

 **LINGUE**  
**E CULTURE**  
**DEI MEDIA** 

**v. 9 n. 2**

**2025**



Milano University Press

*Direzione*

Ilaria Bonomi, Riccardo Gualdo, 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, 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*

Arianna Ferioli, Marta Idini

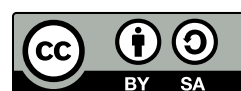
ISSN 2532-1803

doi: 10.54103/2532-1803/9/2/2025

Gli articoli sono sottoposti a un processo di *double blind peer review*.

© 2026, The Authors

Edito in Diamond Open Access dalla Milano University Press  
con licenza Creative Commons Attribution-ShareAlike  
(CC BY SA) 4.0 International su Riviste Unimi  
(<https://riviste.unimi.it/index.php/LCdM>)



**LINGUE E CULTURE DEI MEDIA**  
**v. 9 N. 2 (2025)**

EDITORIALE 5  
*Ilaria Bonomi, Riccardo Gualdo, Mario Piotti*

**SAGGI**

DAL TESTO NARRATIVO ALL'AVANTESTO FILMICO:  
*LIBERTÀ DI VERGA (1883) E BRONTE DI VANCINI (1972)* 7  
*Gabriella Alfieri*

LE VOCI DEI *MASS MEDIA* NELLE OTTO EDIZIONI  
DELLE *PAROLE AL VAGLIO (1954-1983)* DI GIUSEPPE L. MESSINA 47  
*Andrea Riga*

CORPI DIGITALI E LINGUAGGI INCARNATI: ECOLOGIE  
DELLA CONOSCENZA E RIVOLUZIONE DEL REALE 103  
*Marco Centorrino e Josephine Condemni*

**DISCUSSIONI**

LA LINGUA VA DOVE VUOLE? 118  
*Riccardo Gualdo*

**PAROLE DEI MEDIA**

FUMETTARE 138  
*Riccardo Gualdo, Mario Piotti*

**OSSERVATORIO**

LA SERIALITÀ TELEVISIVA IN ITALIA. OSSERVATORIO  
SULLE ANNATE 2024-2025 144  
*Marcello Aprile*

IL "PUGLIZIESCO": UN'ANALISI DEL LINGUAGGIO NELLE FICTION RAI  
*LE INDAGINI DI LOLITA LOBOSCO, GERRI E IL METODO FENOGLIO* 161  
*Rossella Refolo, Jader Ferrazzini*

TRA FACTUAL E INFOTAINMENT: LE DOCUSERIE NETFLIX (2020-2025) 200  
*Milena Romano*

ASPETTI LINGUISTICI DELLA SITCOM *THE BIG BANG THEORY*:  
LINGUAGGIO SCIENTIFICO, REGISTRI, SCELTE TRADUTTIVE 224  
*Giorgia Persiani*

PRIMI RILIEVI SUL LESSICO SCIENTIFICO DELLA SCI-FICTION TELEVISIVA 245  
*Angelo Variano*

### **SEGNALAZIONI**

RENZO DIONIGI, *LE PAROLE IN CHIRURGIA. DAL MEDIOEVO AL SARS-COV-2*,  
PREFAZIONE LINGUISTICA DI ILARIA BONOMI E RICCARDO GUALDO,  
MILANO, MIMESIS EDIZIONI, 2023 255  
*Kevin De Vecchis*

## EDITORIALE

*Ilaria Bonomi<sup>1</sup>, Riccardo Gualdo<sup>2</sup>, Mario Piotti<sup>3</sup>* ORCID: IB 0000-0003-4203-0753 RG 0000-0001-8864-4094 MP 0000-0002-7611-2223<sup>(1)(3)</sup> Università degli Studi di Milano (00wjc7c48)<sup>(2)</sup> Università degli Studi della Tuscia (03svwq685)

Poche parole introduttive al secondo fascicolo del 2025, con il quale si chiude il nono anno di vita di *Lingue e Culture dei Media*, per dar conto degli articoli contenuti e segnalare alcune novità.

La sezione saggi si apre con un articolo di Gabriella Alfieri che si sofferma sugli adattamenti cinematografici di opere verghiane. In particolare l'autrice mette a confronto il film di Florestano Vancini *Bronte. Cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato* (1972), con *Libertà* (1883), il bozzetto verghiano a cui il film si ispira. Attraverso una sinossi stilistico-diegetica, si mostrano le diverse modalità con le quali lo scrittore e il regista danno oggettività alla vicenda narrata.

Al dizionario di neologismi, forestierismi e sigle *Parole al vaglio* di Giuseppe L. Messina è dedicato l'articolo di Andrea Riga. Pubblicato per la prima volta nel 1954, il dizionario ebbe poi riedizioni fino al 1983. Dopo aver fornito indicazioni sulla struttura e le finalità dell'opera, Riga si sofferma sulle voci dei *mass media* (televisione, cinema e radio) registrate nelle otto edizioni del dizionario.

Marco Centorrino e Josephine Condemi analizzano, nel loro contributo, l'intreccio fra corpo, linguaggio e tecnologia nella contemporaneità, considerando i media digitali non più quali semplici canali di comunicazione, ma in chiave di ambienti cognitivi e linguistici in grado di trasformare l'esperienza stessa dell'essere umano. Costituisce una novità l'accoglimento di questo lavoro: la rivista risponde così alla sollecitazione del Comitato Scientifico sulla necessità di un dialogo con ambiti disciplinari che affrontano lo studio dei media da una prospettiva diversa da quella linguistica. Pur non mutando le proprie finalità, la rivista si apre a contributi, esclusivamente su proposta del Comitato Scientifico, che siano in grado di suggerire modi nuovi di osservare i media e, di conseguenza, diverse prospettive di valutazione degli stessi assetti linguistici.

Riappare, dopo vari numeri, la sezione Discussioni, per la quale Riccardo Gualdo propone una riflessione sull'idea di "Uso" come principio autonomo dell'evoluzione linguistica di fronte all'impatto che le nuove tecnologie digitali e l'IA hanno sulla stessa lingua e sui processi comunicativi. La messa in guardia rispetto ai pericoli di una standardizzazione guidata da algoritmi induce l'autore a sollecitare una consapevole educazione linguistica



digitale e la realizzazione di modelli di Intelligenza artificiale coerenti con la tradizione linguistica e culturale italiana.

Si apre, in questo fascicolo, una nuova sezione dedicata alle “Parole dei media”. Brevi articoli, di carattere prevalentemente divulgativo, racconteranno la storia di parole dei vari mezzi di comunicazione, ne indicheranno succintamente le evoluzioni di significato. La parola con cui la sezione si apre è “fumettare”, seguita dal (quasi) vietato *fumettare* negli anni Cinquanta del Novecento fino alla piena legittimazione culturale grazie a figure come Oreste del Buono.

Chiude il numero l'appuntamento annuale con l'Osservatorio sulla serialità televisiva. L'editoriale di Marcello Aprile si sofferma sulla produzione seriale nel biennio 2024-2025. Jader Ferrazzi e Rossella Refolo affrontano la produzione poliziesca ambientata in Puglia (*Lolita Lobosco, Gerri, Il metodo Fenoglio*). Le docuserie italiane prodotte e trasmesse da Netflix tra il 2020 e il 2025 sono esaminate da Milena Romano, che sottolinea come la serialità documentaria costruisca la propria veridicità attraverso l'enunciazione linguistica e si configuri come uno dei generi più rappresentativi della *post-tv* italiana. Giorgia Persiani propone un'analisi linguistica del parlato della versione italiana della *sitcom* *The big bang theory*. Infine Angelo Variano indaga il lessico scientifico nelle serie TV di fantascienza contemporanee, in particolare due produzioni Netflix: *Lost in Space* e *Another Life*.

SAGGI

## DAL TESTO NARRATIVO ALL'AVANTESTO FILMICO: *LIBERTÀ* DI VERGA (1883) E *BRONTE* DI VANCINI (1972)

*Gabriella Alfieri*

 ORCID: GA 0000-0002-6582-5172

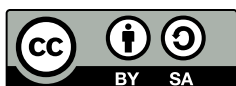
Università di Catania (03a64bh57)

### Abstract

Gli adattamenti cinematografici di opere verghiane vanno dai film muti tratti da *Cavalleria rusticana* (1909, 1910) e dai romanzi preveristi come *Tigre reale* (1916), al capolavoro neorealista di Luchino Visconti *La terra trema* (1948), che riattualizzava *I Malavoglia*, ai film tratti da novelle, come *L'amante di Gramigna* (1968) di Carlo Lizzani, o il recente e iper-caratterizzato *Rosso Malpelo* di Pasquale Scimeca (2007). Un caso di studio assai rilevante è *Bronte. Cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato* (1972) di Florestano Vancini, ispirato al bozzetto *Libertà* (1883), che narra una cruenta rivolta di contadini scoppiata durante la campagna di Garibaldi in Sicilia nell'agosto del 1860. L'analisi qui proposta si incentra sul confronto tra il testo della novella e la sceneggiatura del film, al fine di cogliere le ascendenze verghiane nella fase avantestuale della riscrittura cinematografica. In una sinossi stilisti-co-diegetica tra i due testi si compareranno le diverse modalità di approccio dello scrittore e del regista per oggettivare il racconto della rivolta e della sua repressione. Da una parte si osserverà l'attitudine plurivoca di Verga nel rappresentare da artista e non da storico gli eventi, dall'altra l'attitudine univoca di Vancini nel farne la cronaca, con la collaborazione di uno sceneggiatore d'eccezione, lo scrittore-saggista Leonardo Sciascia. **Parole chiave:** Cinematografia verghiana; *Bronte* di Vancini; *Libertà* di Verga; strategie diegetiche; analisi testuale

### FROM NARRATIVE TEXT TO FILMIC PRETEXT: *LIBERTÀ* BY VERGA (1883) AND *BRONTE* BY VANCINI (1972)

Film adaptations of Verga's works range from silent films based on *Cavalleria rusticana* (1909, 1910) and pre-verist novels such as *Tigre reale* (1916), to Luchino Visconti's neorealist masterpiece *La terra trema* (1948), which updated *I Malavoglia*, to films based on short stories, such as *L'amante di Gramigna* (1968) by Carlo Lizzani, or the recent and hyper-characterised *Rosso Malpelo* by Pasquale Scimeca (2007). A particularly relevant case study is Florestano Vancini's *Bronte. Cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato* (1972), inspired by the sketch *Libertà* (1883), which recounts a bloody peasant revolt that broke out during Garibaldi's campaign in Sicily in August 1860. The analysis proposed here focuses on a comparison between the text of the sketch and the film script, in order to grasp Verga's influence in the pre-textual phase of the film adaptation. In a stylistic-diegetic synopsis



of the two texts, the different approaches of the writer and the director will be compared in order to objectify the story of the revolt and its repression. On the one hand, we will observe Verga's plurivocal attitude in representing events as an artist rather than a historian, and on the other, Vancini's univocal attitude in chronicling them, with the collaboration of an exceptional screenwriter, the writer and essayist Leonardo Sciascia.

**Keywords:** Verga's cinematography; Bronte by Vancini; Freedom by Verga; diegetic strategies; textual analysis

## 1. IL TESTO PERPETUO: TRANSCODIFICAZIONE E APPROCCIO STILISTICO-DIEGETICO

Nella tradizione di discorso filmico formata dagli adattamenti per il grande schermo di opere verghiane si possono distinguere tre fasi, di cui due occupano la prima e la seconda metà del Novecento, e la terza si colloca nel nuovo millennio. La prima coincide con gli ultimi anni di vita dell'autore, e comprende i film muti tratti da *Cavalleria rusticana* 1909, 1910 (Longo, 1999) e dai romanzi preveristi: *Tigre reale* 1916, *Storia di una capinera* 1917, *Una peccatrice* 1918 (Gambacorti, 2003). Al Verga verista avrebbe poi attinto la cinematografia del secondo Novecento, riadattandone i testi per lo schermo con un approccio ideologico più "spinto", in rapporto alle posizioni moderate dello scrittore su temi di grande importanza storico-politica dell'Italia postunitaria. Si va dal capolavoro neorealista di Luchino Visconti *La terra trema* (1948), che riattualizza *I Malavoglia*, a film tratti da novelle, come *L'amante di Gramigna* (1968) di Carlo Lizzani, ispirato al racconto omonimo sul brigantaggio, e *Bronte. Cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato* (1972) di Florestano Vancini, ispirato al bozzetto *Libertà* (1883). Negli anni '90, i registi hanno realizzato trasposizioni cinematografiche più accentuate, che hanno esacerbato gli aspetti volutamente attenuati nella scrittura di Verga: così, la calligrafica *Storia di una capinera* (1993) di Franco Zeffirelli ha enfatizzato il sentimentalismo, e *La Lupa* (1996) di Gabriele Lavia ha esagerato i toni folcloristici. Nel terzo millennio si rasenta l'arbitrarietà nella reinterpretazione diegetica degli adattamenti di Pasquale Scimeca, che mira a «liberare» Verga dalla gabbia storico-critica del verismo (Motta, 2023). Così, in *Rosso Malpelo* (2007) l'oggettività viene annullata e si intravede quasi un lieto fine, mentre ne *I Malavoglia* (2010) la storia si svolge ai giorni nostri, introducendo con il personaggio di Alef il tema dei migranti, vagamente prefigurato da 'Ntoni nel romanzo di Verga. Ma l'intervento più visibile del regista è l'adozione del dialetto siciliano, che impone i sottotitoli anche al pubblico italiano e che diventa metafora dell'emarginazione, dell'incomprensione, riducendosi a pura ma vacua sonorità. Questa scelta espressiva radicale rappresenta un tradimento assoluto della poetica di Verga che, come è noto, ha affidato la rappresentazione del suo ambiente a un italiano regionale molto originale ed efficace, interferito dal siciliano, dal toscano e dal milanese, ma comprensibile a tutti e soprattutto voce sostanziata di un ethos e di un ethnos arcaici, ma saturi di valori (Alfieri, 2017).

L'analisi qui proposta si incentra su un film del periodo intermedio, vale a dire il già citato *Bronte* di Vancini: si istituirà un confronto tra il testo della novella di Verga e la sceneggia-

tura del film, al fine di cogliere il nesso tra scrittura narrativa e fase avantestuale della riscrittura filmica. In una sinossi stilistico-diegetica tra i due testi si compareranno le diverse modalità di approccio dello scrittore e del regista per oggettivare il racconto della rivolta e della sua repressione. Da una parte si osserverà l'attitudine plurivoca di Verga nel rappresentare da artista e non da storico gli eventi (Manganaro, 2022), dall'altra l'attitudine più univoca di Vancini nel farne la cronaca, con la collaborazione di uno sceneggiatore d'eccezione, lo scrittore-saggista Leonardo Sciascia. *Bronte* in tal senso sembrerebbe incarnare il ruolo del cinema come “cerniera” interpretativa tra letteratura e nuovi media teorizzato da Slavoi Žižek<sup>1</sup>.

L'approccio stilistico-diegetico alla novella di Verga e alla sceneggiatura di Vancini si riconduce idealmente alle coordinate teorico-metodologiche delle scienze del testo su cui si è formata la mia competenza analitica. Dalla semiotica delle origini riprenderò il principio per cui la transcodificazione in chiave filmica di un'opera di finzione ne altera significante e significato, causando una nuova produzione di senso, e ne riplasma la ricezione in base alla lettura/interpretazione proposta dal regista (Bettetini, 1971). Dalla semiotica più attuale, a prescindere dal perenne dibattito sulla ‘fedeltà’ o meno della ‘traduzione’ (Eco, 2003; Elliot, 2003), trarrò gli strumenti per osservare in una visione multiprospettica – diegetica e linguistica – il processo di adattamento della scrittura narrativa in riscrittura filmica. Per l'analisi dei due testi mi rifarò a linguistica, stilistica, retorica e filologia. Solo un approccio multiprospettico infatti consente di affrontare adeguatamente il «testo fluido» (Bryant, 2002; Bruhn - Gjelsvik - Frisvold Hanssen, 2013), o perpetuo (Ravazzoli, 1991)<sup>2</sup>, risultante da una transcodificazione, e pertanto dotato di una identità socio-culturale metamorfica, esposta agli orizzonti di lettura nelle varie epoche.

In questa metamorfosi traspositiva i capolavori veristi di Giovanni Verga sono andati incontro a distorsioni percettive in prospettiva culturale e socio-etica e conseguentemente in prospettiva didattica. Un caso emblematico è la novella *Libertà*, ritenuta rappresentativa di un presunto atteggiamento reazionario verso il Risorgimento che da Verga si sarebbe tramandato fino a Tomasi di Lampedusa, creando stereotipi educativi sull'immobilismo socio-politico che avrebbero “colonizzato” l'immaginario dei non siciliani (Insenghi, 2011: 96). Questo studio, basandosi su dati testuali osservati nella loro materialità linguistica e semantico-stilistica, vorrebbe contribuire a sfatare simili stereotipi, nella certezza che l'indiscussa attualità di Giovanni Verga nella didattica e nella cultura di oggi (Alfieri – Manganaro, 2022) deriva dall'impatto sperimentale e dalla forza euristica della sua scrittura (Forni, 2022: 155-56), basata su un artificio regressivo metamorfico e perciò oggettivabile in chiave multiprospettica.

Questa tecnica diegetica, fondata su un continuo riallineamento socio-comunicativo e prospettico tra autore e personaggi, è sintetizzata con chiarezza in un'intervista finora inedita rilasciata dallo scrittore pochi giorni prima di morire ad Aurelio Navarria, che si era appena laureato con una tesi sulle *Rusticane*:

<sup>1</sup> Secondo questa teoria le moderne tecnologie mediali svelerebbero le logiche narrative profonde dei romanzi ottocenteschi (Carmagnola – Pievani, 2003: 7).

<sup>2</sup> Ravazzoli, 1991: 121-46; 173-184. Le pagine rinviano ai saggi su Pirandello ed Eric Rohmer.

Basta mettersi nei panni di qualcuno che racconta ad altri come lui ciò che ha da dire. Immagini come se la scena si svolgesse in un'osteria, con un personaggio che parla e altri che ascoltano. Chi parla ha la sua cultura che non è dissimile da quella di chi ascolta. Quindi le osservazioni, i pensieri, insomma la visione delle cose, non vengono dall'alto ma dal basso e mettono sullo stesso piano chi trasmette il messaggio e chi lo riceve.

[...] Avevo sempre creduto nella fondatezza della realtà oggettiva, da tutti condivisa, col tempo però avevo già cominciato a dubitare per conto mio di questa idea e mi accorgevo che la realtà può variare a seconda dei punti di vista; anzi i miei stessi personaggi più celebri avevano sempre parlato dal loro “punto di vista”, indipendentemente dal mio (Oliva, 2025: 41 e 45).

Anche se l'intervistatore avesse parafrasato o semplificato nella trascrizione le parole di Verga, i concetti espressi sono pienamente coerenti con la poetica dell'autore e con i postulati della sua strategia mimetica: *mettersi nella pelle dei personaggi, vedere le cose coi loro occhi e dirle colle loro parole* (Alfieri, 2007), inquadrare la scena dal basso (Bigazzi, 1975) e riangolare la macchina da presa al punto di vista del soggetto narrante del momento<sup>3</sup>. Come si vede, e come cercherò di dimostrare nelle pagine che seguono, l'analogia cinematografica si adatta pienamente a uno scrittore-regista che, anche all'interno di una stessa novella – ed è il caso di *Libertà* – delegava il racconto a un narratore multiprospettico (Bigazzi, 1975; Forni in Verga, 2016) e metamorfico al punto da farsi «autore implicito» (Marchese A., 1995: 58). Sembra la stessa tecnica di Florestano Vancini, regista-scrittore che nel film *Bronte* affidava la sua «cronaca di un massacro» a un cineoperatore delegato e occulto<sup>4</sup> che, con la cinepresa ‘incollata’ alla realtà da filmare, aveva realizzato «une remarquable émission et un modèle de relation historique»<sup>5</sup>.

Questa osservazione ci induce a definire meglio gli obiettivi di questo studio: si cercheranno innanzitutto le ascendenze verghiane nel film di Vancini, evidenziando nella sceneggiatura le tracce di stile e di metodo diegetico della novella; si ricercheranno poi eventuali reminiscenze nella novella e nella sceneggiatura delle fonti storiche e memorialistiche dei fatti di Bronte che Verga e Vancini hanno sicuramente consultato. Se le fonti del regista sono dichiarate nei titoli di coda del film, per Verga occorre disoccoltarle nell'architettura del testo (Guglielmi, 1973: 125), da cui affiorano tratti residuali di cronaca, nonostante la programmatica “dissolvenza” dello scrittore verista nella sua opera.

Com'è noto, *Libertà* è una delle novelle verghiane più controverse e forse ambigue, poiché rievoca, seppur con creatività artistica, un drammatico episodio della campagna garibaldina, dando luogo a polarizzazioni critiche sulla posizione conservatrice o progressista

<sup>3</sup> Si veda la penetrante introduzione di Giorgio Forni a Verga, 2016: XI-CV.

<sup>4</sup> Vancini raccomandava ai collaboratori di «girare il film dando la sensazione che in quell'estate del 1860 a Bronte ci fosse un misterioso cineoperatore che, non veduto, riprendeva quanto stava accadendo» (cit. in Iaccio, 1998: 421).

<sup>5</sup> Acutamente il recensore del film di Vancini, trasmesso da TF1 la sera del 19 febbraio 1975, osservava: «En prise directe sur l'action à laquelle elles collent de bout en bout, les cameras nous livrent des faits bruts que n'encombre aucun discours, aucune réflexion et, si l'on devine bien que le cœur du metteur scene bat du côté des paysans, il ne cherche pas pour autant à alterer la vérité» (Belot, 1975: 23).

dell'autore<sup>6</sup>. L'ipotesi di una riscrittura verghiana arbitraria o addirittura “mistificante”<sup>7</sup> dei fatti di Bronte prescindeva comunque, salvo valide eccezioni<sup>8</sup>, da una lettura adeguata dei «complessi aspetti formali del testo»<sup>9</sup>, finora comunque limitata alle tecniche argomentative (Giuntini, 1985) o diegetiche (Marchese A., 1995; Sipala, 1984). Un'analisi aderente al testo, come quella qui proposta, vorrebbe contribuire a una riflessione più adeguata sugli strumenti stilistico-diegetici applicati da Verga in uno dei suoi bozzetti più riusciti. Un simile approccio sottintende il principio, implicito nella poetica verghiana, che la responsabilità ermeneutica è affidata al lettore, e, nel nostro caso di studio, a quello capace di cogliere la verità storica nel “monumento” letterario (Manganaro, 2022). Tale postulato estetico trova oggi riscontro nelle più accreditate teorie sulla rappresentazione letteraria dell'«*homme en action*» (Tortonesi, 2013).

Le rappresentazioni letterarie e cinematografiche del Risorgimento italiano costituiscono un caso tipico di manipolazione storiografica attraverso «costruzioni discorsive» che, secondo Foucault, tramandano visioni schematiche o persino manichee della storia nazionale (Cimini, 2018). Se per Verga l'intrinseca e voluta ambiguità delle modalità stilistico-discorsive adottate (Cimini, 2012) ha prodotto letture antipodiche, su Vancini ha pesato il condizionamento politico-culturale degli anni Settanta del Novecento, per cui la delusione per il mancato rinnovamento sociale del dopoguerra e poi del '68, provocava negli intellettuali italiani un'analogia automatica tra l'Italia postrisorgimentale e l'Italia postbellica<sup>10</sup>. Nella cinematografia di quegli anni si ebbero da una parte film come *Allonsafan* (1974) dei fratelli Taviani, che esaltavano il coté utopico del Risorgimento, e dall'altra film revisionisti come *Senso* (1955) e *Il Gattopardo* (1963) di Visconti, e appunto *Bronte* di Vancini, che per la palpabile «ansia di realtà» diventano essi stessi «fonte storica» del periodo in cui vengono realizzati (Orsitto, 2012: 154). *Bronte* in particolare, proponendosi dichiaratamente come «cronaca», va letto, più che come mera «traduzione per lo schermo di un testo letterario», come una ricodificazione della novella verghiana mirante a intervenire pragmaticamente nel dibattito sulla manualistica scolastica in Italia in atto negli anni dopo il '68 (Orsitto, 2012: 156-57).

## 2. DALLA NOVELLA *LIBERTÀ* AL FILM *BRONTE*: STRATEGIE STILISTICO-DIEGETICHE

La lettura in parallelo di *Libertà* e *Bronte* si incentrerà dunque sugli aspetti retorico-semiotici e stilistico-diegetici, evidenziando le modalità di transcodificazione del testo letterario in testo prefilmico, con metodi e intenti diversi dai confronti già proposti a fini storiografici o didattici<sup>11</sup>. Come si è accennato, il confronto tra le due narrazioni fictional dei cosiddetti

<sup>6</sup> Per una sintesi storico-critica di entrambi gli schieramenti si rinvia a Manganaro, 2022 e Cimini, 2018.

<sup>7</sup> Di mistificazione intenzionale parlò Sciascia, 1970. Si veda anche Puleio, 2022.

<sup>8</sup> Come quella di Mazzacurati, 1974.

<sup>9</sup> L'espressione fra virgolette è di Giuntini, 1985: 120.

<sup>10</sup> Per un'esauriente ricostruzione si rinvia al fortunatissimo Del Carria, 1966, cui si ispirarono scrittori, registi, giornalisti dell'epoca.

<sup>11</sup> Un confronto con implicazioni storiografiche si deve a LaPenta, 2012 e a Padovano, 2010. Presenta finalità didattiche il lavoro di Mainini, 2009.

“fatti di Bronte” si limiterà alla sceneggiatura del film, istituendo una sinossi tra scrittura narrativa e sua riscrittura pre-filmica<sup>12</sup>, l'avantesto, si direbbe quasi la matrice del testo filmico, la cui grammatica visiva sarà comunque considerata, in base ai risultati di studi mirati (Mainini, 2009; Genovese – Gesù, 1996). La scelta di limitare il confronto alla sceneggiatura si giustifica, oltretutto per ragioni di competenza analitica, per fattori di ‘immanenza’ tipologico-testuale. A lungo infatti *Bronte* rimase allo stato di sceneggiatura: progettato nel 1960, anno del centenario dell'Unità italiana, come miniserie televisiva, fu realizzato in tre puntate solo nel 1971, ma alcune criticità di natura politico-culturale ne impedirono la trasmissione nella tv pubblica<sup>13</sup>. Riconvertito da sceneggiato a film, *Bronte* fu proiettato nelle sale nel 1972<sup>14</sup>, suscitando un dibattito che spaziò dalle riviste specializzate ai rotocalchi<sup>15</sup>, focalizzandosi sulla rappresentazione dell'eroe garibaldino Nino Bixio<sup>16</sup>.

Prima di addentrarci nell'analisi sarà bene riassumere la vicenda su cui si basano *LIB* e *BRO*. Entrambe le opere qui prese in considerazione fanno riferimento ai drammatici eventi dell'estate 1860: Garibaldi, sbarcato in Sicilia l'11 maggio, si proclamò Dittatore pro tempore e tra giugno e luglio ordinò con appositi decreti che si distribuissero le terre demaniali ai siciliani che combattevano e ai padri di famiglia. In alcune zone della Sicilia orientale scoppiarono delle rivolte contadine perché le autorità locali non applicarono i decreti di Garibaldi. A Bronte, un piccolo paese sulle falde dell'Etna, la questione si complicava perché oltre alle terre demaniali si sarebbero dovuti assegnare al popolo i possedimenti della Duca di Nelson<sup>17</sup>. Di fronte alla resistenza dei borghesi più reazionari (i cosiddetti *cappeddi*), i contadini insorsero uccidendone una quindicina e devastando l'abitato con incendi e saccheggi. Temendo che quei moti popolari potessero compromettere l'esito della guerra in corso, Garibaldi emanò decreti che prevedevano processi per direttissima affidati a tribunali speciali, e mandò i suoi luogotenenti a reprimere le sommosse più violente. A Bronte fu inviato il severo generale Nino Bixio, che, applicando i decreti in vigore, dichiarò lo stato d'assedio, fece processare da un Tribunale speciale cinque presunti istigatori della rivolta, tra cui un avvocato di idee liberali, che furono fucilati il giorno dopo la condanna. Furono arrestati centinaia di rivoltosi, poi giudicati a Catania da un tribunale ordinario in un processo che durò 3 anni e si concluse con condanne all'ergastolo o ai lavori forzati, e con poche assoluzioni<sup>18</sup>.

