

LA SERIALITÀ TELEVISIVA IN ITALIA. OSSERVATORIO SULLE ANNATE 2021-2024

Marcello Aprile¹

1. PREMESSA: IL PERCHÉ DI UN OSSERVATORIO

Questa è la prima puntata di un appuntamento programmato annualmente da questa rivista per osservare da vicino gli sviluppi nella lingua e nel linguaggio della serialità televisiva italiana. Nell'articolo che qui si legge ci occupiamo dell'ultimo quadriennio, dedicando poi approfondimenti monografici per l'italiano delle periferie nelle serie televisive italiane (se ne occupa Annibale Gagliani), per un genere specifico come il *medical* (se ne occupa Paola Manco) e per questioni relative alla sottotitolazione (se ne occupa Francesca Cozzitorto).

Le serie tv sono sempre più importanti nel mondo di oggi per motivi produttivi quanto per motivi artistici. La *Golden Age* della serialità, collocabile a cavallo tra gli ultimi anni del Novecento e gli anni dieci del Duemila, è stata un fenomeno così vistoso e incisivo da non poter passare inosservato². Le serie rappresentano una sintesi delle due forme narrative dominanti dell'Ottocento, il romanzo e il dramma a teatro (Bandirali-Terrone, 2012: 10). Esse sembrano avere, nelle loro migliori realizzazioni, un linguaggio più fresco e innovativo del cinema, della letteratura, della saggistica, a cui stanno ormai rubando pubblico e mestiere. E nel contempo ne hanno uno più complesso, laddove «complessità significa strutture narrative più dense; soggetti stratificati e abbondanza di personaggi a tutto tondo, finemente caratterizzati; non chiusura, sospensione di fili narrativi, polisemia» (Carini, 2008: 19).

Esiste anche una spiegazione più semplice: le serie televisive suscitano un grande interesse, ci fanno pensare, raccontano storie su noi stessi e sugli altri, ci trasmettono la rappresentazione e l'autorappresentazione di una cultura e, in definitiva, non possiamo farne a meno (Grignaffini-Bernardelli, 2017: 8-12).

Peraltro, se ripensiamo all'aggettivo *televisive* ci troviamo sempre di più in difficoltà: in senso stretto, è sempre meno il *televise* il mezzo con cui le vediamo, considerando che una parte molto significativa della fruizione non passa più dalle emittenti televisive ma dallo *streaming*, senza contare il peso che soggetti come Netflix e Amazon hanno assunto nel mercato. Oggi, infatti, ci troviamo di fronte a vere e proprie *librerie digitali* «a misura di

¹ Università del Salento, <https://ror.org/03fc1k060>.

² Sul fenomeno nel suo insieme si vedano almeno, all'interno di una bibliografia sterminata e con attenzione ai riflessi sulla società italiana oltre che globale, Grasso, 2007 e 2017; Grasso-Penati, 2016; Pozzato-Grignaffini, 2008; Bandirali-Terrone, 2012 e 2021. Per le linee generali sulla lingua della fiction italiana cfr. almeno Alfieri-Motta-Rapisarda, 2008; de Fazio, 2010; Alfieri, 2012; Alfieri-Motta, 2024. Si ringraziano qui Francesca De Gaetanis, Cristiana Garzia, Paolo Miceli, Gabriele Vantaggiato, che hanno messo a disposizione materiali e idee nate nell'ambito dell'insegnamento di «Lingua italiana dei media» all'Università del Salento.

spettatore”, che hanno sostituito i supporti fisici come il dvd e permesso a ogni abbonato di avere una disponibilità enorme di stagioni complete, arricchite anche da numerosi prodotti originali che stimolano la competizione dell’offerta tra le piattaforme (Mittel, 2017: 83). Grazie a *streaming*, televisioni online e abbonamenti vari è stato sdoganato e reso di massa un fenomeno prima confinato solo ai possessori di dvd, cioè quello che Grasso-Penati (2016: 34) chiamano già con un nome oggi notissimo, *binge watching*, una sorta di visione famelica svincolata dai palinsesti, in cui persino la sigla diventa un’inutile distrazione nel seguire una storia.

Ovviamente, trattandosi di prodotti italiani destinati prevalentemente al pubblico nazionale, una buona parte della visione, in particolare quella che procede attraverso la televisione pubblica, continua ad avvenire con il mezzo tradizionale del canale televisivo (delle serie qui studiate o semplicemente ricordate, ben 12 sono programmate su Raiuno). A esso però si deve oggi aggiungere un archivio formidabile come Raiply, uno spaccato di storia del costume italiano che già oggi, ma ancora di più in futuro ci consentirà di accedere senza filtri a un’enorme quantità di informazioni e di opere ora consegnate solo alla memoria di chi le ha viste sul momento; ormai non è una rarità che gli spettatori della Rai cerchino in Raiply le *fiction* che non hanno visto in diretta. A quelle del servizio pubblico vanno poi aggiunte le quattro opere (sei, considerando anche *Blocco 181* e *Christian*, analizzati in un altro articolo) della piattaforma a pagamento Sky, orientata quasi interamente sulla serialità americana, che però ha varato, negli oltre vent’anni di attività, progetti fondamentali come *Romanzo criminale*, il quale ha cambiato la storia della televisione italiana. Gli ultimi anni hanno visto affiancarsi al servizio pubblico e alla televisione a pagamento anche le società di distribuzione in *streaming* di serie televisive: abbiamo così, in questo lavoro, due serie di Netflix, due di Prime Video e una di Disney+. Tirando le somme in modo approssimativo, metà la televisione tradizionale, un quarto la tv satellitare, un quarto lo *streaming*.

Studiare oggi le serie televisive significa insomma prendere in considerazione un fenomeno complesso sul piano crossmediale, sociale, linguistico. Cercheremo di seguire, per chiari limiti di spazio, solo le opere della serialità e della fiction italiana³, ma sempre con uno sguardo comparativo verso quello che succede intorno a noi.

Procederemo nell’esame delle novità 2021-2024 genere per genere, partendo dai generi finora poco o per nulla esplorati (§ 2.) e proseguendo con il *biopic* e il romanzo di formazione (§ 3.), il poliziesco (§ 4.), il *crime* (§ 5.), la commedia sentimentale e quella brillante (§ 6.), le serie di taglio sociale (§ 7.), il *period drama* e le serie storiche (§ 8.).

2. SERIE INNOVATIVE E GENERI INESPLORATI

Mentre le reti satellitari ci hanno abituato da più di un decennio a opere innovative, che presentano un equilibrio dinamico tra vocazione locale e proiezione internazionale (tra queste *Blocco 181* e *Christian*, affrontate in questo numero assieme al più tradizionale e compromissorio *Mare fuori* nell’articolo di Annibale Gagliani al quale rimandiamo senz’altro), la Rai non aveva finora tentato esperimenti particolarmente ambiziosi; va

³ Teniamo distinte *serialità* e *fiction* per questioni funzionali: con la prima designiamo, a partire dallo spartiacque segnato da *Romanzo criminale*, le serie vere e proprie, con la seconda la produzione consolidatasi nella televisione generalista, caratterizzata da serialità debole, contenuti rassicuranti e di taglio pedagogistico. Per una questione di prestigio culturale, l’impressione è che *fiction* sia in calo, tanto che anche le pagine web dei prodotti tradizionali assegnano metalinguisticamente a sé stesse l’etichetta di *serie televisiva* (cfr. per es. le pagine di Wikipedia di *Carabinieri*, *Don Matteo*, *Che Dio ci aiuti*).

perciò salutata con favore, anche se presenta, come vedremo tra poco, diversi difetti narrativi e produttivi, la serie **Sopravvissuti** (Rai, France Télévisions e ZDF, 2022), programmata su Raiuno (una scelta che non ha pagato) e rimasta interrotta alla prima stagione per via del calo degli spettatori. L'accostamento a *Lost* nella stampa è costante e rappresenta un serio limite, se non altro perché ha generato aspettative troppo alte⁴.

La storia racconta il ritrovamento, al largo dalle coste venezuelane, di una barca, l'*Arianna*, a un anno dalla sua partenza dal porto di Genova con dodici passeggeri a bordo e scomparsa dai radar a causa di una tempesta. Solo una metà dell'equipaggio è ritrovata viva. I sopravvissuti sono prostrati dalla fame e dalla sete e con un grande segreto da nascondere (anche in questo caso le analogie con gli *Oceanic Six* di *Lost* sono evidenti). Dove *Sopravvissuti* e *Lost* irrimediabilmente divergono è nel peso delle componenti riservate al tempo: nella prima la narrazione è al presente, soprattutto a Genova, con brevi incursioni nella vita sull'universo chiuso e claustrofobico della barca; nella seconda la nuova vita dei naufraghi è sull'isola e i *flashback* riguardano la loro vita passata.

La recitazione, con una nota di merito a parte per quella di Lino Guanciale, molto convincente nell'impersonare un personaggio tormentato, è di buon livello. «Purtroppo, però, evidentemente per una scelta stilistica, ogni battuta è detta a mezza voce per alimentare un tanto estenuante quanto superfluo senso di sintomatico mistero di scena in scena. Pure in quelle precedenti allo sciagurato imbarco, quando i personaggi ancora non sanno di andare incontro a un indecifrabile destino. Perché? Perché la sceneggiatura è sopraffatta dall'ansia di rimarcare la propria natura misteriosa e criptica. Poco importa se mostra un adorabile quadretto familiare, il tono di voce dei coinvolti deve essere cupo e le inquadrature oblique» (Grazia Sambruna, www.fanpage.it).

I personaggi sono descritti sotto tre aspetti ben precisi: la vita privata e lavorativa prima, durante e dopo la traversata. Essi sono distinti abbastanza chiaramente tra i sopravvissuti di mare, che hanno vissuto in barca e l'anno alla deriva, e i sopravvissuti di terra, che si trovano a dover fare i conti con la perdita dei familiari. Non ci sono eventi che si concludono durante gli episodi (rigorosamente strutturati in *teaser*, sigla, narrazione inframmezzata da *flashback* che raccontano le vicende dell'anno precedente sull'*Arianna* ed epilogo con *cliffhanger*), anzi, la storia sembra contenere colpi di scena continui; diversamente detto, manca quel saggio contemperamento tra sviluppo orizzontale e caso di puntata⁵ che avrebbe conferito equilibrio alla narrazione senza comprometterne l'avanzamento.

Quella di *Sopravvissuti* è una delle trame più orizzontali dell'ultima produzione seriale italiana. La vicenda attraversa i dodici episodi; dopo i primi due lo spettatore ha peraltro la costante impressione, che non ha probabilmente aiutato il successo dell'opera, che *Sopravvissuti* debba ancora cominciare. Eppure non mancano gli spunti suggestivi, e anche coraggiosi, in relazione alla media della tv pubblica: si veda per esempio la sequenza iniziale dell'episodio pilota, quella del viaggio del ragno, che sfocia poi nel salvataggio della barca. Si tratta purtroppo di un'occasione perduta, che dimostra in ogni caso la vitalità e la crescita della produzione italiana anche nel percorrere generi diversi e inusitati.

⁴ Qualche esempio tra i tanti possibili: «Ispirata alla serie statunitense *Lost*, *Sopravvissuti* è una coproduzione internazionale girata interamente in Italia, in particolare a Genova» (www.italyformovies.com); «*Sopravvissuti* su Rai 1: più che *Lost* all'italiana è il remake mystery di *Love Boat*» (www.fanpage.it); «Lino Guanciale su "Sopravvissuti": "Un *Lost* all'italiana"» (www.bluewin.ch).

⁵ Per i concetti di *orizzontalità*, *orizzontalità latente* e *verticalità* cfr. Aprile-Martina, in stampa.

