

OSSERVATORIO

IL “PUGLIZIESCO”: UN’ANALISI DEL LINGUAGGIO
NELLE FICTION RAI *LE INDAGINI DI LOLITA*
LOBOSCO, GERRI E IL METODO FENOGLIO

Rossella Refolo, Jader Ferrazzi

 ORCID: RR 0009-0004-4524-468X JF 0009-0009-4134-5375

Università per Stranieri di Perugia (047302w76)

Abstract

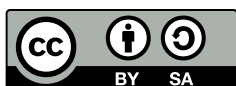
La *fiction* poliziesca gode da sempre di grande fama in Italia. Seguendo le orme di *Il Commissario Montalbano*, un prodotto che ha riscosso un travolgente successo in tale campo, si è sviluppato un filone di poliziesco all’italiana declinato in ottica regionale. Questo intervento propone uno studio dal punto di vista della resa linguistica e dell’ambientazione di tre *fiction* di genere “pugliesco”, etichetta con cui ci siamo riferiti ai polizieschi regionali ambientati in Puglia: *Le indagini di Lolita Lobosco*, *Gerri* e *Il metodo Fenoglio – L’estate fredda*. Questa analisi ci ha permesso di rilevare le diverse immagini del territorio che restituiscono tali scelte di produzione.

Parole chiave: Puglia; Terra di Bari; serie tv; poliziesco; italiano regionale; dialetto

“APULICE PROCEDURAL” (“PUGLIZIESCO”):
A LINGUISTIC ANALYSIS OF RAI POLICE PROCEDURALS IN APULIA

Crime fiction has long enjoyed great popularity in Italy. Following in the footsteps of *Il Commissario Montalbano*, a series that have been overwhelmingly successful, a branch of regionally inflected Italian crime has developed. This contribution offers an analysis of three “Pugliesco” shows - that is our label for police dramas set in the Italian region of Apulia: *Le indagini di Lolita Lobosco*, *Gerri*, and *Il metodo Fenoglio – L’estate fredda*. The analysis focuses on the representation of the local language and environment, and how these different production choices shape very distinct portrayals of the region.

Keywords: Apulia, Terra di Bari, TV series, TV show, police crime drama, police procedural, regional Italian, dialect



1. LA FICTION POLIZIESCA: BREVE STORIA DI UN GENERE DI GRANDE FORTUNA¹

L'anglicismo *fiction* è definito dal GRADIT (che ne data l'ingresso nella lingua italiana² al 1963) come ‘opera letteraria, film o programma televisivo, specialmente a episodi o puntate, basati su storie di carattere fantastico, avventuroso, poliziesco, dell'orrore, ecc. Genere cui appartengono tali opere e produzioni’. Il termine, che a rigore dovrebbe essere accompagnato dall'attributo pertinente al medium, nell'uso corrente circoscrive il suo significato alla forma specifica della narrativa, e prettamente al prodotto televisivo indigeno³ (Buonanno 2002, 2012). «Per una sorta di paradosso, un prestito dall'inglese come *fiction* è associato preferibilmente al prodotto italiano, mentre parole italiane come *serie* sono associate almeno in metà dei casi ai prodotti americani» (Aprile-de Fazio 2010: 8). La storia dei due prodotti, americano e italiano, segue una scansione in fasi equiparabili. Se la *serie* iniziava ad affermarsi in America durante la prima Golden Age dei *teledramas* tra la fine degli anni Quaranta e quella dei Cinquanta, per poi cristallizzarsi in forme standard dopo il rivoluzionario passaggio alla registrazione su pellicola (e alla capitalizzazione, con l'inserimento delle interruzioni pubblicitarie) nel 1956⁴, la *fiction* italiana seguiva una traiettoria dello stesso tipo poco più tardi, in tre fasi: 1) la produzione autoctona di teleromanzi e sceneggiati tra 1950 e 1975; 2) l'importazione di prodotti esteri a scapito della produzione nostrana tra 1976 e 1995; 3) l'importazione di prodotti stranieri ma il ritorno in auge, dal 1996, della produzione domestica, che si dota di propri caratteri stilistici e formali (Grasso 2007; Alfieri-Motta-Rapisarda 2008). A tal proposito, Grignaffini parla di una trasformazione netta in termini produttivi, distributivi ed editoriali da poter essere considerata una rivoluzione:

In quel periodo nasce quella che - forse con un po' di enfasi - possiamo chiamare “l'industria della serialità”, definizione che implicitamente segna il distacco da un sistema che fino a quel momento poteva essere considerato “artigianale” (Grignaffini 2021: 156).

È da collocare in quest'ultima fase il processo che ha reso la serie italiana quasi totalmente legata al giallo⁵, soprattutto declinato nel poliziesco. Questo genere è sempre stato fra i più

¹ Nel quadro di un lavoro condiviso dall'inizio alla fine, si attribuiscono i paragrafi 1 e 2 a Rossella Refolo e i paragrafi 3, 4 e 5 a Jader Ferrazzi, ai soli fini di assegnazione formale.

² Prima di quello inglese, il termine con cui ci si riferiva alla *fiction* italiana era *sceneggiato*, genere immensamente popolare in Italia dagli esordi della televisione pubblica sino alla seconda metà degli anni Settanta. Basato sull'adattamento letterario, era inizialmente trasmesso in diretta (Buonanno, 2002).

³ *Fiction* rappresenta una macro-etichetta che comprende «tutti quei programmi che basano il loro copione sull'invenzione narrativa, sulla costruzione di un mondo fittizio in cui i personaggi incrociano i propri destini (*fiction* significa appunto ‘invenzione’))» (Nacci, 2003: 73) e i cui caratteri distintivi sono la serialità e la finzione. Simulando e narrando la realtà, si configura come «uno specchio che ci rimanda un'immagine di noi, non solo quali potremmo essere, ma spesso quali siamo (o pensiamo di essere); ed è uno specchio che riorganizza i contorni delle cose trasformandole in elementi di una storia, ma di una storia senza fine e senza confine» (Casetti, 1992: 11).

⁴ La rivoluzione è segnata, nel 1956, dall'utilizzo della tecnologia di videoregistrazione su nastro magnetico Ampex.

⁵ La passione per il giallo, in Italia, era in realtà già esplosa nei primi anni Settanta, con i personaggi cult del tenente Sheridan e del commissario Maigret. Seguono prodotti come *I racconti del maresciallo*, che si impegna a declinare all'italiana i *topoi* classici della *detection*, *Qui squadra mobile* (1973) e *Il commissario De Vincenzi* (1974). Di

dominanti nei network americani soprattutto per la sua «capacità di adattarsi alle esigenze produttive e distributive» permettendo «di realizzare un enorme numero di episodi auto-conclusivi» con «ambienti e personaggi ricorrenti», dando «al pubblico un contenuto a cui affezionarsi settimana dopo settimana» e «agli investitori pubblicitari una certezza in termini di investimenti e ricavi» (Dusi-Grignaffini, 2020: 99), questi vantaggi continuano tuttora a dare i loro frutti, basti pensare all'enorme popolarità⁶ di serie quali *Law & Order - I due volti della giustizia* (NBC, 1990-2010; 2022-presente), *NYPD Blue* (ABC, 1993-2005), *The Mentalist* (CBS, 2008-2015), *Castle* (ABC, 2009-2016), *Bones* (Fox, 2005-2017), *The Shield* (FX, 2002-2008), *Criminal Minds* (CBS, 2005-2020; Paramount+, 2022-presente), *NCIS - Unità anticrimine* (CBS, 2003-presente), *CSI - Scena del crimine* (CBS, 2000-2015) e relativi *spin-off*. In Italia, dove – come detto – il poliziesco è apprezzatissimo, queste serie internazionali vengono importate, doppiate e distribuite (con alti indici di gradimento del pubblico), e si aggiungono al vasto elenco di gialli locali. A proposito del poliziesco televisivo “all’italiana”, Buonanno (2012) ne descrive la parabola di affermazione attraverso l’efficace metafora del passaggio da ‘genere di mare’ (storie straniere) a ‘genere di campagna’ (storie domestiche), secondo una scansione in tre periodizzazioni quasi del tutto sovrapponibili a quelle dello sviluppo della *fiction* italiana, citate in precedenza⁷. In una prima fase, che si colloca contestualmente alla nascita della televisione italiana, il filone del poliziesco – seguendo le orme del ben più popolare *sceneggiato* – si basa sull’adattamento di classici europei e americani della narrativa gialla: le storie, pur prodotte localmente, sono originate e ambientate in contesti geoculturali esteri. La *fiction* poliziesca nostrana, che inizia ad ambientare il crimine nella realtà locale, comincia ad emergere solo in una seconda fase, tra gli anni Settanta e Ottanta, ma viene presto sovrastata dai concorrenti stranieri. Solo nei primi anni Novanta (terza fase) si pongono le basi del modello del poliziesco all’italiana, con l’inserimento di quattro elementi fondamentali: la commistione tra genere comico e genere drammatico; l’ambientazione delle storie in località di provincia (o la ‘provincializzazione’ delle metropoli); la presenza di un retroscena sentimentale e familiare del protagonista; la presentazione dei protagonisti come “leader ironici”⁸. Così, otteniamo prodotti nostrani⁹ come *Il maresciallo Rocca* (Rai 2, Rai 1, 1996-2005), *Carabinieri* (Canale 5, 2002-2008), *Distretto di polizia* (Canale 5, 2000-2012), *La squadra* (Rai 3, 2000-2007), *Don Matteo* (Rai 1, 2000-presente) e la fortunatissima serie del *Commissario Montalbano* (1999-2021), vero fiore all’occhiello del genere, che ha tracciato gli stilemi¹⁰ del più recente poliziesco¹¹:

grande rilevanza nazionale sarà però il *serial La piovra*, trasmesso dal 1984 al 2001 (Recalcati, 2021).

⁶ Il numero di serie prodotte ne è una dimostrazione.

⁷ Ad ulteriore riprova del rapporto che lega quasi indissolubilmente *fiction* e genere poliziesco in Italia.

⁸ Buonanno, 2012.

⁹ Si fa solo in nota una breve menzione alla serie *Ris - Delitti imperfetti* (Canale 5, 2005-2012), che si distacca dal classico poliziesco all’italiana e, al contrario, si accosta al *procedural* americano di quegli stessi anni.

¹⁰ Per quanto riguarda la narrazione, gli stilemi della categoria possono essere riassunti in: un investigatore carismatico appartenente alle forze dell’ordine, dotato di intuito investigativo superiore a quello dei colleghi, talvolta in contrasto con i superiori e pronto a forzare le procedure ufficiali quando lo ritiene necessario; presenza di un personaggio di rilievo comico; ambientazione molto connotata regionalmente; filone parallelo sulla vita privata del protagonista.

¹¹ Evidente specialmente in serie come *Le indagini di Lolita Lobosco*, di cui parleremo in questo articolo (§ 2.).

Il poliziesco Rai ha ormai alcune caratteristiche ben definite: alle spalle del progetto ci deve essere uno scrittore (garanzia letteraria), la protagonista e/o il protagonista devono apparire non proprio nella norma, possibilmente un po' scomodi se non proprio *maudit*, il passato, sotto qualunque forma si presenti, non passa mai, la storia dev'essere edificante o comunque riguardare temi sociali quali il razzismo, i rapporti familiari, l'integrazione, ecc, l'amore c'è, a volte si vede a volte agisce in assenza, e infine il melodramma s'incarica di tingere di un colore non pastello tutte le sfaccettature della vicenda. [...] Potremmo dire che nella fiction italiana esiste una poetica turistica della Film Commission il cui modello ideale resta «Montalbano» (Aldo Grasso, *Corriere della Sera*, 14 maggio 2025).

Il poliziesco italiano, da un punto di vista linguistico, prende a questo punto due strade. Da una parte si sviluppano prodotti che restano nel solco del vecchio modello del parlato televisivo: serie che, come *Don Matteo*, mostrano «un tasso di diatopia vicino allo zero», per cui, nonostante la «precisa collocazione toponomastica», il linguaggio non si fa condizionare in alcun modo dalla «curvatura locale del parlato» (Coveri 2020: 135), oppure si limitano a utilizzare un italiano regionale del Centro Italia (molto spesso quello romano) seguendo il prototipo del modello tracciato da *Il maresciallo Rocca*. Dall'altra, la nuova tendenza (parallela a quella letteraria¹²) che si va a definire col successo di *Il Commissario Montalbano* che, pur non essendo la prima né l'unica ad utilizzare un linguaggio fortemente localizzato¹³, è quella che apre la strada ad un poliziesco che nutre maggior attenzione per il panorama linguistico locale, diatopicamente e diastraticamente marcato. La categoria, in questo caso, si riempie di titoli come *Imma Tataranni - Sostituto Procuratore* ambientato a Matera, *I bastardi di Pizzofalcone* a Napoli, *Stucky* a Treviso e *I delitti del BarLume* a Pineta, città immaginaria della Toscana. Su questo versante, particolare fortuna sembrano avere le serie televisive ambientate al Sud, e ultimamente soprattutto in Puglia, cui si è scelto di dare spazio in questo articolo. Si propone infatti un confronto e un'analisi del linguaggio di tre serie televisive “pugliese” (*fiction* poliziesche ambientate in Puglia): *Le indagini di Lolita Lobosco*, *Gerri* e *Il metodo Fenoglio – L'estate fredda*.

2. LA PUGLIA STEREOTIPATA DELLA “MONTALBANA” LOLITA LOBOSCO

Fra le tre serie prese in esame, quella che più si rifà al classico poliziesco regionale è sicuramente *Le indagini di Lolita Lobosco*, anche se – rispetto al modello collaudato – aggiunge all'impasto l'elemento femminile della vicequestora Lolita (interpretata da Luisa Ranieri), protagonista della *fiction*. *Le indagini di Lolita Lobosco* è una serie televisiva prodotta dal 2021 da Rai Fiction, Bibi Film TV e Zocotoco, con il contributo di Apulia Film Commission. La sceneggiatura è di Massimo Gaudioso, Daniela Gambaro, Massimo Reale ed è tratta dai romanzi della scrittrice barese Gabriella Genisi. È attualmente composta da 3

¹² «A partire dal successo dei romanzi di Montalbano [...] Camilleri diviene l'autore di punta e il traino di una vera e propria ondata neodialettale» (Matt, 2020: 47).