<sup>12</sup> La novella, siglata *LIB*, si citerà dal testo dell'edizione Casanova 1883, riprodotto nell'edizione critica delle *Novelle rusticane* (Verga, 2016: 151-161); alla medesima fonte rinviano eventuali citazioni della redazione del 1920 per “La Voce” (Verga, 2016: 307-312). La sceneggiatura di Nicola Badalucco, Fabio Carpi, Leonardo Sciascia, Florestano Vancini, siglata *BRO*, si cita da Iaccio (2002: 93-230). Si daranno i riferimenti alle pagine direttamente nel testo. Per semplificare si farà riferimento nelle citazioni solamente a Vancini, pur tenendo presente che la scrittura fu elaborata dai 4 autori.

<sup>13</sup> Carpi, Sciascia, Vancini, 1965. La rappresentazione non del tutto positiva del Risorgimento risultò sgradita alle autorità governative dell'epoca.

<sup>14</sup> Si veda la *Premessa del regista* in Iaccio, 2002: 93, e La Magna, 2022. Il film fu restaurato nel 2002 dalla Scuola di Cinema-Centro sperimentale di cinematografia, e proiettato nelle sale. In televisione è andato in onda varie volte tra il 1985 e il 2018.

<sup>15</sup> Esposito, 2022: 29-39. Un'antologia di recensioni si legge in Genovese – Gesù, 1996.

<sup>16</sup> Tra gli interventi più appassionati ricordiamo Solmi, 1972 e Vancini, 1972.

<sup>17</sup> Nel 1799 Ferdinando IV di Borbone aveva donato all'ammiraglio Nelson il feudo di Bronte per ricompensarlo del supporto dato alla monarchia durante i moti giacobini.

<sup>18</sup> Per una ricostruzione esauriente ed equilibrata dell'intera vicenda si rimanda a Riall, 2012.

Passiamo ora all'esposizione dei dati relativi al confronto tra *LIB* e *BRO*: per maggior evidenza si faranno precedere le osservazioni pertinenti ai singoli aspetti stilistico-diegetici da etichettazioni tematiche.

### 2.1. Strategie e attitudini diegetiche

Nella novella *Libertà* le strategie diegetiche dominanti sono condensazione e analessi, con risultati di sicura efficacia per cui Verga si rivela uno “scrittore-regista”, come hanno ipotizzato letture cinematografiche della novella<sup>19</sup>, passate anche nella manualistica per la scuola<sup>20</sup>. Nella “cronaca” filmica di Vancini la giustapposizione sequenziale degli eventi è movimentata da un montaggio ispirato alla poetica del *kinoglaž* di Vertov, che affida all'intervento strutturante del regista e non alla penna dello sceneggiatore-letterato (in questo caso Sciascia) il potere di scrivere il “cinedramma” e di proporne la sua lettura al pubblico (Orsitto, 2012: 163, nota 20).

Sul piano strettamente discorsivo la variabilità prospettico-diegetica è ottenuta nella novella per mezzo del discorso indiretto libero, che, tradotto o meglio trasposto, nei dialoghi della sceneggiatura si stempera e si frammenta in focalizzazioni ‘triturate’ e individualizzate. Sembra questa la prima, ovvia, differenza tipologico-stilistica tra i due testi, scritto e trascritto, il cui rapporto di derivazione è tuttavia innegabile. Benché Vancini non citi la novella tra le numerose fonti storiche o memorialistiche elencate alla fine del film, *LIB* «emerges as a silent source text» di *BRO* (LaPenta, 2012: 20). Il regista riconobbe in ogni caso che l'ispirazione del film era nata dalla lettura della novella di Verga durante un viaggio compiuto in Sicilia per girare un documentario (Vancini, in Iaccio 1996, pp. 3-6). Lo confermeranno le ‘agnizioni’ di lettura (Nencioni, 1967) fra i due testi.

#### 2.1.1. Il paratesto

Anche il paratesto offre elementi rilevanti ai fini del confronto, a partire dal titolo, totalmente implicito in Verga che lo riduce a un sostantivo astratto, assolutizzato e insieme reso ambiguo dalla mancanza dell'articolo<sup>21</sup>, salvo poi farlo chiosare dal narratore interno<sup>22</sup>, mentre in Vancini è di per sé una presa di posizione e una dichiarazione di metodo. La corposa struttura frasale abilmente allitterante *Cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno mai raccontato*, che sostituiva tre precedenti opzioni orientate verso una progressiva impostazione documentaria (*La libertà*; *La rivolta di Bronte*; *I fatti di Bronte*), riflette in pieno gli intenti espressi poi dal regista nella didascalia introduttiva: «I fatti narrati in questo film sono realmente accaduti. L'impegno dei realizzatori è stato di ricercare e ricostruire avvenimenti e personaggi nella loro verità storica, non di inventarli» (Vancini, in Iaccio, 2002: 91-93). E nella replica a un recensore particolarmente ostile Vancini avrebbe ribadito di

<sup>19</sup> La novella è analizzata come se fosse un testo audiovisivo da Sipala, 1984 e Mineo, 2017.

<sup>20</sup> Cfr. Riccardi, 1989; Villa, 1995.

<sup>21</sup> Sul significato di *Libertà* nella novella si sono espressi tutti i critici che l'hanno analizzata.

<sup>22</sup> «Ora dovevano spartirsi quei boschi e quei campi. ciascuno fra di sé calcolava colle dita quello che gli sarebbe toccato di sua parte, e guardava in cagnesco il vicino. – Libertà voleva dire che doveva essercene per tutti! – [...] – ora che c'era la libertà, chi voleva mangiare per due avrebbe avuto la sua festa come quella dei *galantuomini!* →» (*LIB* 156-57).

aver voluto fare con *BRO* «un discorso serio» - fino ad allora intentato nel cinema storico - «sulle contraddizioni, sui problemi, sugli errori che stanno dietro la parola Risorgimento» (Vancini, 1972: 135). Come avrebbe poi osservato icasticamente Moravia, il film è storico nel metodo per la scrupolosa verifica sulle fonti, ma antistorico negli intenti per la palese contrapposizione alla narrazione agiografica del Risorgimento nella storiografia ufficiale e scolastica (Moravia, 1972).

Gli intenti di Verga sono inequivocabilmente enunciati nella folgorante frase finale della prefazione ai *Malavoglia*:

Chi osserva questo spettacolo non ha il diritto di giudicarlo; è già molto se riesce a trarsi un istante fuori del campo della lotta per studiarla senza passione, e rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere.

Il senso profondo dell'attitudine dello scrittore è chiarito, ove fosse necessario, dalle varianti relative al soggetto di questa osservazione: «l'artista» e «l'uomo» (Verga, 2014: 12-13, righe 46 e 63). La realtà dunque non è storicizzabile, si può solo ritrarla nella sua qualità di evento di cui si può solo essere spettatori (*spettacolo*) con attitudine neutra e spassionata, come lo scienziato fa con i fenomeni della natura, di cui può solo constatare la forza irrefrenabile e la belluinità (Manganaro, 2023: 31; Sipala, 1984; Mazzacurati, 1974).

L'autore di *LIB* rappresenta l'evento non certo da storico né da cronista, o da pubblico ministero, ma da scrittore verista che applica la rappresentazione implicita: per questo la sua novella, condotta con la procedura della *vitesse acquise* (Sipala, 1984: 152-53), riesce a rendere dinamicamente, con la mera eloquenza dei fatti, «il trapasso da un regime ad un altro» (Trombatore, 1970: 17-29). In *BRO* il dinamismo è interiorizzato, traducendosi visivamente con il frequente ricorso di Vancini a dei primi piani che mirano a mostrare l'agitazione interiore delle persone (Aichmayr, 1996: 213).

Lungi perciò dal configurarsi come una rappresentazione cronachistica degli eventi del 1860 a Bronte, *LIB* rimane una novella verista, il cui stile concitato ed essenziale, omissivo e simbolico (LaPenta, 2012: 17-18), si fonda semmai sulla tradizione orale e sui suoi etnotesti più tipici, il racconto folcloristico (De Meijer, 1984: 788-789) e la fiaba (Castellana, 2023).

### 2.1.2. *Dati parastorici, folclorici e dialettali*

Nonostante questi agganci con la cultura orale, però Verga, in *LIB* come in tutta la sua narrativa verista, riduce al massimo i dati marcatamente folclorici o dialettali, limitandosi a tratti di colore locale, come il sostantivo *caldura* ('afa'), che evoca il sic. *caurura* nel contesto che stiamo per citare. È in dialetto, certo per drammatizzare il contesto, l'invocazione del figlio maggiore della baronessa nella truculenta scena dell'assalto al palazzo, in cui lui, la madre e il fratellino neonato verranno ferocemente massacrati: «Mamà! Mamà!» (*LIB* 155). Verga, al contrario di Vancini, non inserisce canti popolari nelle macabre sfilate dei rivoltosi, e traduce in lingua il proverbio *Li strazzzi vannu all'aria*, limitandosi a mimare il discorso popolare modificando l'ordine sintattico della formula (*All'aria ci vanno i cenci*) già adottata dal Manzoni nel contesto di una rivolta popolare<sup>23</sup>. Una labile traccia di dialet-

<sup>23</sup> La variante siciliana è fornita dal Pitrè, fonte di tutti i proverbi de *I Malavoglia*, in cui la formula

to, che potrebbe risalire alle fonti storiche, si avverte nella perifrasi che connota, con un distanziamento marcato anche dall'articolo indeterminativo, la bandiera nazionale. Nel graffiante incipit della novella («Sciorinarono dal campanile un *fazzoletto a tre colori*» LIB 151) il narratore delegato popolare la connota come *fazzolettu a tri culuri*, secondo una perifrasi concretizzante tipica dei parlanti semicolti. Ma nell'indiretto libero dell'autore implicito che simula il parlato di un narratore interno colto che sta riflettendo sulla vanità della rivoluzione, il costruito appare italianizzato, e non a caso introdotto dall'articolo determinativo che, come insegna la linguistica testuale, rinvia a elementi discorsivi già noti («Dal campanile penzolava sempre *il fazzoletto tricolore*, floscio, nella caldura gialla di luglio» LIB 156). La perifrasi demolitiva *fazzoletto tricolore* era diffusa nell'uso linguistico dell'epoca, con implicazioni referenziali di stampo risorgimentale<sup>24</sup>.

In *BRO* la bandiera, non a caso definita spregiativamente da un prete borbonico «questa bandiera con tre colori» (*BRO* 99), diventa il simbolo esibito della rivolta, sin dalla scena 7, in cui il tricolore è sventolato dal gruppo di manifestanti decisi a cooptare nel moto popolare i braccianti che in piazza stanno contrattando l'ingaggio coi mediatori (*BRO* 104). Più avanti, nella stessa scena, la bandiera, issata sulla porta del circolo, diventa l'elemento scatenante della rivolta popolare, allorché, come confermano le fonti storiche, fu definita *pezza lorda* ('straccio sudicio') dal reazionario e borbonico notaio Cannata<sup>25</sup>.

In generale la sceneggiatura accentua i dati folclorici, introduce battute in siciliano per caratterizzare i protagonisti più infervorati della rivolta, e cita con scrupolo filologico le canzoni in dialetto, come *Palummedda bianca* che allude alla Sicilia liberata da Garibaldi (*BRO* 141), ma anche *La bella Gigogin* (*BRO* 190), per marcare l'incomunicabilità tra contadini siciliani e soldati garibaldini di origine settentrionale. Ma si tratta tutto sommato di dati estrinseci: nei dialoghi il dialetto è smorzato nell'accento regionale dei parlanti, e serve solo a dare il colore epocale e locale<sup>26</sup>. Ovviamente nel testo scritto di *BRO* il siciliano si percepisce solo in alcune marcature sintattiche, come il passato remoto o il verbo alla fine. Nel film la musica popolare sarà evocata dallo scacciapensieri, che sottolinea la paura dei personaggi o il manifestarsi degli eventi più drammatici (Mainini, 2009: 7).

compare in altra versione e in altro significato (Alfieri, 1985: 216). Il proverbio toscano *I cenci vanno all'aria* compare nel cap. XIV de *I promessi sposi*, sempre riferito alla giustizia che si accanisce solo contro i poveri.

<sup>24</sup> *Fazzoletto tricolore* ricorre anche ne *I Malavoglia*, ed è attribuita al vicario borbonico che discute con il farmacista repubblicano e socialista di questo era il frutto di «quella rivoluzione di satanasso che avevano fatto collo sciorinare il fazzoletto tricolore dal campanile» (Verga, 2014: 17). Effettivamente fazzoletti tricolori venivano venduti nelle fiere di paese prima e dopo l'Unità (Sipala, 1984: 153), e con quella perifrasi dispregiativa i reazionari indicavano nell'Italia postunitaria la bandiera della nazione appena nata dal Risorgimento, e nell'Italia preunitaria il simbolo sventolato dai cospiratori. Una ricerca in Google libri mostra che la perifrasi concretizzante ricorre in romanzi postrisorgimentali, in scritti memorialistici sui moti milanesi del 1848, e nel teatro comico. Il sintagma *fazzoletto tricolore* prosegue fino al Novecento, nella letteratura partigiana e persino ne *La luna e i falò* di Cesare Pavese. Per un'interpretazione sociopolitica del dato, cfr. Di Silvestro, 2000.

<sup>25</sup> Il notaio lascia il termine in dialetto, forse per farsi capire dai rivoltosi che hanno imbandierato col tricolore la porta del Circolo dei civili: «E perché non togliete questa pezza lorda?» (*BRO* 108), traduzione letterale della frase pronunciata in dialetto: «Pirchi non si leva sta pezza lorda?» (Radice, 2009: 352).

<sup>26</sup> La tipizzazione sociale, affidata a dati linguistici, si percepisce meglio nel sonoro del film: i brontesi parlano in siciliano; i soldati di Bixio in un piemontese italianizzato, e Bixio parla italiano standard e anche inglese.

### 2.1.3. *Adattamenti strutturali dalla novella al film*

Per meglio evidenziare le complesse modalità di adattamento dei fatti storici nel testo narrativo e nella sceneggiatura del film-cronaca può essere utile abbozzare la cronaca dei fatti di Bronte, evidenziando in corsivo i dati ripresi da Verga<sup>27</sup>, e indicando tra parentesi quadra la scena (siglata *SC*) corrispondente di *BRO*:

- 29 LUGLIO, LUNEDÌ: finto funerale di «Re Bomba» e dei notabili, con fucilate e tocchi di campana [*SC* 14]
- 31 LUGLIO, MARTEDÌ, MATTINA: agitazioni dei contadini per le terre demaniali vengono sedate dall'avv. Lombardo [*SC* 6-10]; i capipopolo, saputo che si è chiesto l'intervento di soldati da Catania, decidono di anticipare al 1 agosto la rivolta programmata per il 5;
- 1 AGOSTO, MERCOLEDÌ, MATTINA: i rivoltosi mettono dei presidi nei punti strategici del paese [*SC* 25]
- SERA: ore 22 circa, *suonano le campane di due chiese* e si sentono colpi di fucile;
- 2 AGOSTO, GIOVEDÌ, MATTINA FINO A MEZZOGIORNO rivendicazioni davanti al Casino dei Civili: *uccisione della guardia municipale Carmelo Luca Chiu-chiurella*, che aveva tentato di annotare dei nomi di rivoltosi a un presidio [*SC* 40]. ORE 23: *Rivoltosi armati di scuri, e fucili, preceduti da un branco di monelli, e accompagnati da donne scarmigliate, gridano: Viva l'Italia! morte ai sorci! viva Garibaldi!, si ubriacano e si danno per l'intera notte a saccheggi, incendi di case private e edifici pubblici* [*SC* 30-38].
- 3 AGOSTO, VENERDÌ: MATTINA INOLTRE - la folla, sorda ai richiami alla calma di Lombardo, continua nei saccheggi e va a caccia di «sorci». POMERIGGIO: ORE 3.00-5,00: assassinati il notaio Cannata, e il figlio [*SC* 53]; ORE 5.00-7.00: vendono trucidati 6 uomini, di estrazione sociale medio-bassa: 2 impiegati del catasto, un giovane avvocato, il cassiere comunale, 1 falegname e suo fratello. Di tutti vengono arsi i cadaveri. [*SC* 43-45//47-48//52]
- SERA: si espongono alle finestre lampioncini, bandiere tricolori, e la folla ebbra di vino si dà a danze orgiastiche
- 4 AGOSTO, SABATO, ALBA: arriva la Guardia Nazionale da Catania, con 80 uomini. Vengono fatti prigionieri i notabili inviati al popolo, e nonostante il tentativo di Lombardo di salvarli, un Tribunale del popolo li condanna a morte e vengono fucilati il giorno stesso [*SC* 53-54]. NOTTE: si gozzoviglia, si progettano altri eccidi, e si elabora un piano di reazione all'intervento della truppa regolare.
- 5 AGOSTO, DOMENICA: *Suonano le campane a stormo* per segnalare l'arrivo dei soldati guidati dal col. Poulet, che riesce a placare i rivoltosi [*SC* 56//58-59], ma non a impedire un ultimo omicidio: Antonino Lupo, fratello di Nunzio è assassinato da un'orda feroce di Malettesi.
- 6 AGOSTO, LUNEDÌ: Alle 10 del mattino arriva Bixio [*SC* 60], convoca i notabili

<sup>27</sup> I dati eventivi sono stati ricavati da Radice, 2009: 364 sgg. e da Riall, 2012.

e si fa dire i nomi dei colpevoli [SC 61], emana il decreto sullo stato d'assedio [SC 62]; ordina che la Commissione di guerra, prevista dai decreti di Garibaldi in vigore da giugno, vada a Bronte da Aderò, sua sede, per istruire il processo [SC 65].

7 AGOSTO, MARTEDÌ: MATTINA – si insedia la Commissione di guerra e inizia il processo lampo agli arrestati (l'avv. Lombardo, il Dott. Luigi Saitta, Giuseppe Meli Mauro, i fratelli Silvestro a Carmelo Minissale, e alcuni popolani). POMERIGGIO - Bixio fa un sopralluogo a Randazzo per sedare un'altra rivolta.

8 AGOSTO, MERCOLEDÌ: MATTINA, da Randazzo Bixio sollecita la fine del processo; ORE 12 -Bixio rientra a Bronte, e ordina la restituzione dei beni trafugati nei saccheggi [SC 76].

9 AGOSTO, VENERDÌ MATTINA: Bixio fa un sopralluogo a Regalbuto per reprimere un'altra rivolta [SC 78]; il processo si svolge in sole 4 ore. Vengono condannati a morte: Nicolò Lombardo, Nunzio Ciraldo Fraiunco il matto, Nunzio Nunno Spitaleri, Nunzio Samperi, e Longhitano Nunzio Longi. Gli altri imputati furono rimandati al Consiglio di guerra di Messina [SC 77].

POMERIGGIO: Bixio rientra a Bronte, e rimanda all'indomani mattina l'esecuzione della sentenza di fucilazione, inizialmente fissata per le 22 [SC 75 e 79].

10 AGOSTO, SABATO MATTINA, ORE 8: Fucilazione dei condannati; i cadaveri vengono lasciati esposti sul luogo dell'esecuzione fino a sera, come monito per i rivoltosi [SC 84-85].

11 AGOSTO, DOMENICA: Bixio nomina una commissione di civili, presieduta dal Commissario di guerra Zappalà, a governare il paese, e lascia Bronte.

12 AGOSTO, LUNEDÌ: Da Randazzo Bixio emana un proclama con un severo monito per mantenere l'ordine.

14-22 AGOSTO: il Consiglio Comunale assolda una compagnia di 60 uomini armati a presidio di Bronte, e nomina un Delegato di Pubblica Sicurezza; torna Poulet con una compagnia di Guardia Civica; *si scatena un clima di diffidenza reciproca nella popolazione*, con delazioni e arresti arbitrari; il Delegato libera gli arrestati che ritiene innocenti e *gli altri vengono trasferiti a Catania per il processo penale*.

15 GIUGNO 1861-12 AGOSTO 1863: *si svolge in 3 anni il processo penale a Catania; la sentenza prevede 37 ergastoli e condanne varie a lavori forzati*; vengono assolti il fratello dell'avv. Lombardo e il nipote Giuseppe Meli Mauro.

Come si può constatare, gli eventi narrati da Verga in sei dense paginette<sup>28</sup> e concentrati in soli 3 giorni con impianto speculare nella struttura diegetica<sup>29</sup> si svolsero in realtà nell'arco

<sup>28</sup> Il riferimento è all'autografo. Nell'edizione critica la novella occupa 10 pagine, ma si deve tener conto che metà è occupata dall'apparato critico con le varianti (Verga, 2016: 151-161).

<sup>29</sup> L'intuizione analitica si deve a Giuntini, 1985.

di una settimana, dal 3 al 10 agosto 1860. Nella sceneggiatura Vancini allinea gli eventi in una seriazione ordinata, con pochi spostamenti analettici o prolettici.

Qualche dato numerico chiarirà meglio la differenza. In *LJB* ho potuto individuare 9 nuclei narrativi che, secondo una tecnica già rilevata nel Verga novelliere, si possono equiparare, con terminologia analogica e non filmica, a sequenze suddivise in ‘fotogrammi’<sup>30</sup>. Nella sceneggiatura di Vancini si contano invece 85 scene. A parte l’ovvio condizionamento tipologico che differenzia la novella dal film, per cui il serrato indiretto libero di *LJB* non può paragonarsi ai fitti dialoghi di *BRO*, la trascrizione scenica di Vancini si presta a un confronto strutturale-diegetico con la sua fonte letteraria.

Schematizzerò qui di seguito la cronologia degli eventi, rapportandola ai corrispondenti nuclei diegetici di *LJB*<sup>31</sup> che, per uniformità di approccio analitico, distinguerò in sequenze e rispettivi fotogrammi, con relative inquadrature.

### **Sequenza 1 – Il venerdì della rivolta [151-154, 1-82]**

Fotogramma 1 [151, 1-16] – Venerdì mattina: Rivolta e prima strage (uccisi il barone, il prete, il ricco epulone, lo sbirro, il guardaboschi)

Fotogramma 2 [152, 17-29] – Uccisione del figliuolo della Signora e di don Paolo

Fotogramma 3 [152, 29-38] - Uccisione di don Antonio, del figliuolo della Signora, di don Paolo

Fotogramma 4 [153, 39-50] - Venerdì pomeriggio: uccisione del notaio e di suo figlio

Fotogramma 5 [154, 51-59] – Le popolane fanno strage delle donne altoborghesi

Fotogramma 6 [154, 60-82] – Venerdì sera: Assalto al palazzo baronale e uccisione della baronessa e dei due figli (uno adolescente e uno lattante).

Inquadratura 1. Assalto del palazzo e Fuga della baronessa [154, 60-72]

Inquadratura 2. Uccisione della baronessa e dei due figli [154, 72-82]

### **Sequenza 2 [154-155, 83-91] Sabato sera: tregua notturna dopo l’eccidio**

### **Sequenza 3 [155-156, 92-114] Domenica di resipiscenza**

Fotogramma 1. Mattina: raduno in piazza dei paesani e analisi della situazione [155, 92-100]

Fotogramma 2. Mezzogiorno: i popolani si confrontano con diffidenza sul criterio di distribuzione delle terre [156,101-106]

Fotogramma 3. Sera: lite per la spartizione e minacce di nuove stragi per i prepotenti [156-157, 107-114]

### **Sequenza 4: Lunedì: Arrivo di Bixio e repressione della rivolta [156, 115-131]**

Fotogramma 1 [157, 115-121] – Lunedì mattina: Arrivo di Bixio

Fotogramma 2 [157-158, 122-131] – Lunedì pomeriggio-sera: repressione di Bixio e fucilazione dei primi condannati

<sup>30</sup> Cerruto, 2023. Tra i primi a segnalare questa dinamica narrativa Fava Guzzetta, 2016: 197-211, e Sorbello, 2012: 280-282.

<sup>31</sup> Per brevità ometterò la sigla *LJB* nei rimandi al testo di *Libertà*, sempre citato nell’edizione critica (Verga, 2016: 151-161), indicando, separati da una virgola, il numero di pagina e quello delle righe.

Inquadratura 1. Bixio accudisce i suoi soldati e ordina di fucilare sul posto 5 o 6 arrestati presi a caso. [157-158, 122-126]

Inquadratura 2. Fucilazione dei condannati: il taglialegna si dispera; eco degli spari come mortaletti [158, 127-131]

**Sequenza 5** - Tempo indefinito, presumibilmente varie settimane: processo di imputazione con i giudici istruttori arrivati da fuori [158, 132-136]

**Sequenza 6** - Tempo indefinito, vari giorni di marcia: i condannati vengono scortati in città dai soldati e le mogli li seguono [158-159, 136-141]

**Sequenza 7** [159, 141-154] - Tempo indefinito, presumibilmente molti mesi: carcerazione preventiva dei colpevoli e rientro delle donne in paese

**Sequenza 8** [159-160, 154-165] - Tempo indefinito, presumibilmente molti mesi: il paese torna alla normalità

**Sequenza 9** [160-161, 166-186] – Tre anni: il processo e la sentenza.

- 7 fotogrammi, di cui 4 ricorsivi e 3 istantanei:
  - fotogramma 1. Appello degli imputati ed escussione dei testimoni [160-161, 166-175]
  - fotogramma 2. Arringhe degli avvocati [161, 175-178]
  - fotogramma 3. Giudici che ascoltano arringhe e testimonianze [161, 178-179]
  - fotogramma 4. Giuria di galantuomini, che ascoltano arringhe e testimonianze, e imputati che ne studiano l'attitudine [161, 178-183]
  - fotogramma 5. La giuria esce e gli imputati aspettano la sentenza [161, 183-184]

Come si vede, e premesso che si tratta di una suddivisione funzionale alla presente analisi<sup>32</sup>, *LIB* si articola in 9 sequenze, 18 fotogrammi e 4 inquadrature, la cui partizione ritmica è affidata a un sapiente apparato retorico, con ipotiposi, anafore, sinestesie<sup>33</sup>, climax, e a parole chiave con funzione di cornice, come *libertà*, *cappelli*, *galantuomini* che inquadrano la sequenza 3.3.

In *BRO* mancano precisi indicatori temporali atti a separare scene o gruppi d'inquadrature. In base all'alternarsi del giorno e della notte lo *script* può essere diviso in sette "giornate filmiche" contigue, in cui, come in *LIB*, si condensa l'azione. Nelle prime due "giornate" di *BRO* i dialoghi riassumono gli antefatti della rivolta che nella cronaca reale occupavano due mesi; così la repressione di Bixio, durata 5 giorni, viene riproposta in quattro giornate. Come in *LIB* la rivolta è descritta ampiamente, e occupa due giornate filmiche, che culminano nella strage guidata da Gasparazzo. Questa partizione sembra rispettata nel film (Mainini, 2009: 3).

<sup>32</sup> Una ripartizione in 5 macrosequenze, elaborata in base a dati diegetici, è stata proposta da Marchese A., 1995: 54.

<sup>33</sup> Come la *caldura gialla* di luglio in 3.1. Un'analisi stilistico-retorica di *Libertà* è oggetto di un altro studio in corso di elaborazione.

