

OSSERVATORIO

LA SERIALITÀ TELEVISIVA IN ITALIA. OSSERVATORIO SULLE ANNATE 2024-2025

Marcello Aprile

 ORCID: MA 0000-0002-3908-1616

Università del Salento (03fc1k060)

Abstract

Questa seconda puntata dell'editoriale dell'Osservatorio sulle serie televisive traccia un panorama della serialità televisiva italiana degli ultimi due anni, ancora genere per genere, partendo da uno sguardo a quelli finora poco o per nulla esplorati in Italia, come l'esordio (sfortunato) nel genere distopico (§ 2.), per approdare ai risultati più significativi nel *biopic* (§ 3.), nel poliziesco e nel *crime drama* (§ 4.), nelle serie di taglio sociale (§ 5.), nel *period drama* e nelle serie storiche (§ 6.); in più si registra il ritorno al genere avventuroso, ormai assente dalla televisione italiana da decenni (§ 7.).

Parole chiave: serie televisive; generi; fiction italiana; studi sulla televisione; lingua della televisione

TELEVISION SERIES IN ITALY. AN OBSERVATORY ON 2024-2025 SEASONS

This second episode of the editorial of the Observatory on television series traces a panorama of Italian television series of the last two years, again genre by genre, starting from those that have so far been little or not at all explored in Italy, such as the (unfortunate) debut in the dystopian genre (§ 2.), the most significant results in biopic (§ 3), in detective stories and crime dramas (§ 4.), in social series (§ 5.), in period dramas and historical series (§ 6.); furthermore, there is a return to the adventure genre, which has been absent from Italian television for many years (§ 7.).

Keywords: television series; television genres; italian fiction; television studies; language of television



1. PREMESSA

In questo secondo numero dell'Osservatorio¹ presentiamo diversi interventi sul panorama seriale. Abbiamo un articolo di Jader Ferrazzi e Rossella Refolo sul *pugliese*, cioè sulle fiction di argomento poliziesco girate e ambientate in Puglia (*Lolita Lobosco*, *Gerri*, *Il metodo Fenoglio*), uno di Milena Romano sulle docuserie di Netflix tra il 2020 e il 2025, ma anche una proiezione internazionale garantita dal lavoro di Giorgia Persiani sulla lingua della *sitcom* *The big bang theory* e da quello di Angelo Variano sul lessico delle serie di fantascienza.

Per quanto riguarda l'editoriale, prendiamo qui in considerazione diverse opere apparse nel biennio 2024-2025, escludendo le serie di cui ci siamo già occupati e di cui nel frattempo sono uscite nuove stagioni. Compaiono qui le novità più significative, come l'esordio (non particolarmente fortunato) dell'Italia nel genere distopico (§ 2.), i risultati più significativi nel *biopic* (§ 3.), nel poliziesco e nel *crime drama* (§ 4.), nelle serie di taglio sociale (§ 5.), nel *period drama* e nelle serie storiche (§ 6.); un cenno, in attesa di approfondimento, è riservato al ritorno in Italia degli scenari avventurosi attraverso il nuovo *Sandokan* (§ 7.).

La stagione 2024-2025, al di là dell'inevitabile persistenza di prodotti generalisti pensati per un pubblico tradizionale, presenta per l'Italia buoni risultati, con punte di ottimo livello e di grande originalità, come nel caso di *M Il figlio del secolo*, che tratta degli anni dell'affermazione di Mussolini, o de *Il Mostro*, serie d'autore dovuta ancora una volta a Stefano Sollima. E a proposito di Sollima, si preannunciano per il 2026 i *prequel* dei due capolavori del regista, *Romanzo criminale*, che ha letteralmente cambiato il segno della serialità televisiva in Italia, e *Gomorra*, che del *crime* italiano è stato il simbolo negli anni 2014-2021. È presto per dire se si tratti del semplice, stanco sfruttamento di due *brand* molto ricchi o se le due opere ci riserveranno qualche sorpresa; l'Osservatorio ne darà senz'altro conto nel prossimo numero.

2. SERIE INNOVATIVE E GENERI INESPLORATI

L'esordio dell'Italia in un genere che sembrava del tutto precluso, quello dell'*action* distopico, arriva con **Citadel: Diana** (Amazon Prime Video, 2024, una stagione), diramazione (*spin-off*) della spy story *Citadel*, il cui primo scenario è il Duomo di Milano in rovina nel 2030. Una sorta di servizio segreto parallelo, Manticore Italia, con un centro di comando europeo, conduce azioni riservate negli scenari sovversivi di un'Italia inquietante, in cui il governo discute della legge sulla liberalizzazione delle armi; la tecnologia è sfarzosa, forse anche troppo, considerando che dal momento in cui sono ambientate le vicende ci separano solo quattro anni. Non c'è nulla di particolarmente rivoluzionario, ma l'applicazione all'Italia di trovate narrative e scenari lungamente collaudati e godibili, compresi elementi come la parete piena di appunti di giornale e schemi che ha una lunghissima scia di precedenti americani, almeno da *Prison break* in poi.

¹ Devo segnalazioni e osservazioni sul primo numero dell'Osservatorio alla gentilezza di Anna Nencioni, che ha insegnato Lingua italiana all'Università di Salamanca. Il parere dei lettori e delle lettrici dell'editoriale è molto importante; si accolgono volentieri critiche, osservazioni e suggerimenti sulle serie televisive dell'anno in corso e del prossimo.

La sceneggiatura, nel rispetto delle regole del genere, prevede dialoghi serrati, con abbondanza di frasi nominali², la geolocalizzazione all'americana con i punti cardinali, i numeri scanditi ("tre zero uno"). Eccone un esempio:

Luca: Visuale sud pulita. Telecamere disattivate.

Diana: Visuale nord pulita. // Sono già qui. // Il bar dall'altra parte della piazza. Il biondo e quello col cappotto beige. // Il biondo ha un accento tedesco, senti?

Luca: Bingo

Diana: Bingo.

L'appunto che ci impedisce di dare un giudizio interamente positivo riguarda proprio lingua e recitazione, quasi sempre a bassa voce e piuttosto monocorde (un difetto che abbiamo già notato, nel primo numero dell'Osservatorio, a proposito di *Sopravvissuti*³), in alcuni momenti legnosa, specialmente nei personaggi minori. Si tratta di una *spy story* distopica con proiezione internazionale in cui i personaggi conservano il loro accento italiano di partenza (semplicemente, gli spettatori italiani non sono abituati a questo ma alla pronuncia standard dei doppiatori italiani, come nella serie madre o nell'altro *spin-off*, quello indiano).

Lo stile visivo predilige, prevedibilmente, i colori freddi; il secondo piano temporale è sistematico e si colloca nove anni prima, caratterizzandosi come *flashback* alternato. La sceneggiatura alterna dialoghi abbastanza naturali a costruzioni abbastanza artificiose e retoriche, come questa (1,3):

Diana: Ma io non mi fermo.

