmente impiegata come sottofondo di scene fortemente legate ai principi di onestà e libertà - tanto che può essere sentita all'interno di tutte quelle scene in cui un crimine, della polizia o del Governo, è portato alla luce - e riproposta in diverse versioni e lingue.

“It becomes apparent that it is itself, like the emblematic song, a protest television series, which has the hegemony, or perhaps global tyranny, of the current (economic-political) neoliberal regime in its sights.”⁵⁰

⁴⁹ Ignacio Alvarez-Ossorio, Francisco Sierra Caballero, “*The Political Economy of La Casa de Papel*”, 2021

⁵⁰ B. Olivier, “*The future of the past of a cinematically mediated protest son*”, Wiley ppi.1573, 2020, p.3

Ovunque c'è controllo, è possibile assistere a una volontà di resistenza. Ne “La Casa de Papel”, è osservabile inizialmente solo attraverso le azioni del Professore e della banda nei confronti del governo; successivamente, le loro azioni vengono sempre più appoggiate e invocate dall'opinione pubblica.

All'interno della serie spagnola – come anche all'interno dell'adattamento coreano di cui si parlerà nel capitolo 4 – si fa più volte riferimento alla corruzione dei governi e all'anarchia. Noam Chomsky osserva come questa (l'anarchia) sia basata sul controllo democratico della propria vita, nel momento in cui autorità e potere non riescono ad essere giustificate (“On Anarchism”, 2005).

Questa visione della società è accompagnata dalla volontà di smascherare la politica utilizzando Bella Ciao come amplificatore.

Nata dalle risaie, durante la Seconda Guerra Mondiale, la canzone venne adottata come un inno di resistenza da parte dei partigiani italiani. Lottando contro le forze naziste e fasciste, il testo della canzone riflette l'esperienza dei partigiani e il loro desiderio di libertà e giustizia.

Il ritornello, "Bella ciao, bella ciao, bella ciao ciao ciao", viene interpretato come un saluto alle persone amate ma, durante la guerra, venne inteso anche come un saluto alla propria patria per la quale i partigiani erano pronti a sacrificarsi.

Il significato che La Casa de Papel attribuisce alla canzone attraverso il suo posizionamento negli episodi, coincide con il significato che veniva attribuito a Bella Ciao durante la Seconda Guerra Mondiale?

Questa domanda ha portato alla volontà di analizzare la narrazione e le sottotrame presenti negli episodi attraverso un metodo di analisi qualitativo di codifica, volto a individuare il reale contesto di utilizzo della canzone all'interno di particolari scene e se questo rispecchia il significato storico e sociale che le viene riconosciuto.

Il metodo di ricerca utilizzato verrà spiegato nel dettaglio all'interno del prossimo paragrafo, in ogni caso si tratta di una tipologia di analisi che implica l'individuazione “a priori” di un set di codici (o isotopie) e una serie di sottocodici derivanti da questi allo scopo di analizzare scena per scena il prodotto audiovisivo di riferimento - in questo caso gli otto episodi de La Casa de Papel all'interno dei quali è stata utilizzata la canzone.

2.3 Analisi di codifica

L'ipotesi da cui nasce questa analisi sta nell'osservare e analizzare l'utilizzo della canzone "Bella Ciao" all'interno della serie televisiva spagnola "La Casa de Papel", al fine di comprenderne le finalità e se tale utilizzo sia in linea rispetto al significato intrinseco della canzone simbolo di resistenza e libertà. Lo scopo è di andare a codificare gli episodi in cui questa è presente, attraverso l'utilizzo di specifiche isotopie legate alle possibili trame che legano i personaggi tra di loro e alla narrazione.

Domanda di ricerca 1: In che contesti narrativi viene utilizzata la canzone "Bella Ciao" all'interno della serie televisiva spagnola?

Domanda di ricerca 2: Tali contesti rispecchiano il significato storico e sociale che venne dato alla canzone durante la Seconda Guerra Mondiale?

"La Casa de Papel" vede, nel corso delle cinque stagioni di cui è formata, un chiaro utilizzo della musica come amplificazione della situazione proposta. All'interno della serie televisiva, gli autori hanno fatto la precisa scelta di utilizzare diverse versioni della canzone "Bella Ciao", tipicamente associata alla Resistenza partigiana, in 8 episodi dei 41 totali prodotti. All'interno delle cinque stagioni, sono stati codificati i seguenti episodi contenenti la canzone:

- Stagione 1
 - Episodio 11. Dopo 57 ore di rapina, Mosca, il rapinatore addetto alla preparazione della via di fuga (un tunnel da scavare sotto il pavimento di uno dei caveau della Zecca) raggiunge il terreno presente al di sotto delle fondamenta con il piccone, mentre alla radio ascolta Bella Ciao. Questo grande traguardo viene festeggiato dai rapinatori che raggiungono il compagno, cantando e ballando sulle note della canzone inserita sotto forma di musica diegetica.
 - Episodio 13. In un flashback verso la fine della puntata, viene mostrata la sera prima della rapina. Il Professore e Berlino siedono a cena parlando dei vecchi tempi e concordano le ultime rifiniture della rapina e della fuga del Professore nel caso questa finisca male. In questo frangente il telespettatore scopre che i due personaggi sono fratelli cresciuti lontani l'uno dall'altro e sulle note di

un'extradiegetica Bella Ciao, per la prima volta, il Professore si riferisce ai rapinatori come "la Resistenza".

La canzone viene anche utilizzata come sottofondo per i titoli di coda di questo episodio, all'interno dei quali viene presentato un montaggio di video e immagini risalenti alla crisi economica del 2008. Mostra i cittadini senza lavoro e sempre più poveri, mentre i ricchi si arricchiscono ancora di più attraverso la stampa di nuove banconote.

- Stagione 2

- Episodio 01. In un flashback, il Professore brucia delle foto di lui con suo padre e racconta di quando suo nonno partigiano combatteva con la Resistenza cantando Bella Ciao - canzone insegnatagli proprio da lui.
- Episodio 09. Dopo 128 ore di rapina, 2 miliardi di euro stampati e il tunnel di fuga pronto per essere utilizzato, gli agenti speciali fanno irruzione nella Zecca ingaggiando degli scontri a fuoco con i rapinatori. Durante la fuga, Berlino decide di restare indietro per coprire i suoi compagni e viene ucciso sulle note di Bella Ciao.

- Stagione 3

- Episodio 06. Nel mezzo della seconda rapina, questa volta alla Banca di Spagna, alcuni agenti della polizia riescono a entrare ma vengono catturati dai rapinatori che li registrano mentre intonano Bella Ciao. Questo video viene poi mandato alla polizia come simbolo di resistenza alla loro offensiva.
- Episodio 08. In questo episodio, Bella Ciao viene utilizzata per amplificare il significato emotivo dei crimini compiuti dalla polizia e dal Governo pur di sventare la rapina. Dopo aver ucciso Nairobi a tradimento e dopo aver finto la morte dell'ex ispettore Raquel Murillo (ora Lisbona), i rapinatori lanciano delle bombe incendiarie sulle camionette inneggiando alla Resistenza e con l'appoggio dell'opinione pubblica.

- Stagione 4

- Episodio 08. Come nel tredicesimo episodio della prima stagione, Bella Ciao viene inserita all'interno dei titoli di coda. Questa volta è intonata dall'ispettore Alicia Sierra tradita dalla polizia e dal Governo che la accusano pubblicamente di tortura e insabbiamento nei confronti di uno dei rapinatori (nonostante le azioni compiute dall'ispettore fossero ordine del Governo stesso). La canzone

è utilizzata al fine di denunciare ancora una volta il doppio gioco spesso portato avanti dai governi al fine di ottenere consenso.

- Stagione 5
 - Episodio 08. Riprendendo le dinamiche proposte nel corso della prima stagione, dopo aver ridotto in pepite tutto l'oro presente all'interno della riserva nazionale spagnola, i rapinatori cantano e ballano sulle note di Bella Ciao (in questo caso si tratta di un inserimento diegetico in quanto non viene utilizzata una qualsiasi versione della canzone ma sono i rapinatori stessi ad intonarla).

Dato lo scopo dell'analisi e la presenza di Bella Ciao solo in alcune specifiche scene degli episodi, questi non sono stati codificati nella loro totalità ma tenendo in considerazione solo le parti contenenti la canzone e le scene legate a queste (si va dai 05:30 minuti dell'S01E11, ai 56 minuti dell'S04E08). Per esempio, nell'episodio 9 della seconda stagione, non è stata codificata solo la scena in cui è utilizzata Bella Ciao (la morte di Berlino) ma anche tutte quelle che hanno portato ad essa risultandone 34 minuti di codifica totali.

L'analisi di codifica ha inizio attraverso una fase di segmentazione con la quale si va a dividere l'episodio. Per l'individuazione del segmento, ossia di una porzione di video caratterizzata da continuità spazio-tempo-azione, si tiene principalmente conto dell'inizio e della fine della scena; tuttavia, questa suddivisione può variare qualora le scene siano collegate e presentino le stesse isotopie.

Questi sono stati analizzati attraverso l'utilizzo di un protocollo di codifica composto da 4 isotopie e 23 sottocodici totali ai quali è stata aggiunta una colonna dedicata alla presenza o meno di Bella Ciao all'interno dei diversi segmenti e alle isotopie corrispondenti.

2.3.1 Metodo di analisi

Al fine di effettuare l'analisi di codifica è stato creato un foglio Excel nel quale sono state inserite le seguenti etichette:

- **Season:** prevede la creazione di un codice che vada a riassumere la denominazione della serie televisiva e la stagione di riferimento (es. CDPS01: Casa de Papel, Stagione 01).
- **Codice:** prevede la creazione di un codice che unisca serie televisiva, stagione di riferimento ed episodio codificato (es. CDPS01E11: Casa de Papel, Stagione 01, Episodio 11).
- **N° Segmento:** l'episodio da codificare viene suddiviso in segmenti, porzioni di video caratterizzate da continuità spazio-tempo-azione, e presi come unità di analisi che hanno lo scopo di delimitare la scena presa in considerazione per poi assegnarne l'isotopia corrispondente. Nel caso in cui, nella stessa scena, siano presenti più isotopie che non sono sovrapposte tra loro, il numero di segmento viene ripetuto accompagnato da una lettera (es. segmento 2a).
- **Inizio:** minutaggio in cui inizia la scena/segmento presa in considerazione.
- **Fine:** minutaggio che indica la fine della scena.
- **Durata:** durata del segmento da analizzare.

A queste etichette di base, si susseguono i codici attribuiti alle isotopie di riferimento alle quali viene assegnato un peso attraverso un numero da 0 a 6. Il valore dipende da quanto l'isotopia è presente all'interno del segmento – è possibile che nella scena sia presente una singola isotopia di valore 6 come due isotopie sovrapposte ai quali dovrà essere assegnato un peso (la somma dei valori assegnati non dovrà comunque superare il valore massimo di 6).

2.3.2 Protocollo di codifica

Questa analisi ha previsto l'utilizzo di 5 isotopie e 23 sottocodici:

- *Sentimental Plot*. Utilizzata per individuare tutti quei segmenti in cui predomina la sfera emotiva. Può riguardare ogni attore presente all'interno della narrazione, sia esso un personaggio principale o meno.

I sottocodici utilizzati hanno l'obiettivo di suddividere i diversi tipi di relazioni possibili. Per esempio, per "relazioni empatiche" si definiscono tutti quei momenti in cui un personaggio si mette nei panni di un altro comprendendone le difficoltà; mentre con "crisi personale" si individuano tutti quei momenti in cui un personaggio mette in dubbio le sue azioni e/o quello in cui crede.

- *Heist Plot In – Rapina all'interno*. Riguarda tutti quei segmenti le cui scene avvengono all'interno della Zecca e della Banca. Fa riferimento alla presenza di rapinatori e/o ostaggi.

Tra i sottocodici è possibile trovare "scelte etiche" con il quale si individuano tutte quelle dinamiche che implicano una riflessione del personaggio sulla moralità delle proprie azioni.

- *Heist Plot Out – Rapina all'esterno*. Segmenti le cui scene sono girate all'esterno della Banca di Spagna e della Zecca e riguardano i movimenti della polizia, del Professore e le relazioni tra questi.

Tra i sottocodici è possibile individuarne uno strettamente legato a quest'ultimo aspetto, con il quale si vuole andare a identificare tutte quelle situazioni in cui il Professore e la polizia si trovano a contrattare. I "flashback" riguardano le scene di preparazione della rapina mostrate mentre questa è già in atto.

- *Professor Plot*. Trama con cui sono etichettati tutti quei segmenti nei quali vengono rappresentate scene di vita quotidiana del Professore o, comunque, scene che non implicano in alcun modo la rapina.

- *NA. Not Available*. Codice utilizzato per indicare i valori di missing, ossia il valori mancanti o non classificabili.

ISOTOPIE	SOTTOCODICI
<i>Sentimental Plot</i>	<p><i>SP1</i> ◇ relazioni di coppia</p> <p><i>SP2</i> ◇ relazioni di potere/gerarchia</p> <p><i>SP3</i> ◇ relazioni di amicizia</p> <p><i>SP4</i> ◇ relazioni sessuali</p> <p><i>SP5</i> ◇ relazioni empatiche</p> <p><i>SP6</i> ◇ gelosia</p> <p><i>SP7</i> ◇ crisi personale</p> <p><i>SP8</i> ◇ relazioni conflittuali e litigi</p>
<i>Heist Plot In – Rapina all'interno.</i>	<p><i>HPI1</i> ◇ scelte etiche</p> <p><i>HPI2</i> ◇ situazioni di crisi e conflitti a fuoco</p> <p><i>HPI4</i> ◇ situazioni che implicano la presenza di ostaggi</p> <p><i>HPI5</i> ◇ preparazione della via di fuga</p> <p><i>HPI6</i> ◇ situazioni che implicano soldi o oro</p> <p><i>HPI7</i> ◇ vantaggio dei rapinatori</p>
<i>Heist Plot Out – Rapina all'esterno</i>	<p><i>HPO1</i> ◇ scelte etiche del professore</p> <p><i>HPO2</i> ◇ situazioni di crisi del Professore inerenti alla rapina</p> <p><i>HPO3</i> ◇ relazioni tra il Professore e la polizia</p> <p><i>HPO4</i> ◇ dinamiche interne alla polizia</p> <p><i>HPO5</i> ◇ situazioni di crisi della polizia</p> <p><i>HPO6</i> ◇ flashback</p> <p><i>HPO7</i> ◇ vantaggio della polizia</p>
<i>Professor Plot</i>	<p><i>PP1</i> ◇ vita privata del Professore</p> <p><i>PP2</i> ◇ situazioni di crisi personale del Professore</p>
<i>NA – Not Available</i>	

Nella prima domanda di ricerca ci si chiedeva in quali contesti narrativi fosse stata utilizzata Bella Ciao.

