

## Serializzare il fascismo: *M. Il figlio del secolo* e la narrazione politica nella serialità televisiva

Alfonso Amendola, Martina Masullo, Università di Salerno

**Serializing Fascism: *M. Il figlio del secolo* and political narration in television seriality** *In an increasingly media-saturated landscape shaped by the logic and dynamics of seriality (Mittell, 2015), contemporary audiovisual productions play a central role in constructing and disseminating political storytelling (Sgrevi, 2012; Sciacca, 2000). *M. Il figlio del secolo* (2025), the television adaptation of Antonio Scurati's eponymous novel (2018), emerges as a paradigmatic example situated between post-seriality (Brancato, 2011) and what can be defined as pop-platform seriality - a renewed dimension that rethinks and reshapes viewing practices - in which ultra-pop aesthetics (Reynolds, 2011; Bowman, 2007) and serial forms intertwine with the historical and political representation of the rise of fascism. This contribution aims to examine this serial device from a mediological and cultural perspective, exploring how the series participates in the narration of Italian political memory by reworking the past into a communicatively effective and politically charged form. The analysis therefore focuses on three main axes: (1) the construction of Mussolini as a "serial character" positioned between the aestheticization of power and techniques of emotional engagement; (2) the hybridization of historical time and narrative present, expressed through specific stylistic and linguistic choices; (3) the role of digital platforms as new spaces of consumption and cultural politicization. Through the convergent dialogue between theories of seriality, pop culture, and contemporary political communication, the research question moves toward demonstrating how *M. Il figlio del secolo* operates not only as a historical narrative but also as an act of transmedia political communication, contributing to the redefinition of the memory of fascism and its translation into the languages and formats of popular serial culture.*

**Keywords:** post seriality; pop culture; fascism; remediation; political narration.

### Premessa

Il dialogo tra il romanzo *M. Il figlio del secolo* di Antonio Scurati e la sua trasposizione televisiva mostra come la cultura mediatizzata contemporanea non si limiti a riprodurre il passato ma lo riscriva attraverso i propri codici simbolici. Romanzo e serie instaurano una continuità critica: entrambi mirano a decostruire il mito del potere totalitario, pur ricorrendo a strategie differenti. Se la scrittura di Scurati analizza, lo schermo di Wright mostra. Se il romanzo interroga la storia, la serie la trasforma in esperienza visiva e affettiva. Nel passaggio dal libro allo schermo la memoria del fascismo diventa materia di rimediatione culturale: un processo di traduzione che intreccia estetica e sociologia, storia e immaginario. Nel suo farsi narrazione audiovisiva, la vicenda di *M.* conferma così la natura profondamente politica del gesto intermediale che trasforma l'atto di adattare in pratica di memoria critica.

### *Una riflessione metodologica*

Nel campo degli studi sui media e nella narratologia comparata, l’adattamento audiovisivo non è più concepito come una mera trasposizione di un testo letterario in immagini, ma come un vero e proprio processo intermediale di riscrittura culturale. Riprendendo la celebre definizione di Jakobson (1959), la traduzione intersemiotica consiste infatti nel trasferimento di un messaggio da un sistema di segni linguistici a un altro, nel caso in oggetto a uno visivo e sonoro: un atto di traduzione creativa che, per rendere il testo nuovamente significativo nel contesto mediale di arrivo, è chiamato quasi necessariamente a “tradire” la lettera dell’originale. Come chiarito da Rajewsky (2005) e Hutcheon (2006), ogni adattamento si configura come una forma di rimediazione (remediation), in cui un medium incorpora e riformula un altro, generando un dialogo dinamico tra linguaggi, dispositivi e modalità di fruizione. La fedeltà non è più misurata in termini di riproduzione letterale del testo, ma come relazionalità semantica: ciò che conta è la conservazione dello “spirito” dell’opera entro nuovi regimi di visibilità (Bazin 1951; Casetti 1998).

