

LINGUE  
E CULTURE  
DEI MEDIA

v. 8 n. 2

2024



# Lingue e Culture dei Media

Rivista diretta da Ilaria Bonomi e Mario Piotti

v. 8 n. 2 (2024)



Milano University Press

*Direzione*  
Ilaria Bonomi, Mario Piotti

*Comitato scientifico*  
Gabriella Alfieri, Giuseppe Antonelli, Edoardo Buroni, Lorenzo Coveri, Paolo D'Achille, Maria Vittoria Dell'Anna, Angela Ferrari, Elio Franzini, Francesca Gatta, Paolo Giovannetti, Riccardo Gualdo, Sergio Lubello, Nicoletta Maraschio, Enrico Menduni, Massimo Prada, Cecilia Robustelli, Fabio Rossi, Sissi Sardo, Andrea Scala, Emanuela Scarpellini, Mirko Tavosanis, Stefano Telve, Pablo Zamora Muñoz

*Comitato scientifico dell'Osservatorio*  
Ilaria Bonomi, Gabriella Alfieri, Marcello Aprile, Enrico Menduni, Daria Motta, Rosaria Sardo

*Editor*  
Marta Idini

ISSN 2532-1803

Edito in Diamond Open Access dalla Milano University Press  
con licenza CC BY-SA su Riviste Unimi (<https://riviste.unimi.it>)



# Indice

## SAGGI

- La lingua dei podcast: il caso del true crime 3  
*Manuel Favaro, Chiara Orefice*

- Come comunicano i Comuni sul web: una prima indagine condotta su lessico e testualità 30  
*Francesco Romano, Elena Tombesi*

## OSSERVATORIO SULLA SERIALITÀ TELEVISIVA

- La serialità televisiva in Italia. Osservatorio sulle annate 48  
2021-2024  
*Marcello Aprile*

- Translating multilingualism: the Italian dubbing of Master of None 73  
*Francesca Cozzitorto*

- L’italiano delle periferie nella serialità contemporanea 91  
*Blocco 181, Christian, Mare fuori*  
*Annibale Gagliani*

- Il medical italiano 107  
*Paola Mancò*

## SEGNALAZIONI

- Francesca Cialdini e Nicoletta Maraschio, L’italiano della radio, Carocci editore, Roma, 2024. 124  
*Enrica Atzori*



# LA LINGUA DEI PODCAST: IL CASO DEL *TRUE CRIME*

Manuel Favaro<sup>1</sup>, Chiara Orefice<sup>2,3</sup>

## 1. INTRODUZIONE: IL PODCAST IN PROSPETTIVA DIAMESICA

La variabilità diamesica ha subito in anni recenti diverse riconSIDerazioni teoriche da parte degli studiosi, tanto da modificare più volte l'aspetto dell'architettura dell'italiano<sup>4</sup>, anche per via delle difficoltà definitorie legate all'avvento degli ipertesti<sup>5</sup>.

Numerosi sono ormai i contributi sull'italiano in ambiente digitale: da quelli più generali sulle nuove varietà dello scritto trasmesso<sup>6</sup>, altri su fatti più specifici, volti a problematizzare le costanti innovazioni in ambito social, come il *reel*, dove l'«integrazione semiotica si realizza abbinando più livelli di significazione»<sup>7</sup>, complicando notevolmente il rapporto tra la parola detta – al quadrato, considerando il ricorso anche alla voce fuori campo – e la parola scritta.

È in questo quadro che rientra il podcasting. Il termine stesso *podcast* è intrinsecamente legato al digitale: coniato nel 2004 dal giornalista statunitense Ben Hammersley, è il risultato della fusione tra *iPod*, che allora erano i lettori digitali più usati per lo streaming audio, e *broadcast*<sup>8</sup>.

Dunque, oltreché al digitale, il podcast si collega originariamente al sistema di trasmissione radiotelevisiva (il *broadcasting*, appunto)<sup>9</sup>, in particolare quella radiofonica, condividendone alcuni principali aspetti diamesici, come l'esclusività del canale uditivo, la distanza fisica tra emittente e destinatario, l'assenza di *feedback* da parte del fruitore. Come già anni fa osservava Nicoletta Maraschio<sup>10</sup>, nel corso dei decenni il parlato della radio si è sempre più affrancato dallo scritto, divenendo un parlato variegato e multiforme. Enrica Atzori, riprendendo il lavoro di Maraschio, fa una sintesi di alcune delle varietà principali: «il

---

<sup>1</sup> Istituto di Linguistica Computazionale “Antonio Zampolli”, <https://ror.org/028g3pe33>

<sup>2</sup> Università di Firenze, <https://ror.org/04jr1s763>

<sup>3</sup> All'interno di una concezione unitaria, pertengono a Manuel Favaro i §§ 1-3 e a Chiara Orefice il § 4. Il § 5 è comune.

<sup>4</sup> Per una panoramica sull'argomento, si vedano Antonelli, 2011; Antonelli, 2016; Pistolesi, 2015. Si veda inoltre la sintesi di Fiorentino, 2018: 54-60.

<sup>5</sup> Su quest'ultimo punto, rimandiamo a Calaresu-Palermo, 2021.

<sup>6</sup> Oltre agli studi già menzionati, ricordiamo anche il volume di Palermo, 2017.

<sup>7</sup> Palermo, 2022: 566.

<sup>8</sup> Ferioli, 2023: 165-166.

<sup>9</sup> Ricordiamo che *broadcast* e *broadcasting* sono termini del lessico radiofonico italiano dei primordi: Cialdini-Maraschio (2024: 25-26) li citano tra i forestierismi tradotti per intervento diretto del regime fascista.

<sup>10</sup> Maraschio, 1987.

‘parlato letto’ tipico dei notiziari flash, il ‘parlato recitato’ dei radiodrammi, il ‘parlato difficile’ dei programmi culturali, il ‘parlato improvvisato’ della radiocronaca sportiva»<sup>11</sup>. Nello specifico, questi variabili «margini di spontaneità [...] dipendono dal genere di programma, dallo stile dei diversi conduttori, e dalle esigenze di “spettacolarità”, di rispetto di tempi e di ritmi propri della programmazione di ogni singola radio, in un rapporto costante con altri linguaggi come musica e rumori»<sup>12</sup>.

Molte trasmissioni radiofoniche odiere tendono a costruire un ambiente sempre più polifonico, per via di una maggiore componente dialogica, rappresentata dai dialoghi interni alla redazione (per esempio nelle co-condizioni, oppure per la presenza di ospiti) e agli interventi in diretta degli ascoltatori (prima tramite le telefonate, oggi mediante i messaggi vocali su Whatsapp o Telegram)<sup>13</sup>; e inoltre, si assiste oramai a «un’ibridazione fra i generi (metageneri) informazione/intrattenimento parlato e musicale/divulgazione culturale, al punto che diventa difficile attribuire una sola etichetta a un programma radiofonico: l’informazione è sempre più narrazione e spettacolo (*infotainment*), l’intrattenimento assorbe a sua volta elementi informativi ed educativi»<sup>14</sup>. Una evoluzione, però, che non ha coinvolto particolarmente i giornali radio, i quali, a livello linguistico, ancora oggi «non offrono, al di là della varietà di pronuncia dei giornalisti, grandi differenze rispetto al quadro tradizionale e rimangono ancorati al modello del giornalismo scritto»<sup>15</sup>.

Sebbene anche i podcast presentino delle differenze linguistiche notevoli sulla base del tipo di trasmissione, l’elemento in comune con la radiofonia è la programmaticità, che allontana nella maggior parte dei casi i podcast dal polo del parlato spontaneo. La trasmissione viene sempre registrata, prima di essere diffusa digitalmente, facendo venir meno la simultaneità, un’altra delle caratteristiche di alcuni programmi radiofonici (e televisivi), ma che al contempo non è presente nei giornali radio, anch’essi registrati e trasmessi in differita.

Un ulteriore elemento in comune con il giornalismo (radiofonico e no) è il fatto che molti podcast sono ideati e realizzati da giornalisti. Alcuni esempi noti: Pablo Trincia, freelance per varie testate giornalistiche ed ex inviato di *Le iene*, autore di diversi podcast per l’azienda Chora Media<sup>16</sup>; Cecilia Sala, giornalista e inviata di «Il Foglio», autrice del podcast quotidiano sugli esteri *Stories*, anch’esso prodotto da Chora Media<sup>17</sup>; Matteo Bordone,

<sup>11</sup> Atzori, 2002: 26. Il parlato radiofonico, in tal senso, condivide molti tratti con il parlato televisivo, che negli ultimi anni, con la crisi del monopolio informativo e di intrattenimento per l’avvento del digitale, è diventato nettamente più variegato rispetto ai decenni precedenti. A tal proposito, si vedano Alfieri, 2006 e Setti, 2012 e Alfieri-Bonomi, 2024.

<sup>12</sup> Cialdini-Maraschio, 2024: 13.

<sup>13</sup> Da evidenziare, tuttavia, «che tra le tipologie comunicative tipiche della radio, il monologo è decisamente predominante, rispetto al dialogo, alla telefonata o al turno a più voci» (Cialdini-Maraschio, 2024: 58).

<sup>14</sup> Atzori, 2017: 31-32. Sulla notevole ricchezza di emittenti, programmi e generi radiofonici degli ultimi anni, si veda Cialdini-Maraschio, 2024: 65-70.

<sup>15</sup> Atzori, 2002: 32.

<sup>16</sup> Choramedia, online (cfr. la sitografia).

<sup>17</sup> Stories, online.

Francesco Costa, Stefano Nazzi, autori ognuno di podcast per *Il Post* (rispettivamente: *Tienimi Bordone*, quotidiano e d'attualità<sup>18</sup>, *Morning*, rassegna stampa giornaliera<sup>19</sup>, e *Indagini*, mensile del genere *true crime*)<sup>20</sup>.

Tuttavia, come si accennava all'inizio, a rendere piuttosto complicato l'inquadramento del podcast tra le varietà del trasmesso è il fatto che esso, a differenza della radiofonia e della televisione, è un medium che nasce e si sviluppa esclusivamente in ambiente digitale. Il digitale, e più specificamente i servizi per lo streaming audio, come Spotify o Apple Music, ne hanno permesso una improvvisa espansione, non solo, soprattutto tra i più giovani, come una fonte di informazione alternativa ai media tradizionali<sup>21</sup>, ma anche come semplice mezzo di intrattenimento. Negli ultimi anni, in Italia si sta verificando un costante aumento dell'audience, come rivela una indagine di Ipsos: nel 2023, sono stati 11,9 milioni gli ascoltatori tra i 16 e i 60 anni, con una crescita di tre punti percentuali rispetto all'anno precedente; il 57% di questa fascia di fruitori, inoltre, ha dichiarato di ascoltare gli episodi trasmessi per l'intera durata prevista<sup>22</sup>.

Il medium digitale comporta altri due fattori. Il primo, banalmente, è la riproducibilità: ogni puntata può essere ascoltata una o innumerevoli volte, finché presente sui siti dedicati o sulle piattaforme streaming. Il secondo è la crossmedialità<sup>23</sup>. Alcuni programmi non nascono come podcast, ma lo diventano. Basti pensare a *Elisa True Crime*, oggetto, assieme a *Indagini*, di questo contributo, nato prima come contenuto video su YouTube e soltanto successivamente trasformato in podcast. In altri casi si intersecano tre livelli: lo spettacolo dal vivo, lo streaming video e lo streaming audio<sup>24</sup>; un esempio è *Il podcast di Alessandro Barbero*, che riproduce le lezioni e alcune conferenze tenute in presenza dal popolare storico<sup>25</sup>; similmente *Tintoria*, a cura degli stand-up comedian Daniele Tinti e Stefano Rapone, un podcast registrato con il pubblico presente in sala, e quindi anch'esso fruibile a tutti i livelli (dal vivo, poi in differita su YouTube e Spotify)<sup>26</sup>; e infine, il sopra

---

<sup>18</sup> *Tienimi Bordone*, online.

<sup>19</sup> *Morning*, online.

<sup>20</sup> Cfr. § 2.1.

<sup>21</sup> I dati globali forniti dall'azienda Spotify Culture Next, riferiti a giugno 2023, rivelano che la generazione Z ha ascoltato, nella prima metà dell'anno, oltre 3 miliardi di episodi di podcast, in aumento del 76% rispetto all'anno precedente. I motivi principali di questo incremento, secondo i dati forniti nel report annuale dell'azienda, riguardano: la sensazione di maggior affidabilità rispetto ai media tradizionali; la possibilità di una gamma di argomenti più vasta e considerata alternativa sia ai media, sia all'insegnamento scolastico (*Culture Next 2023*, online).

<sup>22</sup> *Ascolto e fruizione dei podcast*, online.

<sup>23</sup> Come osserva Bonomi, «la crossmedialità, carattere ormai determinante nei media, e l'interazione degli utenti, specie nei social media, rendono più difficile l'analisi linguistica dei singoli media separati l'uno dall'altro, e impongono nuovi metodi di indagine» (Bonomi, 2017: 1).

<sup>24</sup> L'intreccio tra audio e video relativamente a media che in origine nascono solo per la trasmissione audio ricorda molto da vicino la recente affermazione della radiovisione; su cui Cialdini-Maraschio, 2024: 103-106.

<sup>25</sup> *Il podcast di Alessandro Barbero*, online.

<sup>26</sup> *Tintoria*, online.

menzionato *Indagini* di Stefano Nazzi, che dal 2024 è divenuto anche uno spettacolo teatrale<sup>27</sup>.

Il parlato trasmesso dei podcast, dunque, è particolarmente diversificato e complesso da inquadrare all'interno di una varietà specifica. Pure provando a restringere il campo a un singolo genere le differenze nell'approccio per la realizzazione dei programmi e, di conseguenza, nelle scelte stilistiche e linguistiche possono essere lampanti; si cercherà di dimostrarlo nei prossimi paragrafi, dedicati all'analisi di un genere specifico e particolarmente in voga: il *true crime*.

## 2. I PODCAST TRUE CRIME: DUE NARRAZIONI A CONFRONTO

La rapida espansione del podcasting, in Italia e nel resto del mondo, ha portato con sé la consacrazione di un genere in particolare: il *true crime*. I dati sugli ascolti confermano ogni anno una preferenza netta rispetto agli altri generi<sup>28</sup>. Come afferma Amanda Keeler, esaminando i programmi trasmessi negli Stati Uniti, i podcast *true crime* riescono sia a intrattenere il pubblico, sia a veicolare facilmente le complesse specificità del sistema giudiziario<sup>29</sup>.

La continua pubblicazione di nuovi programmi dedicati alla cronaca nera implica innumerevoli stili e forme narrative: i fatti vengono narrati in maniera diversa a seconda sia delle scelte editoriali, sia del profilo del loro autore, che può essere quello di un giornalista, di uno scrittore, talvolta di un semplice appassionato, contribuendo a ingarbugliare ulteriormente la natura del *true crime*, che secondo ancora Keeler è da considerarsi in parte collegabile al giornalismo, in parte al documentario<sup>30</sup>.

Una complessità, inoltre, che non riguarda solo il contenuto, ma anche il contenitore: non solo podcast, ma anche libri, serie televisive, film raccontano talvolta uno stesso caso giudiziario, con il pretesto di sviscerare ogni singolo dettaglio da ogni angolatura, utilizzando per lo scopo tutti i media disponibili<sup>31</sup>. Ciò conduce a stili e tecniche di narrazione differenti, e di conseguenza a scelte linguistiche più o meno sensazionalistiche per fare presa su un pubblico altamente variegato.

In mezzo a questo mare magnum, si è deciso dunque di concentrarci sull'analisi di un solo caso di cronaca raccontato da due trasmissioni di grande successo tra loro molto differenti, sia nell'obiettivo, sia nello stile, sia nell'organizzazione dei contenuti costitutivi l'intreccio sul quale si compone la vicenda narrata.

---

<sup>27</sup> Cfr. § 2.1.

<sup>28</sup> Si vedano i dati riportati all'interno dell'articolo *Il Sole 24 Ore*, 2023.

<sup>29</sup> «These podcasts have the ability to entertain listeners, but they can also serve as powerful storytelling spaces capable of drawing attention to complex issues in the criminal justice system» (Keeler, 2021: 124).

<sup>30</sup> Keeler, 2021: 128-132.

<sup>31</sup> Un emblema di questa tendenza è Carlo Lucarelli, il quale non è soltanto un famoso scrittore di gialli, ma autore e conduttore di serie televisive, documentari e podcast di genere nero; di conseguenza, il «continuo slittamento tra realtà e finzione si inserisce all'interno della questione del *genre blending* tra narrazione noir, romanzo storico e giornalismo messo a punto sin dal suo esordio letterario» (Baroni-Casoli, 2022: 168).

## 2.1. Indagini di Stefano Nazzì

*Indagini* è uno dei podcast del quotidiano online «Il Post», ideato, scritto e condotto da Stefano Nazzì<sup>32</sup>. La prima puntata, pubblicata il 1° aprile 2022, è stata dedicata all'omicidio di Chiara Poggi a Garlasco, nel pavese<sup>33</sup>. Da quel momento, ogni mese viene pubblicata sulle principali piattaforme di podcast e sull'app del quotidiano il racconto di un caso, diviso in due parti da circa 45-50 minuti l'una, avente come titolo luogo e data del crimine che verrà raccontato. L'intento manifesto di *Indagini* è quello di raccontare la vicenda giudiziaria senza soffermarsi eccessivamente sul delitto che viene narrato, e soprattutto sulle vicende parallele che poco hanno a che fare con il caso, evitando dunque di addentrarsi sui dettagli superflui, spesso invece utilizzati a scopi meramente sensazionalistici. Un proposito che si rende evidente al primo ascolto, ma che viene esplicitato da Nazzì già nell'incipit di ogni puntata:

Io mi chiamo Stefano Nazzì, faccio il giornalista da tanti anni e nel corso della mia carriera mi sono occupato di tante storie come questa, quelle che nel tempo vi sono diventate familiari e altre che potreste non aver mai sentito nominare. Storie di cronaca, di cronaca nera, di cronaca giudiziaria. Il podcast che state ascoltando si intitola *Indagini*. Vi racconterò ogni mese, una volta al mese, una di queste storie, tentando di mostrare non tanto il fatto di cronaca in sé, il delitto in sé, bensì tutto quello che è successo dopo. Il modo in cui si è cercato di ricostruire la verità. Le indagini giudiziarie e i processi, con le loro iniziative, le loro intuizioni e i loro errori. Il modo in cui le indagini hanno influenzato la reazione dei media e della società. Il modo in cui i media e la società hanno influenzato le indagini.

*Indagini* è un podcast polifonico: Stefano Nazzì è sì la voce narrante, ma all'interno del racconto vengono riportate anche le vive voci dei protagonisti, talvolta interpretate da attori, ricostruite mediante vari reperti (registrazioni di udienze o di interrogatori, verbali<sup>34</sup>, interviste televisive); inoltre, vengono trasmesse le interviste a magistrati, avvocati, giornalisti, scrittori ed esperti scientifici, utili ad approfondire o a esporre in maniera chiara alcuni punti rilevanti.

<sup>32</sup> Non è facile ricostruire l'esperienza giornalistica di Nazzì, che, come sottolinea ciclicamente nella copertina del podcast e come riportato anche nella pagina di descrizione dei redattori del *Post* (*Chi siamo*, online), fa il giornalista di cronaca nera «da tanti anni». Navigando in rete e consultando il suo profilo LinkedIn (*stefano nazzì*, online), scopriamo che è stato vicedirettore di *Donna* (2002-2005) e di *Gente* (2002-2021), approdando infine al *Post* a partire dal 2021. Ha pubblicato di recente due libri per Mondadori: *Il volto del male* (2023) e *Canti di guerra* (2024), entrambi dedicati a storie di cronaca nera italiana.

<sup>33</sup> *il Post*, 2022.

<sup>34</sup> A tal proposito, si veda l'analisi linguistica delle trascrizioni dei verbali di udienza penale di Marano, 2019.

La grande notorietà della trasmissione<sup>35</sup> ha comportato la nascita di un podcast parallelo, riservato agli abbonati di «Il Post», *Altre indagini*, a cura sempre di Nazzi, le cui puntate vengono pubblicate a cadenza bimestrale<sup>36</sup>; inoltre, *Indagini* è sbarcato nel 2024 nei teatri di tutta Italia, con uno spettacolo dal titolo *Indagini live*<sup>37</sup>.

## 2.2. *Elisa True Crime*

Elisa de Marco, alias Elisa True Crime, è una appassionata di cronaca nera. Nel 2020 ha aperto il canale YouTube omonimo, che conta attualmente circa un milione di iscritti<sup>38</sup>; sulla scia di questo grande successo, nel 2022 i suoi contenuti video sono divenuti un podcast prodotto da One Podcast; nel 2023 *Elisa True Crime* è stato il podcast più ascoltato in Italia<sup>39</sup>. Parallelamente, dal 2024 la stessa casa ha iniziato a produrre una nuova serie, molto simile al canale principale, intitolata *Delitti invisibili. I crimini della porta accanto*<sup>40</sup>.

Le differenze con *Indagini* sono molteplici. Innanzitutto, *Elisa True Crime*, sulla falsariga del precedente canale YouTube, vede come unica voce quella della sua autrice, a parte qualche breve intromissione di altro materiale audiovisivo (per esempio, le riproduzioni di servizi giornalistici). In secondo luogo, sebbene gli episodi siano quasi sempre divisi in due parti, ne sono presenti alcuni che si chiudono in una singola puntata. Infine, la cadenza di pubblicazione delle nuove puntate è abbastanza irregolare: tra le 3 e le 5 mensili, con un buco tra maggio e settembre 2023.

Da questi dettagli, si nota l'impianto più familiare di *Elisa True Crime*, che mantiene lo stesso tono amichevole usato per i contenuti video, o meglio: compreso l'incipit originale di ogni episodio<sup>41</sup>, le puntate di YouTube e quelle del podcast sono identiche, a esclusione dei paratesti (pubblicità e avvertenza sui contenuti sensibili); questo podcast è stato finora pressoché una trasposizione da un canale all'altro, almeno fino all'episodio 58, pubblicato il 22 maggio 2024, dedicato al famoso caso romano del “Canaro”<sup>42</sup>, in cui si nota un maggior distacco con il parlato trasmesso fortemente informale, forzosamente spontaneo dei video (e, quindi, delle puntate precedenti del podcast)<sup>43</sup>, a favore di una rielaborazione verso il parlato-scritto<sup>44</sup>.

<sup>35</sup> Nel 2023, *Indagini* è stato il quarto podcast più ascoltato in Italia (*Il Sole 24 Ore*, 2023).

<sup>36</sup> *Altre indagini*, online.

<sup>37</sup> Agostini, 2024.

<sup>38</sup> *Elisa True Crime*, online.

<sup>39</sup> *Il Sole 24 Ore*, 2023.

<sup>40</sup> *Delitti invisibili*, online.

<sup>41</sup> «Nel 2020 ho aperto un canale YouTube in cui racconto omicidi, casi irrisolti e misteriose sparizioni. Mi documento, ascolto i protagonisti, faccio le mie riflessioni. In queste nuove puntate vi racconto i casi di cronaca nera che hanno sconvolto e diviso il nostro paese. Io sono Elisa True Crime e queste sono le storie che mi hanno particolarmente scioccata».

<sup>42</sup> *Ep. 58: Il Canaro della Magliana*, online.

<sup>43</sup> *ER CANARO DELLA MAGLIANA*, online.

<sup>44</sup> Un distacco che si osserva già nell'incipit dell'episodio podcast, del tutto simile a quello video, a eccezione della diversa prosodia e del segnale discorsivo *dunque*, che viene cassato: (podcast) «Ci troviamo a Roma

### 2.3. *Il caso di Yara Gambirasio*

Il 26 novembre 2010 scomparve la tredicenne Yara Gambirasio, residente a Brembate di Sopra, nel bergamasco. Soltanto tre mesi dopo, nel febbraio del 2011, venne ritrovato il corpo della ragazza, a dieci chilometri di distanza dal luogo della scomparsa. Nel 2014, grazie all'esame del DNA, ci fu una svolta nelle indagini che portò all'arresto di Massimo Bossetti, condannato poi per omicidio con sentenza definitiva nel 2018.

Un caso particolarmente spinoso, con diversi elementi rilevanti (come, per esempio, il ruolo fondamentale del DNA per la risoluzione dell'enigma), che ha suscitato fin da subito un'eco mediatica impressionante, ancora tutt'altro che estinta<sup>45</sup>. Si sono susseguiti negli anni articoli sulle testate più disparate, ma soprattutto una infinita serie di maratone televisive che hanno approfondito, come in particolar modo accadeva in quegli anni, qualsiasi spunto che potesse offrire una pista mediaticamente interessante, sfruttando anche il clamore suscitato da un altro fatto di cronaca avvenuto nello stesso anno, ossia l'omicidio dell'agosto 2010 di un'altra giovanissima ragazza, Sarah Scazzi<sup>46</sup>.

L'attaccamento morboso alla vicenda, da un lato, la lunga gestazione dell'iter giudiziario, dall'altro, hanno fatto sì che il delitto di Yara Gambirasio sia ancora oggi uno dei casi più famosi di cronaca nera italiana.

Il 1º dicembre 2022 uscirono le due puntate di *Indagini* dedicate al caso, dal titolo “Brembate di Sopra, 26 novembre 2010”<sup>47</sup>. Il 27 marzo e il 3 aprile 2024 sono stati pubblicati gli episodi 50 e 51 di *Elisa True Crime*, intitolati semplicemente “Yara Gambirasio”<sup>48</sup>, anticipati dalla puntata pubblicata il 3 ottobre 2022 sull'omonimo canale YouTube, dal titolo provocatorio ed eloquente “Yara: giustizia è stata fatta?” [sic]<sup>49</sup>.

Come vedremo nel prossimo paragrafo, dedicato all'analisi degli episodi dei due podcast a confronto, nonostante quello raccontato sia lo stesso caso giudiziario, il modo di organizzare i contenuti, lo stile, persino gli intenti e, di conseguenza, la lingua utilizzata portano i due autori a due narrazioni diverse, restituendoci due spaccati pressoché opposti del podcasting *true crime* italiano.

## 3. ELEMENTI DI LINGUA E DI STILE

Prima di inoltrarci nell'analisi dei testi selezionati, urge fare una breve premessa. Le trascrizioni, per via della lunghezza delle puntate, sono state generate automaticamente da

---

nell'anno 1988, una Roma in cui vige la legge del più forte»; (YouTube) «Dunque ci troviamo a Roma nell'anno 1998, una Roma in cui vige la legge del più forte».

<sup>45</sup> Si veda, per esempio *Ansa*, 2024. Ricordiamo inoltre che sempre quest'anno è uscita la serie prodotta da Netflix *Il caso Yara: oltre ogni ragionevole dubbio*, online.

<sup>46</sup> Cfr. Iannelli, 2010.

<sup>47</sup> *Brembate di Sopra*, online.

<sup>48</sup> *Ep. 50: Yara Gambirasio PT.1*, online.

<sup>49</sup> *YARA: GIUSTIZIA È STATA FATTA?*, online.

software *speech-to-text*. Nel caso specifico, la scelta è ricaduta su *Cockatoo*, capace di convertire materiale audio in testo scritto con una accuratezza molto elevata, grazie all'utilizzo dell'intelligenza artificiale.<sup>50</sup> I materiali trascritti sono stati interamente rivisti e corretti a mano, ma si è deciso di mantenere la trascrizione ortografica operata dal software con punteggiatura minima (virgola e punto fermo), poiché per questa indagine non verranno presi in considerazione tratti fonologici e paragrafematici, per i quali sarebbe stata necessaria la trascrizione conversazionale e un intervento molto più profondo di revisione dei materiali trascritti. In questo paragrafo ci si concentrerà primariamente sugli elementi che caratterizzano i due diversi stili e sulle differenti strategie sintattiche e testuali utilizzate, con particolare riferimento a quelle che Arianna Ferioli chiama “tecniche di ingaggio”, «ossia quegli espedienti linguistici volti a catturare e mantenere l'attenzione dell'ascoltatore e a coinvolgerlo attivamente nella comunicazione»<sup>51</sup>. Il paragrafo seguente si occuperà invece di alcune principali caratteristiche del lessico, in particolare sugli usi lessicali stereotipici.

Nella tabella sottostante (Tab. 1) vengono riportati il titolo, la durata, la data di pubblicazione e la sigla con cui verranno identificate le puntate nel corso dell'analisi.

<b>Titolo</b>	<b>Durata</b>	<b>Data</b>	<b>Sigla</b>
<i>Elisa True Crime, Ep. 50: Yara Gambirasio PT.1</i>	35'35"	27/03/2024	ETC1
<i>Elisa True Crime, Ep. 51: Yara Gambirasio PT.2</i>	36'44"	03/04/2024	ETC2
<i>Indagini, Brembate di Sopra, 26 novembre 2010 – Prima parte</i>	43'47"	01/01/2022	IND1
<i>Indagini, Brembate di Sopra, 26 novembre 2010 – Seconda parte</i>	55'06"	01/01/2022	IND2

Tabella 1. Calendario e durata delle puntate

I due podcast, nonostante la evidente differenza di durata (*Indagini* dura circa 30 minuti in più), affrontano il caso giudiziario costruendo le doppie puntate all'incirca con la medesima struttura, seguendo l'ordine cronologico della vicenda: dalla scomparsa della vittima alla condanna del colpevole. Tuttavia, vi sono alcuni temi che gli autori trattano in maniera diversa, che danno subito l'idea del differente impianto e dei diversi obiettivi dei due podcast, influendo di conseguenza sulle scelte linguistiche e stilistiche di ognuno. Per esempio, nelle due puntate di *Indagini* viene messa fin da subito in risalto la centralità di alcuni elementi di indagine (prima di tutto il DNA, ma anche, per esempio, l'uso nelle ricerche dei cosiddetti “cani molecolari”), determinando un uso di gran lunga maggiore del lessico specialistico (v. par. successivo); d'altro canto, *Elisa True Crime* si concentra di più sull'elemento “umano” della vicenda. Si vedano, per esempio, i due diversi modi in cui viene presentata la vittima, Yara Gambirasio, nelle due trascrizioni a confronto:

<b>ETC1 (da 02'12”–05'01”)</b>	<b>IND1 (da 08'47”–09'06”)</b>
Yara Gambirasio nasce il 21 maggio del 1997 a Brembate di Sopra, un piccolo paese nella	Yara Gambirasio abitava in una villetta in via Rampinelli, a Brembate di sopra, con il padre

<sup>50</sup> *Cockatoo*, online.

<sup>51</sup> Ferioli, 2023: 177.

provincia di Bergamo. Inutile che ve lo dica, amici, sì, un piccolo paese in cui tutti si conoscono e in cui non succede mai nulla, proprio lui, Brembate di Sopra, che conta neanche 8.000 anime. All'epoca della sua scomparsa Yara non aveva nemmeno 14 anni, proviene da quella che potrebbe essere definita come la tipica famiglia del Mulino Bianco, ordinaria ma felice. Yara è figlia di Maura Panarese e Fulvio Gambirasio, che lavora come geometra. Ha una sorella più grande, Keba, e due fratelli più piccoli, Nathan e Gioele. Frequentava la terza C della scuola media Maria Regina di Bergamo e non vedeva l'ora di andare al liceo. Yara aveva le idee chiare, si sarebbe iscritta al liceo scientifico Lussana. Yara era una ragazza solare, allegra e ben voluta da tutti, non aveva particolari problemi né a scuola né in famiglia, si impegnava molto e otteneva ottimi voti. Anzi, proprio negli ultimi giorni, infatti, aveva portato a casa il famoso pagellino e i risultati ottenuti l'avevano resa orgogliosa di sé stessa, regalando sia a lei sia ai suoi genitori soddisfazione e felicità. Yara era dunque la ragazzina della porta accanto alla quale tutti vogliono bene. La sua passione più grande era la ginnastica ritmica. Il lunedì e il mercoledì alle 15 e 30 circa fino alle 18 frequentava la polisportiva di Brembate di Sopra situata in via Locatelli, e se è vero che molti giovani soprattutto in un'età difficile come quella l'adolescenza possono mantenere un'apparenza tranquilla pur celando segreti e lati oscuri, ecco questo non era proprio il caso di Yara. Yara amava Johnny Depp, le caramelle, le patatine, la pizza e il suo sogno più grande oltre a diventare una ginnasta era quello di viaggiare, e tutte queste cose vengono poi confermate successivamente quando tutti i suoi dispositivi vengono passati al setaccio. Nella sua vita non c'era nulla che non andasse, nessuna problematica e nessun contatto con gente estranea alla sua cerchia. Stando alle dichiarazioni di papà Fulvio, Yara era l'anima della casa, dove c'era Yara c'era

Fulvio, geometra, la madre Maura, maestra d'asilo, la sorella Keba e i due fratelli Nathan e Joele. Frequentava la scuola media Maria Regina a Bergamo, in un istituto di Suore Orsoline di San Girolamo in Somasca.

<p>allegria. Uno dei rapporti più importanti per lei era quello con sua sorella Keba. Keba ha infatti dichiarato che spesso si confidavano l'una con l'altra e che Yara un giorno le confessò di essere interessata ad un ragazzo, ma in realtà non si sa nulla di più su questo e potrebbe anche non significare nulla a quell'età, penso sia una cosa abbastanza normale essere interessata a dei ragazzi.</p>	
--	--

Tabella 2. Estratto delle trascrizioni a confronto

Il primo elemento che salta all'occhio è la vistosa differenza di lunghezza dei due testi, determinata da scelte ben precise: Nazzi propone una presentazione minimale, asettica, dei fatti anagrafici essenziali della vittima. Elisa De Marco, al contrario, condisce il ritratto di Yara con una serie di informazioni supplementari, che vengono usate per “ingaggiare” l'ascoltatore (v. *supra*). La vittima viene descritta come la figlia che ogni genitore vorrebbe: brava a scuola, appassionata, e soprattutto, come il *tricolon* retoricamente sancisce, «una ragazza solare, allegra e ben voluta da tutti»<sup>52</sup>. Il racconto viene inoltre farcito di frasi fatte e collocazioni scontate: «un piccolo paese in cui tutti si conoscono e in cui non succede mai nulla»; «[...] conta neanche 8.000 anime»; «la tipica famiglia del Mulino Bianco»; «la ragazzina della porta accanto».

Spostando lo sguardo sugli interi episodi, un'altra tecnica che De Marco usa per aumentare la presa sugli ascoltatori è il continuo impiego del *voi* come deittico personale, specialmente all'interno di interrogative di richiamo<sup>53</sup>: «Escono da lì e procedono fino ad un cantiere che si trova appunto a Mapello, quel paese che vi ho nominato prima a tre chilometri da Brembate, vi ricordate? Il cellulare di Yara si è collegato ad una cella a Mapello dopo la sua scomparsa», ETC1 13'15”–13'32”; «È sospetto? Secondo me sì, è molto anche, ma è sufficiente a condannare una persona all'ergastolo, secondo voi?», ETC2 31'15”–31'23”.

Con lo stesso intento, anche la prima persona plurale («Ma ora torniamo a quella sera e ai momenti successivi alla sparizione», ETC1 10'54”–10'59”; «Tornando a noi, Massimo Bossetti è senza nessun'ombra di dubbio Ignoto 1», ETC2 06'02”–06'08”; «Ci sono due tipi di DNA che vi ho nominato e che interessano noi in questo caso, quello nucleico e quello mitocondriale», ETC2 07'12”–07'18”) e la scelta di rivolgersi agli ascoltatori con l'allocutivo *amici* («Oggi, amici, parliamo del caso che da sempre mi è stato chiesto di più, il caso italiano di cronaca nera che forse più di tutti ha sconvolto l'Italia negli ultimi anni, ma soprattutto l'ha divisa», ETC1 01'56”–2'12”; «Per farvi un esempio, amici, le probabilità di vincere con un 6 al Superenalotto sono 1 su 620 milioni, quindi sarebbe più probabile fare 6 al Superenalotto che sbagliare quest'analisi, a quanto pare», ETC2 10'20”–

<sup>52</sup> Cfr. § 4.

<sup>53</sup> Ferioli, 2023: 177.

10'33'') sono volti a sottolineare informalmente una pretesa familiarità con la sua comunità di seguaci<sup>54</sup>.

Più in generale, il podcast di De Marco ha un andamento chiaramente paratattico; la subordinazione, scarsamente presente, è limitata perlopiù al primo grado: «Nonostante il massiccio impegno di uomini nelle ricerche, cani molecolari e quant'altro, non c'era nessuna pista che conducesse al ritrovamento di Yara», ETC1 16'27''–16'38''; «Beh, questa prova doveva essere presentata come prima prova al processo in quanto a mio avviso è eclatante», ETC2 28'02''–28'11''.

Se dunque domina una sintassi piuttosto basilare, in alcuni casi frammentaria, soprattutto nei passaggi più descrittivi («Il procuratore non ha in mano nulla; inoltre la pressione sociale è alle stelle, aumentano le manifestazioni contro gli stranieri, la politica se ne approfittava e in mancanza di prove tutta la pressione per ottenere un risultato si fa sentire sul procuratore Ruggeri», ETC1 16'07''–16'26''), all'interno del testo si possono ritrovare alcuni fenomeni di sintassi marcata che, come i tratti dialogici indagati in precedenza, avvicinano lo script usato dall'autrice al parlato; si registrano dislocazioni («Ovviamente questa frase lui la dice in marocchino e dei traduttori si occupano di tradurla», ETC1 14'26''–14'32'') e soggetti posposti («Il DNA era estremamente simile, non era compatibile al 100% ma abbastanza per far pensare in un primo momento che potesse essere proprio lui Ignoto 1», ETC1 30'42''–30'53''); tuttavia, la presenza di questi tratti è piuttosto esigua<sup>55</sup>.

Relativo al parlato è anche l'uso, in questo caso piuttosto cadenzato, dei segnali discorsivi<sup>56</sup>: «Tra l'altro, amici, una curiosità, diciamo così, perché pare si tratti solamente di una coincidenza, è che la mamma di Damiano Guerinoni anni prima aveva lavorato in casa Gambirasio, era stata la loro domestica per molti anni», ETC1 31'04''–31'19''; «La tendenza alla menzogna si rivela essere dunque un tratto caratteristico del profilo psicologico di Bossetti. Egli ha infatti sostenuto a più riprese di, appunto, essere innocente [...]», ETC2 14'39''–14'46''<sup>57</sup>.

Anche Stefano Nazzi predilige la paratassi. La sintassi è spesso “franta”, molto più rispetto a quella di De Marco, secondo uno stilema tipico del giornalismo contemporaneo<sup>58</sup>: «Alle

<sup>54</sup> Cfr. Ferioli, 2023: 177-178. Si veda anche, per l'italiano della radio, Cialdini-Maraschio, 2024: 74.

<sup>55</sup> Come già affrontato in vari punti del §1, il parlato dei podcast rientra nell'ambito del parlato programmato, trattandosi, d'accordo con quanto osserva Ferioli (2023: 169) per i podcast di informazione giornalistica, di «una varietà di italiano abbastanza sorvegliata seppur con qualche apertura all'italiano neostandard». Lo scarso numero dei fenomeni di sintassi marcata potrebbe essere conseguenza di ciò, e dell'assenza di una reale interazione dialogica: come dimostra Stefania Spina in relazione all'uso delle dislocazioni nelle varietà del trasmesso televisivo, la maggior parte delle occorrenze individuate nel corso dell'analisi del *Corpus di Italiano Telerisivo (Cit)* riguarda i generi “attualità” e “intrattenimento”, dunque «de situazioni comunicative con maggiore interazione dialogica» (Spina, 2006: 168).

<sup>56</sup> Rimandiamo ai classici studi di Bazzanella, 1988-1995; Bazzanella, 1994; sull'uso e sulla presenza nei podcast di informazione, cfr. Ferioli, 2023: 174-175.

<sup>57</sup> Si noti l'utilizzo dissonante del pronome *egli*, che è tuttavia un *unicum*.

<sup>58</sup> Bonomi, 2002.

18.40, come detto, Yara Gambirasio viene vista uscire dalla palestra. Alle 18.44 risponde all'SMS di un'amica. Alle 18.49 riceve un ultimo sms a cui non risponde. Poi più nulla. Alle 19 la madre inizia a telefonarle. Il cellulare suona a vuoto. Tre quarti d'ora dopo va in palestra. Lì la figlia non c'è», IND1 10'15"–10'41"; «L'allele individuato dal professor Giardina è presente solo in due donne che sono state sottoposte ai prelievi. Sono due sorelle, Simona ed Ester Arzuffi. Ci si concentra sulla seconda per via dell'età. È lei la madre di Ignoto 1. C'è la madre, c'è il padre. Manca lui. Manca Ignoto 1», IND2 16'13"–16'36".

Ancora tipico del giornalismo e dei podcast di informazione quotidiana è l'uso dell'ellissi cataforica del tema<sup>59</sup>. Questo stilema, unitamente alla sintassi nominale e all'uso sostenuto delle sequenze iterate, ravvisabili già negli esempi precedente, viene impiegato da Stefano Nazzi per ottenere fin da subito presa sull'ascoltatore, creando un effetto di *suspense*. Si veda, per esempio, l'attacco della prima puntata:

C'è un principio da cui parte qualsiasi indagine criminale. Ogni contatto lascia una traccia. Il contatto tra una persona e l'altra o tra una persona e un luogo comporta sempre trasferimento di materia. Non importa di quanta materia si tratti, può essere molta o poca. Qualcosa resta sempre. Questo significa che tra una vittima e il suo aggressore ci sarà sempre uno scambio. Qualcosa della vittima resterà sull'aggressore e qualcosa dell'aggressore resterà sulla vittima. *Si chiama principio di Lockhart o principio di scambio o ancora principio di trasferimento.* (IND1 00'00"–00'40")

Non si ravvisano invece le altre tecniche di “ingaggio” citate in precedenza, come l'uso delle interrogative retoriche e i continui richiami all'interlocutore. Stefano Nazzi non si rivolge mai direttamente al proprio pubblico, ponendosi come voce narrante ed evidenziando così il distacco con i numerosi discorsi riportati delle altre voci che compongono il podcast (interviste, registrazioni ecc.).