Matteo: E io non voglio fermarti. // Ma la giustizia a cui ambisci non esiste. Sono i grandi potentati a manovrare le nostre vite. Noi siamo solo pedine. // Ma c'è chi si è stufato di subire e ha deciso di rompere il gioco. Tu combatti contro il sistema, noi siamo più ambiziosi, vogliamo sostituirlo.

Diana: Chi siete?

Matteo: La verità.

La serie è stata cancellata dopo la prima stagione, come d'altra parte lo *spin-off* indiano; ai problemi della versione italiana si sono aggiunti quelli della serie madre, la cui seconda stagione al momento in cui scriviamo è ancora in forse.

3. IL *BIOPIC*

In attesa della seconda stagione della serie dedicata alla storia degli 883, *Hanno ucciso l'uomo ragno* (su cui cfr. il primo numero dell'Osservatorio), segnaliamo volentieri una bella mi-

² Salvo dove diversamente indicato, gli esempi e i dialoghi antologizzati o citati in questo lavoro sono tratti dal primo episodio di ciascuna serie.

³ Aprile 2024: 50.

niserie di Riccardo Donna (Netflix, 2025, 7 episodi), **Mrs Playmen**, ricostruzione della vicenda umana e professionale di Adelina Tattilo, che si trovò a rilevare la rivista *Playmen* sul finire degli anni Sessanta per via delle vicende giudiziarie del marito, Saro Balsamo. Sullo sfondo, un'Italia conservatrice, in cui le donne si trovano ancora a muoversi sul lavoro e nella società con difficoltà moltiplicate, un paese ancora alla vigilia della rivoluzione sociale che avrebbe portato all'estensione dei diritti civili, ma già percorso da fermenti nuovi. La censura agisce costantemente attraverso la leva giudiziaria: «Per strada la gente si ammazza. Spara, mette bombe. E voi pensate ad arrestare persone che hanno come unica colpa quella di fare l'editore?», chiede alla polizia, in una delle tante chiusure forzate della testata, la protagonista, che si trova a combattere continuamente nemici esterni (la polizia, i creditori), ma anche interni, come una redazione maschile riottosa ad accettare la sua visione delle cose o il proprio marito latitante.

Il tessuto linguistico è l'italiano dell'uso medio (così Sabatini 1985) con leggera coloritura romana, con qualche intervento occasionale (soprattutto nella pronuncia) del romanesco, che però rimane piuttosto sullo sfondo, di solito appannaggio di personaggi minori, meno di quelli principali (e tra i protagonisti, della sola Elsa, che vive nelle borgate); Adelina Tattilo e Mario Chartroux si concedono talvolta qualche calco su strutture tipiche della parlata romana, come «ma che ti ridi?», oppure il *te* soggetto che è frequente nell'italiano di varie aree del paese, compresa Roma. Il lessico non può che abbondare di parole che descrivono bene il clima politico di quegli anni, in cui i diritti civili cominciavano ad affiancarsi in modo prepotente a quelli sociali, come *osceno* e *oscenità*, *pubblico femminile*, *Sesso*, *erotismo*, *coppia*, *tabù*, *ipocrisie*, *verginità*, *spogliare*, *svestirsi*, *castigato*, *sensualità*, *carica erotica*, ma anche *divorzio*, *scelta*, e ancora *fare la serva* e *bella statua* (come opzioni negative), e via dicendo. Pochissime le incongruenze; tra queste, ed è davvero veniale, un uso un po' in anticipo sui tempi della parola *sessismo*, attestata qualche anno dopo, nel 1977 (GRADIT), ma fino a qualche anno fa confinata in ambienti ristretti; è corretta, ed era allora agli albori, la storia di *creativi* 'coloro che elaborano campagne pubblicitarie per un prodotto', assegnato da GRADIT al 1971.

4. IL POLIZIESCO E IL CRIME DRAMA

La cruda miniserie **Il Mostro** (Netflix, 4 episodi lunghi, di un'ora circa, una stagione prodotta finora) è l'ultima creazione di Stefano Sollima (coadiuvato qui da Leonardo Fasoli), ormai da tempo un Maestro indiscusso nella serialità internazionale. *Il Mostro* è una delle novità più importanti della tarda stagione 2025 e conferma questo straordinario *creator* nel ruolo di innovatore radicale della serialità televisiva italiana.

Il pubblico giovanile italiano, e solo quello, dato l'enorme impatto mediatico della vicenda del cosiddetto mostro di Firenze, si giova dell'*abstract* iniziale su sfondo nero che inquadra storicamente la vicenda, depistando peraltro in parte lo spettatore, dal momento che la narrazione parte in realtà *in medias res*, dal quarto duplice omicidio, quello di Antonella Migliorini e Paolo Mainardi (19 giugno 1982)⁴. Accanto al presente è però affiancato un

⁴ La ricostruzione cronologica, a beneficio degli spettatori, è fatta dalla stessa dottoressa Della Monica in un colloquio con un suo collaboratore.

secondo piano temporale principale, secondo la concezione contemporanea del *flashback* che trova le sue radici in *Lost*, per cui il passato e il presente non sono più gerarchizzati (il primo subordinato al secondo) ma si alimentano di linfa propria. Altri piani temporali (o spazio-temporali, se contiamo le vicende che si svolgono in Sardegna) di minore estensione sono poi disseminati qua e là. Completiamo la macrostruttura osservando che ciascuno dei quattro episodi è incentrato su un singolo personaggio, segnalato dal suo nome in caratteri bianchi su sfondo nero: Stefano Mele, Francesco Vinci, Giovanni Mele e Salvatore Vinci. Ciò spiega anche bene come alcune scene, da un episodio all'altro, si ripetano, ma viste da diversi punti di vista⁵, fatto che aggiunge complessità, ma anche interesse e che riallaccia di continuo fili apparentemente interrotti. Il punto di vista corre senza tregua dagli inquirenti agli accusati, persino in modo da confondere le idee e da non dare allo spettatore punti di riferimento certi.

Il meccanismo di *suspence* nella narrazione è collaudato e della massima efficacia. La coppia di future vittime Migliorini e Mainardi viaggia in macchina nella notte oscura e l'uomo ignora o sottovaluta l'allarme della ragazza (“Dai, Paolo. Dai, Paolo, lo sai che ci ho paura” “Ma lo vedi che traffico che c'è?”: domanda e risposta che corrispondono ai punti 2 e 3 delle funzioni di Propp, *divieto* e *infrazione*). La musica di sottofondo, diegetica perché proveniente dall'autoradio (è il capolavoro di Phil Collins *In the air tonight*, uscito l'anno prima⁶), è presto affiancata e poi sovrastata da quella extradiegetica della colonna musicale di Alessandro Cortini, che sottolinea in modo drammatico, nella sua angosciosa monotonia che si prolunga per tutte le puntate, le fasi della sparatoria. Finisce così la prima scena de *Il Mostro*, ma non certo il lunghissimo *teaser*, che si prolunga nel *pilot* per ben 11 minuti⁷ e anticipa la breve sigla, giocata sui toni del bianco sporco e del nero e costituita dall'immagine di un bisturi che ritaglia lettere da titoli di giornale in alternanza con sequenze di flash da immagini di repertorio autentiche; le lettere ritagliate si ricompongono poi fino a formare il titolo della serie.