Un altro esperimento interessante e altrettanto sfortunato, questa volta di genere *family drama*, è **Noi** (Raiuno – Cattleya, 2022, diretto da Luca Ribuoli), *scripted format* in 12 episodi della serie americana *This is us* di Dan Fogelman. L'originale americano è una delle migliori opere nella serialità televisiva mai viste nella storia, un capolavoro del genere *family* come lo era stato a sua volta la straordinaria *Parenthood* di Jason Katims; ed è proprio qui che bisogna guardare per trovare le radici dell'idea della Rai, perché lo *scripted format* italiano di *Parenthood*, che si chiama *Tutto può succedere*, aveva invece funzionato bene e si era protratto per tre stagioni. *Noi*, invece, resta largamente sotto le attese negli ascolti e viene cancellato dopo una sola stagione, stretto com'è tra gli estimatori dell'originale americano (che lo hanno trovato un inutile scimmiettamento impoverito) e gli spettatori tradizionalisti che non hanno capito l'intricatissima gestione del tempo nella serie: la narrazione si sposta continuamente dal presente al passato fino a rendere problematici persino i concetti di *flashback* e di *flashforward* (l'unico ancoraggio certo è il 1984, anno di nascita dei gemelli, *I fantastici tre*, come li chiama Pietro collettivamente). *This is us*, e di conseguenza *Noi*, assume *Lost* come modello esplicito andando ancora oltre nel contratto di lettura con lo spettatore. Non sapremo mai come sarebbe andata nelle stagioni successive, in cui la serie americana aumenta a dismisura in virtuosismo, arrivando anche a cinque o sei piani temporali.

L'insuccesso si verifica nonostante alcuni indubbi punti di forza, a cominciare dalla recitazione di Lino Guanciale nella parte del capofamiglia, Pietro; invece, che i tre figli abbiano da grandi tre accenti differenti, corrispondenti alla diversa provenienza geografica dei tre attori, non è un elemento linguistico realistico. Come in *Kostas* (cfr. § 5.2), il doppiaggese (o la scelta di tre attori della stessa città) avrebbe risolto il problema.

Di per sé *Noi* è un lavoro godibile e anche coraggioso, soprattutto se non si conosce la serie americana; certo, però, nel caso di confronto diretto, quella italiana non tiene neanche sui dettagli minimi. Per fare un esempio, l'indimenticabile *catchphrase* della prima stagione di *This is us*, «Non esiste un limone così aspro da non poterci fare qualcosa di simile a una limonata», equilibratissimo in entrambi i membri, diventa inutilmente «Non esiste un limone così aspro da non poterci fare una buona limonata», con quel *buona* al posto di *qualcosa di simile* nella frase consecutiva che rovina la metafora.

3. IL BIOPIC E IL ROMANZO DI FORMAZIONE

Si tratta di un genere che ha sofferto, e continua a soffrire nelle sue realizzazioni tradizionali, di difetti strutturali, come la serialità debole o debolissima, al limite di due soli episodi, e di difetti contenutistici, come la chiave celebrativa, molte volte spinta fino all'eccesso e all'agiografia⁶. Considerando però che a suo modo anche *Hanno ucciso l'uomo ragno* è un *biopic*, però, le novità italiane nel genere sono tutt'altro che disprezzabili.

Contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare, la miniserie **Supersex** (Netflix, 2024, sette episodi) è uno spettacolo «per chi vuole guardare dietro le apparenze e conoscere il lato oscuro di un divo globale»⁷, dall'infanzia difficile a Ortona alla consacrazione come star del porno, grazie a due credibili interpreti, Saul Nanni (Siffredi adolescente) e il superlativo Alessandro Borghi (giovane uomo).

Si tratta di una biografia drammatica liberamente ispirata alla figura di Rocco Tano (così all'anagrafe prima del successo), un ragazzo tormentato e fragile, cresciuto in una famiglia

⁶ Aldo Grasso, *Corriere della Sera*, 16 gennaio 2009, p. 55.

⁷ Aldo Grasso, www.iodonna.it, 1° aprile 2024.

difficile, con la voglia di rivalsa sulla provincia, che ha trovato nell'industria del sesso la sua strada e saputo crearsi la fama di un'icona senza precedenti nell'immaginario collettivo. Si segnala volentieri l'uso della voce narrante di Borghi-Siffredi che aiuta a calarsi nelle sue riflessioni più intime, nel turbine di perversioni, perdite e dolori che ne caratterizza la storia.

La vicenda si svolge su due piani diversi che solo alla fine trovano un punto di incontro: uno, iniziale, agli Oscar del Porno di Parigi del 2004 quando sorprende tutti con un improvviso (poi smentito) ritiro dalle scene, e l'altro a ripercorrere l'intera esistenza, con una narrazione cronologica dalla fine degli anni '70 ai primi anni duemila tra Ortona, Parigi, Roma e Budapest.

Il piccolo Rocco ha due miti: il fratell(astr)o più grande Tommaso (Adriano Giannini) – a cui è legato da un amore viscerale e tormentato – e *Supersex*, il suo supereroe, protagonista di una rivista di fotoromanzi pornografici in cui si imbatte accidentalmente (la rivista è gettata via dall'autista di un camion in corsa), con uno straordinario potere, una *dynamite* pronta ad esplodere tra le gambe.

Se la ricostruzione storica attorno alla visione di mascolinità di Rocco Siffredi è garantita dallo stesso pornoattore, che compare tra l'altro in un piccolo cameo e che Borghi impersona benissimo nei tic e nella gestualità, sul piano stilistico e linguistico sono le scelte autoriali che hanno puntato a una fedele riproduzione dei periodi e dei luoghi. Arredamento d'interni, pantaloncini, uomini con capelli lunghi o voluminosi, capi in velluto, a fantasia, pantaloni a zampa e colori vivaci, barbetta incolta e giacche di pelle, macchine, lire, walkman e musiche disco fotografano l'epoca dell'ultimo ventennio del secolo scorso in ogni fase.

La lingua di base, scontata l'ampia presenza di francese e inglese a seconda del posto, è l'italiano regionale di marca abruzzese accompagnato dal dialetto locale⁸, di cui ci limitiamo a isolare e segnalare solo qualche fenomeno: la vocale finale indistinta (vari casi esemplificati tra poco), il passaggio della sibilante ad affricata dentale sorda dopo consonante (*penzare*, ep. 1), la sonorizzazione dei nessi con nasale (*tranguilla* 'tranquillo', *endra* 'entra', *duecendo* 'duecento', *monnə* 'mondo', ep. 3), la palatalizzazione di *n̩g* ('ma magni?', ep. 5). Ancora, i costrutti come *stare* (con troncamento) *a* seguito da infinito ('che sta' a ddiridere?'), qui con la forma *dicare* panmeridionale), l'ausiliare *essere* al posto di *avere* ('si' magnato?' 'hai mangiato?', ep. 3; 'si' sentito tu fratellə?' 'hai sentito tuo fratello?', ep. 5; 'si' visto?', 'hai visto?' ep. 6), il troncamento di tutte le sillabe successive a quella tonica nei vocativi (*Rocche*', *Luci*', *Tomma*', *Carme*), l'accusativo preposizionale ('saluteme a frate' 'salutami tuo fratello', ep. 4), l'enclisi del possessivo (*mammete* 'tua madre'). In merito al linguaggio attinente alla sfera sessuale e al turpiloquio in generale, quasi scontato visto il soggetto, non si segnala nulla di più di quanto non avvenga già nella gran parte della serialità televisiva.

Chiudiamo con la miniserie **Hanno ucciso l'uomo ragno** (Sky, 2024, otto episodi), perché, indipendentemente dal grado di stima che ciascuno spettatore possa avere verso gli 883, un fenomeno pop degli anni Novanta (è evidente che non stiamo parlando dei *Genesis* o dei *Police*), va detto a chiare lettere che essa è la novità più fresca, leggera e divertente della serialità italiana dell'ultimo quinquennio. «L'ideatore e regista Sydney Sibilia – che a Salerno, adolescente, guardava le dirette di Deejay Television dall'Aquafan di Riccione – è stato bravo a capire che il passato prossimo è il sollievo delle nazioni»

⁸ Criticato in Lavinia Martini, www.today.it, 15 marzo 2024.

(Beppe Severgnini, *Corriere della Sera*, 16 novembre 2024). La recitazione, intanto, è tutt'altro che legnosa, a differenza di quanto accade in una buona parte della fiction italiana; la sceneggiatura è all'altezza; la tessitura linguistica è rigorosa e realistica, imperniata com'è sull'italiano della Lombardia occidentale, con qualche caratterizzazione morfologica come l'uso del *te* soggetto nella lingua di vari comprimari, qualche tratto che al tempo era giovanile, ammesso che questo aggettivo abbia senso («soprattutto per come sei tu, che poi *vai in shatta*», ep. 3, «mia madre sarà già incazzata *come una biscia*», ep. 2), qualche calco non banale sull'inglese («come sé stesso» <*as himself*, ep. 2), molti giochi di parole (qui in *climax* discendente: «amico... conoscente... al limite dello sconosciuto», ep. 2), vari sfondoni ed errori marchiani che non avrebbero sfigurato nella *Cena Trimalchionis* di Petronio («mica è il *Mekong*, che si stanno i *piraña*», ep. 2); e soprattutto la sovrarappresentanza dell'iperbole, la vera cifra stilistica della narrazione di Max. Qualche esempio tra i tanti possibili: «quello fu il minuto e 20 più lungo di sempre» (ep. 2); «Sandy Marton, la leggenda, era lì davanti a noi, e ci stava facendo la pasta al pesto» (ep. 5). La testualità della serie poggia sull'alternanza serrata, anche nella stessa scena, tra il commento in *voice over* (che è prevalentemente quella di Max Pezzali, poi quella di Mauro Repetto; a esse si aggiunge quella di Silvia nel quarto episodio) e i dialoghi. Ciò porta la parte della voce recitante ad avere un peso enorme nella parte linguistica. Un solo esempio (in corsivo la voce narrante, in tondo i dialoghi; ep. 4):

Senza Mauro e senza musica, mi ero messo a prendere appunti su quello che vedero ogni giorno, su Silvia, e su Cisco, che alla fine in fabbrica ci era finito davvero. La fabbrica era una merda, proprio come se l'era immaginata. Ma aveva un unico, enorme lato positivo.

Cisco: Un milione e 300000, amico mio. E a Natale c'è pure la tredicesima!!

Cisco era ricco sfondato...

E ancora, le esitazioni e i cambi di progetto di Max, accompagnati da una gestualità confusa e impacciata, riempiono la scena quasi a ogni dialogo:

Max Vabbè. Allora... ciao.

Laura: Non sali?

Max: Su? I... no. Intesi in che senooo, i genitori noo, non ci sono?

Laura: Max, io faccio l'università qui, i miei sono a Ferrara.

Max: ah

Laura: Non vuoi salire?

Max: No, no. Sì, sì, cioè sì, no, è cheee volevo... no, perché io...

Il turpiloquio è senza filtri (eppure gestito in modo naturale e mai forzato); lungi dall'essere un espediente, aumenta il realismo della narrazione. La parola principe in questa tendenza è *cazzo*, usato in tutte le sue funzioni tranne, se non abbiamo controllato male, in quella letterale: in frasi negative con il valore di 'niente' («Sono indeciso. Tra medicina, scienze politiche, un cazzo, il Dams...», ep. 3, «ma possibile che non pensiamo mai a un cazzo?», ep. 3), con valore pleonastico e rafforzativo («che cazzo è il neoguelfismo? / e che cazzo ne so», ep. 3), con una sfumatura di sincera ammirazione («un cazzo di backstage» ep. 2), in frasi fatte e modi di dire («tu ti rompi il cazzo», ep. 3, «le rotture di cazzo», ep. 4, «levati dal cazzo, vai», ep. 5), in esclamazioni di disappunto o

meraviglia («cazzo!» ep. 3); al plurale, vale ‘problemi’ («o non hanno voglia di far niente o hanno dei cazzo», ep. 4).

Lo stile visivo è molto godibile; Pavia e la sua provincia sono ben rappresentate attraverso colori caldi. Le inquadrature sono moderne e prendono il meglio da grandi modelli: si veda, a titolo di esempio, la scena del caffè (ep. 3), riassunta in pochi secondi attraverso tagli netti e inquadrature dei busti senza faccia, e con l’oggettiva irreale determinata dalla visione dal punto di vista dell’oggetto (la prima tecnica imposta da *Lost*, la seconda presa di peso da *Breaking bad*, a conferma dell’impatto enorme che queste opere hanno avuto nella storia della televisione).

4. IL POLIZIESCO

Si tratta largamente del genere più popolare in Italia, oltre che nel mondo, e nel panorama nazionale degli ultimi anni si presenta anche con una notevole continuità in prodotti di successo che hanno la caratteristica comune della transmedialità, essendo appoggiati a romanzi di consumo di narratori italiani, peraltro tutti meridionali (il napoletano Maurizio De Giovanni per *I bastardi di Pizzofalcone* e *Il commissario Ricciardi*, la materana Mariolina Venezia per *Imma Tataranni*, la barese Gabriella Genisi per *Lolita Lobosco*)⁹ e quasi tutti coinvolti anche nella scrittura televisiva. A parte, ancora ispirato a romanzi ma questa volta a quelli dello scrittore greco-armeno Petros Márkaris, è *Kostas*, di cui pure parleremo in questo paragrafo.

