

IL POLIZIESCO RADIOFONICO TRA ESPRESSIVITÀ REGIONALE E ITALIANO STANDARD

Mariella Giuliano

1. LA RADIO: UN MEDIUM INTRAMONTABILE

Il panorama all'interno del quale si colloca oggi la radio è caratterizzato dalla frammentazione degli ascolti e dalla competizione dei nuovi media¹. Tuttavia, per la sua specificità di mezzo sonoro, la radio ha superato la concorrenza prima della carta stampata, poi della Tv e infine del Web, ritrovando una seconda giovinezza, in quanto ha riacquisito ascoltatori e moltiplicato il suo gradimento grazie al podcast², che rende possibile l'ascolto on demand³. Come aveva già rilevato Menduni⁴, l'ibridazione tra radio e Internet non dipende solo dalla condivisione di modalità tecnologiche di fruizione, ma da fattori più complessi. Basti pensare al mutamento di culture, linguaggi e stili di vita che derivano dai nuovi modelli di percezione sociale del mezzo e delle sue potenzialità espressivo-comunicative. Tanto la radiocronaca di una partita di calcio, quanto i talk show, le fiction, le dirette di eventi spettacolari o i racconti dello speaker, che accompagnano i programmi musicali, devono poter contare su un linguaggio che sia in grado di stimolare la capacità immaginifica dello spettatore, mettendolo in grado di rappresentarsi tutto ciò che la parola può solo suggerire.

In virtù di questo dinamismo, la scatola sonora, che ha attraversato diversi territori mediali, dal cinema alla televisione al *web*, può considerarsi, oggi più che mai, uno specchio degli usi linguistici dell'Italia contemporanea, di cui riflette modalità comunicative e tendenze, anticipandone o accrescendone la diffusione.

2. DAL RADIODRAMMA ALLA FICTION RADIOFONICA: UN PERCORSO DI GENERE

La fiction radiofonica, in particolare, ha accompagnato e scandito la vertiginosa trasformazione della radio in Italia da mezzo di comunicazione strategica – funzionale alle dinamiche di propaganda del regime fascista – a mezzo di intrattenimento e di acculturazione con funzione identitaria. In particolare, gli attuali *serial* radiofonici si

¹ Bonini, 2017: 11.

² Com'è noto si tratta del sistema di diffusione dei programmi radiofonici attraverso Internet, scaricabili in automatico su un dispositivo mobile (smartphone) o su un computer.

³ Sul ruolo attuale assunto dalla radio nell'epoca della società connessa in rete si rimanda al recente studio di Atzori, 2017.

⁴ Menduni, 2006.

configurano inevitabilmente come narrazioni semplici, ‘popolari’, realizzate per ottenere un largo successo di pubblico.

Dalla radio delle origini a oggi la fiction radiofonica⁵ ha subito una continua evoluzione: dagli anni Trenta agli anni Settanta si praticava l’allestimento scenico o l’adattamento dei testi teatrali, denominati *radiodrammi* o *radio composizioni*⁶. A partire dagli anni Ottanta, sulla scia delle *soap* americane, nasceva la *soap opera all’italiana* che subentrava all’originale *radiofonico* (soggetto scritto appositamente per la radio). Come ben sottolineava Rudolph Arnheim⁷, nella recitazione radiofonica è la parola che materializza l’azione, e i personaggi e gli avvenimenti esistono fintantoché si concretizzano in segnali sonori. Se dunque la qualità artistica di una fiction radiofonica, priva per sua natura del supporto delle immagini, dipende dalla capacità di tradurre in espressioni sonore tutti gli elementi della narrazione⁸, quello radiofonico è più che mai un teatro di sola voce⁹. Pertanto diventa fondamentale scegliere voci di interpreti adeguati a caratterizzare stabilmente i personaggi, fidelizzando il radioascoltatore alla storia. Similmente musica, suoni, rumori non devono limitarsi ad accompagnare le parole, ma contribuiscono fortemente a fissare le peculiarità dei soggetti rappresentati nonché a definire gli ambienti dell’azione. Tali componenti accomunano tanto i primi radiodrammi quanto le più popolari e recenti fiction radiofoniche.

Nello sviluppo di questo genere si distinguono quattro fasi¹⁰. Nella prima, compresa tra gli anni Trenta e Sessanta, si producevano radiodrammi, trasmessi con cadenza settimanale, e animati da spunti emozionali e da un sistema di valori nazionali. Si trattava fondamentalmente di testi didascalici in cui si alternavano una voce narrante e un dialogo tendente al parlato-scritto. La vera epoca d’oro del radiodramma è quella del secondo dopoguerra, che genera importanti cambiamenti nella nostra storia e nei rapporti tra cultura e società.

A partire dagli anni Settanta la Rai comincia a superare l’idea pedagogica di diffondere un modello di italiano libresco, riarticolando la fiction in adattamenti letterari e originali radiofonici che, aprendosi alla pluralità di registri del parlato quotidiano, abbandonano via via lo stile paludato dell’italiano letterario. Come era accaduto nel cinema del dopoguerra¹¹, anche l’oralità simulata della fiction radiofonica ammette lacerti di espressività, vivacizzati dal ricorso al dialetto.

⁵ Con il termine fiction, in senso ampio, si intenderanno tutte le testualità recitate e realizzate a partire dai primi radiodrammi in epoca fascista.

⁶ Si tratta di sceneggiati a puntate tratti da opere letterarie.

⁷ Arnheim, 1987.

⁸ Le caratteristiche del teatro radiofonico sono state individuate dallo studio pionieristico della Fracastoro Martini (1951: 85 e sgg.), che ha evidenziato come l’attenzione dell’ascoltatore sia tutta concentrata sulla parola e come dalla sola parola egli debba ricostruire l’intera scena. Da qui la necessità per l’autore di scegliere le sue parole col criterio di aiutare il pubblico a costruirsi un quadro sonoro, dandogli un colorito intenso, in modo che esso suggerisca l’elemento mancante.

⁹ Stefanelli, 1997: 474.

¹⁰ Per una puntuale ricognizione dell’evoluzione della fiction radiofonica si rimanda a Giuliano 2013: 17-25.

¹¹ Raffaelli, 1983.

Come si è accennato, la terza fase si apre negli anni Ottanta con la *soap opera all'italiana*, modellata su quella americana e mediata dall'originale televisivo di fattura nazionale. Le tematiche sono legate all'attualità, a una realtà quotidiana domestico-socio-familiare di varia estrazione, e si fondano sulla ricorrente presenza di pochi personaggi facilmente riconoscibili. Si costruiscono in questo modo lunghissime storie, suddivise in numerosissime puntate di circa 15 minuti ciascuna, trasmesse da Radio 2 nella fascia oraria mattutina.