Da una prospettiva sociologica, questi processi si inscrivono nel più ampio quadro della mediatizzazione della cultura (Couldry & Hepp 2017): i media non si limitano a rappresentare la realtà, ma ne modellano attivamente la percezione, ridefinendo i confini tra storia, memoria e immaginario. La trasposizione televisiva di un romanzo implica di conseguenza una riconfigurazione del suo statuto simbolico nel campo culturale (Bourdieu 1992), che ne sposta la collocazione da oggetto di fruizione prevalentemente elitaria a dispositivo di comunicazione collettiva. La serialità, come sottolinea Jenkins (2006), diventa così il terreno privilegiato della cultura convergente, in cui le narrazioni circolano, si trasformano e si rinnovano attraverso media differenti, dando luogo a forme di partecipazione diffuse, attive e condivise.

### *Questioni di adattamento*

In questo orizzonte, l’adattamento televisivo di *M. Il figlio del secolo* di Antonio Scurati si offre come caso emblematico di traduzione intermediale della memoria storica. La serie diretta da Joe Wright (2025) non si limita a visualizzare

il romanzo, ma ne ridefinisce la funzione culturale e politica, trasformando la ricostruzione del fascismo in un dispositivo di memoria collettiva. Il linguaggio audiovisivo opera come strumento di rimediazione (Bolter & Grusin 1999), restituendo in forma visiva e performativa le tensioni del Novecento e proiettandole nel presente. In questo modo, la serie estende la portata comunicativa dell'opera letteraria, collocandola all'incrocio tra cultura alta e cultura di massa, secondo le logiche di ibridazione analizzate da Morin (1962) ed Eco (1964).

Una delle differenze più rilevanti rispetto al romanzo risiede nell'impiego sistematico della rottura della quarta parete: il Mussolini interpretato da Luca Marinelli si rivolge direttamente allo spettatore, producendo un effetto di straniamento (Brecht 1964) e di metanarrazione (Hutcheon 1988) assente nel testo scritto. Questo dispositivo altera in profondità la relazione tra narratore e fruitore, trasformando il pubblico in interlocutore implicato nel processo di significazione. Da un punto di vista sociologico, tale strategia rispecchia la frammentazione e l'interattività che caratterizzano la sfera pubblica mediatizzata (Thompson 1995; Silverstone 2002), convertendo la visione in un atto di partecipazione critica.

L'adattamento non si limita dunque a “tradurre”, ma ristruttura il romanzo secondo la media logic (Altheide & Snow 1979): sintetizza, semplifica, concentra. La densità analitica e cronachistica della scrittura di Scurati viene riconfigurata in ritmo audiovisivo, sostituendo la lentezza dell'interpretazione testuale con la spettacolarità delle immagini. Tale operazione intercetta l’“orizzonte d'attesa” (Jauss 1982) del pubblico contemporaneo, abituato a ritmi accelerati e a forme di narrazione immersiva e sensoriale. Ne scaturisce una risemantizzazione del materiale storico, in cui la conoscenza si intreccia con l'intrattenimento (Postman 1985), senza tuttavia annullare la dimensione critica e riflessiva.

*M.* evita infatti il rischio, tipico della rappresentazione audiovisiva dei “malvagi carismatici”, di trasformare il male in puro spettacolo (Baudrillard 1981). Il Mussolini televisivo è un corpo grottesco e tossico, privo di fascino eroico, che diviene oggetto di un sistematico smontaggio simbolico. L'opera si colloca, così, all'interno dei processi di medializzazione del passato, intesi come negoziazione continua tra memoria e rappresentazione (Couldry & Hepp 2017).

Seguendo Assmann (2011), la memoria culturale non va intesa come conservazione neutrale, ma come continua riscrittura del passato nel presente: in questa prospettiva, la serie assume un valore insieme politico e sociologico, decostruendo la retorica fascista e rivelandone la natura teatrale e performativa (Eco 1995).

Attraverso la forza dell'immagine e la struttura seriale, *M.* promuove un processo di apprendimento culturale diffuso (Buckingham 2003), in cui il pubblico assimila saperi storici in forma esperienziale, più vissuta che semplicemente “appresa”. In quanto testo pubblico (Couldry 2000), la serie media tra cultura storica e cultura popolare, contribuendo a legittimare il linguaggio audiovisivo come veicolo di trasmissione e rielaborazione della memoria collettiva.