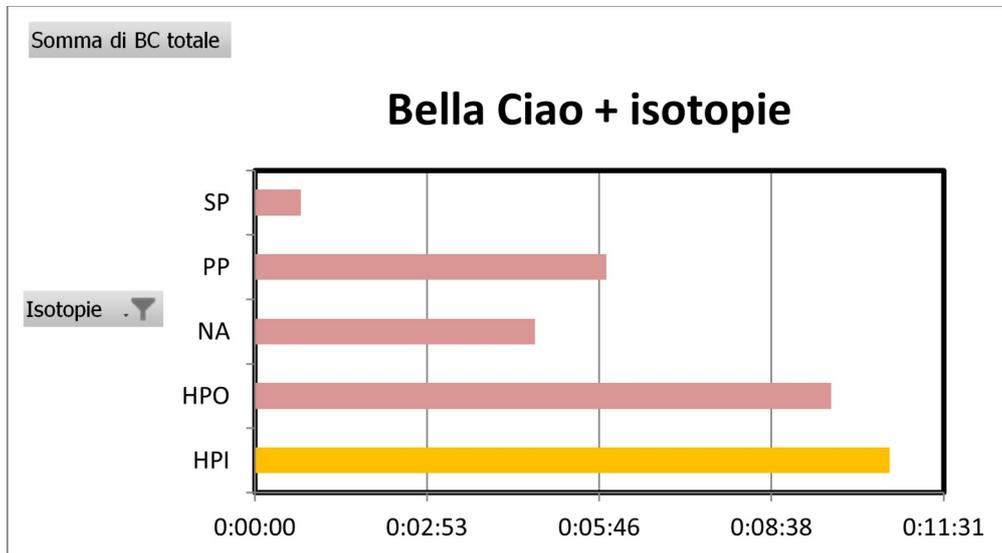


Grafico 1: Durata complessiva di Bella Ciao all'interno di ciascuna isotopia

Nel grafico 1 si può osservare come Bella Ciao sia presente per un totale di 31 minuti e 35 secondi. È maggiormente presente nell'isotopia HPI, Heist Plot In, per un totale di 10 minuti e 37 secondi, risultato visibile anche attraverso l'osservazione del Grafico 2 nel quale sono tre su cinque i sottocodici della suddetta isotopia ad essere stati riscontrati maggiormente.

Il Sentimental Plot è l'isotopia in cui è presente in minor quantità con 46 secondi, che sono attribuiti a un singolo segmento dove è presente una sovrapposizione con HPI (le relazioni di amicizia SP3, si sovrappongono a situazioni che implicano la presenza di soldi o oro HPI6). Nell'episodio 08 della quinta stagione, infatti, i rapinatori cantano e ballano sulle note di Bella Ciao per festeggiare il trasporto fuori dalla banca di tutto l'oro e la riuscita della rapina alla Zecca di Stato.

La presenza di Bella Ciao in NA (Not Available) per un totale di 4 minuti e 41 secondi, ha un significato molto particolare.

Nei due segmenti che lo riguardano, infatti, la canzone è stata utilizzata dal regista Alex Pina come sottofondo ai titoli di coda e con uno scopo ben preciso. Nel primo segmento da prendere in considerazione, presente alla fine dell'episodio 13, stagione 1, è stato inserito un montaggio appositamente creato con l'obiettivo di denunciare la crisi finanziaria spagnola del 2008.

Sono riportati titoli di giornale e spezzoni televisivi reali e molto forti che ritraggono suicidi, disoccupazione, fame e povertà affiancate da immagini attraverso le quali si osservano le banche stampare nuovi soldi e gli uomini potenti diventare ancora più ricchi.

Nel secondo caso, segmento presente nell'episodio 08 della stagione 04, il significato della denuncia è presente ma molto meno esplicito. Nel corso dei sottotitoli, infatti, viene utilizzata una versione inedita di Bella Ciao e registrata appositamente da Najwa Nimri – interprete dell'ispettore Alicia Sierra – dopo che il suo personaggio è stato, nel corso della narrazione, diffamato dalla polizia e dal Governo.

Alicia Sierra sotto ordini del Governo ha torturato Rio, uno dei rapinatori – interpretato da Miguel Herrán – per poi insabbiarne le prove. Nell'episodio citato, l'ispettore Sierra ormai diffamata, rivela l'insabbiamento alla stampa e all'opinione pubblica che inizia a rivoltarsi contro le Autorità e sempre più a favore dei rapinatori.

In entrambi i segmenti NA, Bella Ciao è stata utilizzata al fine di dimostrare una forma di resistenza nei confronti dei Governi corrotti di tutto il mondo.

I segmenti che vedono l'utilizzo della canzone riguardano quasi tutti (9 su 14) scene che vedono la presenza contemporanea di rapinatori e polizia; si tratta principalmente di momenti in cui la polizia si macchia di crimini come diffamazione e ricatto ma anche e soprattutto scontri a fuoco – Bella Ciao viene, infatti, utilizzata quando la polizia finge la morte di Lisbona dopo aver sparato a tradimento a Nairobi e durante la morte di Berlino. In quest'ultimo caso in particolare, attraverso l'utilizzo della canzone si vuole andare ad amplificare l'emotività della morte del personaggio che si sacrifica per la libertà dei suoi compagni. Non è un caso che, all'interno di questo segmento, il regista Alex Pina abbia deciso di inserire una versione della canzone caratterizzata dalla continua ripetizione degli ultimi versi: “E questo è il fiore del partigiano, morto per la libertà.”

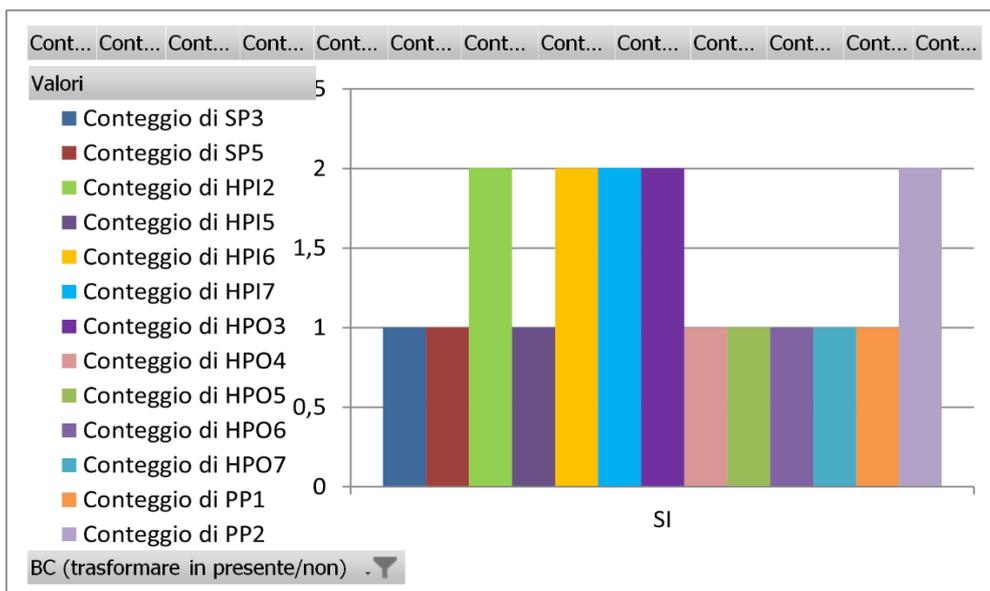


Grafico 2: Sottocodici riscontrabili all'interno dei segmenti in cui è presente Bella Ciao

Come osservabile nel grafico 2, Bella Ciao è risultata legata almeno in una scena a 13 sottocodici dei 23 totali individuati nel protocollo di codifica. Il grafico che segue, è stato creato utilizzando valori di conteggio al fine di individuare il numero di volte in cui la canzone rientra nelle stesse isotopie. È necessario specificare che, nonostante in questo caso le isotopie con conteggio più alto corrispondono anche al tempo più alto (ossia i minuti totali di presenza di Bella Ciao), questo non sempre avviene.

Tra i sottocodici riportati, quelli sottolineati rappresentano i valori più alti.

SP3 → Relazioni di amicizia

SP5 → Relazioni empatiche

HPI2 → Situazioni di crisi e conflitti a fuoco

HPI5 → preparazione della via di fuga

HPI6 → situazioni che implicano soldi o oro

HPI7 → vantaggio dei rapinatori

HPO3 → relazioni tra il professore e la polizia

HPO4 → dinamiche interne alla polizia

HPO5 → situazioni di crisi della polizia

HPO6 → flashback

HPO7 → vantaggio della polizia

PP1 → vita privata del professore

PP2 → situazioni di crisi personale del professore.

È possibile osservare come alcuni sottocodici risultino legati a Bella Ciao più di una volta, quindi siano presenti in più scene all'interno delle quali è stata usata la canzone.

Tra queste troviamo principalmente sottocodici dell'isotopia "Heist Plot In", ossia tutti quei segmenti che mostrano le dinamiche interne alla Banca di Spagna e alla Zecca e che riguardano rapinatori, ostaggi e/o il rapporto tra questi.

2.4 Conclusioni

All'interno della produzione sono state fatte precise scelte musicali come colonna sonora, tra cui l'utilizzo della canzone tipicamente partigiana e legata alla Seconda Guerra Mondiale "Bella Ciao". Attraverso l'analisi eseguita e l'osservazione dei grafici ottenuti, è possibile rispondere a entrambe le domande di ricerca proposte a inizio capitolo.

All'interno della serie, la canzone è utilizzata principalmente in contesti riguardanti la rapina all'interno della Banca e della Zecca di Spagna (HPI) e prevalentemente in scene con la quale gli sceneggiatori e il regista vogliono andare a denunciare i crimini che ogni giorno e in ogni parte del mondo vengono compiuti dalle persone che si trovano in posizioni di potere e controllo. L'obiettivo dei rapinatori è quello di danneggiare lo Stato in sé e la sua economia attraverso le due rapine. Queste vogliono rappresentare una forma di resistenza nei confronti dell'ingiustizia, della corruzione e in difesa dei cittadini e dell'opinione pubblica. Nonostante non sia questo il significato originario che la canzone ha acquisito durante la Seconda Guerra Mondiale, ossia di inno di resistenza da parte dei partigiani italiani contro le forze naziste e fasciste, il loro desiderio di libertà e giustizia, questo è comunque riconosciuto e raccontato all'interno dell'episodio 01 della seconda stagione nel quale il Professore racconta a Berlino la storia del nonno, di origini italiane e partigiano e di come sia stato proprio lui a parlargli di Bella Ciao e del suo grande significato di *Resistenza*.

Possiamo quindi concludere osservando come l'ipotesi di partenza, ossia il rispetto del significato di Bella Ciao all'interno della serie televisiva, sia stata effettivamente confermata; nonostante il contesto di utilizzo sia naturalmente diverso e la gravità dei fatti avvenuti prima e nel corso della Seconda Guerra Mondiale sia inimmaginabile, il significato che sta alla base della volontà di resistere può essere ritrovato.

L'utilizzo di Bella Ciao come colonna sonora di un prodotto multimediale è stato percepito in modi completamente diversi dall'opinione pubblica che verranno esaminati nel capitolo 3. Lo scopo è proprio quello di individuare il sentimento prevalente che si è sviluppato, attraverso

un sondaggio proposto ad un panel di 205 partecipanti tra cui 20 associati ANPI (Associazione Nazionale Partigiani Italiani). All'uscita de "La Casa de Papel", infatti, il web italiano si è fortemente diviso tra persone che hanno apprezzato e percepito l'utilizzo della canzone come un omaggio al suo significato e utenti che lo hanno criticato in quanto mancanza di rispetto nei confronti di coloro che hanno perso la vita.

CAPITOLO 3 – Il sondaggio

Questo capitolo vuole esporre i risultati di un sondaggio effettuato su un campione composto da 205 persone. Tale sondaggio nasce dalla volontà di osservare che effetti ha avuto l'utilizzo di "Bella Ciao" all'interno de La Casa de Papel, e il suo successivo successo tra i DJ all'interno delle discoteche, le reazioni che ha suscitato e se possono dirsi correlati all'età degli intervistati.

Per iniziare, un sondaggio è un metodo di raccolta dati utilizzato per raccogliere informazioni da un gruppo di persone su un determinato argomento. I sondaggi possono essere condotti in diversi modi, ma generalmente implicano la presentazione di una serie di domande sottoposte ad un certo numero di partecipanti e la raccolta delle loro risposte. Tali domande possono essere demografiche, ossia raccogliere informazioni di base sui partecipanti, come l'età, il sesso, la posizione geografica, il livello di istruzione e la professione. Queste informazioni possono aiutare a capire meglio i risultati del sondaggio in relazione alle caratteristiche demografiche dei partecipanti (1); attitudinali, il cui scopo è quello di comprendere le opinioni, le credenze e le percezioni dei partecipanti su un determinato argomento (2); comportamentali (3); domande aperte (4); domande a scelta multipla (5); domande a scala, richiedono ai partecipanti di esprimere il loro livello di accordo o disaccordo su una scala graduata (6).⁵¹⁵²

Esistono inoltre diversi modi per sottoporre un sondaggio al panel di riferimento, tra cui:

- Sondaggi online: i sondaggi online sono condotti tramite internet e, per questo, di recente utilizzo (dal 1990 circa). Questa metodologia viene sfruttata utilizzando strumenti di sondaggio online come Google Forms, SurveyMonkey o Typeform che consentono di creare rapidamente un sondaggio, inviarlo a un gruppo di persone e raccogliere le risposte in tempo reale rendendola una delle modalità più economiche di raccolta dati.
- Sondaggi telefonici: i sondaggi telefonici implicano la chiamata di persone selezionate casualmente e la presentazione delle domande "dal vivo". A partire dal 1980, il sempre maggiore utilizzo del telefono ha portato alla quasi totale sostituzione delle interviste faccia a faccia. I sondaggi telefonici sono spesso utilizzati da aziende di sondaggi di opinione pubblica per raccogliere informazioni su questioni politiche e sociali.