A partire dagli anni Novanta si apre l'ultima fase, che privilegia il *serial* come formato di fiction radiofonica. Nell'era della neotelevisione infatti la radio doveva adeguarsi alla lunga serialità, inventandosi un tipo di narrazione compresa entro 30 puntate, e articolata in vari sottogeneri, che spaziavano dal racconto di attualità a quello storico, dal poliziesco all'adattamento letterario, e perfino di fumetti. Quella del *serial* è dunque una formula in grado di assicurare a un tempo un certo grado di ripetitività (necessario per coinvolgere il pubblico amante delle narrazioni) e un certo grado di innovazione, determinata dal continuo mutamento di storie, personaggi, ambienti, atmosfere¹². La serialità si conferma dunque il tratto distintivo di ogni forma di consumo culturale dal teatro alla letteratura, alle fiction radiofoniche e televisive.

I filoni narrativi più praticati nella fiction della quarta fase sono i racconti d'autore, storie complesse, a volte surreali, scritte dai migliori scrittori e drammaturghi italiani, che spaziano dal *mystery*, al giallo, alla *spy story* e alla fantascienza. Vi si affiancano altri generi più tradizionali: i racconti d'attualità ispirati a fatti di cronaca, a problemi della vita quotidiana, a relazioni private; i generi d'azione, come il poliziesco e l'avventura; gli adattamenti dai fumetti (dal *noir* con *Diabolik* al *western* con *Le avventure di Tex Willer*, all'*horror* con *Dylan Dog*). Un genere peculiare è quello dei cosiddetti 'grandi eventi' come *Titanic. Le ultime cento ore* di Vittorio Schiraldi e *102 minuti a Ground Zero. Ultime voci dalle Twin Towers* di Massimo Guglielmi¹³. Il genere più recente è il *mockumentary*, che ibrida il format dello sceneggiato e il filone documentaristico: l'unica produzione di questa tipologia è stata *Amnesia* (2008/2009) di Matteo Caccia e Alessandro Genovesi in 90 puntate poi prolungate a 235. Il serial racconta la storia di un uomo che ha perso la memoria e, pur collocandosi in una fascia oraria meno favorevole all'ascolto (alle 12.10), ha avuto un successo inaspettato, grazie alla specificità del genere.

Dal 2009 Radio 2 ha interrotto la produzione di fiction. Come si accennava all'inizio l'ascolto avviene solo tramite *podcast*: in questo modo le puntate possono essere riascoltate o riprodotte in un lettore portatile per l'ascolto on demand. E questa nuova modalità di fruizione genera inesorabilmente una radio 'nuova'.

3. CORPUS E METODO

Per caratterizzare la lingua della fiction radiofonica bisogna partire dai rapporti del linguaggio dei media con l'uso e la norma contemporanei. Gli studi condotti sulla radio hanno dimostrato che gli stessi requisiti di semplicità lessicale e sintattica richiesti per i radiogiornali¹⁴ si ritrovano nelle sceneggiature delle fiction. La scrittura radiotelevisiva ha cercato quindi, come del resto quella cinematografica, di conformarsi a usi linguistici più

¹² Natale, 2004: 149.

¹³ Per l'analisi linguistica dei testi qui citati si rimanda a Giuliano 2013.

¹⁴ Atzori, 2002.

comuni¹⁵, proprio per far fronte alla necessità di raggiungere un target più esteso e fidelizzato, a differenza del radiodramma che mirava a diffondere una norma unitaria.

Questo contributo si propone di verificare l'attinenza della lingua delle fiction scrutinate alla tipologia di parlato «oralizzato»¹⁶, propria della narrativa seriale audiovisiva, e di comparare i testi all'andamento stilistico del parlato reale. Per l'analisi linguistica si è fatto riferimento ai dati descrittivi dell'italiano dell'uso medio (Sabatini 1985, ora 2012) e dell'italiano neostandard (Berruto, 1987). Trattandosi di un parlato trasmesso recitato, l'aspetto sociostilistico assumerà maggiore rilievo nell'analisi dei testi, rispetto ai fenomeni più marcatamente linguistici, che saranno comunque indagati in chiave tendenziale. Laddove necessario gli esempi saranno commentati accorpando i diversi livelli di analisi.

Si analizzerà di seguito il racconto di attualità poliziesco che è uno dei generi più ricorrenti nel *podcast* di Radio 2 e di maggior successo. Tale consenso riflette la tradizionale tendenza della narrativa poliziesca italiana a riprodurre mimeticamente la realtà con le connotazioni sociolinguistiche degli ambienti descritti, soprattutto quelli urbani, marcati sia in diatopia che in diastratia¹⁷.

I testi qui presentati rappresentano due sottogeneri del poliziesco: la cronaca di matrice mafiosa e il crimine internazionale. Per il primo tipo si è preso in considerazione *Una sola debole voce* (1999) in 40 puntate, sceneggiato da Tania Di Martino e diretto da Idalberto Fei. Si tratta di una fiction tipicamente italiana e ibridata, in quanto mescola elementi eterogenei: l'impegno civile, l'azione, il feuilleton, il mistero e la contrapposizione tra bene e male. È la storia di Nora Lai, moglie di un noto neurochirurgo palermitano, Franco Lai, arrestato in seguito alle rivelazioni di un pentito che lo accusa di averlo curato e nascosto nella sua clinica durante la latitanza. All'inizio Nora pensa a un errore giudiziario, e con il padre, ricco costruttore, e il figlio diciottenne Pietro, si batte per difendere il marito dall'infamante accusa. Così Franco viene scarcerato e l'incubo sembra finito. Ma una notte Nora lo sorprende a bruciare delle carte: in base a una serie di sospetti, che si trasformeranno in riscontri oggettivi, la donna matura la sofferta decisione di testimoniare al processo contro Franco. Come si vede, l'intreccio era in grado di far presa sul pubblico, in quanto si incentrava su un fenomeno come la mafia, radicato nell'immaginario collettivo nazionale. Il successo fu tale che la fortunata serie radiofonica non solo fu immediatamente sceneggiata dalla stessa Di Martino per il piccolo schermo, con la regia di Alberto Sironi (2000), ma nel 2002 si realizzò una seconda serie.

Per il sottogenere del crimine internazionale si è analizzato *Il Mercante di Fiori* (1996) in 60 puntate, che si deve a Diego Cugia, promotore del radiofilm in Italia. Si tratta di un genere che, richiamandosi alle «pellicole mentali» di Robert Kieve¹⁸, è in grado di evocare immagini a partire dal testo radiofonico, consentendo quasi all'ascoltatore di figurarsi

¹⁵ Si veda quanto rilevato da De Mauro 1970² sui mutamenti avutisi nella lingua comune in seguito all'influsso dei mass media.

¹⁶ Alfieri, 1997: 465.

¹⁷ Sardo, 2015: 203.