Della colonna musicale si è già detto; assieme a quella rumoristica punteggia l'angoscia e la pesantezza del clima in modo molto efficace, costruendo nel complesso una colonna sonora tra le più suggestive dell'ultimo periodo. La scelta sollimiana dello stile visivo cambia ancora una volta, coraggiosamente, e sceglie una via ancora diversa, dopo i colori caldi tendenti volutamente verso una sorta di effetto “Superotto” per meglio evocare gli anni Settanta (*Romanzo criminale*) e quelli freddi, quasi gelidi, di *Gomorra*: si opta allora per una soluzione radicale, i colori scuri, tendenti a un nero uniforme persino nelle scene diurne, girate in case buie quanto buie e inquietanti sono le forme degradanti di violenza psicologica non meno che fisica delle vicende narrate; persino le scene girate in esterno e a luglio non hanno il cielo limpido. Per trovare un corrispettivo di una scelta così radicale dobbiamo andare forse solo verso la serie statunitense *Ozark*, che gioca sui toni bui una

⁵ Quello dell'episodio incentrato ciascuno su un diverso punto di vista è un artificio adottato anche da altre serie contemporanee, come *Qui non è Hollywood* (cfr. Osservatorio del 2024).

⁶ Si tratta peraltro di una delle canzoni più iconiche e usate nelle colonne musicali della serialità mondiale: compare, oltre che ne *Il Mostro*, almeno nel *pilot* della serie spionistica americana *The Americans* e nell'episodio 7,7 della serie angloamericana *Outlander*. In tutti e tre i casi è usata nel contempo come simbolo dell'inizio degli anni Ottanta e per caratterizzare momenti amorosi particolarmente intensi.

⁷ Ma già nel secondo episodio il *teaser* è brevissimo, meno di un minuto e mezzo.

buona parte della sua suggestione. Le riprese da drone in campo lungo con il punto di fuga al centro sono invece un punto di contatto e di continuità tra lo stile registico de *Il Mostro* e quello di *Gomorra*.

Lo spazio del parlato non è moltissimo; il ruolo della parola è ridotto all'indispensabile e abbondano le lunghe pause di silenzio, accompagnate dalla linea continua della musica e dalle espressioni dolenti dei protagonisti colte da primi piani. Se la parola è essenziale e il ritmo narrativo è lento, a volte claustrofobico, il sorriso è un elemento del tutto estraneo. Il tessuto linguistico è, naturalmente, l'italiano dell'uso medio (con varie pronunce regionali in commissariato, con quella toscana fuori da esso), con qualche alternanza di codice con il sardo; d'altra parte la serie, almeno nella prima stagione, è incentrata proprio sulla comunità di sardi trapiantati in Toscana negli anni Cinquanta. L'accento sardo dell'italiano di Mele e delle persone con cui interagisce, a cominciare da Barbara Locci e Francesco Vinci, è quindi quello di gran lunga prevalente, mentre al toscano è riservato poco spazio; gli inquirenti, fatto normale, non condividono con gli indagati o con i personaggi del luogo la provenienza regionale e l'accento. Non tolgono né realismo né credibilità alla vicenda qualche leggero anacronismo, come “la *scena* è stata gravemente contaminata” (*scena* in questo significato è un calco semantico sull'inglese *crime scene* non ancora entrato in uso nel 1982), o frasi come quella pronunciata in apertura dalla magistrata Silvia Della Monaca, “questi sono omicidi contro le donne. È una violenza specifica contro le donne”, che sembra una riflessione un po' in anticipo sui tempi e sulla discussione sui femminicidi. Notiamo infine qualche tecnicismo medico-legale (ci riferiamo sia al termine vero e proprio sia al tecnicismo collaterale) come *praticare [un']escissione, escindere (il pube)*, associato al burocratese investigativo in frasi come *commettere un gesto così estremo, quanto* (quello di paraffina), *referto, dinamica, mezzi di locomozione*, ecc.

Il Mostro, come osserva Alessandro Trocino sul *Corriere* del 21 ottobre 2025, «è una serie spiazzante e non assomiglia a nessun'altra serie sui serial killer», a cominciare da quella sul serial killer per eccellenza della serialità americana, la geniale *Dexter*, letteralmente agli opposti de *Il Mostro*, a cominciare dalla solarità e dalla spettacolarizzazione, persino alla metaforizzazione del sangue contro la cupezza e la volontà strettamente documentaristica dell'opera italiana. E Pietro Pacciani? Entra in scena, e solo indirettamente, nelle ultime scene della prima stagione; fatto che ci fa pensare che la seconda non solo sia prevista, ma sia incentrata sui *compagni di merende*⁸, come i giornalisti hanno soprannominato lui e i suoi amici partendo da una frase di Mario Vanni (che non l'ha mai detta in questi termini) in tribunale.

Un'altra novità di rilievo è **Dostoevskij** (Sky, 2024, una stagione finora prodotta; la miniserie non dovrebbe avere un seguito avendo concluso il proprio arco narrativo), anch'essa una cruda vicenda (questa volta immaginaria) di serial killer che dimostra come l'approc-

⁸ Il modo di dire *compagni di merende* è una costruzione giornalistica originata dalla deposizione di Mario Vanni al processo sul mostro di Firenze, ma non è mai stata direttamente pronunciata da nessuno degli imputati (al Vanni va riferita la sola parola *merende*). La locuzione ha avuto successo anche lontano dal suo alveo di provenienza, per esempio nella politica. Ecco il duro giudizio di Filippo Mancuso, allora Ministro della Giustizia, all'indirizzo di Oscar Luigi Scalfaro e Lamberto Dini: «I compagni di merende che siedono ai vertici dello Stato hanno elogiato la sfiducia individuale al ministro con la complicità di pseudogiuristi vestiti con toghe politiche» (*Corriere della Sera*, 20 marzo 1996).

cio a un argomento, se non simile, almeno comparabile sia sostanzialmente senza limiti di possibilità espressive.