Nel romanzo, Scurati fa ricorso a una narrazione polifonica, fondata sull’alternanza delle forme del documento d’archivio, del saggio e del romanzo, per restituire la complessità dell’Italia postbellica. La serie, al contrario, concentra la focalizzazione su Mussolini, allineandosi a una grammatica audiovisiva che tende a porre al centro il personaggio come dispositivo identitario e catalizzatore di senso (Casetti 1998). Questa riduzione della coralità comporta una perdita di complessità analitica, ma produce un guadagno in intensità performativa: la storia si fa esperienza sensoriale e la riflessione si trasferisce, in larga misura, nella corporeità e nella gestualità dell’attore.

Il Mussolini televisivo diventa così il simulacro di un simulacro (Baudrillard 1981): la rappresentazione di un personaggio che, già in origine, fu esso stesso rappresentazione. Wright porta in superficie la teatralità del potere individuata da Eco (1995), rovesciandone il fascino attraverso la messa in scena. La scenografia dichiaratamente artificiale e la colonna sonora anacronistica di Tom Rowland intensificano l’effetto di straniamento brechtiano, marcando la distanza tra rappresentazione e realtà. In questa estetica della finzione consapevole risuona la riflessione di Debord (1967) sulla società dello spettacolo, in cui il potere si manifesta come rappresentazione totale (Amendola & Di Tore 2025). In questo scenario, è la figura stessa di Mussolini a diventare il principale laboratorio di tale rielaborazione culturale. La serie non solo reinterpreta il passato attraverso il

linguaggio audiovisivo, ma (ri)costruisce anche un personaggio che opera secondo logiche narrative, emotive e performative proprie della serialità contemporanea.

#### *Mussolini come personaggio seriale*

Parallelamente alla saga di Scurati e seguendo dinamiche totalmente diverse, ma complementari, la serie *M. Il figlio del secolo* di Joe Wright ha contribuito notevolmente alla costruzione della figura di Benito Mussolini come vero e proprio “personaggio seriale”, inscrivendo la sua rappresentazione all’interno di nuove logiche narrative, estetiche ed emotive, tipiche della cultura pop. Lungi dal proporsi come mera biografia televisiva, la serie adotta i codici della serialità drammatica contemporanea (Mittell 2015) per modellare il personaggio storico e trasformarlo in una figura mediale riconoscibile, stratificata e coerente con i meccanismi dell’engagement che governano la fruizione delle piattaforme digitali, non solo quelle di streaming, ma anche i social network. In questo senso, la costruzione seriale di Mussolini agisce come dispositivo di riattualizzazione del mito del capo, oscillando costantemente tra fascinazione e critica, distanza storica e immedesimazione affettiva, attraverso un’estetica e una grammatica pensate per un pubblico globale, contribuendo in questo modo alla ridefinizione del racconto storico nella cultura pop.

Sin dai primi episodi, la rappresentazione di Mussolini è dominata da una estetizzazione del potere che traduce la dimensione politica in linguaggio spettacolare. La regia insiste sulla fisicità del corpo, sull’uso della voce e sul gesto (talvolta esagerato, affettato, quasi ridicolo) come strumenti di comunicazione carismatica. Tale messa in scena richiama tutto il discorso attorno al corpo del leader (Boni 2002), secondo cui il potere si manifesta attraverso l’immagine e la performance. La macchina da presa spesso inquadra Mussolini-Marinelli in modo frontale, quasi teatrale, isolandolo rispetto agli altri personaggi e accentuando la sua capacità di attrarre lo sguardo: una dinamica che riproduce, in chiave televisiva, la spettacolarizzazione originaria del fascismo storico. Tuttavia, la serie non si limita a riproporre il mito del duce, ma ne mette in luce la costruzione artificiale, il lavoro di auto-rappresentazione, l’uso strategico dei media dell’epoca