⁵¹ Floyd J. Fowler Jr, "Survey Research Methods", 2014

⁵² Jon A. Krosnick, Stanley Presser, "Question and questionnaire design", Handbook of survey research, 2009

- Sondaggi faccia a faccia: i sondaggi faccia a faccia implicano l'incontro dell'intervistatore con un individuo selezionato casualmente o rappresentativo di una popolazione. Questo tipo di sondaggio è spesso utilizzato per la raccolta di informazioni demografiche o di mercato e fu utilizzato in gran parte per due/terzi del ventesimo secolo.
- Sondaggi via posta: questi sondaggi sono condotti inviando un questionario via posta a un gruppo di persone selezionato casualmente. Questa tipologia può richiedere un po' più di tempo rispetto ad altri metodi di sondaggio e un maggiore dispendio economico, ma può essere utile per raccogliere informazioni da persone che non hanno accesso a internet.
- Sondaggi misti: i sondaggi misti utilizzano più di un metodo di sondaggio per raccogliere informazioni da un gruppo di persone. Ad esempio, un'azienda potrebbe utilizzare un sondaggio online per raccogliere informazioni da un campione rappresentativo della popolazione e un sondaggio faccia a faccia per raccogliere informazioni più dettagliate da una sotto-popolazione specifica.⁵³

Indipendentemente dal tipo di sondaggio utilizzato, è importante assicurarsi che le domande siano chiare e facili da capire al fine di evitare barriere linguistiche, che il campione sia inclusivo e ben rappresentativo della popolazione di interesse e che i dati vengano raccolti e analizzati in modo coerente.

Esistono anche diverse modalità attraverso le quali è possibile scegliere coloro che apparterranno al campione:

- Casuale semplice: ogni individuo della popolazione ha la stessa probabilità di essere selezionato.
- Sondaggio stratificato: la popolazione viene divisa in gruppi omogenei, o strati, e poi un campione viene selezionato casualmente da ciascuno strato. Questo metodo garantisce che ogni sottogruppo della popolazione sia rappresentato nel campione.
- Sistemático: gli individui vengono selezionati in base a un intervallo sistemático, ad esempio ogni decimo individuo.
- Di quota: la popolazione viene suddivisa in base a criteri come età, genere o livello di istruzione e viene selezionato un campione di individui in modo da rispettare le proporzioni di ciascuna categoria.
- A grappolo: il campionamento avviene in più fasi. In questo tipo di sondaggio, l'intera popolazione viene divisa in gruppi, o grappoli, e alcuni di questi grappoli vengono selezionati casualmente per essere inclusi nel campione. Quindi, all'interno di ogni grappolo

⁵³Ernest L. Cowles, Edward Nelson, “*An Introduction To Survey Research*”, 2015, p.82

selezionato, tutti gli elementi sono inclusi nel campione. Il sondaggio a grappolo è spesso utilizzato quando la popolazione è molto grande e dispersa su una vasta area geografica. Questo metodo riduce i costi e semplifica l'organizzazione del sondaggio.

Ciascuna tipologia ha vantaggi e svantaggi a seconda del contesto di utilizzo. La scelta del tipo di sondaggio dipende principalmente dall'obiettivo dell'organizzatore, dalla dimensione della popolazione, dalla sua distribuzione geografica e dalle risorse disponibili (economiche e non). In questo caso, è stata presa in considerazione l'ultima tra le tipologie di sondaggio sopra elencate e i relativi lati positivi e negativi.

Vantaggi:

Riduzione dei costi: poiché il campionamento avviene in più fasi, il sondaggio a grappolo può essere meno costoso rispetto ad altri metodi di campionamento.

Facilità di organizzazione: suddividere la popolazione in grappoli può semplificare l'organizzazione del sondaggio.

Possibilità di coprire una vasta area geografica: il sondaggio a grappolo è particolarmente utile quando la popolazione è dispersa su una vasta area geografica.

Svantaggi:

Possibile errore di campionamento: poiché tutti gli elementi all'interno di un grappolo sono inclusi nel campione, il rischio di errore di campionamento è maggiore rispetto ad altri metodi di campionamento.

Possibile perdita di efficienza: a causa della selezione dei grappoli casuali, alcuni grappoli possono essere inclusi nel campione nonostante contengano pochi o nessun elemento della popolazione di interesse, ciò potrebbe ridurre l'efficienza del sondaggio.

Possibilità di effetti di cluster: poiché gli elementi all'interno di un grappolo sono simili tra loro, ci potrebbe essere una maggiore variazione all'interno dei grappoli rispetto alla variazione tra i grappoli. Ciò potrebbe influenzare la precisione del sondaggio.⁵⁴⁵⁵

In generale, i sondaggi possono essere interviewer-administered o self-administered. Nel primo caso, l'intervistatore o il ricercatore ha un contatto diretto con l'intervistato ed è lui stesso che ha il compito di registrare le risposte del soggetto; nel secondo, l'intervistato risponde al sondaggio a casa sua, con i suoi tempi e senza mediatori o ricercatori presenti e la tipologia principalmente utilizzata in questo caso è il sondaggio online.⁵⁶

⁵⁴Sharon Lohr, "Sampling: Design and Analysis", 2019

⁵⁵Leslie Kish, "Survey Sampling", 1965

⁵⁶Megan Cole, "Surveys from start to finish", 2016

In questa analisi, è stato utilizzato un sondaggio a grappolo online, quindi self-administered, con domande demografiche, a risposta multipla e aperte, nella quale la scelta di ciascun gruppo è stata il frutto di una reazione a catena tra i partecipanti. Più precisamente, il sondaggio è stato inviato a pochi cluster iniziali a cui è stato chiesto di scegliere a loro volta ulteriori cluster da far partecipare. La scelta su tale metodologia è stata fatta tenendo conto dei vantaggi e degli svantaggi dell'utilizzo di internet, tra cui troviamo principalmente la velocità di raccolta delle risposte e i costi molto bassi ma anche, in contrapposizione, il mancato accesso a internet di alcuni – cui si è sopperito attraverso l'utilizzo di interviste faccia a faccia – e la possibilità che alcuni dei soggetti previsti ignorassero la richiesta di partecipazione. Nonostante l'utilizzo di due modalità di raccolta dati, non viene considerato un sondaggio misto in quanto non c'è stata la volontà di approfondire alcuni argomenti ma permettere la partecipazione di persone con meno possibilità.

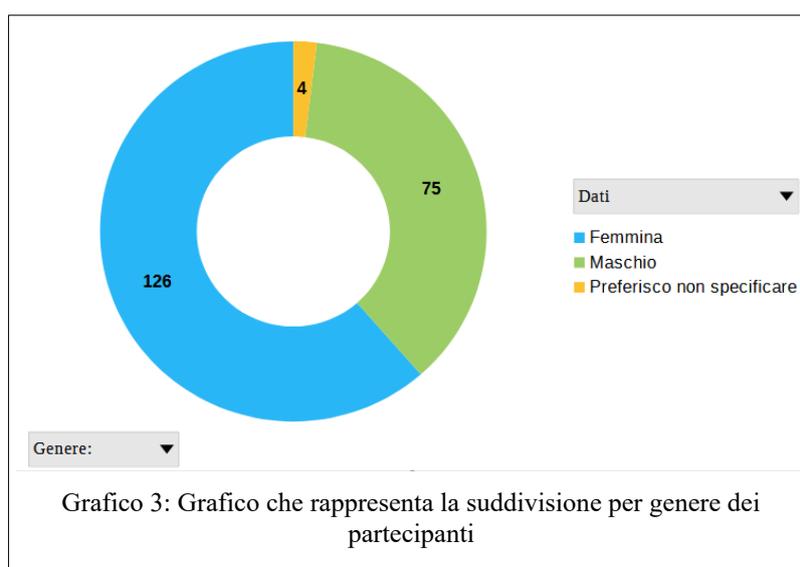
“The most notable advantage of online surveys over mailing questionnaires is a very quick turnaround of responses. You often can get responses within a few hours or even minutes. Also, after the initial investment to purchase the software—available from companies such as Qualtrics, Survey Monkey, Vovici, or Survey Gizmo—and training time to learn the software, the cost of distribution and analysis of the results is minimal. There is no postage and in many cases few, if any, data-entry requirements, because the software often captures the responses for you. [...] There are, however, some disadvantages to using online survey software. First, some of the people in your target population may not have access to computers, email, or the Internet. [...] Second, spam filters may prevent your emails from being delivered to their intended recipients. This could negatively affect your response rate. Third, you may need to invest time and money to procure the appropriate software and learn how to use it. If you do not have adequate funds or have little time to learn the software, the electronic version may not be the best choice.”⁵⁷

⁵⁷Ivi p. 2-3

3.1 Sondaggio: Bella Ciao e La Casa de Papel

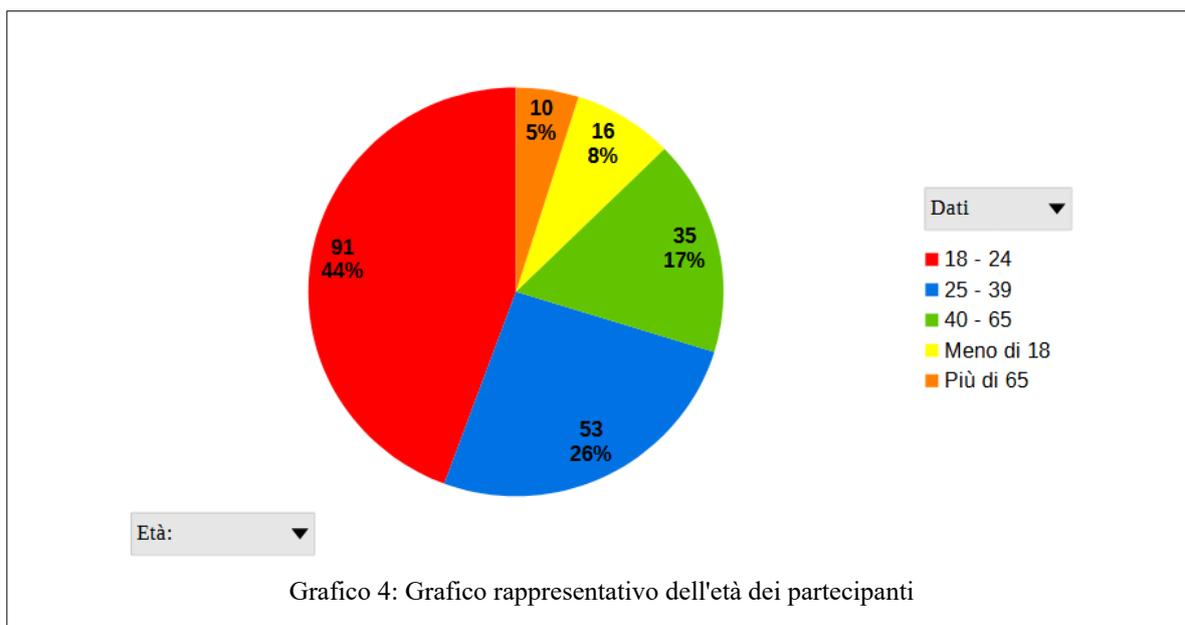
Come anticipato, questo sondaggio nasce dalla volontà di osservare le reazioni scatenate dall'utilizzo di Bella Ciao all'interno de La Casa de Papel ma non solo. L'enorme successo della serie televisiva e la centralità della canzone all'interno di essa hanno portato quest'ultima in vetta alle classifiche e, di conseguenza, molti DJ si sono trovati a creare dei remix da utilizzare all'interno delle discoteche o di eventi musicali come il "Random Party", una festa molto conosciuta che gira tra le discoteche di tutta Italia, o all'interno della FanZone del Gran Premio D'Italia di Formula1 all'Autodromo Nazionale di Monza. Mentre le ultime generazioni sembrano indifferenti a tale utilizzo della canzone partigiana⁵⁸, molti appartenenti alla Generazione X (nati tra il 1965 e il 1980 circa) ma anche alcuni Millennials (tra il 1981 e il 1998/99) ne sembrano infastiditi.

Il sondaggio online⁵⁹ è stato sottoposto a un panel di 205 persone, attraverso l'utilizzo di una metodologia a grappolo ma allo stesso tempo casuale in quanto inviato all'interno di gruppi eterogenei (per esempio, classi, associazioni ONLUS e non, gruppi universitari e di lavoro) per genere ed età ma con una compilazione su base volontaria. Infine, è stata richiesta anche la partecipazione di alcuni associati ANPI del comune di Bologna. Le risposte di questi ultimi sono risultate particolarmente omogenee riguardo al fastidio provato nell'utilizzo della canzone, da alcuni percepita come una forte mancanza di rispetto verso la storia e gli avvenimenti che ne hanno caratterizzato l'utilizzo.



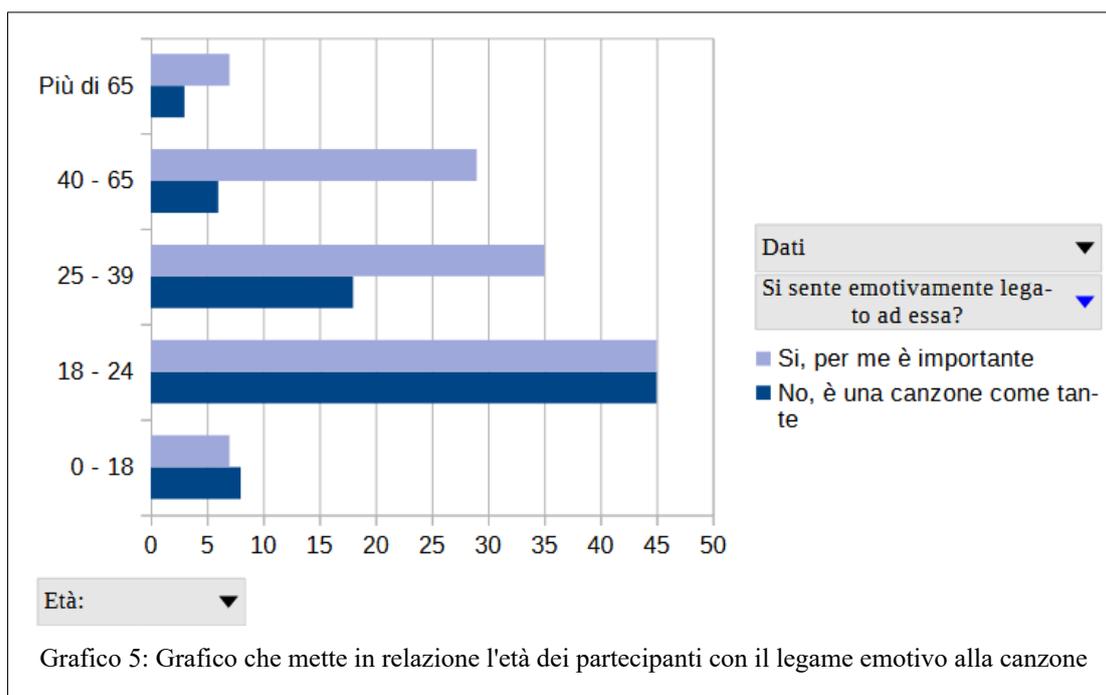
⁵⁸Tale conclusione è stata raggiunta attraverso l'analisi dei risultati del sondaggio e l'osservazione delle risposte aperte.