#### 2.1.4. *I tempi della narrazione*

Il tempo della novella, pur indeterminato da Verga, sembra imperniato su un andamento ternario, con implicazioni simboliche. La rivolta è quasi un triduo pasquale, dal venerdì di passione alla domenica di ‘resurrezione’, o meglio restaurazione dell’ordine preesistente. Dopo l’intervallo segnato dall’udienza preliminare per il rinvio a giudizio degli accusati e la loro carcerazione preventiva, si apre lo scenario finale, scandito anch’esso da uno schema ternario costituito dal triennio del processo di Catania. Nella novella e nel film si ha una sequenzialità diacronica degli eventi narrati, con un passaggio veristico «dal tempo pieno e frenetico del massacro al tempo vuoto e attonito in cui il massacro subito precipita e s’annulla, e infine al tempo lungo, naturale e storico», in cui i rivoltosi tornano ad aderire al proprio destino (Fenzi, 1996: 57). In *BRO* - che, coerentemente con la sua natura di *cronaca di un massacro*, si chiude con la fucilazione - manca però questa seconda fase. Nella deissi diacronica di *BRO* sembra di poter intravedere un’ascendenza verghiana, seppur in astratto, come scelta diegetica. In *LIB*, come in molti capolavori di Verga, il tempo appare sospeso e assolutizzato: i dati circostanziali e storiografici si evincono da dati retorici (es. la sineddoche delle *camicie rosse* dei garibaldini che si vedono salire verso il paese). Nella sceneggiatura e poi nel film di Vancini, che si propongono come cronaca, si indica nella didascalia iniziale la data dello sbarco in Sicilia come premessa ai fatti, ma, quasi verghianamente, non si danno poi riferimenti puntuali alla datazione degli avvenimenti. Altre tracce verghiane in *BRO* sembrano le caratterizzazioni simboliche, quasi bachtiniane<sup>34</sup>, della rivolta con metafore ossimoriche stagionali. In Verga il sovvertimento dell’ordine sociale dei tre giorni di rivolta, con probabile allusione ai saturnali romani, è connotato dall’autore implicito come «quel carnevale del mese di luglio» (*LIB* 155), con alterazione a fini creativi dell’effettivo dato cronologico della vicenda<sup>35</sup>. Come si è anticipato, poi, la carneficina seguita dal ristabilimento dell’ordine sociale precedente è rappresentata come un ciclo eventivo che va dal venerdì di passione alla domenica di resurrezione, secondo una strategia diegetica già collaudata nella «Mala Pasqua» di *Cavalleria rusticana*. Nella sceneggiatura di Vancini vengono evocati, certo non a caso, Natale e Pasqua nella scena 26, in cui il protagonista è il matto del paese, che nella sua percezione ludica della realtà, suona la novena di Natale con la cornamusa, suscitando il sarcasmo degli astanti:

Popolano: C’è poco da ridere. L’ha detto Frajunco..... Quest’anno Natale cade d’agosto... [...]

Primo vecchio: Lui dice che è Natale, secondo me è Pasqua

Secondo vecchio (cupò): E i galantuomini saranno gli agnelli pasquali» (*BRO* 140).

La designazione indeterminata delle ore, tipica delle culture arcaiche, è ripresa da Verga nella narrazione del mezzogiorno del sabato di tregua dopo la rivolta: «E come l’ombra

<sup>34</sup> Per un’attenta analisi in questa direzione si rinvia a LaPenta, 2012.

<sup>35</sup> Sciascia interpretava l’anticipazione a luglio della rivolta, che di fatto si svolse nei primi di agosto, tra gli elementi della presunta mistificazione verghiana della storia. La critica ha dibattuto a lungo sulla questione, con varie ipotesi: ma la variante dell’autografo, in cui la novella sarebbe stata inizialmente ambientata in giugno (*LIB* 156), conferma che si tratta solo di una scelta coerente con l’intento di trasfigurare un tragico evento socio-politico in un testo di finzione.

s'impiccioliva lentamente sul sagrato, la folla si ammassava tutta in un canto» (*LIB* 156). Vancini sembra ricollegarsi all'archetipo letterario verghiano allorché nella didascalia introduttiva della scena 7 descrive i «numerosi braccianti, allineati lungo una strisciolina di ombra sotto un muro» mentre attendono di essere scelti dal 'caporale' per l'ingaggio giornaliero (*BRO* 103).

#### 2.1.5. *Gli spazi scenografici: il paesello attonito dopo la rivolta*

Nell'immaginaria scenografia del narratore-regista Verga, che nelle *Rusticane* elabora un'autentica poetica del paesaggio<sup>36</sup>, è centrale lo spazio scenico della piazza con la chiesa e il casino dei galantuomini, dove il dramma ha avuto inizio e dove verrà archiviato:

E in quel carnevale furibondo del mese di luglio, in mezzo agli urli briachi della folla digiuna, continuava a suonare a stormo la campana di Dio, fino a sera, senza mezzogiorno, senza avemaria, come in paese di turchi. Cominciavano a sbandarsi, stanchi della carneficina, mogi mogi, ciascuno fuggendo il compagno. Prima di notte tutti gli usci erano chiusi, paurosi, e in ogni casa vegliava il lume. Per le straduciole non si udivano altro che i cani, frugando per i canti, con un rosicchiare secco di ossa, nel chiaro di luna che lavava ogni cosa, e mostrava spalancati i portoni e le finestre delle case deserte.

Aggiornava; una domenica senza gente in piazza né messa che suonasse. Il sagrestano s'era rintanato; di preti non se ne trovavano più. I primi che cominciarono a far capannello sul sagrato si guardavano in faccia sospettosi; ciascuno ripensando a quel che doveva avere sulla coscienza il vicino. Poi, quando furono in molti, si diedero a mormorare. – Senza messa non potevano starci, un giorno di domenica, come i cani! – Il casino dei galantuomini era sbarrato, e non si sapeva dove andare a prendere gli ordini dei padroni per la settimana (*LIB* 155-156).

È uno dei contesti che ha generato una delle più evidenti reminiscenze verghiane in Vancini, nella didascalia che descrive la scena 39:

Il paese è deserto. Finestre e porte sono chiuse.

Chiusa anche la porta della Matrice, la chiesa principale di Bronte, qualche cane randagio si aggira fra i resti ancora fumanti dei roghi e annusa e fruga fra le rovine fermandosi a leccare qua e là una macchia scura, forse di vino, o di sangue. È l'alba della domenica.

Poi ecco aprirsi una porta e uscirne fuori silenziosamente una donna, tutta scura nelle vesti domenicali, in testa la mantellina di panno nero [...] [*seguono altre donne che vorrebbero andare a messa, ma non trovano nessuno*]

Ma le campane sono mute, il portale chiuso (*BRO* 131).

La suggestione del testo letterario su quello pre-filmico non necessita di molti commenti. Basti solo sottolineare che il dettaglio dei cani che leccano le macchie di vino o di sangue

<sup>36</sup> Si veda Marchese D., 2009, e in particolare le pp. 179-218, dedicate a *Libertà* e ai *Galantuomini*.

è un'ulteriore reminiscenza verghiana. La didascalia di *BRO* riprende infatti, attenuandolo, uno dei più crudi contesti della novella, marcato dall'ossessiva allitterazione onomatopeica del nesso *cb*, che preannuncia poi l'ipotiposi cinematografica della luna che come un riflettore illumina, con efficace sinestesia (*lavava le pietre*), le case devastate e nude come scheletri. Benché sia stato appena citato, vale la pena di estrapolarlo dal contesto più ampio:

Per le straduciole non si udivano altro che i cani, frugando per i canti, con un rosicchiare secco di ossa, nel chiaro di luna che lavava le pietre, e mostrava spalancati i portoni e le finestre delle case deserte (*LJB* 156).

Il termine *straduciole*, connotato dalla vocale fonosimbolica e cupa *u*, tramite la quale Verga marca l'onomatopea della scena lugubre, sostituisce non a caso il più comune *stradicciuole* dell'autografo<sup>37</sup>. Il GDLI attesta solo la forma *straducola* in vari autori settentrionali, ma una ricerca in Google libri rivela la diffusione di *straduciole* in molti testi, anche letterari, otto-novecenteschi.

#### 2.1.6. *Dettagli diegetici: le campane a stormo*

Con tre scheggianti dettagli diegetici, allineati con andamento anaforico marcato da omoteleuto («sciorinarono dal campanile un fazzoletto a tre colori, suonarono le campane a stormo, e cominciarono a gridare in piazza: “viva la libertà!”» *LJB* 151), Verga ci fornisce le coordinate dell'evento che sta per narrarci. Tali informazioni sono ricavate da fonti processuali, memorialistiche o giornalistiche coeve. In ordine al primo tipo di fonti, va ricordato che tra i giurati del processo catanese c'era un Giuseppe Verga di Vizzini, zio dell'autore di *LJB* (Pappalardo, 2009: 77), e può darsi che in famiglia si parlasse del processo, oppure, come ipotizzava Sciascia, Verga potrebbe aver assistito al dibattimento o aver consultato le carte processuali. Inoltre alcuni eruditi locali scrissero storie di Bronte in cui rammentavano la rivolta e le sue conseguenze giudiziarie (De Luca, 1883). Infine le riviste e i giornali dell'epoca parlarono ampiamente del processo in Corte d'Assise a Catania, riportando l'arringa in cui il Pubblico Ministero rievocava la cronaca dei fatti, evocando con stile arcaizzante (*storno per stormo*)<sup>38</sup> il dettaglio con cui Verga avrebbe poi inaugurato la sua narrazione:

Verso le ore 23 e ½ suona qualche campana a stormo, dei villici armati si dividono all'estremità del paese occupando più luoghi, gridando all'armi, morte ai civili, abbasso il Presidente del Consiglio civico e del Municipio. Il Giovedì tutto è terrore nel paese, la gentaglia è ai posti per chiudere ogni scampo alla fuga, l'ordita cospirazione è allo svolgimento, compiuti i preparativi i cospiratori si armano, discendono sulla pubblica piazza, suonano le campane a stormo, si dà principio alla devastazione, al saccheggio ed alla strage<sup>39</sup>.

<sup>37</sup> Cfr. la riga 88 dell'apparato di *LJB* 156.

<sup>38</sup> La variante *campane a stormo* è diffusa nella lessicografia sei-settecentesca dell'italiano.

<sup>39</sup> L'arringa si legge nel n. 8 de “L'Italia. Giornale giuridico economico politico” dell'8 luglio 1863, p. 30. Il periodico fu fondato e diretto il 18 giugno 1863, tre giorni dopo l'inizio del processo, da Paolo Figlia, magistrato del collegio giudicante della Corte d'Assise, e diffondeva a scopo propagandistico le arringhe di difesa e accusa (Pappalardo, 2009: 78). La trascrizione delle arringhe si legge in appendice al volume di

In una sintesi elaborata dal cancelliere del primo processo penale svoltosi a Bronte nell'agosto 1860 si rintracciano tutti gli elementi della narrazione verghiana:

Alle ore 6 di quella notte si sentivano suonare a stormo le campane di talune chiese e chiamavano i ribelli al disordine ed al trambusto. Fatto giorno il tumulto proseguiva, e tutto il paese era cinto di gente armata, che impediva a chiunque l'uscita. In detto giorno aprivasi la tremenda scena con l'uccisione di Carmelo Luca. Circa le ore 22 si riunì un gran numero di ribaldi, il quale al suono di tromba e di tamburi minacciavano tutti a seguirli al grido di Viva l'Italia ed al trasporto del tre colore vessillo<sup>40</sup>.

Il dato è confermato da una fonte memorialistica coeva a *LIB*, che Verga con molta probabilità doveva conoscere (De Luca, 1883: 203, 204 e 207). E si noti in margine la designazione della bandiera - che per il narratore interno e l'autore implicito di *LIB* era stata *il fazzoletto a tre colori* o *fazzoletto tricolore*, e in *BRO* sarà denotativamente *il tricolore* - come *tre colore vessillo*, secondo i canoni della retorica burocratica del cancelliere.

In Vancini l'epigrafica narrazione verghiana si diluisce nella scena 6, incentrata sulla caratterizzazione del matto del paese, Ciraldo Frajunco che, con in testa un turbante tricolore, grida, seguito da monelli che lo canzonano: *Viva Caribbardo, viva Caribbardo* (deformazione di *Viva Garibaldi*). Il codazzo di ragazzini si infoltisce via via con un seguito di curiosi, cui si uniscono i manifestanti che fronteggiano in piazza i braccianti che discutono coi mediatori, coinvolgendoli a forza nel corteo diretto al Circolo dei civili (*BRO* 100-102). Come si vede, sparisce il dettaglio delle campane, sia nelle fonti citate che in Verga era un chiaro segnale concordato tra i rivoltosi per iniziare il tumulto.

#### 2.1.7. *Selezione diegetica di episodi e personaggi: soppressioni, condensazioni, aggiunte*

Un fattore rilevante nella ricerca degli adattamenti da *LIB* a *BRO* riguarda la selezione diegetica di episodi o personaggi che, rispetto agli eventi reali, Verga di volta in volta omette, aggiunge, condensa o trasforma nel suo racconto, mentre Vancini il più delle volte dilata gli avvenimenti, integrandovi a fini di drammatizzazione scene non documentate dalle fonti storiche. In *LIB* si segnalano due tipologie rilevanti di selezione diegetica: l'inserimento dell'assalto alla casa della baronessa, e la condensazione nel solo episodio di Bixio di due interventi militari, quello pacificatore ma effimero della Guardia Nazionale comandata dal colonnello Poulet, e quello duramente repressivo del generale garibaldino. Escludendo motivazioni di carattere biografico o storico-politico<sup>41</sup>, direi che tali interventi dell'autore siano dovuti semplicemente alla volontà di raggiungere l'efficacia e la densità richieste dalla sua poetica.

Papalardo; quella dell'accusa presenta numerose lacune, in quanto la copia del periodico conservata al Collegio Capizzi di Bronte risulta danneggiata. Le mie citazioni sono tratte da una copia integra del numero 8 de «L'Italia» conservata alla Biblioteca Civica Ursino Recupero di Catania. Per i riscontri in altre arringhe, cfr. Papalardo, 2009: 137-38 e 203.

<sup>40</sup> La citazione degli Atti del processo (volume I, foglio 83) è tratta da Radice, 2009: 417.

<sup>41</sup> Sciascia e altri critici ritenevano che Verga, all'epoca dei fatti arruolato nella Guardia Nazionale di Catania, avesse partecipato all'intervento di Poulet, e che volesse nascondere questo episodio per non scoprire il proprio ruolo di testimone oculare dei fatti di Bronte. Inoltre pensavano che cancellare la mediazione di Poulet coi rivoltosi desse una giustificazione in più alla dura repressione di Bixio.

Innanzitutto il saccheggio del palazzo baronale e l'omicidio della baronessa e dei suoi figli (sequenza 1.6) potrebbe costituire un'allusione velata alla duchessa di Bronte, erede di Nelson, che dall'Inghilterra, attraverso i suoi amministratori, opprimeva di tributi i contadini (Riall, 2012). In ogni caso va ricondotta a motivazioni argomentativo-diegetiche la scelta di sostituire l'insistita e macabra descrizione della devastazione del palazzo baronale e dell'efferato femminicidio e infanticidio al generico accenno delle cronache e delle fonti giudiziarie ai molteplici saccheggi e incendi delle case di possidenti e notabili. Verga, o meglio l'autore implicito, sa bene, come ogni reporter, che la tecnica dell'argomentazione *per exemplum*, col racconto approfondito di una singola storia toccante è più efficace dell'informazione astratta sulla tipologia di delitti. Inoltre la strategia diegetica di alterare ed enfatizzare i dati eventivi mirava a rendere universale e astratta la vicenda. Nella realtà infatti i rivoltosi non osarono attaccare il castello della Duca di Bronte, per rispetto agli Inglesi che stavano proteggendo i garibaldini e per il ricordo dell'assalto fallito durante i moti del '48 (Radice, 2009: 374). Verga in definitiva introduce un'inesistente baronessa – moglie, si badi, dell'immaginario *barone* trucidato all'inizio del racconto – proprio per accentuare da una parte la natura orgiastica della rivolta e degli eccidi compiuti dai ribelli e per chiudere ciclicamente, con un episodio massimamente cruento e terrificante – come l'uccisione di una donna inerme e dei suoi bambini – il racconto del venerdì di sangue, che era iniziato con l'omicidio del barone e con un altro infanticidio, il barbaro assassinio del figlio undicenne del notaio.

Mentre, come vedremo più avanti, *BRO* è fedele alla realtà dei fatti, rappresentando il figlio del notaio Cannata come un giovane di 22 anni, a sua volta padre di due bambini, trucidato dopo il genitore, la rielaborazione di *LIB* prende spunto dalla vicenda del figlioletto dell'amministratore della Duca, rapito e poi liberato dai rivoltosi.

Vale la pena di insistere su un dettaglio che ha suscitato l'interesse di Sciascia e della critica, vale a dire il nano, che in *LIB* sostituirebbe il matto del paese, Nunzio Ciraldo Frajunco, fucilato nonostante la sua disabilità perché cingendosi la testa di pezzuole tricolori, si era unito ai rivoltosi, gridando: *Cappelli, guardatevi, l'ora del giudizio si avvicina, popolo, non mancare all'appello!* (Radice, 2009: 364). Proficuo il confronto tra novella e sceneggiatura:

*LIB* - Sequenza 4.2.1

E subito [*il generale*] ordinò che glie ne fucilassero cinque o sei, Pippo, il nano, Pizzanello, i primi che capitarono. Il taglialegna, mentre lo facevano inginocchiare addosso al muro del cimitero, piangeva come un ragazzo, per certe parole che gli aveva dette sua madre, e pel grido che essa aveva cacciato quando glie lo strapparono dalle braccia. Da lontano, nelle viuzze più remote del paesetto, dietro gli usci, si udivano quelle schiopettate in fila come i mortaletti della festa [157-158, 122-126]

*BRO* – Scene 84 e 85 [*I condannati tra due ali di folla vengono portati nel luogo della fucilazione*]

Frajunco ha lo sguardo perso come quello di un naufrago qua e là sbattuto [...] Guarda avanti e indietro meravigliato, sorpreso, sta per cadere.

Può perdere la testa da un momento all'altro e lanciare uno dei suoi urli di sumani. [...]

Frajunco: Non voglio morire... Lo capite che non voglio morire?

Si fruga nel petto, sotto la camicia, ne trae un “abitino della Madonna”. Lo mostra prima a Lombardo, poi al garibaldino che gli sta al lato.

Frajunco: [...] La Madonna del Carmine... vedete la Madonna del Carmine? [... ] La Madonna mi farà la grazia (p. 223)<sup>42</sup>.

Due o tre garibaldini fanno voltare i condannati con le spalle al plotone d'esecuzione. [...] È un momento di totale silenzio [...]

Frajunco: La grazia... La Madonna del Carmine... la grazia... [...]

Ufficiale garibaldino: Fuoco!

Quattro corpi crollano sotto la scarica.

In piedi resta solo Frajunco.

Osserva i corpi che gli sono caduti a lato, si guarda intorno. [*Chiede grazia, ma viene finito con un colpo alla testa*]

Al comando dell'ufficiale il plotone, rimesso in posizione di marcia, si allontana.

Sullo spiazzo rimangono i corpi dei cinque giustiziati (pp. 226-227).

Come si vede, lo stile diegetico della sceneggiatura è segmentato e fondato sulla massima esplicitazione degli eventi, su cui la macchina da presa indugia per creare un effetto impressivo, potenziato dalla scelta di Vancini di chiudere il film con questa scena. Nella narrazione di Verga si ottiene comunque un potente effetto cinematografico, benché la fucilazione sia solo evocata come eco prolungata degli spari che ai paesani sembrano i fuochi d'artificio di una festa. Con semplici espedienti retorici (il paragone mimetico del parlato popolare e l'effetto allitterante dell'aulicismo *schiopezzate*, con consonante semplice<sup>43</sup> che accelera il ritmo ed evoca il sic. *scupittati*), lo scrittore ottiene una rappresentazione più efficace della ‘presa diretta’ un po’ troppo rallentata del regista.

Secondo Sciascia l'introduzione del presunto nano mirerebbe ad attenuare la crudeltà di Bixio che, condannando a morte un individuo incapace di intendere avrebbe violato la sacralità dei pazzi nella cultura popolare (Sciascia, 1970: 88-89). L'ipotesi, che oggi appare impressionistica, è stata contestata dalla critica con argomentazioni del tutto condivisibili: intanto il nano nell'immaginario popolare è un soggetto più buffo e ilare che malefico; inoltre la fucilazione di un nano, che difficilmente avrebbe avuto la forza fisica di compiere i violenti omicidi descritti in *LJB*, appare una rappresaglia ancora più ingiustificata di quella nei confronti di un ‘pazzo’ (Bigazzi, 1975: 83, nota 17). Secondo altri il “pazzo” e il “nano” rimanderebbero, con allitterazioni allusive, ai nomignoli di popolani effettivamente coinvolti negli eccidi<sup>44</sup>. Questa interpretazione effettivamente si avvicina a quella che

<sup>42</sup> La scena 84 fu poi girata «in maniera abbastanza diversa dalle indicazioni di sceneggiatura» (Vancini, in Iaccio, 2002: 223, nota).

<sup>43</sup> Il termine italiano sarebbe *schiopezzate*, e così figura nell'autografo e nella versione in rivista (*LJB* 158, 130-31). Verga sostituì nelle bozze del volume la variante poetica, con consonante scempia, adoperata anche da Pascoli.

<sup>44</sup> Verga avrebbe adombrato in *Pizzanello* il *pazzò* del paese, e nel nano Nunzio Spitaleri, il cui nomi-

vorrei suggerire, e che è avallata da dati filologici: tutto parrebbe derivare da una virgola introdotta arbitrariamente, con altre normalizzazioni grafiche, da un tipografo con velleità di grammatico<sup>45</sup>, e sfuggita al Verga nel correggere le bozze del volume. Nell'autografo<sup>46</sup> e nella prima stampa in rivista di *LIB*<sup>47</sup> *Pippo e il nano* non sono separati dalla virgola, che compare invece nella prima edizione delle *Rusticane* pubblicata da Casanova nel 1883, e si trasmette per inerzia all'unica ristampa<sup>48</sup>. Nell'edizione vociana delle *Rusticane* del 1920 l'autore reintroduce però il costrutto unitario composto dal nome del personaggio, seguito dal nomignolo popolare *Pippo il nano*<sup>49</sup>. Senza nulla eccepire all'edizione critica di Forni che, applicando i dettami della filologia d'autore e dell'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, ha adottato la variante della princeps, la lezione senza virgola sembra più congruente con la logica del contesto: *Peppi* – poi *Pippo* – *il nano* è un costrutto unico, che, con tecnica tipica dei nomignoli popolari, si appunta su un tratto fisico caratterizzante per connotare un membro della comunità, in questo caso un uomo di piccola statura. Merita un cenno anche la rappresentazione dei due protagonisti storici della rivolta in *LIB* e in *BRO*: l'avvocato brontese Angelo Lombardo, vittima delle rigide leggi di guerra, e il generale Nino Bixio che le dovette applicare. Il rammarico del luogotenente di Garibaldi nell'eseguire un mandato che sentiva contrario alla propria indole e alla propria etica è documentato dai sinceri sfoghi con la moglie e con gli amici<sup>50</sup> riguardo al «triste dovere» e alla «missione penosa» di dover impedire altre «infamie» a coloro che «si trucidano per la pancia»<sup>51</sup>.

gnolo era *Nunno* o *Nanno* (Sipala, 1984: 158).

<sup>45</sup> È il caso, ad es., dei pronomi composti *gliene* e *glielo*, che Verga aveva univertato nell'autografo e nella rivista, e che nel volume del 1883 figurano corretti, con una certa pedanteria, in *glie ne* e *glie lo* (*LIB* 157, 125-126 e 129). Si tratta del contesto concitato del frenetico intervento repressivo di Bixio, in cui la sequenza di varianti conferma l'attenzione di Verga a trovare la formulazione più adeguata: ««fece fucilargli i primi che capitarono» > «fece fucilare i primi che gli capitarono della rivolta» > «fece fucilare i primi rivoltosi che gli capitarono» > «ordinò che gliene fucilassero cinque o sei, Peppi il nano, Pizzanello, e tanti altri» > «ordinò che gliene fucilassero cinque o sei, Peppi il nano, Pizzanello, i primi che capitarono».

<sup>46</sup> L'autografo di *Libertà* è riprodotto nel Fondo Verga dei Microfilm Mondadori (bob. V, ft. 430-435).

<sup>47</sup> La novella fu pubblicata per la prima volta ne «La Domenica Letteraria», I, 6, 12 marzo 1882.

<sup>48</sup> La raccolta ebbe una ristampa, di cui l'autore non seguì l'elaborazione tipografica, nel 1885 (Forni, in Verga, 2016: LVI-LVII).

<sup>49</sup> Si legga l'intero contesto della sequenza: «Questo era generale! Perciò fece subito fucilare cinque o sei di quei manigoldi che avevano messo sottosopra tutto il paese. Pippo il nano, Pizzanello, i primi in lista. Il taglialegna, mentre lo facevano inginocchiare dietro il muro, piangeva come un ragazzo, per le ultime parole che gli aveva detto sua madre e il grido che essa aveva cacciato quando glielo strapparono dalle braccia. Da lontano, nelle viuzze più remote del paesetto, dietro gli usci, si udivano quelle schioppettate in fila come i mortaletti della festa» (*LIB* 393, 109-115).

<sup>50</sup> Nelle lettere e nel diario Bixio definisce la propria forzata repressione una «triste missione per noi venuti a combattere per la libertà» (in Riall, 2012: 179, note 40 e 42; lettera alla moglie del 17 agosto 1860, ivi: 296; lettera ad Agostino De Pretis, 12 agosto 1860, ivi: 295, nota 3). Alcuni anni dopo, il deputato Bixio caldeggiava l'approvazione di una severa legge contro i disertori e rievocava per analogia i fatti di Bronte. Pur esprimendo il disagio per aver dovuto reprimere violentemente la rivolta, rammentava le atrocità commesse dai ribelli, di cui era stato testimone: «Ho veduto io stesso di persona i cadaveri bruciati e lacerati, da cui avevano estratto il cuore» (*Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, Discussioni*, 10 dicembre 1863: 2211; e Riall 2012: 176).

<sup>51</sup> «In mezzo a tutte queste miserie, e diciamo la parola, a tutte queste *infamie*, non ci abbandoni la

Attenendoci ai dati puramente diegetici, osserveremo che in Verga si ha una descrizione epicizzante ma oggettivante di Bixio, sagacemente categorizzato, come tutti i personaggi simbolici di *LJB*, con l'etichetta socio-professionale. Con una potente sineddoche il *generale* appare «piccino» e solo, in sella al cavallo nero, ai rivoltosi che ne osservano inerti la salita verso il paese. Il narratore implicito lo caratterizza poi con i dati comportamentali contraddittori diffusi nella vulgata dell'epoca (da padre amorevole che mette a dormire i suoi soldati a soldataccio bestemmia-tore che entra in chiesa a cavallo se la mattina non si svegliano all'alba), e commenta lapidario: «Questo era l'uomo» (*LJB* 157-158). In Vancini invece si ha una descrizione rispondente alla realtà, ma interpretativa, per cui Bixio arriva in carrozza e poi prosegue ostinatamente a piedi, suscitando lo stupore dell'amministratore della Ducea:

Bixio: Forse lei conosce la Sicilia. Ma è certo che non conosce Nino Bixio.

Thovez: Aspetti almeno i suoi soldati; si tratta di poche ore.

Bixio (seccatissimo): Per me sono importanti anche le ore, e i minuti... E poi... Io posso entrare a Bronte come e quando voglio! (non riesce più a frenare la sua collera) Io non sono quel minchione di Poulet! (*BR* 186).