¹³ Oltre all'antecedente di *La Piovra* (1984-2001), si vedano il romanesco parlato in *Distretto di Polizia* (2000-2012) e il napoletano di *La squadra* (2000-2007), contemporanee.

stagioni¹⁴, le prime due dirette da Luca Miniero e la terza da Renato de Maria, per un totale di 14 episodi di circa 110 minuti, andati in onda in prima serata su Rai1. Vale la pena far notare che le quote di maggioranza di una delle società che produce la *fiction* (la Zocotoco, menzionata in precedenza) sono detenute dall’attore Luca Zingaretti, marito della stessa Luisa Ranieri e soprattutto interprete del commissario Montalbano, protagonista dell’omonima *fiction* da cui questa trae ampia ispirazione. In questo senso possiamo inquadrare il seguente estratto di articolo a cura di Andrea Minuz:

Montalbano si moltiplica in un diluvio di ispettrici, poliziotte, commissarie, investigatrici private, procuratrici della Repubblica. Personaggi metà letterari, metà televisivi, creature scaturite dall’esplosione della galassia Camilleri [...]. Le chiameremo “le montalbane”. Le più montalbane di tutte sono naturalmente il vicequestore di Bari, Lolita Lobosco, un Montalbano con le Louboutin e il toyboy, e il sostituto procuratore Imma Tataranni, un Montalbano madre di famiglia che s’aggira tra i sassi di Matera (Andrea Minuz, *Il Foglio*, 30 gennaio 2023).

Lolita, infatti, è la controparte barese del Commissario Montalbano in quasi ogni singolo aspetto¹⁵. Gabriella Genisi si è esplicitamente ispirata ai libri con protagonista il commissario Montalbano per i suoi romanzi¹⁶, anche nelle scelte linguistiche (seppure l’uso del dialetto e dell’italiano regionale sia meno frequente rispetto a Camilleri)¹⁷. Sono entrambi a capo della stazione di polizia (oltretutto, nella versione letteraria, Lolita è una commissaria proprio come Salvo Montalbano) e possono contare su un vice pronto ad appoggiarne ogni intuizione, anche contraria alle procedure standard, senza però dimenticare di riportare il proprio superiore coi piedi per terra. Nel caso di Lolita, sono numerosi i rimproveri affettuosi di Antonio Forte (interpretato da Giovanni Ludeno): «ma tu a me mi vuoi far morire dalla preoccupazione» (3,2)¹⁸, così come le sue ammonizioni (non prive di una nota ironica) sui possibili risvolti negativi delle iniziative impulsive di Lolita: «è capace che ti sbattono a dirigere il traffico a Giovinazzo a te» (1,1), «senza l’autorizzazione del magistrato, ci sbattono al collegio a me e a te» (1,2). Il rapporto tra Lolita e Antonio, ben caratterizzato in ogni episodio, è quello di un’amicizia indissolubile che li lega da tutta la vita, essendo stati compagni di banco «dall’asilo all’università» (1,1). Per molti anni, ha

¹⁴ Una quarta stagione è attualmente in produzione e la messa in onda è prevista tra il 2026 e il 2027.

¹⁵ Nei romanzi di Genisi i riferimenti al commissario camilleriano sono numerosissimi. Si rinvia, a tal proposito, a Carosella, 2011 e a Carosella, 2013.

¹⁶ «Lolita nasce nella mia testa nel 2006, e lo devo ad Andrea Camilleri. Quando ho letto, e poi visto Montalbano in tv, sono rimasta folgorata. Mi sono immaginata un commissario donna, che come lui avesse un forte legame con il territorio, e un approccio empatico ai casi» (Simonetta Li Pira, *iodonna.it*, 14 luglio 2022).

¹⁷ «L’impasto linguistico del romanzo [*La circonferenza delle arance*], basato su un italiano medio mescolato all’italiano bareseggiante con parecchie incursioni nel dialetto, riprende palesemente la lingua della saga montalbaniiana di Camilleri, anche se rimane ben lontano dal meticcio letterario dello scrittore portopedocchino» (Carosella, 2011: 9). Per un approfondimento sul linguaggio dei romanzi di Camilleri si rinvia a Matt, 2020 e a Tundo, 2024.

¹⁸ Qui e nel resto dell’articolo, le indicazioni numeriche di questo tipo sono da interpretarsi come: (stagione, episodio).

rappresentato per lui un amore non corrisposto e ancora idealizzato, nonostante sia sposato e abbia due figli. Non di rado, infatti, tra un’indagine e l’altra, rivolge a Lolita qualche battuta ammiccante del tipo: «veramente mó mi aspettavo che mi dicessi “ti amo”» (2,4). Comune a entrambe le serie è il fatto che all’interno della squadra investigativa non emerga alcun tipo di contrasto: il gruppo appare così coeso da assumere i tratti di una *work-family*. Qualche screzio si manifesta solo con i superiori (qui con la figura del questore Iacovella, interpretato da Ninni Bruschetta), al cui distante controllo i protagonisti devono quasi sfuggire. Tra i vari sottoposti che compongono la squadra, come si accennava in precedenza, vi è l’indispensabile presenza di una spalla comica, fortemente stereotipata dal punto di vista regionale. Parliamo, in questo caso, del poliziotto Raffaele Esposito (interpretato da Jacopo Cullin), a cui è affidato il compito di esasperare l’elemento umoristico-macchiettistico: trentenne, tifoso sfegatato *della Bari* e sottomesso alle figure femminili della sua vita. Al contrario del suo corrispettivo siciliano, l’agente Catarella di *Montalbano*, che appare solo in brevi scambi di battute col commissario e quasi esclusivamente con la funzione di alleggerire il tono della narrazione, l’agente Esposito è un personaggio più approfondito che prende forma, via via sempre di più, nella sua dimensione personale. Inizialmente è ritratto come il tipico mammoni che si piega senza batter ciglio al volere della madre: vive con lei, non può rifiutarsi di accompagnarla ogni domenica a fare visita ai parenti o di mangiare il cibo che lei gli prepara e che gli porta quotidianamente sul luogo di lavoro¹⁹: «má, domani niente cartellate, devo lavorare» (1,1). La presenza della madre è talmente assillante che, a seguito di una telefonata, Lolita la scambia per una fidanzata di Esposito (1,1):

Lolita: Espò, ma da quanto state insieme?

Esposito: Na vita!

Lolita: Però mi sembra un po’ ansiosa la tua fidanzata, no?

Esposito: No, è mia mamma.

Lolita: ... A posto!

La parte umoristica si espande inoltre all’interno dell’universo familiare allargato di Lolita, con la madre Nunzia, la sorella Carmela, il venditore ortofrutticolo Trifone. Questi siparietti comici si basano spesso sulla storpiatura delle parole straniere (§ 2.1.3.) e sull’insofferenza per la burocrazia e le norme fiscali (2,1):

Nunzia: Só pugliesi, ce la devo fare lo stesso la fattura?

Lolita: Eh, certo, má!

Carmela: Così Lolita ci manda falliti!

Questo aspetto estremamente stereotipato del Meridione è ripreso, sempre in tono leggero, anche in conversazioni con altri personaggi. Si veda un estratto della conversazione tra Lolita, Antonio e Mariuccio Valfonda, un ex compagno di classe (3,4):

¹⁹ Emblematica la scena (1,3) in cui, nonostante abbia una cena di lavoro, Esposito deve cenare anche a casa, prima di raggiungere i colleghi, per non offendere la madre che ha «cucinato tutto il giorno» per lui.

Lolita: E la fattura a chi l’ha intestata?

Mariuccio: Che fattura?

Antonio: Tieni presente quel foglio dove si appunta il costo di un servizio che poi, per incantesimo, ci paghi le tasse?

Mariuccio: Ah, Antò, mó ho capito che ci stavamo antipatici, ma pure le tasse?

Lolita: Ma non ho capito, Mariù, ma tu non vuoi pagare le tasse?

Mariuccio: No, Loli, certo che le pago le tasse.

Lolita: Eh!

Mariuccio: È che pensavo che fosse facoltativo...

Antonio: Sì, a piacere tuo.

Mariuccio: E mi piaceva così.

Ritornando alla questione familiare, questa non si esaurisce nell’aspetto comico appena menzionato, ma crea una rete di sostegno per la protagonista. Litigi e discussioni sono certamente all’ordine del giorno, ma è innegabile il supporto delle persone care nel farle superare i momenti più difficili. Onnipresente, tramite numerosissimi *flashback* – in cui «da serie strizza apertamente l’occhio a *L’amica geniale*, a quell’immaginario di un Sud di piccoli crimini e vita da strada ormai consolidata» (Aldo Grasso, *Corriere della Sera*, 28 febbraio 2021) – la figura di Nicola *Petresine*, defunto padre di Lolita. La progressiva scoperta del passato del genitore permette a Lolita di perdonarlo per la sua attività di contrabbando di sigarette. Al contrario, Salvo Montalbano vive una vita solitaria: le figure genitoriali sono pesantemente assenti²⁰, la fidanzata è lontana e compare quasi esclusivamente in brevi conversazioni telefoniche (le visite di persona sono molto rare) e, al di fuori del rapporto quasi esclusivamente lavorativo con gli altri membri del corpo di polizia, non ha vere e proprie amicizie. Lolita, invece, può sempre contare sulla PM e amica del cuore Marietta Carrozza (interpretata da Bianca Nap-

²⁰ Il rapporto coi genitori viene esplorato soprattutto in *Il ladro di merendine*. Della madre, scomparsa nella prima infanzia del commissario, Salvo confida al piccolo orfano François «Il pianto sconsolato di certe notti, con la testa sotto il cuscino perché suo padre non lo sentisse; la disperazione mattutina quando sapeva che non c’era sua madre in cucina a preparargli la colazione [...]. Ed è una mancanza che non viene mai più colmata» (Camilleri, 1996: 155-156). Per ciò che concerne la figura paterna, nello stesso romanzo, Salvo riflette sul loro difficile rapporto dopo essere venuto a conoscenza della malattia terminale del padre: «Quand’era avvenuto il silenzioso allontanamento tra lui e suo padre? Era stato [...] un genitore sollecito e affettuoso. Aveva fatto di tutto perché la perdita della madre gli pesasse il meno possibile. [...] Forse c’era stata tra loro due una quasi totale mancanza di comunicazione, non riuscivano mai a trovare le parole giuste per esprimere vicendevolmente i loro sentimenti. [...] Ma aveva mostrato una grande delicatezza d’animo: per rimaritarsi, aveva aspettato che il figlio si laureasse e vicesse il concorso. Però, quando suo padre si era portato in casa la nuova moglie, Montalbano ne era rimasto irragionevolmente offeso. Tra i due si era alzato un muro; di vetro, certo, ma sempre muro. E così i loro incontri si erano progressivamente ridotti a una o due volte l’anno. Suo padre arrivava di solito con qualche cassetta di vini prodotti dalla sua azienda, si tratteneva mezza giornata e ripartiva. Montalbano trovava il vino ottimo e orgogliosamente l’offriva agli amici dicendo che l’aveva prodotto suo padre. Ma a lui, a suo padre, l’aveva mai detto che il vino era ottimo? Scavò nella memoria: mai. Così come suo padre raccoglieva i giornali che parlavano di lui o gli venivano le lacrime quando lo vedeva in televisione. Ma per la riuscita di qualche inchiesta con lui, di persona, non si era mai congratulato» (Camilleri, 1996: 204).

pi), con cui si confronta sulle sue vicende sentimentali, molto più presenti che nella contro-
parte siciliana (in cui pur aumentano col passare degli episodi).

Un altro punto di contatto è la figura del medico legale più interessato al proprio hobby
che al proprio lavoro. Il Professor Introna (Francesco de Vito) è ritratto sempre mentre è
impegnato nella pesca ed è proprio sulla spiaggia che Lolita lo incontra il più delle volte.
Ciononostante, la vicequestora non mette mai in dubbio la sua professionalità, come le
capita invece di fare con Mario Massimi, giovane sostituto di Introna, mentre il professore
è impegnato in un torneo di pesca (3,3):

Massimi: Sono Mario Massimi, piacere. Ma lei può chiamarmi Mario.

Lolita: Dottor Massimi, ha notato qualcosa di strano?

[...]

Lolita: Con un'autopsia potrà essere un po' più preciso.

Massimi: Ma dottoressa, *sine ullo dubbio* è un suicidio. L'autopsia non serve.

Lolita: E invece noi la facciamo lo stesso. Col PM ci parlo io.

Massimi: Come desidera. E arrivederci, Lolita.

Lolita: “Lolita”? *Ci te canòsce a te?* Dottoressa Lobosco!

[...]

Antonio: Beh, direi un po' troppo giovane come medico.

Lolita: Pure un poco scemo.

Antonio: *Sine ullo dubbio, nu* provolone.

Sullo sfondo emerge un affresco vivido e *pop* che non si riduce a mera scenografia “qualsi-
asi”, ma che prende vita nel parlato dei personaggi, a volte un po' macchiettistico (§ 2.1.).
Notevoli sono le inquadrature panoramiche e i campi lunghi della città di Bari (ma anche
di altre cittadine, tra cui Monopoli), specialmente durante l'introduzione e la conclusione
degli episodi, accompagnate dalle immancabili riflessioni della voce narrante della pro-
tagonista: «Quant'è bella 'sta città. Con le vetrine delle panetterie che sono piene di car-
tellate con i confettini colorati. E a me mi è venuta pure fame. Quasi quasi me ne faccio
incartare un po', con un mezzo chilo di scaiozzi pure» (1,1). Particolare spazio è dato alla
zona di Bari Vecchia, con i suoi squisiti toni caldi, e al suggestivo lungomare che la deli-
mita, percorso da Lolita durante le sue sessioni di *jogging*. Anche qui è possibile scorgere
un parallelismo con il personaggio di Camilleri e le sue interminabili nuotate nel mare
siciliano: entrambi necessitano dell'attività fisica per scaricare la tensione e riflettere sul
caso e sulle vicende legate alla propria sfera personale. Non mancano, difatti, le difficoltà
personali della vita privata del protagonista, che si risolvono il più delle volte nel giro di
pochi episodi e non lo segnano mai in maniera definitiva.

Dove la serie differisce maggiormente dal suo modello ispiratore è nell'elemento femmi-
nile²¹ che, come accennato in precedenza, si sviluppa principalmente su due piani. Da una

²¹ Rispetto al passato, un chiaro elemento di innovazione può essere rilevato nel protagonismo

parte, emerge con forza l'intenzione della protagonista di apparire sensuale e iper-femminilizzata in un mondo di colleghi maschi, mai disposta a rinunciare al suo “essere donna”. Significativa, da questo punto di vista, è la presentazione di Lolita a Lucia e Martina, le figlie di Leon, nel corso della terza stagione (3,3):

Leon: Sapete che mestiere fa Lolita?

Martina: Beh... la stilista?

Lolita: Magari!

Leon: No, sembra, sembra. Però non fa la stilista.

Martina: Ma con quei tacchi solo la stilista può fare!

Lolita: Beh, pensa, io con questi tacchi faccio la poliziotta.

Lucia: Una poliziotta con i tacchi? Veramente bellissimo!