come strumenti di consenso. La figura di Mussolini diventa così un vero e proprio meta-personaggio, la cui forza narrativa risiede nella consapevolezza della propria teatralità. La dinamica seriale amplifica questa dimensione performativa. La frammentazione episodica consente di seguire la progressiva trasformazione del protagonista, evidenziando come la sua identità pubblica sia il risultato di un processo di montaggio, di accumulo di gesti e di pose, piuttosto che di una sostanza ideologica sempre coerente. Ogni episodio contribuisce alla mitopoiesi del personaggio, riproducendo la dialettica tra forza e vulnerabilità, determinazione e opportunismo, che rende Mussolini una figura drammatica più che storica. In tal modo, la serie adotta una strategia tipica della serialità contemporanea: rendere il personaggio complesso, ambivalente, capace di suscitare empatia pur nella sua mostruosità. Si tratta di un processo che potrebbe esser definito di “umanizzazione mediale” che, in questo caso, assume una valenza etica e politica molto più critica. L’engagement emotivo è, infatti, una delle chiavi centrali del dispositivo narrativo. Attraverso una fotografia calda di un passato che somiglia al presente, una colonna sonora anacronisticamente elettronica e un montaggio incalzante, la serie produce un’esperienza immersiva che spinge lo spettatore a entrare nella logica del personaggio. Se tale strategia può essere letta come un tentativo di mostrare dall’interno la nascita del consenso e la seduzione del potere, parallelamente essa comporta anche il rischio di riattivare, seppure involontariamente, una fascinazione estetica per il fascismo stesso. Umberto Eco, nel suo *Il fascismo eterno* (1995), sosteneva che il fascismo tenda a ripresentarsi ogni volta che la rappresentazione del potere scivola nell’estetica dell’energia, della virilità e dell’azione. E *M. Il figlio del secolo* gioca costantemente su questa soglia. La regia, seppur critica, non rinuncia a una forte intensità visiva che può generare un duplice effetto: attrazione e repulsione, empatia e distacco. Un elemento significativo, in questo senso, è la gestione dello sguardo: il Mussolini di Wright è spesso filmato mentre guarda in camera, creando una relazione diretta e a tratti inquietante con lo spettatore. Questo dispositivo - la rottura della quarta parete - non solo infrange la linearità narrativa, ma trasforma lo spettatore in parte del pubblico del duce, riproducendo la dinamica del consenso come evento mediale. Il risultato è un coinvolgimento che

interroga il pubblico e influisce criticamente sulla responsabilità della visione: come reagisce lo spettatore messo di fronte alla propria posizione rispetto al potere e al suo spettacolo?

La serializzazione del personaggio di Mussolini si configura come un’operazione di riscrittura culturale: la serie non solo racconta il fascismo, ma lo traduce nei codici emotivi e visivi della cultura pop contemporanea, facendo del dittatore in generale (e di Mussolini in particolare) un prodotto narrativo capace di funzionare all’interno dell’immaginario globale delle piattaforme. In questo modo, *M. Il figlio del secolo* apre una riflessione più ampia sul modo in cui la serialità televisiva partecipi alla costruzione della memoria politica, ridefinendo il rapporto tra storia, rappresentazione e intrattenimento.

#### *Ibridazione tra tempo storico e presente narrativo*

*M.* non è solo un’opera ambientata nel ventennio fascista: è un prodotto che usa il passato come specchio per interrogare le derive autoritarie e populiste del nostro presente. E questo rappresenta, certamente, un obiettivo esplicito della regia. Pertanto, la riflessione sull’ibridazione tra tempo storico e presente narrativo è il punto nevralgico di questo lavoro. In una prospettiva mediologica, la serie può essere analizzata come parte di una catena di trasmissione culturale che trasforma il racconto storico e letterario in una narrazione audiovisiva. L’obiettivo qui non è solo esaminare il contenuto della serie, ma analizzare il modo in cui l’immaginario legato al fascismo (e alla figura di Mussolini, come si è visto nei paragrafi precedenti) venga rielaborato e reso accessibile attraverso il medium seriale. In questo senso, la serie agisce come dispositivo di mediazione tra passato e presente, partecipando attivamente alla costruzione della memoria storica in un contesto culturale e tecnologico contemporaneo.