La critica letteraria e storica più recente ha superato le tendenze della critica degli anni Sessanta e Settanta del Novecento che tendeva a santificare o, rispettivamente, a demonizzare le due figure. Nell'ottica del nostro confronto tra testo letterario e avantesto filmico ci compete segnalare l'ellissi diegetica di Verga che esclude da *LJB* la figura dell'avv. Lombardo, non certo per una presunta mistificazione storiografica di matrice ideologica (Sciascia, 1970), ma anzi per accentuare lo sbandamento, l'impotenza e la confusione dei contadini siciliani, che si ritrovarono del tutto isolati di fronte agli «sconsiderati decreti di Garibaldi-Crispi», la cui mancata o parziale applicazione da parte della velleitaria borghesia locale fu l'«esca per la rivoluzione»<sup>52</sup>. La scelta di Verga appare congruente ai propri intenti estetici e alla 'filosofia' soggiacente alle *Rusticane*, in cui si polarizza il rapporto tra contadini e *galantuomini* come categorie sociali, e non c'è posto per singole personalità, carismatiche o negative che siano. Basti a dimostrarlo la designazione del *Reverendo* dell'omonima novella, di cui non viene reso noto il nome, con l'allocutivo usato dai popolani per rivolgersi a lui come pastore di anime e come usuraio. O, per stare al testo di *LJB*, basti segnalare che le vittime della strage vengono connotate in base al ruolo sociale («– A te prima, barone! [...] – A te, prete del diavolo! [...] – A te, ricco epulone [...]! – A te, sbirro! [...] – A te, guardaboschi! [...] *LJB* 151), rendendoli delle macrosineddoci e delle macrometonimie, simulacri e simboli del potere che rappresentano (burocrazia, clero ecc.). Il fatto che l'autore implicito a cui è affidato questo spezzone di racconto evochi il ricco epulone del Vangelo

speranza di cose migliori. Il Dittatore, affidandoci *la missione penosa* che stiamo compiendo, prometteva che approssimandosi il momento di attraversare lo Stretto ci chiamerebbe a sé: allora gettando uno sguardo sull'immenso orizzonte della nostra patria, dall'alto *di quest'Etna i cui abitanti si trucidano per la pancia*, noi sapremo trovare la forza necessaria a guadagnare il punto di imbarco tanto celermente quanto importa per essere al nostro posto d'onore, come oggi siamo al posto del *triste doverò*» (Lettera di Bixio al suo battaglione, Bronte, 8 agosto 1860, in Radice, 2009: 389).

<sup>52</sup> Lo notava acutamente Bigazzi, 1975: 83, nota 17.

autorizza un'analogia con lo stile delle parabole, in cui i personaggi vengono caratterizzati col ruolo sociale o ideologico, proprio come *il ricco* che rimane anonimo nella parabola di Luca (XVI, 20), mentre il povero, di cui viene fatto il nome (Lazzaro), verrà poi assunto in cielo accanto ad Abramo. In altri contesti diegetici del resto Verga mima lo stile evangelico, ad es. nell'indeterminatezza di perifrasi temporali come *In quel tempo*, che non a caso punteggia una delle novelle più 'paraboliche' e forse cristologica<sup>53</sup>, *Jeli il pastore*, non a caso definito da Asor Rosa (1973) «il primo uomo del mondo». Ovviamente nel film di Vancini le vittime della strage saranno individuate con i loro nomi anagrafici, ma verrà rispettata, con una ripresa cinematografica dall'alto al basso la gerarchia sociale decrescente degli uccisi che rappresentano la ricchezza e il potere, (Sipala, 1984: 153; LaPenta, 2012: 171-185). In *BRO* i dimostranti hanno nome e cognome, ma le sineddochi e le antonomasie che anche in *LIB* caratterizzano le classi sociali vengono di volta in volta stemperate o accentuate rispetto a Verga. Così il *casino dei galantuomini* si italianizza in *circolo dei civili*, forse per evitare un'ambiguità che sarebbe poi stata marcata da Nino Bixio, nella finzione filmica e nella realtà storica:

Una domanda, signori. Dove stavate, voi che in Sicilia siete chiamati galantuomini, mentre la canaglia metteva a soqquadro il paese? (*BRO* 188)

Nel disarmo di Bronte comparvero oltre 350 fucili d'uomini che in Sicilia si chiamano galantuomini e che noi chiamiamo miserabili vigliacchi. Perché non si difesero?... [...] tutti disertano il loro posto gridando aiuto, e i pochi ignoranti e tristi rimasero padroni del paese<sup>54</sup>.

Anche i borghesi di *BRO* non mancano di sottolineare questo dato:

Nunzio Cesare (insinuante): Lombardo è un galantuomo... come noi, porta il cappello... come noi, non la coppola.

Leotta: Bravo! Il Municipio che chiede aiuto al capo della opposizione. [...]

Nunzio Cesare: Meglio il cappello di Lombardo che la coppola di Longhitano Longi... (*BRO* 111).

Non è escluso che nella novella di Verga si avvertano echi delle fonti documentarie: il pubblico ministero del processo di Catania nella sua arringa definì *galantuomini* quelli che per lui erano le vittime della rivolta. Negli altri interventi pronunciati in sede processuale aveva adoperato le più neutre definizioni di *cappeddi* e *civili*, ma ricorse al termine con duplice valenza in italiano e in siciliano nel testo argomentativo che doveva orientare la sentenza e che fu prontamente diffuso dalla stampa locale per manipolare l'opinione pubblica a sfavore degli imputati<sup>55</sup>. Il regista emula lo scrittore nella connotazione retorica dei protagonisti della rivolta: così i toscaneggianti *berretti bianchi* dei contadini ribelli di *LIB* vengono sicilianizzati come *coppole* da Vancini, che conserva invece la metonimia verghiana *cappelli*, ma vi appone una chiosa («cioè i galantuomini» *BRO* 106-7). Diverso invece il trattamento

<sup>53</sup> È quanto emerge da una mia lettura stilistica della novella che pubblicherò a breve.

<sup>54</sup> Nino Bixio, Lettera al governatore di Catania del 10 agosto 1860, in Riall, 2012: 219.

<sup>55</sup> "L'Italia. Giornale giuridico economico politico", I, n. 8 dell'8 luglio 1863. Cfr. qui la nota 38.

degli slogan dei rivoltosi: Verga abbina all'interiezione allusiva al titolo della novella (*Viva la libertà!*) l'invettiva *Addosso ai galantuomini!*, che traduce l'originale *Morte ai sorci!*, ingiuria gergale con cui il popolo connotava i reazionari filoborbonici di estrazione borghese<sup>56</sup>. Vancini invece riporta le minacce documentate dalle fonti storiche:

- Sorcio!
- Sanguisuga!
- Ladro!
- Viva Garibaldi!
- A morte i sorci! (BRO 109)

L'allusione alle *sanguisughe* che si nutrivano del *sangue del povero* è convalidata da un testimone del processo di Catania, che, pur attraverso il filtro della trascrizione del cancelliere italofono, restituisce efficacemente la dinamica degli assalti dei rivoltosi:

Cotesta devastazione ed incendio si operava sfondando in prima le porte d'ingresso a colpi di scure, e buttando indi dalle finestre tutti o parte dei mobili che guarnivano le stanze. Buttati giù dalle finestre nei vicoli i detti mobili vi attaccavano il fuoco, e vi stavano attorno per evitare che la povera gente ne asportasse di quel fuoco qualche pezzo a casa propria essendo la parola d'ordine [...] tutto doversi bruciare e niente rubare perché *era sangue del povero, roba loro*<sup>57</sup>.

Verga traduce la testimonianza processuale in invettive contro gli assassinati in entrambe le versioni della novella:

A te, ricco epulone, che non puoi scappare nemmeno, tanto sei grasso del sangue del povero (LIB 151).

Sarebbe stato notaio anche lui! Succhiasangue lui pure! (LIB 308).

Vancini distribuisce le espressioni connotative dello sfruttamento in un concitato dialogo tra il popolano arricchito che verrà risparmiato per solidarietà sociale dai rivoltosi, e un caporione accanito del branco:

Calanna: Ma che cosa volete da me? Sentitemi, Voi lo sapete che io non sono come uno di quei galantuomini. Io ho lavorato tutta la vita e la roba me la feci con le mani mie.

Aidala: Succhiandoci il sangue nostro. E tu hai la roba e noi solo umiliazioni e miseria... e i nostri figli a casa muoiono di fame. [...]

Calanna: La roba me la feci col sangue! Prendetevela pure... Ma prima ammazzare mi dovette! (BRO 166-167)

<sup>56</sup> L'invettiva reale era «Viva l'Italia, morte ai sorci!». La scelta lessicale di Verga avallerebbe la lettura della rivolta di Bronte come episodio conforme alle istanze della rivoluzione garibaldina (Sipala, 1984: 153).

<sup>57</sup> La deposizione, filtrata con evidenza dal cancelliere, come denotano i toscanismi (*cotesta*) e i burocratismi (*in prima*), si legge negli atti del Processo, faldone VII, foglio 5, ed è riportata in Mavica, 2010: 224.

2.1.8. *Espansione di dati diegetici*

La dinamica di espansione diegetica è palese sin dal confronto tra l'inizio della novella e le scene di apertura del film:

Sciorinarono dal campanile un fazzoletto a tre colori, suonarono le campane a stormo, e cominciarono a gridare in piazza: «Viva la libertà!». Come il mare in tempesta. La folla spumeggiava e ondeggiava davanti al casino dei galantuomini, davanti al Municipio, sugli scalini della chiesa: un mare di berrette bianche; le scuri e le falci che luccicavano. Poi irruppe in una stradicciuola.

– A te prima, barone! che hai fatto nerbare la gente dai tuoi campieri! – Innanzi a tutti gli altri una strega, coi vecchi capelli irti sul capo, armata soltanto delle unghie. – A te, prete del diavolo! che ci hai succhiato l'anima! – A te, ricco epulone, che non puoi scappare nemmeno, tanto sei grasso del sangue del povero! – A te, sbirro! che hai fatto la giustizia solo per chi non aveva niente! – A te, guardaboschi! che hai venduto la tua carne e la carne del prossimo per due tari al giorno!

E il sangue che fumava ed ubbriacava. Le falci, le mani, i cenci, i sassi, tutto rosso di sangue! – Ai galantuomini! Ai cappelli! Ammazza! ammazza! Addosso ai cappelli! (*LJB* 151).

La narrazione in *medias res* di Verga, impiantata in una sintassi visivo-sonora contrappuntata da allitterazioni, anafore, omoteleuti, metafore innestate su sineddoci, e marcata da perifrasi corpose (*fare la giustizia*, simile al *fare la libertà* che affiorerà più avanti), sintetizza o per meglio dire evoca un fatto realmente avvenuto. Si tratta del processo sommario al quale una sorta di tribunale del popolo sottopose alcuni notabili del paese che la Guardia Nazionale aveva arrestato per proteggerli dalla furia dei rivoltosi. Dopo averli giustiziati nella località che era stata sede delle fustigazioni all'epoca del regime feudale, i ribelli ne tagliarono a pezzi i cadaveri (Riall, 2012: 174).

Vancini riprende integralmente l'episodio nella scena 54, rispettando la cronologia degli eventi e narrandolo con reminiscenze fraseologiche che accusano l'«archetipo letterario verghiano»<sup>58</sup>. Terminato il processo sommario, i 5 imputati, tra cui il carceriere e l'usciera addetto ai pignoramenti, vengono giustiziati. Un carbonaio commenta soddisfatto con l'avv. Lombardo che, seduto al caffè in piazza, appare turbato:

- Don Nicola! Sarà contento il generale Garibaldi.

A Bronte la libertà l'abbiamo fatta da soli... Con queste mani nostre.... (*BRO* 177).

La percezione concretizzante di concetti sociopolitici come manufatti che un qualsiasi artigiano può realizzare è tipica della mentalità dei personaggi popolari in Verga: nei *Malavoglia* padron 'Ntoni supplicherà il farmacista di *fare la repubblica* al più presto, in modo che il nipote possa evitare il servizio militare, e in *LJB* e *BRO* il 'prodotto' da fabbricare è proprio la libertà.

<sup>58</sup> Sarebbe questa la parte del film che forse deve più alla novella secondo Orsitto, 2012: 165.

Sempre a partire dall'incipit di *LJB* Vancini sviluppa in episodio-prologo l'allusione dei rivoltosi che uccidono gli oppressori. Così la battuta che condanna a morte il guardaboschi (– *A te, guardaboschi! che hai venduto la tua carne e la carne del prossimo per due tari al giorno!*) si espande nella cruda scena iniziale di *BRO*, in cui un contadino e il figlio, sorpresi a far legna nel feudo dei Nelson, vengono brutalmente fustigati dal campiere (*BRO* 94). Altre reminiscenze verghiane, benché da testi diversi da *LJB*, si osservano nella scena 2, in cui per connotare la miseria estrema del popolo siciliano vengono raffigurati, con la tecnica del continuity editing<sup>59</sup>, un pescatore di sanguisughe e due gruppi di bambini, alcuni «laceri e scalzi», altri «magri e col ventre dilatato, scalzi, nudi, e con la pelle scurissima» che frugano «in cumuli di immondizie» o «nella terra come cani da tartufo, estraendo di tanto in tanto qualche radice» (*BRO* 95). Vancini pensava certo ai monelli di *Fantasticherie* (1878) e a uno dei protagonisti della novella *Vagabondaggio* che apre la raccolta omonima (1887). Nella realizzazione della pellicola il prologo, «girato con una tremolante camera a mano», ci immerge in un contesto di degradazione che anticipa e in certo senso intende motivare la violenza delle scene degli eccidi, col risultato di «un film che coinvolge sconvolgendo» (Orsitto, 2012: 161).

Lo scoppiare della rivolta, che Verga condensa in poche righe epiche, senza antefatto, in cui tre verbi al passato remoto scandiscono la «proiezione storica del fatto» (Sipala, 1984: 152), è tradotta da Vancini in una serie di scene rapide e concitate. Il regista, per assolutizzare la rivolta contadina, espande la narrazione con un innesco che richiama la Rivoluzione francese. Il matto Frajunco e gli altri rivoltosi assaltano, quasi fosse una piccola Bastiglia paesana, la prigione in cui la Guardia Nazionale ha rinchiuso gli arrestati dai ribelli per proteggerli:

Alle carceri, alle carceri! A liberare i prigionieri! Viva la libertà! (*BRO* 142).

In tutte queste scene iniziali anche il montaggio si fa più veloce, per rendere la violenza, la concitazione e il caos della rivolta, riproducendo nella sintassi filmica la sintassi a ritmo sostenuto della novella verghiana (Iaccio, 1998: 210).

In *BRO* i tempi contratti e compatti di *LJB* (3 giornate per la rivolta e la repressione, 3 anni per il processo) si sfaldano in diverse giornate, come nella realtà dei fatti. Le scene 40-55 descrivono minutamente gli assassinii dei singoli personaggi, che in Verga sono concentrati in pochi fotogrammi narrativi. Nella scena 40 discende dal monte il drappello dei carbonai capeggiato da Calogero Gasparazzo: i ribelli sono caratterizzati con un'ipotiposi ritmata da isocolo che sembra mimare la sintassi ritmata di *LJB* («Neri, torvi, sporchi, li guida uno più nero e più torvo di tutti» *BRO* 152; e cfr. *LJB* 151: «Le falci, le mani, i cenci, i sassi, tutto rosso di sangue!»).

Anche nei dialoghi affiorano ascendenze verghiane, seppur con qualche artificio:

Gasparazzo: Salute, picciotti. Allora, la facciamo questa rivoluzione? [...] Santo diavolone! E come si fa a fare la rivoluzione contro i cappelli se chi la comanda è un cappello? [...] Picciotti, noi andiamo a stanare i sorci, voi fate buona guardia che qualcuno non scappi dalla trappola (*BRO* 153-154).

<sup>59</sup> Il *continuity editing* è un rapporto di causa effetto che pone sistematicamente lo spettatore al centro dell'attenzione (Orsitto, 2012: 158).

La guardia municipale li spia e annota su un taccuino i nomi degli insorti, ma viene scoperto e trucidato:

Contadino ubriaco: Morte agli sbirri! Morte a Chiurchiurella!

Chiurchiurella retrocede spaventato, ma Calogero Gasparazzo gli spara due colpi, quasi appoggiandogli le canne del fucile sullo stomaco. Chiurchiurella cade nella polvere dello stradale (*BRO* 155-56).

In Verga, come si è appena visto, si aveva solo l'invettiva: *A te sbirro!* Il fotogramma più crudo dell'uccisione del notaio, che in *LJB* si limitava a una rievocazione inserita nella più sconvolgente uccisione del figlio, è scorporata in *BRO* nella raccapricciante scena 44:

Ma il peggio avvenne appena cadde il figliolo del notaio, un ragazzo di undici anni, biondo come l'oro, non si sa come, travolto nella folla. Suo padre si era rialzato due o tre volte prima di strascinarsi a finire nel mondezzaio, gridandogli: – Neddu! Neddu! – Neddu fuggiva, dal terrore, cogli occhi e la bocca spalancati senza poter gridare. Lo rovesciarono; si rizzò anch'esso su di un ginocchio come suo padre; il torrente gli passò di sopra; uno gli aveva messo lo scarpone sulla guancia e glie l'aveva sfracellata; nonostante il ragazzo chiedeva ancora grazia colle mani. – Non voleva morire, no, come aveva visto ammazzare suo padre; – strappava il cuore! – il taglialegna, dalla pietà, gli menò un gran colpo di scure colle due mani, quasi avesse dovuto abbattere un rovere di cinquant'anni – e tremava come una foglia. – un altro gridò: – bah! egli sarebbe stato notaio, anche lui! (*LJB* 153).

La battuta finale, che evoca un ethos biblico nell'allusione ai figli che pagano le colpe dei padri, sarà assolutizzata in *LJB* del 1920 («Sarebbe stato notaio anche lui! Succhiasangue lui pure!» *LJB* 308). Verga inoltre trasferisce nella descrizione della morte del bambino, affidata a un mirabile innesto tra discorso diretto e indiretto libero, la ferocia dell'omicidio del padre, che, secondo i testimoni del processo, fu ucciso a coltellate e ferito con piccoli pugnali mentre si trascinava morente. Prima di bruciarne il cadavere, uno dei rivoltosi vi avrebbe addirittura affondato il coltello, leccando poi il sangue che vi si era rappreso<sup>60</sup>. Nella sceneggiatura il notaio, incalzato dai rivoltosi semi-ubriachi, fugge rasente i muri della stradina ma viene raggiunto e accerchiato; si rifugia in una stalla, ma viene scoperto perché un ragazzo guercio lo indica agli inseguitori, che entrano e lo trovano nascosto «in uno sportone di letame». L'omicidio è descritto nei dettagli:

Contadino: Ti sei divertito ad arrestare la povera gente?... Ora ci divertiamo noi!...

Lo afferra per i piedi, lo trascina con violenza per alcuni metri e lo offre in pasto alla folla urlante.

Tutti si avventano sul notaio, colpendolo con calci e pugni, sferrando colpi di falchetto, affondando le lame dei coltelli, rovesciandogli addosso altro letame.

Grida: Ladro!... Sanguisuga!... Assassino!... A morte!... A morte!... Picciotti, il primo sorcio è fatto!... *BRO* 161

<sup>60</sup> Gaudioso, 2023: 161. La prima edizione dell'opera risale al 1973.

In *BRO* anche la morte del figlio del notaio è tradotta in una scena efficace ma ipercaratterizzata, che contiene una citazione verghiana, nell'allusione ai rivoltosi sanguinari come lupi famelici in *LIB*<sup>61</sup>, qui rifunzionalizzata e rivolta ai *galantuomini*:

Il giovane in ginocchio geme e chiede pietà.

Gasparazzo, urlando, gli spara a bruciapelo un altro colpo, uccidendolo. Poi si rivolge alla folla.

- Suo padre era notaio, suo nonno pure... Sarebbe stato notaio anche lui.

Lombardo si avventa contro Gasparazzo per strappargli di mano il fucile. Ma Gasparazzo glielo impedisce, e urla:

- Se in una tana ci sono sei lupi e se ne ammazzano solo cinque, quello che resta fa per sei...

Nuovamente, insensatamente la folla passa con Gasparazzo (*BRO* 172-173).

Poco verghiano invece il commento dello sceneggiatore che giudica la folla, inserendo il commento avverbiale “insensatamente”.

Nella novella, come si è anticipato, Verga fa una crasi degli eventi, li condensa, e abbassa l'età del figlio del notaio da 22 a 11 anni, per accentuare la ferocia della folla che sparge il terrore, accusando varie rimanenze da fonti storiche. L'origine della crasi può essere l'episodio per cui il figlio decenne del contabile della Ducea, Guglielmo Leotta, si consegnò volontariamente col padre ai ribelli, ma fu poi liberato (Radice, 2009: 376). La descrizione dettagliata della morte del notaio Cannata e del figlio, entrambi uccisi a colpi di scure ed effettivamente inginocchiatisi davanti ai carnefici, si trova in varie testimonianze del processo di Catania<sup>62</sup>.

Un'altra ascendenza verghiana dislocata in *BRO* si può rintracciare nella scena 77, in cui si rappresenta l'audizione dei testimoni nel processo lampo cui la Commissione di guerra sottopone i cinque imputati. Viene interrogato il becchino, che descrive minutamente lo stato dei cadaveri sepolti dopo la strage:

[*il notaio don Ignazio Cannata*] innumerevoli colpi di coltello e di falchetto, da non potersi più riconoscere... Rosario Leotta aveva una fucilata nel braccio destro, un'altra nella pancia, la terza nelle spalle... Giuseppe Luca un colpo di fucile nel centro della fronte... ma anche due colpi di scure nel petto (*Bro* 209).

La macabra descrizione, che richiama quelle verghiane delle uccisioni, trova dunque ampio riscontro nelle fonti storiche dei processi.

#### 2.1.9. *Topoi diegetici della rivolta: la folla e il sangue*

La protagonista attoriale della rivolta di *Libertà* è la folla, che con abile ipotiposi diege-

<sup>61</sup> «Anche il lupo allorchè capita affamato in una mandra, non pensa a riempirsi il ventre, e sgozza dalla rabbia» (*LIB* 152).

<sup>62</sup> Le testimonianze sono riportate integralmente in Gaudio, 2022: 163, 168 e 170.

tica Verga rappresenta attraverso una metafora topica rivitalizzata e rilanciata dall'iperbole non meno stereotipata che segue (*un mare di berrette bianche*):

Come il mare in tempesta. La folla spumeggiava e ondeggiava davanti al casino dei galantuomini, davanti al Municipio, sugli scalini della chiesa: un mare di berrette bianche; le scuri e le falci che luccicavano (LIB 151).

Nell'ideologia narrativa di Verga, la metafora della folla come *mare* evoca quella della *fiumana*, sancita nella prefazione a *I Malavoglia*, e, come nei tumulti per il pane nel cap. XII dei *Promessi sposi* di Manzoni, «raffigurata come una forza della natura, travolgente e spersonalizzata, che annulla la volontà individuale e trascina ogni cosa nel proprio movimento: un'onda, un torrente, una calca tumultuosa che si fa metafora della storia»<sup>63</sup>. A conferma della centralità del topos nella poetica e nello stile di Verga, si osservi che nel manoscritto di *Cos'è il Re*, che come *Libertà* fa parte delle *Novelle rusticane*, *fiumana* è soprascritto a *onda* (Verga, 2016: 21) e che *torrente d'uomini* è la variante di *torrente* nel drammatico fotogramma dell'uccisione del figlio del notaio (LIB 153).

L'immagine potrebbe risalire alle fonti processuali, in quanto il Pubblico Ministero del processo di Catania apriva la sua arringa con la stessa analogia di Verga:

Io convengo che senza il concorso della *moltitudine* non si sarebbero consumati in Bronte tanti eccidii e tanta strage; ma l'influenza della *moltitudine* è imputabile in simili avvenimenti a coloro che portano la devastazione, la strage ed il saccheggio, e a coloro che prendono parte attiva in questi eccessi – gli altri di ordinario si uniscono per *far turba* e numero, e sono come *l'onde del mare* che ciecamente seguono l'impulso dei venti, senza conoscere per lo più lo scopo della sedizione e del tumulto<sup>64</sup>.

Come si vede, all'interno dell'indistinta *moltitudine* si distinguono i veri responsabili e *gli altri*, che si lasciano trascinare passivamente, inconsapevoli persino delle ragioni per cui si ribellano. La distinzione richiama quella della moderna sociologia tra *folla* (aggregazione di persone compresenti fisicamente) e *massa* (quantità cospicua di individui che condividono un interesse materiale o immateriale, ma non la sede)<sup>65</sup>. In Zola la folla, pur rispecchiando i canoni psicosociali dell'irrazionalità (Le Bon, 1970: 60-63 e 57-58), presenta un ritmo interno governato dall'autore, che le garantisce il ruolo di «associazione, sodalizio, lega, quarto elemento storico e ancor più, consociandosi, popolo», mentre in Verga l'elemento collettivo è rappresentato con tecnica verista come organismo autonomo, mosso solo dall'emotività e come tale ingovernabile (Sipala, 1984: 161).

Simile percezione era condivisa dalla classe dirigente coeva allo scrittore. Nel processo di Bronte, svolto subito dopo i fatti per stabilire il rinvio a giudizio degli imputati, un testimone colto dichiarava di aver fatto parte inizialmente della «corrente del popolo» che si stava dirigendo pacificamente verso le terre demaniali che le autorità avevano promesso

<sup>63</sup> Cito dalla voce *fiumana* redatta da Stephanie Cerruto per il VIVer, il Vocabolario digitale dell'Italiano Verista (Cerruto, in stampa).

<sup>64</sup> *L'Italia. Giornale giuridico economico politico* 1863: 29.

<sup>65</sup> Per approfondimenti si rinvia a Lofland, 1996: 10 ss.; 368 ss.

di distribuire, ma puntualizzava di essersi rifugiato in casa ai primi segnali di rivolta<sup>66</sup>. Gli imputati semicolti e dialettofoni, interessati evidentemente a disculparsi, designavano invece la massa dei rivoltosi con espressioni deprecative e distanzianti che il cancelliere italianizzava con perifrasi enfatiche: si va da un neutro *folla di malfattori* (p. 152) ai più connotati *ciurmaaglia dei malfattori* (p. 146), *ciurma di gente armata* (p. 158), *ciurma di giovinastrì* (p. 158), *torma di popolo* (p. 160), per culminare nel paraletterario e allitterante *turba tumultuante di tristi* (p. 159). Così se il pubblico ministero parlava di *orda selvaggia*, gli avvocati della difesa designavano i ribelli come *immensa turba*, o *marmaglia furibonda*<sup>67</sup>.

Gli sceneggiatori di *BRO* riescono a immedesimarsi nella mentalità dei personaggi del film, come tradisce la voce del narratore esterno, autore delle didascalie, che allude ai rivoltosi con il denotativo *la massa* (*BRO* 106), e poi ricorre, con una rivitalizzazione della metafora degna di Verga, all'immagine non certo neutra del serpente. Come si è accennato, il primo focolaio della rivolta scoppia in seguito alla definizione del tricolore come *pezza lorda* da parte del notaio Cannata:

La frase oltraggiosa raggiunge le prime file dei paesani [...] e subito si comunica al gran corpo della folla che esplose furente, serpeggiando come un'unica miccia infuocata, dalle prime alle ultime file, tutta unita in una comune indignazione (*BRO* 108).

Ma Vancini non rinuncia, forse inconsciamente, alla citazione verghiana della *marea* che, come si sa, era il titolo originario della serie di romanzi de *I vinti*:

Ecco ora che nella *marea* dei ragazzi emergono ben visibili parecchi uomini (*BRO* 102).

È significativo che la concezione sociologica della folla come entità inconsapevole e incapace di controllare i propri impulsi sia recepita in pieno da Vancini nella battuta di un sacerdote retrivo e vigliacco, che si rifiuta di aiutare Lombardo a placare i rivoltosi:

Rettore: E io, cosa posso fare io? Un uomo, forse, potrei fermarlo... ma una folla? Io parlo alle anime, alle coscienze, e voi sapete che una folla non ha coscienza... (*BRO* 168).

Uno dei motivi fondanti - anzi si direbbe quasi il motivo fondante - di *LIB* è il sangue, insieme causa ed effetto tangibile della strage. Se le occorrenze del termine in senso metaforico, con allusione alla roba in locuzioni come il *sangue del povero*, sono assimilabili a quelle che si trovano nei capolavori veristi, le occorrenze con significato letterale vanno ricondotte alla testualità "ferina" di Verga (Manganaro, 2023). Due i contesti di rilievo, pertinenti rispettivamente al narratore delegato popolare e all'autore implicito:

E il sangue che fumava ed ubbriacava. Le falci, le mani, i cenci, i sassi, tutto rosso di sangue! (*LIB* 151)

<sup>66</sup> La testimonianza dell'aristocratico Giovanni Paternò Asmundo è riportata da Gaudio, 2022: 162. A questa fonte rinviano anche le espressioni citate nel testo indicando per brevità il solo numero di pagina.