A confermare la distanza tra questi due diversi piani è l'assenza, nelle parti lette dell'autore, della sintassi marcata, che invece è naturalmente presente, assieme ad altri tratti, nel parlato delle interviste e dei discorsi riportati (per esempio, in quello della Pubblico Ministero Letizia Ruggeri: «Insomma è stato molto faticoso in assenza di altro e anzi in presenza, ricorderete, alcuni testi che si erano proposti inizialmente che avevano detto di avere visto in via Rampinelli passeggiare due uomini che confabulavano tra di loro. Insomma ne abbiamo avute tante di segnalazioni e tutte, tutte, tutte, tutte sono state valutate», IND1 39'43"–40'05").

L'unico elemento di oralità che si registra nella lingua del giornalista è l'uso dei segnali discorsivi, che tuttavia in questo caso è piuttosto ridotto. Un paio di esempi: «Vengono guardati più volte tutti i filmati dell'esibizione di ginnastica a cui ha partecipato la ragazza, per vedere se si nota un volto ricorrente e magari sconosciuto, se c'è qualche

---

<sup>59</sup> Sull'uso giornalistico, cfr. Mortara Garavelli, 1996; Dardano, 1999; Bonomi, 2016. Sull'uso nel podcasting, cfr. Ferioli, 2023: 170-171.

atteggiamento strano, insomma, qualsiasi cosa», IND1 23'29"–23'44"; «Quel video finisce in internet, ne parlano i giornali, lo mostrano le televisioni. Il problema è che è solo, appunto, un montaggio», IND2 24'17"–24'26".

#### 4. LE STEREOTIPIE NEL LESSICO

Nel 1995 Ornella Castellani Pollidori definisce *lingua di plastica* un insieme di formule fisse usate in particolare dalla televisione, dalla radio e dalla stampa periodica che, se non sono vaghe o poche di significato già in partenza, finiscono, consumate dall'impiego frequente e meccanico, col perdere confini semantici nitidi<sup>60</sup>. I *plastismi*, come vengono chiamate queste formule fisse e vuote, hanno due scopi: dare l'apparenza di un registro più alto e di una cultura specialistica maggiore rispetto alla realtà, «nella convinzione, diffusa quanto ingenua, che basti un condimento particolare a trasformare una modesta cucina in alta gastronomia»<sup>61</sup>; poter assumere molti significati così da riempire vuoti lessicali di varia forma, come nel caso di *portare avanti il discorso*, la cui fortuna è «dovuta anche, di là degli automatismi imitativi, alla comoda genericità del sintagma verbale, e alla disponibilità del significante *discorso* ad accollarsi i significati più vari»<sup>62</sup>. Alcuni plastismi raggiungono entrambi gli obiettivi: *problematica*<sup>63</sup>, ad esempio, da un lato ha il vantaggio di indicare qualunque «insieme dei problemi relativi a una determinata questione»<sup>64</sup> e quindi di essere applicabile, con un po' di libertà, a tutto ciò che secondo chi parla è una «questione», dall'altro lato è la «variante foneticamente più corposa»<sup>65</sup> preferita a *problema*, «non perché sia più precisa o più adatta al contesto, ma perché, per chi la usa, assume una connotazione “alta”, “formale”, che consente una presa di distanza dall’italiano comune»<sup>66</sup>.

È stato diffusamente notato che un campo fertile per la lingua di plastica è il giornalismo e in particolare la cronaca nera e giudiziaria, in cui le stereotipie sono così frequenti da essere diventate distintive del genere<sup>67</sup>. La tendenza a un impoverimento della lingua si è

<sup>60</sup> Castellani Pollidori, 1995; cfr. anche Castellani Pollidori, 2002. Esempi significativi si ritrovano in Cialdini-Maraschio, 2024: 48-50.

<sup>61</sup> Castellani Pollidori, 1995: 48.

<sup>62</sup> Castellani Pollidori, 1995: 29.

<sup>63</sup> «Il successo di *problema* si tira dietro quello di *problematica*: ad agire è la passione per tutto ciò che sa di scientifico, che si accentua con la scalata tecnologica degli anni Cinquanta. A poco a poco, perdendo il vocabolo *problema*, per eccesso d'uso, la sua pregnanza semantica, si sviluppa la tendenza a usare in suo luogo il derivato “importante” *problematica*» (Castellani Pollidori, 1995: 32).

<sup>64</sup> *Nuovo De Mauro*, s.v. *problematica*.

<sup>65</sup> «Osserviamo anche che nell’italiano contemporaneo la tendenza a “riempirsi la bocca” con termini pretenziosi porta a scegliere la variante foneticamente più corposa, trascurando le differenze di significato, anche nel caso di coppie come *tema/tematica*, *problema/problematica*, *festa/festività*, *nome/nominativo* ecc.» (De Santis, 2022).

<sup>66</sup> Torchia, 2010.

<sup>67</sup> Si vedano almeno Bonomi, 2022, che individua nelle stereotipie un tratto distintivo già della prosa giornalistica degli anni Dieci del Novecento (22), in parte ereditato dai quotidiani online degli anni Duemila

accentuata negli anni Duemila, quando i quotidiani si sono ritrovati costretti a gareggiare in velocità con i social network per arrivare primi all'attenzione dell'utente online, rinunciando del tutto a una eventuale ricerca della soluzione lessicale più calzante. Nel caso dei quotidiani online, quindi, la lingua di plastica sembra aver assunto come funzione predominante non tanto la pretesa di una lingua alta quanto la riduzione dei tempi di scelta tramite la riduzione delle opzioni, il cui valore semantico, di conseguenza, si allarga e la cui aderenza alla realtà specifica si perde<sup>68</sup>.

Stefano Nazzi è giornalista di una testata, «il Post», che ha fatto del rifiuto della lingua di plastica la propria bandiera. È ancora online un articolo del 9 maggio 2014 che si intitola *La lingua di plastica. Lista collaborativa di espressioni che chi le usa paga la pizza* (gli articoli del «Post» di solito non sono firmati), nel quale vengono elencate le frasi fatte che in redazione si preferisce non usare<sup>69</sup>. In occasione del decimo anniversario della fondazione del giornale, è stato poi pubblicato un articolo a proposito della *Lingua che parla il Post* (16 aprile 2020), il cui sottotitolo recita: «È pensata per essere chiara, familiare, sintetica: ed è un pezzo importante di dieci anni di articoli su tutto per tutti» e in cui si legge che «il Post» lavora sull'«emancipazione dalla “lingua di plastica” ovvero da quella scrittura assai presente e tramandata nella cultura, nell'educazione e nell'informazione italiane, che ritiene che la lingua che parliamo debba essere trasformata nelle occasioni e nelle comunicazioni pubbliche attraverso espressioni artificiose, frasi fatte, formule pigre, parole estranee alla conversazione abituale».

Il tema della ricerca della parola esatta ritorna molto spesso anche nei podcast prodotti dal «Post», nelle rassegne stampa, nelle newsletter, come battuta o come argomento serio. Faccia da esempio il numero del 25 luglio 2024 della newsletter quotidiana *Evening post*, in cui si legge: «Anche se stiamo molto attenti alle parole che usiamo, c'è sempre il rischio che una volta che abbiamo individuato e scelto un'espressione efficace poi prendiamo a usare sempre quella senza più pensarci troppo, e che quindi siamo noi a farla entrare d'ufficio nella detestata categoria “lingua di plastica”. È successo con la parola “controverso”, per esempio, di cui abbiamo parlato tra noi di recente». Oppure il numero del 5 marzo 2024 della stessa newsletter, in cui viene citato un messaggio del direttore Luca Sofri in una chat di redazione:

“vibrante scena culturale” no  
la scena culturale non vibra, e non usiamo espressioni di plastica: se vogliamo dire vivace diciamo vivace, o qualunque altro aggettivo useremmo anche per altro

---

(347-348); il capitolo *Le parole dei titoli*, a proposito «degli stereotipi, dei falsi neologismi, della cristallizzazione semantica» dei titoli di giornale in De Benedetti, 2004; Rossi, 2011; Gualdo, 2017: 82-87. Il fenomeno della stereotipia non coinvolge solo il giornalismo dei quotidiani ma anche quello della televisione, come notano, tra gli altri, Atzori-Bonomi-Travisi, 2008: 85; Setti, 2012: 144-147; Mauroni, 2016: 105.

<sup>68</sup> Marchetti, 2017, commentando la frase *la vittima giaceva riversa in una pozza di sangue*, scrive: «Sembra [...] essere l'unico modo per descrivere le condizioni di una vittima dopo un delitto molto sanguinoso» (715).

<sup>69</sup> Le prime cinque delle espressioni proibite sono: *il lato b, è giallo, shock/choc, al secolo, al vaglio degli inquirenti*.

“spostando il suo baricentro” lo usiamo se qualcosa sposta il suo baricentro, [...] ma se una cosa si sposta, si sposta: non sposta il suo baricentro sempre in questo genere di frasi fatte, una crisi economica non “attraversa un paese”: attraversare vuol dire un’altra cosa, e anche a usarlo in senso figurato bisogna che corrisponda a qualcosa che va da una parte all’altra di qualcosa, non di qualcosa che ne occupa tutta la superficie o completezza [...] usiamo le parole per il loro significato e quando dico di evitare non è perché ci siano parole sbagliate o vietate, ma è perché ce ne sono di migliori e più adeguate

Elisa De Marco, la quale invece non esplicita particolari intenzioni o attenzioni linguistiche, nell’episodio del suo podcast oggetto di questa analisi manifesta per lo meno a tratti quella già citata volontà di distanziarsi dall’italiano comune che porta a scegliere 1 volta *problematica* invece di *problema* e 5 volte *motivazione* invece di *motivo*, in apparenza senza distinguere semanticamente le due “varianti”: la sola occorrenza di *problematica* sembra infatti sostituibile con *problema*: «Nella sua vita non c’era nulla che non andasse, nessuna problematica e nessun contatto con gente estranea alla sua cerchia», ETC1 04’19”–04’28”; e in una frase che descrive i medesimi tratti della vita di Yara Gambirasio viene usato *problem*: «Yara era una ragazza solare, allegra e benvoluta da tutti, non aveva particolari problemi né a scuola né in famiglia», ETC1 03’06”–03’15”. Quanto a *motivo/motivazione*, anche in questo caso i due sostantivi sono usati con un significato molto simile, a distanza di pochissimo: «Il padre [...] consegna la foto di Yara agli inquirenti, i quali gli fanno le solite domande di rito per capire le motivazioni di quella scomparsa. Ma Yara non aveva litigato coi genitori, non aveva alcun motivo per scappare di casa, allora la loro bambina dove era?», ETC1 09’33”–09’58”.

Nell’episodio di Nazzi *motivazione* compare 4 volte, ma sempre nell’accezione principale, che è specifica del linguaggio giuridico e burocratico<sup>70</sup>: ad esempio: «Le motivazioni della sentenza vengono depositate novanta giorni dopo», IND2 39’40”–39’44”, oppure: «Nelle motivazioni è anche scritto del ritrovamento sull’indumento di Yara Gambirasio di fibre sintetiche», IND2 40’33”–40’38”.

Nel caso della “variante foneticamente più corposa” *utilizzare*, se ne riscontra la prevalenza su *usare* sia in Nazzi che in De Marco, benché non si noti un’apprezzabile differenza di significato tra i due verbi (in Nazzi *utilizzare* occorre 14 volte, a fronte delle sole 3 occorrenze di *usare*; in De Marco *utilizzare* 3 e *usare* 5)<sup>71</sup>.

Forse assimilabile alla medesima volontà di scostamento dall’italiano comune possono ascriversi alcune ridondanze riscontrabili in De Marco. Ad esempio, nell’incipit del suo episodio dice: «Il corpo senza vita di una ragazzina di tredici anni scomparsa da tre mesi viene ritrovato in un campo», ETC1 0’17”–0’23”; lo si confronti con la frase con cui Nazzi

<sup>70</sup> «La parte di un provvedimento della pubblica autorità che consiste nell’esposizione delle ragioni di fatto e di diritto per cui vengono date le disposizioni portate dal provvedimento stesso» (*Nuovo De Mauro*, s.v. *motivazione*).

<sup>71</sup> Per la differenza tra *usare* e *utilizzare* si rimanda a Rossi, 2003.

annuncia il ritrovamento: «Trovano il corpo di Yara Gambirasio il 26 febbraio 2011, tre mesi dopo la sua scomparsa», IND1 26'51"–26'57". De Marco aggiunge a «corpo» «senza vita» benché non sia necessario: non solo «corpo» può indicare «cadavere, salma»<sup>72</sup> senza bisogno di specifiche, ma il contesto non concede il dubbio che un «corpo [...] ritrovato» possa essere ancora in vita. L'incipit di De Marco prosegue: «Le indagini, gli interrogatori e le analisi del DNA di migliaia di persone portano ad un nome e un cognome: Massimo Bossetti», ETC1 01'00"–01'09"; lo si confronti di nuovo con una frase di Nazzi che riguarda lo stesso argomento: «Grazie ai test a cui furono sottoposte migliaia di persone, si arrivò a individuare un nome», IND1 04'11"–04'16". Anche in questo caso, se a Nazzi basta dire che si individuò «un nome», De Marco aggiunge il superfluo «e un cognome», in questo caso forse come espediente retorico drammatizzante.

Altrove in De Marco si ascolta «de solite domande di rito», ETC1 09'45"–09'47" («solite» ribadisce *di rito*: «consueto, usuale»<sup>73</sup>), oppure «mi spezza il cuore a metà», ETC1 10'08"–10'09" (la locuzione di solito di ferma a *spezzare il cuore*<sup>74</sup>), estensioni di locuzioni sufficienti di per sé che potrebbero forse mirare a personalizzare quelli che la parlante percepisce come luoghi comuni o espressioni abusate. Lo stesso sembra accadere con la polirematica *punto di partenza*, che non occorre mai ma che viene modificata in *punto d'inizio* («Poco dopo anche questa tesi cade, così si ritorna ad un punto d'inizio», ETC1 11'38"–11'43") e che genera *punto cieco*, probabilmente influenzata da *vicolo cieco* («Una volta scagionato Fikri da tutte le accuse ci si ritrova ad un punto cieco», ETC1 16'03"–16'08"), e *punto di chiusura* («Comunque, finalmente si è giunti ad un punto di chiusura», ETC2 10'34"–10'37")<sup>75</sup>.

In altre occasioni, De Marco passa dall'uso di aggiunte vuote e varianti insolite a veri e propri usi scorretti: ad esempio, in «la causa principale della morte di Yara è dovuta proprio ad un insieme di fattori, ovvero le ferite, lo stress derivato dalla situazione e [...] l'ipotermia. Yara era morta di stenti», ETC1 23'05"–23'21", De Marco costruisce la ridondante formula «la causa principale della morte [...] è dovuta» (dove *dovuto* significa *causato*<sup>76</sup>) e soprattutto usa impropriamente *stenti*, che indica le sofferenze e le privazioni conseguenti a gravi ristrettezze economiche<sup>77</sup>, non le ferite, lo stress e l'ipotermia conseguenti a una forma di violenza. Oppure, dopo aver spiegato che Massimo Bossetti potrebbe aver scoperto di essere figlio di un amante di sua madre e di essere stato tenuto all'oscuro della verità per molto tempo, De Marco definisce la «tendenza alla menzogna» di Massimo Bossetti «conseguenza logica» di tale scoperta (ETC2 19'21"–19'40"), benché *logica* non sia.

---

<sup>72</sup> *Nuovo De Mauro*, s.v. *corpo*.

<sup>73</sup> *Nuovo De Mauro*, s.v. *rito*.

<sup>74</sup> *Nuovo De Mauro*, s.v. *cuore*.

<sup>75</sup> *Punto di partenza* è la sola polirematica riportata dal *Nuovo De Mauro* (s.v. *partenza*); nessuna delle altre citate lo è.

<sup>76</sup> *Nuovo De Mauro*, s.v. *causato*.

<sup>77</sup> *Nuovo De Mauro*, s.v. *stenti*.

Ai plastismi specifici della cronaca nera De Marco si affida in più di un'occasione, al contrario di Nazzi. In De Marco, ad esempio, l'assassino è anche il *killer*<sup>78</sup>, e una persona sospettata finisce «nel mirino degli investigatori»<sup>79</sup>, ETC1 12'44", due plastismi proibiti dall'articolo *La lingua di plastica* del «Post», che quindi Nazzi non usa. Oppure, De Marco nomina i «cani molecolari»<sup>80</sup> fornendo una spiegazione molto vaga di cosa siano: «Questi cani molecolari sono molto conosciuti, infatti sono gli stessi usati anche in altri casi molto famosi», ETC1 12'55"—13'02", invece Nazzi spiega: «Tutti i cani sono in realtà molecolari, cioè sono in grado di recepire ogni singola molecola odorosa, perché hanno un ottimo olfatto. Cane molecolare è una definizione che significa poco. I cani per la ricerca di cadaveri sono i cosiddetti cani HRD, Human Remains Detection», IND1 15'26"—15'46". Alcuni dei plastismi usati da De Marco sono caratteristici non della cronaca giornalistica ma dei polizieschi e dei *legal thriller*. Ad esempio, in De Marco quando un alibi è solido è *di ferro*: «Ma Guerinoni ha un alibi di ferro», ETC1 30'54"—30'58", invece in Nazzi è *certo*: «Fikri ha un alibi certo», IND1 19'10"—19'12". Oppure, in De Marco il sostantivo *prova/e*, che occorre 18 volte, co-occorre 5 volte con l'aggettivo *schiauciante/i* quando si tratta di prove inequivocabili, in opposizione a «prove un po' circostanziali», ETC2 26'42"—26'44", e «una prova piuttosto circostanziale», ETC2 30'49"—30'51", come sono chiamate le prove deboli e opinabili. *Prova schiauciante* e *prova circostanziale* sono traduzioni tipiche del doppiaggio, e corrispondono di solito a *overwhelming evidence* e *circumstantial evidence*. *Prova circostanziale*, in particolare, che non è un tecnicismo della procedura penale italiana<sup>81</sup>, nel

<sup>78</sup> Sebbene il significato principale, derivante dall'inglese, sia *sicario*, il *Nuovo De Mauro* (s.v. *killer*) registra «estens., assassino» e lo stesso fa il Treccani limitando l'uso di tale accezione al linguaggio giornalistico: «Nel linguaggio giornalistico, anche con funzione appositiva, chi o che provoca la morte, assassino».

<sup>79</sup> *Nel mirino* è uno dei plastismi registrati da Castellani Pollidori, 1995: 120-123.

<sup>80</sup> Da segnalare che Treccani, online (s.v. *cane molecolare*) non specifica che si tratta di una voce di ambito giornalistico, ma tutti gli esempi riportati provengono dai giornali.

<sup>81</sup> Encyclopedia Britannica, *circumstantial evidence*: «In law, evidence not drawn from direct observation of a fact in issue. If a witness testifies that he saw a defendant fire a bullet into the body of a person who then died, this is direct testimony of material facts in murder, and the only question is whether the witness is telling the truth. If, however, the witness is able to testify only that he heard the shot and that he arrived on the scene seconds later to see the accused standing over the corpse with a smoking pistol in his hand, the evidence is circumstantial; the accused may have been shooting at the escaping killer or merely have been a bystander who picked up the weapon after the killer had dropped it» (Britannica, online, s.v. *circumstantial evidence*). In Italia *prova circostanziale* è talvolta usato nel settore penalistico come sinonimo di *prova indiziaria*, benché entrambe le definizioni non compaiano mai nel codice di procedura penale: «Art. 192, Valutazione della prova. 1. Il giudice valuta la prova dando conto nella motivazione dei risultati acquisiti e dei criteri adottati. 2. L'esistenza di un fatto non può essere desunta da indizi a meno che questi siano gravi, precisi e concordanti. 3. Le dichiarazioni rese dal coimputato del medesimo reato o da persona imputata in un procedimento connesso a norma dell'articolo 12 sono valutate unitamente agli altri elementi di prova che ne confermano l'attendibilità. 4. La disposizione del comma 3 si applica anche alle dichiarazioni rese da persona imputata di un reato collegato a quello per cui si procede, nel caso previsto dall'articolo 371 comma 2 lettera b)».

doppiaggese è usato come polirematica e in De Marco invece come sostantivo con aggettivo graduabile («un po'», «piuttosto»)<sup>82</sup>.

Anche Nazzi in un passaggio del proprio episodio usa due plastismi, *prova regina* e *pistola fumante*, ma solo dopo essersi assicurato di aver attenuato la “colpa” avvertendo che sono termini da film, giudicandoli molto abusati e distanziandosene con «cosiddetta»: «Quel DNA, usando termini da film, termini molto abusati, è la cosiddetta pistola fumante, la prova regina. E a quella pistola fumante, a quella prova regina, la difesa non ha mai potuto accedere», IND2 51'33"—51'46".

In generale, gli approcci di De Marco e di Nazzi ai settorialismi si distinguono chiaramente. De Marco si propone come mediatrice tra la scienza, una forza invincibile («Il DNA non mente mai, amici, è scienza, capito?», ETC1 32'37"—32'40") ma anche incomprensibile («So che qua stiamo tirando fuori paroloni», ETC2 07'05"—07'08"), e il pubblico, bisognoso di semplicità («Vi spiego meglio, state attenti, amici, perché qua la cosa si fa complessa», ETC2 06'40"—06'44"; «Cerco di spiegarvi tutto nel modo più semplice possibile», ETC2 07'08"—07'11"), pur ammettendo la propria incompetenza («Non essendo io una genetista, un medico, una biologa, non è facile per me parlare di genetica forense, ma farò del mio meglio per spiegarvi le cose sperando di non sbagliare», ETC1 27'27"—27'44"). Nonostante la dichiarazione di intenti, De Marco usa molto spesso settorialismi, come accade quando descrive il corpo di Yara: «Una mano era serrata a pugno con all'interno dei ciuffi di materiale botanico. Sul corpo erano presenti diverse ferite provocate da un'arma da taglio», ETC1 21'08"—21'19". Nazzi, invece, quando è possibile evita i settorialismi: ad esempio, invece di *materiale botanico* usa: «Tracce di semi, piante, spore», IND1 00'47"—00'50", e invece di *sono presenti ferite provocate da un'arma da taglio* usa i più generici termini: «Su di lei ci sono alcune ferite fatte con un taglierino o un coltello», IND1 40'32"—40'36".

Nazzi, infatti, nella maggior parte dei casi non usa personalmente il lessico specialistico necessario a spiegare correttamente alcuni passaggi delle indagini, ma lascia parlare altri, come ad esempio Emanuele Menietti, giornalista del «Post» esperto in scienza, cedendo loro effettivamente uno spazio all'interno del podcast oppure citandoli, distinguendo poi chiaramente il linguaggio specialistico usato per le parti espositive dall'italiano medio con cui invece prosegue nella narrazione. Ad esempio, spiegando come vengono raccolti i reperti sulla scena del crimine dice: «Per i reperti biologici vengono utilizzate provette o piastre chiuse per evitare contaminazione. Il contenitore viene poi inserito in una busta chiamata *paper-bindle*», IND1 33'31"—33'42", ma quando sarà il momento di parlare di nuovo della *paper-bindle* preferirà usare il molto più comune «busta»: «A ogni passaggio di mano della busta, [...] verrà compilato un campo del registro della catena di custodia», IND1 34'10"—34'20". Accade lo stesso quando vengono riportate le motivazioni della sentenza d'appello: alla citazione esatta («Scrivono i giudici: "Va ribadito che la richiesta di perizia genetica sul DNA, attesa la consumazione dei campioni tratti dalla traccia genetica rilasciata, non comporterebbe la possibilità di nuove amplificazioni e tipizzazioni,

---

<sup>82</sup> Sull'uso e sulla comprensione non esatti del lessico della cronaca giudiziaria si rimanda a Dell'Anna, 2022.

ma costituirebbe solamente un semplice controllo documentale dell'operato del RIS e deve ritenersi assolutamente superflua e non necessaria ai fini della decisione”», IND2 41'40”–42'07” segue una riformulazione, quasi una “traduzione” dal burocratese: «In pratica, la difesa di Massimo Bossetti ha chiesto di rifare i test del DNA, ma la possibilità è stata negata anche perché, si è detto, il materiale rimasto non sarebbe sufficiente alle analisi», IND2 42'07”–42'20”.

## 5. CONCLUSIONI

Nel corso della nostra analisi, abbiamo tentato di mostrare come due esempi di podcast appartenenti allo stesso genere, il *true crime*, possono adottare strategie linguistiche tra loro dissimili nel trattare lo stesso argomento, sia nelle scelte sintattiche e testuali, sia soprattutto, come l'ultimo paragrafo ha diffusamente evidenziato, nell'uso delle stereotipie lessicali. Ciò è in gran parte dovuto ai profili dei due autori, che, come abbiamo ricordato in particolare nel paragrafo 2, rappresentano due mondi pressoché opposti del podcasting *true crime*. Nonostante le notevoli differenze, entrambi rappresentano in definitiva quell’*infotainment* che da anni dilaga nelle radio e nelle televisioni, analogiche e digitali, ma che nel podcasting, specie nel genere che abbiamo scelto di analizzare nel presente contributo, trova il suo massimo compimento.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alfieri G. (2006), “La lingua della televisione”, in Trifone P. (a cura di), *Lingua e identità. Una storia sociale dell’italiano*, Carocci, Roma, pp. 163-185.
- Alfieri G., Bonomi I. (2024), *Lingua italiana e televisione*, Carocci, Roma.
- Agostini M. (2024), “Stefano Nazzi arriva in teatro con ‘Indagini Live’”, in *Tv Sorrisi e Canzoni*, 9 aprile. Disponibile online: [sorrisi.com/lifestyle/teatro/stefano-nazzi-arriva-in-teatro-con-indagini-live/](http://sorrisi.com/lifestyle/teatro/stefano-nazzi-arriva-in-teatro-con-indagini-live/) (data di ultima consultazione: 27/09/2024).
- Ansa (2024), *L’omicidio di Yara Gambirasio, la difesa Bossetti: “C’è materiale per rifare l’esame del Dna”*, Ansa.it, 13 maggio: [ansa.it/sito/notizie/cronaca/2024/05/13/lomicidio-di-yara-gambirasio-la-difesa-bossetti-ce-materiale-per-rifare-lesame-del\\_245eccb3-7c3b-4023-be46-f824523225db.html](http://ansa.it/sito/notizie/cronaca/2024/05/13/lomicidio-di-yara-gambirasio-la-difesa-bossetti-ce-materiale-per-rifare-lesame-del_245eccb3-7c3b-4023-be46-f824523225db.html) (data di ultima consultazione: 27/09/2024).
- Antonelli G. (2011), “Lingua”, in Afribo A., Zinato E. (a cura di), *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni Sessanta a oggi*, Carocci, Roma, pp. 15-52.
- Antonelli G. (2016), “L’e-taliano tra storia e leggende”, in Lubello S. (a cura di), *L’e-taliano. Scriventi e scritture nell’era digitale*, Franco Cesati Editore, Firenze, pp. 11-28.
- Atzori E. (2002), *La parola alla radio. Il linguaggio dell’informazione radiofonica*, Franco Cesati, Firenze.
- Atzori E. (2017), *La lingua in onda e in rete*, Franco Cesati, Firenze.

- Atzori E., Bonomi I., Travisi F. (2008), “L’informazione”, in Alfieri G., Bonomi I. (a cura di), *Gli italiani del piccolo schermo. Lingua e stili comunicativi nei generi televisivi*, Franco Cesati, Firenze, pp. 23-96.
- Baroni S., Casoli S. (2022), *Fatto e finzione in ‘noir’. Strategie metanarrative nella produzione ‘crime’ di Carlo Lucarelli*, in *Griseldaonline*, 21.
- Bazzanella C. (1988-1995), “I segnali discorsivi”, in Renzi L., Salvi G., Cardinaletti A. (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, 3 voll., III (*Tipi di frase, deissi, formazione delle parole*), il Mulino, Bologna, pp. 225-257.
- Bazzanella C. (1994), *Le facce del parlare. Un approccio pragmatico all’italiano parlato*, La Nuova Italia, Firenze.
- Bonomi I. (2002), *Italiano giornalistico. Dall’inizio del ’900 ai quotidiani online*, Franco Cesati, Firenze, pp. 243-248.
- Bonomi I. (2016), “La lingua dei quotidiani”, in Bonomi I., Morgana S. (a cura di), *La lingua italiana e i mass media*, Carocci, Roma, pp. 167-221.
- Bonomi I. (2017), “Studiare la lingua dei media”, in *Lingue e culture dei media*, 1, pp. 1-5.
- Calaresu E., Palermo M., “Ipertesti e iperdiscorsi. Proposte di aggiornamento del modello di Koch e Österreicher alla luce dei testi nativi digitali”, in Gruber T., Grübl K., Scharinger T. (a cura di), *Was bleibt von Nähe und Distanz? Mediale und konzeptionelle Aspekte von Diskurstraditionen und sprachlicher Variation*, Narr, Tübingen, pp. 81-111.
- Castellani Pollidori, O. (1995), *La lingua di plastica. Vezzi e malvezzì dell’italiano contemporaneo*, Morano, Napoli.
- Castellani Pollidori, O. (2002), “Aggiornamento sulla ‘lingua di plastica’”, in *Studi linguistici italiani*, 2, pp. 161-196.
- Cialdini F., Maraschio N. (2024), *L’italiano della radio*, Carocci, Roma, 2024.
- Dardano, M. (1999), “I linguaggi non letterari”, in Borsellino N., Pedullà W. (diretto da), *Storia generale della letteratura italiana*, 16 voll., vol. 12° (*Il Novecento. Sperimentalismo e tradizione del nuovo*), Motta, Milano, pp. 414-448.
- De Benedetti A. (2004), *L’informazione liofilizzata. Uno studio sui titoli di giornale (1992-2003)*, Franco Cesati, Firenze, pp. 67-118.
- De Santis C. (2022), “Se *avallo* una proposta la accetto, se la *arvallo* cerco di insabbiarla”, in *Italiano Digitale*, XXI, 2, pp. 87-88.
- Dell’Anna M.V. (2022), “Sul linguaggio della cronaca giudiziaria”, in Carlucci P., Salvatore E. (a cura di), *Giornali italiani dopo il 1950. Questioni storiche e linguistiche*, Università per Stranieri di Siena, Siena, pp. 49-65.
- Ferioli A. (2023), “La lingua dei daily podcast di informazione giornalistica: testate tradizionali e testate 2.0 a confronto”, in *Lingue e Culture dei Media*, 7 (1-2), pp. 163-186.
- Fiorentino G. (2018), “Sociolinguistica della scrittura: prospettive e applicazioni”, in *RID. Rivista Italiana di Dialettologia*, 42, pp. 53-77.
- Gualdo R. (2017), *L’italiano dei giornali*, Carocci, Roma.

- Iannelli S. (2010), *Porta a Porta: Sarah Scazzì e Yara Gambirasio nella puntata di ieri, video*, Fanpage.it, 29 dicembre: [tv.fanpage.it/porta-a-porta-sarah-scazzì-e-yara-gambirasio-nella-puntata-di-ieri-video/](http://tv.fanpage.it/porta-a-porta-sarah-scazzì-e-yara-gambirasio-nella-puntata-di-ieri-video/) (data di ultima consultazione: 27/09/2024).
- il Post (2022): *La prima storia di ‘Indagini’*. Un nuovo podcast racconta uno dei primi processi italiani basati interamente sulle perizie scientifiche: quello per l’omicidio di Chiara Poggi a Garlasco, il Post, primo aprile: [ilpost.it/2022/04/01/indagini-garlasco/](http://ilpost.it/2022/04/01/indagini-garlasco/) (data di ultima consultazione: 27/09/2024).
- Il Sole 24 Ore (2023), *I 10 podcast più ascoltati in Italia nel 2023: vince il crime, ma c’è spazio anche per informazione e intrattenimento*, Tecnologia, 30 novembre: [ilsole24ore.com/art/spotify-10-podcast-piu-ascoltati-2023-italia-e-mondo-AFEJzLrB?refresh\\_ce=1](http://ilsole24ore.com/art/spotify-10-podcast-piu-ascoltati-2023-italia-e-mondo-AFEJzLrB?refresh_ce=1) (data di ultima consultazione: 27/09/2024)
- Keeler A. (2021), “Listening to the aftermath of crime. True crime podcasts”, in Morris J.W., Hoyt E. (a cura di), *Saving New Sounds: Podcast Preservation and Historiography*, University of Michigan Press, Ann Arbor (Michigan), pp. 124-134.
- Marano L. (2019), “Lingua, conversazione e modalità comunicative in tribunale. Uno studio sull’area toscana”, in *Lingua e Stile*, 2, pp. 325-356.
- Maraschio N. (1987), “Il parlato radiofonico in diretta”, in AA.VV., *Gli italiani parlati. Sondaggi sopra la lingua di oggi: Firenze, Palazzo Strozzi, 29 marzo-31 maggio 1985*, Accademia della Crusca, Firenze, pp. 197-217.
- Marchetti E. (2017), “L’italiano *di plastica* nella televisione e nei quotidiani: Stereotipia linguistica dei mass media e incidenza sull’uso dei parlanti”, in *Forum italicum*, 51 (3), pp. 703-726.
- Mauroni E. (2016), “La lingua della televisione”, in Bonomi I., Morgana S. (a cura di), *La lingua italiana e i mass media*, Carocci, Roma, pp. 81-116.
- Mortara Garavelli B. (1996), “L’interpunzione nella costruzione del testo”, in de las Nieves Muñiz M., Amella F. (a cura di), *La costruzione del testo in italiano: sistemi costruttivi e testi costruiti*. Atti del seminario internazionale (Barcellona, 24-29 aprile 1995), Universitat de Barcelona, Barcelona; Franco Cesati, Firenze, pp. 93-112.
- Palermo M. (2017), *Italiano scritto 2.0. Testi e ipertesti*, Carocci, Roma.
- Palermo M. (2022), “Testualità digitale e multimodale: osservazioni sulla struttura dei reels”, in *Italiano LinguaDue*, 14, pp. 560-573.
- Pistolesi E. (2015), “Diamesia: la nascita di una dimensione”, in Pistolesi E., Pugliese R., Gili Fivela B. (a cura di), *Parole, gesti, interpretazioni. Studi linguistici per Carla Bazzanella*, Aracne, Roma, pp. 27-56.
- Rossi F. (2003), Usare. *Finestra di approfondimento*, Vocabolario Treccani online.
- Rossi F. (2011), “Lingua e media”, in Simone R. (a cura di), *Enciclopedia dell’italiano*, I, Treccani online, 2011.
- Setti R. (2012), “Primi sondaggi sul lessico televisivo dei programmi Rai”, in Stefanelli S., Saura A.V. (a cura di), *I linguaggi dei media. Televisione e internet*, Accademia della Crusca, Firenze, pp. 131-149.

- Spina S. (2006), “L’italiano della televisione: una varietà intermedia tra scritto e parlato. Il caso delle dislocazioni”, in Schfroth E. (a cura di), *Lingua e mass media in Italia. Dati, analisi, suggerimenti didattici*, Romanistischer Verlag, Bonn, pp. 153-179.
- Torchia M.C. (2010) (a cura di), “*Problematica: usi e abusi*”, in Accademia della Crusca, *Consulenza linguistica. Risposte ai quesiti*, 26 luglio.

**SITOGRAFIA** (data di ultima consultazione: 27/09/2024)

- Altre Indagini. Le puntate speciali di Indagini che raccontano le grandi vicende della storia italiana, di Stefano Nazzi*: ilpost.it/episodes/podcasts/altre-indagini/
- Ascolto e fruizione dei podcast: Ipsos presenta i risultati della Digital Audio Survey 2023*: ipsos.com/it-it/ascrizione-fruizione-podcast-ipsos-digital-audio-survey
- Brembate di Sopra, 26 novembre 2010 – Prima parte*: ilpost.it/episodes/brembate-di-sopra-26-novembre-2010-prima-parte/
- Britannica*: britannica.com
- Caso Yara, Il: oltre ogni ragionevole dubbio*: netflix.com/it/title/81519400
- Chi siamo*: ilpost.it/chi-siamo/
- Choramedia*: choramedia.com
- Cockatoo*: cockatoo.com
- Culture Next 2023: le principali tendenze della Gen Z. Alla scoperta di come fan, creatori e brand entrano in contatto con la cultura e la plasmano in modi profondamente significativi, personali, che uniscono e si diffondono*: ads.spotify.com/it-IT/culture-next/gen-z-trends-report/
- Delitti invisibili*: deejay.it/podcast/delitti-invisibili/
- Elisa True Crime*: youtube.com/c/elisatruecrime
- Ep. 50: Yara Gambirasio PT.1*: open.spotify.com/episode/4aUd8mgP9bsyqfbVHEwAm0
- Ep. 58: Il Canaro della Magliana*: open.spotify.com/episode/40YpYd2BMahoOezlIZfexm
- ER CANARO DELLA MAGLIANA*: youtube.com/watch?v=paOxRrTjGt8
- Nuovo De Mauro*: dizionario.internazionale.it
- Morning. Comincia la giornata con la rassegna stampa di Francesco Costa*: ilpost.it/podcasts/morning/
- Podcast di Alessandro Barbero, Il: Lezioni e Conferenze di Storia*: barberopodcast.it
- stefano nazzi. Journalist at Gente, Hearst Magazines Italia*: linkedin.com/in/stefano-nazzi-6366236/
- Stories. Il podcast di Cecilia Sala*: choramedia.com/podcast/stories/
- Tienimi Bordone. Il podcast quotidiano di Matteo Bordone. Tutto quello che non sapevi di voler sapere*: ilpost.it/podcasts/tienimi-bordone/
- Tintoria*: show.thecomedyclub.it/pages/tintoriapodcast
- Treccani*: treccani.it
- YARA: GIUSTIZIA È STATA FATTA?*: youtube.com/watch?v=nQHNwbvy47M

## ABSTRACT

Dalla sua origine a oggi il *podcast* è diventato un fenomeno di massa. Nei soli primi sei mesi del 2023 è stato rilevato che oltre 3 miliardi di episodi sono stati ascoltati dalla generazione Z. Erede della radio, di cui conserva alcuni tratti diamesici, il podcast è spesso un prodotto che mescola generi e stili: ne è un esempio il *true crime*, in cui si intrecciano la cronaca nera, il documentario, il romanzo giallo. In questo contributo vengono forniti alcuni primi risultati dell'analisi del podcast *true crime* attraverso due dei titoli di maggior successo, *Elisa True Crime* di Elisa De Marco e *Indagini* di Stefano Nazzi, in particolare concentrandosi sulla narrazione che fanno l'una e l'altro del caso Yara Gambirasio del 2010. Il confronto evidenzia notevoli differenze nelle scelte sintattiche, testuali e lessicali, a riprova della multiformità del mezzo e dell'interesse che il podcasting può suscitare nel panorama linguistico.

From its origin to the present, the podcast has become a mass phenomenon. In the first six months of 2023 alone, it was found that more than 3 billion episodes were listened to by Generation Z. Heir to radio, of which it retains some diamesic traits, the podcast is often a product that mixes genres and styles: an example is *true crime*, in which crime news, the documentary, and the crime novel are intertwined. This contribution provides some initial results of the analysis of the *true crime* podcast through two of the most successful titles, *Elisa True Crime* by Elisa De Marco and *Indagini* by Stefano Nazzi, focusing on the narration that one and the other make of the 2010 Yara Gambirasio case. The comparison highlights notable differences in syntactic, textual, and lexical choices, demonstrating the multifacetedness of the medium and the interest that podcasting can generate in the linguistic landscape.

## PAROLE CHIAVE / KEY WORDS

Diamesia, podcast, true crime

DATA DI PUBBLICAZIONE: 28 febbraio 2025

# COME COMUNICANO I COMUNI SUL WEB: UNA PRIMA INDAGINE CONDOTTA SU LESSICO E TESTUALITÀ

Francesco Romano<sup>1</sup>, Elena Tombesi<sup>2,3</sup>

## 1. INTRODUZIONE

Le nuove tecnologie digitali hanno radicalmente modificato il modo di comunicare delle pubbliche amministrazioni, offrendo nuove opportunità di trasparenza, pubblicizzazione, condivisione di dati, informazioni e servizi. Già con la legge n. 241 del 1990 “Nuove norme in materia di procedimento amministrativo e di diritto di accesso ai documenti amministrativi” (c.d. “Legge trasparenza”) si sanciva per la prima volta il criterio della pubblicità degli atti amministrativi e quindi si forniva la cornice giuridica ai provvedimenti che si sono succeduti nel tempo e hanno previsto anche l’uso delle ICT per rendere effettiva tale pubblicità.

La trasparenza, d’altronde, è un valore fondamentale dell’ordinamento democratico<sup>4</sup>, capace di coniugare l’efficienza nello svolgimento della funzione pubblica con le garanzie di tutela delle posizioni giuridiche degli amministratori. Dalla legge ordinaria n. 4/2004 (c.d. “Legge Stanca”) è riconosciuto e tutelato il diritto per tutti di accedere ai servizi informatici e telematici delle pubbliche amministrazioni (PA) e ciò ha determinato iniziative volte ad una progressiva semplificazione e un riordino dei siti web delle pubbliche amministrazioni. Tale rinnovamento, avviato dalle PA centrali e da molte amministrazioni locali grazie alla riforma del Codice dell’Amministrazione Digitale (CAD)<sup>5</sup>, ha demandato a “principi tecnici” quello che prima era regolato da norme primarie (Falletta 2021: 163-172).