Il prodotto seriale in analisi si muove su due piani temporali ben distinti, ma profondamente intrecciati: il tempo storico e il tempo della narrazione. Il tempo storico è quello documentato, ricostruito con grande cura e precisione: siamo nell’Italia del primo dopoguerra, tra il 1919 e il 1924, nel pieno dell’ascesa del fascismo. Gli eventi fondamentali – dalla fondazione dei Fasci alla Marcia su Roma, fino all’omicidio di Giacomo Matteotti – vengono rappresentati con rigore,

così come i personaggi storici – da Mussolini a D'Annunzio – sono restituiti in modo credibile e coerente. Anche scenografie, costumi e dialoghi contribuiscono a un forte senso di realismo storico. Ma, all'interno di questa cornice, si sviluppa un tempo della narrazione del tutto calato nel contemporaneo. Qui la serie si prende libertà stilistiche e linguistiche per parlare non solo del passato, ma anche – e forse soprattutto – del presente. Lo vediamo (ancora una volta) nella rottura della quarta parete, con Mussolini che guarda in camera e parla direttamente allo spettatore, come fosse un influencer. Infatti, gli sguardi in macchina coinvolgono poche volte gli altri personaggi. È il caso, ad esempio, proprio di Rachele Guidi, nel secondo episodio, quando racconta direttamente allo spettatore la propria relazione con Benito sottolineandone il lato brutale e giustificandolo con la devozione di una donna cresciuta dentro una cultura patriarcale. La rottura della quarta parete, in particolar modo da parte della moglie di Mussolini, costringe lo spettatore a mettere in discussione l'immagine idealizzata della famiglia fascista, sovvertendo l'estetica documentaristica dell'epoca (Colacino 2025) e si pone come momento di riflessione sulle dinamiche contemporanee che attraversano il dibattito sul patriarcato e la parità di genere.

Tuttavia, il cortocircuito temporale è anche sonoro. La colonna sonora della serie, affidata a Tom Rowlands dei Chemical Brothers, costituisce un elemento fondamentale di quella ibridazione temporale che si ritrova in *M.* Rowlands compone un vero e proprio paesaggio sonoro che fonde strumenti acustici d'epoca e sonorità elettroniche contemporanee, così da creare un'atmosfera che non appartiene unicamente al passato, ma sembra proiettarlo in un orizzonte mediale attuale. La musica si fa disciplina del potere: non accompagna solo l'immagine di Benito Mussolini in ascesa, ma ne incarna la tensione, la seduzione, la violenza. Così, la serie trasforma il racconto storico in esperienza sensoriale e partecipata, un dispositivo seriale capace di risignificare la memoria politica nella forma dello spettacolo pop.

Ancora, un'ulteriore chiave di lettura focalizzata sul tempo si basa sull'uso dei colori. La serie utilizza una combinazione di bianco e nero e colori acidi per rappresentare il periodo storico e l'atmosfera del racconto. Il bianco e nero è usato

per raffigurare il contesto storico e le immagini di repertorio, mentre i colori acidi vengono impiegati per creare un'estetica futurista e per sottolineare l'energia e la carica rivoluzionaria del fascismo. Prima di Wright era stato Ettore Scola a fare un uso simile dei colori in *C'eravamo tanto amati* (1974).

Infine, lo slogan trumpiano “*Make Italy great again*” – che Marinelli-Mussolini pronuncia con fierezza e sorriso sornione guardando dritto in camera – è del tutto anacronistico, ma si inserisce invece perfettamente in questo contesto e fa da ponte ironico tra il linguaggio del fascismo e quello del populismo attuale. Si tratta di un artificio volutamente provocatorio per far riflettere lo spettatore su come certi schemi politici e retoriche populiste tendano a ripetersi nel tempo con modalità che appaiono diverse, conservando però la stessa efficacia e pericolosità. Una cognizione esplorativa del sentimento espresso dagli utenti su alcune piattaforme di discussione e social network (in particolare Reddit, Instagram e TikTok) evidenzia alcune osservazioni critiche rivolte nello specifico alla battuta “*Make Italy Great Again*”, percepita da vari spettatori come una scelta eccessivamente attualizzante e troppo affettata. Sebbene si tratti, tuttavia, di micro-dati non generalizzabili in senso statistico, essi costituiscono comunque degli indicatori significativi di un certo disorientamento o non apprezzamento della scena, rispetto al resto della serie. L'indignazione suscitata tra il pubblico da questa battuta solleva interrogativi sul modo di rapportarsi con le rappresentazioni dirette e talvolta disturbanti di fenomeni politici e sulle ragioni per cui spesso ci si sente più comodi nel separare nettamente passato e presente. Piuttosto che una semplice provocazione fine a sé stessa, la scelta di Wright di far pronunciare a Mussolini questo slogan invita a riflettere sul consenso politico e sul ruolo attivo di ciascun cittadino in un mondo in cui la storia tende spesso a ripetersi sotto nuove forme. Il fatto che sia un prodotto seriale – anzi, della *platform seriality* – a innescare tali meccanismi fornisce un'idea definita e lucida di quanto la serialità contemporanea influisca sui processi sociali, culturali e politici e impone di interrogarsi sulla possibilità che le piattaforme, oggi, possano rappresentare lo spazio per qualcosa di simile ad una resistenza culturale. Non più centro esclusivo dell'immaginario, ma presidio culturale e democratico, chiamato a garantire qualità, accessibilità e rappresentazione.