<sup>67</sup> Le passionante arringhe del pubblico ministero Muratori e dei difensori Orazio Mangano e Pietro Russo al tribunale di Catania si leggono in Pappalardo, 2009: 138, 151 e 157.

Non importa! ora che si avevano le mani rosse di quel sangue, bisognava versare tutto il resto. tutti! tutti i *cappelli!* – non era più la fame, le bastonate, le sofferchierie che facevano ribollire la collera. Era il sangue innocente. Le donne più feroci ancora, agitando le braccia scarne, strillando d'ira in falsetto, colle carni tenere sotto i brindelli delle vesti. – tu che venivi a pregare il buon dio colla veste di seta! – tu che avevi a schifo d'inginocchiarti accanto alla povera gente! – te'! te'! – nelle case, su per le scale, dentro le alcove, lacerando la seta e la tela fine. Quanti orecchini su delle facce insanguinate! e quanti anelli d'oro nelle mani che cercavano di parare i colpi di scure! (*LIB* 154).

Se nel primo prevale la retorica del significante, con serrate allitterazioni, omoteleuti, isocoli, enumerazioni, scandite da una graffiante sintassi asindetica, nel secondo si punta decisamente alle figure di parola e di pensiero: anafore, gerundi dinamici come nel *Maestro-don Gesualdo* (Mantegna, 2022), incastonati in una sintassi nominale e interiettiva. L'insieme si traduce in una magnifica ipotiposi epica, che sembra un quadro corale di Eugène Delacroix, come, non certo a caso, *La Libertà che guida il popolo* (1830). L'interferenza valutativa dell'autore implicito si attenua, almeno apparentemente, nelle *Rusticane* del 1920, in cui Verga sostituisce l'epiteto moraleggiante (*innocente*) con un aggettivo indefinito («Era il sangue *stesso*» *LIB* 308), che rafforza la lapidarietà della sentenza.

La fonte di Verga sembrerebbe ancora una volta il dibattimento processuale: si noti in margine che i dettagli delle scuri e degli orecchini ricorrono nelle deposizioni dei testimoni. Nell'arringa al processo di Catania il Pubblico Ministero si rammaricava di dover «aprire delle pagine tinte di sangue», ma riteneva utile riepilogare per la giuria gli eventi, per cui i galantuomini «furono brutalmente moschettati e spenti; e continuando con sete di sangue furono anche assassinati», e non esitava a proferire un duro commento sotto forma di generalizzazione sentenziosa: «l'orda selvaggia di sangue nuovo sangue dimanda» (Pappalardo, 2009: 134 e 139).

I contesti di *BRO* sovrapponibili a quelli verghiani sembrano la scena 10 e la scena 51, poi non girata. Nella prima, con esplicitazione inimmaginabile in Verga, l'avv. Lombardo spiega al capo dei rivoltosi il senso della campagna garibaldina:

Lombardo: No, non è così... Garibaldi è venuto a portare la rivoluzione: e noi la stiamo facendo, voi, io, tutti quelli che vogliono cambiare le cose... Se la rivoluzione dice che bisogna dividere le terre, chi impedisce la divisione è un traditore della rivoluzione, della legge della rivoluzione. Capite?

Aidala (sinistro): E noi la testa gli tagliamo. Solo questo dobbiamo fare. Tagliargli la testa a tutti i capelli!

Lombardo: Niente sangue, vi dico. Basta far sentire la nostra forza (*BRO* 116).

Nella seconda, l'avv. Lombardo si confida con il Rettore del Collegio Capizzi:

Lombardo: Tutti m'hanno abbandonato, tutti! [...] Sono tutti impazziti, assetati di vino e di sangue... [*BRO* 168]

Il sangue, che, come si è visto, è il motivo animatore di *LIB*, in *BRO* viene addirittura negato, ma nel film occuperà moltissime scene, al punto che la critica biasimò l'eccesso di violenza

nella rappresentazione degli eccidi. La reminiscenza verghiana è percepibile dunque solo nella versione cinematografica, e non nel suo avantesto.

#### 2.1.10. *L'epilogo nella novella e nel film*

Chiudiamo la rassegna di esempi con le scene cruciali dei processi e della fucilazione. Nel primo caso si tratta di un dettaglio apparentemente insignificante, che però sia nella novella che nell'avantesto filmico connota efficacemente l'attitudine dei giudici. L'unico processo che Verga descrive accuratamente, rispetto ai tre che si svolsero nella realtà storica<sup>68</sup>, è quello alla Corte d'Assise di Catania dal 1861 al 1863, affidando il racconto al narratore popolare delegato:

Li facevano alzare in piedi ad uno ad uno. – Voi come vi chiamate? – E ciascuno si sentiva dire la sua, nome e cognome e quel che aveva fatto. Gli avvocati armeggiavano fra le chiacchiere, coi larghi maniconi pendenti, e si scalmavano, facevano la schiuma alla bocca, asciugandosela subito col fazzoletto bianco, tirandoci su una presa di tabacco. I giudici sonnecchiavano, dietro le lenti dei loro occhiali, che agghiacciavano il cuore. Di faccia erano seduti in fila dodici galantuomini, stanchi, annoiati, che sbadigliavano, si grattavano la barba, o ciangottavano fra di loro. Certo si dicevano che l'avevano scappata bella a non essere stati dei galantuomini di quel paesetto lassù, quando avevano fatto la libertà. E quei poveretti cercavano di leggere nelle loro facce (*LIB* 160-161).

Nella scena 79 di *BRO* si svolge il processo sommario a Lombardo e agli altri 4 accusati che, come lui, saranno poi fucilati. Gli imputati tentano disperatamente di difendersi, mettendo in imbarazzo la Commissione di guerra che li deve giudicare, e il Presidente tradisce il proprio disagio col linguaggio del corpo:

Il Presidente De Felice [...] in un gesto meccanico si toglie gli occhiali, quasi non sopportasse il peso di quello sguardo (*BRO* 219).

Nella scena 75 Bixio convoca la commissione di guerra e comunica la sua impostazione del processo:

Centocinquanta delle vostre canaglie saranno portate a Catania, e processate da quel tribunale. Cinque saranno processate qui, subito, e domattina andranno davanti al plotone di esecuzione (*BRO* 206).

La recisa asserzione del generale traduce nella sceneggiatura la lapidaria informazione dell'autore implicito, che abbiamo già analizzato a proposito del presunto nano, e che vale la pena di rileggere in entrambe le versioni di *Libertà*, quella del 1883 e quella meno neutra del 1920, in cui Verga sembra sentire il bisogno di esplicitare la motivazione della sentenza:

<sup>68</sup> Oltre al processo per direttissima del tribunale di guerra, nelle settimane seguenti alla rivolta del 1860 si tenne a Bronte un processo per il rinvio a giudizio delle centinaia di imputati arrestati da Bixio, cui seguì il processo vero e proprio, svolto a Catania.

E subito ordinò che glie ne fucilassero cinque o sei, Pippo il nano, Pizzanello, i primi che capitarono (*LIB* 158)

Perciò fece subito fucilare cinque o sei di quei manigoldi che avevano messo sottosopra tutto il paese. Pippo il nano, Pizzanello, i primi in lista (*LIB* 310).

L'epilogo è divergente nei due testi: mentre Vancini chiude inesorabilmente il film con la scena drammatica della fucilazione, Verga affida la morale della storia al carbonaio che, al momento di essere ammanettato dopo la lettura della sentenza, si stupisce, come già era avvenuto a *Jeli il pastore* e a *Pentolaccia*<sup>69</sup>, di dover scontare una pena ingiusta secondo il suo codice etico. Più in generale *LIB* si chiuderà con il ritorno all'ordine sociale prerivoluzionario, con due reazioni diverse nell'autore implicito, che accetta la complementarità delle classi secondo il principio corporativo del noto apologo di Menenio Agrippa, e nel narratore popolare che in una prospettiva diegetica dal 'basso', incarna la mentalità dei poveretti che «nel vedere la pace restaurata fra *cappelli e berretti*» si identificano nel proverbio per cui «all'aria ci vanno i cenci» (Marchese A., 1995: 58).

### 3. CONCLUSIONI

Il confronto tra *LIB* e *BRO* si è rivelato fecondo. Abbiamo potuto constatare innanzitutto, in base al numero e alla tipologia di 'ascendenze' di *LIB* nel testo di *BRO* che il rapporto di dipendenza del film dalla novella è consistente e poliedrico.

Sul fronte delle strategie e della strutturazione diegetica Verga ci dà l'esito dei fatti, come in una tragedia: e non certo a caso Sciascia avanzò, per poi escluderla, l'ipotesi che il racconto di *LIB* derivasse da una «sintesi tragica» dei fatti di Bronte filtrata dalla memoria dello scrittore (Sciascia, 1970: 89). Vancini invece, tenendo fede al sottotitolo di *Bronte*, fa una descrizione annalistica degli eventi, per cui il film appare sostanzialmente una cronaca documentaria, basata su fonti d'epoca, e quindi autentica, cronologicamente pedissequa ai fatti. Ma alcune prolessi o analessi, o alcune dislocazioni a effetto, come quella dell'uccisione del notaio Cannata, spostata in avanti rispetto al reale andamento eventivo, rendono *Bronte* un testo ibrido, quella che oggi si chiamerebbe una docufiction.

Eliminando ogni dato spaziotemporale circostanziato, sia onomastico che toponomastico, come del resto fa ne *I Malavoglia*, Verga intende epicizzare e assolutizzare il racconto, renderlo emblematico di ogni rivoluzione violenta. Solo i soprannomi popolari, peraltro inventati rispetto a quelli documentati dalle carte processuali, e i nomi di mestiere servono, come macro-metonomie o antonomasie di classi sociali, a identificare da parte del narratore popolare vittime e carnefici che a loro volta diverranno vittime, come il carbonaio che si stupisce della condanna e chiude epigraficamente la novella.

Il comportamento di Vancini sul fronte della deissi spazio-temporale di *BRO* e del film rappresenta una delle più vistose ascendenze verghiane: a parte l'irrinunciabile didascalia iniziale che contestualizza gli eventi nell'ambito della campagna garibaldina, gli sceneggiatori non danno indicazioni sulle giornate in cui si svolgono i fatti. Il contrario avviene nella

<sup>69</sup> Com'è noto, i due protagonisti di novelle di *Vita dei campi* si meravigliano di essere stati condannati per aver salvato il proprio onore uccidendo gli amanti delle loro mogli.

deissi dei personaggi: se in *LIB* bastava caratterizzarli in base al loro ruolo sociale, in *BRO* era indispensabile individuarli anagraficamente. Sempre in ordine alla caratterizzazione socio-ambientale, Verga si mantiene coerente con la consueta prassi stilistica, limitando il dato dialettale all'onomastica o a riecheggiamenti di parole o espressioni siciliane in parole o espressioni italiane, mentre Vancini tende a ipercaratterizzare protagonisti e ambiente introducendo nei dialoghi battute, canzoni e interiezioni in dialetto. Ma nelle didascalie, destinate a realizzatori o interpreti del film, stempera i tratti idiomatici, denominando *gramolate* (*BRO* 109) le *granite* che vengono servite al Circolo dei Civili, e sostituendo il controverso termine *galantuomini* con il più neutro *civili*.

Sul piano diegetico infatti la sceneggiatura sviluppa, spesso dislocandoli, semplici spunti del testo letterario: è il caso delle invettive dei rivoltosi che massacrano le vittime, e che vengono espanse e sparse in varie scene del futuro film. Per quanto riguarda poi la grammatica e la retorica visiva le corrispondenze tra i due testi si rivelano evidenti, come nelle numerose ipotiposi e nelle anafore, che in Verga sono ritmate da isocoli e allitterazioni e in Vancini si traducono in didascalie interferite dallo stile letterario. In definitiva sembra che la suggestione esercitata dalla testualità verghiana sul regista sin dal suo primo impatto come documentarista con la realtà isolana (Vancini in Iaccio, 2002) non si fosse esaurita con gli anni, riaffiorando con andamento carsico nel copione di *BRO*.

In generale poi se in Verga la rappresentazione degli eventi si concretizza nell'aspetto formale della struttura e della sintassi della novella come rapida successione di episodi di violenza, nel film di Vancini, che pur si propone come cronaca, si riconosce «un'analisi storica e uno studio dei nessi concreti tra un avvenimento e l'altro», mentre in *LIB* gli avvenimenti «colano come lava» (Aichmayr, 1996: 213). Questa impostazione naturalistica del racconto qualifica *LIB* come un testo movimentato e quasi convulso, mentre *BRO*, con la sua fedeltà pedissequa all'andamento degli eventi, tradisce una sostanziale staticità, nonostante la rapidità delle riprese, effettuate con la macchina da presa a spalla piuttosto che con il carrello, da un regista che tende a eclissarsi per «rappresentare gli avvenimenti mentre accadono» (Vancini, in Iaccio 1998: 310).

La differenza sta proprio nella natura e nella tipologia degli autori, reali e mimetici, di *LIB* e di *BRO*. Mentre la novella proviene da un autore monoencefalico, che intenzionalmente si sdoppia in autore implicito e narratore popolare delegato ma mantiene integra la sua personalità autoriale e quindi la sua visione del mondo, in *BRO*, sceneggiatura poliencefalica, si sovrappongono tre sguardi diversi e complementari: quello di Leonardo Sciascia e di Vancini, su cui incombe quello di Giovanni Verga (Padovano, 2010: 49).

Allora potremmo domandarci se, sempre in tema di interferenze estetiche, Vancini possa considerarsi un narratore che, suo malgrado, attinge l'impersonalità, realizzando in *BRO* un film verista. Lo ipotizzava un recensore d'eccezione, che apprezzava in *Bronte* la scrupolosa documentazione, di matrice sciasciana, su fonti storiche e archivistiche: simile metodo assicurava all'opera di Vancini un «piglio secco ed energico», la preservava dalla «retorica dei sentimenti e delle idee», ma soprattutto la rendeva un film «impersonale in senso veristico dove la ricostruzione, per forza di cose, è lasciata all'immaginazione» (Moravia, in Genovese – Gesù, 1996: 316).

È ovvio che nella scrittura letteraria di Verga i modi della rappresentazione verista sottraggono i testi, compresa *LIB*, a ogni sovrapposizione interpretativa e a ogni sovrastruttura ideologica. Il senso profondo e viscerale dei testi si può affidare solo alle “cose” che essi

narrano, e l'intramatura dell'autore nella scrittura diegetica come persona coinvolta o giudicante implica l'inesorabile esclusione di ogni dettaglio estraneo ai fatti in sé (Fenzi, 1996: 63). Per questo la sostanzialità dell'azione è affidata alla materia espressiva: in una cultura in cui si "fa" la roba, e, come diceva Bixio, ci si "trucida" «per la pancia», la *libertà* non è più un valore astratto, ma, come la *giustizia*, si "fa", come un prodotto artigianale, tangibile e visibile. E si potrebbe anche evocare la condensazione metonimica del *fare la libertà* come effetto del *fare la rivoluzione*. Al medesimo fine risponde la concretizzazione – e si direbbe la carnalità – linguistica che pervade il testo della novella, dalle *carni tenere* delle popolane che uccidono le donne altoborghesi, alle *carni bianche* della baronessa, nutrite e quindi *fatte* letteralmente di pernici e fagiani. Sempre in questa direzione va letta la perifrasi concretizzante *mettere la terra sulla carta*, riferita al ruolo imprescindibile del notaio nel sistema sociale restaurato dopo la rivolta (Verri, 2017).

Verga allora non opera nessuna mistificazione omettendo fatti o persone reali in *LJB*, anzi l'indefinitezza di luoghi e tempi della novella ci propone la rivolta dei contadini siciliani traditi nei loro diritti sanciti dalla legge come una storia (non cronaca, si badi) universale. E la Sicilia di Verga non si configura come metafora<sup>70</sup> astratta e stilizzata, ma come allegoria dell'umano: dovrebbe essere questa la chiave di lettura più adeguata per interpretare il rapporto dell'isola con il cinema e con la letteratura. Da questo punto di vista Vancini sembra centrare l'obiettivo in quanto, con «pudore narrativo» degno di un autore verista, sa rendersi invisibile, ma «come senza volerlo», rappresentando «attraverso la realtà di un piccolo gruppo umano, verità drammatiche che sono di ogni tempo» (Nobécourt, 1972: 2).

In definitiva le numerose tracce di *LJB* in *BRO* confermano dall'interno dei testi che il film è palesemente ispirato alla novella, di cui condivide inevitabilmente la lettura pessimistica della mancata rivoluzione risorgimentale. Ma mentre il pessimismo dello scrittore catanese è inesorabilmente legato al «narcisismo della sconfitta» (Trombatore, 1970: 29) come unica possibile modalità di concedere un'epifania artistica a sfruttati e oppressi, il pessimismo del regista emiliano è quello del progressista deluso dal fallimento del riformismo condiviso. E la collaborazione di Sciascia alla sceneggiatura del film di Vancini potrebbe anche rispecchiare l'intento di restituire alla novella *Libertà* le presunte rimozioni di verità storico-politiche contrarie all'ideologia di un conservatore pervicacemente postrisorgimentale come Verga (Padovano, 2010: 5).

Il confronto tra la novella e la sceneggiatura ha confermato che alla sola ispirazione artistica, e non alla presunta malafede di un Verga «monarchico e crispino»<sup>71</sup>, vanno invece attribuite le omissioni, le condensazioni o le manipolazioni diegetiche di fatti storici, come la scelta di descrivere l'uccisione del figlio del notaio, pur contaminandone la vicenda con quella del figlioletto dell'amministratore del feudo Nelson, o di introdurre episodi immaginari come il massacro della baronessa e dei suoi figli. A questa onestà di rappresentazione artistica va ascritta anche la zigzagante attitudine diegetica, che porta sia il narratore popolare delegato che l'autore implicito ad assolvere tanto le vittime innocenti quanto i loro disperati assassini, come il taglialegna e il carbonaio. Verga insomma è vicino ai vinti della *Prefazione a I Malavoglia*, calpestati dai sopravvenienti, «i vincitori di domani»,

<sup>70</sup> Si allude al volume di Sciascia, 1979, che riportava l'intervista rilasciata dallo scrittore a Marcelle Padovani.

<sup>71</sup> Era la definizione adottata da Sciascia (1970: 87), per etichettare l'attitudine dell'autore di *Libertà*.

e in questa chiave propone in *LJB* «una demistificazione delle retoriche risorgimentali con cui gli imbonitori borghesi o i militari avevano incitato il popolo a ribellarsi ai regimi preunitari» (Brugnolo, 2014: 58). Più unilaterale la posizione di Vancini che, presentando la controversa vicenda come un «massacro di cui i libri di storia non hanno parlato», ha adottato univocamente il punto di vista dei popolani, che sì, avevano subito la condanna a morte del generale – e non dimentichiamo che si era in regime di guerra e in una fase cruciale della campagna garibaldina – ma si erano macchiati di feroci eccidi. La violenza insomma è da entrambe le parti, sembra dire Verga per bocca del suo anonimo portavoce diegetico. E la responsabilità interpretativa torna al lettore, che è il reale giudice cui Verga demanda ogni giudizio. «Ai posteri l'ardua sentenza» aveva detto qualcun altro a proposito di Napoleone: il poeta (o lo scrittore) può solo rappresentare con la sua arte una realtà che, proprio perché vi è immerso, non può e non vuole giudicare. In questo caso i posteri siamo noi, ma prima di noi la critica e la cultura mediologica, la cinematografia che, riappropriandosi del testo, ne seleziona di volta in volta gli aspetti più 'convenienti' (nel senso del greco *kairòs*) e li fa sopravvivere nella cultura coeva. E allora, per *Libertà* e *Bronte*, come per qualsiasi altro caso di studio, la sola realtà è il testo, nella sua fascinosa ambiguità, che ne fa un'entità 'perpetua' perché sempre leggibile da nuove prospettive e con sempre rinnovata libertà interpretativa.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Aichmayr M. (1996), “Mito e utopia. La figura del pazzo e il mondo carnevalesco in *Bronte* di Florestano Vancini, in *Genovese - Gesù* (1996), pp. 213-19.
- Alfieri G. (1985), *Il motto degli antichi. Proverbio e contesto ne “I Malavoglia”*, Fondazione Verga, Catania.
- Alfieri, G. (2007), “«Coi loro occhi e colle loro parole». *Verga traduttore e interprete della parlata siciliana*”, in *Contributi di filologia dell’Italia mediana*, XX, pp. 205-290.
- Alfieri, G. (2017), “Dialecto e dialetti in Verga: funzionalizzazione diamesica della diatopia fra narrativa e teatro”, in G. Marcato, a cura di, *Dialecto uno, nessuno, centomila*, Atti del Convegno internazionale di studi, Sappada/Plodn, (30 giugno-4 luglio 2016), CLUEP, Padova, pp. 305-319.
- Alfieri G. - Manganaro A., a cura di (2022), “A scuola con Giovanni Verga”, *Annali della Fondazione Verga* 16 n.s.
- Antonazzo A., Forni G., Galatà F., Vitale M. M., a cura di (2023), *Le «miniature di Verga»: narrativa breve e scena del mondo*, Atti del Convegno Internazionale di studi (Messina, 3-4 novembre 2022), Fondazione Verga-Euno Edizioni, Leonforte.
- Asor Rosa A. (1973), “«Il primo e l’ultimo uomo del mondo»”, Id. (a cura di), *Il caso Verga*, Palumbo, Palermo, pp. 9-85.
- Belot J. (1975), “Les événements de Bronte”, *Le Figaro*, 19 fevrier.
- Bettetini G. (1971), *L’indice del realismo*, Bompiani, Milano.
- Bigazzi R. (1975), *Su Verga novelliere*, Nistri-Lischi, Pisa.
- Brugnolo S. (2014), “«Libertà» di Verga ovvero come il testo rovescia l’ideologia dell’auto-re”, in *Lettere aperte*, 1, pp. 51-64.
- Bruhn J., Gjelsvik A., Frisvold Hanssen E., a cura di, “Textual Identity and Adaptive Revision: Editing Adaptation as a Fluid Text”, *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*. Bloomsbury, London, pp. 47-67.
- Bryant J. (2002), *The Fluid Text: A Theory of Revision and Editing for Book and Screen*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Carmagnola F. – Pievani T. (2003), *Pulp Times. Immagini del tempo nel cinema d’oggi*, Meltemi, Roma.
- Carpi F., Sciascia L., Vancini F. (1965), “La libertà a Bronte non è diventata film”, in *Cinema Nuovo*, luglio-agosto, pp. 247-49.

- Castellana R. (2023), “Leggende rusticane: le novelle di Verga tra demopsicologia e fiaba europea”, in A. Antonazzo, G. Forni, F. Galatà, M. M. Vitale, a cura di, 2023, pp. 177-194.
- Cerruto S. (2023), “Verga e la narrazione per fotogrammi: *L'agonia di un villaggio* e *Lacrymae rerum*”, in A. Antonazzo, G. Forni, F. Galatà, M. M. Vitale, a cura di (2023), pp. 215-234.
- Cerruto S. (in stampa), in G. Alfieri - S. Cerruto, “Il ‘Vocabolario del vero’: presupposti e prospettive del vocabolario digitale dell’italiano verista (VIVer)”, in A. Di Silvestro, a cura di, *I colori del vero nelle riviste del secondo Ottocento. Testi, contesti, archiviazione elettronica, indagini linguistiche. Atti del Convegno Internazionale promosso dal progetto COVerLeSS (Corpus on line del Verismo tra Letteratura, Storia e Società)*. Catania, 29-30 maggio 2025, Il Veltro, LXX, 2026, in stampa, paragrafo 6.
- Cimini M. (2012), “«Nel fare del bene cominciava dai suoi, come Dio stesso comanda»: le ambiguità del narratore nel Verga novelliere”, in Id., *Modelli e forme della narrazione. Dall'eredità manzoniana a Silone*, Carabba, Lanciano, pp. 55-76.
- Cimini M. (2018), “La novella *Libertà* di Verga e la demitizzazione della retorica risorgimentale”, in *Italianistica Decreceniensis*, XXIV, pp. 30-38.
- Del Carria R. (1966), *Proletari senza rivoluzione*, Oriente, Milano, voll. 3.
- De Luca, G. (1883), *Storia della città di Bronte*, Tipografia di San Giuseppe, Bronte.
- De Meijer P. (1984), “La narrazione: scrittura e tradizione orale”, in A. Asor Rosa, a cura di, *Letteratura italiana: La prosa narrativa moderna*, Einaudi, Torino, vol. 3, pp. 775-789.
- Di Silvestro A. (2000), *Il fazzoletto rosso di «Libertà»: riscritture dell'apocalisse nelle «Novelle rusticane» (1920)*, in *Per un bilancio di fine secolo. Catania nel Novecento*, atti del II Convegno di studio (1921-1950), a cura di C. Dollo, Catania, Società di storia Patria per la Sicilia orientale.
- Eco U. (2003), *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano, pp. 315-344.
- Elliot K. (2003), *Rethinking the Novel/Film Debate*, Cambridge University Press, Berkeley, Cambridge.
- Fava Guzzetta L. (2016), “L'occhio ‘nuovo’ del Verga. Verso una scrittura filmica e multimediale”, in D. Reichardt – L. Fava Guzzetta, a cura di, *Verga innovatore. L'opera caleidoscopica di Giovanni Verga in chiave iconica, sinergica e transculturale | Innovative Verga. The Kaleidoscopic Work of Giovanni Verga in Iconic, Synergetic and Transcultural Terms*, con una prefazione di R. Venturelli, Peter Lang, Frankfurt am Main, pp. 197-211.
- Esposito V. (2002), *La critica*, in Iaccio, P. (2022), pp. 29-39.
- Fenzi E. (1996), “«Se avevano detto che c'era la libertà!...»”, *Nuovi argomenti*, n. 8, luglio-settembre, pp. 57-72.

- Forni G. (2022), “Sperimentazioni verghiane fra novellistica, teatro e romanzo (1881-87)”, in Id., a cura di, *Verga e il Verismo*, Carocci, Roma, pp. 147-168.
- Gambacorti I. (2003), *Storie di cinema e letteratura. Verga, Gozzano, D’Annunzio*, Società Editrice Fiorentina, Firenze, pp. 147-210.
- Gaudio M., *Storicismo e verismo nella narrativa del mondo degli umili di Giovanni Verga*, a cura di G. Miraglia e D. Stazzone, Agorà, Viagrande (CT), 2022.
- Genovese, N. – Gesù S. (1996), a cura di, *Verga e il cinema*, Maimone, Catania.
- Giuntini, F. (1985), “Tecniche argomentative nel Verga: Appunti su *Libertà* ed altre *Rusticane*”, in E. Campanile, R. Lazzeroni, R. Peroni, a cura di, *Scritti in onore di Riccardo Ambrosini*, Giardini, Pisa, pp. 119-127.
- Guglielmi G. (1973), *Ironia e negazione*, Einaudi, Torino.
- Iaccio P. (1998), *Cinema e storia. Percorsi, immagini, testimonianze*, Liguori, Napoli.
- Iaccio P. (2002), a cura di, *Bronte. Cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato. Un film di Florestano Vancini*, Liguori, Napoli.
- Insenghi M. (2011), *Storia d’Italia. I fatti e le percezioni dal Risorgimento alla Società dello spettacolo*, Laterza, Roma-Bari.
- La Magna F. (2022), *Giovanni Verga e “Il castigo di Dio”. Per una storia dei rapporti tra cinema e narrativa*, Algra, Viagrande (CT).
- LaPenta K. (2012), *Fare la libertà, fare la storia: Sicilian Narratives of the Risorgimento*, New Brunswick, New Jersey.
- Le Bon, G. (1970), *Psicologia delle folle*, Longanesi, Milano.
- Lofland J. (1996), *Social movement organizations. Guide to research on insurgent realities*, Aldine de Gruyter, New York.
- Longo G. (1996), “La *Cavalleria rusticana* del 1910”, in N. Genovese e S. Gesù, a cura di, *Verga e il cinema*, Maimone, Catania, pp. 121-125.
- Longo G. (1999), “*Cavalleria rusticana* au cinéma. Les «séries d’art»”, in *Chroniques italiennes*, Université de la Sorbonne nouvelle, Paris, n. 57, pp. 101-109.
- Mainini A. (2009), “*Libertà* e *Bronte*: cronache di un massacro a confronto”, *fondamenti-dellaletteraturaitaliana*, 4 Maggio.
- Manganaro A. (2022), “I ‘fatti di Bronte’ (1860) e un “monumento” del realismo letterario: *Libertà* di Giovanni Verga”, in *Italianistica Debreceniensis XXVIII*, pp. 60-72.