Per quanto *Il Mostro* ha un taglio documentaristico, per tanto *Dostoevskij* ha un taglio cinematografico di stile europeo, giocato com'è sui lunghi silenzi alternati con i pensieri del protagonista, sui primi e primissimi piani, sulle interminabili sequenze panoramiche aventi come oggetto una provincia italiana indeterminata (è il Lazio, ma potrebbe essere ovunque) e tutto fuorché oleografica e turistica: case semidiroccate, muri scrostati – compresi quelli del commissariato di polizia, che sorge letteralmente in mezzo al nulla –, vegetazione incolta e piena di sterpaglie, strade deserte e desolate, degrado e incuria dei luoghi, facile metafora del degrado umano e dell'oscurità. Lo stile visivo fa perno su un girato volutamente sgranato, ottenuto dai fratelli Damiano e Fabio D'Innocenzo, autori a tutto tondo dell'opera, con la pellicola 16 mm., e anch'esso facile correlativo oggettivo della desolazione dell'animo umano.

Ne viene fuori, nei 6 episodi dell'opera (più un film lungo che una serie televisiva), il primo poliziesco italiano a sviluppo quasi interamente orizzontale anziché verticale⁹, altro tratto di una certa originalità che rende peraltro necessario un nodo macrotestuale¹⁰ di solito del tutto assente nel giallo, vale a dire il riassunto delle puntate precedenti.

La serie, nonostante le apparenze, è eponima, anche se non prende il titolo dal nome del protagonista, il commissario *border line* Enzo Vitello, bensì dal soprannome del serial killer, chiamato dagli inquirenti Dostoevskij perché scrive e lascia sul luogo del delitto lunghe lettere in carattere stampatello maiuscolo sugli ultimi istanti della vittima e sul tema della vita e della morte. La prima, letta mentalmente dal commissario, inizia così:

Si stava lavando i capelli quando l'ho afferrato da dietro. Conoscevo esattamente i danni che strozzandolo gli stavo arrecando. Mi arrivavano gli schizzi d'acqua dai suoi capelli bagnati mentre tentava di divincolarsi ed entrambi, io che ammazzavo e lui che moriva, abbiamo vissuto quel momento veramente insieme nel profumo del suo shampoo economico che non avrebbe fatto in tempo a sciacquare via.

Per quanto il degrado inizi dallo stato d'animo e dalle abitudini degli inquirenti, che fumano anche la mattina all'alba o nelle stanze del commissariato, gli ingredienti del poliziesco classico non mancano, a cominciare dallo stile secco, nominale, delle ricostruzioni, come la seguente:

Omicidio per soffocamento. Nessun utilizzo di arma da fuoco. Colluttazione con l'omicida. Coincide?

I monologhi motivazionali non mancano. Ci permettiamo qui la riproduzione del primo, che nella finzione narrativa è per un poliziotto neoassunto in commissariato, ma che in realtà è ovviamente a beneficio dello spettatore:

Dostoevskij è il nostro uomo. Ci sono due grosse stronzate in questa frase, e noi che ci sbattiamo la testa da quasi un anno lo sappiamo bene. Primo, non è

⁹ Per la terminologia cfr. Aprile 2010: 28.

¹⁰ Per la terminologia cfr. De Berti 1984; Aprile 2010, p. 14-15.

affatto nostro. Secondo, probabilmente non è neanche un solo uomo, ma un gruppo di persone che lavora per mettercelo in culo, cosa che gli sta riuscendo molto bene. Ma per semplificare il tutto lo chiamiamo Dostoevskij. Dostoevskij per via delle letterine che lascia sempre accanto alle vittime, lettere che se fossimo in un concorso letterario potremmo definire... piuttosto ripetitive. Ritratti delle vittime nei loro ultimi istanti di vita, infarciti da aggettivi freddi, dissertazioni depresse e una finta naturalezza che vorrebbe farci intendere che l'unica motivazione dei delitti è la vita stessa. Nessun nesso tra le vittime, nessuna coerenza nella modalità di omicidio, nessun movente. Questo è il personaggio che si è creato, questa è la caricatura alla quale diamo la caccia.

Come si vede, lo spettatore è messo al corrente in poche battute degli avvenimenti salienti (il serial killer agisce da circa un anno, lascia lettere accanto alle vittime, nulla si sa sulla sua identità, forse anche plurima) e diventa quindi autonomo nel seguire la narrazione; il tessuto del discorso è ben articolato, con discese controllate verso il basso (il turpiloquio iniziale) o verso l'uso medio (*gli per loro*) e una simmetria iniziale (*Primo... Secondo*) seguita da una considerazione metalinguistica centrale sulla prosa del killer consistente in una terna di nomi + aggettivi (*aggettivi freddi, dissertazioni depresse e una finta naturalezza*) e chiusa da una doppia anafora, la prima in stile nominale (*Nessun... nessuna... nessun, Questo... questa*).

5. LE SERIE DI TAGLIO SOCIALE

Tra le serie di taglio sociale segnaliamo volentieri la sorprendente **Antonia** (Amazon Prime Video, 2024, una sola stagione finora prodotta; non ci sono, al momento in cui scriviamo, notizie di una seconda stagione), una *black comedy* eponima, sorretta da una recitazione di altissimo livello (Chiara Martegiani); è la storia di una giovane donna dalla personalità effervescente alle prese con il difficile rapporto con sé stessa (scopre di avere l'endometriosi) e con gli altri (ha un rapporto difficile con il compagno e perde il lavoro). Stenteremmo a vedere in *Antonia* una vera e propria trama con arco narrativo: l'essenza sono i suoi pensieri, le sue vicende quotidiane, la lotta contro la malattia, con un miscuglio di elementi drammatici e comici che, nella mescolanza di generi che caratterizza la serialità contemporanea, riportano alla *sitcom*, a cominciare dalla grande densità dell'elemento verbale e dalla durata degli episodi di circa 30 minuti ciascuno (un po' più di una *situation comedy* ma molto meno di una serie drammatica).

Il segmento dell'*italiano de Roma* della serie è quello orientato verso l'alto: a una netta prevalenza dell'italiano dell'uso medio fanno riscontro elementi occasionali caratterizzati in senso dialettale, di solito a scopo comico, e più tra le comparse o i personaggi minori che tra quelli principali, con l'eccezione di Manfredi (Valerio Mastandrea).

D'altra parte l'elemento comico è prevalente anche quando prende come oggetto fatti e comportamenti della contemporaneità estranei alla ricerca di sé ancora un po' grossolana della protagonista, come accade per *straight edge*, con "traduzione" nella battuta successiva:

Antonia: Ci stai provando?

Michele: Ma no, figurati. Sono *straight edge*

Antonia: Cosa sei?

Michele: Sono *straight edge*. Non bevo, non fumo e non faccio sesso occasionale.

Decisamente, *Antonia* è una delle opere più interessanti e riuscite dell'ultimo biennio¹¹. Più *young adult* che *teen drama* (l'opera narra vicende della generazione Z), **Prisma** (Amazon Prime Video, 2022-2024) è una serie di cui nel 2024 è uscita la seconda stagione; è stata cancellata la terza stagione già scritta. L'opera, scritta da Ludovico Bessegato e Alice Urciuolo, affronta temi scottanti, a volte dolenti: la vita nella provincia profonda (Latina) di due gemelli identici, la sessualità, l'identità di genere, il bullismo e il *revenge porn*, il trap, ecc. E lo fa con un linguaggio crudo e diretto, con ampio ricorso all'elemento locale. Si veda questo dialogo telefonico, in cui un personaggio (Waso) ha una pronuncia settentrionale e l'altro, Daniele, è uno dei due gemelli:

Waso: Ve lo dico, ragazzi, a Lauro non è piaciuta per niente sta cosa

Daniele: Ma che vor dì, in che senso?