⁵⁹Le domande presenti nel sondaggio si trovano nell'appendice del capitolo.



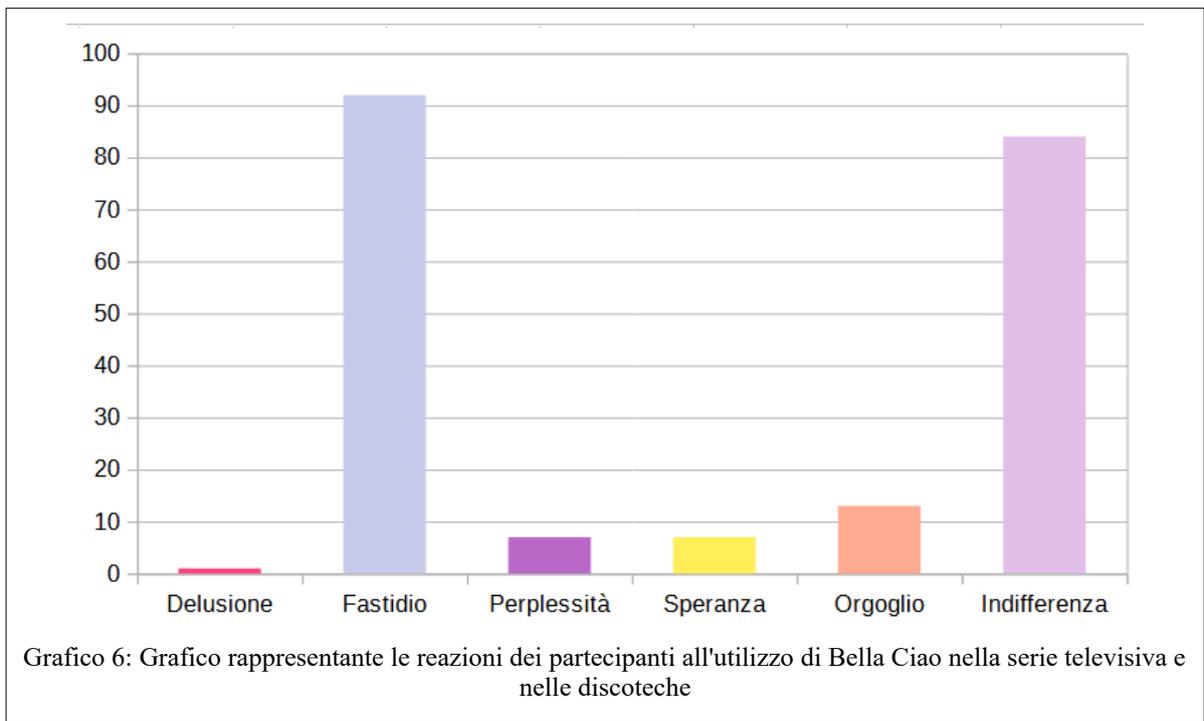
Nonostante il panel sia risultato composto prevalentemente da ragazz* tra i 18 e i 24 anni, le risposte ottenute si sono fortemente distinte per ideologie e motivazioni, rispecchiando soprattutto il pensiero degli intervistati over 40. Molti appartenenti a quest'ultimo gruppo conoscevano la serie televisiva spagnola senza però averla vista, mentre altri non ne conoscevano affatto l'esistenza. Per questo motivo, all'interno del sondaggio è stata data una spiegazione esaustiva della trama e delle situazioni in cui Bella Ciao faceva da colonna sonora.

Il sondaggio presentato è composto da dieci domande principali a cui si aggiungono le informazioni personali del soggetto. È stato chiesto agli intervistati se avessero visto la serie televisiva – in caso di risposta negativa ne seguiva una breve descrizione – se conoscessero Bella Ciao e se si sentissero emotivamente legati ad essa; in che contesto ne avessero sentito parlare per la prima volta e se fossero a conoscenza del suo utilizzo come musica da discoteca. E ancora: che reazione scatenasse in loro, se ne fossero infastiditi e perché.

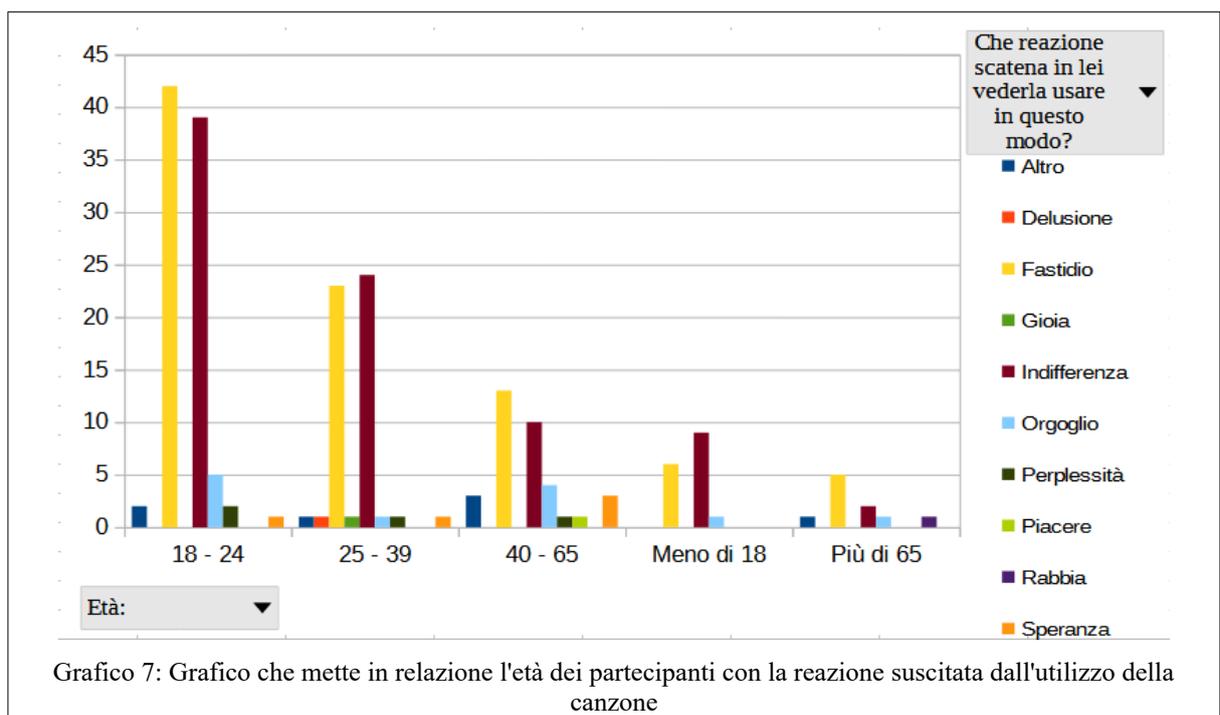


Il Grafico 5 raffigura la relazione presente tra l'età dei partecipanti e i loro legame emotivo con la canzone. Su 205 partecipanti, si è potuto osservare come 124 persone si sentissero emotivamente legate ad essa, mentre per le restanti 81 fosse una canzone come altre. I giovani tra i 18 e i 24 anni si dividono equamente, mentre è possibile osservare con facilità come dai 25 anni in su prevalga ampiamente l'importanza storica e culturale della canzone. Solo tra i minori di 18 anni vi è una maggioranza di ragazz* disinteressati ad essa e al suo significato, molti dei quali hanno risposto in modo indifferente alla domanda successiva relativa alla reazione suscitata.

È interessante osservare come, nonostante un elevato numero di partecipanti non la ritenga importante, molti di questi abbiano comunque provato fastidio nel vederla utilizzata come un qualsiasi prodotto culturale pop mentre un'altra parte, anche se piccola, ha provato invece un senso di orgoglio e speranza, un modo per riportare alla luce una canzone ormai persa e attirare così la curiosità delle nuove generazioni.



La presenza sia del grafico 5 che del grafico 6 – pur se molto simili – vuole andare a specificare come l'indifferenza sia stata percepita principalmente dai minori di 18 anni e dagli intervistati tra i 25 e i 39 anni, in cui tale risposta supera (anche se di poco) il “fastidio”. Quest'ultimo resta sempre elevato all'interno di questa fascia di età ma prevale in modo chiaro nella fascia 18-24 anni e dai 40 anni in su, con un picco negli Over 65 – fascia in cui rientrano anche molti degli intervistati ANPI e quindi maggiormente legati al sentimento partigiano.



Come ultima domanda all'interno del sondaggio, è stato chiesto il perché l'utilizzo della canzone partigiana Bella Ciao all'interno de La Casa de Papel e all'interno di eventi sociali come le feste in discoteca, generasse nell'intervistato reazioni negative.

Con questa domanda facoltativa sono state raccolte 72 risposte su 205 partecipanti totali. Mentre alcune sono molto semplici e con una chiara presa di posizione, altre sono risultate più complesse. Coloro che hanno detto di provare fastidio, hanno tendenzialmente presentato il valore storico della canzone come motivo di tale sentimento; molti ritengono che gli utilizzi moderni siano conseguenze di una sempre maggiore perdita di conoscenza della storia e siano dovuti anche a una superficialità sempre più in crescita nelle nuove generazioni, altri attribuiscono la colpa di tale perdita alla società ritenuta non in grado di mantenere viva la storia e le tradizioni.

Alcuni esempi:

- “Ignoranza per lo più. Ma la maggior parte dei giovani non danno peso alla storia, anche quella recente, come in questo caso. La percepiscono come una realtà distante, una palla da studiare a scuola, senza comprendere il valore che hanno avuto certi momenti; anche per noi che viviamo il presente.” Femmina 18-24
- “Fa parte dell'identità nazionale storica e non ha senso ballarla in discoteca. È come se in serata mettessero l'inno d'Italia. Sarebbe straniante.” Femmina 25-39
- “Perché non si insegna più che significato ha la canzone bella ciao.” Maschio 40-65
- “Perché sono ignoranti e molti di loro hanno saputo dell'esistenza di questa canzone prima da una serie tv (se non esclusivamente) che dalla nostra storia.” Femmina 25-39
- “Molte persone non sanno il contesto storico da cui proviene.” Femmina 18-24

Altri intervistati invece, a prescindere dalla reazione in loro suscitata, hanno sentito il bisogno di portare alla luce riflessioni più lunghe e complesse.

- “Il contesto discoteca è comunque un contesto ludico, fatto spesso di droga, alcol, tentati accoppiamenti..., a meno che i frequentatori non siano nuovi giovani partigiani consapevoli delle possibili conseguenze del governo Meloni e in ragione di questo stiano creando nuove vive insurrezioni rivoluzionarie nascosti nelle discoteche (sarebbe geniale!), dubito ballino Bella Ciao con effettiva consapevolezza di cosa stiano cantando/ballando e relativo vissuto emotivo appropriato.” Femmina 25-39
- “Perché non è una canzone da discoteca. La si può cantare con gli amici, sì, ma non in discoteca. Rappresenta e celebra le vite dei partigiani e la resistenza dei popoli oppressi dal fascismo. Metterla in discoteca oppure in una serie come la casa di carta non ha senso,

snatura la canzone e il suo significato. Se fosse stata messa in una serie che racconta della resistenza avrebbe avuto un senso, così no.” Non specificato 18-24

- “Io vivo all'estero da anni. Ho sentito Bella Ciao in varie lingue ed in vari contesti (non solo discoteche) e quando chiedo alla gente se sanno di cosa parla la canzone o a cosa sia legata storicamente nessuno ne ha idea. A volte neanche giovani italiani. Provo vergogna, non solo fastidio. Vergogna altrui, per l'ignoranza che regna sovrana e per quel che si fa al giorno d'oggi con simboli iconici della storia, per quanto piccoli possano sembrare.” Femmina 25-39
- “Perché a scuola l'argomento "storico" viene trattato sempre meno, e questo fenomeno aumenta al diminuire dell'età dei ragazzi, cioè gli stessi che frequentano poi le discoteche e che quindi alla fine non ne riconoscono il significato/contexto.” Femmina 18-24

Infine, ad accompagnare questi pensieri ritengo di particolare importanza aggiungere quanto scritto da una studentessa appartenente alla fascia 18-24 anni che tra i tanti pensieri, si inserisce come una sorta di mediatrice tra coloro che ne condannano ogni forma di utilizzo diverso dall'originale e coloro che, in contrapposizione, non ne conoscono affatto la discendenza.

“Io non ho mai visto la serie ma conosco a grandi linee il motivo per cui hanno scelto la canzone come tema principale. Inizialmente provavo un certo fastidio nel vedere come fosse stata (passami il termine) "prostituita" ad un utilizzo tanto diverso da quello che io ritenevo l'unico accettabile. Successivamente ho provato a fare qualche ricerca e sono venuta a conoscenza dell'origine incerta e dubbia della canzone, se non altro del suo testo, dato che molti studiosi ricollegano la sua prima comparsa ad un periodo che non coincide con quello della Resistenza partigiana (probabilmente mi sono informata su siti poco attendibili e sto sparando una cavolata, correggimi pure in caso). Per cui ho iniziato a vederla in modo diverso: Bella Ciao è indubbiamente, almeno nella nostra tradizione, il simbolo per eccellenza di resilienza e lotta contro il regime fascista. In generale, è un tema musicale che risveglia in tutti coloro che la cantano la voglia di ribellarsi ad un qualcosa che ritengono opprimente e ingiusto. Quindi, in conclusione, ho pensato che forse potrebbe essere più importante lo spirito della canzone in sé piuttosto che il contesto storico e sociale in cui una certa popolazione l'ha conosciuta. Ogni prodotto artistico può essere utilizzato in più modi, a patto che lo si faccia rispettando tutti i ruoli che può aver assunto nel corso della sua vita.”