Un altro tratto unificante di questi lavori è il fatto di essere prodotti *rassicuranti* del servizio pubblico: non ci sono impennate stilistiche come quelle di *True detective* o analisi sociali graffianti come quelle di *The wire* o di *We Own This City*, neanche lontanamente. Con un rinnovamento stilistico di quello che la sociologa Milly Buonanno chiama «senso del luogo» (Buonanno, 1997), e secondo una tendenza pluridecennale, gli scenari della provincia (quelli notoriamente splendidi di Napoli, a cui si affiancano quelli di una bellezza più sorprendente di una Matera notturna e di una Bari solare e mediterranea) aiutano lo spettatore meno avvezzo alla sperimentazione a riconoscersi in un canone di prossimità. Distingueremo le opere tra quelle a investigazione collettiva (5.1) e quelle a investigazione individuale (5.2) (Aprile-Martina, in stampa).

4.1 L’investigazione collettiva

Per quanto riguarda l’investigazione collettiva, l’opera più significativa di questi ultimi anni è **I bastardi di Pizzofalcone** (Raiuno, 2017-2023), ambientata presso il commissariato omonimo di Napoli, dove agisce un gruppo di agenti molto coeso, con storie personali *border line* (c’è chi è trasferito dalla Sicilia, chi si trova all’ultima opportunità lavorativa, chi ha avuto problemi di violenza domestica, ecc.) ma con i tratti di una vera *work family*, coordinato dal commissario Luigi Palma (Massimiliano Gallo). I tratti dell’italiano regionale di Napoli (cfr., con ampia esemplificazione, Bianchi-De Blasi-Librandi, 1997: 675-677; De Blasi, 2014: 103-106) sono notevolmente accentuati in direzione realistica (gli esempi sono tratti dagli episodi 3,6 e 4,2): la sonorizzazione delle sorde intervocaliche postnasali (*tossicodipendente*), l’indebolimento delle vocali finali (*quandə, prestə*), il passaggio della sibilante ad affricata dentale sorda dopo consonante (*penziero, senzo, baciærzi*), la tendenza al raddoppiamento di *b* e *g* intervocaliche (*inesorabbile, reaggire, raggione*), la palatalizzazione della sibilante davanti a labiale e velare (*stavo šcherzando, šcsa, mušcoloso*,

⁹ Con l’eccezione del romano Antonio Manzini, autore alla base delle vicende di *Rocco Schiavone*.

ispettore), il passaggio da affricata palatale a fricativa (*dīše* ‘dice’, *mi dīšpiāše*), la resa semiconsonantica della laterale palatale (*tajo*, *famija*, *pijamo*), i troncamenti (*abbraccià*, *ragà*, *Riccà*, *amò*, *so’* ‘sono’), il mantenimento dell’esito dialettale nei pronomi proclitici (*te vojo* ‘ti voglio’), l’aferesi nell’articolo femminile (*na cosa*), naturalmente l’allocutivo *voi*, l’avverbio *mo*, esclamazioni come *jà* ‘dai; andiamo’, la scelta dei sinonimi regionali (*pigliare* al posto di *prendere*, *assai* anziché *molto*). In contesti concitati di solito si passa direttamente al dialetto (per esempio durante i litigi).

Le indagini, non troppo difficili, sono condotte con ampia collaborazione tra gli agenti del commissariato; i casi di cronaca sono in genere credibili (ma qualcuno, come quello che riguarda Rocco Schiavone, lo è meno degli altri). Non mancano aspetti innovativi, come il finale in *cliffhanger* della terza stagione, girato con montaggio parallelo tra la scena del matrimonio di Rosaria e Alessandra e il rapimento dell’ispettore Lojacono sotto l’ombrellino unificante della marcia nuziale, a dimostrazione non necessaria di quanto la colonna musicale sia parte integrante del linguaggio cinematografico: un pezzo di grande efficacia che certamente invoglia lo spettatore, lasciato con il fiato sospeso, a tornare a vedere la stagione successiva. Il difetto dell’opera (naturalmente più nella versione televisiva che nei romanzi di De Giovanni) sta piuttosto nel peso a volte debordante delle vicende amorose e del tono melodrammatico, con eccessi tipici della fiction italiana (lacrime, abbracci, scene che indugiano su primi piani di volti turbati o fanno leva sulla commozione)¹⁰. Gli elementi *soap*, soprattutto a partire dalla seconda stagione e con un peggioramento in particolare nella quarta, sono francamente eccessivi e guastano il livello complessivo dell’opera, che da questo punto di vista resta sotto le attese (e sotto la scrittura di De Giovanni).

4.2 *L’investigazione individuale*

L’investigazione individuale¹¹ è invece ben rappresentata negli ultimi anni; non a caso tutti i titoli delle opere sono eponimi. Partiamo da **Imma Tataranni – Sostituto procuratore** (Raiuno, 2019-2023, 3 stagioni finora prodotte), un vero *one woman show*, anche grazie all’interpretazione dell’attrice Vanessa Scalera, che ne fa un personaggio difficilmente dimenticabile, imperniato sulla figura di una magistrata della procura di Matera aliena dai riflettori e dotata di un umorismo graffiante e cupo che sconfinava in un sarcasmo costante; il carattere della protagonista è spesso sopra le righe, per esempio nelle reprimende verso i collaboratori, ed è espresso visivamente attraverso uno stile molto vistoso, specie nel vestiario. La scrittura si deve principalmente a Salvatore De Mola, che è con ogni probabilità, in questo momento, il più importante sceneggiatore italiano (solo per ricordare alcune serie, a parte il fondamentale *Montalbano*, abbiamo *Vincenzo Malinconico* e *Kostas*). L’impasto linguistico è incentrato sull’italiano con coloritura fonetica regionale materano-pugliese settentrionale (a cominciare dall’uso del *voi* come pronome allocutivo). L’eccezione stabile è nel procuratore della Repubblica, Alessandro Vitali (Carlo Buccirosso), che si esprime con accento napoletano dell’uso colto, condito in situazioni informali o espressioniste da qualche inserzione in dialetto, di solito di natura esclamativa. La figura del medico legale, qui il dottor Taccardi, è una chiara ripresa del dottor Pasquano di *Montalbano*: sembra, ed è un limite, che nella fiction italiana se non ci sono continue

¹⁰ Un difetto da cui è decisamente esente l’ottimo *Il commissario Ricciardi*, che trattiamo nel § 10.

¹¹ È in corso, e sarà trattata in una prossima puntata del nostro *Osservatorio*, anche la serie *Rocco Schiavone* (Raidue, 2016-2023, cinque stagioni, la sesta è stata già girata), ambientata questa volta nell’estremo nord-ovest, ad Aosta. Anche questa serie è tratta da romanzi, qui di Antonio Manzini.

frecciatine tra l'inquirente e il medico questa figura perda significato. In generale, la recitazione è uno dei punti forti dell'opera; ai nomi già fatti va aggiunto quello di Massimiliano Gallo, marito e spalla della dottoressa Tataranni. Nessuno di loro è lucano (Scalera proviene dal Salento settentrionale e Gallo da Napoli), e va quindi sottolineato il notevole lavoro di immedesimazione nell'italiano locale.

E proprio a questo proposito va considerata la mimesi dell'italiano di Bari di Luisa Ranieri, protagonista indiscussa de **Le indagini di Lolita Lobosco** (Raiuno, 2021-2024, tre stagioni finora prodotte); gli attori sono di varia provenienza meridionale (ma una lode particolare va al cagliaritano Jacopo Cullin, ben calato nella parte del ruspante agente barese). Non ripeteremo i tratti panmeridionali, molti dei quali ricorrono anche qui (gli esempi sono tratti dall'episodio 2,6); segnaliamo appena l'accusativo preposizionale («*io seguo a te*»), *tenere* al posto di *avere* («*tenevate ragione voi*», «*che prove teniamo?*»), e tratti più circoscritti come *stare* al posto di *esseri*, un uso regionale che si estende fino al tarantino («*sta il compleanno di Nunzia*», «*sta quell'uomo nuovo che chiede di lei*»), *a mare* al posto di *al mare*, un paio di usi di *mo* piuttosto caratterizzanti della costa adriatica meridionale («*eh, addirittura, paura, mo*», con *mo* che vale ‘che esagerazione!'; «*da mo che ci penso*» ‘ci penso da molto tempo’) e la pronuncia ipercorretta sonorizzata dell'affricata alveolare sorda, che arriva fino al Salento (*laceradzione, gradzia*). Qualche baresismo bandiera come *sciamanine* ‘andiamocene’ e l'onnipresente *la Bari* ‘la squadra di calcio del Bari’ completano il quadro.

I pensieri di Lolita Lobosco sono espressi dalla voce narrante, che compie brevi interventi all'inizio e alla fine dell'episodio. Gli esterni ponte sono dilatatissimi, con ampia funzione esornativa, e comprendono spesso le sedute di *jogging* della protagonista sul lungomare di Bari (ma anche altre cittadine pugliesi sono coinvolte nella serie); dal momento che la qualità della scrittura è buona, ma non sempre eccelsa (e peggiora progressivamente, scadendo talvolta nel macchiettismo nel corso della terza stagione), la serie si fa molto aiutare dal piacere visivo. I *flashback*, che riguardano spesso Lolita bambina, devono molto a *L'amica geniale*.

A conferma dell'impatto dell'opera sull'immaginario italiano, la serie ha lanciato gli *spaghetti all'assassina*, che si sono imposti nella gastronomia della città affiancando piatti di tradizione maggiore. Assieme al panino con il polpo arrostito, alla focaccia barese, ai *panzerotti*, allo *scammaro* compone una sorta di ricettario della serie, secondo solo a quello del *Montalbano* camilleriano.

Infine, il panorama sull'investigazione individuale è chiuso da un lavoro interessante e originale come **Kostas** (Raiuno, 2024), serie italiana girata ad Atene, basata sui romanzi gialli dello scrittore greco Petros Márkaris e scritta principalmente da Salvatore De Mola, lo stesso di *Imma Tataranni*. La *detection*, in corrispondenza con le vicende narrate nei romanzi, è rigorosamente consequenziale e il commissario Kostas (Stefano Fresi) la basa su indagini caparbie, fondate sulla logica e su un lavoro certosino che non trascura alcun indizio, alcun testimone, alcuna pista; la tecnologia trova pochissimo posto in un'opera fondata sul ragionamento, sul meccanismo domanda-risposta e sui rapporti personali. Il protagonista ricorda un po' il commissario Montalbano in vari aspetti, più nella fiction, ammiccante al pubblico italiano, che nei libri di Márkaris (d'altra parte a proposito di *Kostas* i media italiani indulgono con sin troppa facilità allo stereotipo del *Montalbano greco*)¹²: il

¹² Qualche esempio tra i molti possibili: «Sono il Montalbano greco» (dichiarazione attribuita a Stefano Fresi, *Oggi*, 12 settembre 2024); al contrario, «Fresi “Non chiamatelo il Montalbano greco”» (*italpress.com*, 11 settembre 2024); «Kostas, sulla Rai il Montalbano Greco di Stefano Fresi» (*ciakmagazine.it*, 26 luglio 2024);

sistema di investigazione, la dedizione maniacale al lavoro, i modi bruschi, l'incorruibilità, i complessi rapporti con i superiori, e poi i tic e l'amore per il cibo (che Kostas, in evidente sovrappeso, non si potrebbe permettere) e per la cucina locale. Kostas Charitos consulta e ama i vocabolari; in ogni puntata, fatto che si trasforma in un vero e proprio nodo testuale, consulta il suo ΑΕΞΙΚΟ (dizionario) con la copertina celeste cercando parole chiave intorno alle quali ruota il suo ragionamento: *alludere, eredità, padrino, contrappasso, pacificazione*, ecc.

Una particolarità della serie è che le vicende giudiziarie non sono trattate secondo l'abituale caso di puntata, ma occupano cicli relativamente lunghi (gli albanesi, Koustan, i suicidi) che travalicano il confine dell'episodio; l'orizzontalità latente è quindi una delle cifre stilistiche dell'opera.