- Manganaro A. (2023), *La ferinità umana, la guerra, lo spatriare. Riletture vergiane*, Fondazione Verga Euno Editore, Leonforte.
- Mantegna E. (2022), *La sintassi descrittiva nel «Mastro-don Gesualdo» tra realtà e fantasticheria*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi, n.s., n.2, Fondazione Verga- Euno Editore, Leonforte.
- Marchese A. (1995), “Narratore personaggio e autore implicito nelle *Novelle rusticane* di Verga”, *Otto/Novecento*, XIX, n. 2, marzo aprile, pp. 5-71.
- Marchese D. (2009), *La poetica del paesaggio nelle «Novelle rusticane» di Giovanni Verga*, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Studi, n. 13, Fondazione Verga- Euno Editore, Leonforte
- Mavica M. S. (2010), *I “Fatti di Bronte” del 1860. Indagine storico-sociale*, Tesi di dottorato, Dottorato di ricerca in Scienze umane dell’Università di Catania, XXVI Ciclo.
- Mazzacurati G. (1974), “La bilancia di *Libertà* ovvero della rotazione imperfetta”, in Id., *Forma e ideologia*, Liguori, Napoli, pp. 176-216.
- Mineo N. (2017), “Per una rilettura di *Libertà* di Giovanni Verga”, *Annali della Fondazione Verga*, 10 n.s., pp. 63-102.
- Moravia A. (1972), “Bronte”, in *L’Espresso*, 7 maggio, cit. in Genovese – Gesù (1996), p. 316.
- Motta D. (2023), “Pasquale Scimeca”, in *Quaderni del CSCI. Rivista annuale di cinema italiano*, 19. Numero monografico: A. Floris, M. Gargiulo, F. Rossi, a cura di, *Pagine schermate: sui rapporti tra letteratura e cinema nella produzione italiana del nuovo millennio*, pp. 252-53.
- Musumarra C. (1984), a cura di, *Novelle rusticane di Giovanni Verga (1883-1983). Letture critiche*, Palumbo Palermo.
- Nencioni G. (1967), “Agnizioni di lettura”, in *Strumenti critici* 2, pp. 192-98.
- Nobécourt J. (1972), “Sulla cronaca d’un massacro”, *La Stampa*, anno 106, n. 145, 23 giugno 1972, p. 2.
- Oliva G. (2025), “Aurelio Navarra: le carte, i libri e un’intervista ritrovata”, *Annali della Fondazione Verga*, 18 n.s., pp. 27-53.
- Orsitto F. (2012), “Re-visioni risorgimentali nell’Italia degli anni Settanta: Bronte di Florestano Vancini”, in Id., a cura di, *Cinema e Risorgimento. Visioni e re-visioni*, Vecchiarelli, Manziana (Roma), pp. 153-171.
- Padovano M. (2010), “Risorgimento verkehrt. Das Massaker von Bronte (1860) im Blick von Giovanni Verga, Leonardo Sciascia und Florestano Vancini”, *Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart, Italien 1861-2011: Einbeit und Vielfalt*, n. 50, pp. 49-62.

- Pappalardo V. (2009), *L'identità e la macchia. Il battesimo della coscienza civile nel dibattito sulla strage del 1860*, Maimone, Catania.
- Puleio B. (2022), *Verga e Sciascia, tra storia e identità siciliana*, in «Dialoghi Mediterranei» 1 maggio 2022, Periodico bimestrale dell'Istituto Euroarabo di Mazara del Vallo, <<https://www.istitutoeuroarabo.it/DM/verga-e-sciascia-tra-storia-e-identita-siciliana/>>
- Radice B. (2009), *Nino Bixio a Bronte*, in Id., *Memorie storiche di Bronte*, Associazione Bronte Insieme Onlus, /[www.bronteinsieme.it/](http://www.bronteinsieme.it/) pp. 335-424 (edizione digitale del volume edito nel 1936)
- Ravazzoli F. (1991), *Il testo perpetuo. Studi sui moventi retorici del linguaggio*, Bompiani, Milano, 1991.
- Riall L. (2012), *La rivolta. Bronte 1860*, Laterza, Roma Bari.
- Riccardi C. (1989), a cura di, G. Verga, *Novelle*, Bruno Mondadori, Milano.
- Sciascia L. (1970), “Verga e la libertà”, in Id., *La corda pazza*, Einaudi, Torino, pp. 68-94.
- Sciascia L. (1979), *La Sicilia come metafora*, Mondadori, Milano.
- Sipala P. M. (1984), “Libertà”, in C. Musumarra, a cura di (1984), pp. 151-61.
- Solmi A. (1972), “Caro Vancini, Bixio non era un nazista”, in *Oggi*, 20 maggio: 130-33.
- Sorbello G. (2012), “«Come se fossimo al cosmorama»: ritratti veristi (e ritratti animati) degli eroi dell'Italia moderna”, in Id., *Iconografie veriste. Percorsi tra immagine e scrittura in Verga, Capuana e Pirandello*, Bonanno, Acireale-Roma, pp. 265-282.
- Tortonese, P. (2013), *L'Homme en action. La representation littéraire d'Aristote à Zola*, Paris, Classiques Garnier.
- Trombatore G. (1970), “Verga e la libertà”, in Id., *Riflessi letterari del risorgimento in Sicilia e altri studi sul secondo Ottocento*, Manfredi, Palermo,
- Vancini F. (1972), “Eroe o demonio questo Bixio?”, *Oggi*, 3 giugno: 135-36.
- Verga G. (2016), *Novelle rusticane*, a cura di G. Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Fondazione Verga – Interlinea editore, Novara, 2016.
- Verga G. (2014), *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Fondazione Verga – Interlinea editore, Novara.
- Verri A. (2017), *Per la giustizia in terra. Leonardo Sciascia, Manzoni, Belli e Verga*, Piove di Sacco, Art&Print
- Villa R. (1995), *Testi e scritture: modelli, generi, temi e motivi*, Bruno Mondadori, Milano.

SAGGI

## LE VOCI DEI *MASS MEDIA* NELLE OTTO EDIZIONI DELLE *PAROLE AL VAGLIO* (1954-1983) DI GIUSEPPE L. MESSINA

*Andrea Riga*

 ORCID: AR 0009-0008-7065-9616

Università degli Studi Roma Tre (05vf0dg29)

### Abstract

Il contributo esamina le voci dei *mass media* (televisione, cinema e radio) registrate nelle otto edizioni del dizionario di neologismi, forestierismi e sigle *Parole al vaglio* di Giuseppe L. Messina. Dopo aver fornito alcune informazioni relative alla struttura e alla finalità dell'opera (con particolare riferimento alla considerazione dei *media* da parte dell'autore), si presenta il repertorio, composto da 183 voci, delle quali si offrono riscontri nei dizionari italiani, storici, dell'uso e neologici (sia usciti nel corso delle varie edizioni dell'opera, 1954-1983, sia contemporanei) e una serie di retrodatazioni. Si considerano separatamente le sigle, nonché le parole e gli antroponomi usati come nomi comuni, passati (o almeno secondo Messina) dai *media* all'italiano comune.

**Parole chiave:** neopurismo; Giuseppe L. Messina; televisione; radio; cinema; lessicografia italiana

### MASS-MEDIA HEADWORDS IN THE EIGHT EDITIONS OF GIUSEPPE L. MESSINA'S *PAROLE AL VAGLIO* (1954–1983)

This paper investigates mass media headwords (television, cinema, and radio) recorded in the eight editions of Giuseppe L. Messina's dictionary of neologisms, loanwords, and acronyms *Parole al vaglio*. After outlining the structure and aims of the work (with particular attention to the author's treatment of the media), the essay presents a repertory of 183 entries. These headwords are documented in Italian historical, usage-based, and neological dictionaries, including both those published during the successive editions of Messina's work (1954–1983) and contemporary reference works, and are accompanied by a set of antedatings. Acronyms are examined separately, as are words and anthroponyms used as common nouns that entered general Italian through the media, or are at least identified as such by Messina.

**Keywords:** neopurism; Giuseppe L. Messina; television; radio; cinema; Italian lexicography



## 1. INTRODUZIONE

Il contributo esamina le voci dei *mass media* (televisione, cinema e radio) registrate nelle otto edizioni del dizionario di neologismi, forestierismi e sigle *Parole al vaglio* di Giuseppe L. Messina (A. Signorelli, Roma; pubblicato per la prima volta nel 1954 e riedito periodicamente, con integrazioni e aggiornamenti, fino al 1983)<sup>1</sup> e si inserisce all'interno di un più ampio lavoro, di prossima pubblicazione, che sto conducendo sull'intera produzione dell'autore (Catania, 1912 – Roma, ante 1995)<sup>2</sup>.

Prendo spunto per questo studio da un saggio sul linguaggio della televisione di Paolo D'Achille<sup>3</sup>, che, nel segnalare la critica avanzata da diversi puristi nei confronti del modello linguistico utilizzato nella televisione dei primi anni, rileva la presenza in PV di alcune voci diffuse, durante gli anni 60 del secolo scorso, per mezzo di questo *medium* (con particolare riferimento al programma *Una risposta per voi* del prof. Alessandro Cutolo, che è definito, con un neologismo coniato dallo stesso Messina, *teleprofessore*):

Ma, soprattutto, va rilevato che anche contro la televisione dei primi anni si indirizzavano gli strali di molti puristi tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta. Come segnala Serianni (2002: 102), Fochi (1966) censurava pronunce e forme “aberranti”, di matrice romanesca, degli annunciatori della radio e della televisione (che peraltro, all'epoca, frequentavano appositi corsi di dizione); anche Giuseppe L. Messina nelle sue *Parole al vaglio* documenta non di rado neologismi o solecismi con esempi còlti al volo alla TV, ironicamente commentati. Do solo tre esempi (in due dei quali è bersagliato il prof. Alessandro Cutolo, che negli anni della “paleotelevisione” teneva alla TV una rubrica di divulgazione culturale intitolata *Una risposta per voi*):

**misògino** (sost. m. e agg): [...] errata è l'accentazione *misogìno*, fiorita sulla bocca di un popolare teleprofessore in una conversazione del 2 gennaio 1957 (G.L. Messina 1965: 255).

**Telescuola** (neol.): insegnamento scolastico impartito per mezzo della televisione. Sciocca l'idea, quasi quanto il neol. (coniato nel 1958) (ivi: 379).

**T.V.**: sigla della *televisione* [...] italiana. Si legge *ti vu*, mai *ti vi* come con pervicace semplicioneria afferma un sorridente teleprofessore amico di molti amici (ivi: 389) (D'Achille, 2010: 123)<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Riporto di seguito l'anno di pubblicazione delle otto edizioni (alcune delle quali hanno goduto anche di ristampe): 1954, 1956 (indicata a volte con la data 1957), 1960, 1963, 1965, 1968, 1970, 1983 (sul diverso titolo dell'ultima edizione vedi *infra*). Si utilizzerà d'ora in avanti la sigla PV e, laddove necessario, ci si riferirà a una specifica edizione attraverso i numeri da 1 a 8.

<sup>2</sup> Ricordo che nel 1951 Messina diede alle stampe una grammaticchetta dal titolo *L'arte dello scrivere* (A. Signorelli, Roma), che risente dell'impostazione neopuristica miglioriniana, e nel 1979 pubblicò, per lo stesso editore, *Il gergo dei drogati*. È stato, tra le altre cose, autore anche di una *Letteratura belorussa* (Valmartina, Firenze) nel 1952 e di un volumetto dal titolo *La matematica come linguaggio. Rapporti tra linguaggio e concetto numerico* (Federico Motta, Milano) nel 1975.

<sup>3</sup> Desidero ringraziare il prof. Paolo D'Achille, che mi ha suggerito questa ricerca, costantemente sostenuta dai suoi consigli e dalle sue indicazioni. Devo a lui anche la segnalazione che Messina morì a Roma prima del 1995, anno di un suo contatto con il figlio.

<sup>4</sup> Preciso che nella bibliografia finale di questo saggio si fa riferimento alla data della prima pubblicazione di Serianni, 2002, che risale al 1999.

Quanto alle caratteristiche di PV, su cui torneremo nel § 2, va fin da subito osservato – come, tra l’altro, indica lo stesso D’Achille – il piglio ironico e canzonatorio, riflesso dell’atteggiamento normativo, con cui Messina commenta le parole registrate.

L’interesse per le voci lemmatizzate in questa raccolta è determinato dalla possibilità di valutare gli apporti e i cambiamenti lessicali che si verificano in un significativo momento di passaggio nella storia di questi *media*, che, a partire dal secondo dopoguerra, modificano, soprattutto con l’avvento della televisione, i rapporti di “forza”, gli ambiti e le modalità di trasmissione e fruizione: risalgono, infatti, al 1944 la trasformazione dell’EIAR (Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche) in RAI (Radio Audizioni Italia) e, al 1946, l’inizio della nuova programmazione; al 1954 l’avvio delle prime trasmissioni regolari della televisione italiana<sup>5</sup>. La prima e l’ultima edizione di PV si trovano, inoltre, a cavallo dell’ulteriore sviluppo della TV, dalla “paleotelevisione”, che coincide col monopolio RAI, alla “neotelevisione”, in concomitanza con la diffusione delle reti commerciali (Eco, 1983): si passa essenzialmente da una TV “scuola di lingua”, con funzione pedagogico-educativa, a un’altra che è, per dirla con Simone, 1987, “specchio” o, ancora, per riprendere Masini, 2016, “specchio a due raggi”, in quanto riflette le varietà più utilizzate dell’italiano contemporaneo e, allo stesso tempo, rappresenta un modello linguistico a cui l’utente può ricorrere. Alla luce di quanto detto, l’articolo, dopo aver presentato struttura e finalità di PV, fornisce un repertorio dei vocaboli di ambito televisivo, radiofonico e cinematografico, estratti dall’ultima edizione di questo dizionario, con riscontri nella lessicografia italiana e neologica (prodotta a partire dagli anni Quaranta). Il valore storico-documentario di PV è indubbio: le parole registrate sono, infatti, importanti sia per ricostruire usi e costumi linguistici di un’epoca<sup>6</sup>, sia per anticipare le date di prima attestazione di diversi vocaboli fornite dalla lessicografia italiana<sup>7</sup>. Per questioni di spazio, il commento complessivo sulle voci raccolte sarà presentato in un saggio a parte.

<sup>5</sup> Gli studi linguistici su questi *media* sono, soprattutto a partire dagli anni Duemila, in progressiva espansione: cfr., per un quadro sintetico e aggiornato con i più recenti sviluppi, D’Achille, 2010 e Alfieri-Bonomi, 2024 per la lingua della televisione; Cialdini-Maraschio, 2024 per la lingua della radio; Rossi, 2006 e 2023, e Raffaelli S., 2015, per la lingua del cinema. Rappresentano punti di riferimento imprescindibili le raccolte di saggi curate da Alfieri-Bonomi, 2008 e Mauroni-Piotti, 2010 per l’italiano televisivo; Patota-Rossi, 2017 per l’italiano del cinema; e, con riferimento a diversi *media*, Aprile, 2010, Stefanelli-Saura, 2012, Gargiulo, 2014, Bonomi-Morgana, 2016, Piotti-Prada, 2020. Sull’importanza che hanno avuto i *media* nella diffusione dell’italiano è d’obbligo almeno il rimando a De Mauro, 1968, 1970 e 1973. Per il contributo di De Mauro allo studio della lingua dei *media*, vedi Bonomi, 2017.

<sup>6</sup> Menarini, 1955: 79 segnala che la voce *vitellone*, che, al plurale, è il titolo di un noto film di Federico Fellini (1953), è registrata da PV1: 326, che la definisce come segue: «accrescitivo di *vitello*. Ma con recentissima accezione, piuttosto gergale, indica l’uomo ormai maturo che continua a vivere alle spalle dei genitori, essendo incapace di formarsi una vita indipendente. (\*)».

<sup>7</sup> Lo hanno già dimostrato due lavori di D’Achille, 1991 e 1997 e sue varie recensioni ai fascicoli e poi ai volumi del *Deonomasticon Italicum* (DI): D’Achille, 1998, 1999, 2000, 2002, 2005, 2007, 2011 e 2014. Segnalo inoltre che le varie edizioni di PV sono state utilizzate dal Servizio di consulenza linguistica dell’Accademia della Crusca: si vedano le citazioni in D’Achille, 2018; Sgroi, 2018; di Valvasone, 2022; Riga, 2023.

## 2. LE PAROLE AL VAGLIO DI GIUSEPPE L. MESSINA

Sulla scia delle posizioni neopuristiche di Bruno Migliorini<sup>8</sup> si colloca PV, repertorio che va inquadrato all'interno di una serie di pubblicazioni (grammatiche, dizionari, raccolte di neologismi e forestierismi, saggi sugli usi e sui costumi linguistici contemporanei), prodotte nei primi decenni dell'Italia repubblicana, che intendono «proporre riferimenti normativi» e «fornire a un pubblico via via più ampio testi utili per raggiungere uno stile corretto» (D'Achille-Proietti, 2019: 714). Ci troviamo, per riprendere la classificazione, proposta da Aprile-De Fazio (2018: 29), relativa ai periodi di sviluppo dei dizionari neologici italiani, nella fase panziniano-miglioriniana<sup>9</sup>, che «segna tutta la prima metà del Novecento fino agli anni Sessanta e ha come obiettivo principale quello di registrare le parole che hanno maggiori possibilità di ambientarsi e attecchire nella lingua italiana»<sup>10</sup>: tra i repertori minori degli anni Cinquanta e Sessanta, gli autori citano, per l'appunto, quello di Messina, facendo particolare riferimento alla fortuna dell'opera, che ha avuto numerose edizioni e ristampe (una in più rispetto al *Dizionario moderno* di Panzini e in un arco temporale più ristretto) e, come testimonia Coletti, 2005, impieghi didattici, anche a livelli di istruzione avanzata.

Merita attenzione il titolo, affiancato, in PV1, da *Prontuario delle incertezze lessicali e delle difficoltà grammaticali*, a riprova dell'utilità grammaticale e, quindi, normativa dell'opera. A partire da PV3 si introduce, sempre nel sottotitolo, *Dizionario dei neologismi, dei barbarismi e delle sigle*, che, nell'ultima edizione, costituisce il titolo:

Questa nuova edizione di *Parole al vaglio* esce a soli tre anni di distanza dalla seconda, interamente rifatta nel testo, ampliata per l'aggiunta di oltre 4000 voci, migliorata, corretta, tanto che l'Editore ha creduto opportuno premettere al sottotitolo *Prontuario delle incertezze lessicali e delle difficoltà grammaticali* quello ormai più idoneo di *Dizionario dei neologismi, dei barbarismi e delle sigle* (PV3: V).

L'orientamento della raccolta viene, tra le altre cose, evidenziato dall'impiego del termine *barbarismo*, che – segnala Raffaelli A., 2010 – ha vissuto, dal secondo dopoguerra in poi, una progressiva sfortuna, in confronto a *forestierismo* ed *esotismo*.

Il lemmario, progressivamente ampliato (soprattutto in PV3) e rivisto (e che, in PV8, è composto da circa 14000 entrate), comprende diversi tipi di voci, che sono indicati nella lettera all'editore presente nella prima edizione e poi ristampata in tutte le altre:

a) tutte le parole straniere di uso più<sup>11</sup> o meno frequente nella nostra penisola, con speciale riferimento a quelle dello sport, della moda, della gastronomia;

<sup>8</sup> Su cui, cfr., da ultimo, Covino, 2023. Un'analisi di tre repertori puristici degli anni Trenta del secolo scorso (*Barbaro Dominio* di Paolo Monelli, 1933; *Il vitupero dell'idioma e l'adunata de' mostri* di Umberto Silvagni, 1938; *Dizionario di esotismi* di Antonio Jacono, 1939) è presentata da Serianni, 2011.

<sup>9</sup> Sul Panzini lessicografo, cfr., da ultimo, Grassano, 2024.

<sup>10</sup> Cfr. anche Marri, 2018, che mostra come nel panorama della lessicografia “militante” del dopoguerra il repertorio di Messina costituisca un'eccezione, prima della ripresa della produzione con Cortelazzo-Cardinale, 1986 (i quali, delle varie edizioni di PV, attingono solo a quella del 1983; il recupero delle precedenti edizioni di PV come fonti di retrodatazioni si è avuto con i vari interventi di D'Achille segnalati *supra*, alla nota 7).

<sup>11</sup> Nelle citazioni da PV e nel repertorio ho sempre mantenuto, invece di *ì* e *ù*, le grafie *í* e *ú* dell'originale.

- b) i neologismi non registrati dai dizionari più recenti, ivi comprese le voci coniate dopo la seconda guerra mondiale (molte delle quali sono destinate ad un'effimera vita);
- c) le nuove accezioni di vocaboli vecchi, noti comunemente per i loro significati tradizionali;
- d) le ridicole parole-macedonia venute di moda in questo ancor più ridicolo dopoguerra;
- e) le storpiature lessicali del linguaggio burocratico e commerciale;
- f) molti dialettismi ormai dilaganti oltre i ristretti confini della regione d'origine, e i solecismi più tipici;
- g) i vocaboli di dubbia pronuncia: soprattutto quelli che mutano il loro significato con lo spostamento dell'accento (*tèrmite* – *termíte*) o che normalmente sono adoprati con l'accento sbagliato (*Ucràina* – *Ucráina*)<sup>12</sup>;
- h) le parole d'incerta grafia: che cioè nell'uso comune sono scritte in modo erroneo (*scorazzzare* – *scorrazzzare*) o che italianizzano voci straniere (*scintoismo* – *sintoismo*);
- i) le sigle d'interesse nazionale, ivi comprese quelle venuteci recentemente dall'estero;
- j) le più importanti difficoltà grammaticali, concernenti la formazione del plurale, le singole parti del discorso, l'uso delle preposizioni, i verbi difettivi e irregolari, la coordinazione e la subordinazione (PV1: X).

L'atteggiamento censorio di Messina emerge nell'uso sia di formule specifiche, quali «si eviti» o «da evitare», «da sostituire», «erroneo», «brutto» ecc., all'interno delle definizioni, sia dell'asterisco, posto alla fine della voce tra parentesi tonde (\*), per riferirsi a parole non accettate dai puristi, osservazioni linguistiche su errori o usi impropri di vocaboli, forestierismi o neologismi che dovrebbero per l'autore essere evitati. Va tuttavia rilevata l'attenzione da parte di Messina all'uso contemporaneo, che può portare l'autore anche a un allontanamento dalle posizioni espresse da altri puristi:

**valanga** (neol.): i puristi vorrebbero escludere dal nostro vocabolario questa parola, perché di origine fr., sia nel senso proprio sia in quello fig.; ma in realtà essa è indispensabile, e d'altra parte è ormai diventata d'uso comune.

Messina è uno scrupoloso osservatore e studioso della lingua a lui coeva, considerata, nella *Prefazione* della terza edizione<sup>13</sup>, in una condizione sfavorevole «per colpa della radio, della televisione e del cinema» (PV3: VI), che sono accusati di veicolare modelli linguistici, a suo parere, scorretti e troppo liberi. L'autore ricorda che un suo amico tedesco, il barone Fritz von Rummel, gli chiese, durante la visione di un programma televisivo serale, se fosse risolto il dualismo tra la pronuncia fiorentina e quella romana nella radio e nella

<sup>12</sup> Sull'accentazione di *Ucraina*, cfr. Coletti, 2015.

<sup>13</sup> Preciso che le edizioni di PV che hanno una *Prefazione*, dopo PV1, sono PV3, PV6 e PV8.

televisione<sup>14</sup>. Bersaglio polemico, come ricordato anche nel § 1., è ancora una volta il *tele-professore*:

Parlarmi di pronuncia fiorentina e di pronuncia romana quando, proprio quella sera, c'era in programma la rubrica *Una risposta per voi*, tenuta da un teleprofessore ben noto non tanto per la cadenza inconfondibilmente napoletana, quanto per le spregiudicate libertà linguistiche! (PV3: V).

Riporta, inoltre, alcuni esempi di errate pronunce, che ha sentito alla radio e al cinema:

Pronuncia fiorentina o pronuncia romana, quando da anni un ignoto annunciatore della radio si ostina a comunicare l'interruzione di non so quale strada nei pressi di *Pietrapèrzià*, in Sicilia, mentre basterebbe sfogliare un qualsiasi annuario dei comuni d'Italia per imparare che l'unica accentazione corretta è *Pietraperzià*! Quando un ineffabile cronista sportivo tira in ballo questo o quel calciatore *uruguàgio* o *paraguàgio* e si diverte a pronunciare per ben cinque volte di seguito *Bratìslava* anziché *Bratisláva*! Quando attori e comprimari gareggiano nello sfiorettare *autodròmo*, *Bradàno*, *missìle*, *mòllica*, *rùbrica*, *stratòsfera*, *Tòlstoij*, *zàffìro*! (ivi: VI).

La visione pessimistica qui espressa è accennata, attraverso un'amara considerazione sullo stato della scuola, nella *Prefaziòne* di PV6 ed è esplicitata con più forza in quella di PV8, costituita da uno scritto dell'amico prof. Lorenzo Giovannacci, a cui segue una breve aggiunta a firma dell'autore. In questo testo, che reca la data gennaio 1983, Messina rileva significativi cambiamenti linguistici: l'italiano è, infatti, per riprendere le sue parole, in un «continuo, spaventoso, focomèlico divenire», soprattutto per la diffusione dell'inglese, o, come lui stesso scrive, dell'«italglese» (PV8: VIII)<sup>15</sup>.

Per dare un quadro ancor più esauriente delle odierne condizioni della lingua italiana, avrei voluto inserire una seconda prefazione redatta da qualche dirigente di grande società addetto alle *public relations*, nonché una terza prefazione uscita dalla penna di uno di quei giovani studenti che si muovono con disinvoltura fra i labirintici misteri del *mercabul* (*ibid.*)<sup>16</sup>.

Di nostro interesse è in particolare la seguente annotazione, che segue l'estratto sopra menzionato, in cui si rimarca, ancora una volta, il ruolo che, nella visione di Messina, hanno i *mass media* in tale processo di “trasformazione” linguistica, con particolare riguardo all'espansione del “modello”:

Ma me ne è mancato il coraggio: soprattutto quando ho sentito un cronista del telegiornale affermare che non ricordo piú quale avverbio in *-mente* (sul tipo di *fortemente*) è un aggettivo (*ibid.*).

<sup>14</sup> Sul modello ortoepico toscano-romano utilizzato nella radio, cfr. Raffaelli S., 1997 e 2001-2002.

<sup>15</sup> Sulle varie etichette utilizzate per riferirsi alla pervasività dell'inglese nella nostra lingua, cfr. De Vecchis, 2025.

<sup>16</sup> Con *mercabul*, termine che figura nel titolo di Lanza, 1977, si intende il gergo giovanile.

Chiude la *Prefazione* questa riflessione:

E oggi come oggi il mio lavoro non può avere più la pretesa di fare del purismo, di guidare, di consigliare, d'insegnare sia pure timidamente: ormai non debbo andar oltre una schematica e fredda annotazione, tracciando la via per quella che un giorno potrà costituire soltanto una documentazione storica (*ibid.*).