Per concludere, è possibile osservare come tra i 205 intervistati vi siano state reazioni e sensazioni diverse a partire da coloro che ne sono rimasti fortemente infastiditi, non solo perché over 65 e quindi molto vicini al contesto storico di appartenenza ma anche giovani particolarmente legati alla

tradizione e alla storia. In contrapposizione, quasi la metà del panel si è detto indifferente a qualsiasi forma di utilizzo della canzone anche se ritenuta storicamente e socialmente importante. Un'ultima parte – anche se molto minore – si è detta orgogliosa e speranzosa, vedendo nell'utilizzo moderno di Bella Ciao un motivo di vanto culturale e un modo per destare la curiosità dei più giovani riguardo tematiche storiche.

Appendice

SONDAGGIO “Bella Ciao”

1. Genere
 - Maschio
 - Femmina
 - Preferisco non specificare
2. Età
 - Meno di 18
 - 18-24
 - 25-39
 - 40-65
 - Più di 65
3. Occupazione
 - Studente
 - Operaio
 - Impiegato
 - Libero Professionista
 - Disoccupato
 - Pensionato
 - Altro
4. Sa cos'è “La Casa di Carta”?
 - Sì
 - No*

*segue spiegazione

5. L'ha vista?
 - Sì
 - No
6. Conosce la canzone “Bella Ciao”?
 - Sì
 - No
7. Si sente emotivamente legato ad essa?
 - No, è una canzone come tante
 - Sì, per me è importante

8. In che contesto ne ha sentito parlare per la prima volta?
- Storia
 - Casa di Carta
 - Folclore popolare
 - Altro
9. Sa che da quando è uscita la produzione Netflix, Bella Ciao è diventata l'inno delle discoteche?
- Sì
 - No
10. Che reazione scatena in lei vederla usare in questo modo?
- Orgoglio
 - Fastidio
 - Indifferenza
 - Altro
11. Se la infastidisce, che cosa di preciso?
- Il suo utilizzo nelle discoteche ma non ne “La Casa di Carta”
 - Il suo utilizzo ne “La Casa di Carta” ma non nelle discoteche
 - Entrambi
12. Pensa che chi la balla in contesti ludici (come le discoteche) ne percepisca il valore storico?
- Sì
 - No
13. Perché?

CAPITOLO 4 – ADATTAMENTI TELEVISIVI: Il sistema mediatico coreano

Negli ultimi decenni si è sempre più frequentemente parlato di *media system* per andare ad indicare un aspetto fondamentale della società contemporanea e la sua evoluzione e cambiamento sono costantemente influenzati dai mutamenti sociali, politici ed economici della società stessa. Il media system può influenzare la società e la cultura in cui opera, poiché, fin dalla loro nascita, i mezzi di comunicazione sono stati percepiti come principale fonte di influenza dell'opinione pubblica. È principalmente per questo motivo che, nel trasportare un prodotto audiovisivo da un paese a un altro, si cerca di riadattarlo al nuovo contesto apportando quindi numerosi cambiamenti al contenuto originale. Denis McQuail definisce il media system in questo modo:

“The term ‘media system’ refers to the actual set of mass media in a given national society, despite the fact that there may be no formal connection between the elements. Most media systems, in this sense, are the chance result of historical growth, with one new technology after another being developed and leading to the adaption of existing media. Sometimes a media system is linked by a shared political-economic logic, as with the free-enterprise media of the United States or the state-run media of China. Many countries have ‘mixed’ systems, with private and public elements, and these may well be organized according to a set of national media policy principles, leading to a degree of integration.”⁶⁰

Per essere più specifici, all'interno del contesto audiovisivo, si è iniziato a parlare comunemente di *remake* per indicare la presenza, all'interno dello stesso medium, della “vecchia” e della nuova versione di una proprietà intellettuale conosciuta. In questo senso, il termine *adattamento* potrebbe comunque essere utilizzato, tuttavia, molti studiosi osservano come questo sia maggiormente considerabile come un termine ombrello. Gli adattamenti, infatti, definiscono comunque la nuova versione di una proprietà intellettuale ma non fanno necessariamente riferimento alla presenza di questa nello stesso medium. Ad esempio, gli adattamenti cinematografici o seriali di un libro.⁶¹

L'adattamento televisivo da un paese all'altro si riferisce alla pratica di adattare un programma televisivo originariamente prodotto in un paese per il pubblico di un altro paese.

⁶⁰Denis McQuail, “*McQuail's Mass Communication Theory*”, 2005, p. 220-221

⁶¹Lynge Stegger Gemzoe, “*Remaking Television Series: National Culture and Media System Theory*”, *International Journal of Tv Serial Narratives*, Volume 6, N°1, 2020

Questo può comportare la traduzione di dialoghi e sottotitoli, la modifica di scenografie, costumi e ambientazioni, nonché l'aggiunta o la rimozione di elementi culturali specifici del paese di destinazione.

Ci sono diversi motivi per cui si effettuano trasposizioni televisive, tra cui:

- La barriera linguistica: il programma originale potrebbe essere stato realizzato in una lingua che non è comprensibile per il pubblico del paese di destinazione e non sono disponibili metodi di doppiaggio. In questo caso, l'adattamento televisivo consente ai telespettatori di godere del programma nella propria lingua madre.
- Differenze culturali: ci possono essere elementi del programma originale che non sono adatti per il pubblico del paese di destinazione. Ad esempio, alcune scene potrebbero contenere riferimenti culturali o umoristici che non sono facilmente comprensibili al pubblico di un altro paese o contenuti che potrebbero risultare offensivi o irrispettosi.
- Esigenze di mercato: in alcuni casi, le trasposizioni televisive sono necessarie per motivi commerciali. Ad esempio, una serie televisiva di successo in un paese potrebbe essere adattata per altri mercati al fine di generare maggiori entrate pubblicitarie. Questo processo è stato utilizzato da Netflix con la trasposizione coreana de “La Casa de Papel”.

Tuttavia, il processo di trasposizione televisiva non è sempre facile o privo di ostacoli. Le differenze culturali tra i paesi possono essere talmente grandi da richiedere modifiche significative alla trama o ai personaggi del programma originale per farlo funzionare nel paese di destinazione. Inoltre, le normative e le leggi locali possono limitare ciò che può essere trasmesso in televisione, il che può richiedere ulteriori modifiche al programma originale. Quando tale processo viene portato avanti da una piattaforma OTT come Netflix, dando quindi la possibilità alla stessa fetta di pubblico di usufruire di entrambe le versioni, da un lato si rende più probabile il successo del nuovo prodotto che verrà quasi sicuramente visto dalla fanbase del prodotto originale, dall'altro si rischia di ottenere riscontri e pubblicità negativi qualora questo non rispecchiasse la produzione su cui si basa.

In generale, trasporre una produzione audiovisiva, può essere un modo efficace per portare i programmi a un pubblico più ampio e per adattarli alle esigenze di specifici mercati. Tuttavia, il successo dell'adattamento dipende in gran parte dalla qualità del lavoro di adattamento e dalla capacità di comprendere e rispettare le differenze culturali tra i paesi coinvolti.

La trasposizione televisiva è una pratica comune per i programmi di successo, specialmente quelli di genere reality show, gioco a premi e talent show, che spesso vengono adattati in molti paesi diversi. Ad esempio, il format di "MasterChef" che è stato adattato in oltre 60 paesi diversi. Tuttavia, ci sono anche sfide nella trasposizione televisiva; la comprensione delle culture e delle norme sociali del paese di destinazione è essenziale per garantire che il programma adattato sia accettabile e di successo ma non è sempre un processo facile, soprattutto per paesi con particolari restrizioni come quelli asiatici. Inoltre, i diritti d'autore e le licenze per la produzione di un programma possono essere complessi da gestire quando si lavora su un adattamento internazionale.

Molti sono gli studiosi che hanno analizzato le trasposizioni seriali per comprenderne le dinamiche e le differenze. Tra questi studi, alcuni dei più rilevanti in base al loro utilizzo in ambito accademico, risalgono alla seconda parte del 2010.

Uno studio del 2016 condotto da Faye Woods, pubblicato sulla rivista "Media, Culture & Society", ha analizzato la trasposizione seriale di "The Office" negli Stati Uniti. Lo studio ha esaminato come i produttori americani abbiano modificato la serie britannica per adattarla alla cultura e al pubblico americano, esaminando anche il successo della serie negli Stati Uniti. L'autrice sostiene che la serie offre una visione post-burocratica del lavoro, in cui i confini tra vita privata e lavoro si fanno sempre più labili.⁶² Nel 2017, la studiosa Tsung-Yen Tsai ha pubblicato sulla rivista "Journal of Broadcasting & Electronic Media", un'analisi della trasposizione seriale di "Desperate Housewives" in Taiwan. Tsai analizza le rappresentazioni di genere, sessualità e mascolinità sostenendo che la serie rappresenti una forma di "postfemminismo", che si distingue dal femminismo degli anni '70 e '80 per la sua enfasi sulle scelte individuali delle donne piuttosto che sulla lotta collettiva per l'uguaglianza di genere. Osserva come l'adattamento taiwanese, rispetto all'originale, pur mantenendo le forme rappresentative di base, amplifichi una raffigurazione delle donne come oggetti sessuali e le delinei attraverso stereotipi di genere, come l'idea che le donne siano emotive e irrazionali rispetto agli uomini, che invece sono razionali e assertivi.⁶³

Molto importante è lo studio di Haiyan Wang che, nel 2019, ha pubblicato sulla rivista "Chinese Journal of Communication", una disamina sulla trasposizione seriale di "House of Cards" in Cina. Tale analisi deriva dalla particolarità del contesto mediale cinese

⁶² Faye Woods, "The Office as Post-Bureaucratic Paradigm? Work, Meaning and Liminality in the 21st Century", Media, culture and society, 2016

⁶³ Tsung-Yen Tsai, "The Gendered Discourse of Desperate Housewives: A Critical Analysis of the Representations of Femininity, Masculinity, and Sexuality", Journal of Broadcasting & Electronic Media, 2017.

caratterizzato da una forte presenza della censura governativa.⁶⁴ Il governo cinese regola strettamente il contenuto televisivo, limitando la rappresentazione di determinati argomenti e ideologie considerate sensibili o contrarie agli interessi del governo. Ciò ha portato a una censura diffusa dei programmi televisivi stranieri, in particolare dei programmi televisivi provenienti da paesi occidentali, una crescente industria televisiva locale e una rapida crescita di piattaforme cinesi di streaming online.⁶⁵

Infine, un ultimo studio del 2020 condotto da Marina Levina e pubblicato sulla rivista "Television & New Media", ha esaminato la trasposizione seriale di "Shameless" negli Stati Uniti analizzando come i produttori americani hanno adattato la serie britannica per il pubblico americano, esaminando anche le differenze culturali tra i due paesi e il modo in cui queste differenze sono state affrontate nella trasposizione. Inoltre, offre una riflessione interessante sul modo in cui la serie televisiva Shameless rappresenta la precarietà economica e le dinamiche sociali e culturali nella società contemporanea, e sul ruolo dell'umorismo e dell'etica nella critica sociale.⁶⁶



Figura 7: Poster originale di "House of Cards"



Figura 8: Poster di "House of cards" Cina

⁶⁴Haiyan Wang, "House of Cards, the Rise of China and Soft Power: The Contradiction and Possibility of China's Soft Power", Chinese Journal of Communication, 2019.

⁶⁵Giuseppe Richeri, "Cina: verso il più grande mercato cinematografico del mondo", Economia della cultura, Fascicolo 4, 2017

⁶⁶Marina Levina, "Making It Work: Shameless, Precarity, and the Aesthetics of Ethics", Television & New Media, 2020

Mentre in passato la trasposizione seriale era cosa rara, sia per motivi economici che per motivi culturali, negli ultimi decenni è diventata sempre più centrale e sempre più utilizzata come ulteriore forma di monetizzazione e successo per le produzioni.

La sempre maggiore attenzione che negli ultimi decenni è stata rivolta al remake e all'adattamento ha portato a dover fare delle distinzioni tra adattamenti televisivi e adattamenti cinematografici. Il processo di *remaking* si basa principalmente su fattori legati alla produzione e alla forma, per questo motivo, adattare un film è tipicamente più semplice rispetto alla trasposizione di una serie televisiva, soprattutto se intercontinentale. Quest'ultima, a differenza dei lungometraggi, è tipicamente studiata per un preciso contesto di riferimento e tenendo conto di un target più o meno specifico. Nel momento in cui si rende necessaria o si vuole proporre una trasposizione, contesto e target cambiano completamente rendendo il processo lungo e costoso anche se a volte fondamentale. Ad esempio, date le elevate limitazioni legali del sistema mediale coreano, se Netflix non avesse proposto una trasposizione coreana della serie televisiva "La Casa de Papel", questa non avrebbe mai raggiunto il contesto asiatico.