Quanto allo stile visivo, a sorpresa i colori sono freddi, una scelta di linguaggio piuttosto coraggiosa perché la *location* ateniese, naturalmente ricca dal punto di vista cromatico, avrebbe potuto invitare a caldi scenari mediterranei, se non a facili folklorismi; accanto a qualche esterno ponte con l'Acropoli e i quartieri turistici, la preferenza va decisamente ai campi lunghi e lunghissimi che inquadrono la sterminata distesa bianca dell'Atene contemporanea, una delle città più complesse e caotiche, ma anche delle più vivaci del sud Europa, con riprese da drone che privilegiano il punto di fuga delle grandi e trafficate vie metropolitane.

Le scelte linguistiche in senso stretto, invece, presentano alcuni aspetti discutibili, o almeno una caratteristica macroscopica: risultano piuttosto stranianti gli accenti della diatopia italiana in un ambiente straniero, considerato che quella di Kostas non è una famiglia di Roma che trascorre un periodo ad Atene ma appunto, nella finzione narrativa, una famiglia greca. Da questo punto di vista, il *doppiaginese*, con la sua assenza di accenti, avrebbe retto molto meglio la prova della credibilità ambientale. In particolare, la prima scena, ambientata su una spiaggia all'ora del pranzo, è addirittura stonata: lo spettatore, che non ha ancora riferimenti certi, crede di ritrovarsi davanti a una famiglia di turisti romani che trascorrono le vacanze su un'isola greca. Abbiamo così, mentre sullo sfondo si vede il Partenone, dialoghi in cui la sibilante tende ad affricarsi dopo /n r/ (*penziero, persone, insieme*), il raddoppiamento sistematico delle consonanti *b* e *g* intervocaliche (*globbuli, raggiomi*), e persino il passaggio da affricata palatale a fricativa (*mi dispiāše*), che compare peraltro persino in un notiziario televisivo.

Nell'impasto lessicale entrano, prevedibilmente, vari grecismi ormai familiari in Italia come *souvlaki* o *ouzo*, meno però di quanto ci si potrebbe aspettare, in linea con la lodevole scelta di cui abbiamo appena parlato di concentrarsi sull'azione e non su aspetti folkloristici. Qualche grecismo è molto meno conosciuto, come *koulouri* 'biscotto dolce o salato a forma di bastoncino', *jemistà* 'peperoni, melanzane o pomodori tagliati a metà, scavati, riempiti di riso e feta e cotti al forno', *dolmatakia* 'involtini di riso avvolti in una foglia di vite'.

Non manca qualche errore nell'adattamento: *al bouzoukia, il bouzoukia* è errato nella concordanza (la parola è un neutro plurale, quindi sarebbe senz'altro stato meglio *ai bouzoukia, i bouzoukia*); la pronuncia giusta è *Èleni* e non *Èleni*, e al contrario *Larissa* andava

«Stefano Fresi porta in tv il Montalbano greco» (*Style Magazine* del *Corriere della Sera*, 11 settembre 2024); «Kostas burbero e tenero. Quasi un Montalbano greco» (*Quotidiano Nazionale*, 11 settembre 2024). Naturalmente, Márkaris è, per simmetria, il *Camilleri greco*: «Il Camilleri greco, creatore del famosissimo commissario Kostas Charitos» (Raffaella Silpo, *La Stampa*, 16 giugno 2023); «Ad Ancona AdMed Fest: Petros Markaris (il Camilleri greco)» (www.experiences.it, 23 agosto 2024).

pronunciato *Làrisa* (il nome della città è proparossitono e in neogreco le consonanti lunghe non esistono) e *Syntagma* andava pronunciato *Syndagma* (con accento sulla terz'ultima e nella seconda parola sonorizzazione del nesso *nt*). È infine chiaramente sbagliata anche la pronuncia sonora della *s* intervocalica di *Thanasis*, che è sorda, come dice chiaramente la grafia, con *σ* e non con *ζ*; la scarsa conoscenza del neogreco nel mondo europeo, chiaramente, non aiuta.

Pensiamo invece che sia una scelta di comodo, e quindi un errore voluto, l'eliminazione dell'aspirazione nel cognome del commissario, *Charitos*, che nella serie è abitualmente pronunciato *Caritos* con l'occlusiva velare, e anche nel nome proprio *Christos*, pronunciato *Cristos*: il fonema greco che corrisponde a *χ* non rientra nel repertorio fonetico italiano e potrebbe forse generare, ipotizziamo, qualche straniamento. Parallelamente, anche l'aspirazione di *Thanasis* si perde e il nome è pronunciato con la semplice occlusiva dentale iniziale *t*. Qualche altra leggerezza, questa volta non linguistica ma antropologica, si riscontra nella trasposizione delle abitudini elleniche in una serie non ellenica: nell'ultima puntata Kostas beve il caffè greco tradizionale, appena uscito dal braciore, come lo berrebbe un italiano, cioè come si beve un espresso. L'errore consiste nel fatto che nel caffè tradizionale bisogna aspettare che la posa scenda verso il basso, depositandosi sul fondo della tazzina, operazione che richiede alcuni minuti e un senso del tempo orientale: nessun greco, insomma, berrebbe mai il caffè nel modo incauto in cui lo beve Stefano Fresi. Scontati questi dettagli, *Kostas* è però sicuramente una delle novità più fresche della stagione televisiva 2024.

Non è un poliziotto, ma siamo pur sempre nella *detection* empatica all'italiana e quindi, a suo modo, nel genere detto *legal* (e con risultati assai promettenti) **Vincenzo Maliconico, avvocato d'insuccesso** (Raiuno, 2022-2024, due stagioni), che meriterà un approfondimento nel prossimo numero del nostro *Osservatorio*, se non altro perché uno dei tic del personaggio (interpretato magistralmente da un Massimiliano Gallo libero dalla necessità di fare da spalla a Vanessa Scalera) è una difficoltà prettamente linguistica, quella di ordinare le parole.

5. LE SERIE CRIMINALI

Il genere è di particolare importanza nella storia recente della televisione italiana, in quanto proprio da esso è partita la svolta qualitativa che ha finito per cambiare in meglio anche la fiction generalista: abbiamo più volte, in passato, indicato *Romanzo criminale* (Aprile, 2010) e poi *Gomorra* (Variano, 2019; Aprile-Ortolano, 2024) come opere di livello assoluto e del tutto comparabili con gli standard internazionali; in questo la mano autoriale di Stefano Sollima colloca il regista al vertice del cinema italiano degli ultimi anni.

Alla Roma contemporanea è dedicata *Suburra* (Netflix, 2017-2020, tre stagioni, conclusa); noi, per via dell'arco cronologico che ci siamo assegnati, prenderemo però in considerazione il suo *sequel*, **Suburraeterna** (Netflix, 2023, una stagione), che conserva in tutto le caratteristiche stilistiche della serie madre, nonché i contenuti, fondati sull'intreccio di interessi e corruzione che arriva a toccare tutti i centri di potere, da quello ecclesiastico alla politica; il cuore della battaglia sono i terreni del lungomare di Ostia, punto strategico per il traffico di droga, conteso da vari clan della malavita romana e della mafia siciliana, con un clan familiare sinti, quello degli Anacleti; ad esso appartiene Alberto detto "Spadino", probabilmente il personaggio più riuscito dell'intera opera. Tutto il materiale, compreso il film omonimo (ancora di Stefano Sollima, 2015), è tratto dal libro *Suburra* di Giancarlo De Cataldo e Carlo Bonini.

Lo stile visivo si distingue per la particolarità della costante ambientazione notturna e oscura, quasi a riprendere l'oscurità degli intrecci e delle vicende politico-affaristiche della Capitale, d'altra parte, come dice Spadino, «sta città non cambia mai» (ep. 3). In continuità con *Romanzo criminale* e *Suburra* l'impasto linguistico è fondato sul segmento diastraticamente basso del *continuum* di cui è costituito l'«italiano de Roma» (secondo una suggestiva definizione di Vignuzzi, 1994), adottato anche dai personaggi come Cinaglia, che sono in grado di accedere anche a un registro più alto. Molto interessante è il continuo *code switching* romanesco-sinti tra gli esponenti della comunità d'origine di Spadino.

A metà tra la descrizione del caso di cronaca e il *crime*, presentata in anteprima alla Festa del Cinema di Roma e pronta ora a varcare i confini nazionali (dopo aver registrato il miglior lancio di una serie di *general entertainment* in Italia per numero di visualizzazioni nei primi 7 giorni), la miniserie **Qui non è Hollywood** (Disney+, 2024, 4 episodi di 60-65 minuti) è tra le produzioni più discusse del momento, se non altro per la *querelle* sul titolo e il rinvio della messa in onda sulla piattaforma a causa del ricorso del sindaco di Avetrana al Tribunale di Taranto, in cui si chiedeva la rimozione della cittadina (in origine, *Avetrana - Qui non è Hollywood*) per un potenziale danno all'immagine – come se la toponomastica sia di per sé pregiudizievole e la sua assenza basti a decontestualizzare un fatto che, comunque, è passato alla storia come «il delitto di Avetrana»¹³.

La scomparsa di Sarah Scazzi, allora quindicenne, nell'agosto del 2010 tenne alta l'attenzione mediatica per più di 40 giorni, quando venne annunciato in diretta tv al programma *Chi l'ha visto?*, dove era ospite in collegamento la madre, il ritrovamento del corpo senza vita in fondo a un pozzo: la cosa più agghiacciante, si scoprì in seguito, fu che gli autori dell'assassinio erano ciò che lei reputava “famiglia”, la cugina Sabrina e gli zii Cosima Serrano e Michele Misseri.

Pur ripercorrendo l'intera vicenda basandosi sul libro *Sarah. La ragazza di Avetrana* di Carmine Gazzanni e Flavia Piccinni (Fandango Libri, 2020) e quindi su fonti ufficiali, documenti giudiziari e inchieste, la regia di Pippo Mezzapesa non sembra in alcun modo voler riaprire un caso su cui la magistratura si è espressa (con la condanna all'ergastolo delle due donne), tantomeno impressionare con qualche inaspettato retroscena: punta, invece, ai personaggi e alla loro (dis)umanità, perché al di là della cronaca vera e propria, sono gli sguardi sconcertanti degli interpreti e i lunghi silenzi a fare questa storia di invidie, gelosie, reputazioni perse e vendette, in una rete di complicità e reticenza. Un mistero inspiegabile rispetto al male che lo ha provocato sintetizzato benissimo nelle poche righe della colonna sonora firmata da Marracash, *La banalità del male*, citazione diretta da Hannah Arendt.

Ma la regia punta anche, centrando perfettamente l'obiettivo, a rievocare quello che Aldo Grasso descriveva già nel 2021 in occasione della docu-serie Sky *Sarah. La ragazza di Avetrana* come «il primo reality show collettivo dell'orrore, cui molte trasmissioni hanno alacremente collaborato, il “The Sarah Scazzi Horror Picture Show” della tv italiana, una delle pagine più oscure della nostra tv»¹⁴. In un ping pong tra aule di giustizia e salotti televisivi, Avetrana era all'epoca e si trasforma ancora qui in un set a cielo aperto, invasa da fotografi e giornalisti appostati fuori l'abitazione – su cui comparve proprio la scritta *Qui non è Hollywood* – a caccia dell'esclusiva, con il continuo andirivieni di pullman di turisti-

¹³ Le stringhe «delitto di Avetrana», «omicidio di Avetrana», «caso di Avetrana» contano centinaia di risultati solo sul motore di ricerca Google.

¹⁴ Aldo Grasso, *Corriere della Sera*, 23 novembre 2021.

visitatori per osservare da vicino e farsi un selfie sui luoghi del delitto (tipo quello, con cui si apre la serie, che ha quasi del grottesco).

La fotografia è cupa, i colori caldi sia per una scelta di luci degli spazi interni che riproducono ambientazioni iperrealistiche sia di un paesaggio, quello tarantino, arso dal sole d'estate. Tutto si gioca tra primi e primissimi piani, zoomate e rallentatori, prospettive che si aggrovigliano. Interessantissima, infatti, la scelta strutturale che a una dimensione orizzontale, utile a una narrazione cronologica dei fatti, intreccia una dimensione verticale degli episodi-puntata, cambiando la visuale da un protagonista all'altro come suggerito anche dai titoli iniziali – Sarah, Sabrina, Michele, Cosima. È possibile vedere la stessa scena, quando Sabrina chiede al padre se ha incontrato Sarah, in due episodi diversi, ma con la camera rivolta alla ragazza nell'ep. 2 e a Michele nell'ep. 3. Ancora, a una dimensione reale, che prova a raccontare quello che resta tuttora qualcosa difficile da comprendere, si mescola una dimensione psicologico-onirica, fatta di visioni, allucinazioni e sogni premonitori (l'elemento dell'acqua, ad esempio, che richiama il pozzo, è uno dei fantasmi che perseguita lo zio).