Waso: Ve lo devo spiegare?

Daniele: Eh, sì, tte prego, perché non stamo a capi 'n cazzo

Waso: Lauro è posizionato in un certo modo rispetto a questi temi, lo sapete. // Non può legare il suo nome a gente che fa video porno con minorenni disabili

Daniele (urlando): Ma di che cazzo stai a parlà?! Ma se non sai manco come cazzo so' andate le cose!

Waso: Mi dispiace, non so cosa dirvi

Daniele: Ma mi dispiace ar cazzo, ipocriti de mmerda!

In conclusione, come sostiene Aldo Grasso (*Io Donna*, 15 ottobre 2022), «Ci sono la droga, gli amori, le paure, le relazioni fluide; c'è una vita che scorre appunto come un prisma, che riflette le luci e costruisce facce diverse, ciascun personaggio è sempre plurimo e molteplice, proprio come i ragazzi di oggi».

Chiudiamo con un cenno a un'opera fresca e solida insieme, **Nathan K.** (diffusa dalla televisione pubblica solo su Raiplay, 2025, due episodi brevi), storia di un ragazzo congolese italofono e francofono che prova a fare il comico ed è in attesa, e con tutti i mezzi, di permesso di soggiorno e poi di cittadinanza italiana. Il nome e il cognome (Kiboba) sono quelli reali del personaggio. La serie racconta in chiave comica i problemi dell'immigrazione, in particolare della sua regolarizzazione a tutti i costi, a cominciare dal matrimonio come comoda via di fuga a situazioni che appaiono senza uscite; in un dialogo con l'impiegata del sindacato, Nathan dice «Oh, son dieci anni che mi rinnovano sti documenti da tre mesi in tre mesi. Io non ce la faccio più a venire qua, Sophie. [lunga pausa]. Mi vuoi sposare?» / «Nathan... me lo chiedono tutti!». L'italiano di Nathan è molto buono, con un leggero accento africano (ma altri personaggi, evidentemente italiani di seconda generazione, parlano con accento milanese) e qualche peculiarità nella pronuncia, come l'incapacità di realizzare le doppie (*tranquilo, quello, tute, palida, oggi, mile*, ecc.).

¹¹ Cfr. anche il giudizio positivo di Aldo Grasso su *Io Donna* del 7 aprile 2024.

6. IL *PERIOD DRAMA* E LE SERIE STORICHE

Sul piano dei drammi storici o *period* segnaliamo due lavori. Il primo è **Briganti** (Netflix, 2024, una stagione finora prodotta), serie che solo con notevoli forzature si potrebbe definire “storica” in senso proprio e che ricalca, sullo sfondo di fatti verificatisi in Basilicata nel 1862 e di personaggi realmente esistiti ma ampiamente rivisitati, a cominciare dal femminismo *ante litteram* per cui alcune delle brigantesse sono componenti della banda a tutti gli effetti; la vicenda parte peraltro da Filomena che uccide il marito violento e si unisce ai briganti, i quali sono alla ricerca di un tesoro. Di tutto rilievo sono Ciccilla, detta *la matta*, moglie di un capobanda, e Michelina di Cesare, che secondo una leggenda libererà il Mezzogiorno.

I canoni sono quelli del western all’italiana, con uno stile visivo molto vivo e accattivante che ha come oggetto un sud primigenio, che alterna foreste e paesaggi collinari semideserti; la sigla è una graffiante rilettura dell’omonima canzone di Eugenio Bennato. Il riferimento a questo genere tipicamente americano è molto presente nella stampa: per esempio, Silvia Levanti (*Io Donna*, 23 aprile 2024) osserva che l’opera «è solo un escamotage per giocare con i canoni del western. Ambienti selvaggi, ricchezze da conquistare, pistolieri con cappelli, carovane, oppressori e oppressi: tutto riporta al mondo dell’Ovest degli Stati Uniti».

Noi però, pur accettando l’idea corrente del *crime western*, siamo molto colpiti da un altro modello, che è passato del tutto inosservato ma che non può non avere avuto un ruolo su *Briganti*, quello della serie *Black Sails* (2014-2017), capolavoro di Jonathan E. Steinberg e Robert Levine che racconta in quattro stagioni l’epopea dei pirati di Nassau (si tratta, latamente, dell’antefatto dell’*Isola del tesoro* di Stevenson).

La veste linguistica della serie si muove al confine tra un generico italiano regionale meridionale, con qualche sconfinamento nei dialetti centro-meridionali, senza però troppa accuratezza filologica e restando in uno spazio non troppo definito: in una vicenda che si immagina tra Basilicata e Calabria la maggioranza degli attori proviene dalla Campania o dalla Puglia settentrionale e si porta dietro, crediamo volutamente, il proprio accento e qualche tratto bandiera come l’accusativo preposizionale (*se arruolano pure a lui, voleva ammazzare pure a me*), i nomi tronchi (*Filomè, Salvatò, Celestì, Ciccì*), la forma *come a*¹² al posto di *come* (*uno come a tè*), *tenere* al posto di *avere* (*che tieni, paura?*), *starci* al posto di *essere* (*ci stanno delle guardie*). Segnaliamo appena qualche anacronismo, come il calco dialettale sull’inglese cinematografico *Si’ n’omo muorto ca cammina*.

La seconda serie *period* è tratta da **La storia**, trasposizione televisiva dovuta a Francesca Archibugi del dolente capolavoro di Elsa Morante, ed è un buon lavoro, sorretto da una recitazione di rango capace di immergere lo spettatore nella Roma del periodo prebellico e poi bellico. La protagonista è impersonata da Jasmine Trinca, che dimostra qui di avere raggiunto sicuramente la maturità attoriale; Nino è un ottimo Francesco Zenga. L’opera si doveva peraltro confrontare con l’omonimo sceneggiato in tre puntate di Luigi Comencini che la Rai aveva mandato in onda nel 1986 e che aveva come protagonista Claudia Cardinale. Il lavoro è deliziosamente *rétro*, oltre che nello stile visivo (l’effetto è quello

¹² Si tratta di un residuo di *quomodo ac* (Rohlf’s 1969: § 945).

di una sorta di bianco e nero colorato *a posteriori*), anche nel suo impianto, che riprende apertamente quello dello sceneggiato televisivo di seconda fase, a cavallo tra la riforma della Rai del 1976 e i primi anni Ottanta, con il servizio pubblico che fa il suo mestiere di diffusore di testi letterari e di cultura.