¹⁸ Con questa metafora l'autore radiofonico americano indicava proprio le immagini che la mente si costruisce con l'immaginazione mentre ascolta la radio.

l'azione sonora¹⁹. In seguito al largo successo di pubblico – che fidelizzava circa un milione di radioascoltatori nella collocazione mattutina – nel 1997 Diego Cugia pubblica il romanzo omonimo per l'editore Lupetti-Manni e nel 2002 lo ristampa per Mondadori. Per le nostre osservazioni sulla lingua del poliziesco radiofonico è importante sottolineare il fatto che, contrariamente alla dinamica più consueta, l'opera narrativa è stata tratta successivamente dal copione della sceneggiatura radiofonica. La storia è incentrata sulla sparizione di ragazze, rapite dalla criminalità organizzata e imprigionate nella stiva di navi da carico, per essere poi immesse nel mercato della prostituzione nel golfo del Siam, dopo essere state battute all'asta sulla piattaforma petrolifera in disuso di Macao Point. Questo destino tocca anche a una giovane italiana, Maria, rapita durante il suo viaggio di nozze in Thailandia. Con colpi di scena che mantengono alta la suspense, il marito Alex, senza nessun aiuto da parte della diplomazia o della polizia locale, riuscirà comunque a salvare la moglie, scoprendo il responsabile della tratta delle bianche in Europa, il Mercante di Fiori, il cui vero nome si nasconde dietro numerose identità fittizie.

Per ciascuna fiction sono state analizzate tre puntate, rispettivamente della durata di 15 minuti circa²⁰. Il *corpus* è stato trascritto seguendo i criteri della versione semplificata del progetto LIR, *Lessico dell'italiano radiofonico*²¹.

4. UNA SOLA DEBOLE VOCE

4.1 TENDENZE MORFOSINTATTICHE

Si sorvolerà qui sul livello fonetico-intonazionale che si è rivelato particolarmente connotato per l'insistita caratterizzazione diatopica dell'ambientazione, sicché in alcuni personaggi la pronuncia dialettale risulta più accentuata anche a fini di marcatezza diastratica.

A livello morfologico il sistema pronominale risulta conforme all'italiano dell'uso medio²², sia per i pronomi soggetto che per *gli* dativale, soprattutto nel parlato di un domestico di casa Lai:

TUCCIO: sì sì ho sentito la radio / ci sono i giornalisti qua fuori signora / li ho mandati e *gli* ho detto che lei non è in casa

NORA: sì / hai fatto bene Tuccio / ci mancavano solo i giornalisti!

¹⁹ Grazie alle nuove tecnologie, che consentono un'elaborazione sonora accurata, il radiofilm si avvicina molto di più ai sofisticati suoni del cinema, raggiungendo una adeguata sincronizzazione tra voci, effetti sonori e musica.

²⁰ Si tratta precisamente per *Una sola debole voce* della trascrizione delle puntate n° 1, 21 e 23; per il *Mercante di fiori* invece sono state trascritte le prime tre puntate.

²¹ Alfieri-Stefanelli, 2005: 397- 411. Si utilizzano la doppia barra (/ /) per indicare la fine di un enunciato, la barra semplice (/) per la scansione interna dell'enunciato, le parentesi uncinate (< >) nei casi di sovrapposizione di turni dialogici.

22

I pronomi interrogativi presentano una distribuzione uniforme tra *che cosa* e *cosa*, di contro a una netta prevalenza del più colloquiale *che*:

NORA: Roberto / ma *che* è successo?

NORA: ma *che* vuol dire... magari quello gli avrà detto che si era ferito andando a caccia

Sporadica la presenza del pronome *ci* attualizzante:

NORA: la casa? ma cosa pensano che *c'abbiamo* i mafiosi nascosti sotto il materasso!

ROBERTO: Nora!

Per quanto riguarda il livello sintattico, gli enunciati monoproposizionali sono abbastanza frequenti in conformità alle esigenze del dialogare serrato e dinamico dei personaggi. Tuttavia il parlato di *Una sola debole voce* presenta un andamento prevalentemente paratattico, in cui le proposizioni si giustappongono:

ROBERTO: non sai niente ancora? non hai visto Franco?

NORA: sì / sono stata in clinica / ma insomma cosa c'è?

ROBERTO: Nora / mi dispiace ma è meglio che tu lo sappia da me / un detenuto ha fatto il nome di Franco / lo accusa di aver curato dei latitanti mafiosi

NORA: Franco? ma dai / ma sei impazzito!

ROBERTO: no / questo qui è in carcere da sei mesi e ora ha deciso di parlare / conosco i verbali e c'è il nome di tuo marito

Sul versante dell'ipotassi risultano molto frequenti, in contesti informali, le subordinate di primo grado e di secondo grado – per lo più complete – dovute a un'articolazione sintattica di breve gittata, come nel dialogo tra Nora e il fratello magistrato, Roberto. Quest'ultimo informa la sorella di avere interrogato personalmente il detenuto che accusa il cognato:

ROBERTO: no no / ho interrogato io il detenuto all'inizio / ma quando è venuto fuori il nome di Franco / mi sono dovuto astenere dall'indagine per il nostro rapporto di parentela

NORA: lo vedi / ma che ne sai che quello non ha tirato in ballo Franco proprio per metterti in difficoltà

La simulazione del parlato reale è garantita dalla dislocazione a destra, in contesti caratterizzati da scioltezza e spontaneità:

NORA: non lo so / l'ho detto così... Pietro non mi racconta niente / non so neanche se ce *l'ha la ragazza*

PIETRO: ok / allora *la* mangio io *la tua parmigiana* / vai passamela

NORA: senti Lina / Pietro *le* ha prese *le chiavi*? se le scorda sempre

Si riscontra altresì una marcatezza diatopica e diastratica, ulteriormente rafforzata dall'accusativo preposizionale e dalla dislocazione a destra in un enunciato prodotto dalla cameriera di Nora, in cui vanno rilevati il complemento indiretto, e l'estensione analogica del clitico *ci* per "gli":

LINA: e che porta di nuovo quell'americano / quello che è venuto l'anno scorso? speriamo di no / io non *lo* capisco *a quello*

NORA: forse stavolta porta una ragazza

LINA: sempre americana? che *ci* mancano le femmine *a quello!*

Poco rappresentata la dislocazione a sinistra, distribuita diastraticamente in costrutti colloquiali pertinenti alla borghese Nora:

NORA: ma quando è successo? *il motorino lo* hai usato stamattina?

o al parlato ipercaratterizzato della cameriera siciliana, come si ricava dalla posposizione del verbo e dall'imperfetto modale:

LINA: ah / io *sempre qua sono stata* e non ho visto niente / nessuno è entrato... e poi *il fumo lo vedevo* no!

L'enfasi dialogica si esprime attraverso le frasi scisse, qui ulteriormente marcate dalla litote *non essere una cima*:

FRANCO: figurati! Fedeli non lo può vedere... e poi detto tra noi / Nora / *non è che* Giovanni sia tutta questa cima / è un bravo neurochirurgo ma non ha polso / non è in grado di dirigere un reparto

Simmetrico l'andamento delle pseudoscisse con il costrutto semplificativo *com'è che*, diffuso nel parlato:

NORA: senti... *com'è che* sei venuta tu oggi a prendermi?

Nei costrutti espressivi è frequente il *c'è* presentativo:

FRANCO: verrà / verrà! *C'è* la figlia di Giuliano *che* smania dall'anno scorso... tuo figlio *fimminaro é!*

dove la marcatezza è accentuata in diatopia dal dialettismo *fimminaro* e dalla posposizione della copula.