Si tratta di una triste rassegnazione allo *status quo*, che tuttavia non comporta la rinuncia all'intento puristico proprio delle prime edizioni.

### 3. PRESENTAZIONE DEL REPERTORIO

Il repertorio è costituito da 183 voci riferite alla televisione, alla radio e al cinema, che sono estratte dall'ultima edizione di PV<sup>17</sup>. Questo totale non comprende le sigle (16), le parole *dai* media (4)<sup>18</sup>, gli antroponimi usati come nomi comuni (2), che porterebbero il totale a 206 lemmi: su queste componenti ci si soffermerà in dettaglio nel § 5.

Dopo l'entrata, in neretto tondo, si forniscono le seguenti indicazioni: la parte del discorso a cui le voci appartengono, spesso indicata da Messina (*agg.* 'aggettivo', *adv.* 'avverbio', *conf.* 'confisso', *loc.* 'locuzione', *s.* 'sostantivo', *v.tr.* e/o *intr.* 'verbo transitivo' e/o 'intransitivo'; di seguito altre abbreviazioni riferite al genere e al numero: *m.* 'maschile', *f.* 'femminile', *inv.* 'invariabile', *pl.* 'plurale'); tra parentesi tonde, l'ambito d'uso (*cin.* 'cinema', *rad.* 'radio', *tv* 'televisione'; talvolta si utilizza anche più di una marca, come s.v. *registrare*); e infine, tra parentesi quadre, l'indicazione *neol.* 'neologismo', quando indicata dallo stesso Messina (vedi s.v. *rete*). Seguono la definizione ripresa da PV, talvolta anticipata dalle precisazioni, presenti nell'opera, relative all'origine (*amer.* 'americano', *ingl.* 'inglese', *fr.* 'francese': s.v. *talk show*) e alla pronuncia (*pron.*; s.v. *transcriber*) dei forestierismi, alle informazioni grammaticali (s.v. *telegènico* si indica la forma plurale) e alla diffusione (s.v. *telecínema*) della parola, e, da ultimo, una serie di riscontri lessicografici, suddivisi come segue:

(1) PV: si indica la prima edizione di PV che registra la voce. Si precisa che, nelle versioni successive, Messina non ha mai eliminato le parole raccolte in precedenza (diversamente da Panzini nel suo *Dizionario moderno*). Tra parentesi tonde si riportano eventuali differen-

<sup>17</sup> Preciso che non ho considerato tecnicismi telefonici del tipo *interfonico* 'dell'interfono, che concerne l'interfono'; *microtelefono* 'il sostegno dei moderni apparecchi telefonici che s'impugna con la mano e che contiene la capsula ricevente (o telofonica) e la capsula trasmittente (o microfónica), entrambe collocate in modo da trovarsi in corrispondenza dell'orecchio e della bocca dell'utente quando se ne serve'; *quadrifonico* 'detto di suono che giunge al nostro orecchio per mezzo di quattro canali, si da risultare ancor più fedele di quello stereofonico (v. *stereofonia*)'; *radioguida* 'guida eseguita a distanza per mezzo di impulsi radio'; *videofono* 'speciale apparecchio telefonico' e sim.

<sup>18</sup> L'uso della preposizione *dai*, nel senso di «incidenza [delle voci dei *media*] sugli usi comunicativi» (Alfieri-Bonomi 2008: 14, nota 19), è ripresa da Raffaelli S., 2001, che la utilizza, insieme a *dei* e *nei* (per intendere la «componente interna» di uno specifico ambito e il «riflesso dell'uso corrente»: Alfieri-Bonomi 2008: 14, nota 19), a proposito della lingua del cinema. Ha avuto una successiva applicazione in D'Achille, 2010, per la lingua della televisione.

ze nella definizione rispetto a PV8, come si può vedere s.v. *brothers* e *cast*, che, nelle prime due edizioni, non forniscono indicazioni sulla pronuncia e propongono, almeno nel caso di *cast*, una definizione più breve.

(2) N ('Neologismi'): si indicano i repertori di neologismi degli anni Quaranta-Sessanta che lemmatizzano la voce, identificati con queste sigle:

- (a) M1 = Migliorini B. (1942), *Appendice*, in Panzini A., *Dizionario moderno*, VIII edizione, Hoepli, Milano.
- (b) M2 = Migliorini B. (1950), *Appendice*, in Panzini A., *Dizionario moderno*, IX edizione, Hoepli, Milano.
- (c) M3 = Migliorini B. (1963), *Appendice*, in Panzini A., *Dizionario moderno*, X edizione, Hoepli, Milano (anche pubblicato autonomamente, col titolo *Parole nuove. Appendice a dodicimila voci al Dizionario moderno di Alfredo Panzini*).
- (d) J = Junker A. (1955), *Wachstum und Wandlungen im neuestern italienischen Wortschatz*, Universitätsbund, Erlangen.
- (e) V1 = Vaccaro G. (1966), *Dizionario di parole nuovissime e difficili*, Romana libri alfabeto, Roma.
- (f) V2 = Vaccaro G. (1967), *Dizionario di parole nuovissime e difficili*, Romana libri alfabeto, Roma.
- (g) V3 = Vaccaro G. (1968), *Dizionario di parole nuovissime e difficili*, Romana libri alfabeto, Roma.

(3) LI/1 ('Lessicografia Italiana/1'): si indicano i dizionari italiani (dell'uso contemporaneo), pubblicati negli stessi anni delle varie edizioni di PV, che costituiscono, quindi, la pietra di paragone per verificare l'accoglimento delle voci raccolte da Messina nella lessicografia "standard"<sup>19</sup>. Tra parentesi tonde si precisano eventuali indicazioni relative all'uso (vedi, per es., *cinecittà*, marcato come *neol.*, che il Palazzi-Folena 1968 registra come *V.N.* 'Voce Nuova, Neologismo') o alle modalità di registrazione (vedi, per es., *cineclub*, che alcuni repertori lemmatizzano s.v. *cine-*). I repertori considerati sono:

- (a) D-O1 = Devoto G., Oli G. C. (1967), *Vocabolario illustrato della lingua italiana*, 2 voll., Selezione dal Reader's Digest, Milano.
- (b) D-O2 = Devoto G., Oli G. C. (1979), *Vocabolario illustrato della lingua italiana*, 2 voll., Le Monnier, Firenze.
- (c) G = *Dizionario Garzanti della lingua italiana*, Garzanti, Milano, 1978.
- (d) P = Palazzi F. (1968), *Novissimo dizionario della lingua italiana*, II edizione, Ceschina, Milano.
- (e) S1 = *Dizionario Sandron della lingua italiana*, Sandron, Firenze, 1976.
- (f) S2 = *Dizionario Sandron della lingua italiana*, Istituto Geografico De Agostini, Milano, 1984.

<sup>19</sup> Soltanto S2 è di un anno posteriore a PV8.

(g) Z1 = Zingarelli N. (1970), *Vocabolario della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna.

(h) Z2 = Zingarelli N. (1983), *Vocabolario della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna.

(4) LI/2 ('Lessicografia italiana/2'): si indicano i dizionari italiani (storici e dell'uso contemporaneo) pubblicati (o finiti di pubblicare) dalla fine degli anni 90 a oggi. Si riportano, tra parentesi tonde, la data di prima attestazione (e, quando indicata, la fonte: s.v. *cinesonoro*), accanto alla sigla del dizionario che propone la datazione più antica, e/o precisazioni relative alla lemmatizzazione (vedi *radio*; talvolta tali indicazioni sono anteposte alle sigle lessicografiche se tutti i dizionari seguono lo stesso criterio, diverso da Messina: vedi *radiotrasmissione*). I dizionari esaminati sono:

(a) DISC = Sabatini F., Coletti V., Manfredini M. (2024), *Dizionario italiano Sabatini-Coletti*, Hoepli, Milano.

(b) D-O = Devoto G., Oli G. C., Serianni L., Trifone M. (2025), *Nuovo Devoto-Oli. Il vocabolario dell'italiano contemporaneo 2026*, Le Monnier, Firenze.

(c) GDLI = Battaglia S., poi Bàrberi Squarotti G. (a cura di) (1961-2008), *Grande dizionario della lingua italiana*, 21 voll. + 2 suppl., Utet, Torino (in rete al seguente indirizzo <https://www.gdli.it/>)<sup>20</sup>.

(d) GRADIT = De Mauro T. (a cura di) (2007), *Grande dizionario italiano dell'uso*, II edizione, 8 voll., Utet, Torino (con chiavetta USB).

(e) Z = Zingarelli N. (2025), *Lo Zingarelli 2026. Vocabolario della lingua italiana*, a cura di Canella M., Lazzarini B. e Zaninello A., Zanichelli, Bologna.

Chiudono la scheda le sezioni, presenti solo se necessario, R ('Retrodatazione'), in cui sono indicate anticipazioni, rispetto a LI/2 e, se la voce è assente nella lessicografia italiana, a PV, delle date di prima attestazione (rintracciate in rete, in particolare in *Google libri*)<sup>21</sup> o datazioni riferite all'ambito d'uso qui indagato delle voci, e Note, in cui si riportano le retrodatazioni già proposte in altri archivi elettronici, nella fattispecie ArchiDATA<sup>22</sup>, con l'indicazione, tra parentesi tonde, della fonte.

Va infine precisato che i riscontri lessicografici e la retrodatazione si riferiscono, nelle parole con più accezioni, soltanto a quelle che interessano i *media* (vedi s.vv. *mercificazione* e *onda*). All'interno delle definizioni sono citati derivati e adattamenti italiani di forestierismi<sup>23</sup> che non costituiscono nel repertorio lemmi autonomi; per questi, si forniscono in

<sup>20</sup> I voll. I-XI di questo dizionario sono coevi a PV.

<sup>21</sup> In un caso, s.v. *lungometraggio*, sono riportate due attestazioni da questo *corpus* elettronico, che danno conto degli impieghi della forma staccata e unverbata della parola.

<sup>22</sup> In rete al seguente indirizzo <https://www.archidata.info>.

<sup>23</sup> Alcune delle voci selezionate contengono rimandi a voci non comprese nel repertorio perché non attinenti ai *media*. Per comodità del lettore le riporto di seguito: s.v. *registrare* si citano *magnetofono* ('(sost. m.) apparecchio per la registrazione e la riproduzione dei suoni mediante un nastro o un filo magnetico. Neol. coniato con *magneto* (da *magnète*) e col suffisso *-fono* (gr. *foné* = suono, voce)) e *fonoincisore* (s.v. *fonoincidere*: '(trans.) registrare un suono su un disco fonografico; *fonoincisione* (sost. f.): l'atto, il modo o l'effetto del fonocidare; *fonoincisore* (sost. m.): apparecchio usato per incidere i suoni sui dischi fonografici. Sono tre

nota le indicazioni relative alla loro presenza nei dizionari neologici e italiani e le eventuali anticipazioni delle date di prima attestazione.

#### 4. CONSIDERAZIONI COMPLESSIVE SUL REPERTORIO

In PV troviamo tecnicismi (*critofilm, technicolor*) e parole proprie degli àmbiti considerati ormai accolte nel lessico comune (*cinematòre, telegiornale*)<sup>24</sup>. Si tratta prevalentemente di sostantivi e aggettivi; vanno tuttavia segnalati alcuni verbi tecnici (*panoramizzare, reclamizzare, zoomare*) o, per così dire, generici con usi ironici o spregiativi (s.v. *filmagione* troviamo *filmicchiare, filmeggiare*) e una serie di locuzioni, registrate come entrate a sé stanti (*camera oscura, cartone animato, colonna sonora, giornale radio, mettere in onda, microfono d'argento, primo piano*)<sup>25</sup>.

Le tre componenti principali, che costituiscono il 63% di tutto il *corpus* considerato (escluse le parole derivate non lemmatizzate autonomamente, ma comprese le voci raccolte nel § 6.2, estranee al repertorio vero e proprio), sono:

(1) confissati in *cine-* (20), *radio-* (13) *tele-* (30) e *video-* (3)<sup>26</sup>, che rappresentano il 32% dei lemmi raccolti: *cinedilettantismo, cinegiornale, radiocrònaca, radiopirata, telecinema, teledramma, videocassetta, videoregistratòre*.

(2) forestierismi, prevalentemente anglismi (46, in percentuale il 22,3%: *cast, preview, thriller*). Da rilevare anche i commenti di Messina sugli adattamenti italiani, considerati inadatti o per la loro inutilità (*starlètta* per *starlet* è «inutile»), o per le loro qualità estetiche (*cascatòre* per *stunt-man* è «bruttissimo»; *missaggio* per *mixage* è «orribile»; *rapporatòre* per *reporter* è «brutto»), o per la loro inadeguatezza (*riportaggio* per *reportage* è «inaccettabile»). Deriva dall'ingl. (*to zoom* 'di una fotocamera, un obiettivo, ecc.: passare agevolmente da una ripresa lunga di un soggetto a un primo piano, o viceversa, senza perdere la messa a fuoco' (OED, s.v.; trad. mia) il verbo *zoomare*, adattato alle strutture fono-morfologiche della nostra lingua (alla base inglese, in cui è resa graficamente la pronuncia *oo* > *u*, è aggiunta la

neol.); s.v. *telepanico* si menziona *panico* ('(agg. e sost. m.) si pron. *pànico* (pl. *pànici*) nel significato di timore improvviso e infondato (*timor pànico*); *panico* (pl. *panichi*) con riferimento ad una graminaacea i cui semi rappresentano un alimento per gli uccelli. Si badi che l'agg. *pànico* è biasimato dai puristi se usato come sost. (\*) con valore assoluto (*fui preso dal pànico*: fui preso dallo sgomento; *il pànico invase la folla*: lo spavento invase la folla)); s.v. *WED* si rinvia a *Disneyland* ('(ingl. pron. *disnilend*) grande parco di divertimenti per bambini e per adulti, costruito dall'amer. Walt Disney presso Anaheim (45 chilometri a Sud-Est di Los Angeles). Fu inaugurato il 17 luglio 1955. La voce, usata in ital. con valore di sost. f., è stata coniata fondendo il nome di Disney con l'ingl. *land* (= terra). (\*)') ed *EPCOT* ('sigla dell'*Experimental Prototype Community of Tomorrow* (Prototipo sperimentale della comunità di domani), una fantasiosa «città del futuro» ch'è stata ideata da Walt E. Disney poco prima di morire e che sorgerà entro il 1970 nella Florida centrale').

<sup>24</sup> Anche di vocaboli appartenenti originariamente ad altri àmbiti affini, come quello teatrale, e diffusi successivamente nel linguaggio di uno (o più di uno) dei *media* esaminati, come *protagonista*, di cui PV riporta, tra l'altro, l'uso al plurale per indicare una coppia di protagonisti di pari importanza, che si è sviluppato nel linguaggio cinematografico e poi esteso a quello comune.

<sup>25</sup> Altre sono indicate all'interno dei lemmi: s.v. *audiovisivo* si legge *mezzi audiovisivi*.

<sup>26</sup> Sui loro impieghi nell'italiano contemporaneo, cfr. Antonelli, 1995 e Jacobini, 2004.

desinenza *-are* della prima coniugazione dei verbi italiani), da cui è rifatto il s.f. *zumata* col suffisso *-ata*, che si unisce a verbi per formare sostantivi indicanti un'azione.

(3) accorciamenti (2)<sup>27</sup>, come *cinema* (dal fr. *cinéma*, a sua volta da *cinématographe*, cfr. l'it. *cinematografo*: GRADIT) e *tele* (dal s.m. *televisione*)<sup>28</sup>, che, sommati alle sigle (16), costituiscono l'8,7% delle voci totali.

Il repertorio raccolto, oltre ad avere un interesse sul piano generale e lessicografico, documenta l'attenzione per i *mass media* e per la loro terminologia da parte di un purista eclettico e originale<sup>29</sup> come Messina: un'attenzione che, sebbene diffusa tra i puristi, soprattutto a scopo censorio, merita di essere rilevata in relazione all'ostilità di fondo, dichiarata in maniera esplicita dall'autore, nei confronti dei *mass media*, e in particolare del mezzo televisivo, e del rinnovamento linguistico che essi hanno prodotto.

## 5. IL REPERTORIO

**angolazione** s.f. (cin., tv)

Con valore fig. (neol.) indica non soltanto l'angolo dal quale in cinematografia si riprende una scena, ma anche il «punto di vista», la «prospettiva» con cui si prende in esame un avvenimento e sim. PV8 | N: M1 (s.v. *angolare*), M2 (s.v. *angolare*), M3 | LI/1: D-O1, D-O2, G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1942), Z

R: come 'angolo di ripresa', 1936, Eugenio Giovannetti, *L'angolazione*, in «Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica», I, 10, p. 375.

**anteprima** s.f., loc. avv. (cin., tv) [Neol.]

Rappresentazione di un lavoro teatrale o proiezione di un film riservata ai giornalisti ed a pochi invitati, prima della presentazione al pubblico pagante. Se la voce è preceduta da *in* si usa col valore di locuz. avverbiale (*domani proietteremo il film in anteprima*). È un neol., calco del fr. *avant-première*.

PV3 | N: M1, M2, M3, J | LI/1: D-O1, D-O2, G, P (neol.), S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1936), Z

**àudio** s.m.inv. (cin., rad., tv)

Vedi *video*.

PV3 | N: M3 | LI/1: D-O1, D-O2, G, P (neol.), S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT, Z (1949)

**audiovisivo** agg. (cin., rad., tv) [Neol.]

Che permette di vedere e di sentire contemporaneamente. Son chiamati *mezzi audiovisivi* il cinema, la radio e la televisione considerati nel loro complesso.

PV4 | N: M3 | LI/1: D-O1, D-O2, G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1948), Z

<sup>27</sup> Si consideri che il termine *accorciamento*, utilizzato da Messina s.v. *tèle*, sarà poi impiegato da Thornton, 2004.

<sup>28</sup> Va indicato anche l'anglicismo *bros*, riportato s.v. *brothers*.

<sup>29</sup> Cfr. quanto detto nella nota 2.

R: *mezzi audiovisivi*. 1951, Mario Verdone, *I mezzi audiovisivi*, in «Sequenze. Quaderni di cinema», III, 13-14, p. 2

Note: ArchiDATA (*sussidio audiovisivo*, 1956: D'Achille, 2012)

**autocinema** s.m.inv. (cin.) [Neol.]

Impianto cinematografico fissato su un automezzo, in modo da essere trasportato facilmente in vari luoghi.

PV4 | N: J | LI/1: Z1, Z2 | LI/2: GDLI, GRADIT (1970)

R: 1929, «L'Elettrotecnica. Rivista mensile di elettrotecnica», XVI, 19, p. 450 («La "LUCE" si renderebbe ancor più benemerita se facesse riprendere dai suoi operatori visioni di aratura elettrica, di fattorie completamente elettrificate, di mungitura elettrica, di stabilimenti di policoltura razionalizzati, di stalle moderne, di impianti di irrigazione a pioggia ecc., e facesse proiettare i *films* nei centri rurali a mezzo dei suoi autocinema»)

**autoradio** s.f. (rad.) [Neol.]

Apparecchio radiorecente fissato a bordo di un autoveicolo, per lo più sul cruscotto, e la cui alimentazione è ottenuta prelevando energia dalla batteria di accumulatori. Con altra accezione, la voce indica anche un'autovettura (in dotazione a speciali reparti militari, di polizia e sim.) che mantiene i collegamenti mediante proprio apparecchio radio ricevente e trasmettenti.

PV4 | N: M1, M2, M3, J | LI/1: D-O1, D-O2, G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1942, nell'accezz. 'radiomobile'), Z

R: 1925, «Radiofonia. Rivista quindicinale di radioelettricità», II, 13, p. 323 («In Inghilterra, a Londra, la stazione centrale radiofonica a Scotland Yard diffonde le sue comunicazioni su 750 metri di lunghezza d'onda e le autoradio di polizia sono oltre che riceventi anche emittenti»)

**brothers** s.m.inv. (cin.)

(ingl.; pron. *bròdhes*, con suono spirante per il nesso *dh* e con l'*e* vocale neutra): fratelli. Si usa spesso con riferimento a quegli artisti del cinema o del teatro che lavorano sempre insieme. Abbr. (\*) *bros.* (\*)

PV1 (senza indicazioni sulla pronuncia nelle prime due edizioni) | N: – | LI/1: – | LI/2: –

**cameraman** s.m.inv. (cin., tv)

(ingl.; pron. *càmera men*, con la seconda *e* vocale neutra): fotografo, operatore della macchina da presa cinematografica o televisiva. In Italia (dove la voce è usata con valore di sost. m) si riferisce in particolar modo all'operatore della *telecamera* (v.). V. anche *operatòre*. (\*)

PV4 | N: V1, V2 | LI/1: D-O1, D-O2, G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1908), Z

**camera oscura** loc. s.f. (cin.) [Neol.]

Apparecchio ottico consistente in una cassetta fornita di un doppio vetro convesso, attraverso il quale le immagini giungono (in formato ridotto o rovesciate) su un foglio di carta bianca o su un vetro smerigliato fissato al centro della parete opposta, in corrispondenza

dell'obiettivo. Oggi la locuz. è usata comunemente per designare (neol.) il laboratorio in cui si sviluppano al buio le lastre e le pellicole fotografiche o cinematografiche.

PV4 | N: – | LI/1: s.v. *camera*: D-O1, D-O2, G, P, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT, Z

R: 1954, Enrico Costa, *Il cinelibro (passo ridotto)*, Milano, Hoepli, p. 343 (vedi il cap. *Il laboratorio*)

**cartellonista** s.m. e f. (tv) [Neol.]

Artista che si dedica prevalentemente al disegno dei cartelloni pubblicitario; *cartellonistica* (sost. f.)<sup>30</sup>: l'arte del disegno dei cartelloni pubblicitario; *cartellonistico* (agg., pl. m. *cartellonistici*)<sup>31</sup>: che concerne i cartellonisti o la cartellonistica. Sono neol. brutti ma entrati nell'uso comune.

PV3 | N: M1, M2, M3, J | LI/1: D-O1, D-O2, G, P (neol.), S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1910), Z

R: 1896, «Emporium. Rivista mensile illustrata d'arte, letteratura, scienza e varietà», IV, 23, p. 382 («Questa tendenza la si ritrova molto di più accentuata in un altro giovane cartellonista di grande valore, Henri-Gabriel Ibels, il quale possiede anche lui tale accento originale che qualunque cosa disegni, la si riconosce di primo acchito, senza che l'occhio abbia bisogno di ricorrere alla sigla rivelatrice»)

**cartone animato** loc. s.m.inv. (cin., tv)

(angl.): disegno animato (voce del linguaggio cinematografico). (\*)

PV1 | N: J | LI/1: s.v. *cartone*: D-O1 (*cartoni animati*), D-O2 (*cartoni animati*), G (*cartoni animati*), P (*cartoni animati*; neol.), S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1930, A. Cecchi “Ombre bianche”), Z

R: 1921, «Noi e il mondo. Rivista mensile de La Tribuna», XI, 1, p. 30 («Alla maniera dei *cartoni animati* americani, ma con più sapore latino, Sini intende fabbricare dei film *recitati* da caricature sue; ed è già a lavoro»)

**cast** s.m.inv. (cin., tv)

(ingl.; pron. *kast*, con l'*a* lunga): distribuzione delle parti fra gli attori di un film o di un lavoro televisivo oppure fra i suoi doppiatori; il complesso degli attori o dei doppiatori cui sono state assegnate le parti di un film, di un lavoro televisivo o di uno spettacolo. In Italia la voce è usata col valore di sost. m. (\*)

PV1 (senza indicazioni sulla pronuncia e con definizione ridotta nelle prime due edizioni) | N: M1, M2, V3 | LI/1: D-O1, D-O2, G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1930), Z

**ciàc** s.m.inv. (cin.) [Neol.]

(pron. *ciàk*): nome, quasi certamente di origine onomatopèica, dato ad una speciale tavoletta cui è collegata in basso un'asticciola battente e che nella tecnica della ripresa cinema-

<sup>30</sup> N: M1, M2, M3, J | LI/1: D-O1, D-O2, G, P (neol.), S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1935), Z.

<sup>31</sup> N: J | LI/1: – | LI/2: GDLI, GRADIT (1897, Vittorio Pica “Il manifesto”).

tografica serve per riconoscere le varie scene e per stabilirne la successione al momento del «montaggio» della pellicola. La tavoletta, sulla quale sono scritti a grandi lettere il titolo del film in lavorazione, in nome del regista, quello dell'operatore e varie altre indicazioni, viene ripresa cinematograficamente all'inizio di ogni scena, mentre un apposito incaricato fa battere l'asticciola e pronuncia a voce alta il numero della scena, in modo che i due suoni rimangano registrati sulla colonna sonora. (\*)

PV4 | N: M1, M2, M3, V2, V3 | LI/1: D-O1, D-O2, G, P (neol.), S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1942), Z

R: 1932, «L'Elettrotecnica. Rivista mensile di elettrotecnica», X, 25, p. 713 («A questo serve una tenaglia di legno, detta appunto “*cia*” in linguaggio di scena, con le due braccia dipinte a strisce bianche e nere, che l'aiuto del direttore chiude bruscamente all'inizio della scena, tenendosi nel campo del microfono e della macchina fotografica»)

**cine** s.m.inv. (cin.)

Vedi *cinematografo*.

PV1 | N: J, V1, V3 | LI/1: D-O1, D-O2, G, P (neol.), S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1918), Z

**cinematóre** s.m. (cin.)

Vedi *cinedilettante*.

PV: 4 | N: M1 (s.v. *cinematore* o *cinedilettante*), M2 (s.v. *cinematore* o *cinedilettante*), M3 (s.v. *cinematore* o *cinedilettante*), J (s.v. *cinematore*) | LI/1: D-O1, D-O2, G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1935), Z

R: 1934, «Rivista internazionale del cinema educatore», V, 4, p. 364 («Non è mio compito dare suggerimenti ma è fuor di dubbio che incoraggiando il cinamatore, mettendolo in condizioni di produrre film nel modo più economico, formando commissioni che possano giudicare e scegliere e compensare i films più riusciti, più adatti per scopi documentare od istruttivi [...]»)

**cineàsta** s.m. e f. (cin.)

(gall.): regista cinematografico. (\*)

PV1 | N: J | LI/1: D-O1, D-O2, G, P (neol.), S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1928, Cesare Zavattini “Cronache da Hollywood”), Z

R: 1926, Édouard Ramond, *La vita amorosa di Rodolfo Valentino*, Milano, Mondadori, p. 137 («Solo esisteva Rodolfo Valentino, danzatore, attore e futuro *movie*, o cineasta»)

**cine-box** s.m.inv. (cin.) [Neol.]

Apparecchio a gettone simile al *juke-box* (v.) che, oltre a fornire l'esecuzione delle canzoni di maggior successo, ne fa vedere gli interpreti per mezzo di una pellicola a colori. (\*)

PV: 6 | N: M3 | LI/1: D-O2, G (neol.), S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1961)

**cinecàmera** s.f. (cin.) [Neol.]

Macchina da presa cinematografica. È un angl. cui è preferibile sostituire il corrispondente neol. *cinépresa* (v.). (\*)

PV4 | N: V2 | LI/1: D-O1, D-O2, G, S1, S2, Z1 (s.v. *cine-*), Z2 (s.v. *cine-*) | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1956), Z

R: 1933, «Le vie d'Italia. Turismo nazionale, movimento dei forestieri, prodotto italiano», XI, 1, p. 275 («Cinecamera Siemens concede le gioie della scoperta»)

**cinecittà** s.f.inv. (cin.) [Neol.]

Città del cinema (complesso di edifici attrezzati per la produzione di film). (\*)

PV1 | N: M1, M2, M3, J | LI/1: D-O1, D-O2, P (neol.), Z1 (s.v. *cine-*), Z2 (s.v. *cine-*) | LI/2: DISC, D-O, GDLI, Z (1937)

**cinoclùb** s.m.inv. (cin.) [Neol.]

Circolo che ha lo scopo di diffondere fra i propri soci la cultura cinematografica e spesso anche di collegare l'attività dei cinedilettanti. (\*)

PV4 | N: M3 | LI/1: D-O1, D-O2, G, S1, S2, Z1 (s.v. *cine-*), Z2 (s.v. *cine-*) | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1927, Alberto Cecchi “Ombre bianche”), Z

**cinedilettante** s.m. e f. (cin.) [Neol.]

Chi si occupa dell'arte e della tecnica cinematografica da dilettante, non da professionista, per lo più dedicandosi al film di formato ridotto. Si eviti il corrispondente gall. (\*) *cinematóre*.