Molti studiosi, tra cui Janet McCabe e la britannica Kim Akass, si sono soffermati sull'analisi delle trasposizioni a partire dal loro inserimento all'interno del media system. Akass si concentra sull'analisi del sistema dei media dal punto di vista della produzione, distribuzione e consumo dei contenuti mediatici. Secondo l'autrice, il sistema dei media è composto da diversi elementi interconnessi e interdipendenti tra loro, che vanno ad influire su queste pratiche. Secondo questo studio, sono principalmente le istituzioni a influenzare tale processo, non solo quelle governative ma anche emittenti televisive, case editrici, testate giornalistiche, siti web di notizie e altre organizzazioni che producono e diffondono contenuti mediatici. Tali istituzioni possono dominare i contesti mediatici, ad esempio scegliendo di focalizzarsi su determinati argomenti o di adottare un determinato stile narrativo sottolineando l'importanza del pubblico nella costruzione del sistema dei media. Questo elemento è l'ultimo all'interno del processo di produzione e distribuzione dei contenuti mediatici, e può influenzare fortemente il modo in cui tali contenuti vengono prodotti e diffusi. Ad esempio, il pubblico può scegliere di seguire determinati programmi televisivi o siti web in base ai propri interessi o alle proprie preferenze, e questo può influenzare la decisione delle istituzioni dei media di produrre o meno determinati contenuti.⁶⁷ Tale fenomeno è stato studiato e analizzato anche da Jennifer Forest e Sergio Martinez, che hanno osservato come il nuovo contesto in cui il

⁶⁷ Janet McCabe, Kim Akass, "Quality TV. Contemporary American Television and Beyond", 2007

prodotto audiovisivo viene trasportato può costringere la produzione a numerosi cambiamenti; non solo linguistici e stilistici ma anche modifiche alla trama stessa della serie o alla natura dei personaggi.⁶⁸ Per risolvere, anche se solo in parte, questo problema, Heidi Keinonen parla di *cultural negotiation* riferendosi alla capacità di individui e organizzazioni di gestire e negoziare con successo le differenze culturali al fine di raggiungere obiettivi comuni. Secondo la studiosa, la *cultural negotiation* richiede una comprensione approfondita delle diverse culture coinvolte, nonché la capacità di adattarsi alle differenze culturali e di gestire situazioni di conflitto culturale. Una delle capacità fondamentali è quella di ascoltare e comprendere le esigenze e le prospettive del pubblico, nonché la capacità di comunicare in modo efficace e rispettoso. Inoltre, la negoziazione culturale richiede flessibilità, creatività e pazienza, poiché le differenze culturali possono richiedere tempo per essere comprese e gestite in un ambiente sempre più interconnesso e globale.⁶⁹

Nello studio delle trasposizioni seriali e cinematografiche è importante andare ad analizzare le differenze che si possono presentare tra i prodotti audiovisivi *scripted* e *unscripted*. I primi denominano tutte quelle produzioni in cui gli attori seguono un copione scritto, ogni dettaglio è pianificato in anticipo, compresi i dialoghi, le azioni, le ambientazioni e i movimenti della macchina da presa. D'altra parte, le produzioni *unscripted* sono quelle in cui gli attori non seguono un copione scritto ma improvvisano le loro azioni e dialoghi sulla base di una serie di situazioni prestabilite. In questo tipo di produzione, gli attori non recitano, ma interagiscono tra loro in modo naturale e spontaneo. I reality show, i programmi di intrattenimento e i documentari sono tutti esempi di tali produzioni.

Jean Chalaby osserva come la trasposizione di programmi *unscripted*, divenne popolare molto prima di quella dei programmi *scripted* e questa dinamica deriverebbe da tre circostanze: il secondo tipo di produzione risulterebbe molto più complesso da modificare da un punto di vista strutturale, rispetto al primo tipo (1), l'adattamento delle produzioni *scripted* è molto più costoso (2) e infine, dal punto di vista strategico, i prodotti con trama e dialoghi ben definiti avrebbero una probabilità di fallimento molto più elevata (3). Lo studioso, sostiene inoltre che nuova centralità di questa tipologia di audiovisivi derivi principalmente dalla volontà e dall'interesse delle televisioni americane per le produzioni estere.⁷⁰

⁶⁸Jennifer Forrest, Sergio Martínez, "Remapping Socio-Cultural Specificity in the American Remake of *The Bridge*.", 2015 in L.S. Gemzoe, "Remaking Television Series: National Culture and Media System Theory", International Journal of Tv Serial Narratives, Volume 6, N°1, 2020

⁶⁹Heidi Keinonen, "Television Format as Cultural Negotiation: Studying Format Appropriation through a Synthesizing Approach", Journal of European Television History and Culture, Jg. 5 (2016-08-01), Nr.9, S.60–71

⁷⁰J. Chalaby, "Drama without Drama: The Late Rise of Scripted TV Formats", Television and New Media, 2015

“All of this illustrates the need for a more in-depth consideration of the divide between explanations related to culture and television system when accounting for format adaptation, a qualified account of powers and weaknesses of each framework, and a discussion of which methods accompany each framework best.”⁷¹

E ancora, Chalaby dichiara:

“Scripted genres, in contrast, face serious challenges in the transfer of knowledge: Scripted genres are the most culturally sensitive, and a comedy or drama cannot be reproduced as mechanistically as a game show or talent competition.

A straight adaptation of the original, such as a mere translation of the script, will not suffice to make a show palatable to local viewers. Any scripted format must go beyond copycat television and reactualize the script for a new audience. [...] It requires a great deal of talent – and a dose of good fortune – to capture the essence of a comedy or drama and make it work in another culture.”⁷²

Negli ultimi decenni si è fortemente sviluppata l’idea di una graduale scomparsa della cultura nazionale a causa di una sempre maggiore centralità del modello americano. Tali cambiamenti sono stati osservati da studiosi come Albert Moran che sottolinea l’importanza che la singolarità di ogni paese e di ogni etnia persista di fronte all’imperialismo statunitense – mediatico e non.

“He positions himself against a popular notion during the end of the last century, namely that a homogenised global culture dominated by powerful international businesses or, in some versions, cultural imperialism, was dismantling national cultures.”⁷³

In generale, negli ultimi decenni, si sono susseguiti numerosi dibattiti riguardo il processo di trasposizione seriale e adattamento. Da una parte è possibile trovare coloro che ritengono questo sia possibile attraverso un’analisi delle differenze culturali nazionali, mentre dall’altra si preferisce l’utilizzo di un approccio basato sulla *glocalization*, ossia il processo attraverso

⁷¹L.S. Gemzoe, “*Remaking Television Series: National Culture and Media System Theory*”, International Journal of Tv Serial Narratives, Volume 6, N°1, 2020, p. 110

⁷²J. Chalaby, “*Drama without Drama: The Late Rise of Scripted TV Formats*”, Television and New Media, 2015

⁷³L.S. Gemzoe, “*Remaking Television Series: National Culture and Media System Theory*”, International Journal of Tv Serial Narratives, Volume 6, N°1, 2020, p. 111

cui un'idea, un prodotto o una cultura globale si adatta e si integra in un contesto locale o regionale.

“In some cases, the two schools of thought have positioned themselves against each other, sometimes rightfully critiquing shortcomings in the other camp, but at other times tending to exaggerate the explanatory power of their own framework.”⁷⁴

4.1 Il sistema mediale nella Corea del Sud

Prima degli anni '80, il sistema mediatico in Corea del Sud era altamente controllato dal governo e la maggior parte dei media erano di proprietà statale. Ciò significava che la libertà di stampa e la diversità delle opinioni erano estremamente limitate.

Le stazioni televisive e radiofoniche erano poche, i contenuti erano altamente studiati e controllati al fine di utilizzarli come propaganda politica e, allo stesso tempo, impedire l'importazione di programmi o notizie considerate devianti per la nazione.⁷⁵

Alcune delle leggi più importanti che controllavano il sistema mediatico includono:

1. La legge sulla sicurezza nazionale del 1948: questa legge criminalizzava la diffusione di informazioni che minacciavano la sicurezza nazionale o che potevano essere utilizzate a fini di propaganda comunista. Questa legge è stata utilizzata per limitare la libertà di stampa e per perseguire i giornalisti considerati dissidenti.
2. La legge sulla stampa del 1949: stabiliva il controllo del governo sulla stampa attraverso l'obbligo di registrare le pubblicazioni presso il Ministero dell'Informazione e la possibilità di ritirare le licenze di pubblicazione.
3. La legge sulla radiodiffusione del 1961: per molti anni ha imposto il controllo del governo sulla televisione e la radiodiffusione attraverso la creazione di un organismo di regolamentazione che aveva il compito di assegnare o ritirare le licenze di trasmissione.

⁷⁴ Ivi p. 117

⁷⁵ Kwak Ki-Sung, *"Media and democratic transition in South Korea"*, 2012

4. La legge sulla stampa e l'editoria del 1966: ha reso obbligatorio, per i giornalisti, l'ottenimento di una licenza governativa, stabilendo severe sanzioni per coloro che pubblicavano informazioni considerate dannose per la sicurezza nazionale.⁷⁶

Tuttavia, verso la fine del XX secolo, il sistema mediatico coreano ha cominciato a subire dei cambiamenti significativi, grazie alla lotta per la democratizzazione del paese, a una sempre maggiore apertura del mercato coreano alla concorrenza e alla crescente attenzione internazionale sui diritti umani.

In seguito alla morte del dittatore Park Chung-hee, infatti, il nuovo governo democratico ha introdotto riforme significative nel sistema mediatico, incluso l'abolizione della censura e la liberalizzazione dei media, portando a una maggiore libertà di stampa e alla creazione di nuovi media indipendenti.⁷⁷

Una delle principali motivazioni che ha spinto il governo coreano ad aprire i mercati nazionali alla concorrenza, è stata la forte crescita della globalizzazione. Le misure di liberalizzazione stipulate hanno permesso fin da subito alla Corea del Sud di avviare un importante processo di promozione delle produzioni audiovisive favorendone la mercificazione. Questo ha portato numerosi vantaggi principalmente alla Corea stessa piuttosto che ai mercati americani ed europei che si sono visti inondati dall'esportazione di K-drama.

“For Koreans, there was nothing that illustrated the importance of the cultural industry to the national economy better than what I would call the “*Jurassic Park* factor” (Shim, 2006). In 1994, the Presidential Advisory Board on Science and Technology proposed to President Kim Young-Sam that Korea should develop cinema and other media content production as a national strategic industry. What the proposal highlighted was the fact that Hollywood movie *Jurassic Park*'s total revenue came up to the foreign sales of 1.5 million Hyundai cars, and this “unlikely” anecdote made the headlines the next morning in Korea. It was a “paradigm shift” for the Koreans who long had strongly believed that the heavy and chemical industries, including automobile, chemical, construction and electronics industries, would lead their country through to a more prosperous future.”⁷⁸

⁷⁶ Ivi

⁷⁷Youm Kyu Ho, Nojin Kwak, “*Korean Communication, Media, and Culture: An Annotated Bibliography*”, 2020

⁷⁸Chua Beng Huat, Koichi Iwabuchi, “*East asian pop culture: Analysing the korean wave*”, 2008

I grandi cambiamenti di questo periodo hanno portato ha numerose modifiche non solo legislative ma anche all'interno dell'ambito strategico delle principali aziende coreane come Hyundai e Samsung. Grazie agli incentivi del governo nella produzione di film e audiovisivi ottenuti attraverso la MPPL "Motion Picture Promotion Law" del 1995, infatti, queste aziende hanno iniziato ad investire nelle produzioni cinematografiche e broadcast e a finanziare alcune case di produzione.⁷⁹

⁷⁹Ivi, p. 18

<i>Chaebol</i>	<i>Subsidiary</i>	<i>Activity</i>
Samsung	Catch One	Pay cable channel (PP)*
	Dream Box	Film importer / home video producer
	Hoam Art Hall	Theater
	Myungbo Movies	Cinema house (Samsung leased two screens under contract)
	Nices	Film importer / producer of CDs, LDs, CD-ROMs, and films
	Starmax	Film importer / film producer
	Cheil Youngsang	Film importer / television program producer
	Audiosoft	Music producer and distributor
	Q Channel	Cable channel (PP)
Daewoo	Daewoo Electronics Video Business Division	Film importer for home video production / film producer
	Wooil Video	Film importer for video production / distribution
	Dong-woo Video	Home video producer
	Seshin Video	Home video producer
	Daewoo Cinema Network	Cable channel (PP)
	Se-um Media	Music producer and distributor
Hyundai	Seoul Production	Film producer
	HBS	Cable channel (PP)
LG	LG Media	Film importer / producer of CDs, LDs, CD-ROMs, and films
	Mediart	Film importer / film producer
	Korea Home Shopping	Cable channel (PP)
SK	SKC Video Business Division	Film importer for home video production
	Pan Production	Film producer and distributor
	Mido Film	Film importer / film producer
	Seoryung Production	Film importer for home video production

Figura 9: Lista dei soggetti finanziati dalle grandi aziende coreane. Source: Weekly Chosun (1995) e Won (1998)

Nonostante un primo periodo nel quale sembrava che il mercato cinematografico coreano fosse finito poiché soppiantato completamente dalle produzioni hollywoodiane, le principali case produttrici nazionali riuscirono a riportare in auge i prodotti locali grazie alla nascita di numerosi Festival. Questi assieme a ingenti premi monetari, portarono a una nuova ondata di creatività tra i registi coreani e al ripristino dell'attenzione popolare verso tali produzioni. Nel 1999, un'ulteriore revisione della MPPL, permise il finanziamento delle produzioni cinematografiche e non anche da parte dei privati.

“What it turned out was the so-called *netizen fund*. Taking advantage of the existence of huge numbers of online film buffs based on Korea's developed broadband facilities, a film studio Bom raised a US\$85,000 fund from among them. It recruited 200 investors for \$425 each, later paying 200% returns (Kim, 2002). After this, many film projects employed netizen funds not only as a source of investment but also a means of marketing. In 2001, Hana Bank launched the “Hana Cinema Trust Fund No.1” of US\$7.8 million (Kim, 2003).”⁸⁰

A partire dai primi anni 2000, le produzioni sudcoreane come anche i loro registi, osservarono un forte periodo di concentrazione e fidelizzazione da parte della popolazione. La crescita delle major locali, nuove forme di finanziamento possibile e, di conseguenza, la possibilità di utilizzare budget più alti permisero la creazione di un elevato numero di blockbuster, molti dei quali riuscirono ad avere un enorme successo soprattutto nei paesi asiatici.

“The blockbuster *Shiri* was sold to several Asian countries and received both critical and commercial acclaim. In particular, it earned US\$14 million at the Japanese box office from 1.2 million theatergoers and topped the Hong Kong box office, a rare overseas achievement for a Korean film at that time (Kim, 2000). Since then, many Korean films have been released for commercial run in foreign theaters and won prizes at such prestigious film festivals as Cannes, Berlin and Venice. In 2004 a total of 193 Korean films were exported to 62 countries earning about US\$58 million in marked contrast to 1995's export figure of 15 films with earnings of US\$208,679 (please see the table 1.2 below). As of 2004, Japan was the biggest Korean film importer, accounting for 69.3% of all Korean film exports. Korea earned US\$40.4 million from these Japanese exports. With 33 Korean films released in Japan in 2004, Korean flicks took a 10% share of the Japanese film market, a huge jump from their 3.8% market share in 2000 (please see the table 1.3 below). According to Kim Mee-hyun (2005), head of Film Policy Division at the Korean Film Council, the majority of the Japanese audiences for Korean films in

⁸⁰Ivi p. 20

2004 were middle-aged women spurred by their fandom of television drama *Winter Sonata* and its male lead Bae Yong Jun. As such, Korean cinema's achievement overseas should also be understood against the backdrop of the Korean Wave led by the popularity of Korean television drama.”⁸¹

Per quanto riguarda il broadcasting, nell'ambito televisivo la prima rete pubblica a partire dal 1991 fu la Seoul Broadcasting System (SBS). Allo stesso modo, nello stesso anno, vennero nominati 20 *program providers* per un totale, quindi, di 20 reti pubbliche disponibili di cui i cittadini potevano liberamente usufruire.