Poco rappresentato il *che* polivalente, con valore consecutivo-finale nei casi più rilevanti:

FRANCO: bene / fammi sapere la data esatta *che* vengo a prenderti all'aeroporto

o nel più consueto sintagma bloccato (*ogni volta che*):

NATALIA: veramente... scusami Nora / ma devo dirlo! Quando ha visto suo cognato Franco ci è rimasto male... non sapeva che i suoi genitori *l'avevano invitato*. Beh... ogni volta *che* si vedevano litigavano

Ai fini della caratterizzazione diafasica va rilevato altresì l'uso dell'indicativo in luogo del congiuntivo nell'interrogativa indiretta («Non sapeva che i suoi genitori *l'avevano invitato*») La semplificazione del sistema verbale dell'italiano trova poca rispondenza nel *corpus*. Le occorrenze più frequenti si registrano nell'uso modale dell'imperfetto nella protasi di un periodo ipotetico dell'irrealità, senza alcuna marcatura diastratica ma solo per scioltezza enunciativa:

NORA: ciao! ti sei anche fatto crescere i capelli... devo preoccuparmi?

FRANCO: *se restavi* ancora a Roma sì! che facciamo stasera?

E nel discorso indiretto per indicare il futuro in dipendenza da un tempo passato, in cui l'imperfetto indicativo è spesso usato al posto del condizionale²³:

PIETRO: ah grazie... oh questo è il nonno / ha detto che *passava* stasera

4.2. ASPETTI DI TESTUALITÀ

L'analisi della testualità conferma le tendenze degli sceneggiatori verso la riproduzione dello stile orale:

PIETRO: no / tu non ci riesci mamma... io lo so come sei / anzi / guarda / meglio che chiariamo subito una cosa... non ti offendere però eh / ora che vieni a Boston non è che io... e insomma non mi stai sempre dietro / vero?

NORA: guarda con tutto quello che ho da fare!

PIETRO: beh / no perché... insomma capisci io... io devo fare le mie esperienze... cioè voglio dire da solo... insomma non significa che non dobbiamo...

A livello di microprogettazione la gestione dell'interazione comunicativa è infatti affidata ai demarcativi (*guarda, insomma*), a connettivi pragmatici (*cioè, voglio dire*) che insistono sul bisogno di chiarire e rimarcare quanto già detto, riproducendo nello stesso tempo lo stile franto del parlato spontaneo.

Per quanto riguarda invece la macroprogettazione, relativa, come si sa, ai legami con il contesto, l'implicitezza semantica, tipica invece della lingua parlata, è largamente compensata dalla presenza dei deittici spaziali. Rappresentativo un enunciato in cui Nora si riferisce alla presenza di un apparecchio che segnala la presenza di microspie:

NORA: e *questo* a cosa serve? avete trovato qualcosa di sospetto?

COMMISSARIO: mah! per ora non abbiamo trovato niente

²³ Berruto, 2016 (1987 I° ed.): 79.

Appare evidente il riferimento alle conoscenze condivise dai partecipanti alla conversazione, il giudice Franchina e la sua segretaria, che si trovano nello studio di Roberto a rovistare tra le carte del magistrato assassinato dalla mafia:

GIUDICE FRANCHINA: la settimana scorsa allora... si vede che Roberto
ci stava ancora lavorando

SEGRETARIA: che faccio stampo anche *questo*?

GIUDICE FRANCHINA: sì sì stampa tutto e poi metti lì / allora *questo* era
l'ultimo / abbiamo finito

L'implicitezza semantica, disambiguata dai rumori di sottofondo che sostituiscono l'immagine, sottolinea la volontà degli sceneggiatori di riprodurre il parlato reale.

4.3. ASPETTI STILISTICO-LESSICALI

Sul piano diafasico l'intento mimetico ed espressionistico anima i registri lessicali, adeguati alla caratterizzazione socio-ambientale del testo. Il fondo della tessitura testuale è rappresentato dal "superregistro" dell'italiano colloquiale²⁴: emblematica la conversazione ironica e informale tra il neurochirurgo Franco e il collega Giovanni, in cui l'onomastica dialettale e l'espressione regionale *cornuto e mazziato* mimano un italiano di Sicilia ben innestato nell'italiano dell'uso medio:

GIOVANNI: tu sei il suo pupillo / Franco... *Francuzzo* non si tocca... a villa Giada
Francuzzo è un re... e per forza gli dai sempre ragione

FRANCO: e fallo pure tu / scusa! *ma che te ne frega di stare a fare questioni* per tutto...
digli sempre di sì e poi fai a modo tuo... non è che Fedeli viene sempre a controllare
nel nostro reparto

GIOVANNI: *cornuto e mazziato* insomma!

Sullo stesso livello colloquiale si colloca il verbo pronominale *fregarsene* con doppio clitico, mentre sul piano sintattico spicca la perifrasi aspettatale *stare a + infinito*. La componente diatopica è ampiamente rappresentata, oltre che negli aspetti intonazionali ed enunciativi, dal frequente ricorso a regionalismi di ordine sintattico come la posposizione del verbo in fine di frase, con sottolineature metalinguistiche, che conferiscono espressività anche ai dialoghi dei personaggi di livello medio-alto:

AVVOCATO VASSALLO: signora / *solo un carrello ho trovato* era l'unico
libero in tutto l'aeroporto / *i suoi bagagli questi sono no?*

MADRE DI NORA: oh... c'è un traffico... tesoro come stai? *Bene ti trovo* / il
taxi è qua fuori andiamo

NORA: dai sbrigati... quello è capace di seguirci!

MADRE DI NORA: ti ha dato fastidio? tutto distinto *sembrava!*

²⁴ Berruto, 2016 (1987 I° ed.): 163.

NORA: dai che ti piacciono tutti questi *salamelecchi*... *com'è che* parli in dialetto oggi?
MADRE DI NORA: è vero / ma chi lo ha parlato mai!

Lo stile informale è ulteriormente confermato dal colloquiale *salamelecchi* e dalla frase pseudoscissa introdotta da *com'è che*.

Anche lo stile formale è movimentato da regionalismi lessicali, come il centromeridionalismo *stare* in luogo di *essere*:

ADDETTO ALLA RECEPTION: villa Giada... sì... no / senta / il dottor Lai oggi non c'è... no neppure la sua segretaria / *stanno* ai funerali del giudice / non lo so se oggi viene alla clinica... va bene buon giorno

Le variabili diastratiche giocano un ruolo fondamentale per determinare il peso dell'italiano popolare e del dialetto:

LINA: signora che *ci* devo stirare qualche cosa per stasera?
NORA: sì adesso vengo io / Lina / devo telefonare a Pietro prima
LINA: ah va bene / *telefonasse*

Lo stile tendente al substandard è ben simulato nel parlato della cameriera Lina, con la sovraestensione di *ci* a clitico dativale di terza persona (*ci* per "le") e le forme verbali analogiche (*telefonasse*).