Dall'altra, in rimandi isolati e mai parte di un discorso sistematico, alle difficoltà di una donna in un ruolo di potere all'interno delle forze dell'ordine. Simbolico, e carico di una descrizione fortemente stereotipata del Sud Italia volta a solleticare l'attenzione del telespettatore medio, il monologo di Lolita nell'episodio pilota²²:

Sono più di cinquant'anni che la prima donna è entrata in polizia, e ancora oggi non si tratta di una passeggiata. Soprattutto se hai quarant'anni, la quinta di reggiseno e ti chiami Lolita. Perché al Sud, qui da noi, con la quarta, non fai nemmeno notizia²³.

Lo stesso filone “femminista” viene parzialmente demandato alla moglie di Antonio Forte, Porzia (interpretata da Claudia Lerro), che da personaggio secondario che nei primi episodi appare solo per mostrare la sua gelosia nei confronti del rapporto tra Lolita e Antonio, comincia un percorso di emancipazione: decide di riprendere gli studi universitari, si laurea a pieni voti e inizia una carriera lavorativa. Esce così dal ruolo di casalinga e madre, dimostrando l'importanza del lavoro domestico e le difficoltà del marito – pur d'accordo in linea di principio con le scelte della moglie – ad adattarsi a questo cambiamento. Va però fatto notare che le suddette complicazioni sono tutte interne al rapporto di coppia, e ancora una volta non è manifestata in alcun modo una vera e propria barriera “sociale” all'emancipazione femminile.

(ormai diffuso) al femminile. L'elemento femminile, difatti, prima di secondo ordine o costretto a palesarsi solo nell'*investigazione in coppia* (in tali vesti esordisce in Rai nel 1997 con la serie *Linda e il brigadiere*) ora è ben evidente (e anzi, prorompente) nel personaggio di Lolita Lobosco.

²² Ancora, nell'episodio pilota, le parole dell'agente Esposito: «figurati se mi faccio mettere in testa i piedi da una femmina».

²³ A onor del vero, si legge tra le prime pagine del romanzo da cui è tratto: «Da poche settimane, [...] mi sono ritirata al paese mio e sono diventata commissario. A cinquant'anni esatti dall'ingresso delle donne in polizia. [...] Si lo so ho il mio carattere, ma mica è facile farsi accettare in questa Paperopoli di un Sud imprecisato, con trecento mila abitanti e altrettanti pregiudizi. Soprattutto se hai trentasei anni i capelli lunghi la quinta di reggiseno e ti chiami Lolita» (Genisi, 2010: 14).

2.1. Il panorama linguistico della Bari di *Lolita*

Procediamo ora a un’analisi linguistica della serie *Le indagini di Lolita Lobosco*²⁴, che si concentrerà sullo studio delle tendenze fonetiche e morfosintattiche²⁵, del lessico regionale e terminerà con un focus sul parlato di alcuni dei personaggi caratterizzanti della *fiction*. Molte delle critiche che sono state mosse alla *fiction*, specialmente ai tempi del suo esordio, si riferiscono alla stereotipata rappresentazione della città e della sua popolazione. Oltre ai luoghi comuni ormai ammuffiti sul Sud Italia²⁶ – eppure duri a morire, dato che continuano a divertire lo spettatore medio – anche la lingua barese diventa una vera e propria macchietta:

È come se vent’anni di affrancamento dalla lingua assurda di Lino Banfi, contro la quale abbiamo combattuto con ogni nostra forza grazie all’insegnamento di Sergio Rubini, fossero spazzati via per relegarci nuovamente nel ghetto di un Sud ancestrale, immobile, arcaico, dove si parla una lingua strascicata e succedono cose da buoni selvaggi divertenti (Anna Puricella, *la Repubblica*, 22 febbraio 2021).

Nel mirino, i tentennanti tentativi di replicare la parlata barese, che però si concretizzano in una rappresentazione inutilmente forzata che non convince affatto, «un’inflessione dialettale pugliese quasi grottesca» (Aldo Grasso, *Corriere della Sera*, 28 febbraio 2021). Il panorama linguistico di *Lolita* si traduce in un miscuglio non ben identificato di pseudo-barese e parlate meridionali, a cui si aggiungono alcuni personaggi che comunicano in un italiano in perfetta dizione e, infine, la classica parlata romanesca delle *fiction* Rai dei personaggi di Danilo Martini e di Angelo. Ovviamente, le scelte linguistiche, per quanto discutibili, sono da imputarsi alla volontà di calare lo spettatore in un contesto locale meridionale.

L’uso del dialetto, su cui la produzione calca (fin troppo) la mano specialmente nella prima delle tre stagioni, è impiegato da gran parte dei personaggi, ma solo ed esclusivamente con brevissimi inserti in contesti di commutazione o alternanza di codice. Sono numerosissimi i casi in cui le battute dei personaggi iniziano in italiano (pur connotato regionalmente) e terminano in dialetto, o viceversa; oppure sono puntellate da qualche elemento dialettale²⁷:

Introna: Questo lo facciamo alla brace, con due patate novelle e il rosmarino, *ce disce?* (1,4)

²⁴ Per l’analisi linguistica dei romanzi da cui è tratta la serie, si rinvia invece a Carosella, 2011 e a Carosella, 2013.

²⁵ Per una descrizione completa dei tratti fonetici e morfosintattici del pugliese si vedano: Sobrero-Tempesta, 1996; De Blasi, 2014; Loporcaro, 2021; Assenza, 2025.

²⁶ Oltre a quelli già accennati in precedenza, almeno nell’episodio pilota, abbiamo la tipica vicina impicciona e il fruttivendolo che schernisce Lolita sull’efficienza delle forze dell’ordine («i vigili? A Bari vecchia? Impossibile!») e che ricorda con nostalgia i vecchi tempi da contrabbandiere («noi eravamo contrabbandieri, non delinquenti. Mentre a Bari le guardie cercavano le sigarette, noi con tuo padre già in Albania stavamo, a fare un altro carico»).

²⁷ Per le trascrizioni del dialetto e dell’italiano regionale, presenti nelle citazioni o segnalate in corsivo nel testo, qui e nel resto dell’articolo, si è scelto di utilizzare principalmente il dizionario dialettale barese Gioia-Mele-Signorile, 2020. Nei casi in cui il dizionario non riportasse le voci richieste, ci si è avvalsi del supporto dei dizionari Barracano, 1981 e Romito, 1985.

Santa: Ti sei innamorato? E *brave, cudde figghie mi!* (1,3)

Nunzia: *Ma sciatavinne*, io sò sposata... ma che c’ha una verdura favolosa è sicuro! (1,4)

Antonio: Mi hanno detto: “mó, dottor Forte, *vidatille* tu.” (1,3)

I criminali, al contrario, tendono comunicare tra loro (soprattutto mentre commettono furti o crimini), seppur in brevi scene, esprimendosi quasi esclusivamente in dialetto:

Criminale 1: ‘*Ddó cazze stanne, addó l’ha mise... ‘ddó cazze l’ha mise? [...] Qua non ge stè nudde! [...] Bastarde!*

Criminale 2: Beppe, niente di niente, neanche di là [...] *jabbre! jabbre! jabbre! [...] Ehi, sciamaninne!*

Criminale 1: *Sciamaninne, che tande nan ge stè chiù nudde!* (3,1).

Dialettali sono anche alcune espressioni idiomatiche adoperate dai personaggi: «*La cère se strúsce e la pregeSSIONE non gamìne*» ‘stiamo perdendo tempo e denaro’²⁸ (1,3).

Al di fuori dell’uso dialettale, la base è quella di un italiano dell’uso medio/basso fortemente pervaso da tratti regionali. La coloritura fonetica²⁹ è quella pugliese settentrionale, per cui si riscontrano – oltre ad altri tratti sovraregionali – i seguenti fenomeni (esempi dagli episodi 1,2, 1,3 e 1,4): la pronuncia della *s* intervocalica sempre sorda; l’indebolimento delle vocali finali (*per forzə, cosə*); l’apertura delle *e* e *o* toniche in sillaba chiusa (*spaghètti, sècco, giòrno, pòsti*) e la loro chiusura in sillaba aperta (*béne, paréi, bródo, óca*)³⁰; la sonorizzazione delle consonanti *t*, *c* e *p* dopo una nasale (*gendile, andica, anghe, ingazzatura, scombarso, imbort-export*); il raddoppiamento delle consonanti *b* e *g* in posizione intervocalica (*raggione, pregiudicato, libbero, possibile*); il passaggio della sibilante ad affricata alveolare sonora dopo consonante (*penzàre, inzieme*) e la sonorizzazione dell’affricata alveolare sorda (*fdanzàre, anziana*). Si riscontra, inoltre, la pronuncia ossitona di parole terminanti in consonante: *autobàs* (1,1), *Spidèr* (1,3) *camion dell’immondizia* (1,4), *succo d’ananàs* (2,2) e, di contro, la ritrazione dell’accento in parole ossitone (*corso Càvour* 1,2). Pervadono ogni episodio, senza distinzioni dal punto di vista diafasico, fenomeni di apocope del vocativo (esempi tratti dagli episodi 1,1 e 1,2), sia riferite ai nomi propri (*Trifó, Lolè, Davidè, Espò, Antò*), sia ai titoli dei personaggi o ai nomi comuni (*dottoré, signó, má, commissà, tesò*).

²⁸ Cfr. Gioia-Mele-Signorile, 2020 (s.v. *cère*).

²⁹ Nelle analisi fonetiche presenti qui e in seguito utilizzeremo:

- ə per la vocale centrale media [ə];
- ž per l’affricata alveolare sonora [dz], per distinguerla (quando necessario) dal suo allofono sordo [ts], rappresentato con z;
- š per la fricativa postalveolare sorda [ʃ], per distinguerla dalla fricativa alveolare ([s] o [z] a seconda del contesto), rappresentata con s.

³⁰ Fenomeno noto anche come DVP (differenziazione vocalica per posizione). Cfr. Carosella, 2005.

2.1.1. Tendenze morfosintattiche

Presentiamo qui una rassegna delle principali tendenze morfosintattiche che caratterizzano la serie, ovviamente di chiara matrice regionale meridionale. Ciascuno dei fenomeni menzionati sarà corredato di esempi tratti dai vari episodi.

Il prevalente impiego di *assai* per *molto* e di *appresso* per *dietro*:

Nunzia: Le cose di cuore sono complicate assai. (2,2)

Lolita: A me mi piace assai la crudaiola, lo sai? (3,3)³¹

Nunzia: Chiedo assai? (3,2)

Trifone: Avevo pensato di chiamarla, ma poi ho pensato che non teneva la capa di stare appresso a me. (2,2)

Lolita: Stagli appresso a questi della scientifica. (1,3)

Nunzia: Vengo appresso a te. (2,6)

L'utilizzo pseudoriflessivo dei verbi attivi *credere*, *pensare*, *mettere* (seguito da sostantivi come *vergogna* e *paura*), *venire*, *imparare*, *finire*, *andare*:

Antonio: Io non mi credo niente. (1,4)

Esposito: Che ti credi, che stava un'altra donna? (1,3)

Antonio: Questo è l'amore, Loli, che ti credevi? (2,4)

Trifone: Chi se lo andava a pensare? (1,3)

Angelina (testimone): Io mó mi pensavo che era la solita zoccola. (1,3)

Nunzia: Ma tu ti pensi veramente che io credo a uno che è stato più dentro che fuori? (3,3)

Nunzia: Che se no mi metto paura. (1,1)

Trifone: Stava troppa gente, mi mettevo vergogna. (2,2)

Nunzia: Questi che cosa mi vengono ad essere? (2,3)

Petresine: Ti sei imparata a leggere proprio bene. (2,2)

Esposito: Se ti finisci la minestra... (2,4)

Federico (figlio di Antonio): [la mamma] diceva: “finalmente si è andato a dormire a casa di Lolita Lobosco.” (3,3)

L'uso transitivo del verbo intransitivo *uscire*:

Nunzia: Loli, esci la teglia dai cartoni. (1,2)

L'uso di *ancora* in funzione di avverbio col significato di ‘nel caso in cui’:

Esposito: Meglio per cinque dottoré, ancora viene qualcuno. (3,1)

³¹ Si noti qui anche il costrutto ridondante *a me mi*, impiegatissimo nel corso della serie.

Numerosissimi casi di oggetto preposizionale:

Lolita: Ti capisco, però capisco pure a lei. (2,4)

Scivittaro: Se lei intende che la conosco come posso conoscere a lei, a Forte, a mia zia, allora no, non la conosco. (1,2)

Ciro (delinquente): Mò uccido pure a te. (1,1)

Marietta: Non lo so, almeno trovare a uno. (1,1)

Di contro, un caso di transitivizzazione verbale:

Trifone: Non mi sento ancora di telefonarla a Nunzia. (3,2)

L’uso iperesteso della preposizione *a* in esclamazioni del tipo *beata a te* (3,2) e dopo l’avverbio di paragone *come*:

Lolita: Abbiamo le chiavi del paradiso come a San Pietro. (3,1)

Marietta: Stavo semplicemente dicendo che è una bella donna come a te. (2,4)

Marietta: Mica è vicino alla terza età come a noi! (2,5)

Carlo (testimone): Conosco il cielo di Bari come a casa mia. (3,1)

Porzia: Non fare come a tuo padre quando diventi grande. (3,2)

Carabiniere: Pensavamo che pure tu ci stavi dando buca come a Patrizia. (1,1)

L’impiego di *stare* per *essere*, *trovarsi*:

Antonio: C’è pure lui, sta nella stanza interrogatori. (2,1)

Lolita: Vienimi a prendere che sto a casa di mamma. (2,1)

Nunzia: Stai tutto sporco. (3,1)

Esposito: A mia madre se stanno le bomboniere le sembra un matrimonio vero. (2,6)

Trifone: Menomale che state voi. (2,6)

Nunzia: Ai miei tempi, quando una stava nervosa faceva la maglia. (3,1)

L’impiego di *tenere* per *avere*, *possedere*:

Esposito: Tenete ragione, è che quando sto agitato... (2,1)

Esposito: Come la trovo una casa con lo stipendio che tengo? (1,4)

Nunzia: Guarda che muso che tiene. (3,1)

Esposito: Tengono un capannone nella zona industriale. (3,1)

Carmela: Non teniamo i soldi. (2,4)

L’uso dell’allocutivo *voi* al posto del *lei*:

Sig.ra Lafronza (testimone): Bastava che ne vedesse una bella come a voi [...] che si accendeva come una lampadina. (1,3)

Esposito: Tenevate ragione voi [a Lolita]. (2,6)

Andreina: Tenete ragione, Nunzia. (2,4)

L’allocuzione inversa:

Santa: Ascoltami bene, a mamma. (2,4)

Esposito: State tranquilli, a papà. (3,4)

Santa: Mangia tutto, a mamma, eh! (2,3)

Antonio: Pensati agli arresti domiciliari, a papà. (3,2)

Nunzia: Cosa leggi, a nonna? (3,3)