“In December 1991 the National Assembly passed the Cable Television Act. Based on the Act, in August 1993 the Ministry of Information selected 20 applicants to become cable television program providers (PPs) who would run their own channels. As planned, in March 1995 cable television services started across the country. In addition, four new regional commercial terrestrial television stations started operation in the same year. In 1997 another set of four regional channels started to cover their respective provinces. In 2002, satellite channels were added to this television platform, and digital multimedia broadcasting (DMB) started in 2005. In a nutshell, since the 1990s Korea has entered a multi-channel television era, marked by intense competition for audience attention (Korean Broadcasting Commission, 2006).”⁸²

I cosiddetti k-drama sono sempre stati il centro della programmazione televisiva coreana. Questo perché, grazie ai diversi generi (amore, azione, fantasy, thriller), all'utilizzo di elementi strettamente legati alla cultura nazionale, come la moda, la cucina, la musica e la lingua, si pongono come obiettivo quello di dare al pubblico un'esperienza autentica e immersiva includendo spesso temi sociali e culturali importanti.

La serialità televisiva coreana è diventata molto popolare negli ultimi anni, sia a livello nazionale che internazionale. I k-drama sono serie televisive sudcoreane prodotte con standard di alta qualità, spesso con budget elevati e un cast di attori molto noti. Hanno tendenzialmente un formato di 16-20 episodi, con una durata media di circa un'ora per episodio e una delle caratteristiche principali è la forte enfasi sullo sviluppo dei personaggi, con spesso un'attenzione particolare ai loro background e alle loro emozioni.

⁸¹Chua Beng Huat, Koichi Iwabuchi, “*East asian pop culture: Analysing the korean wave*”, 2008, p. 22

⁸²Ivi, p. 23-24

“Fans’ enthusiasm for television dramas is such that they often form cult-like Internet fan clubs of their favorite television dramas and provide feedback — often in the form of “pressure” to alter storylines — to television producers, and produce parodies of the dramas in the form of magazines, newspapers and posters. Because these ardent fans are leaders in opinions about the programs, and they form the guaranteed market for the dramas’ sales of video-on-demand, DVD and other spin-off products, networks cannot disregard their fandom. Networks and other television drama producers often invite fan club members to locations, arrange meetings with their stars and even allow them to play minor roles in television dramas (Gu, 2004).”⁸³

La presenza di grandi quantità di fandom oltreoceano legati a produzioni coreane, è stato chiamato da diversi studiosi “Korean Wave”. Con questo termine si vuole andare anche ad identificare, in modo più generale, l’incremento della diffusione globale della cultura sudcoreana.

Oggi, il sistema mediatico coreano è uno dei più avanzati in Asia, con una grande varietà di media indipendenti e di proprietà privata, inclusi giornali, stazioni televisive, radiofoniche e siti web. Facendo una piccola panoramica dei mezzi di comunicazione maggiormente sviluppati in Corea, si può osservare come la televisione sia il medium più popolare in Corea del Sud, con un alto livello di penetrazione tra la popolazione. Ci sono tre canali televisivi nazionali, che trasmettono programmi di notizie, intrattenimento, sport e drama coreani (i cosiddetti k-drama). La radio, invece, è stata gradualmente sostituita da altre piattaforme di streaming online, ma rimane un importante mezzo di comunicazione per la popolazione anziana. Tuttavia, permangono ancora preoccupazioni riguardo alla concentrazione dei media in Corea del Sud poiché la maggior parte delle società di media del paese sono, infatti, controllate da un piccolo gruppo di conglomerati. Ciò, unito alla stringenti leggi governative sulle importazioni, può portare a un limite della diversità delle opinioni e delle voci rappresentate nei media.

In Corea del Sud vengono ugualmente trasmesse produzioni audiovisive straniere, come ad esempio film e serie TV di Hollywood. Tuttavia, la produzione di contenuti audiovisivi ha una grande importanza culturale ed economica per il paese e, per questo motivo, il governo ha adottato politiche di promozione e protezione dell’industria nazionale. In particolare, le emittenti televisive sono tenute a trasmettere una determinata percentuale di programmi prodotti in Corea del Sud, per sostenere e valorizzare l’industria culturale del paese. Questo

⁸³Chua Beng Huat, Koichi Iwabuchi, “*East asian pop culture: Analysing the korean wave*”, 2008, 24

significa che la programmazione straniera non è totalmente assente ma comunque fortemente limitata.

Il governo sudcoreano, nonostante l'apertura degli ultimi anni a un mercato maggiormente concorrenziale, ancora oggi tende a favorire l'esportazione dei prodotti nazionali piuttosto che l'importazione di prodotti stranieri che (spesso) avviene attraverso delle trasposizioni, ossia la ricreazione del prodotto cinematografico o seriale attraverso l'utilizzo di attori coreani e modifiche alla trama.

“One may wonder why Korean television dramas are popular among foreign audiences. I would argue that the cultural consumption is a negotiation process between consumers and cultural artefacts. In this process, consumers invest their time, money, energy and emotional allowances in cultural commodities in order to acquire pleasure and make meaning.”⁸⁴

Una delle principali trasposizioni del momento è “La Casa di Carta: Corea. Joint Economic Area” dall'omonima serie spagnola “La Casa di Carta”. Nel processo di adattamento è possibile osservare come venga ripresa la forma tipica del k-drama con un allungamento della stagione e degli episodi e l'utilizzo di personaggi dal passato più profondo e articolato.

4.2 La Casa di Carta: Corea. Joint Economic Area.

"La Casa di Carta: Corea" è una serie televisiva prodotta da Netflix e adattata dall'originale spagnolo "La Casa de Papel". La serie è stata rilasciata su Netflix il 3 settembre 2021.

Proprio come nella sua versione originale, la trama della serie segue un gruppo di rapinatori che, sotto la guida del loro leader "Il Professore", cercano di portare a termine una rapina alla Zecca. La serie presenta un cast coreano e, nonostante riprenda sotto molti punti di vista la versione spagnola, per poterla adattare al nuovo contesto, gli autori hanno dovuto effettuare importanti modifiche non solo nei personaggi ma anche all'interno della trama stessa.

"La Casa di Carta: Corea" ha ricevuto recensioni generalmente positive da parte della critica, che ha elogiato la recitazione del cast e la regia.⁸⁵ Tuttavia, alcuni fan della serie originale spagnola ne hanno criticato l'adattamento. Molti sostengono, infatti, che l'essere già a

⁸⁴Chua Beng Huat, Koichi Iwabuchi, “*East asian pop culture: Analysing the korean wave*”, 2008, p. 27

⁸⁵<https://www.wired.it/article/la-casa-di-carta-corea-2-netflix-recensione/> , <https://www.cinematographe.it/recensioni-serie/la-casa-di-carta-corea-recensione-della-serie-netflix/>. Le presenti recensioni sono due esempi di quanto è stato scritto dalla critica su La Casa di Carta: Corea.

conoscenza delle vicende, ha portato la serie a perdere l'elemento di suspense e l'intensità della serie originale. Dal punto di vista delle modifiche apportate, queste sono state generalmente apprezzate e considerate, a volte, migliori della sceneggiatura originale.

“La Casa di Carta: Corea” è sottotitolato “Joint Economic Area” poiché le vicende sono ambientate in un futuro dove Corea del Sud e Corea del Nord si stanno riunificando attraverso degli accordi economici. La Zecca di Stato rapinata dalla squadra del Professore, si trova all'interno della JEA (appunto Joint Economic Area) portando entrambe le Coree ad avere giurisdizione sul territorio che questa occupa e, di conseguenza, sulla rapina. La Corea del Sud manda una negoziatrice mentre la Corea del Nord invia una task force portando le due fazioni a utilizzare metodi e approcci totalmente diversi che porteranno più volte le due ideologie a scontrarsi, spesso anche attraverso forme di razzismo e pregiudizi causate dai tanti anni passati divisi.

Molte sono le differenze tra la versione originale e il suo adattamento coreano.

Per quanto riguarda la durata della narrazione, mentre l'originale vede le rapine svolgersi nel corso di più stagioni, nella seconda, la rapina alla Zecca di Stato della Corea vede il suo inizio e la sua conclusione nel corso di un'unica stagione. Questo è possibile grazie al taglio di alcune parti di sceneggiatura rispetto a “La Casa de Papel” e a episodi della durata di 60 o più minuti rispetto ai 40 della serie spagnola. Tra le altre differenze, troviamo prima su tutte le storie dei personaggi, importanti al fine di comprendere al meglio in contesto mediale coreano e il motivo per il quale si è reso necessario un adattamento della serie televisiva.

- Tokyo: anche in questo caso narratrice della serie, è una ragazza nordcoreana che con l'apertura dei confini, dopo aver servito l'esercito nella guerra tra le due Coree, decide di spostarsi al Sud per trovarsi un lavoro e vivere una vita normale. Arrivata a destinazione però, si trova in poco tempo ad essere ricercata per l'uccisione di alcuni strozzini entrando poi a far parte della banda del Professore.

Al nome da lei scelto, “Tokyo”, viene dato un significato molto particolare. Dato, infatti, il burrascoso passato tra Corea e Giappone, la ragazza decide di scegliere la capitale giapponese proprio in riferimento alle guerre di colonizzazione.

“Why Tokyo of all names?” (Perché “Tokyo” tra tutti i nomi possibili?)

“Because we're going to do a bad thing” (Perché faremo una cosa brutta)

- Il Professore: come nella versione originale, è la mente della rapina e fratello di Berlino. I due sono stati separati da bambini mentre la famiglia tentava di scappare dalla Corea del Nord. Mentre il Professore e suo padre sono riusciti a fuggire, la madre viene uccisa e Berlino viene arrestato all'età di 9 anni in quanto disertore. A differenza della serie spagnola, il Professore si avvicina all'ispettrice mesi prima della rapina per ottenere informazioni e un vantaggio strategico. Come copertura, il Professore gestisce una tavola calda di nome "Bella Ciao".

- Berlino: malato terminale come nella versione spagnola, all'età di 9 anni cerca di fuggire dalla Corea del Nord con la sua famiglia per avere la possibilità di curarsi. Arrestato per diserzione, viene rinchiuso per 25 anni all'interno del campo di concentramento di Kaechon dove svilupperà anche alcuni problemi psicologici dovuti alle torture subite e agli elettroshock.

Nella versione coreana, Berlino è a capo di una sua banda che aiuterà i rapinatori da fuori.

- Mosca: questo personaggio è l'unico, insieme a Nairobi, a non differire rispetto alla serie televisiva originale. È un ex detenuto e padre di Denver.

- Denver: ex lottatore in combattimenti clandestini, si unisce alla banda del Professore poiché ricercato dai suoi finanziatori-strozzini. Come nella versione originale, si innamora di un ostaggio, Mi-seon, portandola ad unirsi alla banda come Stoccolma. Rispetto al Denver spagnolo, il personaggio coreano è meno violento e impulsivo, si fa maggiormente prendere dalle emozioni e spesso fa da paciere all'interno della squadra.

- Nairobi: non differisce rispetto al personaggio spagnolo. Ricercata falsaria e truffatrice si unisce alla banda per potersi ricongiungere con il figlio.

- Helsinki e Oslo: anche in questo caso legati dalla parentela, i due personaggi si uniscono ai rapinatori dopo aver ucciso i membri della banda mafiosa/criminale di cui facevano parte in Yanbian (prefettura autonoma coreana situata in Cina).

- Rio: hacker figlio di una famiglia benestante, si unisce alla banda per noia dopo aver lasciato la facoltà di medicina per problemi legati alla vista del sangue. Rispetto al personaggio spagnolo appare molto più immaturo, soffre di ansia e attacchi di panico e spesso metterà in discussione le scelte del Professore.

Data la giovane età (appena diciottenne) e il suo aspetto fisico, viene paragonato dai suoi compagni a un “idol” del kpop.

I personaggi secondari presenti all'interno della narrazione riprendono tendenzialmente la loro versione spagnola (tra questi il direttore della Zecca, la figlia dell'ambasciatore e l'ispettrice).



Figura 10: Poster di presentazione de "La Casa di Carta: Corea. Joint Economic Area".

Ulteriori differenze tra la serie televisiva spagnola e la sua versione coreana si hanno nell'utilizzo dei simboli. La maschera da Dalí divenuta simbolo de La Casa de Papel, viene rimpiazzata all'interno dell'adattamento, da una maschera tradizionale Yangban.

Tra il 1392 e il 1910, gli Yangban rappresentarono la classe sociale più alta, seconda solo alla famiglia del sovrano. Il loro compito era quello di preservare la cultura e la tradizione e, secondo l'ideale confuciano, si dedicavano allo studio dell'arte e alla letteratura.

Ad oggi, la maschera Yangban viene utilizzata principalmente in ambito teatrale e assume tutta un'altra valenza simbolica che ci permette di capire il motivo per il quale è stata utilizzata all'interno de La Casa di Carta: Corea. Questa, infatti, viene utilizzata sia all'interno del prodotto audiovisivo, sia nella cultura coreana, per criticare la classe nobiliare corrotta e denunciare le disuguaglianze presenti in Corea del Sud. Ancora oggi, chi può vantarsi di avere antenati Yangban ha accesso a particolari contesti elitari.⁸⁶



Figura 11: Maschera Yangban utilizzata dai rapinatori per entrare nella Zecca di Stato della Corea unificata

⁸⁶<https://www.cinematographe.it/focus-serie/la-casa-di-carta-corea-il-significato-e-la-storia-dietro-alla-maschera-della-banda/#:~:text=La%20maschera%20utilizzata%20in%20La,nata%20durante%20la%20dinastia%20Joseon.>

Nel corso del terzo episodio, per smascherare la task force inviata dalla polizia, i rapinatori e gli ostaggi cambiano la maschera. In questo caso ne viene utilizzata una molto particolare, sempre legata alla cultura folcloristica coreana e che fa riferimento alla danza del leone di Bukcheong.