*Le piattaforme come nuovi spazi di fruizione e politicizzazione culturale*

Uno degli aspetti più significativi di *M. Il figlio del secolo* è il suo inserimento all'interno dell'ecosistema della *platform society* (Van Dijck et alii 2019), una dimensione entro cui la serialità si trasforma in un'esperienza transmediale, partecipativa e (anche) politicamente connotata. Tuttavia, nonostante l'ampio successo di pubblico e critica, la seconda stagione probabilmente non si farà. La motivazione è una combinazione di pressioni censorie – dirette o indirette –, difficoltà di distribuzione internazionale, soprattutto negli Stati Uniti, dove l'esplicito posizionamento antifascista è stato giudicato troppo controverso e, infine, costi di produzione molto elevati (circa 65 milioni di euro per gli otto episodi della prima stagione) soprattutto se confrontati con le altre produzioni seriali del panorama mediale contemporaneo. Anche per questo motivo, la serie non si configura semplicemente come un prodotto televisivo, ma piuttosto come un oggetto culturale complesso che vive e si rigenera attraverso i linguaggi, i tempi e le dinamiche delle piattaforme digitali. La serie di Wright, per un insieme di motivi, si inserisce perfettamente in quella dimensione che può essere definita *pop platform seriality* e che rappresenta l'evoluzione della post-serialità (Brancato 2011) ripensando ulteriormente gli spazi della fruizione.

Prima di tutto, in *M.* è possibile rintracciare diversi generi che si ibridano tra loro: se da un lato le molte sequenze di cinema documentario determinano uno sguardo del pubblico più distaccato, laterale e critico, dall'altro si cerca di provocare stati d'anima opposti. Le storie d'amore e di sesso in cui Mussolini è intento a districarsi – si pensi alla sua musa Margherita Sarfatti e alle avventure con Bianca Ceccato e Ida Dasler, dalle quali Mussolini ha due figli mai riconosciuti – sono elementi tipici del melodramma e della soap opera. Se il *fil rouge* di tutta la rappresentazione è lo stile grottesco, su di esso si mantengono in equilibrio altri generi ed elementi: il dramma storico, i toni noir e, a tratti, *gangster movie* che avvolgono le scene di violenza fisica, il citazionismo dell'intero immaginario audiovisivo, che spazia dal videoclip alle avanguardie fino alla fantascienza e alla video-arte come estetizzazione della violenza. Si pensi, ad esempio, all'assalto alla sede de L'Avanti nel primo episodio della serie,

in cui uno degli squadristi prende a bastonate tutto ciò che gli capita a tiro: la scena appare come un chiaro riferimento a quella presente nella prima parte di *2001. Odissea nello spazio* di Kubrik, dove un ominide armato di un lungo osso sfascia con furia lo scheletro di un erbivoro (Colacino 2025).