L’uso dialettale del *ci* dativale (soprattutto in sostituzione di *gli* e *le*):

Trifone: A Nunzia ci piacciono tanto. (3,4)

Carmela: Solo quando ci fa comodo a lei. (1,1)

Esposito: È una musicista e ci piace la musica. (1,2)

Nunzia: Ci [agli ospiti] abbiamo affittato la camera di Carmela, che c’ha pure il balcone. (1,2)

Angelina (testimone): La bonanima di *Pap’russ* ci piacevano assai le femmine. (1,3)

Santa: E io che ci dico a Don Gaetano? (2,3)

Il troncamento di alcune forme verbali, specialmente *essere*, *venire*, *fare*:

Esposito: Só bravissimi, e poi só di Bari. (2,3)

Lolita: Non mi sembra che lei è d’accordo a venì a casa con voi. (3,3)

Lolita: Io non voglio fá soffrire a nessuno. (3,4)

Sebbene si registri un buon utilizzo del congiuntivo, talvolta è sostituito (com’è comune nell’uso meridionale) con l’indicativo:

Antonio: Prima che mi dimentico, ho una cosa per te. (1,3)

Nunzia: Pure se era morto... gli ho solo chiesto se tiene le chiavi. (1,1)

Angelina (testimone): Io mó mi pensavo che era la solita zoccola. (1,3)

Nunzia: Io mai mi sarei creduta che quello era un pesce. (2,3)

Lolita: Ecco perché mi ha chiesto se lavoravo nell’esercito. (3,1)

Sig.ra Ganimede (testimone): E chi se l’aspettava che trovavano il povero Vittorio qua sotto. (1,4)

Sig. Bonsante (testimone): E che volete che vi dico? (1,4)

La posposizione del possessivo:

Marietta: Nicola mio mó è Felipe mio. (2,6)

Santa: L'ho fatto con le mani mie. (2,3)

Angela (vittima): Lo so, è il lavoro tuo. (1,1)

Nunzia: Te lo ricordi a Trifone, l'amico tuo? (1,4)

Lolita: Mi sa che questo è il volo tuo. (2,2)

Titano (testimone): La cena nostra è più importante della sua. (2,4)

Antonio: Andate negli uffici vostri. (1,2)

L'ubicazione clausolare del verbo:

Trifone: L'ombra pure la soffre. (3,1)

Carmela: Tutto suo è. (2,4)

Nunzia: Tuo padre lascialo stare, che noi solo un monumento ci dobbiamo fare. (1,2)

Carmela: Gli uomini tutti uguali sono. (1,2)

Antonio: Veramente fai? (1,2)

Antonio: Qua stai? (1,3)

Carmela: Proprio a Tonio dovevi chiamare? (1,3)

Porzia: E voi ancora qua state? (3,2)

Abbondanti casi di reduplicazione aggettivale o avverbiale come superlativo assoluto:

Nunzia: Angelo, ma tu ti ricordi quando quella ti veniva appresso appresso? (2,2)

Marietta: Dai, veloce veloce. (1,1)

Sig.ra Lafronza (testimone): Faceva rosso rosso e poi cominciava a dire un sacco di scemenze. (1,3)

Trifone: Mó però ti metto un altro poco di cose fresche fresche. (1,4)

Lolita: Voi siete proprio uguale uguale. (2,1)

Lolita: Menomale che mia madre non usa mai nulla di confezionato, mai mai lei, guarda. (2,2)

Lolita: Potresti sempre fasciargli le mani strette strette con una garza. (2,2)

Antonio: Così studiate bene bene. (2,3)

Andreina: Ti fanno l'uovo fresco fresco. (2,4)

Esposito: Scusa, però si è fatto tardi tardi. (3,2)

Esposito: Ce la troviamo pronta pronta per quando andiamo con i bambini. (3,2)

Custode (testimone): Era appesa alla trave, rigida rigida. (3,3)

Nunzia: E le pesche? Mosce mosce! (3,4)

Esposito: Il passaporto è nuovo nuovo. (3,4)

L'utilizzo dell'avverbio *mó* nei suoi vari significati: ‘adesso’ (anche rafforzato tramite raddoppiamento), ‘da tanto’ se preceduto dalla preposizione *da*, o come semplice interiezione:

Lolita: Mó mi è passata la voglia. (3,4)

Marietta: Ho fatto una corsa, mó sono uscita! (1,1)

Gesuina (testimone): Mó te lo faccio vedere. (1,2)

Antonio: Mó pure appresso a questo ti sei messa! (1,2)

Pescatore: Mó mó le ho prese! (3,2)

Marietta: Se tutti aspettassero di avere una casa con due bagni, da mó che ci saremmo estinti. (2,1)

Porzia: Da mó è che abbiamo mangiato noi! (2,3)

Sig.ra Lafronza (testimone): Mó secondo voi al “Ciuccio” ci stava bisogno di una guardarobiera? (1,3)

L'amplessimo utilizzo dei deittici *questo* e *quello* in luogo di pronomi personali:

Marietta: Ma vedi a questa! (1,2)

Lolita: A quanto pare solo io a questo non lo conosco! (1,3)

Lolita: Se c'è una cosa che mi fa arrabbiare è quando questi pensano di farmi fessa. (1,3)

Lolita: Ma chi te le prende a queste? Só ancora quelle di Natale! (3,2)

Marietta: La dovresti vedere quella, è tutta apparecchiata. (1,1)

Porzia: Quello sta già ubriaco! (2,2)

Antonio: Quelli só specializzati. (3,4)

Nunzia: Il problema só le melanzane, perché quelle vanno infornate a tempo a tempo, se no si seccano (1,2)

L'uso sovraesteso della locuzione preposizionale *sopra a* per *su*:

Carmela: Stiamo pure sopra a internet. (1,2)

Nunzia: La prossima volta che prende le ferie, subito la devi mettere sopra a un aereo. (2,1)

L'utilizzo sistematico dell'articolo femminile *la* che precede il nome della squadra calcisti-

ca Bari (unica eccezione nell’episodio 1,4, in cui Esposito dice: «era scontato che vinceva il Bari»)³²:

- Esposito: E dove gioca la Bari? (1,2)
 Lolita: Mi portava a vedere la Bari. (1,3)
 Caterina: Tu vivi per la Bari e io per i motori. (2,1)
 Santa: Lui lo portava a vedere le partite della Bari. (3,1)
 Lolita: Forza la Bari! (3,2)

Al registro colloquiale non prettamente meridionale sono poi da ascrivere i fenomeni qui di seguito. Le numerose riprese anaforiche:

- Lolita: Stiamo pure a piedi, stiamo. (1,1)
 Poliziotto: Sta come una pazza, stal (1,1)
 Carmela: Na parola, Lolì, na parola! (3,2)
 Carmela: Sta impazzita, sta. Non la puoi toccare. (3,2)
 Esposito: Mi fai tenerezza mi fai. (1,2)
 Lolita: Mi hai fatto scantare mi hai fatto. (3,1)

I vari casi di ripetizione pleonastica:

- Alessio (figlio di Antonio): Ma io a Valentina la devo vedere. (3,2)
 Lolita: C’hai fatto impazzire, a me e alla professoressa. (3,3)
 Lolita: Tu a me mi devi stare a sentire. (3,3)
 Carmela: A Trifone ci piace scura, è vero? (2,6)
 Lolita: Lo conosceva a mio padre? (1,1)
 Lolita: Sono venuta per chiarire che a me non mi fai fessa. (3,2)

2.1.2. Tendenze lessicali

A livello lessicale, la serie è costellata di parole ed espressioni regionali (il cui uso è esteso, per la maggior parte, oltre i confini pugliesi). Si segnalano, in ordine alfabetico: *acconzato* ‘sistemato, ben vestito’ (2,4), *appiccarsi* ‘arrabbiarsi’ (1,1), *arripigliarsi* ‘riprendersi’ (2,3), *azzecca* ‘appiccica’ («sennò il pavimento poi azzecca» 3,4), *babbasone* ‘ingenuo’ (1,3) e *babbasciona* ‘sciocca’ (1,4), *busta* ‘sacchetto di plastica’ («direi che la borsa non ce l’aveva, aveva

³² Come riportato nella testata barese *Barinedita*, l’articolo femminile è stato utilizzato a partire dalla fondazione della società calcistica (1908) fino agli anni Sessanta, per poi essere soppiantato dal maschile fino all’inizio degli anni Duemila, quando *la* ha ripreso piede ed è ora utilizzato da buona parte dei tifosi (Luca Carofiglio, *Barinedita*, 26 aprile 2017).

una busta di plastica» 1,2), *capa* ‘testa’ (1,4) anche nei nessi *capa tosta* (anche *capatosta*) ‘testardo’ (1,4), *capa bacata* (2,2), *capa frescka* (3,2) ‘del tutto privo di preoccupazioni’, *fare una capa tanta* ‘stordire qualcuno parlandogli in continuazione’ (1,4), *cardoncello* ‘cardogna comune’ (2,4), *caricacchiacchiere* ‘logorroico’ (1,2), *chianca* (lett. ‘pietra’) ‘persona insopportabile’ (2,2), *ciuccio* ‘ignorante’³³ («a stare con i ciucci gli si rinforza l’autostima» 2,2), *cocozzze* ‘zucchine’ (2,6), *collegio* ‘carcere’ («in collegio vanno solo i delinquenti» 1,2; «senza l’autorizzazione del magistrato ci sbattono al collegio a me e a te» 1,2), *fare filone* ‘marinare la scuola’ (1,1), *faticare* ‘lavorare’³⁴ (1,1), *impapocchiare* ‘raggirare’ (1,2), *imparare* ‘insegnare’³⁵ («vabbè, [il termine] “zoccola” gliel’ho già imparato io» 1,1), *incazzuso* ‘irascibile’ (1,3), *lampascione* ‘cipollaccio selvatico’ (1,1), *mettersi* ‘vestirsi’ («ma come ti sei messa?» 2,2), *paparina* ‘pianta del papavero, di largo uso alimentare in Puglia’ (2,4), *pregamorto* (lett. ‘becchino’) ‘povero di spirito’ («da stamattina stai come un pregamorto» 2,4; «dalla voce da pregamorti della preside, mi sa che...» 3,2), *rattuso* ‘individuo molestatore e lascivo, specie in età avanzata’ (1,1), *scantare* ‘spaventare’ (3,1), *scemunito* ‘sciocco’ (1,4), *sivone* ‘grespino comune’ (2,4), *sustosa* ‘nervosa’ (1,2), il vocativo *uagliò* ‘ragazzo’ (2,4), *uscire* ‘diventare’ nella locuzione *uscire pazzo* («se solo faccio cinque minuti di ritardo, quello esce pazzo» 1,1; «stiamo uscendo pazzi per metterli in ordine» 2,4), *zangune* ‘grespino’ (2,4) e infine *zita* ‘fidanzata’ (1,1).

Tra le locuzioni: *arricciare i polpi*, che allude a un rapporto sessuale di notevole intensità («ti ha arricciato come nu pulp» 1,2); *è bugia* nel significato di ‘non è vero’ (2,4); *farsi il fidanzato* ‘fidanzarsi’ (2,4); *mazzza di scopa*, appellativo dato alla protagonista nel significato di ‘piccola, alta, magra e rigida’ (2,2), *una cosa/due cose di* nel significato di ‘un po’ di’ («fare due cose di shopping» 1,1; «guadagna una cosa di soldi» 1,3); *zitto zitto* ‘a voce bassa’ («qua parlano tutti zitto zitto» 2,3).

Compaiono, a più riprese, esclamazioni tipicamente regionali come *mè!* nel significato di ‘orsù, suvvìa’ («mè, che i panzerotti si raffreddano» 3,1) e di ‘beh, dunque’ con valore perlopiù introduttivo («mè, che stavamo a dire?» 1,4), *moh!* che a seconda dei contesti può assumere il valore di ‘addirittura!’ («moh, má, che eleganza» 2,1) o di ‘accidenti’ («avevate ragione voi, stava un traffico, moh...» 2,1), *madò!* (1,4) per esprimere sorpresa (si tratta del troncamento di *Madonna!*), e i dialettali *mannàgghe* ‘mannaggia!’ (1,1) e *auànde!* ‘attento!’³⁶ (1,1). In più ricorrenze, il vocativo *ué* (2,4).

Il turpiloquio è poco presente nella serie e la stragrande maggioranza delle imprecazioni sono in dialetto, forse con l’intento di caratterizzarlo come codice impiegato in momenti di espressione spontanea e non filtrata. Alcuni esempi sono: *strunze* (1,1), *cazze* (1,1), *chitemmurte* (1,4) e *tremóne* ‘sciocco, stupido’³⁷ (3,1). Fra i pochi esempi in italiano: *puttana* (1,1), *zoccola* (1,4), *stronzo* (2,5) e *cazzo* (3,4).

³³ Riscontri lessicografici nel Nuovo De Mauro, nel Sabatini-Coletti e in Hoepli, che lo indicano come regionalismo meridionale, in Treccani è segnalato come regionale.

³⁴ Si veda il seguente dialogo: Trifone: Eh, sì, con papà tuo... insieme faticavamo! | Lolita: Ah, andava a pescare pure lei? (1,1). Sul valore regionale di *faticare* nel significato di ‘lavorare’, cfr. De Mauro, 1970: 398, Carosella 2013: 46 e Assenza, 2025: 93.

³⁵ Riscontri lessicografici nel GRADIT, che lo segnala come centromeridionale; in Hoepli come meridionale. Cfr. anche Assenza, 2025: 93.

³⁶ Cfr. Gioia-Mele-Signorile, 2020.

³⁷ Cfr. Gioia-Mele-Signorile, 2020.