In linea con un'osservazione attenta e ironica della realtà linguistica riprodotta nel dialogato, gli unici personaggi che esibiscono lunghe tirate in siciliano con *code mixing* sono i domestici di casa Lai, Lina e Tuccio:

LINA: sì sì sì sì... *ce lo* porto subito *il latte di mandorla* / a lei *mancu ce lu dumannu* perché lei non beve

NORA: signora ma ora al dottore che ci succede?
TUCCIO: *nun t'ammiscare* / Lina / non sono fatti nostri
NORA: ma no perché / non abbiamo niente da nascondere / Tuccio
TUCCIO: ma *stu* delinquente come si permette di *numinare* il dottore / vedrà / smentiranno tutto / deve stare tranquilla signora / il dottore niente c'entra / quelli che *lo* conoscono *il dottore a Paliemmu lo portano in un palmo di mano* / a *Paliemmu* a Roma aspettano pure sei mesi prima di farsi visitare dal dottore Lai

La marcatezza diamesica è attestata dai costrutti dislocati a destra («*ce lo* porto subito *il latte di mandorla*», «quelli che *lo* conoscono *il dottore*»), dagli usi epistemic del futuro (*vedrà, smentiranno*), mentre sul piano fraseologico spicca l'idiomatismo *portare qualcuno in un palmo di mano*.

L'insistita mimesi dell'italiano popolare produce siparietti comici con effetto stilistico straniante rispetto al contesto drammatico dell'uccisione del giudice Venturi:

LINA: ma *chetto* / lo *sciocco* troppo grande è stato / *vederselo ammazato* così sotto casa

Si noti l'assimilazione regressiva di *petto* per *certo*, la pronuncia volutamente ipercaratterizzata con epitesi di *sciocco* per *shock*, la consueta posposizione della copula, la costruzione affettiva dell'infinito con doppio clitico (*vederselo*), a cui segue l'espressivismo *ammazzato* in funzione predicativa dell'oggetto.

A conferma dell'escursività della lingua della fiction radiofonica, non potevano mancare i ricorsi ai notiziari radiofonici e televisivi, che riproducono verosimilmente lo stile giornalistico, con credibili farciture di sottocodice giudiziario-poliziesco (*avviso di garanzia, rivelazioni, pentito di mafia, latitanza, conflitto a fuoco, omissione di referto*):

E ora una notizia che è appena giunta in redazione / il neurochirurgo Franco Lai ha ricevuto un *avviso di garanzia* dalla procura di Palermo // A far scattare le *indagini* sono state le *rivelazioni* di un *pentito di mafia* / l'uomo afferma di essere stato operato durante la sua *latitanza* da Franco Lai che lo avrebbe fatto ricoverare sotto falso nome in una clinica palermitana / il fatto è avvenuto l'anno scorso dopo che il pentito di cui viene tenuta segreta l'identità era sfuggito a un *conflitto a fuoco* con la polizia // Franco Lai / accusato di *omissione di referto* / è conosciuto dal grande pubblico per le sue apparizioni in televisione ha negato di aver compiuto l'operazione

Dello stesso tenore anche la simulazione del parlato di un'intervista registrata e mandata in onda durante il notiziario:

GIORNALISTA (in studio): nessuna novità sul fronte delle *indagini* sull'*attentato* al giudice Venturi e alla sua scorta // Il *sostituto procuratore* Mario Franchina / incaricato dell'*inchiesta* / lo ha dichiarato ieri nel corso di una *conferenza stampa* / ascoltiamo

FRANCHINA: no non ci sono elementi nuovi / stiamo ascoltando i testimoni però fino ad ora non è emerso nulla che possa dare una svolta alle indagini / naturalmente continuiamo a lavorare senza sosta

GIORNALISTA (in conferenza stampa): si dice che il giudice Venturi fosse sulle tracce di Nicola Trimarchi / il *boss latitante* / pensa che *cosa nostra* abbia voluto fermare Venturi prima che scoprisse il rifugio di Trimarchi?

FRANCHINA: Roberto Venturi non stava indagando su Trimarchi / penso francamente che queste voci siano senza fondamento

dove spiccano le voci settoriali del linguaggio giudiziario (*indagini, attentato, sostituto procuratore, inchiesta, latitante*), del linguaggio giornalistico (*conferenza stampa*) e del gergo mafioso (*cosa nostra, boss*).

Efficace e realistica anche la mimesi della cronaca televisiva all'interno della narrazione radiofonica:

GIORNALISTA: ecco / *vedete* che ora un gruppo di agenti di polizia si avvicina alle bare dei colleghi / probabilmente saranno questi agenti compagni e amici di Gianni / Enrico / Tino / Calogero a portare in spalla le bare fuori dalla chiesa / *piangono* questi uomini... *vedete*... *piange* anche la folla dentro la *grande chiesa* // Ecco la bara del magistrato che apre il triste corteo / la portano i suoi colleghi De Lellis / Girolami / Franchina / la telecamera inquadra ora i parenti del magistrato / il padre Matteo Venturi / un costruttore *conoscutissimo* a Palermo / la sorella Nora / che è rientrata in

fretta da Boston dove si trovava in vacanza / il nipote / non c'è la madre di
Roberto Venturi / forse in *precarie* condizioni dopo il malessere che l'ha
colpita quando scesa in strada ha visto il figlio morto

L'ammiccamento costante ai telespettatori è palese nella deissi personale con ripresa anaforica in evidente funzione fatica («vedete... vedete...») ed enfatica («piangono... piange...»). Lo stile brillante del linguaggio giornalistico è modulato sul piano lessicale da forme elative (*conosciutissimo*) e dall'anteposizione dell'aggettivo, secondo le modalità accertate nello stile semplice²⁵, che raccorda il parlato e lo scritto letterario. Come si vede, la testualità di *Una sola debole voce* presenta le modalità stilistico-espressive di un'oralità ben articolata dal punto di vista diafasico, diatopico e diastratico.

5. IL MERCANTE DI FIORI

5.1. TENDENZE MORFOSINTATTICHE

Si discosta invece dall'espressività regionale la sceneggiatura del *Mercante di Fiori*, costruita in un italiano neostandard, connotato da ironia e gioco retorico.

Già sul livello fonetico-fonologico si riscontra una pronuncia standard priva di marcatura regionale nell'impeccabile recitazione di attori di provenienza teatrale (Sergio Graziani, Michele Gammino, Paolo Ferrari, Aroldo Tieri e Francesco Pannofino). Solo il ritmo elocutivo si presenta più accelerato e l'intonazione segue un andamento enfatico che accentua la suspense tipica della narrazione thriller.

Il sistema morfologico pronominale si presenta conforme all'uso medio: *lui / lei* sono ampiamente attestati in tutto il *corpus*, come in questo divertente dialogo tra Alex e Maria, in viaggio verso l'aeroporto, per rientrare in Italia, ignari del futuro che li attende:

ALEX: mi fai l'esempio di Linda... e infatti *col Giampa* si sono separati / *lui* la
invita per un weekend al Cipriani e *lei*...

dove si segnala altresì l'articolo determinativo che precede il nome proprio – quest'ultimo, inoltre, in forma abbreviata *Giampa* per 'Gianpaolo' – secondo l'uso settentrionale.