Proprio il CAD è ormai ritenuto un vero e proprio «statuto del cittadino digitale» su cui si fonda il «diritto di pretendere dai pubblici uffici l’interazione in modalità digitale, al quale corrisponde l’obbligo dell’amministrazione di adeguarsi sotto il profilo tecnico e organizzativo per soddisfare la pretesa dell’utente» (Caretti, Cardone 2019: 248). In particolare, l’articolo 53 del CAD declina sia il concetto di *accessibilità* del sistema informatico, intesa come la possibilità di essere fruito senza discriminazioni, sia la sua

---

<sup>1</sup> Istituto di Informatica Giuridica e Sistema Giudiziari, <https://ror.org/02pe09j37>

<sup>2</sup> Università di Bologna, <https://ror.org/01111rn36>

<sup>3</sup> Sebbene il contributo sia stato progettato e realizzato in comune in tutte le sue parti, sono da attribuire a entrambi gli autori i paragrafi 1 e 4; a Francesco Romano il paragrafo 2; a Elena Tombesi il paragrafo 3.

<sup>4</sup> L’articolo 1 della legge n. 241/1990 include espressamente la *trasparenza* tra i principi generali che regolano l’attività amministrativa.

<sup>5</sup> Il decreto legislativo 7 marzo 2005, n. 82 noto anche come “Codice dell’amministrazione digitale - (CAD)” è il testo unico che sistematizza le norme riguardanti l’informaticizzazione della Pubblica Amministrazione nei rapporti con i cittadini e le imprese. Nel tempo ha subito numerose integrazioni e modifiche, dapprima con il decreto legislativo 22 agosto 2016 n. 179 e poi con il decreto legislativo 13 dicembre 2017 n. 217. Si rinvia a Romano, Giardiello (2023) per la verifica delle norme che più direttamente riguardano il tema del presente contributo.

*usabilità*, cioè la qualità di essere strutturato in modo da garantire massima chiarezza e comprensibilità di linguaggio:

Le pubbliche amministrazioni centrali realizzano siti istituzionali su reti telematiche che rispettano i principi di accessibilità, nonché di elevata usabilità e reperibilità, anche da parte delle persone disabili, completezza di informazione, chiarezza di linguaggio, affidabilità, semplicità di consultazione, qualità, omogeneità ed interoperabilità.

Sulla scia dei nuovi istituti introdotti, prima, dal decreto legislativo n. 150/2009, poi, dal decreto legislativo n. 33/2013 (c.d. “Decreto trasparenza”, successivamente modificato dal d.lgs. n. 97/2016), si è operata un’importante estensione dei confini della trasparenza, intesa oggi come

accessibilità totale dei dati e documenti detenuti dalle pubbliche amministrazioni, allo scopo di tutelare i diritti dei cittadini, promuovere la partecipazione degli interessati all’attività amministrativa e favorire forme diffuse di controllo sul perseguitamento delle funzioni istituzionali e sull’utilizzo delle risorse pubbliche (art. 1, comma 1, del d.lgs. n. 33/2013).

Tra le norme tecniche che riguardano i siti dei Comuni bisogna menzionare le “Linee guida di design per i siti internet e i servizi digitali della Pubblica Amministrazione”, adottate dall’Agenzia per l’Italia Digitale (AgID) con la determinazione n. 224/2022, che dovrebbero mettere in grado i Comuni di realizzare siti conformi agli standard normativi (Giardiello, Romano 2023: 106). Più in generale, internet è diventato sempre più lo strumento con cui i cittadini si relazionano con i propri simili e con i poteri pubblici «esercitando appieno i propri diritti di cittadinanza» (Mensi, Falletta 2018: 48).

Già a partire dagli anni Settanta del secolo scorso, «l’artefatta e artificiale» lingua della burocrazia aveva iniziato a mutare in favore di una maggiore semplificazione linguistica sia per motivi giuridico-normativi, sia a causa del determinarsi di tre fattori: la rinnovata consapevolezza dei cittadini dei propri diritti, l’ampliamento dei compiti statali e l’affermazione della «cultura dei media» che ha promosso maggior interattività tra i cittadini in seguito al diffondersi di sistemi informatici e telematici (Antonelli 2016: 76). L’italiano burocratico sul web dovrebbe, almeno in teoria, ereditare le caratteristiche tipiche della scrittura sul web (chiarezza, immediatezza, concretezza)<sup>6</sup>, ma i siti istituzionali non presentano sempre scenari omogenei: accanto a pagine ben costruite e facilmente consultabili, ci sono pagine di non facile lettura «che spesso contengono, assemblati in un *collage* eterogeneo, diversi tipi di testo» (Lubello 2018: 100), caratterizzati da variazione di oggetti e registri linguistici (Tavosanis 2011: 122).

## 2. OBIETTIVO DELLA RICERCA

Sulla base di queste premesse, ci è parso importante osservare come e se è cambiato il modo di comunicare delle pubbliche amministrazioni attraverso il web, quali sono i fenomeni linguistici più frequenti, le scelte lessicali adottate, le semplificazioni, le eventuali criticità. Studi precedenti hanno infatti rivelato come, fin dai primi usi delle tecnologie digitali, le pubbliche amministrazioni abbiano privilegiato, prima nella gestione dei siti

---

<sup>6</sup> Cfr. Lubello 2018: 99. Sulla lingua del web rimandiamo a Tavosanis 2011, Fiorentino 2013.

istituzionali e poi nella colonizzazione dei social media, «un approccio *administration oriented* piuttosto che *user oriented*» (Lovari, Masini 2013: 65), declinando gli strumenti di *e-government* per «semplificare procedure tradizionali» e per spostare sul web la gestione di attività di solito concepite come «processo di sportello», piuttosto che per soddisfare i «fabbisogni reali» dei cittadini (Cogo 2010: 88). Osserveremo quindi lo stato attuale della scrittura istituzionale via web al fine di verificare se proceda a pari passo con l'avanzamento tecnologico e con l'opportunità offerta dal mezzo digitale, tenendo conto delle necessità di comunicare in modo chiaro, efficace ed inclusivo (Lubello 2022: 78), in modo tale da favorire sia l'integrazione (anche linguistica) dei cittadini stranieri (Miglietta 2015: 463), sia la soddisfazione di tutti gli utenti nell'erogazione di servizi pubblici (Faccioli 2013: 9). Il contributo presenta l'esito di una prima indagine condotta sui Comuni della provincia di Firenze. Scopo di questo contributo è quello di osservare *se e in che modo* i testi digitali prodotti dalle pubbliche amministrazioni e caricati sulle loro pagine web siano adeguati al mezzo adoperato, cioè se subiscano la stessa influenza che l'ambiente tecnologico ha sull'organizzazione del testo digitale (Fiorentino 2018: 63). Per i propositi della ricerca qui presentata, ci è sembrato necessario focalizzarci su quei fenomeni linguistici più tipici della scrittura amministrativa (Serianni 2003: 123-139) e in grado di provocare maggiori difficoltà di comprensione testuale. Infatti, il *medium* digitale pare avere mutuato dai testi amministrativi i tratti linguistici del “burocratese” (Lubello 2018: 99-104), senza determinare un ripensamento o un riadattamento del testo al nuovo spazio comunicativo multimodale (Lubello 2018: 103). Per descrivere come le istituzioni comunali comunicano i propri servizi sulle proprie pagine web, ci siamo avvalsi di analisi quantitative e qualitative dei testi. A parte qualche recente eccezione (Romano, Giardiello 2023), non sembrano essere numerosi gli studi di tipo quantitativo basati su un corpus di siti comunali, mentre è ricca la bibliografia incentrata sullo studio del linguaggio amministrativo e della comunicazione digitale di singoli casi di studio, come quelli condotti da Monica Introvini e Maria Cristina Vaccari (Gabardi 2005) e da Paola Cattani (2018) sul Comune di Milano, da Giuliano Barbolini (Gabardi 2005) per il Comune di Modena e da Letizia Materassi (Gabardi 2005) per quello di Pistoia.

Le pagine oggetto di indagine sono quelle dedicate alla procedura amministrativa di iscrizione nei registri anagrafici del Comune di residenza, procedura che riguarda tutti i cittadini, italiani, ma anche stranieri, che si insediano su un dato territorio. Per lo svolgimento delle analisi abbiamo adoperato la sezione “Servizi dei Comuni” del Portale PAeSI, il portale pubblico della Regione Toscana dedicato alla comunicazione di procedure e norme in materia di immigrazione, che prevede un accesso dedicato ai cittadini per ricercare informazioni su procedure e servizi di loro interesse (Fig. 1). L'accesso alle procedure è facilitato agli utenti dal punto di vista linguistico grazie all'utilizzo di specifiche traduzioni in lingua e al ricorso a metodi e tecniche di *legal design* (Fioravanti, Romano 2021)<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Il Portale PAeSI (Pubblica Amministrazione e Stranieri Immigrati) della Regione Toscana vede collaborare, da anni, Prefettura di Firenze e Istituto di Informatica Giuridica e Sistemi Giudiziari (IGSG) del CNR, oltre alle altre istituzioni territoriali che si occupano del settore.



Figura 1. Homepage del Portale PAeSI

Nella sezione sopra menzionata è possibile accedere direttamente alle pagine informative dei Comuni della Toscana attraverso un menù che raggruppa i Comuni per provincia e permette di selezionare la procedura di interesse. Quelle aggregate sul portale sono le procedure più utilizzate per il target degli utenti stranieri residenti sui territori comunali (comunicare la cessione di fabbricato, richiedere l'idoneità alloggiativa, la residenza, l'assegno unico per i figli, etc.), ma anche i servizi più fruiti sia dagli utenti stranieri che dai cittadini italiani (richieste di contributi per l'affitto, servizi scolastici, pagamento imposte, etc.). La Figura che segue (Fig. 2) mostra l'interfaccia utente del Comune di Bagno a Ripoli in Provincia di Firenze contenente tutti i link di accesso alle procedure di interesse (es. casa-residenza, matrimonio, cittadinanza, aiuti economici, scuola, etc.)<sup>8</sup>.



Figura 2. Accesso alle procedure relative al Comune di Bagno a Ripoli (FI)

<sup>8</sup> La sezione “Servizi dei Comuni” del portale prevede l’accesso diretto alle pagine web di procedure e servizi spesso utilizzati anche da cittadini stranieri; quando la pagina non è disponibile, il portale si limita a rinviare alla pagina web dello sportello stranieri o a quella dell’Ufficio Relazioni con il Pubblico (URP) e, nel caso in cui anche queste pagine non siano disponibili, il link rinvia alla sezione contatti della pagina web del Comune.

### 3. RISULTATI DELL'ANALISI

#### 3.1. *Analisi quantitativa*

La tabella (Tab. 1) riporta i parametri quantitativi relativi all'analisi di 37 siti web comunali della provincia di Firenze. Abbiamo escluso dall'analisi 4 Comuni della provincia di Firenze che non rientrano nei parametri adottati per la selezione dei testi perché privi, al momento dell'analisi, di una pagina web specificatamente dedicata alla descrizione della procedura amministrativa.

Le analisi sono state condotte con READ-IT<sup>9</sup>, un software realizzato nel 2011 dall'Istituto di Linguistica computazionale “Antonio Zampolli” di Pisa<sup>10</sup> e in grado di misurare la leggibilità di un testo italiano. L'indice di leggibilità READ-IT si fonda contemporaneamente su più livelli di analisi della lingua (1. tratti generali del testo; 2. lessico; 3. sintassi), basandosi su processi automatici di tokenizzazione, lemmatizzazione, Part-of-Speech Tagging e analisi delle dipendenze del testo (Brunato, Venturi 2014: 111-142). I tratti generali del testo includono la lunghezza della frase e la lunghezza della parola, cioè i due parametri “formali” del testo tradizionalmente utilizzati nell'Indice Gulpease (Lucisano, Piemontese, 1988: 57-68) per monitorare il grado di leggibilità di un testo. L'analisi quantitativa di READ-IT condotta sul livello lessicale include la misura delle parole appartenenti al Vocabolario di Base, l'articolazione interna del vocabolario, la Type/Token Ratio (TTR), la distribuzione media delle parti del discorso. Infine, per quel che riguarda la sintassi, con READ-IT è possibile monitorare l'articolazione interna del periodo e della proposizione, la profondità media delle strutture nominali complesse e delle catene di subordinazione. Al termine delle analisi, il software fornisce, oltre che misure di leggibilità specifiche per ogni livello della lingua, anche un indice di leggibilità globale (READ-IT globale) che tiene conto contemporaneamente dei tratti generali del testo, del lessico e della sintassi. Sebbene READ-IT rappresenti un indice di leggibilità “avanzato” (Dell'Orletta, Montemagni, Venturi 2011: 73-75), va rilevato che i parametri di valutazione della leggibilità del software si basano su un corpus giornalistico composto da articoli tratti da “La Repubblica”, scritti da linguisti italiani esperti nella semplificazione testuale, e da un quotidiano di facile lettura, “Due Parole”, appositamente redatto per un pubblico di adulti con un livello di alfabetizzazione rudimentale o con disabilità intellettuale lieve (Piemontese, 1996). Rispetto a tali corpora, i testi giuridico-amministrativi risultano ovviamente più difficili e ciò comporta, come vedremo, risultati sulla leggibilità “falsati”, al limite del paradosso. Per questo motivo, abbiamo deciso di monitorare i testi sia attraverso l'indice di leggibilità READ-IT, sia attraverso l'indice Gulpease.

Nella tabella sono riportati, in ordine, i valori relativi al profilo di base (lunghezza media dei periodi calcolata attraverso il numero di medio di parole per frase), al profilo lessicale (percentuale di lemmi appartenenti al vocabolario di base e ripartizione interna di tale vocabolario FO, AU, AD), al profilo sintattico (numero medio di proposizioni per periodo) e, infine, l'indice di leggibilità READ-IT<sup>11</sup> globale e l'indice Gulpease:

---

<sup>9</sup> È possibile accedere al software e condurre gratuitamente analisi testuali dal seguente link: <http://www.italianlp.it/demo/read-it/> (ultimo accesso il 10 marzo 2024).

<sup>10</sup> Le analisi sono state realizzate tra dicembre 2023 e gennaio 2024.

<sup>11</sup> Il valore READ-IT globale restituisce un valore percentuale da 1 a 100: al crescere del valore percentuale, aumenta la difficoltà del testo.

Comune analizzato	Profilo di base – Lunghezza media dei periodi (in parole)	Profilo lessicale – Lemmi appartenenti al VdB (%)	Profilo lessicale – Ripartizione interna (FO, AU, AD)	Profilo sintattico – Numero medio di proposizioni per periodo	Read-it globale	Indice Gulpease
<b>Bagno a Ripoli</b>	20	71,7	80 - 14,8 - 5,2	1,7	100	48,4
<b>Barberino di Mugello</b>	22,2	64,2	77,6 - 18,8 - 3,6	2,1	100	46,1%
<b>Barberino Tavarnelle</b>	21,4	62,3	81,3 - 15,5 - 3,2	1,6	100	46,6
<b>Campi Bisenzio</b>	16,8	67,7	77,3 - 18,6 - 4,1	1,4	84,8	48
<b>Capraia a Limite</b>	20	69,3	80 - 18 - 2	1,8	99	47
<b>Castelfiorentino</b>	22,2	67,9	79 - 17 - 4	2,3	98	43
<b>Cerreto Guidi</b>	20	66	78 - 19 - 3	2	100	47,7
<b>Certaldo</b>	22	67	75 - 19 - 6	1,7	99	46,2
<b>Dicomano</b>	15,5	66	75 - 20 - 5	1,1	100	52
<b>Empoli</b>	32	65	78 - 19 - 3	3	100	41,6
<b>Fiesole</b>	22	66,7	77 - 18 - 4	1,9	100	47
<b>Firenze</b>	19,5	62	81 - 16 - 4	1,7	99,7	49
<b>Firenzuola</b>	19,5	65,2	80 - 16,3 - 3,71	1,8	98,6	47,3
<b>Fucecchio</b>	18,5	68,8	76,7 - 18,5 - 4,7	1,4	100	46,8
<b>Greve in Chianti</b>	17,9	63,4	79 - 18 - 3	1,5	97,8	50,1
<b>Impruneta</b>	16,3	76,9	82,2 - 14,4 - 3,3	1,4	1,4	49,1
<b>Lastra a Signa</b>	21,7	58,8	75,6 - 22,1 - 2,3	1,7	100	45,7
<b>Londa</b>	21,8	69,3	83 - 13 - 3	1,5	100	45,2
<b>Marradi</b>	12,3	72,9	79,1 - 17,1 - 3,9	1,1	96,2	57,6
<b>Montaione</b>	14,1	63,2	77,2 - 17,7 - 5,1	1,1	98,2	56,4
<b>Montelupo</b>	13,5	77	81,9 - 15,7 - 2,4	1,4	96,3	52
<b>Montespertoli</b>	17,3	66,5	80,4 - 16,8 - 2,8	1,8	82,1	50,0
<b>Palazzuolo sul Senio</b>	15	71,7	78,9 - 17,1 - 3,9	1,4	82,9	53,3
<b>Pelago</b>	21,7	72,0	76,8 - 20,3 - 2,8	1,8	100	46,2
<b>Pontassieve</b>	23,0	65,1	79,2 - 16,4 - 4,4	2,1	100	46,3
<b>Reggello</b>	18,2	62,9	76 - 19 - 5	1,6	100	47,9
<b>Rignano s. Arno</b>	22,0	65,2	78,8 - 16,5 - 4,7	1,9	99,7	47,8
<b>Rufina</b>	12,5	61,3	73,6 - 23,6 - 2,9	0,9	100	53,9
<b>San Casciano</b>	18,1	63,3	79 - 18 - 3	1,6	97,3	50,2
<b>San Godenzo</b>	17	65,5	75,8 - 19,8 - 4,3	1,3	100	50,5
<b>Scandicci</b>	16,2	64,7	72 - 22 - 6	1,3	100	49,1
<b>Scarpa e S. Piero</b>	18,4	76,8	83 - 15,1 - 1,9	1,7	1,5	47,8
<b>Sesto f.no</b>	17,6	66,1	73,2 - 22,4 - 4,5	1,5	100	46,8

<b>Signa</b>	11,7	68,5	77,6 - 20 - 2,4	0,8	100	55, 8
<b>Vaglia</b>	14,6	70,8	76,1 - 20,2 - 3,7	1,2	100	50,0
<b>Vicchio</b>	23,0	71,5	81,9 - 13,5 - 4,7	2,2	100	46,6
<b>Vinci</b>	25,8	66,1	79,4 - 17,8 - 2,8	2,4	100	43,5

Tabella 1. Analisi quantitativa condotta con READ-IT

Rispetto alla lunghezza media delle frasi misurata in numero di parole, Piemontese (1996: 135) ha indicato come limite massimo per una buona leggibilità di un testo quello di 20-25 parole per frase. I testi relativi alla richiesta/cambio di residenza inseriti nelle pagine web dei siti comunali presentano una lunghezza media della frase che si colloca all'interno di un range di parole abbastanza ampio (16,25 - 21,9), con mediana pari a 18,5 parole. L'unico dato "anomalo" riguarda l'esito relativo ad un solo Comune, con una lunghezza media di 32 parole per frase.

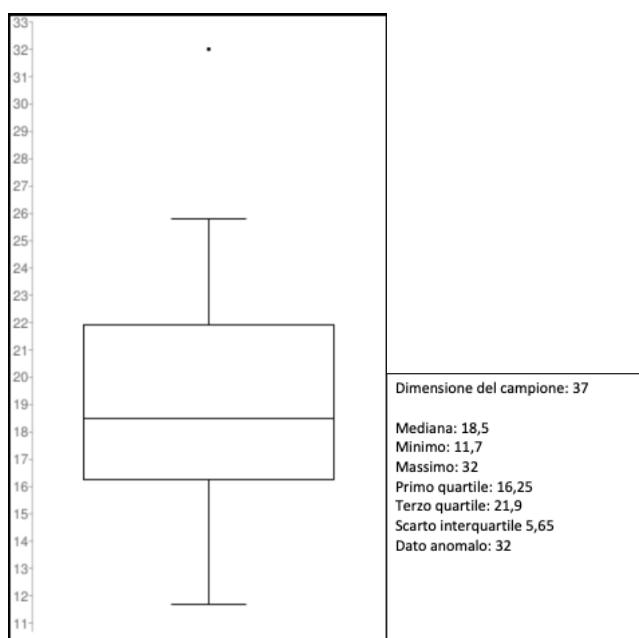


Figura 3. Box plot relativo alla lunghezza media delle frasi in parole

Riguardo al lessico, la percentuale di parole appartenenti al VdB oscilla tra il 58,8% e il 77%. In ogni caso, la percentuale di parole appartenenti al VdB risulta più bassa rispetto a quella riscontrata nella lingua delle sentenze, dei testi legislativi italiani e, ovviamente, della Costituzione. Ondelli (2013: 76) osserva che la distribuzione percentuale delle parole appartenenti al VdB nelle sentenze pronunciate dalla Corte di Cassazione tra il 2009 e il 2011 si aggira intorno al 81%, valore leggermente più basso di quello registrato nei testi legislativi italiani che si attesta fra l'82 e l'83% (Tombesi 2024: 34); De Mauro (2006: vii-xxxiii) evidenzia che la percentuale di parole appartenenti al VdB all'interno della Costituzione italiana si aggira intorno al 92%. Ovviamente, ognuna di queste percentuali condivide la medesima sorte: poiché le analisi condotte sul lessico di base non sono in grado di riconoscere un vocabolo "comune" risemantizzato e, quindi, divenuto "tecnico", ogni valore estratto è suscettibile di un certo grado di approssimazione.

Relativamente al numero medio di proposizioni per periodo, i valori oscillano tra lo 0,8 e il 3, ma la media si aggira intorno all'1,6 proposizioni per periodo. Non è un caso che il Comune con un numero di parole per frase più alto (32) coincida con quello che ha il numero medio di proposizioni per periodo più alto (3): la tendenza, come si osserva dall'esempio seguente, è quella di anteporre una lunga lista di frasi subordinate ricorsivamente incassate tra loro alla frase principale, che viene inserita solo a conclusione del periodo (*dovrà essere presentata a questo ufficio la querela della persona che ha subito l'indebita occupazione*). In questo modo, si crea un lungo concatenamento di frasi separate da virgola e il testo diventa pressoché illeggibile

**In considerazione che** (sub. causale) la norma che ha previsto che la residenza anagrafica non possa essere concessa se un immobile sia occupato abusivamente senza titolo, mira a colpire “situazioni di legalità compromesse dalla sussistenza di fatti penalmente rilevanti” (vedi: Servizio Studi del Senato della Repubblica, aprile 2014, n.123, Dossier sull'A.S. n.1413, pag.43, e Circolare del Ministero dell'Interno n.14/2014), **e** non altre situazioni di ordinari rapporti tra proprietari e occupanti, **e poiché** l'occupazione abusiva è perseguitibile solo a querela di parte (sub. causale), **nel caso in cui** il proprietario, o chiunque abbia un titolo ad abitare nell'alloggio, ritenesse che l'alloggio sia stato occupato abusivamente senza un titolo autorizzativo (sub. condizionale), **qualora** l'autorità giudiziaria non abbia già emanato un provvedimento (sub. condizionale), **affinché** l'ufficiale di anagrafe possa non concedere la residenza ai richiedenti (sub. finale), dovrà essere presentata a questo ufficio la querela della persona che ha subito l'indebita occupazione (principale).

Infine, gli ultimi valori della tabella si riferiscono agli indici di leggibilità READ-IT globale e Gulpease. Le analisi condotte con READ-IT restituiscono percentuali relative al “livello di difficoltà” del testo che oscillano tra l’83% e il 100%. Come abbiamo già evidenziato precedentemente, i dati risultano alterati dal fatto che il software READ-IT si basa su un corpus di riferimento costituito da testi molto più “facili” dei nostri testi istituzionali. Il valore relativo all’indice Gulpease oscilla tra 41,6 e 57,6, con una media di 48,6: secondo Gulpease i testi sono per lo più accessibili per chi possiede un diploma di scuola superiore, ma molto ostici, se non addirittura incomprensibili, per coloro che abbiano terminato la sola scuola elementare o conseguito la licenza media. Considerando poi il fatto che le pagine sono indirizzate anche a cittadini stranieri, non madrelingua italiani, il livello di leggibilità risulta molto basso.

### 3.2. *Analisi qualitativa*

Soprattutto in ambito linguistico-statistico, ogni analisi quantitativa necessita di essere accompagnata da un’attenta analisi qualitativa (Cortelazzo 2019: 299), che permetta di entrare appieno nel tessuto testuale e di osservare da vicino i tratti più caratteristici.

Abbiamo osservato che i tratti linguistici più diffusi sui siti istituzionali esaminati si concentrano sul livello lessicale e testuale della lingua. Proponiamo quindi una categorizzazione di quei fenomeni linguistici più frequentemente riscontrati e in grado di determinare minore comprensione testuale. Ogni categoria è affiancata da esempi reali tratti dalle pagine web dei Comuni. Per quanto riguarda il lessico, abbiamo osservato: casi di nominalizzazione, arcaismi, tecnicismi collaterali, omissione di articoli davanti a

sintagmi nominali e preposizionali, tecnicismi specifici, parole con significato generale e impreciso, formule ridondanti e pleonastiche, uso di acronimi non sciolti. Rispetto alla testualità, riportiamo i seguenti fenomeni: incisi ripetuti, cambio del tempo verbale presente/futuro all' interno della stessa frase, cambio repentino del registro (formale vs medio-colloquiale), scorretta ripresa anaforica, scorretto uso della punteggiatura. Non è stata verificata la presenza di forestierismi all'interno dei testi, perché tale analisi è già stata oggetto di un precedente lavoro (XXXX).

Lessico	Esempi
Nominalizzazione	<p><i>Se prive dei dati necessari all'espletamento della pratica, per verificare la titolarità dell'occupazione dell'alloggio; Il Comune registra il cambio di residenza entro due giorni dal ricevimento della dichiarazione; dichiarazione di assenso firmata al trasferimento del minore; con queste entrate il Consorzio realizza interventi volti all'adeguamento, completamento e mantenimento delle opere idrauliche già realizzate; per l'aggiornamento delle carte di circolazione di questi veicoli gli interessati devono recarsi presso la Motorizzazione Civile; condizione di ricevibilità della dichiarazione è che la stessa sia compilata nelle parti obbligatorie, prevedendo anche la nullità degli effetti degli atti emessi in violazione di tale divieto; Le persone che non sono in possesso di un documento che dimostri la titolarità all'occupazione dell'alloggio; il Comune entro 45 giorni dalla dichiarazione procede all'accertamento dei requisiti; nel caso di eventuale non accoglimento delle osservazioni; strumenti che consentano l'individuazione del soggetto che effettua la dichiarazione; al fine di evitare l'annullamento della residenza e il ripristino della precedente situazione</i></p>
Lessico ricercato, latinismi	<p>altresì; esperito; in ragione di; sussistenza, giovare; <i>ad ex</i>; previo; subentro; iter procedura; vincolo; beneficio; adibire; laddove; succitato</p>
Tecnicismi collaterali (stereotipie lessicali)	<p>provvedere ad informare; avvenire d'ufficio; comprovare; diniego; idonea documentazione; principio del silenzio - assenso; per ordinaria diligenza; ove; nelle more di; tra contesto di fatto e risultanze amministrative; con decorrenza da; istruire la pratica; comprovate esigenze; situazione di diritto; previo; apporre; provvedimento di non accoglimento; attestante; dichiarazione mendace; emettere</p>
Omissione di articoli davanti a sintagmi nominali (Serianni 2005; Rovere 2005; Cortelazzo 2008)	<p><i>I cittadini extra comunitari provenienti dall'estero che si siano trasferiti nel Comune di ... devono presentare richiesta di iscrizione anagrafica all'Ufficio Anagrafe del Comune; è necessario allegare copia del contratto di locazione o del verbale di consegna dell'immobile, sottoscritti dall'Ente Gestore; utilizzare il modulo presente nella sezione allegati, a cui devono essere allegati documento di identità del richiedente e certificato di morte o attestazione consolare di</i></p>

	<b>morte; La questione non si pone per chi utilizzi SPID; la regolarità del titolo di occupazione dell'alloggio deve essere dimostrata presentando copia del titolo; presentare apposita dichiarazione; Sarà rilasciata contestualmente alla presentazione della dichiarazione, ricevuta di comunicazione di avvio del procedimento, che conterrà la seguente formulazione</b>
Sintagmi preposizionali privi di articolo o preposizione (Cortelazzo 2008)	<i>Al procedimento si applica l'art. 10 bis della Legge 241/1990 inerente [manca preposizione] <b>preavviso di rigetto</b> su [manca articolo] <b>apposito modulo; titolo</b> [manca preposizione] <b>occupazione</b> [manca preposizione] <b>alloggio</b></i>
Tecnicismi specifici non glossati <sup>12</sup>	<b>usufruire; regolarizzare la posizione; decorrenza; comodato; decadere (di un diritto); informativa; estremi catastali; titolarità dell'alloggio; disciplina; convivenza anagrafica; estremi; potestà; tutela; dato catastale; irricevibile; legalizzare; preavviso di rigetto</b>
Uso di parole con significato generale, impreciso	<i>I cittadini stranieri, che incontrino difficoltà nella compilazione, possono riferirsi [rivolgersi] allo Sportello Accoglienza che procurerà ogni utile assistenza; la dichiarazione di residenza è la dichiarazione che l'interessato deve obbligatoriamente rendere [consegnare/presentare] entro 20 giorni dal momento in cui abita effettivamente all'indirizzo dichiarato; il cittadino italiano che si trasferisce da un altro Comune sarà iscritto d'ufficio nelle liste elettorali, in occasione della prima revisione elettorale utile</i>
Formule ridondanti e pleonastiche	<i>La dichiarazione per essere accettata <b>deve</b> contenere <b>necessariamente</b> tutti i dati obbligatori previsti nell'apposito modulo (che a breve sarà pubblicato sia sul sito internet del Ministero dell'Interno che di questo Comune); <b>utile assistenza, obbligatoriamente rendere;</b> quanto dichiarato si considera conforme alla <b>situazione di fatto in essere;</b> documento di identità <b>valido;</b> tutte le dichiarazioni di residenza devono avvenire con le modalità previste dall'art 5 della Legge 4 aprile 2012 n. 35; su <b>apposito modulo;</b> tale dichiarazione deve essere presentata entro 20 giorni dall'avvenuto trasferimento; essere in possesso di permesso di soggiorno <b>valido</b></i>
Uso di acronimi non scolti	<b>URP; PEC; ANPR; DPR; DLgs; SPID; ERP; AIRE</b>

<sup>12</sup> L'utilizzo di lessico tecnico specifico all'interno di testi specialistici è inevitabile, ma riteniamo che per facilitare la comprensione del testo a tutti i cittadini i tecnicismi dovrebbero essere glossati.

Testualità	Esempi
Incisi ripetuti	<p><i>In ottemperanza all'art. 5 del D.L. 28/03/2014 n. 47 recante "Misure urgenti per l'emergenza abitativa, per il mercato delle costruzioni e per Expo 2015", convertito in Legge n. 80 del 23/05/2014, è obbligatoria, ai fini dell'iscrizione anagrafica, la produzione delle informazioni relative al titolo di occupazione dell'immobile (proprietà, locazione o altro) presso il quale si dichiara di aver fissato la propria dimora abituale; il Comune di nuova iscrizione potrà, nelle more del ricevimento della comunicazione da parte del Comune di precedente iscrizione, rilasciare solo la certificazione relativa alla residenza, allo stato di famiglia limitatamente alle informazioni documentate; in tal caso il richiedente, ai sensi dell'art. 10/bis della L. 241/1990, dovrà entro 10 giorni dal ricevimento di tale comunicazione [...]; Fermo restando che la decorrenza giuridica del cambio di residenza decorre sempre, come ora, dalla data di presentazione della dichiarazione, entro i due giorni lavorativi successivi, il richiedente sarà iscritto in anagrafe e potrà ottenere il certificato di residenza e lo stato di famiglia; Decoro tale termine, qualora non vengano comunicati all'interessato gli eventuali requisiti mancanti o gli esiti negativi degli accertamenti svolti, ai sensi dell'art. 10 bis della Legge 241/1990, quanto dichiarato si considera conforme alla situazione di fatto in essere alla data della dichiarazione</i></p>
Cambio del tempo verbale presente/futuro all'interno della stessa frase	<p><i>La richiesta deve essere firmata da tutti i componenti maggiorenni coinvolti dalla pratica. Devono essere forniti tutti i dettagli possibili per verificare lo stato di divisione dell'immobile e saranno effettuati i sopralluoghi del caso; Per i cittadini non italiani: con l'invio del modulo "Dichiarazione trasferimento all'estero" il richiedente sarà cancellato dall'anagrafe del comune di residenza per emigrazione all'estero. Per i cittadini italiani: nel caso il richiedente intenda trasferire la residenza all'estero per un periodo superiore ad un anno, il cittadino italiano può dichiarare il trasferimento di residenza all'estero direttamente al Consolato</i></p>
Cambio repentino di registro (formale vs medio-colloquiale) (Lubello 2018: 104)	<p><i>Il cambio di residenza o di abitazione ha decorrenza dalla data di presentazione della dichiarazione ma la novità consiste nel fatto che il cittadino [...]; Modificare lo stato di famiglia: si può?; Tuttavia, le nuove disposizioni hanno reso il cammino molto più veloce; Se due o più cittadini cambiano la residenza e provengono da Comuni diversi si devono presentare entrambi per fare la dichiarazione, non può essere uno a fare la dichiarazione anche per gli altri anche se familiari; Per i cittadini extracomunitari nell'Allegato A, reperibile su questo sito, c'è descritta la documentazione necessaria per richiedere la residenza; Nessun problema per chi utilizzi il portale A.N.P.R. in quanto lo stesso guida alla</i></p>

	<i>compilazione in modo chiaro e semplice; se due o più cittadini cambiano la residenza e provengono da Comuni diversi si devono presentare entrambi a fare la dichiarazione, non può essere uno a fare la dichiarazione anche per gli altri anche se familiari; recapitandolo all’Ufficio Anagrafe con le solite modalità del modello di iscrizione</i>
Costruzioni a tema sospeso	<i>nel caso in cui nell’abitazione chieda la residenza una persona non menzionata nel contratto di affitto, il proprietario dell’immobile, se contrario al subentro di una ulteriore persona, la pratica di residenza sarà annullata; Per i cittadini non italiani, oltre a riempire l’Allegato 1, devono presentare la documentazione necessaria che è elencata nell’Allegato A; Con un semplice click direttamente sul portale dell’Anagrafe nazionale della popolazione residente (ANPR), occorre seguire le istruzioni del portale di A.N.P.R</i>
Scorretto uso della punteggiatura (virgola tra soggetto e verbo)	<i>La registrazione della dichiarazione di residenza da parte dell’Ufficio Anagrafe, avviene nei due giorni lavorativi successivi alla ricezione della stessa; I possessori di patente di guida e/o proprietari di veicoli, devono compilare i campi specifici del modulo di Dichiarazione di residenza; L’Ufficiale d’Anagrafe che riceve la dichiarazione di residenza, comunica l’avvio del procedimento d’iscrizione al Comune di precedente residenza del dichiarante; la denuncia del cambio di residenza per coloro che entrano in una convivenza (collegio, convitto, caserma, ecc.), è di competenza del capo-convivenza; Il procedimento per l’accertamento dei requisiti per l’iscrizione anagrafica deve concludersi entro 45 giorni, ma eventuali situazioni in cui venisse dimostrato che i richiedenti non avevano titolo all’iscrizione in anagrafe anche oltre tale periodo, potrebbero comportare comunque la nullità dell’iscrizione anagrafica</i>

La divisione in paragrafi dei testi online della PA dovrebbe essere concepita in base ad uno schema che ne faciliti la comprensione. La maggior parte dei testi oggetto di indagine prevede una paragrafatura che favorisce la lettura dei contenuti sul web e che può essere così schematizzata: descrizione del servizio, destinatari dello stesso, istruzioni per accedervi, elenco dei documenti necessari, tempistiche, ecc. (Giardiello, Romano 2023: 110-111). Nonostante la divisione in blocchi, i testi non differiscono dagli atti amministrativi “cartacei”, cioè non risultano appositamente progettati per essere pubblicati su siti istituzionali, in linea con quanto evidenziato da Lubello (2018: 99-100). La scarsa progettazione dei testi amministrativi digitali pare emergere con evidenza nei frequenti casi di cambio di registro all’interno dello stesso paragrafo, da quello medio-alto (formale) a quello più medio-colloquiale (informale), interpretabili come uno “scivolamento” verso il basso, un fenomeno inconcepibile all’interno di un testo amministrativo o legislativo<sup>13</sup>. Anche i tanti errori di battitura e i numerosi problemi tipografici riscontrati nei testi istituzionali esaminati (ess. *comuno, apertura, occupata, i moduli sono disponibile, comonenti, ne’, nell’, titolarita’, disponibilità, accertamento, proprietà, autorre,*

<sup>13</sup> Su questo ancora Lubello 2018: 104-105.

*Commissariato; potesta*) potrebbero essere interpretati come un sintomo della mancanza di progettazione e controllo. Ovviamente, tali tipi di errori potrebbero essere anche il frutto della eccessiva velocità di scrittura e di pubblicazione come è stato, peraltro, già notato in altre analisi (Sergio 2018: 15). Questo fattore va a complicare una situazione, interna agli enti locali, nei quali manca spesso una figura professionale, specificatamente formata alla comunicazione istituzionale via web. Per la produzione dei testi digitali della pubblica amministrazione si dovrebbe adottare un «metodo scientifico» (Musumeci 2003: 234-235) che preveda il processo PDCA<sup>14</sup>: Plan, pianificare a fondo prima di agire; Do, mettere in atto le azioni studiate; Check, verificare quale è l'esito delle azioni; Act, standardizzare, migliorare, correggere per migliorare l'esito. Tuttavia, tale processo di scrittura, specie nella fase di controllo, prevede il coinvolgimento di un numero di persone tal da poter risultare dispendioso in termini di tempo e di denaro, soprattutto per gli enti locali più piccoli. A questa criticità interna agli enti pubblici si va poi a sommare una carenza strutturale collegata ad una «adeguata formazione linguistica» che pare non trovare «un debito spazio nei corsi di laurea in Scienze della Comunicazione» (Vellutino 2021: 280). Sebbene i testi oggetto di indagini presentino diversi punti critici, l'analisi condotta ha anche evidenziato sforzi significativi, da parte dei Comuni, per rendere le pagine istituzionali più leggibili e comprensibili. In particolare, abbiamo potuto constatare:

- l'uso di box informativi specifici per i riferimenti normativi (questa scelta non appesantisce la parte descrittiva della procedura o del servizio rinvia a questo spazio per chi vuole approfondire la normativa che riguarda la procedura)<sup>15</sup>;

- la predisposizione di ausili informativi all'interno della pagina (domande frequenti, video tutorial);

- l'uso di definizioni di tecnicismi relativi a specifici istituti giuridici (ad esempio per chiarire le differenze tra *residenza* e *domicilio*) o a istituzioni nazionali (*Anagrafe nazionale della popolazione residente*), che in qualche misura orientano il cittadino fornendo una sorta di glossario, così come tentato anche in altri esperimenti tesi a facilitare l'accesso all'informazione su portali pubblici (Fioravanti, Romano, Torchia 2022).

Diverso è il caso del sito istituzionale del Comune di Firenze, probabilmente a causa della presenza di personale più strutturato e appositamente formato alla scrittura di testi digitali. Il sito presenta un *layout* altamente funzionale, semplice e ben organizzato. Il testo della pagina web è chiaro, immediato e, soprattutto, esplicativo. Ciò è confermato dall'inserimento di numerose parentesi per chiarire punti della procedura che potrebbero essere male interpretati: «La trasmissione per via telematica è consentita ad una (**ne basta una**) delle condizioni indicate nella sezione 'Iter procedura'»; «L'intera documentazione deve essere trasmessa all'indirizzo PEC [iscrizioni.anagrafe@pec.comune.fi.it](mailto:iscrizioni.anagrafe@pec.comune.fi.it) in un unico allegato e in formato .pdf (**non .jpg**)»; «Richiesta di aggiornamento obbligatorio di patente e libretti dei veicoli intestati mediante la compilazione dei campi specifici nel modulo di dichiarazione di cambio residenza/abitazione per l'annotazione della variazione di indirizzo sulla patente e sulla carta di circolazione dei veicoli (**la motorizzazione non invia più alcun adesivo da applicare né sulla patente né sui libretti dei veicoli intestati**)»; «È necessario presentare: provvedimento straniero tradotto e legalizzato (**originale e copia**)»; «il cittadino è tenuto alla comunicazione di occupazione di locali ed eventuali aree pertinenziali ai fini dell'applicazione della TA.RI. (**Tariffa Rifiuti**)». Al

<sup>14</sup> Maggiori informazioni al seguente link: [http://qualitapa.gov.it/sitoarcheologico/fileadmin/mirror/i-miur2013/MIUR\\_2014/allegato4.pdf](http://qualitapa.gov.it/sitoarcheologico/fileadmin/mirror/i-miur2013/MIUR_2014/allegato4.pdf) (ultimo accesso il 10 aprile 2024).

<sup>15</sup> Si veda, ad esempio, il Comune di Impruneta.

termine della pagina web è presente un inserto nel quale si possono aggiungere eventuali feedback migliorativi dell'intera scheda relativa al servizio di cambio residenza. Infine, le informazioni importanti della pagina sono evidenziate in grassetto, consentendo una maggior leggibilità e comprensibilità del testo.

#### 4. RIFLESSIONI CONCLUSIVE

Il contributo propone una prima indagine quantitativa e qualitativa della scrittura istituzionale via web. Abbiamo preso in esame 37 comuni della provincia di Firenze, con l'obiettivo di osservare come i comuni comunicano digitalmente i servizi – nello specifico quello del cambio residenza. Obiettivo della ricerca è quello di capire se e come le istituzioni comunali hanno colto l'opportunità offerta dal mezzo e prodotto testi adeguati al nuovo ambiente “digitale”.