Grande spazio è dedicato alla gastronomia, con un glossario ricchissimo³⁸. Oltre alle ormai conosciutissime cime di rapa, alla focaccia, ai panzerotti, ai taralli e al panino col polpo mangiato rigorosamente sul lungomare, nella Bari di *Lolita* compaiono a più riprese le *cartellate* ‘dolci natalizi dalla consistenza friabile composti da sfoglie di pasta dentellata arrotolate in forma di corona e ricoperte da vincotto o miele’ (1,1) e gli *sporcamüsse* ‘dolcetto tipico di fine pranzo’³⁹ (1,1). Ancora, tra i prodotti da forno, le *pagnòtte a cappidde de prèvete* ‘pagnotte con poca mollica, dalla caratteristica forma bassa a cappello di prete’ (1,1), le *pastarelle* ‘biscotti da inzuppo di grandi dimensioni’ (1,2) e le *paste reali* ‘dolcetti di pasta di mandorla’ (2,5). Nel corso degli episodi sono menzionati anche piatti tipici come le *cozze arraganate* ‘cozze farcite con mollica di pane, olio, formaggio, prezzemolo (e talvolta uova) e poi infornate’ (1,2), le *brasciòle* ‘involtini di carne conditi con formaggio grattugiato, prezzemolo, aglio, pezzettini di lardo o pancetta, sale e pepe cucinati nel ragù’ (1,3), la *crudaiola* ‘sughetto a base pomodorini, basilico e cacioricotta con cui si condisce la pasta’ (3,3), *riso, patate e cozze* o *tiella*⁴⁰ ‘timballo a base di patate crude, riso e cozze disposti a strati e conditi con pomodoro e formaggio grattugiato’ (1,3) e lo *scammaro* ‘frittata di pasta condita con acciughe, olive e capperi’ (2,2), che però è napoletano. Degni di nota, inoltre, sono gli *spaghetti all’assassina*, che hanno assunto un’enorme popolarità proprio grazie alla *fiction*. Non a caso, sono presentati dal personaggio di Antonio Forte attraverso una lunga e “squisita” descrizione (1,3):

Gli spaghetti all’assassina tu non li hai mai mangiati [...] è un piatto semplice, ma la semplicità di un maestro. Anzitutto, gli spaghetti si devono attaccare alla padella ma al punto giusto, non di più, eh. [...] Si cucinano a secco, nel sugo, poi si aggiunge il brodo e piano piano si gira finché lo spaghetti non s’incurva, s’accascia su sé stesso. Si fa sinuoso, callosetto, piccolo piccolo fino a pentirsi di essere spaghetti. Attenzione, eh. Niente a che vedere con la consistenza degli spaghetti cucinati in acqua e sale, mi raccomando. Ma poi, quel colore rosso, tendente al bruno, con quelli un po’ bruciacchiati che scrocchiano sotto i denti.

2.1.3. Focus sul linguaggio di alcuni personaggi

Il parlato di alcuni personaggi specifici è costellato di alcune particolarità degne di nota, volte a caratterizzarli. Antonio Forte, presentato come un uomo di vastissima cultura, tanto da meritarsi l’appellativo di *Wikipi* (dal nome dell’enciclopedia online), non di rado cita opere liriche, letterarie e cinematografiche, anche adattandole al contesto⁴¹. Vediamo qui, in ordine:

³⁸ D’altronde tutti i libri di Genisi terminano con un ricettario intitolato “Le ricette di Loli”, mentre nei libri di Camilleri che hanno ispirato l’autrice sono descritti minuziosamente i piatti tipici mangiati dal protagonista, a casa o in trattoria.

³⁹ Cfr. Gioia-Mele-Signorile, 2020.

⁴⁰ Anche *tiella* nel significato di ‘gran quantità’ nella frase «c’hanno una tiella di figli» (1,3).

⁴¹ Gli adattamenti sono segnalati in grassetto.

Una citazione al *Don Giovanni* di Mozart mentre il personaggio si trova in questura con Marietta e Lolita:

Va in scena il *Don Giovanni* di Mozart [...] “Madamina, il catalogo è questo”.
Atto primo, scena quinta. (cantando) “In Italia seicento e quaranta / in Ale-
magna duecento e trentuna / Cento in Francia, in Turchia novantuna / Ma in
Ispagna son già mille e tre!” (3,2)

Una citazione al quinto canto della Divina Commedia, per spiegare al collega Esposito un’incisione appena rinvenuta sulla superficie di una prova (“ratto s’apprende”):

Amor, ch’al cor gentile ratto s’apprende. [...] Caina attende chi a vita **la** spense.
(2,1)

Un rimando a *La peste* di Camus, dopo aver letto il messaggio “Entrate, sono morta” lasciato presumibilmente dalla vittima prima di suicidarsi:

“Entrate, sono morta”. Camus, *La peste*. Nel primo capitolo, il signor Cottard,
prima di impiccarsi, lascia un messaggio simile. (3,3)

Un riferimento all’*Otello* shakespeariano nel corso dell’interrogatorio di un’attrice teatrale:

I tuoi occhi sono lucidi. Il mio tempo è finito, Otello. Porta le tue mani forti
per l’ultima volta attorno al mio collo. (2,6)

Una citazione al personaggio di Noodles di *C’era una volta in America* (tratta a sua volta dal *Cantico dei cantici*):

Antonio: Oh figlia di principe quanto sono belli i tuoi piedi nei sandali.
Il tuo ombelico è una coppa rotonda dove non manca mai il vino,
il tuo ventre un **campo** di grano circondato da gigli,
il tuo respiro ha il profumo delicato delle mele,
nessuno **ti** amerà mai come **ti** ho amato io.
Che cosa hai fatto in tutti questi anni?
Lolita: Sono andata a letto presto. (2,4)

Infine, la menzione del thriller inglese *Intrigo Internazionale*, ragionando sulla possibilità che la vittima potesse essere una spia:

Che cos’è, *Intrigo internazionale* di Alfred Hitchcock? (3,1)

Il personaggio fa inoltre sfoggio della sua conoscenza del latino o di altre lingue straniere attraverso l’uso di espressioni cristallizzate del tipo *vita sine proposito vaga est* (1,2), *festinare nocet* (1,3), *felix est non aliis qui videtur, sed sibi* (1,4), oppure di piccoli inserti all’interno del discorso:

Antonio: Il giorno dell’omicidio qualcuno ha comprato *citrus sinensis* alle ore 19:45.

Lolita: Cosa?

Antonio: Ah, arance. Scusami, ho usato la definizione botanica. (1,1)

Signora Morelli, indagata: Ispettore, che ci avete chiamato a fare l’ultimo dell’anno? Con la volante poi, come delinquenti. Vi rendete conto?

Antonio: “Delinquente” dal latino *linquō, linquis, liqui, lictum, linquere*. Significa “abbandonare”, “tralasciare”. E noi non tralasciamo niente, signora Morelli. Prego! (1,1)

Finalmente le si presenta l’occasione, un momento propizio – i miei amici greci lo chiamano *kairos*. (2,2)

Oltre a moltissime delle particolarità menzionate prima, per caratterizzare il parlato di livello molto basso di Nunzia e Santa, rispettivamente madri di Lolita e dell’agente Esposito, si fa largo uso di storpiature di parole straniere o concetti moderni, con intento chiaramente comico. Nunzia dirà quindi *Bred & Belfast* per *Bed & Breakfast* (1,2), struttura raffazzonata nel corso degli episodi dalla famiglia Lobosco, e i cui ospiti – come il giapponese Atsumori, che per Nunzia diventa *Azzomuri* (1,2) – dovranno effettuare il *keccin* e non il *check-in* (3.3); l’amico di Trifone, Saladino, diventa invece *Salatino* (3.1). Al personaggio di Santa sono invece delegate perlopiù le storpiature di nomi appartenenti alla cultura indiana (di cui la nuora si fa portatrice): così Siddharta, Ganesh e Jaracanda diventano rispettivamente *Sidderta*, *Ganascia* e *Samarcanda* (3,1). Alla stessa nuora si rivolge con un: «toglimi una curiosità, Caterì, tu che sei quella *burrista* e *induaista*, là...» (anziché buddista e induista) (3.4); sempre a Santa sono demandati due giochi di parole legati all’ambito gastronomico (esempi dall’episodio 2,4): «*cacio cavallo* che l’erba cresce» e «*dulcis in fungo*, i finocchi marini». Si vedano anche i seguenti dialoghi tratti dagli episodi 3,1 e 2,1:

Nunzia: Che poi non ho capito che cos’è che deve fare, sta cosa moderna là, l’albergo confuso...

Carmela: Diffuso, má, diffuso.

Nunzia: Eh, quello.

Trifone: Fanno pallacanestro?

Nunzia: No, no, só musicisti. Ehm... Musica *Trep!*

Trifone: *Trep?* E che cos’è?

Nunzia: Boh, *ce sacce*. Forse perché só tre?

Trifone: Eh, però só due.

Nunzia: Mé, il terzo arriverà! Ciao, Trifó!

Infine, all’agente Esposito capita di irrigidire il suo eloquio in un rigoroso burocratese, anche in situazioni del tutto informali. Si vedano, ad esempio, una conversazione telefonica tra Esposito e Lolita (1,3) e un dialogo tra i due mentre sono nell’abitazione di lei (3,1):

Esposito: Dottoressa buonasera, disturbo?

Lolita: No, dimmi.

Esposito: Ci volevo dire che come da lei ordinato abbiamo rilasciato Sifanno Vitantonio di anni 32, fu Giuseppe, domiciliato...

Lolita: Ho capito, non farmi l'anagrafica.

Esposito: Scusate dottoré! Ci volevo pure dire che i primi riscontri confermano l'alibi di Badalà Calogero e Fanny Oliveira, residenti in Bari. Il Badalà, fu Giovanni, trovavasi in località periferica presso il locale “Monica Sexy Club”, in periferia... ehm... ove operava come direttore di sala e barista accogliendo e conversando con gli avventori appassionati del genere artistico noto come *lap dance*.

Lolita: Espò, ma perché mi stai parlando in poliziottesco? Che c'è, tua madre davanti?

Esposito: No, che c'entra dottoré?

Lolita: C'è o non c'è?

Esposito: C'è, c'è... Quella sempre sta.

Esposito: Ho fatto le ricerche che mi avete richiesto e sono venuto subito a fare rapporto.

Lolita: Bravo, dimmi dimmi.

Esposito: Allora, dunque: ho avvertito l'ambasciata tedesca e ho rintracciato il padre della vittima, Franz Weber, fu Otto, unico parente in vita della suddetta Birgitte. Il Weber, nato a Monaco il ventidue zeronove millenovecentosessantatré, è divorziato dalla defunta madre della vittima...

Lolita: ma che mi devi fà, la biografia mó?

Esposito: Scusate dottoré.

Lolita: Che ci fai lì impalato?

Esposito: Sto facendo rapporto al superiore. Il regolamento dice che...

Lolita: *Assittete*, che mi stai facendo venire l'ansia, non siamo in questura.

3. LA PUGLIA (?) DI GERRI: UN RITRATTO INDEFINITO

La serie televisiva *Gerri* è prodotta da Cattleya, in collaborazione con Rai Fiction, la Direzione generale Cinema e audiovisivo del Ministero della Cultura e con il supporto di Regione Puglia, Fondazione Apulia Film Commission e Puglia Promozione. La sceneggiatura è di Donatella Diamanti e Sofia Assirelli su soggetto di Giorgia Lepore (autrice

dei romanzi da cui la serie è tratta⁴²). L'unica stagione finora prodotta è composta da 4 episodi di circa 100 minuti, diretti da Giuseppe Bonito, ed è andata in onda in prima serata su Rai1 nel 2025.

Questa *fiction* si distanzia per certi versi dal classico modello di poliziesco regionale, andando a focalizzarsi forse fin troppo sulla storia personale del protagonista, a cui i crimini sembrano fare quasi solo da contorno. Di conseguenza, la trama verticale, che dovrebbe sorreggere il singolo episodio (e che comunque occupa la maggior parte del minutaggio), appare come un mero riempitivo a fronte dell'importanza (qualitativa ma non quantitativa) della trama orizzontale.

Anche l'ambiente viene relegato in secondo piano, nonostante il sempre più diffuso interesse da parte della Rai per la *fiction* ambientata in Puglia, di cui *Gerri* è proprio l'ultimo prodotto a cavalcare l'onda. Malgrado le numerose e incantevoli inquadrature su molte cittadine delle province di Bari e BAT e soprattutto sull'area portuale di Trani (città in cui è ambientata la serie), la Puglia di *Gerri* resta un suggestivo ma plastico paesaggio da cartolina, fortemente slegato dalle dinamiche dei delitti e dal vissuto dei personaggi, che ne sembrano totalmente impermeabili. Questa mancanza, per certi versi piuttosto grave, si riflette anche sulle scelte linguistiche della produzione, come vedremo in seguito (§ 3.1.). La somma di questi elementi fa risultare l'ambientazione quasi posticcia, uno sfondo trasparente che potrebbe essere sostituito senza difficoltà con una qualsiasi altra città situata in un punto imprecisato del Meridione italiano.

Per quanto riguarda le scelte effettuate per i ruoli e per la caratterizzazione dei personaggi, d'altro canto, la serie si conforma – fin troppo – al tipico modello del poliziesco regionale italiano; l'unica scelta davvero coraggiosa da segnalare è quella delle origini rom del protagonista. A parte questo, *Gerri* (interpretato da Giulio Beranek), soprannome per Gregorio Esposito, è il solito investigatore geniale che risolve i casi grazie a un innato istinto e un'incontenibile impulsività che lo distingue dai colleghi. A differenza delle altre due *fiction* prese in esame in questa sede, il protagonista non è a capo della squadra investigativa ma deve, anzi, sottostare con non poche difficoltà alla presenza quasi asfissiante del diretto superiore (Alfredo Marinetti, interpretato da Fabrizio Ferracane), con cui si è parallelamente sviluppato un rapporto padre-figlio. Tra i membri della squadra, inoltre, non sempre scorre buon sangue: c'è competizione, antipatia e talvolta pregiudizi nei confronti del protagonista, soprattutto con l'agente Calandrini (Lorenzo Adorni). Questo clima, ovviamente, rende più difficoltose e malviste le iniziative personali di *Gerri* (non a caso, Alfredo lo ammonisce costantemente di «non partire subito per la tangente» 1,2) che, tuttavia, portano sempre alla risoluzione del caso.

Tra gli altri personaggi, sono da menzionare la dottoressa Palmieri (Cristina Pellegrini) e il dottor Castellana (Tony Laudadio), rispettivamente dirigente della scientifica e medico legale, che non mancano di rendere ogni scena del delitto un teatrino comico infarcito di dispetti e battutine. Lo schema, trito e ritrito, è quello della coppia i cui problemi personali sconfinano inevitabilmente sul posto di lavoro (i due sono recentemente divorziati dopo quindici anni di matrimonio).

⁴² L'ambientazione dei romanzi è Bari, quella della serie è Trani. È possibile che il *setting* sia stato modificato per non utilizzare le stesse panoramiche del capoluogo pugliese già molto presenti in *Le Indagini di Lolita Lobosco*.

Risulta rilevante anche il ruolo di Claudia (Roberta Caronia), moglie di Marinetti, che diviene per Gerri una figura materna con cui condivide il rituale del lavaggio dei piatti del pranzo domenicale. Parallelamente a quello con Marinetti, tale legame non si configura come quello di un figlio adulto con una figura genitoriale, ma somiglia piuttosto a quello di un adolescente (qui però velato da un non troppo leggero complesso di Edipo).

Un altro cliché è la relazione che si sviluppa fra il protagonista e l'ultima arrivata nella squadra investigativa, l'agente Lea Coen (Valentina Romani) appena trasferita da Roma. Ecco quindi che l'iniziale sdegno che dimostra nei confronti di Gerri e delle donne che cadono nella sua “rete da paranza” non può che finire per tradursi in un'infatuazione nei suoi confronti.