Un dramma psicologico, insomma, un *true crime* già intuibile dal titolo che dopo qualche minuto di visione si scaglia come una scritta bianca su sfondo nero e con un leggero effetto di luci psichedeliche. Il cast è magistrale, la somiglianza dei personaggi sorprendente, tanto da annullare il confine tra finzione e verità, e per cui non basta solo un trucco eccellente: sono la fisicità, le movenze, l'accento e quello che gli attori portano in scena a confondere lo spettatore non distinguendo più chi recita dal volto reale. Se la componente femminile deve tanto alle interpretazioni di Giulia Perulli e Vanessa Scalera, rispettivamente Sabrina (che è ingrassata più di 20 chili per entrare letteralmente nelle vesti della ventiduenne, giovane donna vittima dei suoi desideri e delle menzogne, tra la smania di sentirsi desiderata e il disinganno di trovarsi sola e distrutta) e Cosima (la Imma Tataranni dell'omonima fiction di Raiuno, quasi irriconoscibile in questo ruolo, rigida e impenetrabile, risoluta e tenace nel difendere la sua casa), quella maschile deve tutto a Paolo De Vita, alias zio Michele, la pedina debole, un uomo travolto dagli eventi, schiacciato dalla pressione della famiglia prima e degli inquirenti poi, troppo fragile per un segreto così pesante e forse l'unico mosso da un briciole di coscienza, le cui confessioni-ritrattazioni saranno al centro di tutta l'indagine giudiziaria.

La miniserie mescida una sorta di àpulo-italiano e salentino, con frequentissimi casi di mescolanza e alternanza di codice, soprattutto nelle scene in cui i familiari interagiscono con giornalisti e inquirenti, cominciando una frase in italiano per rispondere all'interlocutore salvo poi concluderla in dialetto.

Proprio Michele Misseri, rivolgendosi al Pubblico Ministero durante l'interrogatorio, usa il *tu* al posto del *lei*, essendo diafasicamente incapace di cambiare registro. Tra i fenomeni attestati: il rafforzamento di *b* e *g* intervocaliche (*sta aggitata*, in cui si rileva anche *stare* per ‘essere’, ep. 1; *libberati*, ep. 3); l’uso dell’articolo davanti al nome (*la Sabrina*, ep. 1; *la Sarah*, *lu Claudiu*, ep. 2; *la Mariangela*, ep. 3); la posposizione del verbo al soggetto, forse un po’ insistita («questo nuovo *è?*», «mia cugina una bambina *è*», ep. 1). Per il lessico, abbiamo *cozza* ‘brutta’, *ziccare* ‘prendere’ e la popolare espressione integralmente dialettale, tanto sessista quanto usata nel Salento in tutte le generazioni, «n’ha fritti purpi» (letteralmente ‘ne ha fritti polpi’), per indicare una ragazza sessualmente disponibile (tutto nell’ep. 1). È di una modernità sorprendente, sorretta da una prova attoriale di primo livello (il protagonista è impersonato da un Luigi Lo Cascio molto ispirato), la miniserie **The bad guy** (Prime Video, 2022, una seconda stagione in uscita). Essa narra una vicenda calata

all'interno del mondo di Cosa nostra, ma dal punto di vista molto originale di un personaggio che vive due vite, prima quella del pubblico ministero Nino Scotellaro e poi quella del latitante Balduccio Remora. Le modalità registiche sono molto moderne; per esempio, i montaggi paralleli e quelli alternati sono frequenti e varie scritte in sovraimpressione, eseguite con grande cura del *lettering*, presentano i personaggi o i luoghi in primo piano senza bisogno del parlato («Salvatore Tracina / 19 omicidi (di cui 6 a mani nude)», con l'ultimo segmento progressivamente sottolineato, ep. 1). E rispetto alle opere del genere, *The bad guy* ha un'arma in più, costituita dall'ironia e dalle situazioniilarità che segnano costantemente (e spesso involontariamente) i personaggi, dalla figlia Teresa del Capo dei Capi, Mariano Suro, alle arringhe di Luvi, moglie di Nino nella sua prima vita, fino agli scoppi d'ira di Salvatore Tracina, capace di svellere e abbattere una cabina telefonica con la forza delle braccia.

La sicilianità è onnipresente, a cominciare dal *code switching* lingua-dialetto (spesso si tratta di veri dialoghi in siciliano, non della semplice inserzione di forme bandiera). Lo è, per esempio, nella fonetica (gli esempi sono tratti prevalentemente dal primo episodio), con la pronuncia retroflessa dei nessi /tr/ e /str/ (*Cosa nostra, stradali, ttre*), nella sintassi, con il verbo alla fine anche nei dialoghi in italiano («da prossima a saltare in aria tua sorella sarà»), l'accusativo preposizionale («lo sa perché a Mariano Suro lo chiamano lo squalo bianco?», «a noi interessa pigliare a lui, no ai suoi tabulati telefonici», «seguite tutti a noi»), fino al lessico (*pigliare* al posto di *prendere*, le esclamazioni bandiera *suca!*¹⁵ e *amunì*, l'ormai tristemente famoso *pizzzino*) e ai nessi fissi («mi sono scassato la minchia», «non è che puoi fare come minchia ti pare»).

6. LA COMMEDIA SENTIMENTALE E LA COMMEDIA BRILLANTE

Faremo qui solo due esempi rispettivamente ascrivibili ai generi che compaiono nel titolo del paragrafo, ritenuti sufficientemente rappresentativi delle tendenze in atto.

Nel panorama della fiction italiana Rai, **Mina Settembre** (Raiuno, 2021-2022, due stagioni da 12 episodi ciascuna, la terza in programmazione) si conferma uno dei prodotti di maggiore successo della rete. Ulteriore adattamento cinematografico dei romanzi di Maurizio De Giovanni (*Un giorno di Settembre a Natale*, 2013 e *Un telegramma da Settembre*, 2014) come molte opere trattate qui, presenta una certa commistione di generi con il tratto unificante del melodramma e della *soap*, che rende peraltro l'ispirazione ai libri di De Giovanni molto libera: una sorta di giallo con sfumature rosa e tematiche sociali incrociate con dinamiche relazionali, tradimenti e triangoli amorosi, “necessari” per risultare rassicuranti nella tv generalista.

Gelsomina Settembre, detta Mina (Serena Rossi), è un'assistente sociale di un consultorio familiare nel centro storico di Napoli. Due elementi – lavoro e territorio – su cui è costruito il personaggio di una donna empatica e altruista ma anche irrisolta, poco diplomatica e non sempre politicamente corretta. La fotografia è vivida, colorata, caotica nella rappresentazione dello scenario partenopeo; a parte il lungomare e i vicoli di una delle città più cinematografiche del mondo, spicca il settecentesco Palazzo Sanfelice nel Rione Sanità, usato per le riprese dell'ambulatorio. Simbolo identitario è il cappotto rosso con cui la protagonista attraversa la città in tutte le puntate, spostandosi dai quartieri più ricchi ai rioni più poveri, difficili e problematici.

¹⁵ Su *suca* cfr. ora il bel lavoro di Sottile, 2021.

Le scelte linguistiche sono ovviamente calate in un contesto locale e tese a far emergere una certa teatralità. La tessitura, come prevedibile, è l’italiano dell’uso medio fortemente pervaso dalla napoletanità, con oscillazioni diafasiche e diastratiche, in cui è possibile rilevare in abbondanza tratti attesi come il troncamento (*dotto'*, *dottore'*, *Salvato'*), la propensione al raddoppiamento di *b* e *g* intervocaliche (*traggedia*, ep. 2), la resa semiconsonantica della laterale palatale (*fjio*, *mejio*, *Cajari* ‘Cagliari’, ep. 2), le forme *mo* ‘ora’ («*mo torno, pa*», ep. 2), *stare* ‘essere, trovarsi’ («*sta là*», «*io a casa non ci stavo mai*», ep. 2) e *tenere* ‘avere’ («*non tengo problemi*», ep. 3). Più specificamente, invece, una pronuncia insistita su *i* e *u* in presenza di dittonghi discendenti anziché ascendenti (*tiene*, ep. 1) e l’indistinta delle vocali atone specie in posizione finale («*aggə sbagliatə mira*», ep. 2), la palatalizzazione della sibilante davanti a labiale e velare («*ma stai šcherzando?*», ep. 2) e il passaggio della sibilante ad affricata dentale sorda dopo consonante (*insenzata*, *penzare*, *insieme*, ep. 2); l’uso dell’aggettivo per avverbio («*va buono?*», ep. 1) o la posposizione dell’avverbio all’aggettivo («*è dura assai*», ep. 2); la caduta di *r* nella preposizione *per*, qui associata con l’uso del *voi* in segno di rispetto o apprezzamento nei confronti dell’interlocutore («*è arrivato un pacco pe' vviò*», ep. 2); la tendenza a sostituire il tempo futuro con la perifrasi *aggə + infinito* (*aggə muri*, ep. 1); mentre a livello lessicale e solo a titolo esemplificativo, *maro*’ con conseguente rotacismo della *d* (ep. 1) *zompare* la scuola ‘saltare’ (ep. 1), *faticare* ‘lavorare’ (ep. 2) e, in senso figurato e iperbolico, *chiarica* ‘persona pessima’ (ep. 2).

Facciamo un cenno anche a **Gigolò per caso** (Prime Video, 2023, una stagione), remake malriuscito della serie francese *Alphonse*¹⁶, una *comedy* in sei episodi sul rapporto tra generi e generazioni. Come osserva Aldo Grasso, se non fosse per la bravura dei due interpreti su cui si regge l’impianto, Christian De Sica e Pietro Sermonti, al prodotto «mancano tre elementi essenziali: il ritmo della storia, la forza del dialogo e l’ironia» (*Corriere della Sera*, 26 dicembre 2023). Siamo ben lontani, insomma, dal film omonimo di John Turturro del 2013 con lo stesso regista protagonista e Woody Allen, così come da serie internazionali, «una per tutte la spagnola *Machos Alfa*, che costruisce una comicità intelligente e innovativa sull’argomento, ovvero il cambiamento nei rapporti fra uomini e donne e nella concezione stessa di virilità, ripiegando invece su triti stereotipi e antiche macchiette»¹⁷.

Intorno alla coppia De Sica-Sermonti si muove un mondo di personaggi senza ruoli incisivi. È una commedia degli equivoci fondata sull’italiano di marca romana: sono ampiamente documentati il raddoppiamento intervocalico (*robba*), la conservazione di *e* protonica e postonica nei clitici, la palatalizzazione di */j > jj > jo* l’apocope sillabica anche con gli infiniti verbali, tutto riassunto nell’espressione «*me vojo fa’ la porsche*» che Giacomo ripete come un mantra per concentrarsi e far bene il suo “lavoro”. È inevitabile che il linguaggio della serie sia pervaso dalla sfera sessuale, con l’onnipresenza di *scopare*, *trombare*, ecc.; qui abbondano i regionalismi (*sti cazzì*, *malloppone*, *zinne* ‘seno’), gli eufemismi (*scorticare nel basso* ‘palpeggiare’, *dare una botta* ‘avere un rapporto sessuale’, *bottone* ‘clitoride’), anche in inglese (*toy boy*, *sex toys*, *sex worker*, *golden shower*). Si tratta insomma, e va salutata come una novità non positiva, dell’ingresso del cosiddetto panettone (non natalizio, in questo caso) nella serialità televisiva: in fin dei conti, una *commidiuola* (ancora Aldo Grasso).

¹⁶ *Alphonse* è una serie televisiva francese del 2023 creata da Nicolas Bedos e trasmessa on demand sulla piattaforma Prime.

¹⁷ Paola Casella, www.mymovies.it, 19 dicembre 2023.