Rispetto all'analisi quantitativa, la lunghezza media dei periodi e la percentuale di lemmi appartenenti al Vocabolario di base consentono una buona leggibilità del testo (De Mauro 1980: 139, 140, 143), ma ancora insufficiente per le persone che possiedono bassi livelli di scolarizzazione o un *background* migratorio.

Abbiamo osservato che, sui siti istituzionali esaminati, i tratti linguistici più diffusi e in grado di determinare minore comprensione testuale si concentrano sul livello lessicale e testuale della lingua. L'analisi qualitativa ha confermato la presenza, anche nei testi comunicati online, delle caratteristiche tipiche del linguaggio burocratico, più volte osservate e descritte (si veda, tra gli altri, Fortis 2005: 47-116; D'Achille 2019: 222-223). A livello lessicale, sono stati riscontrati i seguenti fenomeni: nominalizzazione, arcaismi e latinismi, stereotipie lessicali, mancanza di articoli davanti a sintagmi nominali, sintagmi preposizionali privi di articolo, tecnicismi specifici non glossati, imprecisioni nell'uso del lessico, presenza di formule ridondanti e pleonastiche, uso di acronimi non sciolti. La resa testuale ha invece mostrato criticità nell'uso ripetuto di incisi, tempi verbali, registri linguistici (formale vs medio-colloquiale), riprese anaforiche e punteggiatura. Molte pagine web tendono a usare *template* predefiniti e contenuti testuali identici: questa caratteristica è probabilmente dovuta al fatto che alcune amministrazioni fanno parte di unioni tra enti locali diversi e dunque adottano modelli comuni e descrizioni di procedure identiche. In alcuni casi, esistono pagine dedicate alla procedura di richiesta di residenza per cittadini stranieri, mentre in altri casi la procedura descritta è la stessa di quella valida per tutti i cittadini, con l'aggiunta di specifiche indicazioni relative ai documenti che devono presentare solo i cittadini extracomunitari.

Nei Comuni più piccoli mancano figure professionali specificatamente formate alla comunicazione istituzionale via web e i testi, di fatto, continuano ad ereditare i tratti linguistici di tipo lessicale e testuale più tipici del “burocratese” tradizionale, presentandoli talvolta in modo ancor più inappropriato, ridondante, stereotipato. Fra i motivi per cui i funzionari pubblici non migliorano le proprie produzioni scritte permangono, oltre che la scarsa formazione linguistica, l'abitudine nel mantenere uno stile consolidato da una lunga tradizione; l'idea che “sempificando” il linguaggio burocratico si possa rischiare di banalizzarlo; il timore dell'imprecisione «cioè l'idea che usare un linguaggio diverso da quello consolidato possa pregiudicare la precisione tecnico-giuridica del testo» (Lubello 2018: 107).

Per concludere, i siti web dei Comuni esaminati continuano a privilegiare un approccio orientato all'amministrazione piuttosto che all'utente, producendo testi non adeguati al mezzo digitale. Lessico e testualità rimangono ancorati a lunghe e pesanti tradizioni

linguistiche, i cui tratti assumono sul web un carattere ancor più inappropriato e di cui lo scrivente non ha consapevolezza. Si dovrebbe, dunque, partire dalla formazione linguistica del linguaggio istituzionale sul web e della sua efficacia comunicativa (Vellutino 2021). In Francia, ad esempio, il Comitato che si occupa della semplificazione del linguaggio amministrativo per il Ministero della funzione pubblica nel 2016 ha predisposto una guida dedicata agli scritti istituzionali sul web<sup>16</sup>. In Italia, invece, la prima proposta di intervento è stata pubblicata solo nel dicembre 2018 a cura dell'Agenzia per l'Italia Digitale (*Guida al linguaggio della Pubblica Amministrazione*)<sup>17</sup> e “rilanciata” nel 2022. Ciò che si suggerisce è di prestare attenzione al lessico e alla testualità, di scrivere “pensando” al destinatario, di progettare i contenuti e di semplificare i testi, tenendo sempre a mente il tema dell’accessibilità, dell’inclusione e della trasparenza.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Antonelli G. (2016), *L’italiano nella società della comunicazione 2.0*, ed. 2, Il Mulino, Bologna.
- Brunato D., Venturi G. (2014), “Le tecnologie linguistico-computazionali nella misura della leggibilità di testi giuridici”, in *Informatica e diritto*, 23, 1, 111-142.
- Caretti P., Cardone A. (2019), *Diritto dell’informazione e della comunicazione nell’era della convergenza: stampa, radiotelevisione, telecomunicazioni, internet, teatro e cinema*, Il Mulino.
- Cattani P. (2018), “Comunicazione amministrativa via web: problematiche e potenzialità. ‘Comunicare cittadinanza’ e il Comune di Milano”, in Cattani P., Sergio G. (a cura di), *Comunicare cittadinanza nell’era digitale. Saggi sul linguaggio burocratico 2.0*, Franco Angeli, Milano, 65-80.
- Cogo G. (2010), *La cittadinanza digitale. Nuove opportunità tra diritti e doveri*, Edizioni della Sera, Roma.
- D’Achille P. (2019), *L’italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino.
- Dell’Orletta F., Montemagni S., Venturi G. (2011), “READ-IT: assessing readability of Italian texts with a view to text simplification” in *SLPAT ’11 Proceedings of the Second Workshop on Speech and Language Processing for Assistive Technologies* (Edimburgo, UK, 30 Luglio 2011), Association for Computational Linguistics, Stroudsburg, PA, USA, 73-83.
- De Mauro T. (1980), *Guida all’uso delle parole*, Editori riuniti, Roma.
- De Mauro T. (2006), *Il linguaggio della Costituzione. Introduzione al vol. Costituzione della Repubblica Italiana (1947)*, UTET Libreria, Torino.
- Faccioli F. (2013), “Tra promozione d’immagine, cultura del servizio e partecipazione civica. Scenari della comunicazione pubblica in Italia”, in Masini M., Lovari A., Benenati S. (a cura di), *Tecnologie digitali per la comunicazione pubblica*, Bonanno, Acireale-Roma, 9-44.
- Falletta P. (2021), “Le linee guida dell’Agenzia per l’Italia digitale”, in *Giornale di diritto amministrativo*, 2, 163-172.

<sup>16</sup> Le Conseil d’orientation de l’édition publique et de l’information administrative (COEPIA), *Propositions d’amélioration de la qualité de l’écrit numérique et imprimé*. Di seguito il link al documento: <https://www.vie-publique.fr/files/rapport/pdf/184000268.pdf> (ultimo accesso il 9 aprile 2024).

<sup>17</sup> Di seguito il link per accedere alla *Guida*: <https://docs.italia.it/italia/designers-italia/writing-toolkit/it/bozza/index.html> (ultimo accesso il 10 aprile 2024).

- Fioravanti C., Romano F. (2021), “Legal Design project activities in the immigration domain. Lessons learned and contributions from different disciplines”, in Ducato, R. & Strowel, A. (a cura di), *Legal Design Perspectives. Theoretical and Practical Insights from the Field*, Ledizioni, Milano, 227-249.
- Fioravanti C., Romano F., Torchia M.C. (2022), “Terminologia giuridica e inclusione: un glossario digitale semplificato in materia di immigrazione”, in Chiocchetti E., Ralli N. (a cura di), *Risorse e strumenti per l'elaborazione e la diffusione della terminologia in Italia*, Eurac Research, Bolzano, 90-101.
- Fiorentino G. (2013), *Frontiere della scrittura. Lineamenti di web writing*, Carocci, Roma.
- Fortis D. (2005), “Il linguaggio amministrativo italiano”, in *Revista de Llengua i dret*, 43, 47-116.
- Gabardi E. (2005) (a cura di), *Comunicazione pubblica: otto casi di comunicazione efficace della pubblica amministrazione*, Franco Angeli, Milano.
- Giardiello G., Romano F. (2023), “Comunicare servizi e procedure dei Comuni sul web: considerazioni e proposte”, in *Ciberspazio e Diritto*, 24, 1, 103-120.
- Lovari A., Masini L. (2013), “Lo sguardo del cittadino: bisogni comunicativi e dinamiche relazionali nel web sociale abitato dalla PA”, in Masini M., Lovari A., Benenati S. (a cura di), *Tecnologie digitali per la comunicazione pubblica*, Bonanno, Acireale-Roma, 65-94.
- Lubello S. (2018), “Nel labirinto del burosauro. Web e burocrazia: una semplificazione possibile?”, in Sergio Lubello (a cura di), *L'e-taliano. Scriventi e scritture nell'era digitale*, Cesati Editore, Firenze, 89-111.
- Lubello S. (2022), *Il diritto da vicino. Intorno ad alcune parole giuridiche dell'italiano*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- Mensi M., Falletta P. (2018), *Il diritto del web*, CEDAM, Padova.
- Miglietta A. (2015), “L'immigrato, l'italiano e il burocratese”, in *Lingue e Linguaggi*, 16, 463-483.
- Musumeci P. (2003), *La comunicazione pubblica efficace: metodi e strategie*, Guerini e Associati, Milano.
- Ondelli S. (2013), “Un genere testuale oltre i confini nazionali: la sentenza”, in Ondelli S. (a cura di), *Realizzazioni testuali ibride in contesto europeo. Lingue dell'UE e lingue nazionali a confronto*, EUT Edizioni Università di Trieste, Trieste, pp. 67-91.
- Piemontese M. E. (1996), *Capire e farsi capire. Teorie e tecniche della scrittura controllata*, Tecnodid, Napoli.
- Romano F., Tombesi E. (2023), “Francesismi e anglismi nei testi giuridici italiani: studio sugli archivi Vocanet-LLI e Normattiva”, in *Italiano digitale*, XXII, 3, 181-194.
- Sergio G. (2018), “L'italiano burocratico alla prova del web”, in Paola Cattani, Giuseppe Sergio (a cura di), *Comunicare cittadinanza nell'era digitale. Saggi sul linguaggio burocratico 2.0*, Franco Angeli, Milano, 9-30.
- Tavosanis M. (2011), *L'italiano del web*, Carocci, Roma.
- Tombesi E. (2024), *Italiano giuridico ed euroletto a confronto. Storie di parole, tendenze traduttive e interferenze*, Cesati Editore, Firenze.
- Vellutino D. (2021), “Insegnare gli usi dell'italiano istituzionale per la comunicazione pubblica”, in *Lingue e Linguaggi*, 41, 279-296.

## ABSTRACT

Il contributo analizza il modo in cui le pubbliche amministrazioni comunicano servizi tramite la propria pagina web. A partire dagli anni Novanta le nuove tecnologie digitali hanno radicalmente modificato il modo di comunicare delle pubbliche amministrazioni, sulla base del rispetto della trasparenza, della pubblicizzazione, della condivisione di dati, informazioni e servizi. Ma è grazie alla riforma del Codice dell'Amministrazione Digitale (CAD) del 2005 che si sancisce l'obbligo di accessibilità, chiarezza e comprensibilità dei siti web. Ciò che ci proponiamo di osservare è se l'italiano burocratico digitale ha ereditato le caratteristiche tipiche della scrittura sul web (chiarezza, immediatezza, concretezza) e quali sono i fenomeni linguistici più diffusi, le scelte lessicali più adottate, i pregi e le eventuali criticità di questo tipo di testi. L'analisi quantitativa, condotta tramite il software READ-IT, e quella qualitativa, si basano su un corpus di testi da noi allestito e costituito dalle pagine web di 37 siti di comuni della provincia di Firenze; le analisi effettuate si concentrano principalmente su aspetti legati al lessico, alla testualità e alla leggibilità. Le pagine oggetto di indagine sono quelle dedicate alla procedura amministrativa di iscrizione di cittadini italiani e stranieri nei registri anagrafici del comune di residenza. L'accesso alle pagine web è stato facilitato dall'utilizzo del Portale PAeSI, il portale pubblico della regione Toscana dedicato alla comunicazione di procedure a norme in materia di immigrazione, che prevede un accesso dedicato ai cittadini per ricercare informazioni su procedure e servizi di loro interesse.

This paper examines how public administrations communicate services through their web pages. Since the 1990s, new digital technologies have significantly altered the way these institutions communicate, emphasizing transparency, publicity, and the sharing of data, information, and services. However, it was the 2005 reform of the Digital Administration Code (CAD) that formally established the requirement for web accessibility, clarity, and comprehensibility. The focus of this study is to assess whether digital bureaucratic Italian has inherited the typical characteristics of web writing (clarity, immediacy, concreteness), and to identify the most common linguistic phenomena, lexical choices, strengths, and potential issues. The quantitative analysis, conducted with the READ-IT software, and the qualitative analysis are based on a corpus of texts we compiled, consisting of web pages from 37 municipal websites in the province of Florence. The investigation primarily addresses aspects related to vocabulary, textuality, and readability. The pages analyzed pertain to the administrative procedure for registering both Italian and foreign citizens in municipal population registers. Access to these web pages was facilitated through the "Portale Paesi", a public portal managed by the Tuscany Region that provides dedicated access for citizens to search for information on immigration-related procedures and services.

## PAROLE CHIAVE / KEYWORDS

linguaggio burocratico sul web, diffusione informazione giuridica, portali pubblici, analisi quantitativa, leggibilità

DATA DI PUBBLICAZIONE: 28 febbraio 2025

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

Marcello Aprile<sup>1</sup>

### 1. PREMESSA: IL PERCHÉ DI UN OSSERVATORIO

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

Le serie tv sono sempre più importanti nel mondo di oggi per motivi produttivi quanto per motivi artistici. La *Golden Age* della serialità, collocabile a cavallo tra gli ultimi anni del Novecento e gli anni dieci del Duemila, è stata un fenomeno così vistoso e incisivo da non poter passare inosservato<sup>2</sup>. Le serie rappresentano una sintesi delle due forme narrative dominanti dell'Ottocento, il romanzo e il dramma a teatro (Bandirali-Terrone, 2012: 10). Esse sembrano avere, nelle loro migliori realizzazioni, un linguaggio più fresco e innovativo del cinema, della letteratura, della saggistica, a cui stanno ormai rubando pubblico e mestiere. E nel contempo ne hanno uno più complesso, laddove «complessità significa strutture narrative più dense; soggetti stratificati e abbondanza di personaggi a tutto tondo, finemente caratterizzati; non chiusura, sospensione di fili narrativi, polisemia» (Carini, 2008: 19).

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

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

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

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

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

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

Studiare oggi le serie televisive significa insomma prendere in considerazione un fenomeno complesso sul piano crossmediale, sociale, linguistico. Cercheremo di seguire, per chiari limiti di spazio, solo le opere della serialità e della *fiction* italiana<sup>3</sup>, ma sempre con uno sguardo comparativo verso quello che succede intorno a noi.

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

## 2. SERIE INNOVATIVE E GENERI INESPLORATI

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

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

perciò salutata con favore, anche se presenta, come vedremo tra poco, diversi difetti narrativi e produttivi, la serie **Sopravvissuti** (Rai, France Télévisions e ZDF, 2022), programmata su Raiuno (una scelta che non ha pagato) e rimasta interrotta alla prima stagione per via del calo degli spettatori. L'accostamento a *Lost* nella stampa è costante e rappresenta un serio limite, se non altro perché ha generato aspettative troppo alte<sup>4</sup>.

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

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

I personaggi sono descritti sotto tre aspetti ben precisi: la vita privata e lavorativa prima, durante e dopo la traversata. Essi sono distinti abbastanza chiaramente tra i sopravvissuti di mare, che hanno vissuto in barca e l'anno alla deriva, e i sopravvissuti di terra, che si trovano a dover fare i conti con la perdita dei familiari. Non ci sono eventi che si concludono durante gli episodi (rigorosamente strutturati in *teaser*, sigla, narrazione inframmezzata da *flashback* che raccontano le vicende dell'anno precedente sull'*Arianna* ed epilogo con *cliffhanger*), anzi, la storia sembra contenere colpi di scena continui; diversamente detto, manca quel saggio contemperamento tra sviluppo orizzontale e caso di puntata<sup>5</sup> che avrebbe conferito equilibrio alla narrazione senza comprometterne l'avanzamento.

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

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

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

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

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

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

### 3. IL BIOPIC E IL ROMANZO DI FORMAZIONE

Si tratta di un genere che ha sofferto, e continua a soffrire nelle sue realizzazioni tradizionali, di difetti strutturali, come la serialità debole o debolissima, al limite di due soli episodi, e di difetti contenutistici, come la chiave celebrativa, molte volte spinta fino all'eccesso e all'agiografia<sup>6</sup>. Considerando però che a suo modo anche *Hanno ucciso l'uomo ragno* è un *biopic*, però, le novità italiane nel genere sono tutt'altro che disprezzabili.

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

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

<sup>6</sup> Aldo Grasso, *Corriere della Sera*, 16 gennaio 2009, p. 55.

<sup>7</sup> Aldo Grasso, [www.iodonna.it](http://www.iodonna.it), 1° aprile 2024.

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

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

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

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

La lingua di base, scontata l'ampia presenza di francese e inglese a seconda del posto, è l'italiano regionale di marca abruzzese accompagnato dal dialetto locale<sup>8</sup>, di cui ci limitiamo a isolare e segnalare solo qualche fenomeno: la vocale finale indistinta (vari casi esemplificati tra poco), il passaggio della sibilante ad affricata dentale sorda dopo consonante (*penzare*, ep. 1), la sonorizzazione dei nessi con nasale (*tranguilla* 'tranquillo', *endra* 'entra', *duecendo* 'duecento', *monnə* 'mondo', ep. 3), la palatalizzazione di *ng* («ma magni?», ep. 5). Ancora, i costrutti come *stare* (con troncamento) *a* seguito da infinito («che sta' a ddiricere?», qui con la forma *dicere* panmeridionale), l'ausiliare *essere* al posto di *avere* («si' magnato?» 'hai mangiato?', ep. 3; «si' sentito tu fratellə?» 'hai sentito tuo fratello?', ep. 5; «si' visto?», 'hai visto?' ep. 6), il troncamento di tutte le sillabe successive a quella tonica nei vocativi (*Rocche*', *Luci*', *Tomma*', *Carme*), l'accusativo preposizionale («saluteme a fratete» 'salutami tuo fratello', ep. 4), l'enclisi del possessivo (*mamm̩ete* 'tua madre'). In merito al linguaggio attinente alla sfera sessuale e al turpiloquio in generale, quasi scontato visto il soggetto, non si segnala nulla di più di quanto non avvenga già nella gran parte della serialità televisiva.

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

<sup>8</sup> Criticato in Lavinia Martini, [www.today.it](http://www.today.it), 15 marzo 2024.

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

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

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

*Cisco era ricco sfondato...*

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

Max Vabbè. Allora... ciao.

Laura: Non sali?

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

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

Max: ah

Laura: Non vuoi salire?

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

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

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

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

#### 4. IL POLIZIESCO

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

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

##### 4.1 *L’investigazione collettiva*

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

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

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

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

#### 4.2 *L’investigazione individuale*

L’investigazione individuale<sup>11</sup> è invece ben rappresentata negli ultimi anni; non a caso tutti i titoli delle opere sono eponimi. Partiamo da **Imma Tataranni – Sostituto procuratore** (Raiuno, 2019-2023, 3 stagioni finora prodotte), un vero *one woman show*, anche grazie all’interpretazione dell’attrice Vanessa Scalera, che ne fa un personaggio difficilmente dimenticabile, imperniato sulla figura di una magistrata della procura di Matera aliena dai riflettori e dotata di un umorismo graffiante e cupo che sconfinava in un sarcasmo costante; il carattere della protagonista è spesso sopra le righe, per esempio nelle reprimende verso i collaboratori, ed è espresso visivamente attraverso uno stile molto vistoso, specie nel vestiario. La scrittura si deve principalmente a Salvatore De Mola, che è con ogni probabilità, in questo momento, il più importante sceneggiatore italiano (solo per ricordare alcune serie, a parte il fondamentale *Montalbano*, abbiamo *Vincenzo Malinconico* e *Kostas*). L’impasto linguistico è incentrato sull’italiano con coloritura fonetica regionale materano-pugliese settentrionale (a cominciare dall’uso del *voi* come pronomine allocutivo). L’eccezione stabile è nel procuratore della Repubblica, Alessandro Vitali (Carlo Buccirosso), che si esprime con accento napoletano dell’uso colto, condito in situazioni informali o espressioniste da qualche inserzione in dialetto, di solito di natura esclamativa. La figura del medico legale, qui il dottor Taccardi, è una chiara ripresa del dottor Pasquano di *Montalbano*: sembra, ed è un limite, che nella fiction italiana se non ci sono continue

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

## 5. LE SERIE CRIMINALI

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>14</sup> Aldo Grasso, *Corriere della Sera*, 23 novembre 2021.

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

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

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

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

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

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

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

## 6. LA COMMEDIA SENTIMENTALE E LA COMMEDIA BRILLANTE

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

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

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

---

<sup>15</sup> Su *suca* cfr. ora il bel lavoro di Sottile, 2021.

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

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

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

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

<sup>17</sup> Paola Casella, [www.mymovies.it](http://www.mymovies.it), 19 dicembre 2023.

## 7. LE SERIE DI TAGLIO SOCIALE

Il 2024 è l'anno in cui si è conclusa **L'amica geniale** (Raiuno – HBO – TimVision, 2018-2024, quattro stagioni), con una quarta stagione probabilmente al di sotto delle aspettative che non preclude tuttavia il valore di una delle opere più interessanti della storia della fiction italiana<sup>18</sup>. L'opera richiede una trattazione a parte che non mancheremo di produrre in uno dei prossimi numeri dell'*Osservatorio*.

Ci concentreremo qui su un esempio di fiction sociale particolarmente riuscito. Le fasi dell'incidente di Vermicino, in cui perse la vita il bambino di sei anni Alfredo Rampi, caduto accidentalmente il 13 giugno 1981 in un pozzo artesiano, sono ripercorse con fedeltà dalla miniserie **Alfredino – Una storia italiana** (Sky Cinema, 2021), in quattro episodi; più, quindi, un caso di “film lungo” che di vera e propria serialità. Dal punto di vista della storia della televisione dopo Vermicino niente sarà più come prima: la vicenda, per la prima volta, è interamente coperta dalla diretta tv (se ne occuperà il Tg2) fino al suo epilogo drammatico. Si tratta del primo evento di quella che, dopo alcuni anni, sarà definita come *tv del dolore*, perché la diretta *no stop* fa diventare un fatto di cronaca una tragedia *italiana*, di cui l'intero Paese si sente partecipe. La grande copertura mediatica produce una conseguenza catastrofica oggi ampiamente prevedibile, ma non allora: sulla famiglia di Alfredino si concentrano gli occhi dei telespettatori di tutta Italia, e sono occhi che giudicano<sup>19</sup>, anche se in un'epoca in cui i social erano molto di là da venire.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

## 8. IL PERIOD DRAMA E LE SERIE STORICHE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Pochissimi sono gli anacronismi; tra questi spiccano «sparisci dalla mia vista» (2,2), un calco sull’inglese americano che si va affermando negli ultimi decenni<sup>21</sup>, e, sul piano non verbale, il gesto per ‘ti tengo d’occhio’ con indice e medio divaricati a V e puntati verso gli occhi, anche questo un portato americano recente.

Passiamo alle serie storiche propriamente dette. La riscoperta della storia romana<sup>22</sup> è un filone fecondo, ma finora solo americano, il cui episodio migliore è largamente *Rome*

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

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

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

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

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

## 9. IN CONCLUSIONE: LA SERIALITÀ ITALIANA NEGLI ULTIMI ANNI

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

---

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

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

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

E a proposito dell'ultima opera citata, va sottolineato un ulteriore dato: se la si vede in relazione con *Blocco 181*, sembra farsi largo timidamente ma autorevolmente una sorta di serialità *settentrionale*, all'interno di una tendenza compattamente centro-meridionale, siciliana e romana che si impenna sui tradizionali tre centri di *irradiazione* della narrativa attraverso il mezzo televisivo. Vedremo se si tratta di una tendenza con un futuro davanti. Quanto alla lingua, l'impasto di italiano neostandard e italiano dell'uso medio (tracciare confini tra le due varietà è notoriamente problematico) lascia qualche volta il passo direttamente al dialetto; mai però, neanche in serie particolarmente crude, un dialetto conservativo e arcaico (Aprile-Ortolano, 2024). Se il pubblico è da tempo abituato alla decifrazione del romanesco, i passi in avanti rispetto a qualche anno fa sono stati notevoli, sia per il trattamento del plurilinguismo e della multiculturalità, sia per il modo diretto con cui i dialetti sono trattati attraverso la sottotitolazione. Anche in questo caso, *Gomorra* è stata un antesignano: sottotitolare il testo offre molte più possibilità sia in direzione del realismo sia verso la sperimentazione artistica, senza con questo sacrificare la comunicazione dell'opera verso un pubblico anche molto distante da quello dell'area dialettale considerata, come può essere, per fare solo qualche esempio, il siciliano di alcuni passaggi di *The bad guy* per gli spettatori settentrionali, o il sinto di *Suburra* per tutti. Quanto agli aspetti produttivi, la produzione italiana della tv pubblica non è mai stata, salvo eccezioni come *Don Matteo* o *Che Dio ci aiuti*, una serialità lunga tanto da protrarsi per una programmazione lungo l'arco di tutto l'anno<sup>23</sup>. Dato però l'accorciamento della

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

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

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

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

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

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

---

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

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

## ABSTRACT

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

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

## PAROLE CHIAVE / KEYWORDS

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

DATA DI PUBBLICAZIONE: 28 FEBBRAIO 2025

# TRANSLATING MULTILINGUALISM: THE ITALIAN DUBBING OF *MASTER OF NONE*

Francesca Cozzitorto<sup>1</sup>

## 1. INTRODUCTION

In the contemporary world, multilingualism has become an increasingly widespread and significant phenomenon. As migration, technology, and tourism continue to increase, people from various cultural and linguistic backgrounds find themselves living and working side by side in cities and communities worldwide. This blending of languages and cultures enriches society by encouraging the exchange of ideas, traditions, and perspectives, while also challenging individuals to connect across cultural boundaries and navigate differences with respect and openness.

Television series have embraced this reality, reflecting the multilingual and multicultural makeup of modern society in their storylines and character development. This article examines the primary challenges in translating multilingual audiovisual products that showcase linguistic diversity, emphasising the intricate relationship between multilingualism, translation, and characterisation. To explore how multilingualism is conveyed through Audiovisual Translation (AVT), this paper focuses on the Italian dubbing of *Master of None*, a multilingual TV series (Netflix 2015-2021). It represents an adequate case study since it features characters who navigate multiple languages and cultural identities, presenting a realistic depiction of everyday life in a multicultural setting. In particular, the investigation will focus on the first and second seasons of the show, since the third one can be considered a separate product: it has a different name, *Moments in Love*, and the main characters change, shifting gender perspectives and focusing mostly on the female experience.

## 2. MULTILINGUALISM ON SCREEN: FUNCTIONS AND TRANSLATION STRATEGIES

A multilingual film is a product where multiple languages or language varieties are spoken. This includes not only different languages but also variations within a single language, such as dialects, sociolects, and accents (Corrius and Zabalbeascoa, 2011; Beseghi, 2017; Delabastita, 2002 and 2009; Heiss, 2004; Voellmer and Zabalbeascoa, 2014). In the past decades the film industry, traditionally reluctant to portray languages other than English (Díaz Cintas, 2011: 216), has been undergoing important changes. Since the 1990s, there has been a significant increase in international films addressing multiculturalism, not only in terms of content but also linguistically. Indeed, scholars within the field of Film Studies and AVT Studies refer to such phenomena as a ‘multicultural turn’ (Meylaerts, 2006: 2) or ‘multilingual commitment’ (O’Sullivan, 2007: 84).

---

<sup>1</sup> Università di Torino, <https://ror.org/048tbtm396>.

As De Bonis (2015: 52) points out, multilingual films encompass a diverse range of films where multilingualism plays a significant role in both the narrative and the dialogue. Thus, multilingualism can be a feature of all cinematic genres and can serve multiple purposes. It can perform a realistic function when a film aims to provide an authentic representation of society's linguistic diversity (De Bonis, 2014, 2015; Díaz Cintas, 2011; O'Sullivan, 2011; Wahl, 2005). It can serve an ideological function when languages highlight an intercultural encounter, clash, or conflict, thereby taking on symbolic significance (Delabastita, 2002; De Bonis, 2015). Lastly, it can fulfil a comic function when a film employs languages to generate humour or confusion, for example in situations of misunderstanding or miscommunication (Chiaro, 2007; De Bonis, 2015; Brincat, 2019). As acknowledged by Beseghi (2020: 2), the functions of multilingualism are largely influenced by the cinematic genre in which they appear: comedies might employ multilingual exchanges for comic effects and humorous situations; while dramas might use linguistic diversity to depict social, cultural or ethnic conflicts. A particular function might be predominant in a film or play a crucial role in the plot, but in some cases multiple functions can coexist within the same film to suit the needs of specific scenes or contexts.

This evolution within the cinematographic field has inevitably led to a rise in academic studies on multilingualism in AVT. So far, these studies have focused mainly on films (Beseghi, 2017; Chiaro and De Bonis, 2020; De Bonis, 2014; Díaz Cintas, 2011; Minutella, 2021; Monti, 2018; Parini, 2015; among others). However, the use of multilingualism on screen has increasingly become a common representational strategy across other audiovisual formats, such as television series, which have surged in popularity due to digital streaming platforms (Beseghi, 2019; Dore, 2019).

Translating multilingual films often presents significant challenges, particularly in countries where dubbing is a common practice, such as Italy (Parini, 2015: 29). In the Italian dubbing panorama, three macro-strategies can be identified in relation to the rendering of multilingualism: the quantitative reduction of multilingual situations, neutralisation and preservation (De Bonis, 2014). The first strategy offers a middle ground between neutralisation and preservation. It involves reducing the number of multilingual scenarios, resulting in both the primary and secondary languages being translated into Italian, with partial retention of secondary languages only when deemed necessary by the Italian dubbing team. This approach often employs the use of specific regional accents, and it is quite common in the Italian dubbing industry, although it can lead to instances of linguistic inconsistency. The second strategy involves completely neutralising the linguistic diversity present in the original dialogues by dubbing the entire film in Italian. In this way, a multilingual product is transformed into a monolingual one, affecting the quality of the film and compromising its entire narrative structure. The third and final strategy maintains the different linguistic-cultural identities of the original dialogues by using a combination of dubbing and other audiovisual translation methods, generally subtitling. This technique, where the main language is dubbed and the secondary languages are subtitled in the viewers' language, is, however, not widely used at present (Cinato, 2021: 72-73).

### **3. MASTER OF NONE**

*Master of None* is an American dramedy created by Aziz Ansari, an American stand-up comedian and actor of Indian descent, and Alan Yang, an American screenwriter of Taiwanese descent. The TV series was released for streaming on Netflix from 2015 to

2021 and it is structured in three seasons. The title alludes to the phrase “Jack of all trades, master of none” (capable of everything, master of nothing), used to refer to people who juggle many fields without ever specialising in anything (Lewis, 2017). The series has earned widespread recognition and numerous awards: two *American Film Institute Awards* (2015, 2017), one *Critics’ Choice Television Award* (2015), one *Peabody Award* (2015), two *Primetime Emmy Awards* (2016), one *Primetime Creative Arts Emmy Award* (2017), and one *Golden Globe Award* (2017).

The importance of *Master of None* in the television landscape mostly lies in its diverse representation of gender and ethnicity, sharply contrasting with the traditional all-white casts of American sitcoms. It is a multifaceted series that tackles a wide range of themes often through the lens of multilingualism and multiculturalism, capturing the complexities of modern life with humour, authenticity, and depth. The protagonist, Dev Shah, is a thirty-year-old actor of Indian descent living in New York, who, like many people his age, struggles to balance love, friendship, family, work, and aspirations. As a first-generation American, Dev navigates the challenges of breaking into the entertainment industry while dealing with racial stereotypes and typecasting: he dreams of becoming a great actor, but only manages to land small roles – cameos in irrelevant films and TV commercials. The predominant theme of identity and cultural assimilation is also explored through another character, Brian Cheng, Dev’s best friend, who is of Taiwanese descent. Their storylines shed light on the clash between the traditional cultural values of immigrant parents and the attitudes of their American-born children. The themes of romance, friendship and ambition are also explored through the other main characters: Denise, an African American lesbian with brusque manners; Arnold, a tall, quirky metrosexual man; Rachel, Dev’s first girlfriend who dreams of shaking up her life; and Francesca, an Italian woman, Dev’s second love interest. Overall, the show addresses serious themes using a comedic approach, which not only provides entertainment, but also functions as a tool for critiquing societal norms.

The second season offers a broader and more introspective exploration of personal growth and cultural immersion as Dev relocates to Italy. In the opening shot, the camera frames a stack of DVDs next to the bed where Dev is sleeping: De Sica’s *Ladri di biciclette*; Antonioni’s *La Notte* and *L’avventura*; and Fellini’s *La dolce vita*, *8½*, and *Amarcord*. This frame sets the aesthetic and the mood of the entire season: the homage to classic Italian cinema is self-evident, especially through the black-and-white cinematography of the first episode.

#### 4. TRANSLATING MULTILINGUALISM IN *MASTER OF NONE*

In *Master of None*, English serves as the primary language, but the show frequently incorporates other languages to reflect the diverse background of the characters and enrich the story lines. Since the show skilfully weaves multilingualism into its narrative, it is a complex and challenging product to adapt. Indeed, translating and adapting linguistic variation and multilingualism is particularly difficult due to the challenge of capturing and conveying all the nuances and connotations associated with different language varieties and multiple languages within a film (Minutella, 2020: 49). When it comes to the Italian dubbing industry, there is a tendency to ignore or improperly translate linguistic varieties. In past studies, Ranzato (2010: 55) pointed out that the approach to translating language varieties in audiovisual products was often superficial, amateurish, or simply indifferent

to the problem. The present analysis of the Italian dubbed version of *Master of None* will investigate if this tendency to obliterate language diversity is still in use.

#### 4.1. English varieties, accents and migrant languages

In *Master of None*, most of the characters are Americans from New York who speak American English. Issues with translating varieties of a language arise from characters who speak one of the varieties of English and have a foreign accent (Dev's Indian parents, uncle and aunt), and those who speak English but do not come from English-speaking countries (Brian's Taiwanese father). Dev's parents, Ramesh and Nisha Shah, are Indian immigrants who moved to the United States in 1983. Coming from the Indian State of Tamil Nadu and being Tamil Muslims, Dev's family members are inevitably multilingual speakers. Since English is one of the official languages of India's federal government and a medium of instruction, they speak Indian English. They also speak Tamil and Hindi, and they know Arabic to some extent due to their religion. Their multifaceted identities are conveyed by the way they speak, as they employ the communication strategy of code-mixing. For instance, Ramesh and Nisha often start or end their lines with the Tamil expression 'poda', an informal and colloquial term that can mean 'go' or 'get lost'. It carries an impolite undertone when used in a formal context such as talking to elders, but it is often used in a teasing or playful manner<sup>2</sup>. Indeed, Dev's parents often use it to convey feelings of surprise or disappointment. Moreover, they regularly address Dev using the Hindi terms of endearment 'beta' (son<sup>3</sup>) and 'raja' (prince<sup>4</sup>), and they use typical Islamic phrases such as *Insha'allah*, *Salaam alaikum*, *As-salaam alaikum*, and *Alaikum salaam*.

In the Italian dubbing, Ramesh and Nisha, along with Salil and Sabina – Dev's uncle and aunt – speak slowly and do not keep an Indian accent. However, some lexical elements<sup>5</sup> are kept unchanged to preserve their foreignness. This is particularly evident in the episode *Religion*, which deals with cultural identity, parental expectations and generational conflict.

Table 1. Religion (season 2, episode 3)

	Original version	Italian dubbed version
Ramesh	Salaam alaikum, brother.	As-salaam alaikum.
Dev	Why you saying 'salaam alaikum'?	Perché dici 'as-salaam alaikum'?
Ramesh	Salil Uncle and Sabina Auntie are religious.	Zio Salil e zia Sabina sono religiosi.
Salil	As-salaam alaikum, Dev.	As-salaam alaikum, Dev.
Sabina	Dev, it is so good to see you, beta.	Dev, è bello rivederti, beta.
Ramesh	Salaam alaikum, beta.	Salaam alaikum, figliolo.
Dev	Alaikum salaam.	Alaikum salaam.

<sup>2</sup> *Tamil Slang Words You Should Know*, on [www.talkpal.ai](http://www.talkpal.ai).

<sup>3</sup> See *बेटा* (beta) on [www.shabdkosh.com](http://www.shabdkosh.com).

<sup>4</sup> See *राजा* on [www.shabdkosh.com](http://www.shabdkosh.com).

<sup>5</sup> In general, the names of traditional Asian food are always left unaltered (*mysore pak*, *murukku*, *mirchi*, *omapodi*, *popodam*, *korma*, *curry*, *shawarma*, *laddu*, *yukgaejang*, *kimchi*) to illustrate how important it is for the immigrant characters to preserve their traditions in a foreign setting.

Sabina	Navid, raja, are you feeling okay?	Navid, caro, è tutto ok?
Navid	Yeah, I feel a lot better after resting now.	Si, sto meglio dopo aver riposato.
Dev	Um, how was the prayer? Sorry I missed it.	Com'è stata la preghiera che ci siamo persi?
Salil	Your father's cell phone went off in the middle of the second rak'a.	Il cellulare di tuo padre ha squillato durante il secondo rak'a.
Ramesh	I set a reminder to go to the prayer. I set the wrong time.	Era per ricordarmi della preghiera. Ma era l'ora sbagliata.
Nisha	[speaking Tamil]	[speaking Tamil]
Ramesh	[speaking Tamil]	[speaking Tamil]

In the Italian dubbed version, the Muslim greetings are kept, not only to facilitate lip synchrony, but also due to their relevance to the theme of the episode. The Hindi terms of endearment 'beta' and 'raja' are subjected to different choices. Throughout the series, 'beta' is left in Hindi when pronounced by Dev's mother and aunt, while it is translated as 'figliolo' (son) when pronounced by Dev's father, while 'raja' is translated as 'caro' (dear). During the dinner, Ramesh and Nisha also speak Tamil to each other. In the original version, no subtitles are provided; and in the Italian dubbed version the same strategy is adopted. In this way, the scene can properly convey the other's characters perspective: people who do not speak Tamil and do not understand what they are saying to each other.

Besides the Indian characters, there are other Asian characters: Peter Cheng, Brian's father, is Taiwanese; Linda, one of Peter's girlfriends, is Korean; Katoman, a chef, is Japanese. As an immigrant, Peter speaks English fluently but retains his Chinese accent. He never speaks Mandarin with his son, he speaks it only on one occasion with a waiter at a Chinese restaurant, and subtitles are provided both in the original and in the Italian dubbed version. Unlike the Indian characters, the other Asian characters do not present distinctive linguistic traits in the Italian adaptation. Peter and Linda do not keep their Asian accent. This strategy of neutralisation collides with the relevant theme of immigration, which is widely discussed in the episode *Parents*. Throughout the episode we see some flashbacks, childhood memories of Ramesh and Peter, respectively set in India and Taiwan. These moments are respectfully kept in the characters' native languages, Indian and Chinese Mandarin, and subtitles are provided both in the original version and in the Italian adaptation. The episode delves into the cultural gaps between first-generation immigrants and their children, highlighting the sacrifices made by the parents. During the dinner scene, Nish and Peter recount their struggles as immigrants and the issue of communication when they moved to the United States.

Table 2. *Parents (season 1, episode 2)*

	<b>Original version</b>	<b>Italian dubbed version</b>
Dev	What about the first day, though? Did you go out and explore the city?	E che hai fatto quel giorno? Sei andata a farti un giro?
Nisha	No, I sat in the couch and cried.	No, mi sono seduta sul divano e ho pianto.
Dev	Well, that's really sad.	Ma che tristezza.
Nisha	[speaking Tamil] You asked!	Sei tu che me l'hai chiesto!
Dev	Well, is there anything else you remember?	C'è altro che ti viene in mente?

Nisha	Yeah, I was scared to answer the telephone, because nobody would understand me because of my accent.	Sì, avevo paura a rispondere al telefono, perché nessuno riusciva a capirmi per via del mio accento.
Peter	I was scared of answering the phone, too. They yell so much. 'What?' 'Huh?' I just got to this country. Why are they so mad?	Anche io avevo paura di rispondere al telefono. Tutti gridavano molto. 'Cosa?' 'Eh?' Io ero appena arrivato qui. Sembravano arrabbiati.
Brian	That's messed up. Your English is good.	È pazzesca questa cosa. Voi parlate bene.

The neutralisation strategy employed by the Italian dubbing team is evident by the obliteration of Nisha's Tamil expression. Moreover, the incongruity arises because none of the immigrant characters has a strong foreign accent, though it is the topic of their conversation. The same strategy is applied to Linda, a woman Peter is dating. In the episode *Door #3* (season 2, episode 7), Peter confesses to Brian that he is seeing a Korean woman. The conversation is followed by a dinner scene involving Peter and Linda. Despite pronouncing traditional Korean dishes (*yukgaejang*, *kimchi*) in the proper way, Linda speaks standard Italian.

An interesting case is that of Katoman, a Japanese man that Dev interviews in the TV show he hosts with Chef Jeff. The show is called BFFs (Best Food Friends), and it follows Dev and Chef Jeff as they explore different culinary delights and the cultural contexts around them.

Table 3. *Buona Notte* (season 2, episode 10)

	Original version	Italian dubbed version
Katoman	[speaking Japanese]	[subtitle] Per favore, mescolate e mangiate.
Dev	God, Katoman, this is amazing. Thank you.	Kotoman, questo è formidabile. Grazie.
Katoman	Arigato.	Arigato. [subtitle] Grazie.
Dev	Ah, so you speak a little English?	Ah, parli un po' della mia lingua?
Katoman	A little.	Solo un po'.
Dev	What's your favourite English word?	E qual è la parola che preferisci?
Katoman	Beer.	Birra.