Sono numerosi i rimandi alla napoletanità (sempre resa in maniera caricaturale), che in una *fiction* Rai ambientata al Meridione non mancano pressoché mai. A tal proposito, registriamo la presenza del personaggio di Antonietta (Mimma Lovoi), proprietaria del bar che Gerri frequenta abitualmente.

Come in altre *fiction* poliziesche, non manca un focus piuttosto invasivo sugli instabili rapporti sentimentali intrapresi dal protagonista con l'altro sesso, caratterizzandolo come uomo affascinante, sfuggente e sicuro di sé, ma al contempo misterioso e irrequieto per via degli eventi dolorosi che hanno costellato il suo passato. Tra questi, emerge prepotentemente nel filone orizzontale il trauma riportato dall'abbandono della madre in tenera età, vero e proprio fulcro della narrazione (a cui si fa riferimento più volte tramite numerosissimi *flashback*).

3.1. *Analisi linguistica di Gerri*

Come accennato in precedenza, la Puglia rappresentata in questa *fiction* rimane un panorama indefinito, privo di particolari caratterizzazioni. La città di Trani sembra infatti un luogo immaginario in cui confluiscono inflessioni e parlate centrali e meridionali di vario tipo (ad esempio, Santeramo con la sua cadenza napoletana e Marinetti con quella siciliana) con una netta preponderanza per quella romanesca. Non mancano personaggi che parlano in dizione e chi, come l'agente Calandrini, ha una parlata settentrionale.

Va però precisato che nei romanzi da cui è tratta la serie i personaggi parlano quasi esclusivamente in un perfetto italiano (tranne alcuni sporadici *mó* e troncamenti nelle forme vocative); paradossalmente, quindi, la trasposizione televisiva aggiunge elementi di italiano regionale al materiale d'origine, ma il risultato è davvero poco credibile⁴³. Queste scelte linguistiche, quindi, se da una parte salvano la serie da possibili critiche di macchietismo meridionale, dall'altra segnano un'adesione al modello del poliziesco italiano ageografico. Solo alcuni degli abitanti della zona, coinvolti nei casi, presentano una parlata etichettabile come pugliese. In linea di massima, tra i fenomeni fonetici da evidenziare di tale varietà vi sono la pronuncia sempre sorda della *s* intervocalica, la pronuncia indistinta delle vocali finali (*mezzanottə*, *cosə*, *purə*), la chiusura delle *o* ed *e* toniche in sillaba aperta (*Nicóla*, *paróle*, *béne*, *insiéme*) e la loro apertura in sillaba chiusa (*bisògno*, *rispònde*, *cordialmènte*, *c'èntro*),

⁴³ Una soluzione simile ma con esiti totalmente diversi è stata utilizzata per *Il metodo Fenoglio - L'estate fredda* (cfr. § 4.1.).

la sonorizzazione delle consonanti *c* e *t* post nasali (*comingiato, venditrè*), la propensione al raddoppiamento delle consonanti *b* e *g* in posizione intervocalica (*abbito, psicologgici*). L’uso del dialetto barese, all’interno della serie, è limitatissimo ed impiegato solo da pochi personaggi occasionali ed esclusivamente con brevissimi inserti in contesti di commutazione o alternanza di codice. A tal proposito, si riporta un dialogo tra Gerri, Lea Coen e Grazia Lacerri, cognata della vittima, tratto dal finale di stagione (1,4):

Grazia: Mi avevano detto di una morta ammazzata, ma non pensavo fosse lei. Poi quando ho capito che era Ketty, un altro poco e finivo lunga lunga a terra... (Guarda verso la finestra della vicina, che sta spiando la scena) *Uei, addò nesciùne se fásce le cazze só!* ... Scusate. Ma i bambini dove stanno?

Gerri: Temiamo se li sia presi il padre.

Grazia: No! Ma che c’entra Nicola? Quello ieri quando è uscito di casa i bambini stavano a letto a dormire, e Ketty era viva!

Lea Coen: Lei che ne sa?

Grazia: Nicola è venuto a casa mia, ieri. Alle undici sarà arrivato... Stava pieno pieno di graffi. Ho detto: “Ma che è successo?” “No, no, ho litigato co’ Ketty, le solite cose, però niente di ché”.

Gerri: Ma come “niente di ché”, l’ha massacrata di botte...

Grazia: Ehi, guardate che vi state sbagliando! Nicola ieri non si è mosso da casa mia! Io a mezzanotte l’ho pure chiamata a Ketty, che volevo sapere se teneva il bisogno di qualche cosa. E quella ha detto “nono, *fatte le cazze tú*”. Eh. Quindi, stava incazzata però era viva.

Gerri: Fino a che ora è rimasto suo fratello a casa?

Grazia: Saranno state... le cinque e mezza... È andato al porto, perché a volte lo chiamano quando stanno le barche dei turisti per dare una mano... Per questo che sta lontano da casa, a volte pure na settimana...

Lea Coen: Chi lo chiama? Un’agenzia o un amico?

Grazia: Non so, quello lavora a nero. Mó ho pure provato a chiamarlo, ma non risponde. Il telefono sta staccato, non lo so, sicuro quello sta a largo e non prende. *Poveridde, mó come ‘nge l’ha díscce...*

Gerri: Lui poveretto, no?

Grazia: Nicola a Ketty gli voleva bene! Dodici anni che stavano insieme! E Jennifer e Kevin sono la vita sua! Me li dovete trovare questi bambini.

Tra i fenomeni morfosintattici di italiano regionale presenti all’interno della *fiction*, non legati strettamente alla varietà pugliese (abbondanti anche nel brano riportato sopra): il largo impiego di *stare* nel significato di ‘essere, trovarsi’ («credevo stessimo d’accordo» 1,1; «sa che se vuole stiamo qua», «sul desktop di Nina ci sta solo questa cartella» 1,2; «stava in un lascito» 1,3, «diversi schizzi che stavano sulla tomaia» 1,4) e di *tenere* ‘avere’ («volevo sapere se teneva il bisogno di qualche cosa» 1,4); il troncamento di alcune forme verbali («mi metto a fá i gelati», «devo mangià» 1,1; «dobbiamo parlà» 1,2; «che ti devo di?» 1,3; «ho capito, mica só scemo», «ti faccio stà peggio di come stai adesso», «devi cresce» 1,4) e

dei nomi (*Pierpà, Enri, Annalì* 1,1; *ispettó* 1,4), l’uso iperesteso di *a* in vari contesti, tra cui l’oggetto preposizionale («ho chiamato a Santeramo», «si mangiano pure a noi» 1,1; «non ha sorpreso a nessuno» 1,2; «io non faccio scemo a nessuno» 1,3; «guardi a me», «a Nicola lo arresto io», «manco li calcolava a quei poveri figli» 1,4) e dopo l’avverbio di paragone *come* («io sono come a te» 1,4); la posposizione del possessivo rispetto al sostantivo («al posto suo», «l’ufficio mio», «il lavoro mio» 1,4); alterazioni all’ordine standard dei costituenti («ancora i segni c’ho» 1,2; «ma veramente fai?» 1,3); l’utilizzo dell’avverbio *mó* nel significato di ‘adesso’ («non ridi più mó?» 1,3; «mó me li porto», «che gli canto mó?» 1,4); l’utilizzo dei dimostrativi *questo* e *quello* a scapito dei pronomi personali di terza persona («questo t’ha arrestato a te» 1,3; «e quello non stava a Marsiglia?» 1,1; «quello manco li calcolava» 1,4). Le ripetizioni pleonastiche («visto che stai qua te lo chiedo a te» 1,1; «mi devi proteggere tu a me?» 1,2; «lasciami perdere a me» 1,3) sono invece imputabili all’utilizzo di un registro colloquiale piuttosto che al tentativo di rendere meridionale la parlata degli interpreti. Sono inoltre da segnalare l’uso meridionale del *voi* al posto del *lei*, dell’interiezione napoletana *ja* da parte del personaggio di Antonietta (1,4) e costrutti del tipo *eddaje ‘n po’!* (1,1), tipici dell’italiano di Roma, dall’agente Lea Coen.

A livello lessicale, registriamo la presenza di *le terrise* per ‘i soldi’⁴⁴ (1,4) e di *sfracannare di mazze* nel significato di ‘riempire di botte’ (1,4). Per quanto riguarda il turpiloquio, emerge a più riprese e specialmente in momenti di forte emotività: *coglione* (1,1), *cazzo* (1,1), *stronzo* (1,4), *testa di cazzo* (1,4), *puttana* (1,4), *vaffanculo* (1,4) oltre al dialettale *tremóne* come ‘sciocco, stupido’ (1,3). Si segnala, infine, la storpiatura del nome del collega Calandrini fatta da Gerri al solo scopo di sottolineare l’ostilità che intercorre tra i due⁴⁵:

Gerri: Tieni Calandretti, questi sono i nomi dei proprietari delle ville, vedi se c’è qualche super potenza pure lì in mezzo.

Calandrini: Oh, “Calandrini” non ti piace proprio, eh? Devi sempre storpiare il nome! “Calandrini” è lineare, semplice, bello... (1,1).

4. LA PUGLIA VEROSIMILE DEL MARESCIALLO FENOGLIO

Un caso a parte è rappresentato dalla serie televisiva *Il metodo Fenoglio – L’estate fredda*, tratta dai romanzi dello scrittore barese Gianrico Carofiglio, che si discosta per molti aspetti dalla tipica *fiction* poliziesca targata Rai. Il prodotto, di alta qualità, non solo si sviluppa su una trama unicamente orizzontale che lascia molto poco spazio alle vicende personali e amorose del protagonista, ma ambienta la narrazione nel passato, utilizzando come sfondo fatti realmente accaduti, tra cui l’incendio del Teatro Petruzzelli di Bari (27 ottobre 1991), la strage di Capaci e quella di via d’Amelio⁴⁶. La storia della Bari degli anni Novanta, segnata dall’ascesa della criminalità organizzata tra guerre fra clan e sequestri

⁴⁴ Cfr. Gioia-Mele-Signorile, 2020.

⁴⁵ Non a caso, quando Gerri si rivolge a lui, per la prima volta, senza modificarne il nome, Calandrini chiede alla collega Lea: «Senti ma, sbaglio o mi ha chiamato Calandrini?» (1,4).

⁴⁶ Mentre la tipica serie poliziesca italiana narra di fatti immaginari in contesti reali o addirittura in cittadine inventate ma ben caratterizzate.

lampo, riesce così a ritagliarsi uno spazio nel periodo degli attentati mafiosi di risonanza nazionale.

La *fiction* è stata prodotta da Clemart in collaborazione con Rai Fiction e Latina Film Commission su sceneggiatura e soggetto di Gianrico Carofiglio, Antonio Leotti, Doriana Leoneff e Oliviero Del Papa⁴⁷. Si tratta di una miniserie composta da un'unica stagione di 8 episodi di 50 minuti, diretti da Alessandro Casale e andati in onda in prima serata su Rai1 nel 2023.

Uno dei punti di forza di questa serie è sicuramente l'ambientazione, resa impeccabilmente sia dal punto di vista temporale che spaziale. È evidente, a tal proposito, il tentativo brillantemente riuscito da parte della produzione di creare un prodotto di alto valore anche dal punto di vista tecnico e artistico. Ciascun episodio inizia con un'apertura *cold open* capace di proiettare, specialmente nell'episodio pilota, lo spettatore all'interno del contesto barese degli anni Novanta⁴⁸. Di particolare pregio risulta anche la scelta dei costumi, degli oggetti di scena e, soprattutto, il lavoro magistrale nella resa linguistica. Discostandosi dall'italiano pressoché standard dei romanzi⁴⁹, gli sceneggiatori caratterizzano correttamente il linguaggio dei personaggi (cfr. § 4.1.). Lontani sia dal macchiettismo di *Le Indagini di Lolita Lobosco* che dal generico italiano simil-meridionale di *Gerri*, la commistione di italiano standard, regionale e dialetto funziona benissimo e rende viva e verosimile la Puglia di *Il metodo Fenoglio - L'estate fredda*:

Alessio Boni, l'interprete del maresciallo Fenoglio, ha l'accento del Nord in ossequio alle origini torinesi del personaggio [...]. I suoi collaboratori, tra cui l'appuntato Pellecchia interpretato da Paolo Sassanelli, si limitano a fare simpatia con un'inflessione barese comprensibile davvero a tutti. Gli esponenti della malavita locale invece [...] si esprimono quasi sempre in un dialetto stretto. [...] Il dialetto, qui, ha ragioni innanzitutto drammaturgiche. Sarebbe risultato decisamente irrealistico far dialogare un gruppo di criminali cresciuto negli ambienti più malfamati e periferici della città in perfetto italiano. Il tono dei dialoghi della serie non è quello di un altro noir cinematografico sugli ambienti della malavita barese [...], ma non è nemmeno quello maccheronico del «Commissario Montalbano», con i sicilianismi lessicali e fonetici di Camilleri diventati [...] persino d'uso comune [...] ma il dialetto che si ascolta ne «Il metodo Fenoglio – L'estate fredda» non è [nemmeno] paragonabile a quello utilizzato in «Le indagini di Lolita Lobosco». [...] Luisa Ranieri fu rimproverata proprio dai baresi per l'uso macchiettistico dello slang locale, al quale un po' tutta la produzione era stata

⁴⁷ Quest'ultimo solo per la sceneggiatura.

⁴⁸ Il primo episodio si apre infatti col videoclip del brano *Call me* di Ivana Spagna, trasmesso (come si evince dalla scena seguente) sui televisori a tubo catodico di un vecchio negozio di elettronica. L'inquadratura cambia mentre la musica si fa ovattata e si percepisce in lontananza una sirena della polizia, seguita dal brusco rombo di un motore. La vetrina del negozio viene improvvisamente sfondata da un camioncino e la musica torna a sovrastare gli altri rumori. I ladri irrompono nel negozio, rubano i televisori e fuggono a bordo del mezzo. Segue uno stacco netto: regna il silenzio, la scena è completamente deserta. Inizia la colonna sonora della sigla.

⁴⁹ La trilogia da cui viene tratta la fiction impiega il dialetto esclusivamente per i soprannomi dei mafiosi e per l'esclamazione «*Cudd' chin' d' merda cornut' 'nfimones*» (Carofiglio, 2016: 197) di un alterato boss che per il resto si esprime normalmente in italiano.

piegata, pur essendo coinvolti diversi attori del posto. [...] Dunque, si scatenarono polemiche. Ma, appunto, per l’uso di una parlata che di locale aveva solo il profumo. [...] Quella de «Il metodo Fenoglio» è tutta un’altra storia (Francesco Mazzotta, *Corriere della Sera*, 4 dicembre 2023).