In *M.* troviamo, inoltre, alcuni elementi fondamentali dell'esperienza di visione contemporanea: rimediazione, memizzazione e fruizione multipiattaforma. La serie circola su diversi canali, ispira contenuti online e raggiunge il pubblico attraverso forme e media diversi. Da questo punto di vista, è proprio la struttura ricorsiva del seriale che assume valore universale nella società contemporanea: se le esperienze di vita quotidiana sono sempre più frammentate, è forse la narrazione serializzata la sola in grado di dare senso e struttura lineare alle nostre esperienze? Nel panorama mediale contemporaneo, i processi di *framing* e *remix* sono fondamentali per capire come si costruisce – e si ricostruisce – il significato dei contenuti culturali. Nel caso di prodotti audiovisivi come *M. Il figlio del secolo*, ad esempio, l'uso di codici visivi e sonori contemporanei per raccontare eventi del passato è un'operazione di framing molto potente: suggerisce come interpretare quei fatti oggi. Accanto al framing, in una dimensione di *remix culture* (Lessig 2009) ogni opera può diventare materia prima per qualcos'altro: clip, meme, fan edit, reinterpretazioni, mash-up. La cultura non è più solo prodotta e consumata, ma riusata, trasformata, fatta circolare. Il *remix* è un modo di partecipare, di prendere parola a partire da ciò che già esiste. Nel contesto delle serie storiche o politiche, questa cultura del *remix* è ancora più cruciale perché rende il contenuto vivo e aperto all'interpretazione collettiva. E in questo senso, frammentare significa anche riattualizzare. Nello spazio delle piattaforme streaming, *M. Il figlio del secolo* diventa un dispositivo di circolazione della memoria, soggetto a processi di appropriazione, condivisione e reinterpretazione da parte degli utenti-pubblici. La possibilità di guardare la serie in modo personalizzato, commentarla sui social, produrre contenuti derivati da essa, ma autonomi, trasforma la narrazione in un campo di interazione discorsiva, nel pieno di quella cultura partecipativa teorizzata da Jenkins a partire dal 2006. Si può parlare, in questo caso, di memetica ideologica: il contenuto originario viene estrapolato dal proprio contesto, divenendo un contenitore vuoto all'interno

del quale non si inserisce semplicemente l'elemento ironico (tipico del meme), ma un'idea politicamente collocata. Nel momento in cui le comunità online si appropriano di un simbolo - in questo caso di un meme - chi lo ha prodotto o chi ne è il volto non ha più il controllo sul messaggio.

A questo punto, ci sarebbe da chiedersi se la serialità sia divenuta capace di ordinare esperienze frammentate come conseguenza della presunta fine delle grandi narrazioni e del loro potere di framing, oppure se sia stato il contrario.

Le discussioni online, le recensioni giornalistiche e i commenti sui social network evidenziano come la serie sia diventata rapidamente terreno di conflitto simbolico, specchio delle tensioni identitarie e ideologiche dell'Italia contemporanea. Ogni piattaforma funziona come un microcosmo discorsivo: su X (ex Twitter) prevale la polarizzazione politica, su TikTok domina la riscrittura ironica o estetizzata di alcune scene, mentre su Instagram la componente visuale e musicale contribuisce a una mitizzazione pop del passato. Questa dispersione dei significati rappresenta un tratto tipico della pop platform seriality, in cui il senso dell'opera non è più unitario ma diffuso e condiviso. Inoltre, il dialogo costante con il romanzo di Scurati, con il paratesto mediatico (interviste, trailer, recensioni, talk show e festival) e con la comunicazione social dei protagonisti rende evidente come la serie operi non solo come narrazione audiovisiva, ma come evento mediale totale.

### *Conclusioni*

In conclusione, *M. Il figlio del secolo* non si limita a raccontare il fascismo: lo mette in scena usando strumenti e codici propri della cultura pop e digitale contemporanea.

Gli sceneggiatori Stefano Bises e Davide Serino definiscono la loro operazione un “tradimento fedele”, richiamando la distinzione di Bazin (1951) tra fedeltà alla lettera e fedeltà allo spirito. L'adattamento non persegue la riproduzione del romanzo, ma la riattualizzazione della sua funzione critica. Si tratta di una vera e propria rinegoziazione culturale (Jenkins 2006) che trasferisce il romanzo nel sistema mediale del XXI secolo, in cui la serialità diviene veicolo di conoscenza e di riflessione collettiva. La figura di Mussolini emerge come un

prodotto narrativo potentissimo, costruito già all'epoca con sapienza propagandistica e oggi riletto attraverso la lente crossmediale che ne amplifica la risonanza. Dalla quarta parete spezzata al remix sonoro elettronico, dal processo di memizzazione al montaggio serrato, tutto concorre a trasformare il racconto storico in un'esperienza mediale stratificata. In questo modo, la serie ci dimostra che il fascismo non è stato solo un progetto politico, ma anche – e forse soprattutto – un fenomeno comunicativo. E che parlare di quel passato oggi, con i linguaggi della contemporaneità, significa interrogare le forme con cui si costruisce il potere, il consenso, l'identità collettiva.