L'impasto linguistico è giocato interamente e coerentemente sul romanesco¹³, a dosi diverse secondo i personaggi, massima per il popolo e minima per la protagonista, che è maestra elementare e usa chiaramente meno la lingua locale. Per il vocalismo, abbiamo in modo abbastanza sistematico tratti come la monotongazione (*òmini, bòno, che vvoi?*), la conservazione di *e* protonica e postonica nei clitici (*de, fermateve, ve tratto*), il passaggio di *o* protonica a *u* (*nun te reggi*); per il consonantismo la pronuncia lunga di *b* e *g* palatali intervocaliche (*robba*), l'affricazione di *s* dopo *n, r, l*, anche in fonosintassi (*non zo', non zolo, rinzavito*), la rotacizzazione di *l* prima di una consonante, anche in fonosintassi (*càrvolano, er prossimo*), l'esito del nesso NJ > *gn* (specialmente nelle forme del verbo *magnà*, una vera e propria forma bandiera), lo scadimento della laterale palatale a *y* (*je magnano, pijà, daje, che je do*); l'assimilazione ND > *nn* è costante nella coniugazione del verbo *andare* (*annà, annartene*), ma molto oscillante e meno presente in altri casi. Per la morfologia, l'articolo determinativo maschile è prevalentemente *er* al singolare (*er prossimo*) e *li* al plurale (*l'inglesi*); compare anche la forma accorciata del possessivo (*mi zia*). È cristallizzata dal romanesco antico la forma *so* 'sono' (*so ffascisti, so l'inglesi*), mentre dal romanesco di seconda fase vengono le prime persone plurali sistematicamente in *-amo* (*stamo, speramo*), *-emo* (*semo, risolvemo*). È sistematico il troncamento degli infiniti che determina forme ossitone (*sapé, sentì, spaventà, annà*) e parossitone (*combatte*).

Di grande frequenza, se non sistematici, sono il *che* in apertura di interrogazione (*ma che esci con quelli?*), la selezione di *che?* al posto di *che cosa?* (proprio dello standard) o di *cosa?* (di provenienza settentrionale) nelle interrogative (*che vvoi?, che te magni?*), l'uso di *te* soggetto, l'*an* esclamativo/interrogativo (*an do sta?*) e di *ndo* interrogativo (*ndo stavi?*). Frequenti sono la perifrastica con *stare a* + infinito (*sto a magnà, sta a dormì*) e la domanda retorica con la struttura *che tte* + verbo + *a ffà* (*che tte nascondi a ffà?*). Ricorrono spesso anche l'*a* allocutivo (*a Nino!*), l'apocope nei nomi propri (*Peppi*), le interiezioni come *abó*.

Pochissimi i rilievi lessicali, che si fermano all'avverbio *mo* 'adesso', al verbo *cascare* che è giustamente preferito al geosinonimo *cadere*, così come *stare* è preferito a *essere* con *ci* attualizzante (*ce sta 'c'è*).

Pochissimi sono i fatti linguistici fuori posizione; tra questi segnaliamo un *mica* usato come negazione, del tutto improbabile nella Roma dei primi anni Quaranta.

Il lavoro su cui ci concentreremo di più, ed è insieme una serie storica e un *biopic*, è **M II figlio del secolo** (Sky Atlantic, 2025, una stagione finora prodotta; nel momento in cui scriviamo la seconda stagione è incerta), a nostro avviso l'opera italiana¹⁴ più originale dell'ultimo anno per stile visivo, concezione, linguaggio e, non ultimo, recitazione (Mussolini è un memorabile Luca Marinelli). Il lavoro dipende dal libro di Antonio Scurati del 2018, di cui riprende anche il titolo.

Procediamo per ordine, partendo dalla constatazione che lo stile visivo è del tutto originale, puntando sulla suggestione non meno che sul racconto vero e proprio. Il bianco e

¹³ Per la lista dei fenomeni cfr. il lavoro di D'Achille 2002.

¹⁴ Ma dobbiamo parlare di un impegno europeo: la produzione è italo-francese, la scrittura si deve a Stefano Bises e Davide Serino e la regia è dell'inglese Joe Wright.

nero si aggiunge spesso al colore, solo all’inizio con filmati del tempo (tra cui quello del Mussolini di piazzale Loreto). Gli elementi che puntano alla suggestione (ma mai all’esor-natività fine a sé stessa) sono tanti: si va dalla proiezione massiccia di immagini slegate dall’andamento narrativo alle sovrapposizioni che tagliano lo schermo orizzontalmente, dai primi piani racchiusi in occhio di bue fino all’uso intensivo di un nodo microtestuale¹⁵ come la voce fuori campo; i continui, lunghi piani sequenza fungono peraltro anche da esterni-ponte¹⁶ tra una scena narrativa e un’altra.

Il *teaser* – ma qui mai come prima il corrispondente italiano *prologo* va benissimo – raccoglie già tutti gli elementi tensivi di cui sopra. Esso è distinto in due diversi monologhi, separati dalla sigla-cartello con il nome della serie, in bianco su fondo nero, nei caratteri razionalisti prevalenti all’epoca. Il secondo monologo, più significativo, inizia con il primo piano di Mussolini illuminato da una luce blu che lascia il posto a un *walk and talk* che attraversa una casa e finisce in una grande sala in cui c’è un raduno di camicie nere; è il 23 marzo del 1919, il giorno in cui sono fondati i Fasci di combattimento. Qui, nel monologo, che non conosce soste, la voce di Mussolini deve salire considerevolmente di volume per subissare quella delle camicie nere, che cantano inni a squarciagola; appena qualche secondo di pausa e il monologo riprende, questa volta in bianco e nero, per poi concludersi.

Abbiamo ritenuto interessante riprodurlo qui per intero, per dare un’idea sia della densità del parlato (altissima: i momenti di silenzio, non solo qui ma in tutta la serie, sono pochi), sia della scelta del lessico (per esempio, con l’ammiccamento all’*ora putrida*), sia dell’ordito del monologo, con ammiccamenti al parlato medio nel dativo trasversale che affiora nell’istigazione alla lotta armata (“gli si mettono in mano le bombe”), ma permeato da figure retoriche: similitudini immaginifiche (“io sono come le bestie, sento un tempo che viene”, “congedati su due piedi come si licenzia una serva”), chiasmi (“ho solo loro e loro hanno soltanto me” con forte marcatezza allitterativa creata dalla *variatio solo / soltanto*), enumerazioni, spesso in distici (“uomini forti e idee semplici”, “la loro rabbia, il loro odio”) o terne (“i disperati, gli storpi, i reduci della Grande guerra”, “pluripregiudicato, volontario, caimano del Piave”, “ricompense, premi, l’onore della vittoria”, “Per il futuro, l’avanguardia, la rivoluzione”), talvolta in anafora (“è con il materiale scadente, con l’umanità di risulta, con gli ultimi che si fa la storia”, “Noi, noi che abbiamo [...]. Noi che abbi-am versato [...], noi oggi fondiamo [...].”, “di sogni, di ideali, di coraggio, di cambiamento”, “Anche voi mi amerete. Anche voi diventerete [...].”):

[*sguardo in macchina*]

Mi chiamo Mussolini Benito Amilcare Andrea, di Mussolini Alessandro e Maltoni Rosa. Ho 35 anni e dirigo un giornale che io stesso ho fondato.