Anche il pronome *gli* trasversale in luogo di *le* ricorre frequentemente, come nel dialogo tra i due criminali che hanno provveduto alla simulazione della morte di Maria, sostituendone il corpo con il cadavere di una donna indiana:

CALVIN: l'ho risposato con un'indiana delle stesse misure di Maria... *gli* ho
infilato un vestito che l'italiana aveva in valigia / ho dato fuoco alla
Volkswagen... è venuta giù dalla collina come una stella cometa
MISTER GENOVESE: hai controllato?
CALVIN: irriconoscibile / *gli* ho gettato accanto la borsetta col passaporto
sbruciacchiato di Maria

²⁵ Testa, 1997.

Nel paradigma dei pronomi interrogativi neutri (*che, che cosa, cosa*) si alternano con omogenea distribuzione *che* e *che cosa*:

MARIA: *che cosa* vuole da me!

MARIA: *che cosa* significa?

TRUDY: mettiamo che tu telefoni a tuo marito... *che* fai?

MARIA: ma *che* c'entra / io sono stata sequestrata

L'uso aggettivale di *niente* non è frequente ma è attestato nel linguaggio esilarante del battitore d'asta, che deve esporre e allettare i compratori per l'acquisto della 'merce' pregiata:

BATTITTORE D'ASTA: due aggettivi per questa sirena del Baltico...
indomabile / esclusiva / nessuna esperienza di lavoro / *niente* fumo / *niente*
alcolici o droga / l'abbiamo colta da neanche quindici giorni

Per quanto riguarda l'articolazione sintattica, la paratassi è ampiamente praticata dagli sceneggiatori innanzitutto nelle parti narrative, ritmate dal flusso di coscienza:

VOCE NARRANTE (Maria): il Mercante di Fiori la chiama sfilata / ma
sulla piattaforma petrolifera di Macao Point nel Golfo del Siam io e le altre
ragazze scomparse in tutto il mondo non sfiliamo per una collezione di abiti
da sera / siamo noi la merce all'asta / quelle della tratta si chiamano orchidee
/ e Macao Point il mercato dei fiori / invece siamo lotti di un catalogo /
numeri / donne senza passaporto / l'asta delle bianche è una favola nera /
noi siamo intrappolate nella trama / ma nel '95 nessun governo crede alle
favole

Negli scambi dialogici invece prevalgono strutture enunciative monoproporzionali e giustapposte:

TRUDY: allora ti ha scoperto Calvin? Anche a me... in una discoteca di
Amburgo / ero lì con il mio fratellino a bermi una birra / Calvin mi ha
invitata a ballare / non sono più tornata a casa

MARIA: ti sei innamorata di Calvin / giusto?

TRUDY: lui non è uno come gli altri / è l'Einstein del settore / ci cascano
tutte

L'ipotassi è comunque rappresentata, con particolare riguardo alla subordinazione di primo grado, nello stile discorsivo informale dei due trafficanti che si scambiano informazioni sul prezzo della droga:

CALVIN: ma se in America il prezzo sta crollando!

MISTER GENOVESE: *c'ha* un indice che i prezzi li fa lui / è *colpa nostra che*
stiamo invadendo il mercato / ha detto di lasciare l'Europa a stecchetto per un
po' così il prezzo salirà

dove la ridotta pianificazione del parlato è anche sottolineata dal *ci* attualizzante. I costrutti frasali dislocati a destra sono adoperati per dare risalto ai contesti, talvolta ironici, su cui richiamare l'attenzione dei radioascoltatori:

MARIA: ma dove vai... non l'hai vista *la freccia* per l'aeroporto?

ALEX: volevo farmelo fare *un massaggio thailandese*... me l'hai vietato... hai derubato il popolo!

Numerose anche le dislocazioni a sinistra:

CALVIN: gli uomini *questo vizio* se lo tramandano nel sangue / mamma non te l'ha spiegato? vieni con me!

CALVIN: qui *di mele marce* ne abbiamo piene le ceste / mi meraviglio di te!

TRUDY: no / *la differenza* la fa soltanto l'occasione / perché se uno possedesse la chiave delle cassette di sicurezza / e fosse matematicamente certo che nessuno lo scoprisse mai / ruberebbe

Sul fronte oppositivo scrittura/oralità va segnalato l'uso regolare del congiuntivo nel periodo ipotetico di terzo tipo.

Tra enfasi e colloquialità si collocano il *c'è* presentativo e le frasi pseudoscisse:

MISTER GENOVESE: *c'è* un'altra cosa *che* non devi fare mai... interrompermi!

MISTER GENOVESE: non mi dare del tu / bambino! questa è routine / chiaro! routine! tutte le volte la stessa manfrina / non è a me *che* deve venderle ma a Macao / laggiù *c'è* gente *che* quell'enciclopedia la sfoglia da millenni / e quando battono le tue specie estinte il più delle volte sbadigliano

All'anacoluto («ministeri / governi... quelli che...») è affidato il ruolo di accentuare la mimesi del parlato, anche in combinazione con altri costrutti di sintassi marcata, come la dislocazione a destra:

MISTER GENOVESE: ministeri / governi... quelli che si sentono protetti dalle istituzioni mi fanno tenerezza / io le adoro *le persone* perbene... mi eccitano

5.2. ASPETTI DELLA TESTUALITÀ

L'esame delle testualità conferma le tendenze di moderata apertura verso lo stile orale, di cui si rimodula in generale la tendenza a frasi monorematiche e di natura ripetitiva:

MARIA: *appunto*... se uno *si sposa si sposa*... massaggiatrici e gondolieri zero!

ALEX: *guarda* io sto parlando di etnie / di antropologia orientale / di tecniche di rilassamento millenarie
 MARIA: *dai* / non preoccuparti / hai sposato una romana / sono millenaria anch'io
 ALEX: *diciamo* che te li porti bene!
 MARIA: possibile che la tangenziale per l'aeroporto sia così buia... ci siamo persi
 ALEX: tu baciami
 MARIA: perché dovrei?
 ALEX: perché siamo al buio
 MARIA: *no no aspetta...* qui è pieno di curve
 ALEX: di curve? dove *qui...*
 MARIA: non *qui* scemo... *lì!*
 ALEX: *lì* dove esattamente? *qui* o *qui* o *qui...* ti amo
 MARIA: ti amo anch'io / tanto

Nel fitto e serrato dialogo tra Alex e Maria la gestione dell'interazione è affidata a un'ampia gamma di demarcativi (*appunto, guarda, dai, diciamo, aspetta*) e ai deittici spaziali (*qui, lì*) che sviluppano il legame con la concreta situazione enunciativa.