Il maresciallo piemontese Pietro Fenoglio è immerso da ormai dieci anni nel contesto urbano barese; Fenoglio ne comprende pienamente le regole e i codici espressivi linguistici⁵⁰, ma mantiene comunque un professionale e personale distacco dallo sfondo («io non mi abituerò mai a questa città, mai» 1,1). Questa asetticità è ben evidente nei dialoghi coi suoi sottoposti e specialmente col suo braccio destro, l’appuntato Antonio Pellecchia (interpretato dal barese Paolo Sassanelli), che non limita mai l’impiego di espressioni dialettali e regionali quando si rivolge al protagonista, il quale tuttavia non ne utilizza neppure una per l’intero arco narrativo.

Uomo altamente riflessivo, il maresciallo è spesso ritratto mentre visita musei o cammina per il lungomare di Bari ascoltando, assorto, brani di musica classica col suo immancabile Walkman. Un hobby che in un certo senso potrebbe considerarsi parallelo al nuoto di *Montalbano* e al *jogging* di *Lolita Lobosco*.

Ciò che distingue questa *fiction* dal classico poliziesco è certamente una trama più seria e strutturata che arriva a trattare di temi quali la mafia o la responsabilità e le colpe presenti anche all’interno delle stesse forze dell’ordine. La maturità della narrazione si rispecchia anche nella presenza di una comicità ben più moderata, demandata perlopiù a qualche battuta da parte di Pellecchia; il personaggio dell’appuntato, infatti, in *Fenoglio* viene utilizzato (anche) per stemperare la tensione, ma senza mai sfociare nel macchietismo, che è invece presente in altre serie poliziesche regionali.

A mancare sono anche veri e propri contrasti con il diretto superiore, il colonnello Quinto Valente (interpretato da Francesco Foti), che si limita talvolta a rimproverarlo bonariamente o, al massimo, ad invitarlo a riflettere maggiormente sulle sue ipotesi investigative. Si veda di seguito un dialogo tratto dall’episodio pilota (1,1):

Valente: Fenoglio, io te lo dico papale papale: così non può andare avanti. Tu hai cacciato via i colleghi che ti avevo mandato in appoggio! Se io do un ordine, pretendo che venga rispettato!

Fenoglio: Ma non c’era alcun rischio, mi creda, altrimenti non l’avrei mai fatto.

Valente: Questo lo devo decidere io! Tu la devi smettere di fare di testa tua!

Fenoglio: Va bene.

Valente: No, non va bene. Tu, adesso, davanti ai tuoi colleghi, devi dire che non prendi più iniziative personali. Dai.

Fenoglio: Scusi ma ci ha fatto chiamare per questo?

Valente: Ma che fa, sfotte pure?

⁵⁰ Si veda, a tal proposito, lo scambio di battute tra un carabiniere e Fenoglio: Carabiniere: È sicuro, marescià? [...] *U Tuzzi non è un dølge de sale*, eh! | Fenoglio: Sì, sì, lo so. Ma bastiamo io e Pellecchia, non vi preoccupate (1,1).

Fenoglio: Non mi permetterei mai.

Valente: Sì, vabbè.

Pellecchia: Colonnello, comunque non si preoccupi, eh. Se le cose si mettono male sta sempre Pellecchia.

Valente: E certo. È arrivato Batman! Andate fuori dai piedi, e non vi fate vedere fino a domani.

Degna di nota è anche la rappresentazione dei malavitosi, mostrati nella tipica dualità che fa coesistere valori morali diametralmente opposti. Da una parte, i mafiosi non si fanno scrupoli a compiere reati gravissimi, fra cui ovviamente l'omicidio: uccidere, anche con metodi piuttosto crudeli⁵¹, è parte della loro quotidianità. Contemporaneamente, tengono in altissimo conto la religione, aspetto reso evidente dall'estrema importanza che danno ai riti cristiani (battesimo, comunione, funerale) e dalla percezione di sacralità che hanno del luogo di culto. Non è un caso che il mafioso Vito Lopez decida di farsi trovare in una chiesa quando decide di consegnarsi per collaborare con la giustizia e, nell'interrogatorio che segue, sostiene la sua innocenza affermando: «gli ho fatto da padrino, [...] non avrei mai potuto fargli del male» (1,5). Fondamentale è anche la lealtà: per chi si macchia della collaborazione con un altro clan o con la polizia l'unica possibilità è la morte. Questo strano amalgama di valori è ben esplicitato nel dialogo seguente (tratto da 1,5), che chiarisce chi è un bersaglio valido (gli uomini) e chi no (le donne, i bambini, gli animali):

Fenoglio: Lei e Simone Lo Surdo eravate molto legati, vero?

Lopez: Sì, eravamo amici, avevamo tutti e due la passione per i cani. E quando Grimaldi li ha ammazzati ho capito che non si poteva più andare avanti.

D'Angelo (PM): Si spieghi meglio.

Lopez: Quando Grimaldi ha ucciso a Simone, ha ammazzato pure al mio cane, e io questa cosa non l'ho mandata giù.

D'Angelo: Però l'omicidio del suo amico l'ha mandato giù.

Lopez: È una cosa diversa. Mi è dispiaciuto molto per Simone, ma un uomo si può difendere, un cane invece no.

Per quanto riguarda gli altri aspetti, la serie non stravolge i canoni discussi in precedenza: ritroviamo anche qui lo spiccato intuito investigativo del personaggio principale (anche se il formato orizzontale permette di mostrarne talvolta la fallibilità umana), un fedele aiutante pronto a fargli da spalla, una squadra investigativa ai suoi ordini e un immancabile rimando (seppur solo accennato) alle vicende sentimentali del protagonista, che per una volta non si risolvono in un circolo infinito di partner.

⁵¹ «Gli han sparato con un cannone? Non ho mai visto una cosa del genere» (1,2) è il commento del medico legale davanti al corpo di una delle numerose vittime.

4.1. La resa linguistica della Bari di Fenoglio

Come indicato in precedenza, la serie *Fenoglio* spicca rispetto alle altre due per le (ottime) scelte linguistiche legate alla resa del parlato. Il capoluogo pugliese, infatti, diviene qui un reticolo di più varietà e inflessioni, mai forzate, che ne restituiscono un ritratto verosimigliante. Non si tratta del barese maccheronico degli interpreti di *Le Indagini di Lolita Lobosco* né della Puglia insapore di *Gerri*, in cui gli attori con inflessione pugliese sono meno di quelli con accento romano. In *Fenoglio* coesistono italiano dell’uso medio e italiano medio-basso caratterizzato, soprattutto per quanto riguarda gli abitanti della città, da interferenze del dialetto barese. Sono frequentissimi, a tal proposito, i casi di *code-mixing* (si osservino i passi di seguito, in cui l’italiano colloquiale si mescola a elementi di italiano regionale e di dialetto):

Sig.ra Lattarulo (testimone): È arrivato questo giovane che andava *fuscènne*.

Pellecchia: Che andava di corsa [a Fenoglio].

Fenoglio: Sì. Sì, sì.⁵²

[...]

Fenoglio: E perché?

Sig.ra Lattarulo: E perché subito dopo la busta l’ha buttata nel cassonetto. Ed io l’ho visto con gli occhi miei, eh.

Fenoglio: E poi questo giovane cos’ha fatto?

Sig.ra Lattarulo: E poi ha preso la macchina e se n’è andato.

Fenoglio: Si ricorda per caso che macchina era?

Sig.ra Lattarulo: *E dälle, véde a cusse. ‘Ge dai u discete e se pigghiene tutte u vrazze.*

[...]

Fenoglio: Scusi... si ricorda la targa della macchina?

Sig.ra Lattarulo: Eeh, buonanotte! Ma alla mia età mi posso ricordare il numero della targa? Me lo sono segnato, no? Eh. Aspetta, *Aspé, mó t’u fazzze vedé.* Allora, *addó stè...* ecco qua. [...] *Só fatte bune?*

Fenoglio: Benissimo. (1,1).

Albino: Girano troppi soldi, troppi *terrìse*, rischia che il banco salti in aria. Comunque terrei d’occhio a Lopez [...] perché Lopez *tène la cape*, Grimaldi no. (1,1).

È soprattutto il linguaggio impiegato da Pellecchia, in qualsiasi contesto comunicativo, a colorarsi di tratti di italiano regionale. Si osservi, ad esempio, il seguente dialogo con un suo anziano amico (1,3):

⁵² Si noti qui, come già mostrato in precedenza, come Fenoglio abbia compreso l’espressione dialettale pronunciata dalla signora Lattarulo prima della traduzione di Pellecchia.

Pellecchia: Mé, Atalanta-Cagliari?

Anziano: Uno.

Pellecchia: Mé, mó viene il fatto. Bari-Milan.

Anziano: Ehi... Toni, con la morte nel cuore, due.

Pellecchia: No, no, *ma perché, no, non è cose* proprio. Al massimo al massimo X.

Anziano: Ti faccio solo un nome: Van Basten.

Pellecchia: Vabbè, ho capito. Ma il Cavaliere non si poteva comprare il Bari?⁵³

Anziano: *Se... e cudde ce tène la cape a sparte le rèchie?*

I mafiosi comunicano tra loro utilizzando un italiano fortemente connotato regionalmente e ricco di inserti dialettali (e, talvolta, usano solo il dialetto). Si vedano i seguenti estratti, entrambi tratti dall’episodio 1,3:

Grimaldi: Dai, Gennà, spara!

Gennaro: *U problème tú è che non vuò perdonà a nesciùne, mang’a te.*

Grimaldi: Ma *statte citte*, spara!

Gennaro: *Vafammòcche, sti zombie só proprie strunze!*

Grimaldi: *Sì tu ca sì troppe tremóne!*

Lopez: A Pasquale lo devi portare qua, a questa clinica. Mi conoscono, andrà tutto bene ma devi partire mó, subito.

Antonio: E tu?

Lopez: A me non ti preoccupare, ci penso io.

Antonio: E con Rosa? Con Giuseppe?

Lopez: Stanno apposto, stanno a Torino. Da mesi.

Antonio: Perché non vieni con noi?

Lopez: Con quello non ho ancora finito.

Antonio: Vito... Vito, *avàste*. Parliamoci chiaro, abbiamo perso.

Lopez: Non ancora. Antò, mó pensa a tuo fratello, eh.

Antonio: Pure tu sei un fratello. Non fare cazzate.

I mafiosi comunicano all’esterno della loro cerchia (ad esempio con Fenoglio), sia in italiano standard che in italiano regionale misto a dialetto, a seconda del contesto, come si vede nei dialoghi riportati:

⁵³ Cfr. nota 33.

Grimaldi: Fuori da casa mia.

Fenoglio: Condoglianze.

Grimaldi: Fuori da casa mia! (1,4)

Grimaldi: Ah, sì tu u cape? Hai sentito quello che ho detto?

Fenoglio: No.

Grimaldi: Mia moglie non ci viene a parlà co' voi.

Fenoglio: Signor Grimaldi, dov'è suo figlio?

Grimaldi: Lascia stà mio figlio.

[...]

Fenoglio: Perché non si accomoda in ufficio? La possiamo aiutare.

Grimaldi: Tu a me? *Ma pe piaccé!* (1,3)

Il parlato dei personaggi presenta i tratti fonetici tipici della varietà barese, fatta ovvia eccezione per i personaggi non del luogo. Si ravvisano quindi i seguenti fenomeni (gli esempi sono tratti da 1,1 e 1,4): la pronuncia della *r* intervocalica sempre sorda; l'indebolimento delle vocali finali, che tendono a un suono centralizzato (*maresciallā, bustā*); le vocali toniche *e* ed *o* pronunciate aperte (*dèntro, fèrmo, tòrni, bòcca*) in sillaba chiusa e, viceversa, chiuse in sillaba aperta (*piède, bibliotéca, còlpa, rósa*); la tendenza alla pronuncia sonora delle occlusive *t, c* e *p*, per cui si avranno casi del tipo *dolge, niende* e *sembre*; l'affricazione della *s* con conseguente sonorizzazione post nasale, da cui *conzègnare* e *penzì* e la sonorizzazione dell'affricata alveolare sorda per cui si ha *fidanzàta* (1,2); il rafforzamento delle consonanti *b* e *g* intervocaliche (*subbito, possibbile, raggione, cuggino*); la fricativizzazione dell'affricata postalveolare sorda (*disendo, s'hanno detto*).

Sono presenti in tutti gli episodi dei troncamenti per tutti i tipi di vocativi (nomi propri, comuni e titoli), utilizzati principalmente quando il registro è colloquiale e da personaggi di estrazione medio-bassa. Alcuni esempi: *Montemù* (1,1), *Nicó* (1,1), *Simó* (1,1), *Fenò* (1,1), *marescià* (1,1), *appuntà* (1,3), *dottó* (1,3), *Tonì* (1,3), *Grandó* (1,3), *Antò* (1,3), *Gennà* (1,3).