Katoman is a Japanese chef who speaks very little English. When he serves food to Dev and Chef Jeff he speaks in Japanese. In the original version, no translation is provided, while in the Italian dubbed version the sentence is translated, and a subtitle is inserted. The Japanese word of thanks "arigato" is kept, but again the translation is provided in a subtitle. The strategy of preservation works fine until Katoman speaks English. In the Italian adaptation, his Japanese accent is obliterated, making the conversation odd, mostly because he pronounces the word 'birra' (beer) perfectly: Japanese people realise the liquid phoneme /r/ as an apico-alveolar tap [ɾ] or as an alveolar lateral approximant [l] (Magnuson 2009: 28-29). For a Japanese person the /l/ and /r/ sounds are difficult to differentiate due to their native phonological system, therefore Katoman's utterance is phonetically inaccurate and makes him scarcely credible.

The theme of immigration is further explored in the episode *New York, I Love You*, which is entirely dedicated to New York, a multi-ethnic and multicultural city, which is home to

many immigrants. Among the characters are a group of African immigrants who share a small apartment and work as cab drivers: Samuel, Junior, Jameson and Watson. Their origins are never made verbally explicit, though in their apartment there are flags on the wall from Burundi and Cameroon. Coming from African nations where both English and French are official languages, they all speak English fluently with an African accent, but Samuel and Jameson also speak French and Rwanda-Rundi languages. At the beginning of the episode, Samuel is on the phone with a friend and they both speak a Rwanda-Rundi language. In the Italian adaptation, following the original version, the dialogue is made understandable through subtitling. Later in the episode, the men go out and communicate in all their native languages.

Table 4. *New York, I Love You* (season 2, episode 6)

	Original version	Italian dubbed version
Samuel	How much is a bottle of vodka?	Quant'è una bottiglia di vodka?
Waitress	Eight hundred dollars.	Ottocento dollari.
Watson	Eight hundred dollars? Uhm?	Ottocento dollari? Uhm?
Jameson	[speaking Rwanda-Rundi]	[speaking Rwanda-Rundi]
Samuel	[French] Beaucoup d'argent! [subtitle] That's a lot of money!	[French] Beaucoup d'argent! [subtitle] Sono un sacco di soldi!
Jameson	[Rwanda-Rundi] [subtitle] Her nephew is probably eight years old.	[Rwanda-Rundi] [subtitle] Suo nipote avrà forse otto anni.

In the Italian dubbing, they all speak Italian fluently but while Samuel, Watson and Junior have a strong African accent, Jameson has a French one. As far as the other languages are concerned, the Italian adaptation keeps the original language and the subtitles when they are provided in the original version. Since both Samuel and Jameson (on one occasion he says 'Bonjour' and it is kept in the Italian adaptation) speak French, it would have been a more coherent and logic choice to give a French accent to both.

Lastly, in the episode *Old People*, Dev has dinner with Carol, his girlfriend's grandmother. He takes her to her favourite restaurant, which is Italian, and they speak with an Italian waiter.

Table 5. *Old People* (season 1, episode 8)

	Original version	Italian dubbed version
Carol	So, Anthony, what are the specials?	Allora, Anthony, che cosa proponi?
Anthony	Today we have an excellent chicken Milanese, a veal Francese, and my personal favourite, homemade pappardelle with an oxtail ragù. Buonissimo!	Oggi abbiamo un ottimo pollo alla milanese, vitello alla francese, e il mio preferito, pappardelle fatte in casa al ragù di coda di bue, buonissimi!

Bamonte's is a family-owned Italian American restaurant in Williamsburg, Brooklyn, New York City. The Bamonte family opened the restaurant in 1900, after migrating from Salerno, Italy (Kessler, 2014). The current owner, Anthony "Fat Tony" Rabito, Pasquale Bamonte's grandson, is part of the Bonanno crime family. Thus, the restaurant is

notoriously associated with the Italian American Mafia, and it was also featured in various film and television productions about organised crime, such as *The Sopranos*, *Kojak*, *Person of Interest*, *Cookie*, *Homeland* and *Blue Bloods*. In the original version, Anthony, the waiter, speaks with an Italian accent, not attributable to a specific region. The challenge for the Italian translator/adapter stems from the fact that the character is Italian, and his native language corresponds to the language of the dubbed version. In the Italian adaptation, to convey Anthony's foreignness, he speaks with a marked regional pronunciation: The Italian American of the original version is turned into a regional Italian, specifically the variety of Sicily. This is not an unusual strategy: from the 1970s – from the release of *The Godfather* (1972) – the Sicilian inflection and dialect have been used in Italian dubbing to characterise both Italians and Italian Americans, especially those related to the Mob (Minutella, 2021; Parini, 2019; Rossi, 2006). Instead of neutralising Anthony's speech, the stereotypical portrayal of the Italian American man is perpetuated. However, it would have made more sense to have Anthony speak with a Neapolitan accent, considering the origins of the restaurant's owner (the waiter has the very same name) and that the actor who plays him is indeed from Napoli.

#### 4.2. *Imitation of foreign accents*

In addition to the accents that convey a touch of realism and help in depicting the immigrant experience, *Master of None* also uses accent impressions to add a layer of humour to the characters' interactions. As observed by Chiaro (2010: 9), accents and traits of dialects are humorous, and they are often exploited in comedies. Indeed, throughout the series, some characters mimic foreign accents for humorous purposes. In the episode *Hot Ticket* (season 1, episode 3), Dev goes to a Father John Misty concert and brings Alice, a love interest, with him. Before the concert, Alice asks Dev to make a video of her and she goes on doing a British accent. She finds the impression funny, while Dev is surprised and perplexed by the woman's bizarre attitude. In the Italian adaptation, the accent is eliminated, and Alice speaks standard Italian. This strategy is used both because of the non-equivalence between varieties in different languages, and because the sentence is very short and irrelevant for the purposes of the narration. In the episode *Nashville* (season 1, episode 6), Dev and Rachel decide to go on a weekend-long date in Nashville. To make their stay in a hotel room more entertaining, they create a funny story about the room: it is haunted by various characters, including a ghost koala. Dev pretends to be the ghost and speaks using an Australian accent, since this species is native to Australia. In the Italian adaptation, the accent is obliterated, and Dev simply delivers the lines in a higher-pitched voice. In the episode *Mornings*, Dev and Rachel argue because Dev points out how messy and unclean the woman is.

Table 6. *Mornings* (season 1, episode 9)

	Original version	Italian dubbed version
Rachel	Great, I'll be your maid. Oh, excuse me? Room service. Oh, sorry, sir. You're here. I heard you want the floor clean.	Ottimo, sarò la tua cameriera. Ehm, mi scusi? Servizio in camera. Oh, scusi signore. Ho sentito che voleva che pulissi il pavimento.
Dev	What? All right, whatever accent you were just doing, it's very offensive, so you're a racist boo and a dirty boo.	Ma? Va bene, qualunque accento tu stia facendo, è molto offensivo. Sei un pochino razzista oltre che sporchina.

During the argument, Rachel gets angry and pretends she is a foreign maid: her accent is very ambiguous but is clearly Asian. In the Italian dubbing, Rachel does not imitate any accent, but she speaks in a higher-pitched voice, making it sound like a child's voice. The issue with the Italian translation is Dev's reaction: he points out to Rachel that imitating an Asian accent, and therefore perpetuating the cliché of Asians working the menial and low salary jobs, is a very offensive and racist action. Consequently, Dev's sentence in Italian seems nonsensical, since Rachel speaks her line with no foreign inflection and the sentence is grammatically correct.

#### 4.3. Italian as a main language in the source text

In season two, *Master of None* takes an even deeper dive into multilingualism by immersing itself in the Italian culture, particularly through the extensive use of the Italian language. The season begins with Dev relocating to Italy to learn the art of pasta-making; thus, the first two episodes are set in Italy – Modena and Tuscany. Finding himself in a new cultural and linguistic environment, Dev uses the Italian language as much as possible to adapt and integrate into the Italian way of life. His use of Italian is not limited to simple phrases or words but extends to meaningful conversations with many local characters. Dev's ties with the Italian language are not severed when he goes back to New York, because he keeps in touch with Francesca, an Italian woman he befriends and later develops feelings for. Their interactions are perfectly bilingual and emphasise the intimacy and mutual learning that characterise their bond. Hence, the season is mostly focused on the cultural and linguistic barrier that exists between Dev and Francesca, between the United States and Italy. As Díaz-Cintas (2011: 216) points out, language has the power to symbolise both understanding and misunderstanding or emphasise otherness. Languages are clear signs of geographical and political borders and have the potential to represent the different social, cultural and personal dimensions of the characters.

The peculiarity of the Italian dubbing is the choice of breaking with dubbing itself by entirely subtitling the episodes set in Italy and reintroducing dubbing for the episodes set in the United States. On one hand, subtitling allows viewers to experience the language as Dev does – sometimes fluently, sometimes stumbling through. All the characters are immersed in continuous code-mixing and code-switching: Dev speaks Italian, the Italians speak English, everyone has a marked foreign accent and makes mistakes. This language barrier serves as a storytelling tool, highlighting Dev's personal growth as he learns to adapt to a new culture and navigate relationships in a foreign language. On the other hand, the alternation of subtitling and dubbing is strange and alienating for the Italian audience, which is accustomed to the characters' dubbed voices. Moreover, a major discrepancy comes from the Italian characters in the original version: Francesca and Pino speak Italian with a Roman inflection as they are both from Rome, but in the dubbed episodes they are dubbed by dubbers who speak standard Italian.

Due to the translation choices, the drama of not understanding each other, the humorous moments and the beauty of teaching and being taught something new are either obliterated or transformed into meaningless and strange situations and dialogues. Indeed, several inconsistencies arise from the strategies employed by the Italian dubbing team. The first can be found in the subtitles of the episode *The Thief*. Dev is saying to his Italian friends that he will have lunch on his own at Hosteria Giusti to celebrate his birthday.

Table 7. The Thief (season 2, episode 1)

	<b>Original version</b>	<b>Italian dubbed version</b>
Dev	I need a little me time.	[subtitle] Ho bisogno di tempo mio.
Francesca	What's 'me time'?	[subtitle] Che significa?
Dev	It's, like, time to yourself.	[subtitle] Tempo per me stesso.
Francesca	That's sad. OK, we celebrate tonight. I'm gonna have some 'me time' in the bathroom.	[subtitle] Che tristezza. Va bene, festeggeremo stasera. Adesso ho bisogno di tempo mio in bagno.
Dev	Hey, don't use it like that.	[subtitle] Ehi, non usare così quell'espressione.

Francesca speaks good English, but her level of proficiency is not the highest. She is not acquainted with the English noun 'me time', referring to the time when a person who is normally very busy relaxes or enjoys something alone. In the Italian adaptation, 'me time' becomes 'tempo mio' (my time), making the conversation quite odd, since the sentence would not need any explanation.

Later, Dev's cell phone gets stolen, and he reports the theft to a policeman. Francesca leads the conversation as she is interpreting for both Dev and the policeman. Dev becomes frustrated due to the policeman's attitude and the uselessness of the conversation.

Table 8. The Thief (season 2, episode 1)

	<b>Original version</b>	<b>Italian dubbed version</b>
Francesca	No, ha spento il 3G perché sarebbe troppo caro.	
Policeman	Peccato, perché in questo caso sarebbe stato utile averlo attivo, no?	
Francesca	Well, he said: "That's too bad, because in this case, it would've been very useful to have it on".	[subtitle] Ha detto: "Peccato, perché in questo caso sarebbe stato utile averla attiva".
Dev	Come si dice 'no shit'?	[subtitle] Come si dice 'grazie al cazzo'?
Francesca	Do you want me to translate that?	Glielo devo tradurre?

In the original version, Dev gets annoyed and asks Francesca how to say "no shit" in Italian. The Italian subtitles are certainly odd since Dev asks how to say 'grazie al cazzo' (no shit) in Italian while speaking Italian, and Francesca asks if she should translate it.

In the episode *Le Nozze*, Dev is leaving for New York and goes to say goodbye to Francesca. Talking about what he would do back home, he says that he could open his own pasta shop and invites Francesca to go work for him.

Table 9. Le Nozze (season 2, episode 2)

	<b>Original version</b>	<b>Italian dubbed version</b>
Francesca	Why should I work for you? I mean, I'm better than you. I can come and open my own competing shop.	Perché dovrei lavorare per te? Io sono più brava di te. Verrò ad aprire il mio pastificio per farti competenza.

Dev	Your own 'competing' shop? Maybe people will come to mine when they want someone that can speak proper English. It's "competing".	Per farmi 'competenza'? La gente verrà da me perché parlo un inglese corretto. È 'concorrenza'.
-----	---	---

Francesca makes a mistake as she says 'competing' instead of 'competing', probably influenced by the nouns 'competition' and 'competitor'. In the Italian subtitles, Francesca mistakes 'competenza' (competency) for 'concorrenza' (competitiveness). Consequently, Dev corrects her. This strategy would have made sense if Dev had been Italian and Francesca a foreigner, or if they were speaking a third language. Instead, it seems that Dev, the American who does not speak Italian very well, knows Italian better than Francesca. In this way, Francesca comes across as uneducated about her own native language.

In the episode *The Dinner Party*, Francesca goes on a business trip to New York with Pino, her fiancé. She takes the opportunity to see Dev again and they meet at a museum.

*Table 10. The Dinner Party (season 2, episode 5)*

	Original version	Italian dubbed version
Dev	I gotta tell you something, though. I am very hungry. Is there any way we can see the entire museum in, like, three minutes and then go get food?	Ti dico una cosa, però. Io ho molta fame. Pensi che possiamo vedere il museo in tre minuti e poi mangiare?
Francesca	Se fai il bravo ti do un biscotto.	Se non ti lagni un biscotto guadagni.
Dev	What does that mean?	Eh, come dici?
Francesca	If you're good, I'll give you a cookie.	Se fai il bravo ti do un biscotto.

Dev is hungry and asks Francesca to hurry up and visit the museum so they can go eat right away. She answers in Italian and he does not understand the meaning of the sentence. In the Italian adaptation, Francesca's sentence changes a little and she does an impression of a regional accent, from Emilia Romagna. She is familiar with that accent because part of her family is from Modena, but in this context the translation choice is odd, because the sentence is clear and understandable. Therefore, Dev's reaction appears to be nonsensical.

Later, Francesca and Dev go to a dinner party together. Taking a break from the crowd, they go smoking on a terrace.

*Table 11. The Dinner Party (season 2, episode 5)*

	Original version	Italian dubbed version
Francesca	Merda, I think it's finished.	Minchia, credo sia finita.
Dev	What's 'merda' mean?	Che significa 'minchia'?
Francesca	Uhm, it means 'shit'. It's an Italian expression. We use it to say "shit, it's finished".	Significa 'cacchio'. È un'espressione italiana. La usiamo per dire "cacchio, è finita".

When Francesca realises that the electronic cigarette is empty, she uses the Italian emphatic exclamation 'merda' (shit). Dev, who is not accustomed to it, asks for the

meaning and she provides an explanation. In the Italian adaptation, ‘merda’ is replaced by ‘minchia’ and ‘shit’ by ‘cacchio’. ‘Minchia’ is a vulgar exclamation belonging to the Sicilian dialect, though it has entered the Italian language, and it means ‘dick’; similarly, ‘cacchio’ is a euphemism for dick. According to the translation, Dev is supposed to know the word ‘cacchio’ and not ‘minchia’. Francesca’s clarification (it’s an Italian expression) is even more nonsensical, given that they are both speaking standard Italian. Dev does not sound like a foreigner learning a new language at all. It would have been more appropriate to have Francesca speak the dialect of Modena, as this is the strategy which is often used in dubbing when the target language coincides with a main language in the source text (Minutella, 2021).

In the same episode, there is another scene where Francesca tries to teach some Italian words and expressions to Dev.

*Table 12. The Dinner Party (season 2, episode 5)*

	<b>Original version</b>	<b>Italian dubbed version</b>
Dev	Can’t believe you guys never taught me the bad words while I was living in Modena.	Non mi hai mai insegnato le parolacce quando stavo a Modena.
Francesca	You’re right. I think I should teach you something. Okay, lesson number one. Figlio di puttana. It means ‘son of a whore’.	Hai ragione. Ti posso insegnare qualcosa. OK, lezione numero uno. Figlio di una bagascia, che significa ‘figlio di puttana’.
Dev	Figlio di puttana.	Figlio di una bagascia.
Francesca	And there is brutto cornuto.	E poi c’è brutto cornuto.
Dev	What does that mean?	Che significa...?
Francesca	That’s really bad. It means ‘you’re ugly, and your spouse is cheating on you’.	Questa è proprio brutta, significa ‘sei brutto e tua moglie ti tradisce con un altro’.
Dev	Just those two words?	Solo in due parole?
Francesca	Yeah.	Sì.
Dev	When’s the last time you said that?	Uh, quand’è l’ultima volta che l’hai detto?
Francesca	I never say that. It’s really, really bad. I just say ‘li mortacci tua’.	Io non l’ho mai detto, è una cosa molto brutta. Io dico solo ‘li mortacci tua’.
Dev	What does that mean?	Che significa...?
Francesca	It means ‘go fuck yourself and all your dead family members’.	Significa ‘vai a farti fotttere, tu e i tuoi parenti morti’.
Dev	Wow. That’s cold.	Wow, questa è tosta.

Dev tells Francesca that nobody taught him Italian bad words while he was living in Modena. Thus, she proceeds to teach him some classic vulgar expressions. The Italian adaptation is totally nonsensical: again, it’s odd that someone who speaks standard Italian would mention that they do not know Italian very well. The first expression is ‘figlio di una puttana’ (son of a whore), which is translated as ‘figlio di una bagascia’, an expression that young people do not usually use. The second is ‘brutto cornuto’ (ugly cuckold), an expression that everyone who speaks fluent Italian knows, and the third is ‘li mortacci tua’ (fuck you), an expression belonging to the Roman dialect. The entire conversation would have made more sense if the strategy had involved the use of a dialect.

In the episode *Amarsi Un Po'* (season 2, episode 9), it is Dev's turn to teach some English to Francesca. They take a walk in a park, and she says that Pino has proposed to her.

Table 13. *Amarsi Un Po'* (season 2, episode 9)

	<b>Original version</b>	<b>Italian dubbed version</b>
Dev	How did he propose? Did he pull out all the stops? Do you know what 'pull out all the stops' means?	Come te l'ha chiesto? Ha fatto tutti i passi? Sai che significa 'fare i passi'?
Francesca	Yes, I do.	Sì, lo so.
Dev	How do you know that, and you don't know what cashews are?	E perché non sai cosa sono i cashews?
Francesca	I don't know. I just do. Wait. What cashews is?	Non lo so, non lo so e basta. I cashews che sono?
Dev	They're nuts. They're just those curved nuts.	Sono anacardi. Le noccioline ricurve.
Francesca	Okay.	OK.

When Dev asks Francesca how Pino proposed to her, he uses the English idiom 'to pull out all the stops', which means 'to do something on a grand scale'. Then, he is surprised because she knows the idiom, but she does not know the word 'cashews'. In the Italian adaptation, the idiom is translated with 'fare i passi' (to take the steps), which is not an equivalent of the English one and it is not even an idiom in Italian. It is odd that Dev asks Francesca if she knows the meaning of an Italian locution. Moreover, 'cashews' is kept in English, making the conversation even odder, because there is no reason why Francesca should know that word. Dev also comes across as someone who is more proficient in Italian than he is.

Later in the same episode, Dev and Francesca take a scenic helicopter ride and Dev finally opens about his feelings for her.

Table 14. *Amarsi Un Po'* (season 2, episode 9)

	<b>Original version</b>	<b>Italian dubbed version</b>
Dev	You really want to be with Pino? Is that what you want in your heart? You can't be lukewarm.	Vuoi veramente stare con Pino? È quello che vuoi nel tuo cuore? Non puoi essere tiepida.
Francesca	What's 'lukewarm'?	In che senso tiepida?
Dev	It means not hot, not cold. It's in the middle.	Cioè, né calda né fredda, nel mezzo.
Francesca	I don't want to be lukewarm.	Non voglio essere tiepida.
Dev	No, see? I just want to do this with you. I want to laugh with you. I want to define random English words.	No, vedi? Io voglio fare questo con te, e ridere con te. Voglio insegnarti strane parole.

Dev questions Francesca about her feelings, because he knows that there is a connection between them. He asks her if she really wants to be with Pino and tells her that she cannot be lukewarm, meaning that she cannot be indecisive, she must take a stand and choose who she wants to be with. Francesca does not know the word and Dev gives an explanation and says that he wants to teach her random English words. In the Italian

adaptation, the concept of being neither hot nor cold is kept, but Dev's closing line is problematic: he tells Francesca that he wants to teach her strange words. First, Francesca does not ask for the meaning of the Italian word 'tiepida' (lukewarm), but the sense applied to her situation. Second, it is certainly not an American who speaks little Italian who can teach Italian words to a native speaker. In the Italian dubbed version the teaching moment is obliterated, therefore Dev's final line is nonsensical.

Lastly, in the episode *Buona Notte*, Dev and Francesca go to Dev's house and act out a hypothetical first meeting and first dance together.

Table 15. *Buona Notte* (season 2, episode 10)

	Original version	Italian dubbed version
Dev	Buonasera.	Buonasera.
Francesca	Buonasera.	Buonasera.
Dev	Sono Dev.	Sono Dev.
Francesca	Francesca.	Francesca.
Dev	Piacere Francesca.	Piacere Francesca.
Francesca	Piacere Dev.	Piacere Dev.
Dev	Ehm, ti piace musica italiano?	Ehm, ti piace musica italiana?
Francesca	Sì, molto.	Sì, molto.
Dev	Quella vecchia?	Quella vecchia?
Francesca	Soprattutto quella vecchia.	Soprattutto quella vecchia.
Dev	Va bene. Vuoi ascoltare una canzone con me?	Va bene. Vuoi ascoltare una canzone con me?
Francesca	Mm-hmm. But I choose it.	Mm-hmm. Però la scelgo io.
Dev	Mh. Allora. Bella.	Mh. Allora. Bella.
Francesca	I know. You're supposed to ask me to dance.	Lo so. Ora devi chiedermi di ballare.
Dev	Vuoi... un dance? Mi dispiace, non parlo italiano bene.	Allora... danziamo? Mi dispiace, non so come si fa.
Francesca	No. 'Vuoi ballare?' Say it.	No. 'Vuoi ballare?' Dillo.
Dev	Vuoi ballare?	Vuoi ballare?
Francesca	Certamente.	Certamente.

This scene is particularly romantic and linguistically complex due to the code-mixing and code-switching characterising both Dev's and Francesca's speeches. Francesca plays *Un anno d'amore* by Mina and suggests Dev to ask her to dance. Dev does not know how to ask it in Italian and Francesca tells him the phrase. In the Italian adaptation, Dev uses the verb 'danzare' and Francesca corrects him by using the verb 'ballare', but they both mean 'to dance'. Therefore, Dev's apology is nonsensical.

The examples presented highlight inconsistent translation choices, which undermine the pleasure of watching a deep and multifaceted TV series.

## 5. CONCLUSIONS

Multilingual TV series are becoming more and more common, promoting linguistic diversity and exposing audiences to various language interactions. These shows highlight that language is essential for character development: characters express themselves and create their identities also through the languages they speak. *Master of None* stands out in

contemporary television because it offers a nuanced and authentic depiction of the multilingual realities of our society by portraying language learning, the blending of different linguistic and cultural backgrounds, and bilingual communication. Throughout the series, how the characters speak plays a significant role in character interactions and narrative development. As shown in the analysis carried out in this study, the Italian dubbing is structured on inconsistent translation choices, which fail to preserve some essential themes of the series (cultural identity, immigration, multilingualism) and undermine the pleasure of watching a deep and multifaceted TV series.

The Italian dubbing obscures foreign identities by mostly neutralising linguistic diversity: no Asian character keeps a foreign accent and having them speak slowly is quite offensive. Some immigrant characters speak their native languages on some occasions: in the Italian adaptation subtitles are provided only when they are present in the original version, otherwise they are dubbed into standard Italian. Overall, the Italian adaptation partly fails to convey the hybridity of the immigrant experience and does not do justice to the complexity and flavour of the original version.

The challenges of maintaining the authenticity and humour of the original while adapting the dialogue to suit Italian-speaking audiences increase in the second season, as some episodes are set in Italy and Italian becomes a main language in the source text. Code-switching and code-mixing function as important means of the bilingual immigrant's characterisation. The dialogues between Dev and Francesca certainly need to be adapted creatively, but the lack of coherent and creative translation strategies obliterates the multicultural and multilingual essence of the series. Moreover, Dev and Francesca are unjustly belittled, and they both come across as nonsensical most of the time.

The case study analysed might advance the conversation on the feasibility of dubbing multilingual audiovisual products and the employment of dubbing actors suitable for the roles of immigrants and multilingual speakers. Moreover, research could further explore the working dynamics within the dubbing studios to better grasp the reasons behind the translation strategies adopted. As Minutella (2020: 59) points out, dubbing strategies depend on multiple factors, such as the client's requests, marketing reasons and the availability of dubbing actors. Nevertheless, further research might be able to observe a greater number of factors.

## REFERENCES

- Beseghi M. (2017), *Multilingual Films in Translation. A Sociolinguistic and Intercultural Study of Diasporic Films*, Peter Lang, Oxford.
- Beseghi M. (2019), "The Representation and Translation of Identities in Multilingual TV Series: Jane the Virgin, a Case in Point", in *MonTI. Monographs in Translation and Interpreting*, pp. 145-172.
- Beseghi M. (2020), "Analysing Multilingualism in Drama and Comedy: The Italian Dubbing of Lion and Demain tout commence", in *InTRAlinea: Online Translation Journal*, vol. 22, no. 1, pp. 1-10.
- Brincat G. (2019), "Inglese, spagnolo e italiano in un film interlinguistico: 'Spanglish'. 'Quando in famiglia sono in troppi a parlare'. Umorismo, allocutivi e termini

- culturali”, in Biffi M., Cialdini F., Setti R. (eds), “*Acciò che il nostro dire sia ben chiaro*”. *Scritti per Nicoletta Maraschio*, Accademia della Crusca, Firenze, pp. 177-184.
- Chiaro D. (2007), “Lost, Found, or Retrieved in Translation? Cross-language Humour in Multilingual Films”, in Petroni S., Scelfo M.G. (eds), *Lingua, cultura e ideologia nella traduzione di prodotti multimediali. Cinema, televisione, web*, Aracne, Rome, pp. 123-138.
- Chiaro D. (2010), *Translation, Humour and the Media*, Continuum, London.
- Chiaro D., De Bonis, G. (2020), “Multilingualism and Translation on Screen”, in Bogucki L., Deckert M. (eds), *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*, Palgrave Macmillan, London, pp. 687-711.
- Cinato L. (2021), “Translating Multilingual Films in German-Language University Teaching: Two Case Studies”, in *RiCOGNIZIONI. Rivista Di Lingue E Letterature Straniere E Culture Moderne*, vol. 8, no. 16, pp. 69-88.
- Corrius M., Zabalbeascoa P. (2011), “Language Variation in Source Texts and their Translations: The Case of L3 in Film Translation”, in *Target. International Journal of Translation Studies*, vol. 23, no. 1, pp. 113-130.
- De Bonis G. (2014), “Dubbing Multilingual Films Between Neutralisation and Preservation of Lingua-cultural Identities: A Critical Review of the Current Strategies in Italian Dubbing”, in Pavesi M., Formentelli M., Ghia E. (eds), *The Languages of Dubbing. Mainstream Audiovisual Translation in Italy*, Peter Lang, Frankfurt am Main, pp. 243-266.
- De Bonis G. (2015), “Translating Multilingualism in Film: A Case Study on Le Concert”, in *New Voices in Translation Studies*, vol. 12, pp. 50-71.
- Delabastita D. (2002), “A Great Feast of Languages: Shakespeare’s Bilingual Comedy in King Henry V and the French Translators”, in *The Translator*, vol. 8, no. 2, pp. 303-340.
- Delabastita D. (2009), “Fictional Representations”, in Baker M., Saldanha G. (eds), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London, pp. 109-112.
- Díaz Cintas J. (2011), “Dealing with Multilingual Films in Audiovisual Translation”, in Pöckl W., Ohnheiser I., Sandrini P. (eds), *Translation - Sprachvariation - Mehrsprachigkeit. Festschrift für Lew Zybatow zum 60. Geburtstag*, Peter Lang, Frankfurt am Main, pp. 215-233.
- Dore M. (2019), “Multilingual Humour in Audiovisual Translation. Modern Family Dubbed in Italian”, in *The European Journal of Humour Research*, vol. 7, no. 1, pp. 52-70.
- Heiss C. (2014), “Dubbing Multilingual Films: A New Challenge?”, in *Meta Journal des traducteurs*, vol. 49, no. 1, pp. 208-220.
- Kessler K. (2014), *Bamonte’s Is the Best of Old Brooklyn*, The Village Voice. Available at: <https://www.villagevoice.com/2014/09/25/bamontes-is-the-best-of-old-brooklyn/>.
- Lewis A. (2017), *The Magic of “Master of None” is Found in its Title*, Medium. Available at: <https://link.medium.com/Tl0gEeKAVdb>.
- Magnuson T.J. (2009), *What /r/ Sounds Like in Kansai Japanese: A Phonetic Investigation of Liquid Variation in Unscripted Discourse*, University of British Columbia, Vancouver.
- Meylaerts R. (2006), “Heterolinguism in/and Translation: How Legitimate are the Other and His/Her Language? An Introduction”, in *Target. International Journal of Translation Studies*, vol. 18, no. 1, pp. 1-15.

- Minutella V. (2020), “Translating Foreign Languages and Non-Native Varieties of English in Animated Films: Dubbing Strategies in Italy and the Case of *Despicable Me 2*”, in *Journal of Audiovisual Translation*, vol. 3, no. 1, pp. 47-63.
- Minutella V. (2021), *(Re)Creating Language Identities in Animated Films: Dubbing Linguistic Variation*, Palgrave Macmillan, London.
- Monti S. (2018), *Multilingualism on the Screen. Code-switching in European and American Films and their Italian Dubbed Version*, CLU, Pavia.
- O’Sullivan C. (2007), “Multilingualism at the Multiplex: A New Audience for Screen Translation?”, in *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies*, vol. 6, pp. 81-95.
- O’Sullivan C. (2011), *Translating popular film*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- Parini I. (2015), “Cultural and Linguistic Issues at Play in the Management of Multilingual Films in Dubbing”, in Bogucki L., Mikolaj D. (eds), *Accessing Audiovisual Translation*, Peter Lang, Bern, pp. 27-50.
- Parini I. (2019), “Sleeping with the Fishes. Italian-Americans in Animation”, in Ranzato I., Zanotti S. (eds), *Reassessing Dubbing. Historical Approaches and Current Trends*, John Benjamins Publishing, Amsterdam, pp. 246-262.
- Ranzato I. (2010), *La traduzione audiovisiva. Analisi degli elementi culturospecifici*, Bulzoni Editore, Rome.
- Rossi F. (2006), *Il linguaggio cinematografico*. Aracne, Rome.
- Voellmer E., Zabalbeascoa, P. (2013), “How Multilingual Can a Dubbed Film Be? Language Combinations and National Traditions as Determining Factors”, in *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies*, vol. 13, pp. 232-250.
- Wahl C. (2005), “Discovering a Genre: The Polyglot Film”, in *Cinemascope - Independent Film Journal*, 1. Available at: <http://www.cinemascope.it>.

## FILMOGRAPHY

*Master of None* (2015-2017), Aziz Ansari and Alan Yang, Netflix, USA and Italy.

## ABSTRACT

Nel mondo odierno il plurilinguismo sta diventando un fenomeno sempre più significativo a causa dell'aumento delle migrazioni, della tecnologia e del turismo. Ciò comporta la coesistenza di diverse comunità culturali e linguistiche e il conseguente arricchimento della società. Negli ultimi decenni le industrie del cinema e della televisione hanno progressivamente incluso la diversità linguistica all'interno delle loro produzioni per fornire una rappresentazione autentica delle realtà multiculturali e plurilingue. Il presente articolo esplora la complessa relazione tra plurilinguismo, traduzione e caratterizzazione dei personaggi nei prodotti audiovisivi. In particolare, l'articolo esamina il doppiaggio italiano della serie TV americana *Master of None*, che raffigura personaggi immersi in più lingue e identità culturali. Inoltre, si identificano le diverse forme e funzioni del plurilinguismo e si analizzano le strategie di traduzione adottate nella versione doppiata in italiano.

In today's world, multilingualism is becoming more and more significant due to the rise in migration, technology, and tourism. This results in diverse cultural and linguistic communities coexisting and enriching society. In recent decades, the film and television industries have increasingly included linguistic diversity in their productions to pursue realism and represent multicultural and multilingual realities. This article explores the complex relationship between multilingualism, translation and character portrayal in audiovisual products. Specifically, it examines the Italian dubbing of the American TV series *Master of None*, which portrays characters navigating multiple languages and cultural identities. The article aims at identifying the different forms and functions of multilingualism and analysing the translation strategies adopted in the Italian dubbed version.

## PAROLE CHIAVE / KEYWORDS

multilingualism, linguistic diversity, audiovisual translation, Italian dubbing

DATA DI PUBBLICAZIONE: 28 FEBBRAIO 2025

# L'ITALIANO DELLE PERIFERIE NELLA SERIALITÀ CONTEMPORANEA: *BLOCCO 181, CHRISTIAN, MARE FUORI*

Annibale Gagliani<sup>1</sup> 

*Frà, è il mio regalo ai nullatenenti, io il mullah tra i reietti  
a chi non ha il pane, a chi ha perso i denti  
e sta nelle popolari in celle di aheari  
con i suoi e le sorelle in quaranta metri quadri  
chiedi alla polvere, qua è diverso*  
Marracash, *Chiedi alla polvere*, 2005

## 1. INTRODUZIONE

Per la variazione diafasica e diastratica dell’italiano bisogna già oggi (e probabilmente a maggior ragione lo si dovrà fare in futuro) tenere conto sempre più dei linguaggi delle periferie in quanto varietà sociolettali (e idiolettali) specifiche. Studi approfonditi in tal senso, nel panorama delle lingue romanze, si svolgono da almeno un ventennio per la lingua francese, con il «langage des banlieues»<sup>2</sup> di Parigi, che annovera vicende umane di emarginazione e pressioni sociali in un tessuto multiculturale, racchiuso all’interno di agglomerati popolari inclini al degrado, definiti giornalisticamente «quarto mondo», come rilevato da Aprile (2021: 252). I serbatoi lessicali di questa varietà diastratica – che spesso poggia le basi su forme substandard, data l’estrazione e il basso grado d’istruzione della maggior parte dei parlanti, ma a volte le violazioni della norma appaiono volontarie – sono di varia tipologia: il dialetto, l’italiano regionale, il gergo della malavita, i giovanilismi, i forestierismi delle comunità straniere, gli usi impropri delle parole con la scelta talvolta strumentale di malapropismi<sup>3</sup>.

\* Ringrazio il prof. Angelo Variano, che ha fornito una lettura molto acuta e puntuale di una versione provvisoria di questo testo.

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

<sup>2</sup> Riguardo allo studio del tema a livello europeo si segnala, per un inquadramento generale, la proposta di definizione di Glessgen (2012: 119-120): «Les langages des cités et banlieues en revanche passent pour être des variétés diastratiques, liées, justement, aux habitants des quartiers défavorisés; mais ces variétés se réalisent surtout dans des formes de langages de jeunes dont l’usage est souvent déterminé par des facteurs situationnels. Précisons ce cas de figure: la prolongation de l’âge de la jeunesse a conduit, dans la deuxième moitié du xxe s., à l’émergence d’une culture propre aux jeunes; celle-ci s’oriente, linguistiquement, vers des modèles proposés par des groupes périphériques de la société; le langage de la jeunesse bourgeoise imite alors le langage des jeunes de banlieues défavorisées. Notons aussi que les médias qui s’adressent aux jeunes renforcent encore les particularités internes de ce langage, en les accentuant. Enfin, des formes d’expression comme le rap représentent une véritable élaboration de variétés linguistiques socialement considérées comme périphériques. Ce qui est à l’origine un sociolecte fonctionne, selon la chaîne variationnelle, comme variété diaphasique mais – et cela complique les choses – avec des retours en arrière sur la variété de départ».

<sup>3</sup> Sull’atteggiamento identitario che collega la periferia al centro storico si segnala Milano, 2007. In generale, sulle lingue delle città si rimanda a Nesi, 2013.

Se la lingua delle borgate romane<sup>4</sup>, trasposta da Pier Paolo Pasolini dalla letteratura al cinema, rappresenta un primo pilastro della variazione esaminata nei confini italiani, è la serialità televisiva degli anni Duemila attraverso «la Golden Age», rappresentata da prodotti come *Romanzo Criminale* (Sky, 2008-2010) e *Gomorra*<sup>5</sup> (Sky, 2014-2021), a rendere *mainstream* processi linguistici marginali oltre i confini nazionali (Bernardelli, 2016). In particolare, il *gomorrese* rappresenta un salto di paradigma linguistico nella Tv italiana:

Si è posta, da parte degli sceneggiatori, l’urgenza di ricercare e utilizzare una lingua che rappresentasse l’ambiente riprodotto attraverso l’uso di un lessico e di strategie testuali il più vicino possibile al contesto narrativo riprodotto. Con queste parole, Stefano Bises, uno degli sceneggiatori della serie, si è espresso in merito all’uso del napoletano, già ribattezzato da vari utenti in rete con il neologismo gomorrese: “come per tutti gli ingredienti della serie, anche la lingua si è conformata alla scelta del realismo. Il Gomorrese è il napoletano che si parla a Scampia e Secondigliano, addolcito da alcuni interventi (in qualche caso fatti anche in doppiaggio) di semplificazione per rendere quanto più possibile comprensibile il linguaggio senza togliere autenticità ai dialoghi” [...]. Da una parte troviamo allora la necessità dettata dalla ricerca di realismo e dalla volontà di mimesi, dall’altro “il tentativo di riprodurre una lingua che, sotto i diversi piani (intonazionale, lessicale, fraseologico o morfologico) richiami quella reale – secondo Variano (2019: 287-288).

Un’evoluzione che incrocia il successo nel target 12-35 anni della cultura hip hop del ghetto le canzoni rap, ai vertici delle classifiche su piattaforme come Spotify, Amazon Music e YouTube. Non dimenticando, altresì, il mondo del calcio, che sdogana, attraverso l’espressività degli ultras e le chat interattive dei tifosi, forme e costrutti regionali con maggiore o minore influenza del dialetto. In questa sede, si prendono in considerazione tre serie televisive dell’ultimo quinquennio, girate in periferie urbane *off limits*, nelle quali agiscono i *villains*<sup>6</sup>: *Blocco 181*<sup>7</sup>, *Christian*<sup>8</sup> e *Mare fuori*<sup>9</sup>. Tre prodotti culturali molto diversi

<sup>4</sup> L’opera di ricerca letteraria e cinematografica di Pasolini permette di veicolare nel vocabolario dell’uso termini come *battona*, *battere*, *benza*, *coatto*, *gabbio*, *smandrappato*, *sbullonato*, giusto per citarne alcuni, processo tracciato da Paolo D’Achille, 2019a.

<sup>5</sup> Nel suo *Manuale di base di linguistica e grammatica italiana*, Aprile (2021: 252) ritiene che la serie *Gomorra* – tratta dall’omonimo romanzo di Roberto Saviano, 2006 – sia il punto di partenza plausibile dell’italiano di periferia: «È più probabile che questi aspetti siano finora emersi solo in relazione a realtà particolari, come quella del dialetto napoletano di *Gomorra*».

<sup>6</sup> Il *villain* per il Cambridge Dictionary «è una persona cattiva che danneggia altre persone e infrange la legge; un criminale personaggio di un libro, un’opera teatrale o un film, ma in generale, qualcuno che si ritiene pericoloso per la società civile» [<https://dictionary.cambridge.org/it/dizionario/inglese/villain>].

<sup>7</sup> *Blocco 181* è una serie Tv di genere *crime* e sociale, in produzione dal 2022 da Sky Italia, Red Joint Film, TapelessFilm e dal rapper Salmo – che ha curato la colonna sonora e recitato negli episodi. Scritta da Paolo Vari, Francesca De Lisi, Dario Bonamin, Mirko Cetrangolo e Marco Borromei, è stata diretta da Giuseppe Capotondi, Matteo Bonifazio e Ciro Visco. Sky Atlantic trasmette *on demand* gli otto episodi da cinquanta minuti della prima stagione. La produzione della seconda stagione è in corso nel momento in cui scriviamo.

<sup>8</sup> *Christian* è una serie Tv che incrocia i generi *crime*, commedia drammatica e fantasy, in produzione dal 2022 da Sky, Lucky Red e Newen Connect. Ispirata alla *graphic novel* *Stigmate* di Claudio Piersanti e Lorenzo Mattotti (1999), nasce da un’idea di Roberto Saku Cinardi. Oltre all’ideatore, lavorano alla scrittura Enrico Audenino, Valerio Cilio, Francesco Agostini, Giulio Calvani, Stefano Lodovichi, Patrizia Dellea, Valentina Piersanti e Renato Sannio. Sky Atlantic trasmette *on demand* i dodici episodi delle due stagioni, che durano tra i quarantacinque minuti e l’ora. La produzione è in corso.