5.3. ASPETTI STILISTICO-LESSICALI

Sul fronte più strettamente stilistico *Il Mercante di Fiori* si attesta su un livello colloquiale. Lo stile descrittivo, a tratti narrativo, animato da similitudini naturalistiche, connota la vendita all'asta delle ragazze:

BANDITORE D'ASTA: Veran / 22 anni / di Avignone / studentessa di architettura / *bionda come i vini della Provenza / occhi chiari come le sorgenti del Rodano* / un nostro agente la nota all'uscita dell'università / si presenta come giornalista di France Soir / le fa un'intervista sul ritorno del gotico in architettura / l'intervista deve essere ancora pubblicata / in compenso noi abbiamo pubblicato sul catalogo le sue misure < applauso dei presenti > un vero *scoop* signori / 86 / 55 / 86 / *non fatevela sfuggire signori / siate coraggiosi / siate audaci* / base d'asta per Veran / lotto 121... 150 mila dollari / offerte di ventimila in ventimila... 170... 190... 210 mila dollari mister Nandaji del Thai Go Go White Night

Scoppiettante il tono, rincarato da ironiche allusività, con cui il banditore d'asta apostrofa il pubblico per invogliarlo ad avanzare congrue offerte.

Il tema metaforico dei fiori che intitola questa fiction, e che allude al mercato internazionale della prostituzione, movimentata il drammatico momento in cui Maria viene messa all'asta:

BANDITORE D'ASTA: *una piccola orchidea italiana è sbocciata stanotte in Oriente / è sbocciata stanotte per caso* / vi ho mai raccontato *balle?* beh forse vi avrò venduto qualche vecchia tunisina per una perla di Labuan o una rom porta iella per una fata zigana ma stanotte è accaduto un fatto incredibile... Maria / romana / ventitré anni / in luna di miele / si è persa a Bangkok / succede ai turisti... e a chi ha chiesto indicazione? sì sì... avete capito... occhi belli /

altezza 1,75... 98... 58... 88... e più intorno a lei il mondo diventa nero più il pallore
trasforma la sua pelle in una seta che nessuna luna d'Oriente potrà mai eguagliare /
eccola!

Il rapimento della protagonista viene raccontato sul filo di metafore antitetiche («e più
intorno a lei il mondo diventa nero più il pallore trasforma la sua pelle in una seta che
nessuna luna d'Oriente potrà mai eguagliare»). La tragicità del momento viene resa
attraverso uno stile allocutivo brillante ed enfatico, sottolineato da ripetizioni («una
piccola orchidea italiana è sbocciata stanotte in oriente / è sbocciata stanotte per caso»).
Sul piano lessicale si segnalano i colloquialismi *balle*, *iella*. Un'unica volta compare *roba*
con la valenza gergale di droga:

MISTER GENOVESE: voleva aumentarmi la *roba* di 1000 al chilo

A caratterizzare l'ambientazione in cui si svolge la vicenda è anche l'interlingua, che
rientra tra le componenti stilistiche della fiction, per connotare l'italiano incerto di un
compratore thailandese:

PAPY: *dove essere questa piccola italiana / Calvin / questa perla rara / questo
schianto... sai che a me non piace interrompere asta ah! allora?*

Fin dall'esordio della prima puntata si riscontra un elemento tipico della paleofiction,
l'intervento di una voce narrante, rappresentata dalla protagonista:

VOCE NARRANTE (Maria): quando penso a cosa potevano dirsi il
Mercante di Fiori e il suo luogotenente Calvin / poche ore prima che io e
Alex arrivassimo all'aeroporto Don Muang di Bangkok / *mi immagino dei
dialoghi cinematografici* / la stessa cosa prima mi capitava quando leggevo di una
*famiglia sequestrata da un folle / di un sasso lanciato sull'autostrada o quando guardavo
gli stermini in Bosnia alla tv* // *Tutte le cose orribili* che accadono nel mondo noi
*le viviamo come al cinema... seduti in platea con i biglietti in mano mentre
sullo schermo scorrono le disgrazie altrui / le epidemie / le guerre / le tragedie per
caso / crediamo e non crediamo* / finché un giorno siamo noi a precipitare nello
schermo e gridiamo alla platea invisibile che non siamo un film / siamo la
vita / ma nessuno ci ascolta / nessuno ci verrà in aiuto

La consapevolezza di scrivere per il medium sonoro è una costante negli autori di
scritture romanizzate per la radio: la mancanza di componente visiva che distingue la
radio viene subito evocata attraverso il richiamo al referente cinematografico («mi
immagino dei dialoghi cinematografici», «tutte le cose orribili che accadono nel mondo
noi le viviamo come al cinema... seduti in platea con i biglietti in mano mentre sullo
schermo scorrono le disgrazie altrui»), narrativo e televisivo («quando leggevo di una
famiglia sequestrata da un folle / di un sasso lanciato sull'autostrada o quando guardavo
gli stermini in Bosnia alla tv), con *gradatio* enfatica delle immagini sottolineate. Sin
dall'incipit quindi si riconosce la cifra stilistica di questa fiction, che alimenta la fantasia
del radioascoltatore attraverso costrutti enfatici e ridondanti, come i tricolon (*le epidemie
/ le guerre / le tragedie per caso*) e le tautologie («crediamo, non crediamo») che, nella logica
del principio aristotelico di non contraddizione, incrementano l'efficacia comunicativa.

Sul fronte morfosintattico la dislocazione a sinistra («tutte *le cose orribili* che accadono nel mondo noi *le* viviamo come al cinema») assicura la medietà stilistica.

Anche il registro fraseologico colloquiale concorre a simulare l'oralità. Si va dalle locuzioni sostantivali (*sposate di fresco*) e verbali (*fare la vita, aprite le orecchie, ficcatelo bene in testa*) a quelle preposizionali (*a forza di*).

MISTER GENOVESE: e non mi stare addosso! stai diventando come questo clima siamese che ti incolla i vestiti alla pelle... *a forza di vivere a Bangkok puzzi di polpette di gamberi e sudi salsa di soia // Ficcatelo bene in testa / non siamo parenti!*

CALVIN: e queste *sposate di fresco* sono tutte eguali pensano che *fare la vita* per qualche anno sia più squallido di fare la schiava al marito per tutta la vita

CALVIN: *apri le orecchie / imbecille!* questa nella rete c'è incappata per caso / credeva di andare all'aeroporto ed è finita a Pang Rung

A fronte di un tessuto lessicale semplice e informale, la *facies* retorica si presenta variamente articolata, con la tendenza ad abusare di tricolon a fini enfatici:

CALVIN: i nostri clienti cercano questo

PAPY: le più esclusive bellezze di Europa!

CALVIN: e *avviliti / corrotte / piegate / Papy!* questa no / questa è un presente di Satana

Esemplificativo anche il crudo ammonimento che uno dei trafficanti rivolge a Maria, per dissuaderla da un tentativo di fuga e per indurla alla rassegnazione:

MISTER GENOVESE: *se piangerai rideranno / se tenterai la fuga applaudiranno / se preferirai morire piuttosto di venderti / li farai impazzire di piacere / allora il grande gioco sarà perfetto e il Mercante di Fiori sarà felice*

L'enunciato si modula in tre periodi ipotetici di primo grado, disposti in strutture frasali in estensione progressiva e in climax crescenti, con sottolineature anaforiche («se... , se... ») e omoteleutiche (*rideranno, applaudiranno*).