In questa prospettiva, *M.* costruisce una riflessione stratificata sullo sguardo contemporaneo: attraverso l'immagine, l'ironia e la consapevolezza della finzione, lo spettatore viene educato a riconoscere i meccanismi della propaganda e la teatralità del potere. La visione si configura, in ultima analisi, come atto critico e politico. Non si tratta solo di memoria, ma di consapevolezza del reale. E la cultura pop, con tutti i suoi strumenti, può aiutarci a leggerla. O a disinnescarla.

## Riferimenti bibliografici

- Alexander, J. C., (2003), *The Meanings of Social Life: A Cultural Sociology*, Oxford University Press, Oxford.
- Altheide, D. L. & Snow, R. P., (1979), *Media Logic*, Sage Publications, New York.
- Amendola, A., & Di Tore A. P., (2025), *Sul cambiare il mondo. Una lettura metadisciplinare di Guy Ernest Debord*, Orthotes, Napoli.
- Assmann, J., (2011), *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Baudrillard, J., (1981), *Simulacres et simulation*, Galilée, Paris.
- Bazin, A., (1951), *Qu'est-ce que le cinéma?* Éditions du Cerf, Paris.
- Bolter, J. D. & Grusin, R., (1999), *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, Boston.
- Boni, F., (2002), *Il corpo mediale del leader. Rituali del potere e sacralità del corpo nell'epoca della comunicazione globale*, Booklet Milano, Milano.
- Bourdieu, P., (1992), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris.
- Brancato, S., (2011), *Post-serialità. Per una sociologia delle tv-series. Dinamiche di trasformazione della fiction televisiva*, Liguori Editore, Napoli.
- Brecht, B., (1964), *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino.

- Buckingham, D., (2003), *Media Education: Literacy, Learning and Contemporary Culture*, Polity Press, Cambridge.
- Casetti, F., (1998), *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano.
- Colacino, M., (2025), *M – Il figlio del secolo. Mussolini tra post-serialità e Pop Politics* in (a cura di) Masullo, M., *Pop Platform Seriality. Nuove esperienze di fruizione audiovisiva*, Martin Eden Edizioni, Napoli.
- Couldry, N. 2000, *The Place of Media Power: Pilgrims and Witnesses of the Media Age*, Routledge, New York.
- Couldry, N. & Hepp, A., (2017), *The Mediated Construction of Reality*, Polity Press, Cambridge.
- Debord, G., (1967), *La société du spectacle*, Buchet-Chastel, Paris.
- Eco, U., (1964), *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano.
- Eco, U., (1995), *Il costume di casa: Evidenze e misteri dell'ideologia italiana*, Bompiani, Milano.
- Eco, U., (1995) 2018, *Il fascismo eterno*, La nave di Teseo, Milano.
- Hutcheon, L., (1988), *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, New York.
- Hutcheon, L., (2006), *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York.
- Jakobson, R., (1959), “On Linguistic Aspects of Translation”, in R. A. Brower (Ed.), *On Translation* (pp. 232–239), Harvard University Press, Harvard.
- Jauss, H. R., (1982), *Toward an Aesthetic of Reception*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Jenkins, H., (2006), *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York University Press, New York.
- Lessig, L., (2009), *Remix. Il futuro del copyright (e delle nuove generazioni)*, Rizzoli, Milano.
- Mittel, J., (2015), *Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling*, New York University Press, New York.
- Morin, E., (1962), *L'esprit du temps: Essai sur la culture de masse*, Grasset, Paris.
- Postman, N., (1985), *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*, Viking Penguin, London.
- Rajewsky, I. O., (2005), “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality.” *Intermédialités*, (6), 43–64.
- Silverstone, R., (2002), “Complicity and Collusion in the Mediation of Everyday Life”, in *New Literary History*, 33(4), 761–780.
- Thompson, J. B., (1995), *The Media and Modernity: A Social Theory of the Media*, Stanford University Press, Redwood City.
- Van Dijck, J., Poell, T. & De Waal, M., (2019) 2019, *Platform Society. Valori pubblici e società connessa*, Guerini, Milano.