<sup>9</sup> *Mare fuori* è una serie tv di genere *crime, jail* e dramma adolescenziale, in produzione dal 2020 da Rai Fiction

tra loro (i primi due coraggiosi e innovativi, il terzo più popolare; nel secondo e nel terzo andrà considerata anche una forte componente diatopica che nel primo è circoscritta ai tratti fonetici) che sviluppano una grammatica e una temporalità dell’audiovisione capaci d’intercettare «modelli trans-generazionali di consumo», inserendosi in generi strutturati, dalla vocazione intermediale, nel rispetto del «contratto di plausibilità» con lo spettatore, replicando le regole dello showbiz di Brancato (2011: 16-17). All’interno delle tre narrazioni, una parte centrale è dedicata allo stato del regime carcerario italiano.

## 2. IL POSTMODERNO LABIRINTO DI CNOSSO E LA CATARSI DEI *VILLAINS*

Il quartiere-ghetto di periferia, raccontato nella recente serialità italiana, rappresenta più dello spazio nel quale scorre la narrazione – sfondo visivo e contesto sociale: assume il ruolo di *antagonista* dei personaggi principali. Questi ultimi antieroi che fanno scattare nel pubblico un processo di *fidelizzazione*, portano alla «sospensione del senso di immoralità», grazie all’empatia e alla simpatia suscitata, capace di controbilanciare la prospettiva etica secondo (1995: 189). Si ritrovano, con la scansione delle vicende concatenate, in un postmoderno *labirinto di Cnosso*<sup>10</sup>. Tale leggenda può rappresentare bene l’allegoria del *crime drama* all’interno della periferia-ghetto: i giovani antieroi cercano di fuggire dallo spazio-antagonista per ricominciare da zero la loro vita e salvarsi, ma si perdono a causa delle relazioni volontarie e involontarie, sviluppate narrativamente con sottotrame che rivelano aspirazioni ataviche all’emigrazione verso il centro *per bene*. Quando il racconto viaggia sui binari del pathos, rivelando azione, tensione e drammaticità, la storia non si concentra individualmente sui personaggi, ma riproduce l’idea di un cast corale che assume il ruolo di protagonista (Brembilla, 2024): i *villains* fanno i conti, come in una terapia di gruppo, con il proprio Minotauro interiore, lo stigma di essere cresciuti per strada, nei bassifondi, e di non riuscire a liberarsi del passato difficile, fonte di rabbia inconscia.

### 2.1. *Il Blocco e le aspirazioni de La Misa: Blocco 181.*

Il quartiere *Blocco 181*, che dà il nome alla serie televisiva, ha una forma triangolare ed è nominato dai personaggi con un’ellissi, *Blocco* (ma in altri casi con il solo *181*). Nella realtà, il toponimo popolare urbano<sup>11</sup> è *La Barona*, periferia sudoccidentale di Milano che ha scandito le fasi dell’infanzia del rapper Marracash. Specifiche riprese, inoltre, includono le zone milanesi di Quarto Cagnino e Giambellino-Lorenteggio, luoghi popolari urbani che dai pressi dello Stadio San Siro portano le scene verso la periferia sudovest. Palazzoni ripresi con i droni, agglomerati di case gestiti dalla banda di Rizzo, un boss dall’accento

---

e Picomedia, distribuita anche da Netflix. Ideata da Cristina Farina, accompagnata nella scrittura da Maurizio Careddu, si ispira liberamente alle vicende dell’istituto penale minorile dell’isola vulcanica Nisida, a Napoli. Nelle cinque stagioni si alternano differenti registi, Carmine Elia, Milena Cocozza, Ivan Silvestrini e Ludovico Di Martino. Da Rai Play e Netflix sono trasmessi on demand i quaranta episodi, da un’ora circa, fino alla quarta stagione. La produzione è in corso.

<sup>10</sup> La “tortuosa prigione” della mitologia greca, voluta dal re Minosse sull’isola di Creta per rinchiudere il Minotauro, vede i suoi costruttori, Dedalo e il figlio Icaro, perdersi al suo interno, smarrendo l’uscita. Celebre è la vicenda del tragico volo per la salvezza di Icaro verso il sole con le ali costruite dal padre. Inoltre, tanti sono i giovani dati in sacrificio da Minosse al Minotauro per placare la sua furia, fino a quando Teseo, supportato da Arianna (che gli aveva donato un filo da estendere per non fargli perdere l’uscita), entra nel labirinto e uccide la belva.

<sup>11</sup> La denominazione è coniata da Chichi, 2024, che prova a colmare il vuoto della toponomastica sulla definizione dei quartieri cittadini e dei rioni nei borghi.

milanese abile a ripulire i guadagni delle sue attività illecite – traffico di droga, occupazione abusiva di abitazioni –, grazie a una grande autofficina. Le attività di spaccio vengono gestite da Lorenzo e Snake (interpretato da Salmo), che si prende cura del suo rottweiler, Mishima, e prepara le dosi di cocaina nel retrobottega di un ristorante egiziano, *Il faraone*. I retrobottega delle attività commerciali sono spesso teatro di fatti cruenti: richieste di omicidio e strategie di controllo territoriale. All’interno del quartiere divampa il conflitto etnico: una gang sudamericana, *La Misa* – il capo, Ricardo, è in carcere, e demanda al suo reggente, Victor, la gestione delle operazioni –, occupa l’ex macello con l’obiettivo di istituire un *barrio* latino, nel quale fare confluire gli stranieri dei mercatini e locali multietnici. Il piccolo *barrio* vede ragazze monitorate dai servizi sociali alternare i *reels* su TikTok a ritmo di reggaeton ai furti nei negozi di Corso Buenos Aires. Nella gang sudamericana (più simile alle bande di *Prison break* che a quelle di *Narcos*) emerge la figura di Bea, una ventenne dalla forte personalità e dal carattere indomabile che si scontra con le figure maschili come Victor. Bea è il tratto di unione tra i due mondi, quello della comunità sudamericana trapiantata a Milano in una sorta di *enclave* chiusa a riccio, e quello della Milano “italiana”; non a caso è l’unico personaggio perfettamente bilingue. La sua vita s’interseca con quella di due ragazzi milanesi: Ludo, proveniente dalla zona San Carlo, di famiglia facoltosa, che si finge un *rider*, ma in realtà lavora come corriere della droga di Snake, consegnando la sostanza a domicilio in confezioni di cibo; Madhi, italiano di seconda generazione di origine marocchina e perfettamente italofono, cresciuto nella banda criminale di Rizzo. Mentre scoppia la guerra tra gli uomini di Rizzo e La Misa per il dominio del quartiere, in un quadro segnato dalla «crescita del senso di insicurezza» degli abitanti di Milano, con la «demolizione della rassicurazione legata all’idea di progresso e uguaglianza sociale», riprendendo le analisi sul contesto urbano vessato dalla criminalità di Di Martino (2011: 199), i tre ragazzi vivono un poliamore: diventano un trio affettivo, dalla sessualità fluida. Insieme provano a sfuggire alle dinamiche del *blocco*. Ma un fattore è trasversale rispetto alle dinamiche geografiche di centro e periferie, e lo si ritrova in un monologo di Ludo con la funzione di voce narrante del primo episodio, tranne la frase finale, con un’inquadratura rara e proprio per questo significativa, lo sguardo in macchina:

coca, bamba, barella, merce, piscia di gatto, ha cento nomi. E a Milano la usano tutti. Lo chef del ristorante stellato. L’egiziano che ci lava le lenzuola. Il figlio di papà con il master in Economia. E la taxista che si è beccata l’ultimo turno di notte. Fino a dieci anni fa [...] li trovavi in piazza, e tutti lo sapevano. Sbirri inclusi. Oggi in piazza non si vede più nessuno, ma in città continua a nevicare. Com’è possibile? Semplice: la piazza è diventata piccola piccola e sta nella rubrica di un telefono [...]. Basta scrivere quanto vuoi, dove lo vuoi e la roba arriva direttamente a casa tua. Te la portano i *cavallini*, persone qualunque, insospettabili. La consegna a domicilio è la migliore copertura. Non ti beccano mai!

La serie è molto innovativa, certamente una delle opere più riuscite degli ultimi anni, e affronta temi inediti di una Milano invisibile ai turisti che affollano piazza Duomo e simile più di quanto non si pensi alle periferie violente di Parigi ritratte nel memorabile *La haine* di Mathieu Kassovitz (1995); il multilinguismo imposto dalla comunità sudamericana è una cifra stilistica della serie, che comincia con un conto alla rovescia in spagnolo (si tratta, come si capisce subito dopo, di un cruento rito di iniziazione di un nuovo membro della *Misa*, battezzato *la pulga*).

## 2.2. L’utopia coatta di Città Palazzo: Christian

*Città Palazzo*, fila di edifici popolari apparentemente interminabile, dal notevole impatto visivo, è nella realtà il complesso residenziale Nuovo Corviale, periferia sudovest di Roma, conosciuto dai romani con un toponimo popolare urbano metaforico: *Il Serpentone*. Zona controllata nella serie tv eponima dal boss Lino con il figlio Dario e una banda di borgatari, nella quale spicca appunto il coatto Christian, uomo burbero che riscuote le estorsioni e fa rispettare la legge criminale. Nel quartiere, dove vivono famiglie fino a dodici unità in minuscoli appartamenti, ritroviamo una gang di nigeriani – guidata dal giovane Taribo –, e gruppi di rumeni e cinesi. Nulla è quello che sembra: il veterinario è il medico dei criminali, specializzato nel fare sparire i cadaveri. La narrazione vede fin da subito un improvviso ribaltamento degli equilibri tra i personaggi: Christian si ritrova le stimmate, acquisendo il potere sovrannaturale di poter guarire gli ammalati. Un dono che lo cambia per sempre: comincia una relazione con Rachele, tossicodipendente e prostituta di Città Palazzo, alla quale cambia l’esistenza. Ma sulle sue tracce, il protagonista “santo” si ritrova un uomo del Vaticano, Matteo (interpretato da Claudio Santamaria), oltre alle ingerenze di due angeli, uno biondo e uno bruno (interpretato da Laura Morante), che provano a cambiare le sorti della storia. Christian, ritenuto l’anticristo, il falso profeta, prende il controllo del quartiere, provando a istituire un’*utopia coatta*, come la definisce il protagonista: offre miracoli alla sua gente; nomina dei capiziona, rappresentanti delle diverse comunità etniche, per aiutarlo nella gestione del territorio; elimina il business della droga (attraverso *il rogo della cocaina*) e ogni forma di violenza; impone una società senza denaro, in cui si propone uno scambio convenzionale, alla pari, di servizi al quartiere. L’angelo biondo, che cerca di consigliare Christian, gli cita l’assioma di Giorgio Gaber e Sandro Luporini: *la libertà è partecipazione*. Feste multietniche, *coming out* di vecchi scagnozzi di Lino, come Penna, che confessa il suo amore per la transgender sudamericana, Virginia. L’armonia civile, mai provata prima, porta alla nascita di una setta religiosa in onore del padrone del quartiere: *Gli amici di Christian*. Ben presto, l’utopia si trasforma però in una replica della società vigente, con guardie, carceri e pene dure per i delinquenti. Il *santo boss* subisce una pesante rivolta armata dai propri detrattori: diventa latitante nel suo tempio, rinchiuso poi in una prigione a cielo aperto – nelle scene di detenzione si ripropone un *tableau vivant* del dipinto *La grande luna nera* di Dino Buzzati. Il protagonista rivela, nei momenti di profonda introspezione, due caratteri chiave: quello del villan cattivo e quello dell’eroe senza macchia né paura, che si mescolano per la costruzione di un personaggio articolato e complesso (Foster, 1991).

## 2.3. Contatto tra centro-periferia nell’IPM di Napoli: Mare Fuori

Il *teen drama* (con venature *jail* ‘carcere’, come si dice nel linguaggio televisivo americano) *Mare Fuori*, visto attraverso gli occhi degli adolescenti per la replica di un immaginario aderente al target di riferimento, si sviluppa nel microcosmo narrativo del carcere minorile di Nisida, avendo come scenario comunicante Napoli: «La città di Napoli è semplicemente lo sfondo perfetto per la tragedia dei villains – e serve ad accentuare la loro funzione di esemplarità etica», citando Bernardelli (2016: 15). Si ritrovano a condividere l’esistenza dietro le sbarre ragazzi che costituiscono un contatto tra centro e periferia: Pino, Edoardo e Cardiotrap, provenienti da famiglie in sofferenza socioeconomica, finita a scegliere la malavita; i figli dei camorristi di famiglie egemoni, come Carmine Di Salvo, detto ‘O Piccorò, Ciro Ricci, il capo nelle dinamiche carcerarie, e Rosa Ricci, definita *Taranté*; italiani

di seconda generazione, come Naditza, borseggiatrice e truffatrice di origine slava che proviene da un campo rom, e Kubra, dalle origini africane, figlia di una prostituta; Filippo, talento del pianoforte, figlio di una ricca famiglia della Milano bene, in carcere per una *challenge* finita male dopo una serata in discoteca a consumare ecstasy. Personaggi di per sé non cattivi, ma che si trasformano per una concatenazione di eventi, a causa del loro status d’origine, in *teneri assassini*<sup>12</sup>. Dal viaggio nel furgone cellulare della polizia penitenziaria, fino all’ingresso all’interno della cella sul mare, scatta per il pubblico il meccanismo a specchio della *sottrazione della libertà*.

La sottrazione di libertà si traduce in una esperienza di dolore corporale, che viene fuori dalla comunicazione. Il contatto col mondo esterno è tagliato e si rischia l’isolamento. Al corpo, già segregato e violato, viene negata la libertà di comunicazione. La detenzione nega tutti gli usi comuni del corpo e del verbo. Il corpo del detenuto, per sopravvivere, deve arricchirsi di nuovi linguaggi e sperimentarli sulla propria carne – sostiene Pisanti (2011: 40).

### 3. L’ITALIANO (O GLI ITALIANI) DELLE PERIFERIE

La lingua delle periferie presenta un’interferenza più o meno forte, nella prosodia, nella fonetica e nel lessico, del dialetto in contesti regionali di italiano neostandard o di italiano dell’uso medio, con costruzioni poco sorvegliate, che spaziano dal registro colloquiale al triviale – la presenza di turpiloquio e malapropismi appare talvolta identitaria e assume di per sé le caratteristiche di una norma alternativa. Inoltre, si assiste alla frammentarietà del discorso, nel quale la semantica prevale pragmaticamente sulla sintassi (Sabatini, 1985). In particolare, nel Nord-est, nel Sud e Centro Italia, e nelle comunità multietniche, si assiste al *code-mixing* tra italiano regionale marcatamente segnato in senso locale e dialetto che tende ad avere un peso almeno paritario, quando non sono coinvolte una o più lingue straniere. La forma tende a una brachilogia degli enunciati, con ellissi, *zero dubbi*, aferesi, soprattutto in contesti apertamente triviali (*sto cazzo, sto coglione, sta merda*), impliciti del discorso, utilizzo di deittici ed elementi non lessicali, come le interiezioni – oggetto nella musica rap, insieme alle onomatopee e agli ideofoni, di un impiego fonosimbolico per fini stilistici<sup>13</sup>. Al di là dell’accento regionale, la pronuncia rapida e trascurata dell’italiano di periferia rivela un parlato allegro, che sfrutta giovanilismi talvolta inadeguati al contesto (Berretta, 1994), come *bella!* (forma di saluto che è l’ellissi di *bella zio!*, dei sobborghi milanesi) ed espressioni legate al gergo della malavita, *’a robba* (la droga), *’o sistema* (la vita criminale), *rutto* (il traditore).

#### 3.1. *La periferia milanese e la gang sudamericana*

Gli autori della serie *Blocco 181* scelgono il *code switching* tra italiano e spagnolo d’America nell’articolazione in via d’opera di discorsi non pianificati, proponendo un *parlato simulato*<sup>14</sup> vicino a quello reale, colorito di tratti che riproducono le comunità idiomatiche rappresentate (Setti, 2012). Le attività della gang sudamericana *La Misa*<sup>15</sup> (la massa)

<sup>12</sup> La locuzione sostantivale, *Teneri assassini*, è riconducibile a due saggi esaustivi sul tema: De Cataldo, 2005; Sales, 2021.

<sup>13</sup> Sull’argomento si segnala la ricerca di Mirabella-Riga, in corso di stampa.

<sup>14</sup> Per la definizione della tipologia di parlato nella fiction italiana si rimanda a Dardano, 1994.

<sup>15</sup> *La misa* nel gergo della criminalità organizzata italiana assume un significato differente: è ‘la matrigna’, come rilevato da Mirabella (1910: 350).

veicolano una serie di ispanoamericanismi appartenenti al gergo criminale e alla lingua della *comuna*<sup>16</sup> (per l’analisi delle voci si prende come riferimento il DRAE, Diccionario de la Real Academia Española). Si parte dai ruoli nella consorteria: *palabrero* (sostantivo esclusivamente maschile, data la natura patriarcale della gang, che identifica il capo, colui che può parlare su ogni questione e al di sopra di tutti); *segundero* (anche questo è sostantivo solo maschile, poiché identifica il vice del *palabrero*, il reggente che sostituisce il capo poiché in stato di detenzione); *pandilleros* (sono i componenti della gang); *perro* (è l’espressione equivalente di *bro* o *compare*, il compagno dal sicuro affidamento). Non mancano epiteti da riservare ai nemici della gang, come *pendejo* (stupido), *hey loco!* (hey pazzo!) e l’ormai celebre locuzione di turpiloquio *hijo / hijo de puta*. Come nella tradizione delle comunità latine, il soprannome assume un forte valore connotativo della persona. Ritroviamo *Siguanaba*<sup>17</sup>, destinato alla donna di maggior carisma all’interno della famiglia (nella serie è Bea), *pulga* (pulce), che assume una forma diminutiva, *pulguita* (piccola pulce) – espressione destinata al componente più giovane della gang –, e *bicha* (‘insetto’ in spagnolo, ma che appare come una versione salvadoregna dell’anglicismo *bitch*<sup>18</sup>), che le ragazze del *barrio* pronunciano tra di loro in segno d’affetto. Osservando la paremiologia, spicca l’espressione fraseologica *hombre hecho y derecho* (un uomo tutto d’un pezzo, inteso come persona di parola, dalla grande levatura morale verso i propri compagni, spiegazione data dal personaggio di Bea nella serie). All’interno della narrazione, i conflitti etnici tra La Misa e gli uomini di Rizzo vengono esacerbati da frasi di odio pronunciate dal *segundero*, Victor, mentre festeggia in maniera sfrenata con alcolici e cibarie: «e anche questo finisce sul conto degli italiani». Il milanese scelto dagli autori è espresso essenzialmente da tre personaggi, Ludo, Rizzo e Lorenzo, che rivelano a livello fonetico poche tendenze dell’italiano regionale meneghino, come l’allungamento delle vocali toniche nella posizione finale e la pronuncia aperta della lettera ‘e’ anche davanti a una consonante rafforzata (accade in parole come *freddo*, *capelli*, *quello*)<sup>19</sup>. Il meccanismo dello spaccio nel capoluogo lombardo, che parte dal Blocco e si estende nelle vie nevralgiche della metropoli, fa emergere una serie di gergalismi come sinonimi di ‘cocaina’, venduta *al pezzo* – che corrisponde a un grammo da circa cinquanta euro –, neologismi semantici rispetto all’italiano standard: i sostantivi femminili *bomba*, *barella*, *merce* (la cocaina di valore

<sup>16</sup> Riguardo al termine *comuna*, diffusosi in tutto il mondo durante gli anni del contrasto della Drug Enforcement Administration al narcotrafficante colombiano Pablo Escobar, il Collegio Internazionale della Consolata per le missioni estere ne dà una definizione storica: «Questo conglomerato urbano nacque dalle invasioni prodotte alla fine degli anni Settanta da chi viveva nelle periferie della città (come il Basurero Moravia) e cercava un luogo dove costruire una casa e un futuro. Gli ultimi, i dimenticati, gli emarginati, cominciarono ad occupare appezzamenti di terra appartenuti in passato a grossi latifondisti caduti in disgrazia e che non potevano più pagare le tasse sulle loro proprietà» [<https://www.rivistamissioniconsolata.it/2021/10/01/luniverso-umano-della-comuna-13/>].

<sup>17</sup> È una figura mitologica femminile del Sudamerica. La leggenda citata nella serie è quella di El Salvador, che concepisce Siguanaba come una giovane contadina che riesce a diventare regina utilizzando il suo fascino e l’arte della stregoneria, facendo innamorare Yeisun, figlio di Tlaloc, re nahualt. Quando suo marito parte in guerra, Siguanaba istaura relazioni carnali con altri uomini, generando il figlio del peccato, Cipitio (Fernandez-Poncela, 1995).

<sup>18</sup> Nel DRAE *bicha*, etimologicamente dal latino *bestia*, vale in vari significati ed è connotato in senso locale proprio in El Salvador («4. f. despect. coloq. El Salv. Y Hond. ‘niña, muchacha’ / 5. f. coloq. El Salv. *novia* ‘mujer que mantiene una relación amorosa con otra persona’»); la sovrapposizione con l’inglese *bitch* potrebbe essere paretimologica.

<sup>19</sup> S. Morgana, *Milano, l’italiano di*, Enciclopedia Treccani on line, 2011, [[https://www.treccani.it/enciclopedia/italiano-di-milano\\_\(Enciclopedia-dell’Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/italiano-di-milano_(Enciclopedia-dell’Italiano)/)].

commerciale medio-alto), e la locuzione sostantivale *piscia di gatto* (di valore medio-basso, probabilmente chiamata così perché di color giallino). Nella Milano da “sniffare”<sup>20</sup>, il *cavallino*, il corriere della droga, che comunica con SMS su vecchi cellulari criptati, non può permettersi di *bucare*, verbo transitivo indicante il fallimento di una consegna. Spesso, nomi propri subiscono il passaggio a nome comune per l’identificazione sarcastica di un soggetto<sup>21</sup>: *Bocconi* (il figlio di papà che si fa vedere nella periferia); *Ciccio* (per richiamare l’attenzione di qualcuno ritenuto inferiore); *Marocco* (per rivolgersi a una persona magrebina); *Sudamerica* (per rivolgersi a una persona sudamericana). Un nome comune, *vacca*, identifica altresì la donna dedita alle faccende domestiche e alla cura della prole, che in silenzio conduce la stessa vita demandando la guida della famiglia all’uomo. Tra i giovanilismi si segnala la domanda di cortesia in forma ellittica *com’è?* (in luogo di ‘come stai?’) e reazioni rabbiose con frasi triviali: *mi scoppio il cazzo!* Non mancano richiami alla comunicazione mafiosa, con il sostantivo dispregiativo *infame* (per il traditore) e *gli amici*, gergalismo che nomina i grossisti della cocaina, nella fattispecie una ’ndrina di ’ndrangheta egemone a Milano. Una serie di frasi infinitive (infinito + articolo + sostantivo / infinito + preposizione semplice) compone il gruppo di locuzioni verbali di periferia: *stare al palo* (essere bloccati negli affari), *smontare il circo* (costringere la gang rivale ad abbandonare il quartiere); *salvare il culo e coprire il culo* (aiutare un compagno in difficoltà); *stappare gli appartamenti* (fare irruzione in un appartamento per furto o per un’occupazione abusiva); *fare il botto* (riuscire in un colpo dalla forte resa economica); *tirare su* (guadagnare nell’attività criminale).

### 3.2. Il romanesco da borgata a Città Palazzo

La lingua della serie *Christian* si esprime con un *code-mixing* tra romanesco e italiano, esibendo i tratti caratteristici del romanesco spregiudicato, proprio di *Romanzo criminale* e *Suburra*<sup>22</sup>. Ritroviamo qui rappresentate tutte le caratteristiche del continuum romanesco<sup>23</sup>, con tendenze fonetiche consolidate come lo scempiamento della consonante ‘r’ (*guera*), la pronuncia intensa della consonante ‘m’ (*nummero*) e l’aferesi dell’articolo indeterminativo<sup>24</sup>. Spaziando nel lessico della serie ritroviamo: l’articolo determinativo *er* («er coso», «rompe er cazzo»), anche nella preposizione articolata *ar* («con le pezze ar culo»); l’interiezione *ahò!*; l’esclamazione *dajel!*; l’imprecazione ellittica *tacci tua!*; il troncamento dell’ultima sillaba dei verbi infiniti, *annà, crepà, diventà, dì, incomincia, liberà, magnà, pensà, perdonà, ragionà, rompe, sahvà, sentì*; la caduta della prima sillaba se la parola comincia per vocale, *’mpicci* (problemi), ricorrente per l’articolo indeterminativo (ad esempio nella manifestazione di

<sup>20</sup> Il *claim* della serie, esposto già dal primo episodio della prima stagione, è «A Milano se il crimine non si vede, non esiste»; ‘la Milano da sniffare’ appare come un’evoluzione dello slogan pubblicitario ideato nel 1985 da Marco Mignani per la réclame dell’Amaro Ramazzotti (sulla storia della pubblicità si rimanda alla lettura dell’articolo di E. Santolini, *L’uomo che inventò la Milano da bere*, da *Stampa*, primo aprile 2008).

<sup>21</sup> Riguardo al fenomeno linguistico si rimanda a Migliorini, 1927.

<sup>22</sup> Prodotta da Cattleya, Netflix e RAI Fiction, è tratta dall’omonimo romanzo di Giancarlo De Cataldo e Carlo Bonini. Nata da un’idea di Daniele Cesarano e Barbara Petronio, è stata diretta da Michele Placido, Andrea Molaioli e Giuseppe Capotondi. Tra il 2017 e il 2020, sono andate in onda tre stagioni e ventiquattro episodi complessivi da circa cinquanta minuti. Nel 2023 è uscito uno *spinoff* trasmesso da Netflix, *Suburra terna*.

<sup>23</sup> Per l’analisi dei termini romaneschi si prende come riferimento il *Vocabolario del romanesco contemporaneo*, D’Achille e Giovanardi, 2023.

<sup>24</sup> P. D’Achille, *Roma, italiano di*, Enciclopedia Treccani on line, 2011,  
[[https://www.treccani.it/enciclopedia/italiano-di-roma\\_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/italiano-di-roma_(Enciclopedia-dell'Italiano)/)].

approvazione, *te sta ’na bomba e l’apprezzo ’na cifra*). Sono presenti termini e locuzioni regionali oggetto di esclamazioni enfatiche, *strigni!* (sbrigati), *capoccia e core* (i due sostantivi dei quali il boss di quartiere deve dotarsi per comandare), *frocio* (omosessuale), *porello* (poveraccio), *sti cazzo!* (chi se ne frega), *te gonfio e te sfonno* (due minacce di pestaggio) e *da paura!* (mitico!). Si segnalano inoltre vocaboli legati al quotidiano della sfera criminale: i sostantivi *fraté* (il compagno di banda), *frullino* (il piccolo flessibile per lo scassinamento) e *guera* (il momento della faida nel quartiere); i verbi frasali *finire sotto* (essere nel braccio mortale della tossicodipendenza), *ce rimani* (morire: il clitico *ce* rafforza il rischio dell’operazione criminale ideata); le frasi fatte *ha visto le brutte* (colui che lotta tra la vita e la morte) e *te rode er culo* (per schernire un rivale invidioso degli affari altrui). Fuori dal romanesco e dall’italiano, spicca nella serie l’esclamazione inglese *let’s move!*, il segnale lanciato dal nigeriano Taribo ai suoi uomini per l’assalto al quartiere. A Città Palazzo si odono due sintagmi nominali significativi: *er mezzo prete*, espressione con la quale viene definito Matteo dalla comunità di Città Palazzo, dato che non hanno preso i voti; *er principe mio*, sintagma pronunciato da Rachele verso Christian, che rende ufficiale la loro relazione, equivalente della combinazione *a donna mia*. Non mancano malapropismi come *Greta Turbo*, storpiatura di ‘Greta Thunberg’ (citata da Rachele per antonomasia riguardo alle rivoluzioni nate dal basso), e *se ero Christian me guarirei*, esempio di «italiano delle scritture esposte» nella periferia, dove messaggi murali spontanei e motti popolari sono opera spesso di giovani semicolti, che consegnano la prospettiva dei muri pubblici come estensione del pensiero individuale e collettivo (D’Achille, 2019b). Dal punto di vista pragmatico, non mancano pillole di saggezza proferite dal protagonista, come il modo di dire *Roma non s’è fatta con un giorno*<sup>25</sup>, proferito per richiedere fiducia e pazienza nella costruzione dell’*utopia coatta*. Il *santo boss*, che riceve i suoi concittadini per i miracoli, rimane colpito da una richiesta su tutte da parte di un uomo di mezz’età: *vorrei smettere de rubà*. Appare altresì un esempio di slogan pubblicitario da marketing politico, diffuso con una variazione diamesica dalla segreteria telefonica dell’agenzia per gli alloggi di Città Palazzo, creata da Rachele: «agenzia da Rachele, per darti tutto quello che meriti».

Lo scarto diastratico tra centro e periferia si concretizza nella serie attraverso i dialoghi dei personaggi di Città Palazzo con l’uomo del Vaticano, Marco. Il registro forbito di quest’ultimo si scontra col registro informale, talvolta triviale, dei suoi interlocutori. Nel dialogo riportato di seguito, che focalizza il momento cruciale della serie, Marco cerca di convincere Rachele, servendosi di tecniche manipolatorie, a tradire Christian per il bene dell’umanità. La differenza espressiva è tangibile, se non altro per l’alternanza italiano – dialetto:

Rachele: *Però mo me sento bene, me sento proprio diversa. Ma come hai fatto?*  
Marco: *Diciamo che ci sono abituato.*  
Rachele: *A fa che? A fa guarì le persone?*  
Marco: *E a comprenderle.*  
Rachele: *Se pure te nun riesci a parlà vor dì che è preoccupante, eh.*  
Marco: *C’è un... c’era un prete, lui è stato il primo a capire la vera essenza di Christian.*  
*Era un prete esorcista e aveva capito che le cose sono diverse da quelle che sembrano.*  
Rachele: *Che vor dì?*  
Marco: *In Christian c’è qualcosa di oscuro. Nelle Scritture si legge “colui che si innalza*

<sup>25</sup> Si tratta di una variante del modo di dire *Roma non è stata costruita in un giorno*. Sulla fraseologia e la paremiologia legate a Roma si rinvia a Gagliani-Masciullo, 2024.

*al di sopra di tutto ciò che chiamiamo Dio, per virtù di Satana”, lo sai questo che significa?*

*Lo sai a cosa si riferiscono?*

Rachele: *No, e non lo voglio nemmeno sapé.*

Marco: *All’anticristo.*

Rachele: *Ma che cazzo stai a dì?*

Marco: *La verità, Rachele, non si fida di nessuno come di te. Se gli vuoi bene, se ti vuoi bene, aiutami. Va fermato, adesso.*

Rachele: *Te me stai a chiede de tradì Christian?*

Non manca il contrasto tra ambiente criminale di tipo patriarcale e figura femminile negli affari. Quando Christian incontra il figlio di un latitante di Cosa nostra, per guarire il padre capomafia in cambio di soldi, questi gli fa un discorso minaccioso sui *quaquaraquà* (‘persone di scarso affidamento’, espressione veicolata da Leonardo Sciascia con il romanzo *Il giorno della civetta* (Sciascia, 1961). Rachele prende le difese del suo uomo, le si fa notare sarcasticamente che nel sistema mafioso non dovrebbe parlare:

Mafioso siciliano: *Mio padre è sempre stato rispettato da tutti, pure da quelli che lo volevano morto. Nessuno si è mai permesso di prenderlo per il culo.*

Rachele: *Guarda che Christian non prende per il culo proprio nessuno.*

Mafioso siciliano: *Ho chiesto come si faceva il sugo per caso? Eh?!*

### 3.3. *Il napoletano del rione e la morale camorrista*

La dimensione testuale della serie *Mare Fuori*, composta da dispositivi di *innovatio* e *repetitio*, propone suggestioni rappresentative per gli adolescenti italiani, che si immedesimano col vissuto dei protagonisti: la narrazione «trascina fuori dallo schermo, nella scansione del quotidiano, i topoi del testo stesso, per fare in modo che il racconto prosegua», citando un meccanismo evidenziato da Bernabei (2011: 65). Capacità che ha permesso la replica del messaggio attraverso un approccio crossmediale, che ha dotato di una dimensione transmediale l’opera, grazie alla trasposizione eterogenea in differenti media: il teatro, con *Mare Fuori il musical* (diretto da Alessandro Siani); la musica, con la diffusione della colonna sonora sulle piattaforme Spotify e Amazon Music, che propongono una playlist inaugurata dalla sigla ‘O Mar For di Stefano Lentini e Matteo Paolillo; il romanzo *Mare fuori. Le forme dell’amore* (2024); attraverso la capillare attività di *merchandising*. Pertanto, la lingua del rione – che porta a contatto quartieri agli antipodi come Forcella e Posillipo, e replica espressioni truci ed evocative di Scampia e Secondigliano nella serie *Gomorra* – viene arricchita da scelte lessicali, diventate di tendenza sui social network, poiché percepite dagli adolescenti di tutta Italia come tormentoni. Un linguaggio «furbesco seriale», che mescola il dialetto e l’italiano regionale della Campania, riportando in parte le peculiarità del gergo, verso l’incomprensibilità dei termini al di fuori del gruppo di appartenenza, con il vincolo di segretezza, nel solco delle regole dei linguaggi settoriali (Variano, 2019). A livello fonetico spadroneggia un’incontrollata interferenza con il dialetto anche quando i personaggi napoletani si esprimono in italiano: essi esprimono in maniera indistinta la vocale finale, anche per una velocità dell’eloquio talvolta sostenuta, rafforzando spesso le consonanti intervocaliche ‘b’ e ‘g’, e le consonanti ‘b’, ‘p’, ‘s’, interrompendo talvolta i nessi consonantici con una vocale: (*pisichiatra*)<sup>26</sup>. Tra le forme lessicali più diffuse citiamo:

<sup>26</sup> N. De Blasi, *Napoli, italiano di*, Enciclopedia Treccani on line, 2011, [\[https://www.treccani.it/enciclopedia/italiano-di-napoli\\_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/\]](https://www.treccani.it/enciclopedia/italiano-di-napoli_(Enciclopedia-dell'Italiano)/).

i sostantivi *cardillo* (il messaggero del boss), *guaglione* (ragazzo), *fratəmə* (amico fraterno), *magnamerda*<sup>27</sup> (espressione delle comunità rom che identifica i traditori della famiglia), *munnezzə* (persona infima), *pucchiacca* (l’organo sessuale femminile, citato anche con l’espressione sinonimica *fessa*), *cessə* (persona sgraziata, soprattutto nell’esclamazione *’sta cessə*) e *tarantelle* (termine ricorrente nel linguaggio di Genny Savastano e Ciro Di Marzio in *Gomorra*; l’atto di generare scompiglio con azioni incaute che alterano gli equilibri dell’ordine relazionale o territoriale); la forma verbale *pazziare* (giocare, divertirsi); la locuzione sostantivale *capa fresca* (testa calda); le locuzioni verbali *crisciuto mmiez’ a via* (il ragazzo del rione), *teni’ o fierrə* (avere una pistola) e *quillə m’è frate* (ho una profonda amicizia nei suoi confronti); le forme interrogative *’o vero fai?* (fai sul serio?) ed *è ’o vero?* (è vero?); le esclamazioni dal tono enfatico *jamme bellə!* (andiamo!, sbrighiamoci!) e *che spaccimmə!* (che schifo!, che disastro!). Tra le tante manifestazioni di turpiloquio esternate dai personaggi segnaliamo *bucchina* (puttana), *a capicazzə* (di una cosa fatta male) e forme simili all’italiano come *strunzate*, *pezzə e mmerda* e *m’avete rottə o cazzə*. Osservando l’onomastica della serie, l’attenzione va su soprannomi come *chiattillo* (colui che è ricco e ostenta i propri averi), *chiattone* (persona in sovrappeso), *picura* (persona codarda, inetta), *punto e virgola* (persona dall’andatura claudicante a causa della zoppia) e *walking dead*<sup>28</sup> (uomo che ha ricevuto una condanna a morte). I giovani detenuti prendono confidenza con *’o sistema*, la vita criminale, che porta in dote la morale camorrista. Il soggetto degno di considerazione e rispetto è colui *ca tene’ e pallo*, intendendo specificamente il coraggio di uccidere e di non tradire il compagno di cella: «meglio la zampa di un cane che la mano di un infame», sostiene nella serie Pino – giovane detenuto che uccide il compagno della madre proprio perché portava l’animale di famiglia nei combattimenti clandestini tra cani. Vige nell’IPM il codice carcerario tradizionale, il nonnismo, istituito dall’erede del clan Ricci, condizione che porta il milanese Filippo a richiedere soldi al padre durante l’orario di visita per soddisfare i comandi del camorrista:

Papà di Filippo: *Perché fai così?*  
Filippo: *Perché sono nella merda... mi servono soldi.*  
Papà di Filippo: *Per fare cosa?*  
Filippo: *Regali. È così che fanno i camorristi, no?*

Proprio il personaggio di Filippo – ragazzo dall’ottima istruzione, di famiglia agiata –, che utilizza un registro sempre adeguato alla situazione comunicativa, entra in rotta di collisione linguistica coi parlanti di periferia, come Pino *’O pazzo*. Il giovane detenuto napoletano accoglie il nuovo arrivato quasi fosse uno straniero, prendendosi una confidenza maleducata, a tratti provocatoria, davanti al poster di una donna nuda. Lo scarto diastratico, in questo caso (stagione 1, episodio 2), oltre a palesarsi con la marcatura diatopica, è affidato all’aspetto pragmatico della differente gestualità (composta da parte di Filippo, vistosa per Pino):

Pino: *Bella, eh? Bella pucchiacca. Non te piacciono ’e femmene. Nun te arrapi?*  
Filippo: *Sì, sì. Mi piacciono.*

<sup>27</sup> Nella serie l’epiteto è rivolto a Naditza da parte di suo padre, che l’aveva venduta in sposa al cugino, secondo la tradizione della propria famiglia rom; la ragazza aveva però rifiutato il legame combinato.

<sup>28</sup> Si tratta di una citazione della serie televisiva *The Walking Dead*, ideata da Frank Darabont e tratta dall’omonima *graphic novel* di Robert Kirkman, nella quale si assiste alla lotta umana contro gli zombie.

Pino: *Di dove sei tu? A chi appartieni?*  
Filippo: *A nessuno.*  
Pino: *A nessuno? E tieni erba, le pasticche, tieni qualcosa?*  
Filippo: *Le pasticche? Non le tengo le pasticche.*  
Pino: *Allora vattinne, sì nu povero a Dio!*

Lo scontro tra Carmine 'O piecora – proveniente dal clan Di Salvo –, che vive un’epifania criminale in carcere, e Ciro Ricci, si concretizza attraverso frasi assiomatiche: «ca nun ce sta posto pe’ e piecure, solo per i lupi, Carminié» (rivolto da Ciro a Carmine nel primo confronto faccia a faccia in carcere); «dite a mio padre che non ho avuto paura» (pronunciato da Ciro mentre viene ucciso da Carmine). Nella narrazione, si assiste alla storia d’amore sofferta tra Carmine e la sorella di Ciro, Rosa Ricci, soprannominata ‘Tarante’, alla quale ‘O piecora rivolge una frase d’amore dialettale della tradizione napoletana: «Tarante, pittammelə ’nsiemə ’sto futurə» (Tarantella, dipingiamolo insieme questo futuro).

#### 4. LINGUAGGIO PARAVERBALE ED EXTRAVERBALE

La sigla, appartenente alle strategie d’esordio del prodotto seriale, rappresenta a pieno titolo il paratesto. In tal senso, analizzando le scelte stilistiche di *Blocco 181*, possiamo affermare che «la serialità sembra paratestualizzarsi sempre di più, superando i confini prestabiliti», come già osservato da Perna (2011: 254). Nei titoli di testa gli emblemi di Milano, la Madonnina e la Borsa di Piazza Affari, diventano proprietà de *La Misa*: sulla metropoli aleggia un *wrestler* mascherato, che ricorda Rey Misterio, lottatore di origini messicane. Anche Silvio Berlusconi sembra in trappola, sequestrato e tatuato sul volto con simboli indios. In *Blocco 181* i titoli di coda comunicano la cultura hip hop<sup>29</sup>: si alternano brani significativi di rapper della scena italiana – Salmo, Marracash, Guè, Jake La Furia, Ernia, Noyz Narcos, Lazza, Rose Villain, Baby Gang. *Mare Fuori* nella sigla punta tutto sulla hit, ‘O Mar For, con un’alternanza di fotogrammi opachi e nitidi dei personaggi, che si alternano a immagini del carcere e delle viste mozzafiato sul Vesuvio. Il *guaglione* del *sistema* ha abbandonato la scuola, ma punta alla Reggia di Caserta, emblema del potere regale in Campania. La musica neomelodica napoletana si alterna alla trap: il successo della lingua del rione viaggia in parallelo fuori dalla serie ai testi di Geolier, che diffondono il dialetto napoletano nella fascia di età nazionale 8-23 anni. La serie *Christian* adotta dei titoli di testa minimali, con una croce a campeggiare, che, unitamente all’immagine del santo boss con le mani fasciate, richiama al culto di Padre Pio. La cultura cattolica si afferma anche attraverso la numerologia: la santissima trinità e i sette vizi capitali vengono citati con il gioco di carte del tresette. Nei tre prodotti culturali studiati, inoltre, vari oggetti simbolici comunicano il senso appartenenza e i ruoli di potere: la spada del *palabrerò*, che serve per punire i traditori e dividere il cibo nelle festività della gang; l’anello del boss di Città Palazzo, che comunica la padronanza sul quartiere; rosari e croci d’oro, spesso indossate dagli adolescenti per segnalare l’appartenenza a una famiglia criminale. Riguardo alla ritualità e al gesto, nei tre contesti narrativi si evince la prova che l’iniziato deve superare per entrare nell’organizzazione criminale, un plausibile «denominatore comune fra il mondo narrativo e il mondo reale», prendendo in esame Bandirali-Terrone (2012: 68): per *La Misa* subire un pestaggio davanti all’intera comunità; per la banda di Lino

<sup>29</sup> Oltre alla direzione artistica di Salmo, a rafforzare l’apporto del mondo hip hop, che aggiunge autenticità alla serie, sono i camei dei rapper Ensi, Massimo Pericolo e Big Mama.

punire un inadempiente con un pestaggio; per la camorra uccidere un “traditore”. Un aspetto ricorrente, infine, è legato alla prossemica dei personaggi con la distanza interpersonale che diventa oggetto di possesso. Dalle reazioni rabbiose dei ragazzi di *Mare Fuori*, che esprimono le loro minacce a un centimetro dal viso del rivale – alla stregua di Ciro Di Marzio e Genny Savastano in *Gomorra* –, alla persuasione mentale di Ricardo su Bea, che prendendole il collo e avvicinandola al suo viso, le dice occhi negli occhi: «la Misa è dentro di te e non puoi scappare da quello che sei». Un dominio psicologico del corpo altrui che si riverbera sui sentimenti, come osservato da Roberto Saviano: «Lo è soprattutto nei sentimenti perché assoggettando i corpi si prende di fatto possesso anche dei sentimenti. Non è possibile sottrarsi, l’appartenenza al clan è anche questa»<sup>30</sup>.