Devo il mio nome alla fede socialista di mio padre.

Andrea, come Andrea Costa, fondatore del Partito socialista rivoluzionario di Romagna; Amilcare come Amilcare Cipriani, patriota, avventuriero, socialista ed anarchico convinto; Benito come Benito Juarez, rivoluzionario anch’egli e primo indigeno a ricoprire la carica di Presidente del Messico.

¹⁵ Per la terminologia cfr. De Berti 1984; Aprile 2010: 14-15.

¹⁶ Per la terminologia cfr. Cuccu 1997.

Devo dunque il mio nome ad un indigeno. [si alza e riprende] Un tipo alto appena 1 metro e 37 centimetri. Un omuncolo. Niente a che vedere con me. A parte l'animo rivoluzionario. [si avvia verso la sala continuando a parlare con lo spettatore e cominciano a sentirsi gli inni; perciò si alza il volume del monologo]

Quella di oggi, 23 di marzo dell'anno 1919, è una data storica. Io sono come le bestie, sento un tempo che viene, e questo è il mio tempo.

Eccolo il mio popolo smarrito, bisognoso di uomini forti e idee semplici, i disperati, gli storpi, i reduci della Grande guerra.

Sapete cos'è la Grande guerra, sì? 1914-1918. L'Europa in fiamme, quattro anni di battaglie, dalla Russia all'Italia, 10 milioni di morti, 21 milioni di feriti e un numero non quantificabile di reduci, di disperati.

Loro, che sono qua per me. [comincia a indicare alcuni militanti] Albino Volpi, pluripregiudicato, volontario, caimano del Piave. Valorosi soldati cui avevano promesso ricompense, premi, l'onore della vittoria. E invece niente. Neanche la pensione. Soltanto il disprezzo di quelli che la guerra non la volevano e che non l'hanno fatta.

Amerigo Dumini, americano, appunto. Ma ha scelto di fare la guerra per l'Italia. Battaglione d'assalto della Compagnia della morte.

In questa ora putrida della pace, gli uomini della guerra senza più un posto nel mondo, congedati su due piedi come si licenzia una serva: sono i miei uomini.

Io sento la loro rabbia, il loro odio, ho solo loro e loro hanno soltanto me.

È con il materiale scadente, con l'umanità di risulta, con gli ultimi che si fa la storia, si attizza la loro rabbia, gli si mettono in mano le bombe, le rivoltelle, e con loro farò la rivoluzione.

[cambia la prospettiva e la scena diventa in bianco e nero; Mussolini osserva sé stesso in un filmato proiettato in sala]

Noi, noi che abbiamo spinto a calci il paese in guerra e l'abbiamo condotto alla vittoria.

Noi che abbiamo versato il sangue per la patria, noi oggi fondiamo i Fasci di combattimento. Per il futuro, l'avanguardia, la rivoluzione.

Oggi nasce il fascismo.

[torna allo sguardo in macchina]

Il fascismo. Una creatura bellissima, fatta di sogni, di ideali, di coraggio, di cambiamento, che conquisterà milioni e milioni di cuori. Son sicuro anche i vostri.

Seguitemi.

Anche voi mi amerete. Anche voi diventerete... fascisti.

In generale, la serialità televisiva è senza dubbio intrinsecamente a protagonismo collettivo, e infatti anche qui sono molti i comprimari che interagiscono sulla scena, dai sodali del duce (tra cui spicca Cesarino Rossi, che ha la funzione narrativa di doppio e di alter ego del futuro dittatore; e anche in questo caso la prova attoriale di Francesco Russo è ammirevole) ai suoi avversari (naturalmente, Matteotti); ma dire che la figura di Mussolini qui primeggi è nel contempo un'ovvietà e una diminuzione. Una grande parte della scena è dominata dai suoi monologhi, che sono molto lunghi e scanditi in modo che il protagonista sembri a teatro, incurante di ciò che succede intorno a lui. Da qui discende il dispiegamento in modo massiccio, mai visto nella storia della televisione, di un altro nodo microtestuale, lo sguardo in macchina durante i monologhi, ma a volte anche semplicemente per cercare la complicità di chi guarda, senza parole: Mussolini parla, e lo fa forse per metà del tempo, con lo spettatore, e nel tempo residuale avviene l'avanzamento della narrazione.

Avevamo già visto l'impiego dello sguardo in macchina (che per il resto è rarissimo sia nel cinema sia nella serialità) in una serie americana, *House of cards*, in cui spesso il presidente degli Stati Uniti, Frank Underwood (Kevin Spacey), si stacca dalla scena per rivolgersi direttamente agli spettatori, ed è proprio qui che probabilmente va cercato il precedente della serie italiana. Ma in *M* non siamo semplicemente a questo punto, perché le dosi dello sguardo in macchina salgono fino alla saturazione delle possibilità espressive. È come se Mussolini liberasse continuamente il suo punto di vista, quasi sempre al vetriolo, sui fatti e sulle persone, saltando la mediazione della ripresa oggettiva.

Essendo la narrazione impostata in questo modo, con l'alternanza tra monologhi (anche in funzione di ponte) e fasi narrative, l'avanzamento temporale è interamente lineare e mancano del tutto fasi prolettiche (*flashback*) e posticipazioni (*flashforward*), che avrebbero reso ingestibile l'insieme.

L'accuratezza storica della serie è ineccepibile; segnaliamo appena qualche anacronismo. Il primo è nella gestualità, in un passaggio in cui il pilota dell'aereo di Mussolini mostra il pollice alto per 'tutto bene, ok', all'americana, gesto certamente impossibile all'epoca dei fatti; il secondo e il terzo sono a nostro avviso voluti e giocano sul concetto di *paradisi fiscali* e di *antipolitica* (nati molto dopo, il secondo negli anni Ottanta del Novecento), trasferendo sugli anni Venti un'idea a noi contemporanea con un chiaro ammiccamento. Ecco Mussolini a una cena in cui è ospite:

Ma i Fasci di combattimento non sono un partito. Sono un antipartito¹⁷ [...].
Pratichiamo l'antipolitica.