7. LE SERIE DI TAGLIO SOCIALE

Il 2024 è l'anno in cui si è conclusa **L'amica geniale** (Raiuno – HBO – TimVision, 2018-2024, quattro stagioni), con una quarta stagione probabilmente al di sotto delle aspettative che non preclude tuttavia il valore di una delle opere più interessanti della storia della fiction italiana¹⁸. L'opera richiede una trattazione a parte che non mancheremo di produrre in uno dei prossimi numeri dell'*Osservatorio*.

Ci concentreremo qui su un esempio di fiction sociale particolarmente riuscito. Le fasi dell'incidente di Vermicino, in cui perse la vita il bambino di sei anni Alfredo Rampi, caduto accidentalmente il 13 giugno 1981 in un pozzo artesiano, sono ripercorse con fedeltà dalla miniserie **Alfredino – Una storia italiana** (Sky Cinema, 2021), in quattro episodi; più, quindi, un caso di “film lungo” che di vera e propria serialità. Dal punto di vista della storia della televisione dopo Vermicino niente sarà più come prima: la vicenda, per la prima volta, è interamente coperta dalla diretta tv (se ne occuperà il Tg2) fino al suo epilogo drammatico. Si tratta del primo evento di quella che, dopo alcuni anni, sarà definita come *tv del dolore*, perché la diretta *no stop* fa diventare un fatto di cronaca una tragedia *italiana*, di cui l'intero Paese si sente partecipe. La grande copertura mediatica produce una conseguenza catastrofica oggi ampiamente prevedibile, ma non allora: sulla famiglia di Alfredino si concentrano gli occhi dei telespettatori di tutta Italia, e sono occhi che giudicano¹⁹, anche se in un'epoca in cui i social erano molto di là da venire.

Il fulcro attorno a cui ruota l'intera miniserie è l'incidente: la tragedia viene raccontata principalmente nella sua natura di *piccola storia* (la vicenda personale di Alfredino, quella familiare dei Rampi, quella professionale e umana di tutti coloro che collaborano alle operazioni di salvataggio), ma non manca un suo inquadramento all'interno della *grande Storia* (la situazione politica e sociale dell'Italia all'alba degli anni '80, verso la fine degli anni di piombo). E se Alfredino è una *presenza-assenza* (salvo le scene iniziali del primo episodio, in cui lo si vede giocare con la famiglia e ricevere l'ennesima diagnosi di malformazione cardiaca, nel resto della miniserie non viene mai inquadrato, né ci viene mostrata la sua caduta nel pozzo o il suo intrappolamento tra le pareti della cavità), il pozzo è il personaggio non animato, anzi l'Antagonista. Dal punto di vista narratologico, il pozzo rapisce Alfredino e fa di tutto per evitare che il bambino sia liberato: trattiene tra le sue fauci la tavoletta calata dai vigili del fuoco; ferisce con i suoi spuntoni i volontari che provano a raggiungere il fondo; frana a causa delle vibrazioni del martello pneumatico e trascina il bambino con sé. Ogni volta che i soccorritori credono di essere a un passo dal salvataggio di Alfredino, il pozzo li stupisce con un nuovo espediente e sposta il traguardo qualche metro più in là, fino alla condanna a morte del bambino che lo erge a

¹⁸ Aldo Grasso, *Corriere della Sera*, 27 novembre 2018: «La fiction italiana ha finalmente raggiunto quel grado di maturità che da tempo auspicavamo? Sì, la violenza, la tragicità, l'amicizia, l'ironia, la rabbia, lo stupore, i sentimenti tutti che qui contrappuntano questo dramma delle emozioni affondano nella concretezza delle cose, per essere poi riscattati da una scrittura sontuosa che libera i personaggi dal determinismo che incombe sulle loro “vite minuscole”. Con nitore formale, come solo Rossellini sapeva fare, caricando di pensieri imperscrutabili, metafisici le figure neorealiste che entravano nel suo obiettivo. Che strano, in “Romanzo criminale”, in “Gomorra”, in “L'amica geniale” l'uso diffuso del dialetto non preclude una distribuzione internazionale. E poi, mistero dei misteri, le serie sono più belle dei libri da cui sono tratte».

¹⁹ Un caso di questa sorta di *occhio del popolo*: in una scena dell'ep. 3, Franca Rampi ha un improvviso calo di pressione dovuto al cocente caldo estivo e al sonno di cui si è privata nelle notti precedenti; la psicologa presente sul luogo le offre un ghiacciolo al limone, e dalla folla circostante si leva la voce di un uomo sulla cinquantina, che si rivolge alla Rampi in romanesco: «Nu gliene frega gnente! Er fio sta a morì e quella pensa a magnasse er gelatol» (ep. 3, uomo della folla).

unico reale vincitore della storia. Il pozzo è evocato a tinte fosche: «- Là sotto com’è? - È troppo stretto, è impossibile. Non ce la può fare nessuno» (Angelo Licheri a un volontario, ep. 3).

L’altro punto forte è la fotografia, specialmente nella contrapposizione tra luoghi chiusi e luoghi aperti: tra quelli chiusi, va da sé, il pozzo artesiano, visto sempre dall’alto, e quindi dal punto di vista dei genitori e dei soccorritori del piccolo, mai dal basso. Tra gli ambienti aperti, invece, spicca la campagna di Vermicino che si estende attorno alla bocca del pozzo in cui è precipitato il bambino: nei primi momenti dell’incidente, questo feudo appare un luogo completamente *aperto*; con l’avanzare delle operazioni di salvataggio, la formazione attorno alla cavità di una calca di curiosi fa sì che l’aperta campagna si trasformi paradossalmente in un luogo *chiuso*, complesso da raggiungere persino per i soccorritori stessi.

Dal punto di vista cromatico, si avvale di riprese in stile vintage: a dominare sono i toni caldi, specialmente i gialli (giallo ocra) e i marroni (marrone terra). Infine, le diverse scene della tragedia che vengono mostrate attraverso gli occhi dei telegiornali degli anni Ottanta presentano quelle tonalità cromatiche sbiadite tipiche della televisione del periodo, molto distanti dai colori brillanti del piccolo schermo di oggi.

Anche la lingua di *Alfredino* è prima di tutto mimetica, cercando di ricalcare quella dei concitati momenti dell’incidente. A dominare è senza dubbio l’italiano dell’uso medio con una forte caratterizzazione regionale, fino a includere il dialetto romanesco («Famme vedè, vah! Vabbè dai, ’nce vado io!» comandante dei carabinieri, ep. 1). Registriamo poi una consistente presenza della televisione in senso metalinguistico. Da una parte, parecchi momenti della vicenda sono mostrati al pubblico attraverso l’occhio del piccolo schermo degli anni Ottanta, in un esperimento di metatelevisione e di mimesi della memoria, dato che molti italiani hanno assistito alla tragedia di Alfredino attraverso le riprese televisive di quei giorni. In secondo luogo, perché la lingua dei telegiornali dell’epoca è integrata essa stessa nel racconto. Un esempio: dopo la morte del bambino, il conduttore del telegiornale Rai è costretto a riferire la tragica notizia agli spettatori e a comunicare l’interruzione della diretta televisiva, e lo fa abbandonando l’*io* personale in favore di un *noi* collettivo e mirando a smuovere gli animi dei telespettatori attraverso una fitta batteria di domande retoriche nella forma di proposizioni interrogative indirette: «Volevamo vedere un fatto di vita e abbiamo visto un fatto di morte. Ci siamo arresi, anche se abbiamo continuato fino all’ultimo. Ci domanderemo a lungo prossimamente a cosa è servito tutto questo, che cosa abbiamo voluto dimenticare, che cosa ci dovremmo ricordare, che cosa dovremo amare, che cosa dobbiamo odiare. È stata la registrazione di una sconfitta, purtroppo: sessanta ore di lotta invano per Alfredo Rampi» (ep. 4).

Serie d’autore di Gabriele Muccino, **A casa tutti bene** (Sky, 2021-2023, due stagioni finora prodotte; la terza chiuderà l’opera) racconta le vicende della famiglia Ristuccia (e altriimenti, come avrebbero dovuto chiamarsi?²⁰), tragicamente segnate da un incidente iniziale le cui conseguenze si svilupperanno pienamente a distanza di molti anni.

L’ambientazione è imperniata su un doppio luogo di svolgimento, il ristorante di famiglia e la villa all’Argentario, teatro dell’incidente iniziale e perciò elemento imprescindibile della narrazione.

²⁰ Il cognome *Ristuccia* è un tratto continuo e ricorre già in *Come te nessuno mai* (1999), *Ricordati di me* (2003), *Gli anni più belli* (2020).

Di tipo autoriale, e molto frequenti nella produzione di Muccino, sono l'uso di un'unica telecamera senza stacchi per le scene concitate al ristorante e di una recitazione molto veloce nelle battute, che spesso presenta picchi intonativi e nel volume (solo a titolo di esempio: «prima cosa abbassa la voce che io ti sento anche se non strilli», «infatti, Carlo vedi di darti una calmata», «sto calmissimo», «ma che è sto tono», ep. 3), anche con dialoghi in cui si tende alla sopraffazione («ma te sei malata» / «ma vaffanculo» / «ma vaffanculo tu», ep. 3); si sbriola subito l'idea, passata all'esterno, del nucleo familiare unito e legato. Non a caso, il capofamiglia, Pietro, appena prima di morire, esclama «Ma basta con questa farsa della famiglia perfetta... Ci siamo odiati tutta la vita. Non c'è nessuno felice qui, Alba. Né io, né te, né i nostri figli» (ep. 1). Tutto il *continuum* di Roma è rappresentato, dall'italiano regionale a una lingua più marcata dialettalmente, come nella caratterizzazione della famiglia Mariano, i cugini *burini* dei Ristuccia.

Il genere *family*, prediletto dall'autore che lo ha sempre raccontato nei suoi film italiani, si contempera qui con quello *crime*, per via dell'incidente iniziale di cui abbiamo detto sopra; qualche *flashback*, unica rottura di una linea temporale continua, è puntato prevalentemente a ricostruire questa vicenda di sangue. La sceneggiatura è ben orchestrata e regge bene diversi fili narrativi, aiutata dal lavoro alla colonna musicale di Paolo Buonvino. Qua e là compare qualche inevitabile mucchinismo («A diciott'anni, quando sono andato via di casa, ero convinto che avrei cambiato il mondo e invece il mondo ha cambiato me» ep. 2), ma tutto sommato in misura contenuta.

8. IL PERIOD DRAMA E LE SERIE STORICHE

I due generi citati nel titolo del paragrafo presentano, chiaramente, un'ampia intersezione, anche se vanno tenuti distinti per finalità e realizzazioni. Tra le serie in costume, che riscuotono un rinnovato successo nell'ultimo quindicennio (il caso di *Downton Abbey* parla da sé), l'Italia annovera **I leoni di Sicilia** (Raiuno, 2023, di Paolo Genovese, dal romanzo di Stefania Auci), una delle novità più importanti dell'annata televisiva che rappresenta il ritorno del genere in senso proprio in Italia, paese che certo non manca di costumisti di altissimo livello. La rappresentazione della Sicilia ottocentesca preunitaria è la *Grande Storia* (le vicende politiche e civili dell'isola fino alle soglie dell'impresa dei Mille), all'interno della quale trova posto la vicenda di tre generazioni della famiglia Florio, che muovendo da Bagnara Calabra arriva a diventare una delle più ricche della Sicilia. Tuttavia, e questo soprattutto per Vincenzo Florio, «un *putiaro*, ricchissimo, ma *putiaro*» (ep. 3), la condizione di borghese è un ostacolo, ma presto diventa un cruccio, addirittura un'ossessione: «dobbiamo togliercelo questo peccato originale che ci abbiamo addosso; a *mmia* non m'interessa se è giovane, vecchia, bella, brutta. L'importante è che sia nobile, che abbia una casata, con lo stemma e tutto il resto» (ep. 3). Come gli viene costantemente ricordato dalla nobiltà, «Quelli come voi non hanno il diritto di parlare a quelli come noi» (ep. 1), «puoi avere tutti i soldi di questo mondo, ma faranno sempre puzza di sudore. Facchini!» (ep. 2).

Le vicende e i loro protagonisti sono sorrette da una recitazione di rango (su tutti Michele Riondino, ma anche, almeno, Vinicio Marchioni, attore romano costretto a un equilibrismo complicato tra la pronuncia calabrese meridionale e quella siciliana), che entra molto bene nell'italiano regionale del territorio anche se pochi dei protagonisti sono siciliani: non ci sono, da questo punto di vista, note stonate e pronunce fuori luogo, come in tanta fiction italiana soprattutto del passato.