## 5. CONCLUSIONI

Da quanto abbiamo avuto modo di vedere, questo articolo, che sviluppa i prolegomeni di uno studio sull’italiano di periferia, presenta almeno una conclusione provvisoria, scontando alcuni limiti<sup>31</sup>: la città di Milano sembrerebbe il laboratorio linguistico nel quale si ha piena contezza di questa varietà nascente, poiché essa evidenzia un maggiore distacco espressivo tra centro e quartieri periferici – come accade alle *banlieues* francesi (Parigi, Marsiglia, Lione) e inglesi (Londra, Birmingham), sulle quali esiste un’ampia letteratura sociolinguistica. L’italiano delle periferie è oggi un crogiolo di culture, che nel loro confronto rinnovano la lingua parlata. L’attualità socioculturale della metropoli meneghina, spesso oggetto di disordini e atti di violenza nelle zone ritenute marginali, porta le cronache italiane a parlare proprio di «effetto banlieue»<sup>32</sup>. Sulla falsariga dei criteri di osservazione adottati per il capoluogo di regione lombardo, altre città ampiamente popolose come Roma e Napoli – in virtù della rappresentazione delle tre macroaree, Nord, Centro e Sud –, possono manifestare un italiano di periferia degno di tale definizione, che però è segnato da caratteristiche diatopiche molto più evidenti, dovute alla maggiore vitalità dei dialetti locali. Una condizione che rende più labile il confine tra centro e zone periferiche. Riguardo alla diffusione dell’italiano di periferia attraverso l’italiano trasmesso e al suo ingresso nella lingua della fiction, si assiste a un nuovo processo creativo: si ribaltano, in funzione di un iperrealismo, le finalità dello *script*, che in passato erano strutturate più sulle esigenze degli autori e del *format*, non apparendo la rappresentazione realistica dell’italiano parlato<sup>33</sup> nella società contemporanea (de Fazio, 2010). La serialità *crime drama* di oggi risponde al «nuovo concetto di “infinità del testo”: il testo assume i ritmi e i tempi di quella stessa quotidianità entro la quale (e finalizzato alla quale) si muove», citando Umberto Eco (2008: 99). È proprio la concatenazione di tipo sintagmatico<sup>34</sup>, della quale i prodotti seriali esaminati in questa sede sono dotati, che

<sup>30</sup> A. Gagliani, *Saviano e l’eros dei mafiosi*, «I boss, insieme ai corpi, si prendono i sentimenti», Intervista a Roberto Saviano, «Corriere del Mezzogiorno», 28 luglio 2024.

<sup>31</sup> Da una parte i dati sono ancora esigui, dall’altra si tratta di un italiano riprodotto, non certo di uno studio sul campo nei quartieri di periferia.

<sup>32</sup> C. Giuzzi, *Cosa sta succedendo al Corvetto, come fermare l’«effetto banlieue»: le fake news su TikTok, il rischio di infiltrazioni dell’area anarchica*, «Corriere della Sera», 29 novembre 2024, [<https://shorturl.at/gYmRT>].

<sup>33</sup> Sull’italiano ibridato del terzo millennio televisivo si rimanda alla nuova edizione del cardinale volume *Lingua italiana e televisione* di I. Bonomi e G. Alfieri, 2024.

<sup>34</sup> Un concetto chiave espresso da Veronica Innocenti, che afferma il superamento della replicabilità: «Il personaggio non è l’occorrenza ripetuta di un *type* ideale stabile, bensì un elemento puntuale collocato in un continuum, un segmento inserito in modo forte in una concatenazione di tipo sintagmatico. Il testo postmoderno afferma il superamento della replicabilità a favore di una concatenazione seriale, che conta

affinano le capacità cognitive del pubblico, in passato disabituato alla trama multipla e oggi educato alla complessità – necessariamente anche linguistica, verso l’esplorazione delle varietà dell’italiano (Grasso, 2008).

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alfieri G., Bonomi I. (2024), *Lingua italiana e televisione*, Carocci, Roma.
- 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.
- Bandirali L., Terrone E. (2012), *Filosofia delle serie TV dalla scena del crimine al trono di spade*, Mimesis Edizioni, Roma.
- Barra L., Brambilla P., Innocenti V. (2024), *La televisione italiana. Storie, generi e linguaggi*, Pearson, Milano.
- Bernabei V. (2011), “La serialità nell’epoca della cultura partecipativa”, in Brancato S. (a cura di), AA. VV., *Post-serialità. Per una sociologia delle tv-series – Dinamiche di trasformazione della fiction televisiva*, Liguori Editore, Napoli.
- Bernardelli A. (2016), “Etica criminale, le trasformazioni della figura dell’antieroe nella serialità televisiva”, in *Between*, vol. VI, n. 11, maggio 2016, pp. 1-20.
- Berretta M. (1994), “L’italiano contemporaneo”, in Serianni L., Trifone P. (a cura di), *Storia della lingua italiana*, Laterza, Bari, vol. I, pp. 239-270.
- Brancato S. (2011), “Le narrazioni post-seriali. Il mondo nuovo della fiction-tv”, in Brancato S. (a cura di), AA. VV., *Post-serialità. Per una sociologia delle tv-series – Dinamiche di trasformazione della fiction televisiva*, Liguori Editore, Napoli.
- Chichi M. (2024), *Geraci Siculo. DATOS 3*, DATOS, Palermo, 2024.
- D’Achille P. (2019a), *Pasolini per l’italiano, l’italiano per Pasolini*, Edizioni dell’Orso, Alessandria.
- D’Achille P. (2019b), *L’italiano contemporaneo*, Il Mulino, Bologna.
- D’Achille, Giovanardi (2023), *Vocabolario del romanesco contemporaneo*, Newton Compton Editori, Roma.
- Dardano M. (1994), “Profilo dell’italiano contemporaneo”, in L. Serianni, P. Trifone, *Storia della lingua italiana*, Laterza, Bari, vol. II., pp. 343-430.
- De Cataldo G. (2005), *Teneri assassini*, Einaudi, Torino.
- Di Martino C. (2011), *Dal serial killer al serial fiction (e viceversa)*, in Brancato S. (a cura di), AA. VV., *Post-serialità. Per una sociologia delle tv-series – Dinamiche di trasformazione della fiction televisiva*, Liguori Editore, Napoli.
- DRAE = Real Academia Española (RAE) / Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE), *Diccionario de la lengua española* [versión electrónica], actualización 2023, (<https://dle.rae.es/>).

---

più della ripetizione», secondo Innocenti (2012: 70).

- Eco U. (2008), “L’innovazione del seriale”, in V. Innocenti, G. Pescatore, *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi*, Archetipo Libri, Bologna, 2012.
- Fernandez-Poncela A. M. (1995), “Las niñas buenas van al cielo y las malas... Género y narrativa oral tradicional”, in *Nueva Sociedad*, n. 135, pp. 104-115.
- Forster E. M. (1991), *Aspetti del romanzo*, Garzanti, Milano, 1991.
- Gagliani A., Masciullo M. S. (2024), “Tutte le strade portano a Roma – Proverbi e modi di dire sulla Città Eterna”, in *Lingue e Linguaggi*, Vol. 62, 2024.
- Glessgen M. D. (2012), *Linguistique Romane – Domaines et méthodes en linguistique française et romane*, Armand Coline, Paris.
- Grasso A. (2008), “Il telefilm fa bene”, in V. Innocenti, G. Pescatore, *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi*, Archetipo Libri, Bologna, 2012.
- Innocenti V., Pescatore G. (2012), *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi*, Archetipo Libri, Bologna.
- Migliorini B. (1927), *Dal nome proprio al nome comune*, Olschki, Firenze, 1968.
- Milano E. (2007), “‘Lingua’ e ‘dialetto’ nei Quartieri Spagnoli: una prospettiva individualistica”, in *Bollettino Linguistico Campano*, 11-12, pp. 163-189.
- Mirabella E. (1910), *Mala vita – gergo camorra e costumi degli affiliati*, Arnoldo Forni Editore, Sala Bolognese, 1984.
- Mirabella M., Riga A. (in stampa), «*Siamo figli dello skrt*». *Sugli elementi fonosimbolici della musica rap italiana contemporanea*, Quaderni del Dottorato in Studi Umanistici dell’Università di Palermo, Palermo University Press, Palermo.
- Nesi A. (a cura di) (2013), *La lingua delle città. Raccolta di studi*, Cesati, Firenze.
- Perna S. (2011), “Tagli nel flusso. I titoli di testa nella serialità televisiva”, in, AA. VV., *Post-serialità. Per una sociologia delle tv-series – Dinamiche di trasformazione della fiction televisiva*, Liguori Editore, Napoli.
- Pisanti A. (2011), “L’evasione degli ultracorpi”, in Brancato S. (a cura di), AA. VV., *Post-serialità. Per una sociologia delle tv-series – Dinamiche di trasformazione della fiction televisiva*, Liguori Editore, Napoli.
- Sabatini F. (1985), “L’«italiano dell’uso medio»: una realtà tra le varietà linguistiche italiane”, in Holtus G., Radtke E., *Gesprochenes Italienisch*, pp. 84-154.
- Sales I. (2021), *Teneri assassini – Il mondo delle babygang*, Marotta&Cafiero Editori, Napoli.
- Saviano R. (2006), *Gomorra*, Mondadori, Milano.
- Setti R. (2012), “Primi sondaggi sul lessico televisivo dei programmi Rai”, in *Linguaggi dei media*, Accademia della Crusca.
- Variano A. (2019), “Il furbesco della fiction. La lingua di Gomorra – La serie”, in *Lingue e Linguaggi*, n. 30, pp. 285-305.

## ABSTRACT

L’intervento intende stabilire i prolegomeni di una nascente subvarietà della lingua nazionale, il socioletto che proponiamo di chiamare *italiano delle periferie*, attraverso l’analisi dei corpora di tre serie tv *crime drama* che sviluppano la narrazione in quartieri italiani *off limits*, presentando la cultura dei *villains*: *Blocco 181* (Milano), *Christian* (Roma) e *Mare Fuori* (Napoli). L’asse diafasico si incrocia qui con quello diastratico, secondo il metodo di studio del *langage des banlieues* di Parigi, che traccia il linguaggio di esseri umani emarginati, vittime di pressioni sociali, in un tessuto multiculturale nel quale la dimensione abitativa è l’agglomerato popolare, definito *quarto mondo*, incline al degrado e alla criminalità.

The article intends to establish the prolegomena of suburban Italian, through the analysis of the corpus of three crime drama TV series which develop the narrative in off-limits Italian neighborhoods, presenting the culture of *villains*: *Blocco 181* (Milan), *Christian* (Rome) and *Mare Fuori* (Naples). The research is based on a linguistic variation of Italian that crosses the diaphasic and diastratic axis, according to the study method of the *langage des banlieues* of Paris, which traces the language of marginalized human beings, victims of social pressures, in a fabric multicultural in which the housing dimension is the popular agglomeration, defined as the *fourth world*, prone to degradation and crime.

## PAROLE CHIAVE / KEYWORDS

italiano delle periferie; serie tv; variazione linguistica; italiano dei media; socioletto.

# IL MEDICAL ITALIANO

Paola Mancò<sup>1</sup>

## 1. IL MEDICAL COME GENERE NARRATIVO SERIALE

All'interno di quella che Aldo Grasso e Cecilia Penati chiamano «la nuova fabbrica dei sogni» (Grasso-Penati, 2016), il genere *medical*, che nella letteratura di consumo possiamo far risalire almeno a *Casi di emergenza* dello scrittore americano Michael Crichton<sup>2</sup> ma che nella storia della televisione è molto meno recente<sup>3</sup>, è uno dei due più diffusi al mondo; l'altro, va da sé, è il poliziesco. Insieme rappresentano i generi della vita e della morte, del caos e dell'ordine, e forse proprio per questo conoscono un successo globale e innumerevoli declinazioni specifiche. Peraltra, le intersezioni tra i due generi «sono evidenti nelle realizzazioni dell'inizio del secolo: la squadra di investigatori di *CSI* usa la medicina come principale strumento di indagine, il dottor Gregory House di *Dr. House – Medical Division* (ma il titolo originale è *House MD*) è un medico che usa la logica come un detective» (Aprile-Martina, in stampa).

Eppure il *medical* ha avuto in Italia vicende particolarmente tormentate e difficili, da cui sembra oggi risollevarsi puntando da una parte sugli elementi considerati tipici del genere negli Stati Uniti almeno da *ER* in poi (*Doc*) (§ 2.), dall'altra tentando una via autoctona (*Braccialetti rossi*, *La linea verticale*<sup>4</sup>, *Cuori*) (§ 3.). Le difficoltà vanno inquadrare in una generale tendenza alla debolezza, in Italia, del cosiddetto *procedural drama*, cioè nella serie di ambientazione professionale (Braga, 2008: 58), anche al di là del *medical*<sup>5</sup>.

Gli inizi disastrosi (altalenanti sul piano degli ascolti, costantemente bassi sul piano della riuscita artistica) sono così riassunti in de Fazio (2010: 106):

I tentativi di produrre storie con ambientazioni ospedaliere o con medici come protagonisti non sono mancati sin dagli anni Novanta [...]. Si va dalla serie *Incantesimo* alla fiction del “pediatra” Massimo Dapporto, *Amico mio*, fino a Lino Banfi e a *Un medico in famiglia*, italianizzazione di un format spagnolo che però davvero a stento catalogheremmo nel genere medico, di cui non possiede a ben vedere nessuno degli ingredienti fondamentali [...]. Il *medical* è anche il genere che ha sofferto di più nel rapporto con il pubblico, segno che

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

<sup>2</sup> J. Michael Crichton (1942-2008) è stato ideatore e produttore esecutivo di *E.R. – Medici in prima linea*, serie televisiva statunitense dal 1994 al 2009, ispirata ai racconti *Casi di emergenza*. *E.R.* è l'acronimo inglese di *Emergency Room*, in italiano il Pronto Soccorso (quindi lo stesso “teatro” del romanzo, un pronto soccorso di Boston nei primi anni Sessanta, che ospita le storie di cinque pazienti).

<sup>3</sup> Grasso-Penati, 2016: 49 ricordano produzioni già degli anni Cinquanta-Sessanta, come *Medic* (1954-56), *Dr. Kildare* (1960-66), *Ben Casey* (1961-66).

<sup>4</sup> Su queste due, confrontate con due *medical* doppiati, cfr. anche l'analisi di Motta, 2019.

<sup>5</sup> Buonanno, 2000: 104: «il ritratto d'ambiente e il profilo professionale sono fra i punti deboli della fiction italiana, fors'anche per mancanza di un esercizio che, non dovendo prevedibilmente mancare d'ora in avanti, darà più tardi i suoi frutti».

esso forse non è partito con il piede giusto, o più probabilmente del fatto che la percezione della sanità in Italia non dev'essere di un livello tale da invogliare alla letteratura finzionale: di *Camici Bianchi* (2001, Canale 5) sono andate in onda in prima serata solo le prime puntate, prima del trasferimento alla domenica pomeriggio e alla successiva cancellazione; *Nati Ieri* (2006-2007, Canale 5, poi trasferita a Rete 4 perché gli ascolti erano considerati scarsi), fiction Mediaset ambientata in un reparto di Ostetricia, ha avuto una vita stentata. È stata soppressa all'ottava puntata (sulle 18 previste) anche *Terapia d'urgenza* [...]

Dal punto di vista dell'architettura narrativa interna, il genere medico implicherebbe di per sé una struttura di tipo verticale, con episodi autoconclusivi in cui «il tempo è circolare, lo schema ricorsivo, e quindi i singoli episodi non conservano traccia di quanto accaduto ai personaggi negli episodi precedenti» (Dusi, 2008: 31). Tuttavia il *medical* contemporaneo, almeno da *Dr. House* in poi, sembra aver virato progressivamente verso una struttura mista con forti iniezioni orizzontali, cioè con vicende continue che travalicano il confine di puntata per estendersi anche lungamente. Il genere, in Italia, ha abbracciato questa tendenza, come accade vistosamente, nelle opere che esaminiamo qui, con la vicenda dell'amnesia del dottor Fanti di *Doc*.

## 2. LA VIA GLOBALE AL *MEDICAL ITALIANO*: *DOC*

Per quanto detto nella premessa, non ha molti precedenti (se non americani, come si potrebbe intuire già dal titolo<sup>6</sup>) il *medical drama* *Doc – Nelle tue mani* (Raiuno, 2020-2024, tre stagioni finora prodotte), con il volto di Luca Argentero a interpretare il medico brillante, (all'inizio poco) empatico e impeccabile che tutti vorremmo.

La serie, ispirata dall'autobiografia *Meno dodici* di Pierdante Piccioni, il “dottor Amnesia” ed ex direttore degli ospedali di Lodi e Codogno (lo stesso da cui partì il dramma Covid-19, e che come vedremo diventerà anche un elemento di forza della serie), si innesta su un espediente narrativo classico, eppure efficace: la perdita di memoria degli ultimi dodici anni di vita di Andrea Fanti, primario di medicina interna del fittizio Policlinico Ambrosiano di Milano, in seguito a un incidente (stradale nella realtà, sulla tangenziale di Pavia nel 2013; per un colpo di pistola, invece, sullo schermo, pretesto che a sua volta apre una serie di subplot narrativi gialli). Sarà questo, infatti, l'*escamotage* per raccontare di un uomo «spezzato in due» (1,2) tra un prima e un dopo che non combaciano, con la traiula di studi e pratiche per riabilitarsi alla professione, e fulcro centrale da cui si svilupperanno storie e linee narrative, tra componenti sentimentali e intrecci lavorativi.

Intanto, il modello del primo Fanti è senza alcun dubbio *Gregory House*, evocato dal lavoro martellante sulla colonna sonora e citato senza nominarlo persino nelle battute («Lei preferisce un medico gentile o un medico che la cura?» 1,1 è un richiamo diretto a «preferisci un dottore che ti tiene la mano mentre muori o un dottore che ti ignora mentre migliori?» di *Dr. House* 1,1), sarcastico e cinico («se sua moglie rifiuta l'esame che ho chiesto ed esce di qui lei rimarrà vedovo, i suoi figli orfani. Sa invece che cosa cambierà per me? Assolutamente nulla» 1,1), quasi preveggente (finisce per avere sempre ragione, anche quando il quadro clinico e le circostanze sembrano essere contro di lui), apparentemente interessato alla malattia più che al malato («la smetta di far rumore», dice

<sup>6</sup> *Doc* è un'abbreviazione dell'anglo-latinismo *doctor*.

bruscamente a una paziente che parla senza essere invitata<sup>7</sup>, aggiungendo poi «il suo corpo parla meno ma meglio di lei». E infine, anche se non con la radicalità del suo corrispondente americano, il dottor Fanti sembra essere alla ricerca di quelle che negli Stati Uniti si indicano proverbialmente come *zebre*<sup>8</sup>, vale a dire le malattie rare o rarissime; o almeno vi si imbatte.

Il secondo Fanti è una persona diversa, empatica, interessata alle vicende umane perché ascoltare il paziente significa coglierne preziose spie che possono portare alla soluzione medica; il paradigma è quindi rovesciato e il modello sembra essere piuttosto Max Goodwin, il protagonista dell'ultima serie medica americana davvero importante dopo i capolavori degli anni Novanta e degli anni Zero, *New Amsterdam*, anche nella lotta (qui attenuata) contro la Direzione sanitaria.

Sono indipendenti dalle trasformazioni del personaggio alcune questioni di struttura dell'episodio, come l'incidente che genera il caso di puntata, solitamente presentato nell'irrompere della sintomatologia, che si verifica fuori dall'ospedale e occupa la prima parte del *teaser* (anche questo è un lascito di *Dr. House*). Di qui musica in crescendo e sigla, che alterna *frame* di Argentero al resto del cast. La verticalità dei casi medici intreccia l'orizzontalità dei cicli più lunghi, che si tratti di indagini di stagione (ad esempio l'uso del Satonal, nella prima, o delle benzodiazepine, nella terza) o di rapporti sentimentali che ne travalicano anche i confini.

Se «il pregio di *Doc* è di non avere ambizioni autoriali ma di affidarsi a una consolidata tradizione artigianale, di prodotti “ben fatti”» (Aldo Grasso, *Corriere della Sera*, 12 gennaio 2024), in *Doc* c'è un po' meno di quanto eravamo soliti vedere nelle nostre serie televisive e c'è molto di più quello che le serie statunitensi appunto esportano da anni: la struttura di una giornata tipo vissuta in reparto, imperniata sull'avvicendamento dei casi e senza il frequente ricorso ai *plot twist*, della capostipite *E.R.*; l'*équipe* di specializzandi, mai secondari, e quella commistione di generi (*comedy*, romantico) che ricordano le più giovani *Grey's Anatomy* e *Scrubs* (su cui cfr. Zeoli, 2010); i modi un po' bruschi del “primo” Fanti, come si è detto ispirato a *Dr. House*, con le sue diagnosi articolate e prima ancora ipotizzate alla lavagna. Ogni caso prevede, infatti, dei *briefing* tra strutturato e specializzandi coinvolti e un uso ripetuto della lavagna non solo banalmente per scrivere ed elencare i sintomi, ma soprattutto esplicitare il metodo comparativo e l'andare per esclusione: quello che avviene in sala riunioni è la cosiddetta *ripetizione dell'identico*, inteso sia come meccanismo seriale di genere sia luogo deputato al confronto per vagliare le piste interpretative e contemporaneamente rafforzare la costruzione dei personaggi stessi. La discussione tra colleghi diventa pausa riflessiva e pausa ritmica del racconto, di indagine aperta e di lezione (significativo il monologo sui medici e la *stronza* ‘morte’, 1,12), nonché di riapertura delle ricerche in corso, con la confutazione delle prime ipotesi, l'esaltazione del metodo scientifico di prove ed errori, la formulazione di nuove interpretazioni rasentanti l'assurdo, e simultaneamente di un riassunto a più voci e di una scansione dei tempi tra ciò che è stato fatto (passato), la cura non trovata (presente), la ripresa del caso (futuro) e la sua risoluzione (Dusi, 2008: 36). A titolo esemplificativo tre momenti di un episodio per

<sup>7</sup> Riecheggia chiaramente «noi curiamo le malattie. Curare i malati è quella cosa che rende tristi i dottori» (*Dr. House* 1,1).

<sup>8</sup> Nella serialità *medical* americana (sia in *Dr. House*, sia in *Scrubs*) si indicano come *zebre* le malattie rare, e ciò per via della frase proverbiale «se sentite un rumore di zoccoli alle vostre spalle, non aspettatevi una zebra»: il rumore di zoccoli, almeno nel mondo occidentale, preannuncia infatti un cavallo (Zeoli, 2010: 329).

spiegare il senso della progressione (1,14), prima della tesi finale di *Naegleria fowleri* o ameba mangia-cervello:

Dott.ssa Specializzanda Patrizi: Dal pediatrico mi hanno mandato gli esami e il sottotipo di meningococco del bambino è il B, quindi la terapia che sta facendo Tommaso è giusta.

Dott.ssa Giordano: Invece no, altrimenti non avrebbe avuto le convulsioni. Tutti hanno dato per scontato che il contagio venga da quel bambino ed è normale pensarla, perché sono stati a contatto, ma non possiamo escludere niente. Forse Tommaso è stato contagiato da un altro batterio. Dobbiamo scoprire quale.

Dott. Specializzando Bonvegna: Faccio l'emicoltura.

Dott.ssa Giordano: E un RX torace. Dagli un antibiotico ad ampio spettro per coprire la maggior varietà possibile di meningiti.

Dott.ssa Specializzanda Patrizi: Vado.

*[La Dott.ssa Giordano inizia a scrivere sulla lavagna i sintomi: febbre, convulsioni, rigidità nucale, cefalea...]*

Dott.ssa Giordano: Hai trovato il batterio?

Dott. Specializzando Bonvegna: È assurdo, non è un batterio. Non c'è crescita nella coltura.

Dott.ssa Giordano: Deve essere di origine virale. Ricominciamo daccapo: testiamo herpes ed enterovirus per primi. Poi facciamo una lista di tutti i virus compatibili con i sintomi. Fatevi dire tutto ciò che il ragazzo ha fatto nell'ultimo mese. Alba?

Dott.ssa Specializzanda Patrizi: Eh.

Dott.ssa Giordano: Sei con noi?

Dott.ssa Specializzanda Patrizi: Sì.

Dott. Specializzando Bonvegna: Parlo io con la madre, tu inizia a fare i primi esami.

Dott.ssa Giordano: Ho mandato Alba a riprendergli i valori. Qui ancora niente?

Dott. Specializzando Bonvegna: No.

Dott.ssa Giordano: Porca miseria. Gli avevo dato priorità assoluta.

*[Notifica dal pc]*

Dott. Specializzando Bonvegna: Aspetta... sono arrivati. È tutto negativo.

Dott.ssa Giordano: È impossibile. Che cosa abbiamo trascurato?

Dott.ssa Specializzanda Patrizi: La porpora! Gli è comparsa sulle braccia ed è già molto estesa.

Dott.ssa Giordano: Tu sei sicuro di aver eseguito bene le colture batteriche, vero? Perché questa cosa continua a comportarsi come meningite, così rischiamo la cancrena.

Dott. Specializzando Bonvegna: Sì, sono sicuro.

*[La Dott.ssa Giordano osserva i sintomi sulla lavagna: febbre, convulsioni, rigidità nucale, cefalea e, barrato con una x, meningococco B].*

Dott.ssa Giordano: E se la cosa non fosse né batterica né virale, ma amebica?

Dott. Specializzando Bonvegna: Un parassita. È improbabile, ma non impossibile.

Il successo di *Doc* è insito nella percezione di realtà che traspare, grazie a una combinazione di artificio e attualità. L'impianto narrativo, *in primis*, si articola su piani temporali diversi, con continui *flashback* che mirano a ricostruire una vita amputata di ricordi e rievocare fatti (e personaggi che nel mentre sono scomparsi), in cui il pubblico mediante trucco, pettinature e abbigliamento caratteristici (oltre una prima indicazione cronologica) può facilmente districarsi; e altrettante occasioni che testimoniano la metamorfosi del mondo di questi ultimi anni, dall'avvento della tecnologia (con cui il protagonista deve reimparare a misurarsi tra l'estinzione dei dvd e la comparsa delle storie Instagram, mentre si chiede «Che cos'è un social? Io ero rimasto al T9», 1,2) allo scoppio della pandemia, facendone di necessità virtù. Il Covid, infatti, ha dapprima interrotto le riprese e rinviato la messa in onda della seconda parte della prima stagione, ma poi ne è diventato sapientemente il tema della seconda, come conferma dell'assenza di finto buonismo (siamo comunque in un ospedale e non sempre c'è l'*happy end*<sup>9</sup>) e omaggio al lavoro e sacrificio di medici e infermieri. Fanti diventa «un eroe di riferimento, un'icona quasi necessaria» ai tempi del coronavirus che, inchiodando il pubblico davanti alla tv e forte del suo fascino «perché Argentero piace e si piace», permette di familiarizzare e «riconciliarci con l'ambiente ospedaliero» (sempre Aldo Grasso).

Frequenti le panoramiche di CityLife e Milano, i primissimi piani di un rassicurante Luca Argentero, gli inevitabili campi e controcampi per le parti dialogate e gli zoom *in/out*, ma non mancano nemmeno le riprese a mano libera (*handheld shot*) per conferire un maggiore senso di urgenza e autenticità, con lo scivolamento rapido della camera da un personaggio all'altro, durante le situazioni più critiche o nei cosiddetti *disaster episodes* tipici delle sceneggiature americane (ad esempio, l'incidente ferroviario, 1,12; la scossa di terremoto, 3,12). I colori, in gran parte della narrazione quelli dell'ospedale, non possono che essere freddi; alla modernità dell'insieme contribuisce un sobrio uso del *time lapse* in sequenze non essenziali; alla tradizione, invece, la tecnica del *walk and talk*, in cui due medici (sempre troppo indaffarati) si confrontano sul caso clinico mentre si dirigono dal paziente per la diagnosi con la telecamera che li segue da presso (Aprile-Martina in stampa). Nell'esempio riportato (1,1) con l'interferenza di altri personaggi:

Dott.ssa Giordano: Professore...

Dott. Fanti: Ho il Consiglio di Facoltà, hai 30 secondi.

Dott.ssa Giordano: C'è un problema con una paziente arrivata dal Pronto Soccorso: febbre 38,2, pressione 90 su 50, debolezza diffusa e dolori al fianco.

Dott. Fanti: Antipiretico, esami del sangue e ricovero. E ridefiniamo il concetto di problema, dai...

Dott.ssa Giordano: Il problema è che la paziente rifiuta il ricovero. È convinta che si tratti della recidiva di un'infezione alle vie urinarie.

Dott. Fanti: Tu lasciala andare, tornerà tra una settimana a farsi ricovera[re]

Dott.ssa Giordano: Ha anche le vertigini... L'ho notato quando è scesa dal letto.

*[Presentato il caso clinico che lascia Fanti perplesso nell'atrio dell'ospedale, assistiamo a un cambio di scena e con la stessa modalità, mentre indossa il camice, procedono per la visita.]*

Dott. Fanti: C'è rigidità nucleale?

Dott.ssa Giordano: Niente che dica meningite.

<sup>9</sup> Cfr. anche l'analisi di Fumagalli, 2008.

Dott. Fanti: Familiarità per neoplasie?

Dott.ssa Giordano: Nessuna, ma in ogni caso ho fatto fare una Tac.

Specializzandi: Buongiorno, Professore.

Dott. Fanti: Globuli bianchi?

Dott.ssa Giordano: Elevati.

Dott. Fanti: Ematocrito?

Dott.ssa Giordano: Buono, 38%.

Infermiere: Buongiorno, Professore.

Dott. Fanti: Chiediamo di rifare l'emochromo e di fare un'emo-coltura e un'urinocultura.

Dott.ssa Giordano: Già chieste.

In *Doc*, come nella maggior parte della serialità attuale, si impone un italiano neostandard (su cui cfr. Alfieri-Bonomi, 2024), con lievi se non addirittura trascurabili variazioni, un parlato “oralizzato” (Alfieri, 1997) che cerca di riprodurre la naturalezza e la colloquialità di un contesto, anche formale come potrebbe essere questo ospedaliero. Spicca fra tutti così l’accento milanese (non si va comunque oltre l’inflessione dialettale più marcata di alcuni pazienti e familiari come in 3,9) del dottor Federico Lentini (Giacomo Giorgio, il popolare Ciro di *Mare Fuori*), riconoscibile dall’allungamento delle vocali toniche, specie in posizione finale, e dalla loro pronuncia talvolta divergente da quella standard (in particolare *e* e *o* sono per lo più chiuse), ma anche dalla presenza di *te* in funzione di soggetto, di *cosa* interrogativo, da qualche forma lessicale bandiera genericamente settentrionale (l’ex giovanilismo *raga* ‘ragazzi’ 3,12, il nesso fisso *tirare un botto* ‘piacere tanto’ 3,12, il veneto *sghei* ‘soldi’ 3,9). Sempre appartenenti alla cerchia degli specializzandi, Gabriel Kidane (Alberto Boubakar Malanchino, S1-2, etiope nella finzione che parla amarico studiato appositamente con un insegnante privato) e Lin Wang (Elisa Wong, S3, cinese), giovani italiani di seconda generazione e portatori di culture e visioni differenti, con le loro lingue usate in contesti familiari e privati. Nella dinamica comunicazione-espressività affidata alla diatopia, le strategie del *code-switching* e del *code-mixing* che vengono adottate per un miscuglio linguistico e che spesso soddisfano volontà mimetiche o espressive (più avanti Tony in *Braccialetti Rossi*, Amed e Felicia ne *La Linea Verticale*) o rispondono proprio a una finalità criptica (sempre Amed e i due specializzandi qui menzionati), fotografano anche un’immagine molto realistica della società e dell’ambiente lavorativo del nostro Paese.

Altro aspetto considerevole perché relativamente inedito per l’Italia è l’uso di tecnicismi medici per conferire un maggiore realismo al racconto (come vedremo successivamente in *Braccialetti Rossi* non ci si spinge oltre quelli dovuti e ne *La Linea Verticale*, pur alzando l’asticella, si resta vincolati alla vicenda umana). Certamente il grado di trasparenza di questi tecnicismi si connota sia a livello diafatico che diastratico, cioè spesso sono termini conosciuti non solo dagli addetti ai lavori ma soprattutto dagli specialisti di un certo settore e “accessibili” ai pazienti (e agli spettatori) che mostrano una certa preparazione culturale; la sintassi, in questo caso costituita per lo più da periodi brevi, e la spiegazione successiva aiutano di gran lunga nella comprensione generale.

Tra i tecnicismi specifici (escludendo quelli più comuni come *ictus*, *amnesia*, *otite*, *arresto cardiaco*, ecc. e tralasciando gli ormai noti *coronavirus*, *tamponi*, ecc.) abbiamo una serie di termini afferenti all’anatomia (*liquor*), alla patologia (*porpora trombotica*, *leptospirosi*, *glioblastoma del tronco encefalico alto*, *porfiria*, *sindrome di Mallory-Weiss*, *malaria terzana*, *sarcoma di Kaposi*, *malattia di Wilson*, *naegleria fowleri*, *coagulazione intravascolare disseminata*, *malattia di Fabry*,

*sindrome di Munchhausen, PKU, nefroptosi, astenia, diplopia), alla diagnostica (isterectomia, test di Coombs, Gold Standards, caschi C-PAP, stimolazione magnetica transcranica, emocoltura, spermiocoltura) e così via. Ai tecnicismi collaterali (come è noto, una definizione introdotta da Luca Serianni<sup>10</sup>), cioè quelli adoperati in un determinato ambito per esigenze stilistiche, appartengono invece accusare, assumere, avvertire, comparsa, descrivere, insufficienza, lamentare, lesione, quadro, riferire, stadio, stato, storia, ecc.*

Da *Doc* è nato un *remake* oltreoceano omonimo, segno di una certa sprovincializzazione nell'approccio narrativo: la versione americana, pur condividendo la stessa trama di base (anzi, fedelmente riconduce il trauma cranico a un incidente stradale), ha una protagonista femminile, la dottoressa Amy Larsen, brillante primaria di medicina interna al Westside Hospital di Minneapolis, interpretata dalla star di *House of Cards* Molly Parker – con un conseguente capovolgimento del cast rispetto alla serie nostrana.

### 3. LA VIA AUTOCTONA: *BRACCIALETTI ROSSI, LA LINEA VERTICALE E CUORI*

Un successo, per l'enorme seguito che ha avuto nella Gen Z<sup>11</sup>, appartenente all'epoca pre-*Doc* è **Braccialetti rossi** (3 stagioni<sup>12</sup>, per un totale di 19 episodi da 100 minuti circa, 2014-2016), una serie televisiva italiana del servizio pubblico diretta da Giacomo Campiotti, tratta dal romanzo autobiografico dello scrittore spagnolo Albert Espinosa (*El mundo amarillo: si crees en los sueños, ellos se crearán*, 2008<sup>13</sup>) e dal suo format iberico<sup>14</sup> *Polseres vermelles*.

Distante ancora dal genere del *medical* puro (ammesso che ne esista uno, in un'epoca in cui la mescidanza dei generi è la regola, non l'eccezione), *Braccialetti Rossi* si potrebbe definire un *teen-hospital-drama*, derivando la sua caratterizzazione principale dal contesto in cui si svolge l'azione, l'ambiente medico-ospedaliero (nella prima stagione raramente ci si allontana dagli esterni del nosocomio; apertura, invece, che si verificherà nelle stagioni successive), e dalla conseguente tipologia di contenuti e personaggi.

Se reparti pediatrici sullo schermo non sono mai mancati (da *Amico mio* con Massimo Dapporto, 1993-1994, 1998 a *Lea* con Anna Valle, 2022-2023), *Braccialetti Rossi*, che pure non si sottrae alle stesse logiche di una «retorica buonista con cui tratta le tribolazioni» (Aldo Grasso, *Corriere della Sera*, 31 gennaio 2014), si propone di affidare ad adolescenti la sfida del passaggio all'età adulta (intrecciando il romanzo di formazione), nel tentativo esclusivo di sdoganare la malattia, se non addirittura la morte. Tumori, amputazioni, disturbi alimentari viaggiano parallelamente ad amori, amicizie, perdite e conflitti alla ricerca di un delicato equilibrio: come sottolinea ancora Aldo Grasso nello stesso articolo, «è difficile parlare di una fiction come questa, ma è altrettanto difficile mettere in scena

<sup>10</sup> Serianni, 1989: 103.

<sup>11</sup> *Braccialetti Rossi* è risultato «più interessante della media delle produzioni di Raiuno, [riuscendo] a crearsi una comunità di spettatori giovani, da tempo disinteressati alla proposta del servizio pubblico» (Aldo Grasso, *Corriere della Sera*, 17 febbraio 2015), come confermato da uno *share* superiore al 22% e un fenomeno social su Twitter.

<sup>12</sup> Ogni stagione presenta una sigla diversa: le prime due, *Conta e L'inizio del mondo*, sono di Francesco Facchinetti e Niccolò Agliardi (presente anche in un piccolo cameo); la terza, *Simili*, di Laura Pausini.

<sup>13</sup> Albert Espinosa racconta in ventitré capitoli, chiamati «scoperte», la sua vittoria nella decennale battaglia contro il cancro e tutto ciò che ha imparato e «guadagnato» (nonostante la perdita di una gamba) dalla sua condizione.

<sup>14</sup> Il nostro Paese annovera per la lunga serialità diversi adattamenti di format spagnoli. Tra i suoi *family-drama* più famosi ricordiamo: *Un medico in famiglia* (Raiuno, 1998-2016), adattamento di *Medico de Familia*; *I Cesaroni* (Canale 5, 2006-2014) di *Los Serranos* e *Raccontami* (Raiuno, 2006-2008) di *Cuentame*.

una fiction come questa, perché ci deve essere un principio fondamentale: [...] la commozione non deve mai funzionare come alibi».

Manca sicuramente la verticalità tipica dei singoli casi puntata: la vicenda piuttosto ruota intorno alle storie di sei ragazzi, che trovano nel gruppo la forza di affrontare la tragicità della propria esperienza: il numero di personaggi presenta una stretta relazione con il genere, dal momento che in alcuni casi (le *teen series* ne sono un esempio) contribuisce alla stessa definizione, così come ciascun componente (in questo caso Leo, Vale, Cris, Tony, Davide e Rocco, ai quali si aggiungeranno poi altri dalla seconda stagione) riveste un ruolo (rispettivamente il *Leader*, il Vice, la Ragazza, il Furbo, il Bello e l'Imprescindibile) ed esercita un peso rispetto agli altri non sempre dato per assoluto, ma colto solo seguendo l'andamento della serie (Grignaffini, 2008: 208).

Il titolo (da cui il nome del gruppo) è un chiaro riferimento ai braccialetti identificativi operatori, “conquistati” da Leo durante i suoi interventi ed elargiti agli amici secondo un rituale ben preciso che prevede il grido di battaglia *Watanka!*, in lingua Sioux ‘viaggiatore, guerriero’, ma che qui diventa un urlo di coraggio e atto di fede tra compagni. Contrariamente a quanto si potrebbe pensare, il *leader* non è il protagonista della storia – fermo restando che si tratta di un cast corale a cui è strettamente correlata l’identità della serie, segnando per molti il debutto televisivo – ma il piccolo Rocco: in coma da otto mesi, immobile nel suo letto, è voce narrante e spirito dell’ospedale, colui che veglia, introduce, spiega, accompagna e accoglie (la piscina in cui si è verificato l’incidente rappresenta l’altra dimensione spazio-temporale, il limbo dove è bloccato e dove spesso è raggiunto dagli amici che si trovano in situazioni di trapasso vita/morte, 1,1 e 1,4).

Sin dalle prime inquadrature (a cui seguiranno abbondanti soggettive nel corso delle puntate e un uso talvolta persino smodato del *ralenti*), tra campi lunghi e lunghissimi, carrellate areali e vedute panoramiche di Fasano e dei suoi paesaggi sereni e incontaminati, la fotografia stempera la pesantezza del soggetto della serie; a sorreggere la componente visiva dagli spazi esterni fino poi agli ambienti interni luminosi e colorati, a misura di bambino, lo stile della *fiction* evoca un tono semplice, vago ed edulcorato, tipico della fiaba, intuibile già dall’*incipit*, con l’uso di «C’era una volta...», espressioni anaforiche, un tempo imperfetto, ecc., come se fosse possibile ridimensionare l’entità del dramma (1,1):

Rocco: C’era una volta il mondo. E dentro il mondo, il mare, con poche onde e molti uccelli che volavano verso casa. Un mare limpido, trasparente. Alla fine del mare c’era un tratto di costa, con torri incantate, immerso nel verde degli ulivi. E laggiù, tra gli ulivi, c’era un ospedale. Un ospedale diverso da tutti gli altri con un campo di basket sul tetto e il profumo del mare, pieno di vita, di storie da raccontare. Proprio come nelle favole, proprio come nella vita [...]