È invece ben fondato storicamente, e coerente con il clima dell'epoca, l'intervento, alla stessa cena, di un *samurai* (l'episodio però non è mai avvenuto, e lo precisiamo solo a beneficio della necessaria distinzione tra un'opera narrativa e un documentario storico, non sempre chiara a chi cerca l'esattezza richiesta al secondo nell'invenzione lecita concessa alla prima). La parola è stata introdotta, peraltro proprio da D'Annunzio (che è una figura antagonista importante nella serie di cui parliamo) nelle sue *Favole mondane*, nel 1914¹⁸, pochissimi anni prima.

¹⁷ *Antipartito* è invece un concetto introdotto da Gramsci (GRADIT), quindi non lontano dagli anni di cui si parla.

¹⁸ La data 1845 proposta da GRADIT è chiaramente sbagliata.

7. IL RITORNO DELL'AVVENTURA

L'ultimo mese del 2025 è quello del ritorno, in Italia, del genere avventuroso: torna **Sandokan** (Raiuno, 2025, una stagione prodotta, la seconda annunciata). Anticipiamo subito che svilupperemo compiutamente l'argomento nell'Osservatorio del prossimo anno, mettendo l'opera del 2025 in relazione con lo sceneggiato del 1976 di Sergio Sollima, pietra miliare nella storia della televisione italiana; pertanto qui offriremo solo pochi cenni, volutamente scarni.

Nel *Sandokan* contemporaneo, come correttamente dichiarato nei titoli di testa, i personaggi, e solo essi, sono ispirati a quelli di Emilio Salgari; ma non lo sono certo le vicende, dato che sembra che gli autori non abbiano neanche tentato lo sforzo di leggere lo scrittore veronese per capire a quali avvenimenti ispirarsi. È invece ben presente agli autori lo sceneggiato di Sollima, che si pone quindi contemporaneamente come fonte ispiratrice e come modello da cui distaccarsi¹⁹.

Tre sono i nodi testuali citati dallo sceneggiato; il primo, microtestuale, è la colonna sonora italiana più popolare del dopoguerra, dovuta ai fratelli Guido e Maurizio De Angelis, che costituisce il *trait d'union* tra il vecchio e il nuovo e garantisce meglio che può l'operazione nostalgia; i restanti nodi, macrotestuali, sono due scene chiave, vale a dire il ballo dei diciotto anni di Marianna e la caccia alla tigre. Queste scene, tuttavia, nel *Sandokan* di Sollima avevano una fortissima valenza simbolica e metaforica, rappresentando rispettivamente l'adesione di Marianna alla cultura locale in chiave anticolonialista e la sfida tra gli eroi per la mano della stessa Marianna. Nella serie del 2025 qualunque valenza che un ballo ottocentesco poteva avere viene meno, e quindi l'intera scena non ha né capo né coda; e viene meno anche il carattere simbolico della sfida tra i pretendenti di Marianna per chi è capace di competere con l'animale più forte di tutta la jungla, anche a non voler considerare il fatto che il *pathos* del salto incrociato del felino con Kabir Bedi è a un livello tale da avere segnato l'immaginario di intere generazioni di spettatori, mentre quello di Can Yaman è una banale animazione digitale del tutto priva di intensità, e l'intera scena è più un litigio tra bulli che un duello tra pretendenti.

In generale, si apprezza nel nuovo *Sandokan* la gradevolezza dell'impianto visivo, costruito su colori caldi e scenari paratropicali, se si accetta – e del resto non si può richiedere al pubblico medio una competenza botanica di dettaglio – di vedere foreste di lecci, cerri, pini e macchia mediterranea arricchite da palme aggiunte per l'occasione al posto dei magnifici *banjan* a espansione colonnare che si ammirano nell'opera di Sollima, girata nel Sud-est asiatico e non in Calabria. I tropici del nuovo *Sandokan* potrebbero insomma essere dappertutto, ma ciò non toglie che le possibilità tecniche del nuovo secolo abbiano conferito all'opera enormi potenzialità in più. Certo, un minimo di accuratezza non avrebbe guastato²⁰: non c'era bisogno di inserire *La Traviata* (1853) nella musica diegetica dell'or-

¹⁹ Per Salgari al cinema e in televisione (con un approfondimento sul *Sandokan* del 1976) cfr. anche Trivero 2012.

²⁰ Da questo punto di vista l'accuratezza, anche nei dettagli minimi, è sconosciuta: «L'Ottocento di Salgari è meticoloso, fatto di sciabole specifiche, vesti coloniali e dettagli coerenti. La serie preferisce un'estetica da parco tematico: abiti troppo contemporanei, armi fuori periodo, uniformi reinventate. È una Malesia filtrata da un look “alla moda” più che da una ricostruzione storica. Anche chi non è esperto perce-

chestra della festa di Marianna che si svolge nel 1841 (anche a prescindere dalla domanda, che pure sarebbe legittima, su che cosa ci fanno Giuseppe Verdi e i valzer viennesi, anch'essi anacronistici, nella Malesia dell'Ottocento), né, entrando nel lessico, di inserire nei dialoghi parole come *ipotermia*, inadeguate al contesto tropicale e soprattutto al tempo (la parola è attestata mezzo secolo più tardi, nel 1892), o *terre rare*, un concetto politico prima ancora che tecnico talmente moderno da essere entrato nell'uso nel XXI secolo inoltrato. Torneremo senz'altro sull'argomento il prossimo anno.

pisce il disallineamento e il sapore posticcio» (Luca Arnaù, *LaCapitale.it*, 5 dicembre 2025).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Aprile, M. (2010), “La serialità televisiva. Uno sguardo complessivo”, in Aprile, M., de Fazio, D. (a cura di), *La serialità televisiva. Lingua e linguaggio nella fiction italiana e straniera*, Congedo, Galatina, pp. 13-50.
- Aprile, M. (2024), “La serialità televisiva in Italia. Osservatorio sulle annate 2021-2024”, *Lingue e culture dei media* 8/2, pp. 48-72.
- Cuccu G. (1997), *Antonioni. Il discorso dello sguardo e altri saggi*, ETS, Pisa.
- 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 Berti R. (con la collaborazione di Piana D.) (1984), “Segnali”, in Casetti F., *Un’altra volta ancora. Strategie di comunicazione e forme di sapere nel telefilm americano in Italia*, Rai-Eri, Roma, pp. 49-67.
- GRADIT = De Mauro, T. (2007), *Grande dizionario italiano dell’uso*, 8 voll., UTET, Torino, 2007.
- Rohlf G. (1969), *Grammatica storica dell’italiano e dei suoi dialetti. Vol. 3. Sintassi e formazione delle parole*, Einaudi, Torino (si cita per paragrafi).
- Sabatini F. (1985), “L’“italiano dell’uso medio”: una realtà tra le varietà linguistiche italiane”, in Holtus G., Radtke, E. (a cura di), *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, Narr, Tübingen, pp. 154-184.
- Trivero, P. (2012), “Salgari al cinema e alla televisione”, in Di Benedetto, A. (a cura di), *La geografia immaginaria di Salgari*, Bologna, il Mulino, pp. 169-186.
- 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.