La sicilianità è espressa a pieno regime dalla fonetica (per esempio, è molto spinta la pronuncia retroflessa di *tr* e *dd*, o alcune realizzazioni consonantiche intrinsecamente lunghe come *rraso*, ep. 2, *bbuttana*, ep. 1) e da normali forme di *code mixing*, che riguardano soprattutto forme bandiera del siciliano; non mancano però anche interi dialoghi in cui il dialetto emerge anche più estesamente, portando l’impasto linguistico dell’opera a essere nettamente più caratterizzato in senso locale di quanto non lo sia, per esempio, il *Montalbano* televisivo (non però quello del *Montalbano* di Camilleri, su cui cfr. ora Tundo, 2024).

Qualche esempio delle forme bandiera di cui si diceva: «Non mi sorprende che non vi ricordiate. Ero *picciriddhu*» (ep. 1), «tu penza a *travagghiare*» (ep. 2), *piccioli* ‘soldi’ (ep. 2), *carusi* (ep. 3), *fimmina* ‘donna, moglie’ (ep. 3), *picciotta* ‘ragazza’ (ep. 3). Abbondano inoltre regionalismi ormai acclimatati nell’italiano, come *tonnara* (ep. 1), *minchia* (ep. 1), *solfatara* (ep. 3), e infine il lessico riconducibile all’epoca, come l’unità numismatica *onze* (ep. 3), o ciò che è riconducibile ai progressi della tecnica (*telai a vapore*, ep. 2).

Nella sintassi abbiamo poi altri due fenomeni altamente riconoscibili dal pubblico, anch’essi una bandiera del siciliano: il verbo in fine di frase, come in «tre volte quella di Bagnara è» (ep. 1), e l’uso del passato remoto, come in «facistivu bbonu a venire subbitu» (ep. 1), «che mminchia facisti» (ep. 1), ma anche in italiano: «Come hai fatto a vederti se manco girasti la testa» (ep. 2), «che fu?» (ep. 3). Alla comunicazione non verbale “alla siciliana” contribuisce infine lo schiocco della lingua per la negazione (l’assistente di Vincenzo Florio nel primo episodio).

Sono fuori posto solo pochissimi dettagli, ma davvero minimi: per esempio, il *cosa* interrogativo (all’epoca solo settentrionale, oggi panitaliano).

Mettiamo nel genere *period drama* anche un poliziesco “del passato” con forti venature *mystery* come **Il commissario Ricciardi** (Raiuno, 2021-2023, tre stagioni finora prodotte), importante e riuscita serie tratta ancora dai romanzi di Maurizio De Giovanni. La vicenda è ambientata a Napoli negli anni Trenta. Il fascismo è uno sfondo cupo su una città come Napoli, le cui atmosfere sono ricostruite magistralmente. Alcune piccole ritualità consentono allo spettatore di ritrovarsi nella vita della città e nella serie: tra queste spicca il caffè, traccia ricorrente davanti al quale si intrecciano continui dialoghi (quelli di Ricciardi in casa del suo principale collaboratore, il brigadiere Maione; quelli del brigadiere in casa dell’informatore Bambinella; quelli nelle occasioni più pubbliche, in cui Ricciardi lo consuma nel locale principale della città in piazza Plebiscito); è un rituale, questa volta esclusivo delle mogli o delle governanti, anche quello della spesa.

Il commissario Ricciardi è un giallo e un poliziesco che, classicamente, segue un caso di puntata; tuttavia la serie, in relazione al genere, presenta una sua orizzontalità che permette di seguire la vita del commissario e dei coprotagonisti e i loro sentimenti opposti e contrastanti: paura, amore, morte, dolore, amicizia, fedeltà. Il continuo intrecciarsi dei due impianti, verticale e orizzontale, consente alla serie di affrontare con profondità una notevole varietà di tematiche, da quelle sociali a quelle esistenziali, da quelle politiche a quelle sentimentali. L’orizzontalità classica si accompagna ripetutamente a quella latente, in cui un elemento, pur esaurendosi nell’arco del singolo episodio, si ripresenta nel corso della storia (il cagnolino di Tettè, un bambino trovato morto ricompare anche nei due episodi successivi; il conte Romualdo Palmieri, la cui presenza nella serie sembra esaurirsi nel primo episodio della seconda stagione, ricompare invece nell’episodio successivo).

Il protagonista, Luigi Alfredo Ricciardi (Lino Guanciale, una presenza costante in questi anni), è una figura complessa, misteriosa, a tratti enigmatica, eppure straordinariamente

empatica. Come ogni antieroe, vive una vita che si sviluppa in tre dimensioni narrative: quella pubblica determinata dal suo lavoro, quella privata piuttosto tormentata (Ricciardi è anche il barone di Malomonte, e la sua condizione di celibe comincia a procurargli dei problemi), e quella segreta: Ricciardi ha un “dono” soprannaturale, o piuttosto una condanna ereditata dalla madre e da lui chiamata *il fatto*: è in grado di percepire lo spirito delle vittime di morte violenta in un’immagine evanescente che si materializza nei luoghi del decesso; esse continuano a ripetere ossessivamente la frase che stavano dicendo o pensando nel momento della morte.

La fotografia è accuratissima e lo stile visivo privilegia i tratti del *noir*: molte scene sono in notturno con effetti d’ombra; ai colori scuri fanno da contrasto quelli accesi della luce naturale del giorno. La lingua ha una stratificazione complessa, a più dimensioni; non mette conto di prendere in considerazione la differenza diastratica tra il linguaggio usato da Ricciardi e quello della sua governante Nelide (caratterizzato dal costante ricorso al dialetto cilentano), o quella diafasica che caratterizza il registro completamente differente scelto dal brigadiere Maione in presenza del vicequestore Garzo o nei suoi incontri con Bambinella. E a proposito di differenziazione diafasica, si segnala l’accuratezza del lessico tecnico utilizzato dal medico legale, il dottor Modo, probabilmente con un taglio contemporaneistico rispetto al tempo dell’ambientazione (dal solo episodio 2,3: *esame microscopico, globo oculare, ecchimosi, perdita ematica, frattura delle costole, rottura della milza, versamento nel peritoneo, rottura del terzo distale del femore, contusioni*).

Il tessuto linguistico è immerso nella napoletanità (ma abbiamo già segnalato la presenza del cilentano, terra d’origine di Ricciardi), dal dialetto all’italiano regionale. All’italiano standard, se non al sovrastandard, vanno ricondotti i monologhi, sotto forma di lettera, tra il commissario ed Enrica:

[Ricciardi] Gentile signorina, mi permetto di scrivervi per non darvi l’impressione di essere una persona scortese che si prende l’ardire e la confidenza di salutarvi dalla finestra. Mi chiamo Luigi Alfredo Ricciardi, questa breve lettera è scritta nell’unico intento di sapere se non vi dia fastidio di essere salutata quando occasionalmente vi vedo da lontano.

[Enrica] Gentile signore, sono lusingata di ricevere i vostri saluti e sono felice di ricambiare. Grazie per la lettera e per le gentili parole. Vi aspetto alla finestra. Cordialmente vostra, Enrica.

Pochissimi sono gli anacronismi; tra questi spiccano «sparisci dalla mia vista» (2,2), un calco sull’inglese americano che si va affermando negli ultimi decenni²¹, e, sul piano non verbale, il gesto per ‘ti tengo d’occhio’ con indice e medio divaricati a V e puntati verso gli occhi, anche questo un portato americano recente.

Passiamo alle serie storiche propriamente dette. La riscoperta della storia romana²² è un filone fecondo, ma finora solo americano, il cui episodio migliore è largamente *Rome*

²¹ Per il processo di incipiente affermazione dei calchi da frasi come *you don’t leave my sight* e simili cfr. Variano, 2010: 165.

²² Non considereremo in questo panorama, perché girata in inglese e poi doppiata, *Domina*, serie creata da Simon Burke e di produzione italo-britannica, trasmessa negli anni 2021-2023, che racconta la vita di Livia Drusilla, la moglie di Augusto, primo imperatore di Roma, e, in modo molto romanzato, la considerevole influenza politica da lei esercitata (ma solo nella fiction) sulle vicende politiche romane. La narrazione, sorretta da una notevole prova recitativa di Kasia Smutniak e da una ricostruzione costumistica di alto

(HBO – BBC, 2006-2009, due stagioni); si tratta di una ripresa, su basi completamente diverse, del cosiddetto filone *peplum* di Hollywood, che è di lunga tradizione nei film di un'altra epoca.

L'Italia, in questo genere, produce negli ultimi anni un'opera molto interessante. Con **Romulus** (Sky, 2020-2022, due stagioni) Matteo Rovere torna sulla vicenda da cui poi, al termine di un complesso processo, si genera Roma («VIII secolo a.c. Dopo decenni di guerra, i trenta popoli delle terre a sud del Tevere si sono riuniti in un'unica alleanza. Ognuno dei popoli ha il suo re, ma tutti riconoscono in quello di Alba il loro capo», epigrafe dell'episodio pilota). Si tratta di un'opera di grande ambizione, che segna peraltro il ritorno della serialità italiana all'epica a distanza di decenni dall'*Odissea* di Franco Rossi (le analogie, però, finiscono qui, anche perché non si tratta della trasposizione di un'opera letteraria ma della rilettura di una leggenda). E ciò accade anche nel piacere visivo: abbondano i campi lunghi e lunghissimi che inquadrono le grandi foreste e pianure del Lazio preistorico con i toni prevalenti dell'ocra e con colori di solito scuri (ambientazioni notturne, o chiuse nelle capanne, al massimo nei boschi).

La lingua in cui è girata la serie è una sorta di ricostruzione del latino arcaico, un'operazione linguistica molto avvertita, coraggiosa e originale; essa è costruita sulla base, va da sé, della pronuncia *restituta* del latino e di quello che sappiamo della morfologia protolatina (per esempio il nominativo in *-os* e il dativo in *-oi*, entrambi già della Fibula prenestina, i dittonghi arcaici *ai* per *ae*, *oi* per *oe*, *ei* per *i*, la *s* intervocalica per *r* del latino classico in forme come *floses* per *flores* ‘fiori’, le terminazioni del genitivo plurale *-asom* e *-osom* per *-arum* e *-orum*, forme come *reḡ* per *rex* ‘re’, ecc.; tutto già nel primo episodio), a cui per analogia sono riassegnate le forme del latino classico; è come se quest'ultimo subisse una completa riscrittura secondo la fonetica arcaica. Il risultato determina spesso un effetto sonoro d'insieme molto suggestivo, che contribuisce, assieme alla colonna rumoristica e musicale, alla fisionomia selvaggia e barbarica di *Romulus*, la quale deve qualcosa, ma senza esserne succube in nessun modo, anche a opere di tono *splatter* che non hanno alcuna ambizione storica, come *Spartacus*; il sangue scorre copiosamente, visto che le forze che muovono i protagonisti in questo mondo sono primordiali e violente, a cominciare da dèi crudeli che attraverso i sacerdoti impongono mutilazioni ed esecuzioni cruente. L'opera va, a nostro avviso, vista in lingua originale; la versione in lingua italiana presenta comunque un alto grado di solennità, specie nei discorsi regali o in quelli sacerdotali.

9. IN CONCLUSIONE: LA SERIALITÀ ITALIANA NEGLI ULTIMI ANNI

Cerchiamo ora di trarre le conclusioni del quadro che abbiamo appena tracciato genere per genere. Nel complesso, il panorama degli ultimi anni presenta una situazione abbastanza variegata, con una produzione interessante e innovativa che vive accanto alla

livello, riscrive *a posteriori* in chiave femminista la lotta tra la parte imperiale e l'aristocrazia senatoria, con qualche svarione: i romani non pregavano gli dèi in casa (vi onoravano solo i defunti) e comunque non lo facevano in posizione di sudditanza, per tutta la serie l'imperatore è chiamato *Gaio* come se fosse il suo nome “di battesimo”, e via dicendo. Sarebbe peraltro del tutto inutile richiedere a un'opera narrativa di riprendere le vicende storiche con l'esattezza con cui, per fare un esempio opposto nei fini e nella ricostruzione documentaria, Steven Spielberg ripercorre gli avvenimenti della seconda guerra mondiale in Europa (*Band of brothers*) e nel Pacifico (*The Pacific*). In *Domina* invece le forze della Storia sono brutali e primordiali: il sangue, il sesso, la violenza, l'intrigo di corte. Infine, ci guarderemmo bene dal definire *Spartacus* (Starz, 2010-2013, quattro stagioni compreso un *prequel*) come una serie storica, ma va segnalato in ogni caso che la narrazione si svolge nel mondo romano del primo secolo a.C.

persistenza di lavori tradizionali e prevedibili di carattere nazional-popolare, che si tratti di successi negli ascolti (*Che Dio ci aiuti*, giunto alla settima stagione, *Don Matteo*, giunto alla quattordicesima) o di meritati fallimenti (per esempio *Sempre al tuo fianco*, chiusa alla prima stagione). Ovviamente, tra i due poli ci sono anche forme intermedie che caratterizzano soprattutto la televisione pubblica, come *Mina Settembre* e *Mare fuori*, una sorta di *Gomorra* semplificata e melodrammizzata, priva dei tratti asciutti e radicali tipici dell'opera di Stefano Sollima, che avrebbero disorientato spettatori meno adusi alla sperimentazione.