E «per non morire di noia, se non si muore prima di cancro» (1,1), anche un tono ironico e autoironico (1,2) affidato a Leo:

Infermiere: Leo, aspetta qui. Vado a prenderti il liquido di contrasto.

Leo: Portamelo rosso, così sembra un cocktail tropicale.

Infermiere: Vediamo cosa dice il barista.

Da un punto di vista linguistico manca il ricorso ai tecnicismi medici del genere seriale, se non quelli strettamente necessari e richiesti dalla sceneggiatura (*arresto cardiaco*, *TAC*,

*osteosarcoma, amputazione, anoressia, ecc.); il turpiloquio, forse perché Braccialetti Rossi è pensato anche per una fascia di pubblico più giovane, non va mai oltre certi limiti: «quanto rompi le scatole», «qui è una pallal» (1,1), «color merda di cane», «quei cretini» in riferimento ai medici o «che cazzo nei sai tu!» (1,2).*

Quanto al parlato, un caso singolare – sia in termini di cast che di ambientazione – è rappresentato da Tony e suo nonno, che si esprimono in un italiano regionale napoletano<sup>15</sup>, spesso con tratti dell’italiano popolare, per un intento mimetico-espressivo: basti pensare alle forme onomatopeiche usate ogni volta che parlano di motori, al segnale discorsivo *jà ‘dai’, a ci sta per c’è* (1,1), all’espressione «quant’è brutto: nu scarrafone!» o, ancora quella più marcatamente diatopica, «*jut o’ cuorpe*» ‘è andato in bagno’ (1,2).

Più coraggiosa è **La linea verticale** (8 episodi) di Mattia Torre, autore dell’omonimo libro (Baldini&Castoldi, Milano, 2017), co-prodotta da Rai Fiction e Wildside, che si presenta nel panorama medico italiano come una scelta innovativa per modalità di scrittura, genere, tecniche di ripresa, formato e programmazione.

Alberto Rollo, a proposito dell’adattamento televisivo, parla di «una sfida vinta [...], una storia che è riuscita a piegarsi con agilità verso l’uno e l’altro fronte espressivo», trovando, in entrambi i casi, un equilibrio tra verità e finzione, spirito e drammaticità<sup>16</sup>.

La serie, frutto di una commistione di generi, è un *medical dramedy*. Ambientata in un reparto romano di urologia oncologica, racconta con un tono graffiante, commovente e talvolta surreale l’esperienza di Luigi, quarantenne felicemente sposato e che a due mesi dalla nascita del secondo figlio scopre casualmente di avere un tumore asintomatico al rene sinistro.

Accanto a lui, in questa odissea ospedaliera, la moglie Elena (l’unico personaggio della storia appartenente al “mondo esterno”), il professor Zamagna e improponibili compagni di viaggio, «archetipi quasi teatrali: il paziente che s’improvvisa medico, quello pessimista, l’inguaribile ottimista, il prete cinico, il medico piacione, l’infermiera irascibile, la caposala romantica» (Ilaria Ravarino, *Il Messaggero*, 5 gennaio 2018).

L’aggettivo del titolo allude al saper restare in piedi, al non farsi travolgere dagli eventi, perché (se non uccide) la malattia può diventare un’occasione di rinascita. Un’altra prospettiva contro l’orizzontalità della degenza e la monotonia della vita. Come verticali sono anche la lineetta sul test di gravidanza di Elena e la rabbia che per un effetto domino «descrive con precisione le gerarchie dell’ospedale: il primario vessa il medico, il medico vessa lo specializzando, lo specializzando vessa l’infermiere, l’infermiere il tirocinante, il tirocinante vessa l’operatore socio sanitario, l’operatore socio sanitario vessa l’addetto al vitto, l’addetto al vitto vessa l’addetto alle pulizie, il quale addetto alle pulizie è infatti notoriamente la persona più scortese e frustrata dell’intero ospedale» (1,2).

L’autorialità di Mattia Torre è un marchio di fabbrica, *Boris* un precedente: ritorna il formato da 25 minuti, una parte del cast (Paolo Calabresi, Ninni Bruschetta, Antonio Catania e Giorgio Tirabassi) e la capacità di portare in scena uno spaccato di Italia che non va e non sa rinunciare ai propri vizi. Il set cinematografico diventa così narrazione allegorica di un Paese e Luigi il cavallo di Troia necessario per immergere lo spettatore nella realtà ospedaliera, a sua volta «lente di un microscopio attraverso cui guardare l’Italia, come istituzione, popolo e cultura» (Ornella Sgroi, *Corriere della Sera*, 9 gennaio 2018).

<sup>15</sup> De Blasi, 2014: 103-106; Bianchi-De Blasi-Librandi, 1997: 675-677.

<sup>16</sup> Cfr. Alberto Rollo, *La felicità dell’ibrido. Lavori in corso: nota a margine*, pp.136-139, in *La linea verticale* di Mattia Torre, ebook.

Una novità per questo genere seriale è il punto di vista del paziente: uno sguardo attento e critico, ma mai sprovvisto dei toni leggeri e irriverenti. Si passa in rassegna: il principio di aleatorietà che vige in ospedale (1,2); la disamina delle tattiche dei medici per dileguarsi dai pazienti (1,4); la solitudine con cui si è costretti a fare i conti (una bomba in tasca pronta a esplodere), perché «puoi avere tutti gli amici del mondo, la famiglia più calorosa e amorevole, i colleghi di lavoro più premurosi e attenti, ma quando sei in ospedale sei solo, con i tuoi sintomi e i tuoi pensieri [...]», soltanto i tuoi compagni di reparto possono capirti e talvolta neanche loro» (1,3); il pregiudizio verso la disuguaglianza etnica, con Amed, che credono un migrante venuto dal mare per via delle sue origini persiane, ma proprietario invece di un negozio in via dei Coronari, titolare di partita IVA, con amici nella “Roma bene” e fervido oppositore del fisco, o l’infermiera Felicia, per tutti Filippa, perché è una filippina in Italia e gli italiani sono scontati e banali con queste battute. E ancora, «la nostra bandiera, il nostro orgoglio più grande», il cibo, che in ospedale, luogo per antonomasia dove esprimere al meglio la qualità, è invece «una merda» (1,6), a cui sono strettamente collegati il ruolo della madre stereotipica italiana, preoccupata se il figlio ha mangiato, più che delle sue condizioni cliniche, e la necessità di adottare una dieta vegana per denutrire il tumore, «a base di verdure e cereali, tofu, alghe» (1,6), lasciando i pazienti turbati alla sola idea e pronti a suicidarsi per non cedere.

A giocare però un ruolo decisivo ne *La linea verticale* è l’aspetto privato: la sceneggiatura, firmata a quattro mani da Torre e Valerio Mastandrea, è scritta con ironia ma anche cognizione di causa. Entrambi sono protagonisti della storia, uno effettivo (e a tal proposito si potrebbe parlare di *docu-serie*), l’altro interprete. Sembra addirittura esserci un richiamo alla soap *Medical Dimension* (sempre Boris, terza stagione) con le lotte intestine tra medici, il senso d’impotenza dei malati e una sanità incompetente, eppure al centro della vicenda c’è quello che Torre ha veramente vissuto: l’eccellenza di un ospedale pubblico italiano che gli ha salvato la vita, perché «esistono casi in cui un primario non è un barone, e nonostante il potere che la sua posizione gli conferisce, rimane una persona gentile e umana e amata da tutti, colleghi, studenti, infermieri, pazienti» (1,2).

Insomma, un lato B raccontato certamente con un umorismo “alla Boris” per quanto detto finora, ma che ricorda – per ambientazione, soluzioni creative e scelte di regia – ancora una volta *Scrubs* di Bill Lawrence. Funziona molto bene il contrasto tra la narrazione tradizionale (con personaggi ed eventi principali e secondari) e il commento in *voice over* del protagonista, che «ci accompagna nella storia attraverso digressioni sociologiche, racconti di vicende umane, liturgie dell’ospedale, e incredibili paradossi della scienza medica»<sup>17</sup> e porta la serie a un livello ulteriore, in una dimensione parallela dove anche le parole del protagonista diventano visibili. «Si percepisce un forte realismo di fondo delle vicende, con l’esperienza personale di Torre sublimata in racconto e l’angoscia sempre tenuta sotto controllo dalla riflessione. Non c’è buonismo ma profonda umanità e non era facile trovare il registro di scrittura adatto. [...] fa piacere che la Rai abbia investito in un progetto simile, una boccata d’aria fresca rispetto al panorama della fiction italiana media, sperimentando anche nella distribuzione [...]», per parlare con le strategie più adatte a pubblici diversi» (Aldo Grasso, *Corriere della Sera*, 15 gennaio 2018). La serie, infatti, è stata tra le prime in assoluto a debuttare integralmente in *streaming* su Rai Play, riscontrando da parte dei frequentatori del web un *feedback* positivo, confermato perfino

<sup>17</sup> Mattia Torre, *Note di regia* in *Cinemaitaliano.info*, consultato il 28 novembre 2024, al link <https://cinemaitaliano.info/news/44997/note-di-regia-di-la-linea-verticale.html>

dai numeri di *share* ben oltre le medie della rete nazionale. «Come nel caso di Boris, anche qui gli attori sono, oltre che interpreti di razza, persone che hanno condiviso gli intenti del racconto, ne sono stati garanti e ne hanno consentito la riuscita»<sup>18</sup>.

*La linea verticale* nasce seguendo due intenti. Primo, la libertà narrativa, nella forma del racconto e nel modo di affrontare una delle più importanti problematiche dell'era moderna nel mondo occidentale, dove si tendono a demonizzare la malattia e la morte, procedendo senza rete per un maggiore realismo delle vicende cliniche e personali e superando la «tradizionale struttura della serie da 25 minuti (una trama e due sottotrame)»<sup>19</sup>. Secondo, la dimensione teatrale della storia, con il reparto che funge da vero e proprio palcoscenico. Si alternano pazienti, medici e infermieri, ma dall'ospedale non si esce mai, se non per le poche panoramiche esterne dell'Ospedale del Mare di Napoli che ha ospitato le riprese e che negli ultimi episodi è spia di un mondo fuori che aspetta i protagonisti; e attraverso i pochi *flashback*, dai contorni sfocati, con cui lo spettatore viene a conoscenza della malattia e di piccoli, vaghi, frammenti sulla vita di Luigi.

Con un'involontaria contraddizione rispetto al titolo, *La Linea Verticale* presenta una struttura orizzontale che, «un passo alla volta» (come spesso ripetono i medici a Luigi per non sbilanciarsi), permette lo sviluppo della vicenda. Costruita sotto forma di diario, con date e giorni che si susseguono episodio dopo episodio, racconta la degenza in ospedale, dal ricovero all'intervento, fino al fatidico responso dell'esame istologico, senza per questo mai rinunciare a spunti di riflessione per il protagonista, che non si protraggono oltre la puntata.

Lo spettatore in tutto il corso della storia gode di un ruolo privilegiato. Il fatto che di Luigi non si sappia niente di più delle scarne informazioni comunicate dalla sceneggiatura, né il cognome né il lavoro, permette un'identificazione facile e immediata con lo spettatore. È un uomo comune, con una vita normale, che si trova a dover combattere contro una malattia sempre più diffusa. Luigi potrebbe essere chiunque. Attraverso i suoi occhi, con le numerose inquadrature soggettive, è come se lo spettatore fosse sul posto. E poi, il *camera look*, usato con maestria, che non toglie verità alla finzione scenica, ma instaura una complicità tra protagonista e pubblico.

In questa condizione di *impasse*, oltre i *cliffhanger* di puntata (probabilmente pensati ogni due episodi in previsione dei tempi televisivi), che generano curiosità e tensione – in modo particolare tra il secondo e il terzo episodio, il quarto e il quinto, il sesto e il settimo – a suscitare particolare interesse è la musica, interamente strumentale e scritta (sigla compresa) da Giulio Taviani e Carmelo Travia, che si adegua all'andamento emotivo delle scene, accompagnando riflessioni, aneddoti, primi piani dei protagonisti e dinamiche dell'ospedale. Quasi in un gioco di specchi, la colonna sonora cresce solo per enfatizzare il dialogo, come durante la lettura dei risultati dell'esame istologico, che copre totalmente le parole del medico, per poi abbassarsi e lasciare il posto a un Luigi che chiede attonito «È una cosa positiva?» (1,7).

Fanno eccezione *Get By*, dei Landlord, per la disperazione di Elena, sola con il suo pancione nelle corsie d'ospedale, il giorno del ricovero di Luigi, e *Grande amore* de Il Volo, piuttosto frequente, cantata a squarciajola dalla caposala, incurante delle proteste di

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

Amed, che commenta «ogni mattina ci svegliamo con il pop italiano, è impossibile guarire» (1,2).

L'apertura di ogni singolo episodio, preceduto dalla comparsa su sfondo nero delle società di produzione Rai Fiction e Wildside, è affidata solitamente a un prologo di qualche minuto, in cui si alternano la ritualità dell'ospedale che prende vita ogni mattina, con le luci che si accendono e gli operatori che si muovono tra le corsie, e il *voice over* del protagonista. Al momento culminante della narrazione, con la musica in crescendo, parte la sigla. I titoli di testa appaiono prima o dopo senza uno schema preciso.

La sigla, ancora una volta, tiene conto del criterio di essenzialità che pervade tutta la serie e del rapporto con lo spettatore, suggerendo solo alcune delle informazioni-chiave (titolo, produzione e regia). Al centro della scena, sguardo rivolto in macchina e camice ospedaliero, Valerio Mastandrea, tra due linee verticali che si stagliano in sequenza su uno sfondo bianco. Il frammento di soli 12 secondi è il momento finale di una confessione al pubblico sull'Italia e sulle nuove consapevolezze acquisite con la malattia (1,8), esattamente quando, dopo aver concluso il discorso, Luigi si volta di spalle, ci ripensa, accenna un sorriso in camera e si allontana in dissolvenza.

La lingua usata dai personaggi è l'«italiano de Roma», secondo la brillante formula coniata da Vignuzzi (1994), spesso vivificato sia da un punto di vista diafatico che diastratico. Si tratta di una scrittura essenziale che, pur lasciando spazio ai silenzi e agli sguardi complici che la situazione richiede, risulta pervasa dei tratti del parlato e del romanesco.

Numerosi sono i costrutti marcati, dalla posposizione del soggetto («ma come ci sono finito in questa situazione io?» 1,3), alle dislocazioni a destra («non lo legga il consenso informato» 1,1, «l'avevi già conosciuto Barbieri?» 1, 2) e a sinistra («le analisi le hai fatte tutte?», «a te t'ha fatto un capolavoro» 1,2). Ma non mancano anche forme di deissi spaziale e personale (e sociale, attraverso l'uso di allocutivi: «Lei cosa ci fa qui scusi?» 1,5); un uso piuttosto frequente del presente pro futuro («domani mattina presto ti opero» 1,1); dei pronomi *lui*, *lei* in funzione di soggetto («lei è frutto della nostra mente» 1,3); della particella *ci* con *avere*; del *che* polivalente e di un lessico generico («senti una cosa», «guarda che roba»).

A un registro più formale e retorico usato in presenza di alcuni medici si affiancano così forme lessicali che servono a marcare la condizione di familiarità e intimità in cui ci si trova, tra pazienti e infermieri, al di là dei ruoli che ognuno riveste («non me ne frega niente», «non mollare», «avete fatto abbastanza casino, oggi?»), costruzioni ormai normali nell'italiano dell'uso medio<sup>20</sup> come la preposizione associata con l'articolo partitivo «attacca certe pippe con degli aneddoti che spezzano le gambe» (1,5); eufemismi, come *sciabolare* 'operare' o, di natura "religiosa", come *cribbio*; e, infine, il turpiloquio (nella media: «che cazzo dici», «è una stronzzata», «hai rotto i coglioni», «siamo nella merda, amici», ma anche marcato in diatopia, se un personaggio di origine siciliana esclama «oggi è un minchia di grande giorno», «voglio aggiornamenti minchia continui»).

Sono normali ovunque le abbreviazioni *prof* 'professore' e *doc* 'dottore', usati dalle infermiere, e, a scopo umoristico, le paretimologie<sup>21</sup> prodotte dai pazienti più anziani, del tipo *mek donovan* "McDonald's".

A proposito del romanesco (per un panorama generale ci rifacciamo a D'Achille, 2022), sono attestati, per il vocalismo, la monottongazione «non te *move*», «sta' *bono*»; la

<sup>20</sup> Sabatini 1985.

<sup>21</sup> Aprile 2015: 146-149.

conservazione di *e* protonica ed *e* postonica nei clitici «*me* soffochi», «*ma dimme* te»; il passaggio di *o* protonica a *u* «*nun* fa' er matto». Per il consonantismo, invece, il rotacismo «*ner* tuo paese», «*quer* coso maledetto»; l'assimilazione progressiva all'interno di diversi gruppi consonantici, come *-nd* > *-nn* «è ora de *anna*», *annamo*; l'indebolimento di *-rr* in *davero*, *verebbe*; la palatalizzazione di *-l* > *-jj* > *-j* «fatte guarda' *mejo*» e quella di *-ng* «*me* vuoi fa *piagne?*». Sono comuni pure l'aferesi della vocale iniziale nella forma «*'namo* bene», *te* soggetto «*te* sei carino», le interiezioni come *abó* e l'articolo *er*. E ancora, le apocopi sillabiche «è *re?*», «*so*' ottimista», valide tanto per gli infiniti verbali *fa', mori', soffoca', guarda', reagi'* quanto per gli allocutivi, anche soprannomi, come *Caposa', Giuse', Marce'*; il raddoppiamento fonosintattico, specie dopo *a* allocutivo, «*a bbellol*», «*a mmerda*»; e l'uso dei possessivi indeclinabili come *tua* in «mortacci tua».

Per quanto riguarda i modi di dire, invece, segnaliamo *mettici la capoccia* di Don Costa, ripetuto come un mantra per incoraggiare i pazienti prima di un intervento, e *mo te pisto* di Giusy per “minacciarli” e mantenere l'ordine in ospedale.

Meritano un accenno particolare l'iraniano di Amed, con evidente intento criptico, per protestare in situazioni scomode senza farsi capire, sottotitolato eccezionalmente durante uno scambio di battute con Zamagna (1, 4) e il romano parlato da Filippa con inconfondibile accento filippino, una mescidanza linguistica così straniante tale da suscitare un sorriso nello spettatore:

Luigi: Però tu non ti chiami Filippa, eh?  
 Filippa: No, mi chiamo Filicia, ma lo so che prima o poi mi abrevero chiamata Filippa.  
 Luigi: Eri sicura?  
 Filippa: Sicura... perché siamo in Italia e sono una filippina e voi siete un Paese facile. Facile in senso semplicistico.  
 Luigi: Quindi tu hai detto da subito... mi chiamo Filippa.  
 Filippa: Eh sì. Mo però tu devi rimanire concentrato. Non te devi distra' co' cazzate, che domani devi fare intervento tosto, capito?

Appartenenti al linguaggio medico, termini come *ematuria*, complicanze *tromboemboliche* e *atelettasiche*, *cistite a frigore*, *parestesia*, *leucopenia* per la condizione patologica, *cistoscopia* per la diagnostica e espressioni generali del tipo «il paziente è orientato e collaborante»; al linguaggio farmacologico, invece, *Becosil* e *Adanil*.

Tuttavia, al ritmo controllato della serie, alla scrittura calibrata dei dialoghi e alla recitazione minimalista degli attori (giocata soprattutto su un uso umoristico delle pause), fa da contraltare la voce *off* di Luigi che, come un fiume in piena, racconta pezzi di questo paese, dell'Italia, le sue contraddizioni e i piccoli paradossi di cui ognuno, inconsapevolmente, si fa portatore.

Presenti anche riferimenti esplicativi ad autori della storia della letteratura straniera (1, 7): un'allusione è a Charles Baudelaire, con Policari che nel suo studio medico recita commosso alcuni versi del componimento più celebre del ciclo degli Spleen (*I fiori del male*, 1857), emblema del suo stato d'animo cupo e disperato; l'altra, un rimando alla *Poesia dei doni* di Jorge Luis Borges:

Luigi: Metterci la testa non si sa cosa vuol dire. Mettere la testa per guarire. Significa concentrarsi? Significa rimanere calmi? Oppure significa cambiare completamente vita? Ma in quale direzione? Significa diventare vegani? Fare

nuoto? Oppure fare finta di niente e andare avanti come se la malattia non ci fosse? Io non lo so. Io so che voglio uscire da qui perché voglio godermi tanti minuscoli pezzi di vita. Potrei elencarli con in quella bellissima poesia di Borges, «per il mare, che è un deserto risplendente», «per il mattino che ci procura l'illusione di un principio», «per il coraggio e la felicità degli altri», «per le alte torri di San Francisco e di Manhattan», «per le strisce della tigre», «per lo splendore del fuoco, che nessun essere umano può guardare senza uno stupore antico». È per questo che io voglio uscire da qui. Voglio uscire e andarmi a conquistare, con tutte le forze, quello che c'è là fuori.

Don Costa: Pure io...

Un *unicum* nella serialità generalista, e a cui faremo solo un breve accenno, è **Cuori** (due stagioni, da 16 e 12 episodi l'una, 2021-2023), a metà tra il *medical* e il *period drama*<sup>22</sup>. Sullo sfondo, un reparto di cardiochirurgia dell'ospedale Le Molinette di Torino alla fine degli anni Sessanta e un'*équipe* di giovani e talentuosi medici che, in una competizione mondiale con altri luminari, intendono realizzare il primo trapianto di cuore della storia: ad affiancare il primario Cesare Corvara (Daniele Pecci) in questa fatidica impresa (e completare il triangolo amoroso), il suo pupillo Alberto Ferraris (Matteo Martari) e la brillante dottoressa Delia Brunello (Pilar Fogliati)<sup>23</sup>, chiamata a ricoprire un incarico di responsabilità (con non poche difficoltà, in un ambiente fortemente maschilista) dopo la specializzazione a Houston e dotata di un orecchio assoluto che le permette di auscultare impercettibili anomalie cardiache. Prescindendo dagli elementi comuni del genere e dalle ibridazioni con il sentimentale da cui «esce un ritratto stereotipato e a volte ingenuamente melodrammatico di un affresco storico-sociale» (Aldo Grasso, *Corriere della Sera*, 21 novembre 2021), è proprio la ricostruzione storica e quel gusto *rétro*, lontani dall'avanguardia e dalle nuove tecnologie, a fornire il tratto distintivo alla serie. Una cornice accurata per i dettagli estetici (gli ampi cappelli delle suore, la carta da parati, i termosifoni in ghisa), le sperimentazioni tecniche (il cuore artificiale e i primi *pacemaker* si sono realmente sperimentati nella Torino di quegli anni<sup>24</sup>), le spinte ideali e le resistenze moralistiche, che inquadrono il 1967 e gli anni precedenti attraverso le incursioni dei numerosi *flashback*, quando ancora si poteva fumare in ospedale e in aereo – in alcuni casi si tratta di fatti anacronistici, come l'uso dell'ipotermia nelle vasche di ghiaccio (1,4), già eseguito negli anni '50, ma non per questo meno scenografici.

Le scelte linguistiche rispecchiano il soggetto della serie, ovvero l'organo cardiaco e tutto ciò che ad esso ruota intorno; il lessico offre così una serie di tecnicismi specialistici del settore, sia anatomici (*valvola aortica*), che diagnostici (*angiografia, elettrocardiogramma, circolazione extracorporea, cuore artificiale, pacemaker*) e patologici (*infarto miocardico, ictus, ipertrofia ventricolare, tetralogia di Fallot, angina pectoris, brachicardia*).

<sup>22</sup> Ancora una volta il precedente sembra essere americano: *The Knick* (2 stagioni, 2014-2015), creata da Jack Amiel e Michael Begler, è una serie televisiva statunitense ambientata nella New York del 1900, nel reparto di chirurgia del Knickerbocker Hospital, guidato dal dottor John Thackery (Clive Owen).

<sup>23</sup> I tre protagonisti sono ispirati alle figure di tre pionieri della medicina, rispettivamente ad Achille Mario Dogliotti, fautore della macchina cuore-polmone per la circolazione extracorporea; Angelo Actis Dato, che ha eseguito i primi cateterismi in Italia nel 1948; e la dottoressa Helen Brooke Taussig, cardiologa pediatrica degli anni '40 e inventrice del bypass suclavio polmonare. Cfr. G.M. Actis Dato-G. Actis Dato-Musumeci, 2024: 847-850.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

#### 4. CONCLUSIONI

La popolarità (e la longevità) del *medical* non è un fatto recente, perché, come scrive Grignaffini (2008), se è vero che le serie televisive vengono accusate di raccontare solo, o in stragrande maggioranza, storie di poliziotti o di medici, la motivazione non risiede nella scarsa fantasia degli autori, ma nella scelta di valori universali, che hanno dalla loro sia la forza drammatica che l'inesauribile varietà di situazioni e consentono allo spettatore di riflettersi, immedesimarsi e confrontarsi.

Come si può evincere da quanto abbiamo detto, è invece nuova l'attenzione per questa tipologia di genere in Italia, perché solo nell'ultimo decennio esso sembra aver (ri)trovato la sua natura più profonda, grazie a un consolidato equilibrio tra linee narrative orizzontali (storie personali e professionali di medici e pazienti) e verticali (casi di puntata). L'analisi stilistico-linguistica evidenzia come gli *script*, che inizialmente avevano di medico solo l'ambientazione ospedaliera e si presentavano nelle più svariate declinazioni con prevalenza delle tonalità *soap*, mostrano adesso, sulla scia degli esempi americani e nell'intreccio con la *detection* poliziesca, un approccio e una terminologia che, in un climax ascendente – con il passare del tempo, dai primi tentativi autoctoni fino a *Cuori* e al più rappresentativo *Doc* – puntano alla tecnicità del contesto per conferire alle singole opere una maggiore credibilità.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Actis Dato G.M., Actis Dato G., Musumeci G. (2024), “Il cuore nella fiction. Dove finisce la realtà storica e incomincia la fantasia”, in *G Ital Cardiol*, vol. 25, n. 12, pp. 847-850.
- Alfieri G. (1997), “La soap-opera «all'italiana». Stili e lingua di un genere radiofonico”, in *Gli italiani trasmessi: la radio*, presso l'Accademia della Crusca, Firenze, pp. 361-471.
- Alfieri G., Bonomi I. (2024), *Lingua italiana e televisione*, Carocci, Roma.
- Aprile M. (2015), *Dalle parole ai dizionari*, il Mulino, Bologna.
- Aprile M., de Fazio D. (2010), *La serialità telerivisiva. Lingua e linguaggio nella fiction italiana e straniera*, Congedo, Galatina.
- Aprile M., Martina A., in stampa, *Lingua e struttura delle serie televisive*, Milella, Lecce.
- Bianchi P., De Blasi N., Librandi R. (1997), “La Campania”, in Bruni F. (a cura di) *L'italiano nelle regioni. I. Lingua nazionale e identità regionali*, UTET, Torino, pp. 629-684.
- Braga P. (2008), *ER. Sceneggiatura e personaggi. Analisi della serie che ha cambiato la tv*, FrancoAngeli, Milano.
- Buonanno M. (2000), *Ricomposizioni. La fiction italiana / L'Italia nella fiction. Anno undicesimo*, Rai-Eri, Roma.
- D'Achille P. (2002), “Il Lazio”, in Cortelazzo M. et alii (a cura di), *I dialetti italiani. Storia, struttura, uso*, UTET, Torino, pp. 515-567.

- De Blasi N. (2014), *Geografia e storia dell’italiano regionale*, il Mulino, Bologna.
- Dusi N. (2008), “Dr. House: l’ambizione di capire. Libido abduttiva, ritmi narrativi, visioni iperreali”, in Pozzato-Grignaffini, *Mondi seriali*, pp. 25-46.
- Fumagalli A. (2008), “L’happy end. Fra logiche narrative e richieste di mercato”, in Pozzato-Grignaffini, *Mondi seriali*, pp. 139-157.
- Grasso A. (2007), *Buona maestra. Perché i telefilm sono diventati più importanti del cinema e dei libri*, Mondadori, Milano.
- Grasso A., Penati C. (2016), *La nuova fabbrica dei sogni. Miti e riti delle serie tv americane*, Il Saggiatore, Milano.
- Motta D. (2019), “La norma e il neostandard nelle serie televisive italiane e in quelle doppiate. Un unico modello linguistico o un doppiato ‘conciso?’”, in Moretti B., Kunz A., Natale S., Krakenberger E. (a cura di), *Le tendenze dell’italiano contemporaneo rivisitate*, Atti del LII Congresso Internazionale di Studi della Società di Linguistica Italiana (Berna, 6-8 settembre 2018), SLI, Roma, pp. 239-256.
- Pozzato M.P., Grignaffini G. (a cura di) (2008), *Mondi seriali. Percorsi semiotici nella fiction*, RTI, Milano.
- Sabatini F. (1985), L’«italiano dell’uso medio»: una realtà tra le varietà linguistiche italiane, in Holtus G., Radtke E., *Gesprochenes Italienisch*, pp. 84-154.
- Serianni L. (1989), “Lingua medica e lessicografia specializzata nel primo Ottocento”, in Id., *Saggi di storia linguistica italiana*, Morano, Napoli, pp. 77-139.
- Vignuzzi U. (1994), “Il dialetto perduto e ritrovato”, in *Come parlano gli italiani* (a cura di Tullio De Mauro), La Nuova Italia, Firenze, 1994, pp. 25-33.
- Zeoli S. (2010), “House – Medical Division”, in Aprile-de Fazio 2010, pp. 329-339.
- Zeoli S. (2010), “Scrubs”, in Aprile-de Fazio 2010, pp. 247-253.

## ABSTRACT

Although medical drama is a narrative genre that has been one of the most popular products on free-to-air-generalist television, an important turning point in Italy occurred only in recent years thanks to American model and detective plot. This stylistic analysis wants to trace the main features and transformations of our products, less contaminated by elements of other genres now for a greater credibility. It's also an overview about the development of the specialized language from the first medical series of the last decade (*Braccialetti Rossi, La linea verticale*) to the ones still running today as *Cuori* and *Doc*, that has become a best seller.

Sebbene il *medical* sia uno dei generi più apprezzati della televisione generalista, un'importante svolta in Italia si è verificata solo negli ultimi anni grazie all'esempio statunitense e all'intreccio con il poliziesco. Questa analisi stilistica vuole tracciare le principali caratteristiche e trasformazioni dei nostri prodotti, ora meno contaminati da elementi di altri generi per una maggiore credibilità. È anche una panoramica sullo sviluppo del linguaggio specialistico dalle prime serie mediche dell'ultimo decennio (*Braccialetti Rossi, La linea verticale*) a quelle ancora oggi in circolazione come *Cuori* e *Doc*, che è divenuto un successo mondiale.

## PAROLE CHIAVE / KEYWORDS

medical drama, TV series, serie mediche italiane, *Doc*.

DATA DI PUBBLICAZIONE: 28 FEBBRAIO 2025

FRANCESCA CIALDINI E NICOLETTA MARASCHIO, *L'ITALIANO DELLA RADIO*, CAROCCI EDITORE, ROMA, 2024.

L'agile, ma ricco volume fa parte della collana “Bussole” ed è uscito nell'ottobre 2024, in occasione del centenario della prima trasmissione radiofonica in Italia. Offre una panoramica completa della lingua della radio, soffermandosi nei primi due capitoli sul profilo storico (a cura di Nicoletta Maraschio) e negli ultimi due capitoli sul quadro attuale (a cura di Francesca Cialdini).

La radio in Italia tiene, nonostante la concorrenza delle piattaforme musicali e la fuga dei giovani verso altre forme di comunicazione in rete. L'indagine sugli ascolti della radio in Italia RadioTER per l'anno 2024 certifica un totale di ascoltatori della radio pari a 35 milioni nel giorno medio, su una popolazione di poco oltre 52 milioni di abitanti sopra i 14 anni, ma con la rilevante esclusione delle reti della RAI che lo scorso anno ha optato per rilevazioni autonome. L'ascolto avviene sempre più tramite mezzi diversi dall'autoradio - che comunque, post-pandemia, torna a essere il dispositivo più utilizzato - e dall'apparecchio domestico: smartphone, televisori, tablet e PC. Il suono della radio non è più volatile, ma persistente perché può essere ascoltato/riascoltato dalle piattaforme multimediali che contengono i canali radiofonici, ma anche podcast, audiolibri e il sonoro di trasmissioni TV (es. *Raiplay Sound*). La radio non è unidirezionale, al contrario è sempre più partecipata: con le telefonate e i messaggi vocali manda in onda gli ascoltatori che contribuiscono così con i propri contenuti alla trasmissione. Nella radiovisione, la comunicazione non si limita alla voce, in quanto è arricchita dalle espressioni del viso e dalla gestualità dei conduttori e degli ospiti. Tutti questi fattori aumentano la varietà, l'informalità e i margini di spontaneità del parlato radiofonico, con gli effetti sulla lingua che nel corso del volume saranno descritti.

Il **primo capitolo** è dedicato alla storia della radio italiana e alla sua lingua. La periodizzazione è legata a trasformazioni politiche fondamentali e a cambiamenti rilevanti nel sistema dei media: 1. Dalle prime trasmissioni nel 1924 alla fine del fascismo, 2. Dal 1945 al 1976 (legalizzazione dell'emittenza privata locale), 3. Dal 1976 al 2000, 4. Dal 2000 a oggi (affermazione di Internet).

Con l'URI nel 1924 e poi con l'EIAR dal 1928, la radio diventa il più potente mezzo di propaganda governativa. Gli interventi sulla lingua sono normativi: la sostituzione dei termini stranieri e il modello di pronuncia dell'asse Roma-Firenze. Nel 1944 l'EIAR si trasforma in RAI; fino agli anni '60 è prevalente il parlato-scritto, ovvero il testo scritto per essere letto o recitato. Irrompe la cultura giovanile, una miscela di musica, parlato spontaneo e umorismo demenziale. Il programma “Chiamate Roma 3131” nel 1969 introduce le telefonate in diretta degli ascoltatori. Intanto radio straniere iniziano a trasmettere in italiano, come Radio Montecarlo che adotta dediche e giochi per coinvolgere il pubblico, e nascono le radio libere, ammesse con una sentenza della Corte Costituzionale nel 1976. Si impongono le radio musicali commerciali con copertura

nazionale e, a partire dagli anni ’90, i grandi gruppi editoriali. Nel 1997 viene inaugurata la prima *webradio*.

Il **secondo capitolo** richiama le ricerche svolte dal Centro di Grammatica Italiana dell’Accademia della Crusca sul *Lessico italiano radiofonico*, composto da due corpora, il LIR1 (1995-1996, 64 ore di parlato di 9 emittenti pubbliche e private) e il LIR2 (2003, 32 ore di 3 reti RAI). Nel capitolo ne vengono studiati alcuni tratti, come i segnali discorsivi, le forme fatiche, i ‘plastismi’ e gli elativi. Nell’ambito del lessico è analizzato l’apporto di neologismi, forestierismi, tecnicismi e l’aspetto ancora contenuto del turpiloquio. Si sottolinea in particolare l’interesse della rilevazione delle tipologie comunicative e del grado di spontaneità del parlato radiofonico. Trent’anni fa il monologo era assolutamente dominante, il dialogo occupava meno di un quarto del tempo, le telefonate il 3%. In entrambi i campioni il parlato esecutivo, cioè il parlato letto o recitato sulla base di un testo scritto, superava il 60%: in questa modalità rientrano i programmi informativi e culturali, i radiodrammi, la fiction, la lettura ad alta voce di testi letterari. Il parlato programmato e il parlato semi-improvvisato erano oltre il 20%, il parlato spontaneo solo al 13%. Certo, bisogna ricordare che il LIR2 del 2003 comprende 3 emittenti RAI e nessuna privata commerciale, ma il basso livello di spontaneità rilevato colpisce in confronto all’oggi, in cui purtroppo non disponiamo di un’ampia base dati di confronto statistico.

Il **terzo capitolo** analizza la lingua della radio negli anni Duemila. Un tratto evidente è la presenza accresciuta del parlato spontaneo: l’integrazione del mezzo con la rete amplifica i tratti legati all’immediatezza del parlato. La lingua trasmessa alla radio presenta elementi di continuità con il passato e novità. La varietà dell’offerta comporta una grande ricchezza linguistica, amplificata dalla multimedialità e dalla crossmedialità: la radio mostra un’ibridazione avanzata nel sistema dei media, per la capacità di proporre i programmi in tutti i vettori disponibili. Con l’avvento del digitale e di dispositivi sempre connessi a Internet, la riproposizione di programmi già andati in onda rompe la simultaneità tra emissione e fruizione. Con il podcasting e i social media si supera quindi l’ascolto lineare, si estendono la personalizzazione e la partecipazione, l’interazione e la creazione di contenuti da parte del pubblico. Il rapporto tra social e radio è sempre più stretto. Facebook, Twitter (oggi X) e Instagram sono usati “come estensione dei programmi radiofonici, come luogo di partecipazione della comunità legata alla radio e quindi come strumento di costruzione e mantenimento del pubblico”. Il rapporto con lo scritto/parlato nel trasmesso radiofonico varia ovviamente a seconda dei programmi: aderenti allo scritto quelli informativi, aperti al parlato conversazionale quelli di intrattenimento. L’integrazione della radio con la rete ha amplificato la tendenza all’informalità e all’immediatezza, con l’immissione in massa di colloquialismi, giovanilismi e anglicismi. Si registra anche una presenza maggiore di forme basse e volgari,

che nei programmi di intrattenimento e nei talk show delle emittenti private - su tutti, *Lo Zoo di 105* e *La Zanzara* di Radio24 - sono moltiplicate rispetto ai primi anni Duemila. Il capitolo prosegue con un quadro aggiornato su emittenti, macrogeneri e programmi, con notazioni di descrizione linguistica dei raggruppamenti per genere: l’informazione e l’approfondimento, i programmi scientifici e culturali, l’intrattenimento leggero, la musica classica, lo sport, la pubblicità. Chiude il capitolo l’approfondimento dedicato alla radiovisione, un aspetto interessante dell’evoluzione radiofonica a partire dal 2007, quando RTL 102.5 apre il suo canale TV mandando in onda non solo una rotazione di video musicali, ma le riprese dal vivo e in diretta dagli studi. L’ascoltatore è spettatore, la radio smette di essere solo suono e diventa anche immagine. I canali *visual radio* sono attualmente 24 sul digitale terrestre e oltre 70 sulle piattaforme televisive. Una direzione di ricerca futura potrebbe essere verificare le interazioni comunicative e linguistiche sulla radio trasmessa in TV.

Il **quarto capitolo** approfondisce i rapporti tra radio e social network. La radio si è adattata molto bene ai cambiamenti e ha saputo adeguare il proprio linguaggio alle nuove tecnologie. Grazie a piattaforme come Facebook e Instagram, il pubblico si è allargato ed è aumentata la partecipazione, con conseguenze anche sul piano linguistico. L’analisi riguarda il periodo 2019-2024 e ha toccato soprattutto la struttura testuale e il lessico delle pagine/profili social di una selezione di reti e programmi radiofonici. Conferma la presenza di una lingua informale, di strutture testuali che si ripetono, lessico comune e sintassi non complessa. Molto dipende dal genere di programma e dal tema affrontato. Nelle pagine di reti e programmi di intrattenimento troviamo una lingua corrente, aperta a colloquialismi, giovanilismi e forestierismi già acclimatati, riferiti al mondo giovanile, dello spettacolo e dei social stessi (es. *vamping*, *blastare*, *triggerare...*). Il testo funge da introduzione a un’immagine o a un video; spesso sono semplici titoli o didascalie. Pertanto, i testi sono brevi, composti da frasi nominali e monoproposizionali: dominano la giustapposizione e la coordinazione. La punteggiatura è espressiva, con aggiunta di *emoticon* ed *emojis*; nella pagina FB di Rai Radio3, invece, l’uso della punteggiatura rispecchia quello della lingua scritta. La funzione dei post è l’invito a interagire, a partecipare con commenti, quindi abbondano le esclamazioni, le espressioni gergali di giudizio positivo o negativo (*adoro*, *devastante*, *pazzesco...*). La tendenza alla sintesi aumenta nel passaggio dei contenuti su Instagram e su TikTok. Su quest’ultimo si trovano, in particolare nei commenti, molte forme del gergo giovanile (*assurdo*, *bro*, *sto male...*).

In conclusione, le parole chiave che caratterizzano la radio oggi (personalizzazione, interattività e crossmedialità) sono dovute certamente all’avvento di Internet, ma erano potenzialità del mezzo fin dalle origini. L’italiano della radio è approdato a un “multilinguismo che filtra, reinventa e amplifica l’intero, multiforme panorama sonoro dell’Italia contemporanea”. L’immediatezza, la spontaneità e la colloquialità sono tratti ricercati in tutti i tipi di programmi, ma la lingua dell’intrattenimento dominante è

volutamente aperta a un registro informale e comico, talvolta tendente verso il basso e il turpiloquio.

La radio, insieme alla TV dal 1954, è stato uno dei principali fattori di italianizzazione e unificazione linguistica, un modello di lingua parlata. Oggi sono molti gli elementi di continuità, ma anche di discontinuità che il volume mette in luce. L’elemento di maggiore discontinuità consiste nella grande partecipazione degli ascoltatori, impensabile in televisione. Negli ultimi due decenni la partecipazione attiva del pubblico - soprattutto tramite i social network - ha accentuato i sommovimenti della lingua della radio verso quella dei suoi fruitori che, da meri ascoltatori, sono diventati produttori di contenuti.

ENRICA ATZORI

DATA DI PUBBLICAZIONE: 28 FEBBRAIO 2025