Non mancano le strutture chiasmiche, costruite su un doppio gioco di significati:

MISTER GENOVESE: significa *che la tua libertà è la posta in gioco e il gioco è toglierti la libertà*

TRUDY: senti / capita a tutti una volta di sognare di fare un grande colpo in banca / giusto? tu mi dirai che *sognare è una cosa / un'altra è rapinare*

Simili modalità stilistico-espressive realizzano un parlato recitato in cui modalità colloquiali e strategie retoriche si innestano in chiave espressionistica per fidelizzare il radioascoltatore.

6. CONCLUSIONI

Dai sondaggi analitici qui proposti si riconferma la forza modellante – o rimodellante – della lingua della radio. Il poliziesco radiofonico si distingue per un’oralità simulata, che aspira a riprodurre attendibilmente la lingua parlata per raggiungere un pubblico vasto. Alla scelta di un genere letterario che si pone l’obiettivo di indagare i mali endemici della società odierna, gli autori dei testi trattati, *Una sola debole voce* e *Il Mercante di Fiori*, fanno corrispondere, con opportune diversificazioni, scelte stilistiche in linea con un’adesione mimetica moderata o enfaticamente espressionistica.

Nella fiction *Una sola debole voce*, che propone un fenomeno chiaramente identificabile in termini socio-culturali come la mafia e, come tale, riconosciuto dal pubblico, gli sceneggiatori si sono orientati verso il plurilinguismo espressionistico, caratterizzando i dialoghi sull’asse diatopico per aumentare il peso del colore locale. Il registro dominante comunque è l’italiano dell’uso medio, fortemente interferito dal dialetto siciliano, con occasionali incursioni dell’italiano popolare.

Nell’intrigante thriller *Il Mercante di Fiori* l’assenza di coloritura locale è compensata da un registro brillante e da un parlato enfatico, soprattutto nelle parti diegetiche recitate dalla voce fuori campo della protagonista, che attraverso un monologo interiore, attiva pellicole mentali nel radioascoltatore. Sul piano strutturale l’italiano di questa fiction presenta una buona tenuta normativa, con apertura ai tratti dell’italiano neo-standard (*lui, lei* soggetto, *gli* trasversale, *ci* attualizzante, frasi scisse, frasi dislocate). Sul piano della sintassi si rileva una forte tendenza alla paratassi, soprattutto grazie alle frasi monoproposizionali, che rendono dinamico e incalzante il dialogo. La ricercatezza stilistica è garantita da orpelli retorici (chiasmi, climax e tricolon) che attestano un elevato grado di pianificazione del testo scritto.

L’italiano del poliziesco radiofonico si può pertanto caratterizzare come un parlato recitato realisticamente simulato in cui l’ibridazione tra codice scritto, codice parlato e codice trasmesso determina un’alternanza di stili e registri comunicativi che riflettono gli usi linguistici dei parlanti. Infine, data la particolare natura dei *serial* qui analizzati che nascono come sceneggiati radiofonici e solo successivamente vengono adattati rispettivamente per il medium televisivo e cartaceo, non si può ignorare l’evidente influenza esercitata dalla lingua della radio sulla lingua della tv e sull’editoria cartacea. Tale influenza non può che confermare il ruolo più che mai vitale di una radio che attraverso i nuovi circuiti mediatici non vuole solo intrattenere ma anche diffondere nuove modalità comunicative.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Alfieri, G. (1997), “La Soap-opera «all’italiana»: stili e lingua di un genere radiofonico”, in AA.VV. (a cura di) *Gli italiani trasmessi. La radio*. Incontri del Centro di Studi di Grammatica Italiana (Firenze, Villa Medicea di Castello, 13-14 maggio 1994), Accademia della Crusca, Firenze, pp. 316-471.

Alfieri, G., Stefanelli, S. (2005), “Lessici dell’italiano radiofonico (LIR)”, in Burr, E. (a cura di), *Tradizione e innovazione. Il parlato: teoria - corpora - linguistica dei corpora*, Atti del VI Convegno SILFI (Duisburg 28 giugno-2 luglio 2000), Cesati, Firenze, pp. 397- 411.

- Antonelli, G. (2016), *L'italiano nella società della comunicazione 2.0*, Il Mulino, Bologna.
- Arnheim, R. (1987), *La radio. L'arte dell'ascolto*, Editori Riuniti, Roma.
- Atzori, E. (2002), *La parola alla radio. Il linguaggio dell'informazione radiofonica*, Cesati, Firenze.
- Atzori, E. (2017), *La lingua della radio in onda e in rete*, Cesati, Firenze.
- Berruto, G. (2016), *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Carocci, Roma.
- Bonini, T. (2013) (a cura di), *La radio in Italia. Storia, mercati, formati, pubblici, tecnologie*, Carocci, Roma.
- Bonini, T. (2017), "Prefazione", in Atzori, E., *La lingua della radio in onda e in rete*, Cesati, Firenze.
- De Mauro, T. (1970), *Storia linguistica dell'Italia unita*, Laterza, Roma-Bari.
- De Mauro, T. (1999), *Grande dizionario dell'uso* (Gradit), Utet, Torino, 6 voll.
- Fracastoro, M. (1951), *La lingua e la radio*, Sansoni, Firenze.
- Giuliano, M. (2013), *Il parlato seriale della fiction radiofonica*, Loffredo, Napoli.
- Menduni, E. (2006), *I linguaggi della radio e della televisione. Teorie e tecniche*, Laterza, Roma-Bari.
- Natale, A.L. (2004), "La fiction radiofonica. Per voce e per suoni", in Eadem, *Reinventare la tradizione. Novità e ripetizione nella fiction tv in Italia*, Mediascape Edizioni, Roma, pp.139-157.
- Raffaelli, S. (1983), *Il dialetto del cinema in Italia (1896-1983)*, «Rivista italiana di dialettologia», VII, pp. 1-87.
- Sabatini, F. (1985), L'"italiano dell'uso medio": una realtà tra le varietà linguistiche italiane, in Holtus, G., Radtke, E., *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, Tübingen, Narr, pp. 154-183, ora in Coletti, V., Coluccia, R., D'Achille, P., De Blasi, N., Proietti, D.(a cura di), (2011), *L'Italiano nel mondo moderno. Saggi scelti dal 1968 al 2009*, II, Liguori Editore, Napoli, pp. 3-36.
- Stefanelli, S. (1997), "L'italiano del radiodramma", in AA.VV. (a cura di), *Gli italiani trasmessi. La radio*. Incontri del Centro di Studi di Grammatica Italiana, (Firenze, Villa Medicea di Castello, 13-14 maggio 1994), Accademia della Crusca, Firenze, pp. 475-503.