Accanto alla produzione tradizionale si segnalano però, sin dall'inizio degli anni Venti, esperimenti interessanti di allargamento verso generi mai esplorati prima in Italia né dal cinema né dalla televisione, come il *mystery* e la fantascienza (per esempio l'eccellente *Christian*, che fa in un certo senso seguito a un film sorprendente come *Lo chiamavano Jeeg Robot* di Gabriele Mainetti, 2015). Continua poi il cauto processo di svecchiamento della *detection* nel poliziesco, il genere più diffuso al mondo, con la prosecuzione di appuntamenti molto attesi (*I bastardi di Pizzofalcone*, *Il commissario Ricciardi*, *Imma Tataranni*, *Le indagini di Lolita Lobosco*) e l'arrivo di opere come *Kostas*. Il genere *crime* mette a segno, dopo i fasti di *Romanzo criminale* e *Gomorra*, un ulteriore lavoro di ottimo livello, *Suburraterna*, oltre che l'eccellente *The bad guy*. La serialità in costume segna l'arrivo de *I leoni di Sicilia*, mentre le serie di carattere storico sono caratterizzate da novità molto interessanti (*Romulus*); il *biopic* presenta finalmente modelli meno scontati e più serializzati del tradizionale due-puntate, come *Supersex* e il sorprendente *Hanno ucciso l'uomo ragno* di Sidney Sibilia, che per freschezza e qualità del racconto si caratterizza come la vera novità della stagione televisiva 2024.

E a proposito dell'ultima opera citata, va sottolineato un ulteriore dato: se la si vede in relazione con *Blocco 181*, sembra farsi largo timidamente ma autorevolmente una sorta di serialità *settentrionale*, all'interno di una tendenza compattamente centro-meridionale, siciliana e romana che si impenna sui tradizionali tre centri di irradiazione della narrativa attraverso il mezzo televisivo. Vedremo se si tratta di una tendenza con un futuro davanti. Quanto alla lingua, l'impasto di italiano neostandard e italiano dell'uso medio (tracciare confini tra le due varietà è notoriamente problematico) lascia qualche volta il passo direttamente al dialetto; mai però, neanche in serie particolarmente crude, un dialetto conservativo e arcaico (Aprile-Ortolano, 2024). Se il pubblico è da tempo abituato alla decifrazione del romanesco, i passi in avanti rispetto a qualche anno fa sono stati notevoli, sia per il trattamento del plurilinguismo e della multiculturalità, sia per il modo diretto con cui i dialetti sono trattati attraverso la sottotitolazione. Anche in questo caso, *Gomorra* è stata un antesignano: sottotitolare il testo offre molte più possibilità sia in direzione del realismo sia verso la sperimentazione artistica, senza con questo sacrificare la comunicazione dell'opera verso un pubblico anche molto distante da quello dell'area dialettale considerata, come può essere, per fare solo qualche esempio, il siciliano di alcuni passaggi di *The bad guy* per gli spettatori settentrionali, o il sinti di *Suburraterna* per tutti. Quanto agli aspetti produttivi, la produzione italiana della tv pubblica non è mai stata, salvo eccezioni come *Don Matteo* o *Che Dio ci aiuti*, una serialità lunga tanto da protrarsi per una programmazione lungo l'arco di tutto l'anno²³. Dato però l'accorciamento della

²³ *Don Matteo*, uno dei casi di continuità, è arrivato alla quattordicesima stagione, e gli episodi per anno sono arrivati a toccare i 24-26; a partire dal 2020 sono tornati ad allinearsi alla media televisiva, scendendo a 10; *Che Dio ci aiuti* è alla settima stagione e gli episodi sono tra 16 e 20. Per *Un posto al sole* e *Il paradiso delle signore*,

stagionalità delle serie televisive americane e del resto del mondo posteriore alla *Golden Age* degli anni Dieci, le serie italiane hanno finito per allinearsi alle altre: tra quelle affrontate in questo Osservatorio, *Kostas* e *I leoni di Sicilia* hanno 8 episodi, *A casa tutti bene*, *Sopravvissuti* e *Mina Settembre* 12 ciascuna, *Doc* ne ha 16, un formato già piuttosto lungo per la media di questi anni; e si tratta di numeri senza difficoltà comparabili con le medie internazionali.

Per altre serie di cui si immagina una prosecuzione medio-lunga nei prossimi anni siamo invece rimasti a una produzione ristretta, dovuta anche al fatto che esse si appoggiano su romanzi che gli autori e in questo caso soprattutto le autrici devono avere il tempo materiale di scrivere: le ultime stagioni di *Imma Tataranni*, *Le indagini di Lolita Lobosco* e *I bastardi di Pizzofalcone* contano ciascuna 4 episodi; va considerato qui anche il fatto tutt'altro che secondario che esse hanno una pezzatura nettamente più ampia, che sfiora le due ore a puntata, secondo le tradizionali abitudini di programmazione della prima serata Rai.

C'è un ultimo aspetto, questa volta terminologico, da sottolineare: il progressivo slittamento semantico di *miniserie* da 'serie breve' (dai 2 agli 8 episodi) a 'serie che non prevede una seconda stagione (perché l'arco narrativo è completo e non ulteriormente serializzabile)', nel nostro corpus *Alfredino* e *Hanno ucciso l'uomo ragno*, ma la tendenza è internazionale, e va da *Chernobyl* a *La regina degli scacchi*: si tratta di opere che fanno appello più alla novità che alla fidelizzazione del pubblico. In ogni caso, ormai è questo il significato in cui *miniserie* è usato nella serialità contemporanea e con cui lo dovremo usare negli anni a venire.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alfieri G. (2012), "La fiction tra italiano e modelli di italiano. Dal teleromanzo alla soap-novela", in Gargiulo M. (a cura di), *L'Italia e i mass media*, Aracne, Roma, pp. 51-76.
- Alfieri G., Motta D. (2024), "L'italiano 'oralizzato' della fiction", in Alfieri G., Bonomi I., *Lingua italiana e televisione*, Carocci, Roma, pp. 101-130.
- Alfieri G., Motta D., Rapisarda M. (2008), "La fiction", in Alfieri G., Bonomi I. (a cura di), *Gli italiani del piccolo schermo. Lingua e stili comunicativi nei generi televisivi*, Cesati, Firenze, pp. 235-339.
- Aprile M. (2010), "Romanzo criminale", in Aprile-de Fazio 2010, pp. 347-350.
- Aprile M., de Fazio D. (2010), *La serialità televisiva. Lingua e linguaggio nella fiction italiana e straniera*, Congedo, Galatina.
- Aprile M., Martina A., in stampa, *Lingua e struttura delle serie televisive*, Milella, Lecce.
- Aprile M., Ortolano P. (2024), "La variazione dialectica nella serialità italiana: i casi di *Romanzo criminale* e *Gomorra*", in Librandi R., Piro R. (a cura di), *I testi e le varietà. Atti del XV Convegno ASLI – Associazione per la Storia della Lingua Italiana* (Napoli, 21-24 settembre 2022), Cesati, Firenze, pp. 603-611.

prodotti lunghi per natura, dato che sono entrambi inquadrabili nella *soap opera*, dovremo pensare a un approfondimento a parte.

- Bandirali L., Terrone E. (2012), *Filosofia delle serie tv. Dalla scena del crimine al trono di spade*, Mimesis, Milano-Udine.
- Bandirali L., Terrone E. (2021), *Concept TV. An Aesthetics of Television Series*, Lexington Books, Lanham / Boulder, New York / London.
- Bianchi P., De Blasi N., Librandi R. (1997), “La Campania”, in Bruni F. (a cura di) *L’italiano nelle regioni. I. Lingua nazionale e identità regionali*, UTET, Torino, 629-684.
- Buonanno M. (1997), *Il senso del luogo. La fiction italiana / L’Italia nella fiction. Anno ottavo*, Rai-Eri, Roma.
- Carini S. (2008), “*Quality Tv*. Narrazione e stile del telefilm nell’età della convergenza”, *Ácoma XXXVI. I Soprano e gli altri. I serial televisivi americani in Italia* [numero monografico], pp. 14-24.
- D’Achille P. (2002), “Il Lazio”, in Cortelazzo M. et alii (a cura di), *I dialetti italiani. Storia, struttura, uso*, UTET, Torino, pp. 515-567.
- De Blasi N. (2014), *Geografia e storia dell’italiano regionale*, il Mulino, Bologna.
- de Fazio D. (2010), “La lingua della fiction italiana”, in Aprile-de Fazio 2010, pp. 51-163.
- Grasso A. (2007), *Buona maestra. Perché i telefilm sono diventati più importanti del cinema e dei libri*, Mondadori, Milano.
- Grasso A (a cura di) (2017), *Storia della comunicazione e dello spettacolo in Italia. III. I media alla sfida della convergenza (1979-2012)*, Vita e pensiero, Milano.
- Grasso A., Penati C. (2016), *La nuova fabbrica dei sogni. Miti e riti delle serie tv americane*, Il Saggiatore, Milano.
- Grignaffini G., Bernardelli A. (2017), *Che cos’è una serie telerivisiva*, Roma, Carocci.
- Mittel J. (2017), *Complex TV. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie tv*, traduzione di Mauro Maraschi, Minimum Fax, Roma.
- Pozzato M.P., Grignaffini G. (a cura di) (2008), *Mondi seriali. Percorsi semiotici nella fiction*, RTI, Milano.
- Sottile R. (2021), *Sua. Storia e usi di una parola*, Navarra Editore, Palermo.
- Tundo C. (2004), *Andrea Camilleri e «una lingua di cose». Lettura linguistica, lessicale e testuale dei primi romanzi di Montalbano*, Cesati, Firenze.
- Variano A. (2010), “La metafora nella serialità televisiva”, in Aprile-de Fazio 2010, pp. 165-184.
- Variano A. (2019), “Il furbesco della fiction. La lingua di *Gomorra – La serie*”, *Lingue e linguaggi* 30, pp. 285-305.
- Vignuzzi U. (1994), “Il dialetto perduto e ritrovato”, in De Mauro T. (a cura di), *Come parlano gli italiani*, La Nuova Italia, Firenze, pp. 25-33.
- Zeoli S. (2010), “Scrubs”, in Aprile-de Fazio 2010, pp. 247-253.

ABSTRACT

In questo lavoro si traccia un panorama della serialità televisiva italiana degli ultimi anni con uno sguardo comparativo verso la produzione straniera. L'esame è condotto genere per genere: i generi finora poco o per nulla esplorati in Italia, come la fantascienza o il *mystery* (§ 2.), il *biopic* e il romanzo di formazione (§ 3.), il poliziesco (§ 4.), il *crime* (§ 5.), la commedia sentimentale e quella brillante (§ 6.), le serie di taglio sociale (§ 7.), il *period drama* e le serie storiche (§ 8.).

This work describes a panorama of Italian television series in recent years with a comparative look towards foreign production. The examination is conducted genre by genre: the genres that have so far been little practiced in Italy, such as science fiction or mystery (§ 2.), the biopic and the Bildungsroman (§ 3.), the detective story (§ 4.), crime (§ 5.), sentimental and brilliant comedies (§ 6.), social series (§ 7.), period drama and historical series (§ 8.).

PAROLE CHIAVE / KEYWORDS

serie televisive; generi; fiction italiana; studi sulla televisione; lingua della televisione / television series; television genres; italian fiction; television studies; language of television

DATA DI PUBBLICAZIONE: 28 FEBBRAIO 2025