Il suo significato è principalmente ritualistico e la danza veniva originariamente eseguita ogni sera delle prime quindici notti del Nuovo Anno Lunare, con lo scopo di espellere gli spiriti maligni e attirare la buona fortuna per l'anno a venire.⁸⁷

Anche in questo caso, se si osserva il contesto in cui questa è stata inserita all'interno della narrazione, la task force può essere considerata lo spirito maligno da riconoscere e scacciare.



Figura 12: Maschera utilizzata per la danza del leone di Bukcheong

Infine, come ultima differenza tra le due serie televisive, è necessario osservare l'utilizzo della musica. In questo caso, infatti, le canzoni utilizzate sono state spesso di stampo internazionale, posizionate più o meno nelle stesse scene e contesti al fine di enfatizzare e amplificare le emozioni trasmesse.

Mentre nel caso de *La Casa de Papel* è stata spesso utilizzata la canzone partigiana *Bella Ciao*, ne *La Casa di Carta: Corea* è stata utilizzata una canzone di origine coreana dal titolo “행복의 나라로 – To the Land of Happiness” di Han Dae-Soo.

Questa canzone, pur nascendo in un contesto completamente diverso, esprime lo stesso significato di fondo legato alla libertà. Han Dae-Soo, infatti, scrive il testo della canzone dopo aver scoperto che suo padre, scomparso anni prima, vive in un altro Stato con un'altra donna e ha dimenticato il coreano.

⁸⁷<https://www.bloomingkorea.it/la-danza-del-leone-di-bukcheong/>

Il testo della canzone parla della voglia di andarsene, di vedere il mondo e ritrovare la libertà attraverso la natura, l'erba, il vento, gli uccelli e la danza.

Questo il testo tradotto nella versione inglese:

Roll up the veil, let's see the world more with my narrow eyes

Open the window, let's feel the dancing breeze once more

Let me walk on the light grass

I want to hear the sound of spring and birds

I want to cry and laugh, touch my heart

I will go to the land of happiness

In the early evening, I lay down,
daydreaming and intoxicated with thoughts

The refreshing sound of children playing
through the small window on the wall

Oh, I will live, if only the sun shines

in the night and the sky and the wind

I will dance over the sound of rain and thunder

I will go to the land of happiness

You who bow down your head,

Open your eyes and listen again

When I wake up in the morning, I can't find myself,
without distinction between day and night

Come with your head up, hand in hand

Flip the back pages of youth and temptation

The wilderness is wide, the sky is blue again

Let's all go to the land of happiness

Let's all go to the land of happiness

Per concludere, gli adattamenti televisivi sono ad oggi sempre più frequenti principalmente a causa della sempre maggiore centralità globale dei media e dei prodotti audiovisivi, non solo in ambito culturale ma anche e soprattutto economico. Data la particolarità del sistema dei media di alcuni paesi – soprattutto di quelli asiatici – e a causa della presenza di forti limitazioni sia produttive che di importazione ed esportazione, molti adattamenti devono subire delle profonde modifiche di trama e musicali (come nel caso di *Bella Ciao* con *La Casa di Carta*: Corea) per potersi avvicinare alla cultura del posto e ottenere, quindi, successo popolare.

CONCLUSIONI

Il rinnovato successo di “Bella Ciao” ottenuto attraverso “La Casa de Papel” e il suo conseguente utilizzo come sottofondo per eventi ludici ha reso orgogliosi gli spettatori o li ha infastiditi?

Dai risultati del sondaggio riportati nel capitolo tre, si evince come, nonostante le diverse fasce di età prese in considerazione, gli intervistati abbiano tendenzialmente provato fastidio nel vedere la canzone utilizzata in questo modo. Nonostante siano stati analizzati sentimenti negativi particolarmente ridondanti tra i partecipanti di età più elevata tra cui tutti gli associati ANPI (Associazione Nazionale Partigiani Italiani) partecipanti, anche gran parte dei giovani intervistati si è detta infastidita soprattutto dall'utilizzo all'interno delle discoteche, luoghi tendenzialmente considerati frivoli e non adatti all'utilizzo di canzoni particolarmente significative come questa. Allo stesso tempo, all'interno di una parte del panel (anche se minore), soprattutto composto da minori di 18 anni, si è osservato un senso di orgoglio e, il suo utilizzo, è stato percepito come un modo, seppur non convenzionale, di far conoscere “Bella Ciao” e generare curiosità attorno a essa e al suo significato, una possibilità che ai giovani venga voglia di informarsi a riguardo e conoscerne la storia.

Benché, come si è visto nel primo capitolo, “Bella Ciao” non veda le sue origini nel corso della Seconda Guerra Mondiale ma tra le mondine in risaia dei primi decenni del '900, il simbolo di Resistenza nazi-fascista che ne è derivato continua ad essere uno dei principali motivi per il quale la canzone viene percepita con tale importanza e sentimento. Tuttavia, mi sento di riportare nuovamente una parte di quanto detto da un'intervistata:

“[...] ho pensato che forse potrebbe essere più importante lo spirito della canzone in sé piuttosto che il contesto storico e sociale in cui una certa popolazione l'ha conosciuta. Ogni prodotto artistico può essere utilizzato in più modi, a patto che lo si faccia rispettando tutti i ruoli che può aver assunto nel corso della sua vita.” Femmina 18-24 anni

Le sue parole riassumono perfettamente le conclusioni raggiunte attraverso l'analisi di codifica de “La Casa de Papel” riportate nel secondo capitolo. Le due rapine vogliono rappresentare una forma di resistenza nei confronti dell'ingiustizia, della corruzione e in difesa dei cittadini e dell'opinione pubblica. Il suo significato originario viene presentato all'interno degli episodi e utilizzato dal Professore come base per la nascita del nuovo sentimento di ribellione. Per questo motivo, nonostante abbia suscitato nel pubblico reazioni contrastanti, si può concludere che “Bella Ciao” non sia stata snaturata e che, all'interno del

prodotto audiovisivo, il suo significato primordiale di Resistenza all'oppressione – in questo caso economica - è rimasto centrale.

BIBLIOGRAFIA

- Beng Huat C., Iwabuchi K., *“East asian pop culture: Analysing the korean wave”*, 2008
- Bock, P., *“Spanish hit series 'La Casa de Papel' captures Europe's mood a decade after the crash”*, New Statesman, 24 Agosto 2018 in Olivier B., *“The future of the past of a cinematically mediated protest song”*, Wiley 10.1002/ppi. 1573, 2022.
- Brembilla P., *“Transmedia music: The Values of Music as a transmedia Asset”* in Freeman M., Rampazzo Gambarato R., *“The Routledge Companion to Transmedia Studies”*, 2019
- Cardini D., Sibilla G., *“La canzone nelle serie tv. Forme narrative e modelli produttivi”*, Patron, 2021
- Castelli F., Jona E., Lovatto A., *Senti le rane che cantano*, 2005 in C. Pestelli, *Bella Ciao: la canzone della libertà*, 2016
- Chalaby J., *“Drama without Drama: The Late Rise of Scripted TV Formats”*, Television and New Media, 2015
- Cowles E. L. , Nelson E., *“An Introduction To Survey Research”*, 2015
- Creswell, J. (2013). *“Qualitative inquiry and research design: Choosing among five Approaches*, Los Angeles, CA.
- Creswell, J. (2015). *30 essential skills for the qualitative researcher*, Los Angeles, CA.
- Derrida, J., *“Signature event context”* In *Margins of philosophy*, University of Chicago, 1972
- Doobo S., *“East asian pop culture: Analysing the korean wave”*, 2008
- Eisenhardt, K.M. (1989), *“Building theories from case study research”*, The Academy of Management Review, Vol. 14 No. 4, pp. 532-551
- Elliott, V. (2018). *“Thinking about the coding process in Qualitative Data Analysis”* The Qualitative Report, Vol. 23, N. 11
- Fowler Jr, F. J. *“Survey Research Methods”*, 2014

Gemzoe L. S., “*Remaking Television Series: National Culture and Media System Theory*”, International Journal of Tv Serial Narratives, Volume 6, N°1, 2020

Gioia, D.A., Corley, K.G. and Hamilton, A.L. (2013), “Seeking qualitative rigor in inductive research: notes on the Gioia methodology”, *Organizational Research Methods*, Vol. 16 No. 1, pp. 15-31.

Keinonen H., “*Television Format as Cultural Negotiation: Studying Format Appropriation through a Synthesizing Approach*”, *Journal of European Television History and Culture*, Jg. 5 (2016-08-01), Nr.9, S.60–71

Kish L., “*Survey Sampling*”, 1965

Ki-Sung K., “*Media and democratic transition in South Korea*”, 2012

Krosnick J. A, Presser S, “*Question and questionnaire design*”, *Handbook of survey research*, 2009

Kyu Ho Y., Kwak N., “*Korean Communication, Media, and Culture: An Annotated Bibliography*”, 2020

Levina M., “*Making It Work: Shameless, Precarity, and the Aesthetics of Ethics*”, *Television & New Media*, 2020

Leydi R., *Possibile storia di una canzone in Storia d'Italia vol. V*, 1973, p. 1193

Leydi R. e Crivelli F., *Bella Ciao de Il Nuovo Canzoniere Italiano*, 1974 in C. Pestelli, *Bella Ciao: la canzone della libertà*, 2016.

Linneberg M.S, Korsgaard S (2019). *Coding qualitative data: a synthesis guiding the novice*, *Qualitative Research Journal* Vol. 19 N. 3.

Lohr S., “*Sampling: Design and Analysis*”, 2019

McCabe J., Akass K., “*Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*”, 2007

McQuail D., “*McQuail’s Mass Communication Theory*”, 2005

Megan C., “*Surveys from start to finish*”, 2016

- Olivier B., *“The future of the past of a cinematically mediated protest song”*, Wiley 10.1002/ppi. 1573, 2022
- Pagnis A., Saliam S., *“The Resistance – An Anarchist insight on Alex Pina’s Money Heist”*, Mumbai, 2020
- Pestelli C., *Bella Ciao: la canzone della libertà*, 2016, ADD Editore, p. 21
- Poell T., Nieborg D.B., *“The platform of Cultural Production: Theorizing the Contingent Cultural Commodity”*, New Media Society, 2018 in Cardini D., Sibilla G., *“La canzone nelle serie tv. Forme narrative e modelli produttivi”*, Patron, 2021
- Richeri G., *“Cina: verso il più grande mercato cinematografico del mondo”*, Economia della cultura, Fascicolo 4, 2017
- Rigney A. *“The Afterlives of Walter Scott: Memory on the Move”*, Oxford University Press, 2012.
- Rigney A., *“Remembering hope: Transnational activism beyond the traumatic. Memory Studies”*, 2018 in Salerno D., van der Warenburg M., *“Bella ciao: A portable monument for transnational activism”*, International Journal of Cultural Studies, 2023
- Saldaña, J. (2015), *The Coding Manual for Qualitative Researchers*, Sage, Thousand Oaks, CA.
- Salerno D., van der Warenburg M., *“Bella ciao: A portable monument for transnational activism”*, International Journal of Cultural Studies, 2023
- Spaziante L., *“Who’s afraid of Bella Ciao? Resistance songs as neo-conflict music”*, 2013 in Salerno D., van der Warenburg M., *“Bella ciao: A portable monument for transnational activism”*, International Journal of Cultural Studies, 2023
- Testoni M., *“Musica e visual media”*, 2016, Dino Audino, Roma, 2016
- Thomas D.R (2006), *A general inductive approach for analyzing qualitative evaluation data*, American Journal of Evaluation, Vol. 27 No. 2, p.237-246

Tsai T., "*The Gendered Discourse of Desperate Housewives: A Critical Analysis of the Representations of Femininity, Masculinity, and Sexuality*", *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 2017

Wang H., "*House of Cards, the Rise of China and Soft Power: The Contradiction and Possibility of China's Soft Power*", *Chinese Journal of Communication*, 2019.

Woods F., "*The Office as Post-Bureaucratic Paradigm? Work, Meaning and Liminality in the 21st Century*", *Media, culture and society*, 2016

SITOGRAFIA

<https://www.newstatesman.com/culture/tv-radio/2018/08/spanish-hit-series-la-casa-de-papel-captures-europe-s-mood-decade-after>

<https://www.wired.it/article/la-casa-di-carta-corea-2-netflix-recensione/>

<https://www.cinematographe.it/recensioni-serie/la-casa-di-carta-corea-recensione-della-serie-netflix/>

<https://www.cinematographe.it/focus-serie/la-casa-di-carta-corea-il-significato-e-la-storia-dietro-alla-maschera-della-banda/#:~:text=La%20maschera%20utilizzata%20in%20La,nata%20durante%20la%20dinastia%20Joseon>

<https://www.bloomingkorea.it/la-danza-del-leone-di-bukcheong/>

RINGRAZIAMENTI

A conclusione di questo elaborato mi sembra doveroso ringraziare coloro che, in un modo o nell'altro, hanno contribuito alla sua realizzazione e a farmi diventare la persona che sono.

Un ringraziamento al professor Riccardo Brizzi e alla professoressa Marta Rocchi che mi hanno seguita in questo percorso con disponibilità, esperienza e dedizione.

Un ringraziamento anche alla professoressa Simona Salustri che mi ha dato la possibilità di raggiungere gli associati ANPI e a coloro che hanno gentilmente deciso di partecipare al sondaggio.

Ai miei genitori, che hanno sempre creduto in me e nelle mie capacità, che affrontano mille sacrifici per permettermi di accrescere le mie conoscenze e farmi strada nel futuro.

Ad Alex, che nonostante tutto è sempre al mio fianco in ogni difficoltà e mi sprona ogni giorno a dare il massimo e a credere in me stessa.

Alla Formula1 e all'UBM Formula SAE che, dopo un periodo di buio, mi hanno permesso di capire chi voglio diventare.

Ai miei amici, che rallegrano anche i giorni più tristi con battute e risate.

A Bologna e al nostro rapporto amore/odio che mi ha fatto crescere più di quanto avrei mai immaginato.