4.1.1. Tendenze morfosintattiche

Per quanto concerne le tendenze morfosintattiche, nelle parlate dei personaggi meridionali si registrano:

L'utilizzo di *stare* in luogo di 'essere, trovarsi':

Pellecchia: Marescià, dove vai? Sta qua il morto. (1,1)

Rosa: Sta Cinzia qua con me. (1,1)

Savicchio: Quello sta avvelenato pure quando dorme. (1,1)

Grimaldi: Sto un poco in ritardo. (1,1)

Cutrone: Siamo parecchio sotto alla media. (1,1)

Lopez: Ci sta pure un bel campo da pallone. (1,2)

Grimaldi: Dove sta la roba? (1,2)

Tonia (moglie di Grimaldi): Tua sorella sta fuori. (1,3)

L'utilizzo di *tenere* per 'avere':

Pellecchia: Mó mancano gli atti degli apostoli e Fraddosio le teneva tutte. (1,1)

Pellecchia: O tieni una seconda vita? (1,2)

Lattanzi (delinquente): Hai capito o no che tengo l'AIDS? (1,3)

Nicola: Tuo padre non tiene tempo da perdere adesso, vai mó! (1,4)

Numerosi casi di posposizione del possessivo:

Pellecchia: L'ultimo caffè dell'amico nostro. (1,1)

Sig.ra Lattarulo: L'ho visto con gli occhi miei. (1,1)

Grimaldi: Portami la roba se non vuoi finire come all'amico tuo! (1,2)

Pellecchia: Hai imparato dagli amici tuoi tossici. (1,3)

Grimaldi: Come il cane suo lo faccio schiattare! (1,4)

L'iperestensione nell'utilizzo della preposizione *a*, in esclamazioni o nei paragoni introdotti dall'avverbio *come*:

Pellecchia: Poveri a loro! (1,1)

Pellecchia: Beato a lui! (1,3)

Pellecchia: Pensi che ci facciamo prendere per il culo da uno come a te? (1,2)

Ketty (figlia di Pellecchia): Certo che nessuno sa fare i complimenti come a te. (1,4)

Grandolfo: Alla fine abbiamo fatto come a Maradona. (1,4)

Albino: Ma quelli come a Lopez e a Grimaldi non funzionano come a noi. (1,4)

L'utilizzo dell'avverbio *mó* come 'adesso' o 'appena':

Pellecchia: Mó me lo dici? (1,1)

Cardinale: Mó gli devono fare la TAC. (1,1)

Lopez: Mó devo parlare con tuo padre. (1,2)

Grimaldi: Mó pensiamo a Lopez. (1,4)

Trani: Mó dobbiamo tornare a Bari. (1,5)

Lattanzi: Mó l'avevo presa dalla farmacia. (1,3)

Accusativo preposizionale:

Lopez: Ha mandato a me a Milano a prendere la droga. (1,5)

Ruotolo: Tu hai messo nei casini a me. (1,8)

Damiano (figlio di Grimaldi): Però a te non ti strilla mai, sei la sua preferita. (1,3)

Lattanzi: Oggi è la prima volta, e ho trovato a lui. (1,3)

Albino: Comunque terrei d’occhio a Lopez. (1,1)

Lopez: Mó calmati però, non spaventiamo a Giuseppe. (1,2)

Grimaldi: Voi dovete lasciare stare a mia moglie e a tutta la famiglia mia! (1,3)

Tonia: Puoi ammazzare a tutti, tanto Damiano non torna. (1,4)

Di contro, un caso di transitivizzazione verbale:

Lopez: Se non lo sparavo subito, non lo sparavo più. (1,5)

Svariati casi di ripetizione pleonastica, in contesti di oggetto preposizionale:

Lopez: Dove l’avete messo a Simone? (1,2)

Colella (colpevole): L’ho ammazzato io a Fraddosio! (1,2)

Pellecchia: A me non mi devi ringraziare. (1,3)

Rino Angarano: Io ti ho capito a te. (1,4)

Albino: Io ve li trovo a questi qua. (1,6)

Un uso estensivo dei deittici *questo* e, soprattutto, *quello* al posto di pronomi personali:

Pellecchia: Ma questo proprio così si doveva chiamare? (1,7)

Albino: Questi non ci parlano con noi perché non c’è convenienza, non so se mi spiego (1,6)

Lopez: Con quello non ho ancora finito. (1,3)

Albino: Quella una brutta fine faceva. (1,7)

L’utilizzo di *stare a* + infinito in luogo di *stare* + gerundio come perifrasi progressiva:

Malavitoso: Si stavano a scannare! (1,2)

Pellecchia: Ma che stai a dire? (1,3)

Grimaldi: Certo che sta a parlare! (1,5)

Pellecchia: Che stai a fare qua? (1,8)

La perdita di terreno del congiuntivo a favore dell’indicativo, che sostituisce anche il condizionale nei periodi ipotetici del secondo e terzo tipo:

Signora delle pulizie: Credevo che non c’era nessuno. (1,1)

Pellecchia: Se avevamo un binocolo, potevamo controllare se c’era una cicatrice. (1,1)

Tonia: Se c’era la giustizia, a quest’ora [mio figlio] stava a casa, ad aspettarmi. (1,4)

Pellecchia: Aspettavo che ti diplomavi. (1,4)

Pellecchia: Gli altri stanno tutti in carcere e speriamo che ci rimangono. (1,4)

Lopez: Ti sembra che niente ti può toccare. (1,5)

Tonia: Se lo dicevo un’altra volta me lo facevano trovare a pezzi. (1,4)

Un caso di allocuzione inversa:

Rosa (moglie di Lopez): Sei stanco, a mamma? (1,2)

L’ubicazione clausolare del verbo:

Pellecchia: Ad Alessandria queste cose fanno? (1,1)

Parente (al termine della Comunione): Qua siamo! (1,1)

Grimaldi: Come il cane suo lo faccio schiattare! (1,3)

Ruotolo: Nemmeno i soldi mi sono preso. (1,8)

Troncamenti di varie parti del discorso, soprattutto verbi:

Pellecchia: E questi só soldi! (1,1)

Rosa: Só stati pure i carabinieri a casa. (1,1)

Cutrone: Mó lo prendiamo e veniamo a ripulire la macchina tua, è vé? (1,1)

Graziella (testimone): Io só vecchia, mica rincoglionita! (1,2)

Lattanzi: Lasciate stà. (1,3)

Pellecchia: Tutt’appò? (1,8)

4.1.2. Tendenze lessicali

La serie, destinata ad un pubblico più maturo delle altre due *fiction* analizzate in precedenza, non rinuncia ad un abbondante uso del turpiloquio. La scelta linguistica, anche qui, è operata per rendere credibile (e non imbellettare) la parlata di criminali, violenti e aggressivi, ma anche dei personaggi comuni in momenti di stress e rabbia. A sottolineare questi aspetti, la scurrilità è spesso in dialetto: *'azzz/cazzze* (1,1), *strunze* (1,1), *chiene de mèrde* ‘schifoso’⁵⁴ (1,1), *chitemmurte* (1,2), *puttane* (1,3), *vafammòcche* (1,3), *tremóne* ‘sciocco, stupido’ (1,3) *pezze de merde* (1,5) *chitemmurte e stramurte* (1,7); ma non mancano esempi in italiano: *fanculo* (1,1), *cazzi* (1,1), *puttunate* (1,1), *prendere per il culo* (1,2), *pezzo di merda* (1,8). Si impiega, talvolta, anche per stemperare la tensione e rallentare il ritmo, come si osserva nei due esempi seguenti (tratti rispettivamente da 1,1 e 1,3):

⁵⁴ Cfr. Gioia-Mele-Signorile, 2020.

Pellecchia: A me questi discorsi mi fanno accapponare le palle!

Montemurro: La pelle!

Pellecchia: No no, le palle proprio, Montemù!

Pellecchia: Certo che voi due, oh, per far girare le bobine siete fatti apposta, eh!

Montemurro: Quali bobine?

Pellecchia: Le *chegghiùme*, Montemù, i coglioni!

Degni di nota sono anche l'utilizzo dei vocativi *uallìò/uagliò* ‘ragazzo’ e *ué* (1,1) e delle esclamazioni *mob!* ‘incredibile’ («moh, alla faccia del libretto postale!» 1,1) e *mena!* ‘dai’ («mena che dovete crescere» 1,1). Si registrano, inoltre, l'aggettivo *assiduato* nel significato di ‘a modo’ (1,3), il regionalismo panmeridionale *buste dell'immondizia* ‘sacchi per rifiuti’ (1,4) e l'espressione «questo a te che ti è?» nel significato di ‘che rapporti intercorrono tra te e lui?’ (1,3).

5. CONCLUSIONI

Come abbiamo visto, la grande vitalità del genere poliziesco, soprattutto coniugato nella formula “all’italiana”, continua a persistere sin dalla sua prima ondata negli anni Novanta. Di particolare fortuna sono la commistione fra più generi, che nella *fiction* targata Rai si identifica in una fusione tra giallo e *comedy*, e la trasposizione di romanzi. A tal proposito, si crea «una comprensibile sinergia tra il mondo della letteratura e quello dell’audiovisivo», da cui «possono trarre beneficio entrambi i settori» (Fumagalli 2021: 50): la letteratura ottenendo maggior visibilità, la televisione godendo di maggior garanzia di successo e di un minor tempo di realizzazione (avendo tra le mani un prodotto già fatto e collaudato). Ad una sottocorrente di adattamenti letterari regionali, generata dal successo di *Il Commissario Montalbano*, appartengono le serie televisive che abbiamo analizzato dal punto di vista della resa linguistica e dell’ambientazione. La Puglia e il suo parlato rappresentano infatti un fruttuoso campo di interesse per le più recenti produzioni Rai, al punto da averci spinto a raggruppare le tre *fiction* di cui abbiamo ampiamente discusso sotto l’etichetta di “pugliese”. Si è osservato che questa commistione di fattori – lingua e territorio – può, in realtà, generare risultati ben diversi, tanto da tradursi in tre Puglie distinte: quella fortemente stereotipata di *Le indagini di Lolita Lobosco*, fatta di *panzerotti*, *sporcamusse* ed evasione fiscale; quella quasi trasparente e incolore di *Gerri*; e infine quella ben più realistica e curata di *Il metodo Fenoglio - L'estate fredda*.

Non sorprende che l’efficacia della resa linguistica sia totalmente sovrapponibile a quella dell’ambientazione. Nella Puglia-macchietta di *Lolita* si parla un dialetto maccheronico, poco attento, sufficiente a malapena a dare un assaggio di Bari a chi non la conosce. In *Gerri*, l’indagine si svolge in un’area geografica Trani, in cui si mescolano senza distinzioni di confini inflessioni centro-meridionali. Al contrario, la Bari di *Fenoglio* si anima nel parlato autentico e vivido dei personaggi locali, restituendo una dimensione linguistica vibrante e credibile, pienamente coerente con il contesto rappresentato.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- 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*, Franco Cesati, Firenze, pp. 235-339.
- Aprile M., de Fazio D. (2010), *La serialità televisiva. Lingua e linguaggio nella fiction italiana e straniera*, Congedo Editore, Lecce.
- Aprile M. (2021), *Manuale di base di linguistica e grammatica italiana*, Il Mulino, Bologna.
- Assenza E. (2025), *Tra lingua e dialetto. La terra di mezzo dell'italiano regionale*, Franco Cesati, Firenze.
- Barracano V. (1981), *Vocabolario dialettale barese*, Mario Adda, Bari.
- Buonanno M. (2002), *Le formule del racconto televisivo. La sovversione del tempo e le narrative seriali*, Sansoni, Milano.
- Buonanno M. (2012), *La fiction italiana. Narrazioni televisive e identità nazionale*, Laterza, Bari-Roma.
- Camilleri A. (1996), *Il ladro di merendine*, Sellerio, Palermo.
- Carofiglio G. (2014), *Una mutevole verità*, Einaudi, Torino.
- Carofiglio G. (2016), *L'estate fredda*, Einaudi, Torino.
- Carofiglio G. (2019), *La versione di Fenoglio*, Einaudi, Torino.
- Carosella M. (2005), *Sistemi vocalici tonici nell'area garganica settentrionale fra tensioni diatopiche e dinamiche variazionali*, Edizioni Nuova Cultura, Roma.
- Carosella M. (2011), *La narrativa neodialettale in Puglia. Saggi su Carofiglio, Genisi, Romano, Lopez*, Cacucci Editore, Bari.
- Carosella M. (2013), *Puglia in Noir. Lingua, luoghi e generi della letteratura giallo-noir-thriller-mystery-pulp pugliese contemporanea*, Società di Storia Patria per la Puglia, Bari.
- Casetti F. (1992), “Riflessi servili e vite indipendenti: forme e funzioni della fiction televisiva”, in Casetti F., Villa F. (a cura di), *La storia comune. Funzioni, forma e generi della fiction televisiva*, Rai Libri, Roma, pp. 117-123.
- Coveri L. (2020), “La fiction italiana parla dialetto. Qualche appunto su prodotti recenti”, in Lubello S., Stromboli C. (a cura di), *Dialetti reloaded. Scenari linguistici della nuova dialettalità in Italia*, Franco Cesati, Firenze, pp. 133-142.
- De Blasi N. (2014), *Geografia e storia dell'italiano regionale*, Il Mulino, Bologna.

- De Mauro T. (1970), *Storia linguistica dell'Italia unita*, Laterza, Bari.
- DEI = C. Battisti, G. Alessio, *Dizionario Etimologico Italiano*, 5 voll., Barbera, Firenze, 1975.
- Dusi N., Grignaffini G. (2020), *Capire le serie TV. Generi, stili, pratiche*, Carocci, Roma.
- Fumagalli A. (2021), “Le serie e le miniserie generaliste italiane fra impegno light e responsabilità sociale” in Fumagalli A., Albani C., Braga P. (a cura di), *Storia delle serie tv*, Dino Audino, Roma, vol. II, pp. 36-62.
- Genisi G. (2010), *La circonferenza delle arance*, Sonzogno, Venezia.
- Genisi G. (2015), *Spaghetti all'assassina*, Sonzogno, Venezia.
- Gioia G., Mele G., Signorile F. (2020), *Per non dimenticare. Dizionario Barese/Italiano Italiano/Barese*, Wip, Bari.
- GRADIT = *Grande dizionario italiano dell'uso*, ideato e diretto da Tullio De Mauro, 8 voll., UTET, Torino, 2007.
- Grasso A. (2007), *Buona maestra. Perché i telefilm sono diventati più importanti del cinema e dei libri*, Mondadori, Milano.
- Grignaffini G. (2021), “Lo sviluppo della serialità italiana industriale tra giallo e mélo” in Fumagalli A., Albani C., Braga P. (a cura di), *Storia delle serie tv*, Dino Audino, Roma, vol. I, pp. 156-173.
- Hoepli = A. Gabrielli, *Grande Dizionario Hoepli Italiano* (edizione online su: <https://dizionari.repubblica.it/italiano.html>).
- Lepore G. (2015), *I figli sono pezzi di cuore*, Edizioni e/o, Roma.
- Lepore G. (2016), *Angelo che sei il mio custode*, Edizioni e/o, Roma.
- Loporcaro M. (2021), *La Puglia e il Salento*, Il Mulino, Bologna.
- Matt L. (2020), “Lingua e stile della narrativa camilleriana” in Caocci D., Marci G., Ruggeneri M. E. (a cura di), *Parole, musica (e immagini)*, Grafiche Ghiani, Cagliari, (Quaderni camilleriani, 12), pp. 39-93.
- Nacci L. (2003), “La lingua della televisione”, in Bonomi I., Masini A., Morgana S. (a cura di), *La lingua e i mass media*, Carocci, Roma, pp. 67-92.
- Nuovo De Mauro = T. De Mauro, *Il Nuovo De Mauro* (edizione online su: <https://dizionario.internazionale.it/>).
- Recalcati E. (2021), “Lo sceneggiato italiano: dagli anni Settanta alla *Piovra*”, in Fumagalli A., Albani C., Braga P. (a cura di), *Storia delle serie tv*, Dino Audino, Roma, vol. I, pp. 45-65.

Romito G. (1985), *Dizionario della lingua barese*, Edizioni Levante, Bari.

Sabatini-Coletti = F. Sabatini, V. Coletti, *Il Sabatini Coletti – Dizionario della lingua italiana* (edizione online su: https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/).

Sobrero A. A., Tempesta I. (1996), “La Puglia una e bina”, in *Italiano e oltre*, XI, 1, pp. 107-113.

Treccani = *Vocabolario Treccani* online (<https://www.treccani.it/vocabolario/>).

Tundo C. (2024), *Andrea Camilleri e «una lingua di cose». Lettura linguistica, lessicale e testuale dei primi romanzi di Montalbano*, Franco Cesati, Firenze.