PV4 | N: M1 (s.v. *cinematore* o *cinedilettante*), M2 (s.v. *cinematore* o *cinedilettante*), M3 (s.v. *cinematore* o *cinedilettante*) | LI/1: D-O1, D-O2, G, P (neol.), S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: D-O, GDLI, GRADIT (1935), Z

R: 1931, «L'artista moderno. Rivista quindicinale illustrata d'Arte Pura e Applicata», XXX, 8, p. 167 («Inoltre vi saranno quattro premi in danaro della Rivista *Cinedilettante*»)

**cinedilettantismo** s.m. (cin.) [Neol.]

L'attività cinematografica svolta dai cinedilettanti

PV4 | N: – | LI/1: D-O1, D-O2, G, S1, S2, Z1 (s.v. *cinedilettante*), Z2 (s.v. *cinedilettante*) | LI/2: GDLI, GRADIT (1942), Z

R: 1931, «Comoedia. Fascicolo periodico di commedie e di vita teatrale», XIII, 5, p. 15 («Ogni *fonofilm* normale, di quelli che si girano in 30-40 giorni al massimo e dove non ci sono grandi divi, speciali costruzioni, numeroso impiego di mass, lunghi viaggi da fare per riprendere questa o quella scena, non viene a costare, a lavoro ultimato, mai meno di uno o due milioni di lire, a meno che non si vogliano fare delle solenni porcheria o del “cinedilettantismo”»)

**cinedramma** s.m. (cin.) [Neol.]

Dramma scritto apposta per il cinematografo o ridotto in edizione cinematografica. Talvolta la voce è usata anche per designare un film a soggetto drammatico.

PV4 | N: J | LI/1: D-O1 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1912), Z

R: 1911, Manfredi Porena, *Estetica tedesca all'alba del secolo XX*, in «Rivista d'Italia», XIV, 2, p. 180 («Una di esse, vicinissima alla pantomima, anzi una vera pantomima salvo il linguaggio convenzionale dei gesti, è il dramma cinematografico o cinedramma»)

**cinefòrum** s.m.inv. (cin.) [Neol.]

Riunione culturale o pseudo tale nel corso della quale si proietta un film artisticamente valido, cui segue un dibattito con la partecipazione di esperti.

PV8 | N: M3, J (s.v. *Cineforum Romano*) | LI/1: D-O2, S1, S2, Z1, Z2 (s.v. *cinèfilo*) | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1961), Z

R: 1955, «La Civiltà Cattolica», CVI, 2511 (5 febbraio), p. 321 («[...] e circa i *cineforum* da non farsi in sala pubblica»)

**cinegiornale** s.m. (cin.) [Neol.]

Giornale cinematografico, cioè breve rappresentazione cinematografica degli avvenimenti più recenti, proiettata subito prima o dopo del film vero e proprio. Talvolta la voce è usata come titolo di giornali o di riviste che si occupano di cinematografia.

PV4 | N: J, V2, V3 | LI/1: D-O1, D-O2, G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1935), Z

R: 1934, «L'eco del cinema», XIII, 132, p. 42 («CINEGIORNALE: *Cinema e diritti d'autore. Conclusione* – “Cinegiornale” Roma – 1 dicembre 1934»)

**cinelàndia** s.f. (cin.) [Neol.]

Mondo o paese del cinematografo. Designa nel loro complesso i teatri di posa e le case di produzione cinematografica, considerandola come un fantastico paese. (\*)

PV1 | N: J | LI/1: D-O1, D-O2, G (neol.), P (neol.), S1 (neol.), S2 (neol.), Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1935), Z

**cinelèssico** s.m. (cin.) [Neol.]

(pl. *cinelèssici*): lessico cinematografico. (\*)

PV4 | N: – | LI/1: – | LI/2: –

**cinemascope** s.m.inv. (cin.)

(ingl.; pron. *sinemaskóup*, la *e* con suono neutro): proiezione panoramica, cioè proiezione cinematografica su un grande schermo rettangolare (largo fino a 20 metri), che abbraccia un campo visivo assai più vasto del normale e quindi abbastanza vicino a quello dell'occhio umano. Dietro lo schermo sono disposti tre altoparlanti. La voce è usata in ital. con valore di sost. m. (\*)

PV8 | N: M3, J | LI/1: D-O1, D-O2, S1, S2, Z1 (s.v. *cinema*), Z2 (s.v. *cinema*) | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1953), Z

R: 1950, «Rivista tecnica di cinematografia», I, 3, p. 54 («Il sistema, che permette di ovviare all'impiego di un separato apparecchio sonoro richiesto finora per ottenere effetti stereofonici, diventerà parte integrale dell'ormai famoso CinemaScope, del quale fanno parte anche la lente anamorfica e il “Miracle Mirron Screen”»)

**cinemateatro** s.m. (cin.) [Neol.]

Sala in cui di solito si tengono proiezioni cinematografiche, ma che ha un palcoscenico adatto per spettacoli teatrali o di varietà.

PV4 | N: M1, M2, M3, J | LI/1: D-O1, D-O2, G, P (neol.), S1, S2, Z1 (s.v. *cinema*), Z2 (s.v. *cinema*) | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1935), Z

R: **1920**, Ugo Ojetti, *I nani tra le colonne*, Milano, Treves, p. 77 («Le due opere sono il “cinemateatro” fabbricato dall’architetto romano Marcello Piacentini in piazza San Lorenzo in Lucina»)

**cinematografabile** agg. (cin.) [Neol.]

Che può essere o che si presta ad essere cinematografato.

PV4 | N: J | LI/1: D-O1, D-O2, S1, S2 | LI/2: D-O, GDLI, GRADIT (1912)

**cinematografare** v.tr. (cin.) [Neol.]

Ritrarre con una macchina da presa cinematografica un paesaggio, una scena, un lavoro teatrale ecc.

PV4 | N: J | LI/1: D-O1, D-O2, G, P (neol.), S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1908), Z

R: **1898**, Aldo Chierici, *Alla conquista del papato*, Roma, Enrico Voghera Editore, p. 15 («Vi prego di non credere che il Papa abbia espresso il desiderio di farsi cinematografare»)

**cinematografaro** s.m. (cin.) [Neol.]

Chi in un modo qualsiasi si occupa di cinematografia, ma soprattutto con riferimento alla produzione. È usato soltanto in tono spregiativo.

PV3 | N: M3, J, V2 | LI/1: D-O1, D-O2, S1, S2, Z1 (s.v. *cinematografare*), Z2 (s.v. *cinematografare*) | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1912), Z

**cinematografo** s.m. (cin.)

Nell’epoca della velocità può apparire una parola troppo lunga. Abbreviamola quindi, ma soltanto in *cinema*, giacché *cine* e *cinema*<sup>32</sup> son troppo affettati (\*), e *cinemà* (\*) ha un bruttissimo sapore fr.

PV1 | N: J | LI/1: D-O1, D-O2, G, P (neol.), S1, S2, Z1 (s.v. *cinematografare*), Z2 (s.v. *cinematografare*) | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1898), Z

R: **1895**, «Il dilettante di fotografia», VI, 68, p. 14 («Il Gay vi descrive il Cinematografo dei fratelli Lumière, il Vallot vi parla delle lastre ortocromatiche»)

**cinemería** s.f. (cin.) [Neol.]

Leziosità cinematografica. Si usa specialmente al plurale.

PV3 | N: – | LI/1: – | LI/2: –

R: **1958**, Filippo Maria De Sanctis, *Invito ai derivati*, in «Cronache del cinema e della televisione», III, 23, p. 93 («Cinemería: da usare soprattutto nel plurale. Una leziosità cinematografica»)

**cinemobile** s.m. (cin.) [Neol.]

Autoveicolo attrezzato in modo da poter proiettare documentari cinematografici e sim., spostandosi rapidamente da un villaggio all’altro. Voce coniata nel 1953.

PV4 | N: M3 | LI/1: G, S1, S2, Z1 (s.v. *cinematografare*), Z2 (s.v. *cinematografare*) | LI/2: D-O, GRADIT (1963)

<sup>32</sup> N: – | LI/1: D-O1, D-O2, G, P, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1916), Z.

**cineprésa** s.f. (cin.) [Neol.]

Macchina da presa cinematografica; e in tale accezione tende a sostituire l'angl. (\*) *cinecàm-  
era*. Con altro significato: l'atto di ritrarre un paesaggio, una scena ecc. con una macchina  
da presa cinematografica.

PV4 | N: M2, V1 | LI/1: D-O1, D-O2, G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI,  
GRADIT (1961), Z

R: **1951**, «Bianco e nero», XII, 1, p. 14 («Finora le velocità raggiunte da una cinepresa ap-  
plicata al microscopio non hanno superato le 200-250 immagini al secondo, mentre certi  
momenti sono così rapidi che è indispensabile una velocità maggiore di ripresa»)

**cinerama** s.m. (cin.) [Neol.]

Proiezione cinematografica a tre dimensioni, inventata nel 1951 dall'amer. Fred Waller.  
L'illusione ottica della profondità è ottenuta per mezzo di tre proiettori (ciascuno dei  
quali ha una pellicola propria), di uno schermo concavo e di sette altoparlanti. La voce è  
foggiata con *cine* + il gr. *drama* (= spettacolo, vista), sul modello di *panorama*.

PV1 | N: M3, J, V2, V3 | LI/1: D-O1, D-O2, G, P (neol.), S1, S2, Z1 (s.v. *cineprésa*), Z2  
(s.v. *cineprésa*) | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1952), Z

**cineromanzo** s.m. (cin.) [Neol.]

Romanzo cinematografico, cioè ridotto per lo schermo.

PV1 | N: J | LI/1: D-O1, D-O2, G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT  
(1923), Z

R: **1916**, «Numero», IV, 120, p. 10 («AMOR FATALE del Portafoglio. Cineromanzo sen-  
timentale in 35 parti...ti diverse»)

**cinesonòro** agg., s.m. (cin.) [Neol.]

Che si riferisce al cinematografo sonoro (*ripresa cinesonora*). Talvolta c'è chi usa il vocabolo  
come sost. m., per designare il cinema sonoro; ma in tal caso è preferibile usare la forma  
staccata *cinema sonoro* (meno corretta l'altra forma staccata *cine sonoro*).

PV4 | N: M1, M2, M3, J | LI/1: – | LI/2: GDLI, GRADIT (1933, Arnaldo Ginna “L'uo-  
mo futuro”, in “Manifesti futuri”)

R: **1930**, Anton Giulio Bragaglia, *Evoluzione del mimo*, Milano, Ceschina, p. 216 («Il cineso-  
noro sarà tanto più perfetto»)

**cinetèca** s.f. (cin.) [Neol.]

Raccolta ordinata di pellicole cinematografiche. È preferibile a (\*) *filmotéca*.

PV1 | N: J, V1 | LI/1: D-O1, D-O2, G, P (neol.), S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O,  
GDLI, GRADIT (1930), Z

R: **1925**, *Deliberazioni del Regio Commissario dell'anno 1925. Secondo quadrimestre*, Roma, Ditta  
L. Cecchini, p. 25 («Schema di convenzione fra il Comune di Roma e la L.U.C.E. per la co-  
stituzione ed esercizio di uno speciale ufficio documentario foto-cinematografico presso  
la Cineteca Comunale di Roma»)

**cinetècnica** s.f. (cin.) [Neol.]

La tecnica di cui si serve la cinematografia.

PV4 | N: J | LI/1: D-O1 | LI/2: GDLI, GRADIT (1956)

R: **1920**, Ministero dell'Industria, del Commercio e del Lavoro, *Servizio della proprietà intellettuale*, in «Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia», 27 aprile 1920, p. 276 («Cinetecnica (Ditta – proc. Barzanò e Zanardo)»); **1923**, «L'Industria. Rivista tecnico-scientifica ed economica», XXXVII, 1, p. 11 («I progressi della cinetecnica in Italia»)

**cinevarietà** s.m.inv. (cin.) [Neol.]

Varietà cinematografica, cioè documentario filmato degli avvenimenti più recenti o di argomenti vari, proiettato subito prima dello spettacolo vero e proprio.

PV3 | N: – | LI/1: – | LI/2: –

R: **1946**, Stefano Terra, *Rancore*, Torino, Einaudi, p. 122 («cinevarietà della Regina Margherita»)

**colonna sonora** loc. s.f. (cin.) [Neol.]

Il margine della pellicola cinematografica che all'atto della proiezione determina le vibrazioni sonore trasformantisi in parole, musica, suoni.

PV1 | N: M1, M2, M3 | LI/1: s.v. *colonna*: P, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: s.v. *colonna*: DISC, D-O, GDLI (1940, Emilio Cecchi «America amara»), GRADIT, Z

R: **1929**, «La rivista cinematografica», X, 13, p. 20 («applicare la colonna sonora sull'ottavo del fotogramma del film riducendone logicamente la bellezza dei quadri»)

Note: ArchiDATA (1937: Balducci 2002)

**controfigura** s.f. (cin.) [Neol.]

Nel linguaggio cinematografico indica chi, somigliando moltissimo a un attore, lo sostituisce nel corso delle prove oppure nelle riprese che richiedono una particolare abilità e in quelle esterne cui l'attore non può partecipare.

PV4 | N: M1, M2, M3, V1 | LI/1: D-O1, D-O2, G, P, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT, Z (1927)

R: **1900**, Gustavo Chiesi, *Il corpo di ballo*, Milano, Società Editrice La Poligrafica, p. 127 («Fra questi il ballerino che faceva da controfigura alla Rosa Dominetti, si era dato in quella sera a molestarla colle sue espressioni erotico sentimentali»)

Note: ArchiDATA (1927: Balducci, 2002)

**coproduttore** s.m. (cin.)

Chi produce un film in società con altri produttori; *co-produzione* (sost. f.)<sup>33</sup>: l'azione del produttore in comune, e con valore specifico produzione di un film da parte di due o più produttori appartenenti di solito a nazioni diverse. Orribili neol., che oltre tutto a prima vista sembrano coniaty col prefisso *copro-* (dal gr. *kópros* = sterco) come *coprófago* e *coprologia*, e che invece andrebbero scritti più correttamente nella forma *comproduttore* e *comproduzione*.

In proposito v. *con-* e *cosegretario*. (\*)

PV6 (senza il rimando a *con-* nelle edizioni 6 e 7) | N: V2 | LI/1: – | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT, Z (1953)

<sup>33</sup> N: M3 (s.v. *coproduzione*) | LI/1: D-O1, D-O2, G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: s.v. *coproduzione*: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1950), Z.

R: 1952, «Il soggetto cinematografico», II, 26, p. 7 («Hanno assistito Jennifer Jones, che sarà la protagonista del film, gli attori Paolo Stoppa e Gino Cervi, Cesare Zavattini ed il coproduttore Marcello Girosi»).

**copy-writer** loc. s.m.inv. (cin., rad., tv)

(ingl.; pron. *kopiràite*, la *e* pron. con le labbra nella posizione di *o*): redattore di testi pubblicitari per i giornali, la radio, la televisione ecc. Locuz. che in ital. ha il valore di sost. m. e che letteral. significa «scrittore di modelli». (\*)

PV6 | N: M3, V1 | LI/1: D-O2, G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1960), Z

**cortometràggio** s.m. (cin.) [Neol.]

Pellicola cinematografica più breve di quelle solite. Corrisponde all'ingl. *short* (v.). (\*)

PV1 | N: M1, M2, M3 | LI/1: D-O1, D-O2, G, P (neol.), S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC (av. 1903), D-O, GDLI, GRADIT, Z

**critofilm** s.m.inv. (cin.) [Neol.]

Film critico, destinato all'osservazione critica ed alla valutazione di un'opera d'arte. Brutto neol. coniato nel 1948 da C. L. Raghianti. (\*)

PV6 | N: M2, M3 | LI/1: – | LI/2: GRADIT (1965)

**doppiaggio** s.m. (cin.)

Brutto gall. che nel linguaggio cinematografico traduce il fr. *doublage* (\*) e l'ingl. *doubling* (\*), col significato «edizione in altra lingua» di un film sonoro. Poiché in ital. abbiamo già *doppiare* (trans.)<sup>34</sup> e *doppiato*<sup>35</sup>, si preferisca quest'ultima parola: che così ha il valore di p. p. e agg. (*una voce doppiata*) e di agg. sostantivato (*il doppiato è ben riuscito*). La forma *doppiatura* (sost. f.)<sup>36</sup> sembra destinata a scomparire. Il derivato *doppiatore* (sost. m.)<sup>37</sup> designa l'artista che con la sua voce *doppia* nella nuova edizione un determinato personaggio della pellicola. Si badi che nel linguaggio sportivo *doppiare* significa «guadagnare un giro di corsa nei confronti di un altro atleta», che una volta sorpassato è definito *doppiato*. (\*)

PV1 (con definizione ridotta, fino a «La forma *doppiatura* (sost. f.) sembra destinata a scomparire») | N: J | LI/1: D-O1, D-O2, G, P (neol.), S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1933), Z

R: 1932, «L'eco del cinema», X, 108, p. 30 («La fotografia è raramente poco limpida: il doppiaggio della Cines degno di lode (ci congratuliamo con Mario Almirante, maestro in questo nuovo genere di lavoro)»)

<sup>34</sup> N: J, V2, V3 | LI/1: D-O1 (s.v. *doppiare*<sup>2</sup>), D-O2 (s.v. *doppiare*<sup>2</sup>), G (s.v. *doppiare*<sup>2</sup>), P (neol.), S1 (s.v. *doppiare*<sup>2</sup>), S2 (s.v. *doppiare*<sup>2</sup>), Z1 (s.v. *doppiare*<sup>2</sup>), Z2 (s.v. *doppiare*<sup>2</sup>) | LI/2: s.v. *doppiare*<sup>2</sup>: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1933), Z.

<sup>35</sup> N: J | LI/1: D-O1, D-O2, G, P (neol.), Z1, Z2 | LI/2: s.v. *doppiato*<sup>2</sup>: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1933), Z.

<sup>36</sup> N: – | LI/1: s.v. *doppiatura*<sup>2</sup>: D-O1, D-O2, G, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI (s.v. *doppiatura*<sup>2</sup>), GRADIT (s.v. *doppiatura*<sup>2</sup>: 1942), Z (s.v. *doppiatura*<sup>2</sup>).

<sup>37</sup> N: M1, M2, M3, J | LI/1: D-O1, D-O2, G, P (neol.), Z1, Z2 | LI/2: s.v. *doppiatore*<sup>2</sup>: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1942), Z.

**eurovisione** s.f. (tv) [Neol.]

Visione europea. È il collegamento televisivo costituito nel 1954, nell'ambito dell'EBU (v.), fra le reti di 12 nazioni europee (Austria, Belgio, Danimarca, Francia, Germania Occidentale, Gran Bretagna, Italia, Lussemburgo, Monaco, Olanda, Svezia, Svizzera). Si eviti la forma (\*) *Eurovision*. V. anche *Intervisione* e *Mondovisione*.

PV2 (nelle edizioni 2 e 3 si registra *Eurovision*) | N: M3, J (s.v. *Eurovision*) | LI/1: D-O1, D-O2, G (neol.), S1 (neol.), S2 (neol.), Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1959), Z

R: **1954**, *Notiziario del Consiglio d'Europa*, in «Esteri», V, p. 31 (*Eurovisione* figura nel «Programma culturale per il 1955»)

**figurante** s.m. e f. (cin.)

Comparsa (teatrale o cinematografica), tramagnino. (\*)

PV1 | N: V2, V3 | LI/1: D-O1, D-O2, G, P (neol.), S1 (s.v. *figurare*), S2 (s.v. *figurare*), Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1777, Antonio Piazza «Il teatro»), Z

R: **1925**, in «Noi e il mondo. Rivista mensile de La Tribuna», XV, 11, p. 753 («Ho bisogno d'una prima donna, non di una figurante»)

**figurinista** s.m. e f. (cin.) [Neol.]

Chi disegna figurini, sia per le esigenze di uno spettacolo (teatrale, cinematografico ecc.), sia per una casa o per un giornale di moda.

PV4 | N: M1 (con riferimento al settore della moda), M2 (con riferimento al settore della moda), M3 (con riferimento al settore della moda), J | LI/1: D-O1, D-O2, G, P (neol.), S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1942)

R: **1938**, «L'eco del cinema», XVI, 4, p. 15 («Sì, anche col colore, giacchè tutte quelle inafferrabili sfumature dal bianco al nero di cui si compone un quadro cinematografico, non si potrebbero ottenere se scenarista e figurinista non disponessero di una ricca tavolozza»)

**film** s.m.inv. (cin.)

(ingl.): pellicola (cinematografica o fotografica). Come la voce ingl., la trad. serve ad indicare sia il nastro in se stesso, sia la copia positiva pronta per la proiezione, sia infine il soggetto. Ma *film* è ormai entrato nell'uso comune e finirà con l'aver pieno diritto di cittadinanza, tanto più se troverà favore la grafia ital. *filmo* (pl. *filmi*); in ogni caso però bisogna evitare il pl. (\*) *films* lasciando inv. la voce ingl. (*i film più belli*). I derivati son tutti brutti (\*): *filmabile*<sup>38</sup>, *filmare*<sup>39</sup>, *filmografia* (v.), *filmologia* (v.), *filmoteca* (v. *cineteca*), *fonofilm* (v.). Si badi che, in aggiunta all'accezione cinematografica, nel linguaggio tecnico *film* indica uno straterello sottilissimo: come quello che si forma sui denti non lavati, ch'è preferibile designare col nome di *pàtina*.

<sup>38</sup> N: M1, M2, M3 | LI/1: D-O1, D-O2, G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1939), Z | R: **1920**, Angelo Magni, *Abbasso il cinematografo!*, in «Pagine gentili», XXI, 31, p. 197 («[...] e nel cinematografo si fa uno spirito critico per giudicare e mandare l'articolo, la novella, il romanzo, il lavoro teatrale, tutta l'arta non filmata e non filmabile!»).

<sup>39</sup> N: – | LI/1: D-O1, D-O2, G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1916, in «La Cinematografia»), Z.

PV1 | N: – | LI/1: D-O1, D-O2, G, P, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1889), Z

**filmagióne** s.f. (cin.)

Abbondante ma disordinata produzione di pellicole cinematografiche; *filmàglia* (sost. f.)<sup>40</sup>: ammasso di pellicole cinematografiche senz'alcun valore artistico; *filmaiòlo* (sost. m.)<sup>41</sup>: maniaco del cinema come espressione d'arte; *filmeggiare* (intr.; *io filméggio*, ecc.)<sup>42</sup>: girare numerose pellicole cinematografiche (detto di un regista o di un attore); *filméssa* (sost. f.)<sup>43</sup>: pellicola cinematografica svenevole, oltre che prolissa e noiosa (coniato sul modello di *sonnettéssa*); *filméto* (sost. m.)<sup>44</sup>: luogo dove vengono prodotte molte pellicole cinematografiche (coniato sul modello di *fruttéto* ecc.); *filmicchiare* (intr.)<sup>45</sup>: girare poche pellicole cinematografiche e malvolentieri (detto di un regista o di un attore); *filmiero* (agg.)<sup>46</sup>: falso, da pellicola cinematografica (con riferimento a un atteggiamento ecc.). Sono tutti neol. usati in tono ironico o con valore spregiativo.

PV4 | N: – | LI/1: – | LI/2: –

R: 1958, Filippo Maria De Sanctis, *Invito ai derivati*, in «Cronache del cinema e della televisione», III, 23, p. 93 («Filmagióne: “Nel 1954 l'Italia ha avuto una pericolosa filmagióne”»)

**film-disaster** s.m.inv. (cin.)

(ingl.; pron. *film disàste*, con l'e vocale neutra): film che rappresenta catastrofi, cataclismi e sim. Locuz. usata in ital. con valore di sost. m. (\*)

PV8 | N: – | LI/1: – | LI/2: –

**filmina** s.f. (cin.) [Neol.]

Breve striscia di pellicola cinematografica, i cui fotogrammi vengono proiettati ad uno ad uno come altrettante diapositive. Neol. entrato recentemente nel linguaggio comune.

PV4 | N: M3 | LI/1: D-O1, D-O2, G, S1, S2, Z1 (s.v. *film*), Z2 (s.v. *film*) | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1959), Z

<sup>40</sup> N: – | LI/1: – | LI/2: – | R: 1958, Filippo Maria De Sanctis, *Invito ai derivati*, in «Cronache del cinema e della televisione», III, 23, p. 93 («Filmaglia: un ammasso di film di molto scarso interesse. “Nella filmaglia della scorsa stagione troviamo tuttavia un'opera...”»).

<sup>41</sup> N: – | LI/1: – | LI/2: –.

<sup>42</sup> N: – | LI/1: – | LI/2: – | R: 1938, «Cremona. Rivista mensile illustrata della Città e della Provincia», X, 2, p. 72 («Ma meno male quando all'intruso si lascia la sua veste di straniero, chè allora ce ne guardiamo tutti; il peggio si è che spesso lo si riveste all'italiana e si coniano vocaboli come *filmare*, *filmeggiare*, ecc.»).

<sup>43</sup> N: – | LI/1: – | LI/2: – | R: 1958, Filippo Maria De Sanctis, *Invito ai derivati*, in «Cronache del cinema e della televisione», III, 23, p. 93 («Filmessa: un film femmina, un film sdilinquito, scenevole»).

<sup>44</sup> N: – | LI/1: – | LI/2: – | R: 1958, Filippo Maria De Sanctis, *Invito ai derivati*, in «Cronache del cinema e della televisione», III, 23, p. 93 («Filmeto: luogo dove vengono prodotti molti film. “Hollywood è il filmeto del mondo”»).

<sup>45</sup> N: – | LI/1: – | LI/2: – | R: 1958, Filippo Maria De Sanctis, *Invito ai derivati*, in «Cronache del cinema e della televisione», III, 23, p. 93 («Filmicchiare: dirigere pochi film e malvolentieri. “Aspetto la mia grande occasione, ho molte idee ma non riesco a concretizzare, intanto – che vuoi fare! – filmicchio”»).

<sup>46</sup> N: – | LI/1: – | LI/2: – | R: 1958, Filippo Maria De Sanctis, *Invito ai derivati*, in «Cronache del cinema e della televisione», III, 23, p. 93 («Filmiero: atteggiamento falso, da film. “Giuditta con il suo lungo bocchino era filmiera”»).

**filmismo** s.m. (cin.)

Eccessiva mania del cinema come espressione d'arte; *filmista* (sost. m. e f.)<sup>47</sup>: chi pone il cinema più in alto di qualsiasi altra cosa, sí da diventarne maniaco (coniato sul modello di *razzista* ecc.); *filmístico* (agg., pl. m. *filmísticos*)<sup>48</sup>: che concerne il cinema o le pellicole cinematografiche. I primi due neol. sono usati in tono ironico o con valore spregiativo; il terzo è entrato nel linguaggio comune ed ha fatto dimenticare l'agg. *filmico* (pl. m. *filmici*)<sup>49</sup>.

PV4 | N: – | LI/1: – | LI/2: –

R: 1958, Filippo Maria De Sanctis, *Invito ai derivati*, in «Cronache del cinema e della televisione», III, 23, p. 93 («Filmismo, filmista: *lo stravedere esclusivista per la "Settimana Arte"; colui che del film ha una concezione totalitaria, quasi razzista*»)

**filmografia** s.f. (cin.) [Neol.]

Elenco sistematico dei *film* prodotti da un *regista* (v.) o interpretati da un attore. Voce coniata nel 1949.

PV1 | N: M2, M3 | LI/1: D-O1, D-O2, G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT' (1950), Z

**filmología** s.f. (cin.) [Neol.]

Giovane disciplina che si propone lo studio di tutti i problemi artistici, scientifici e tecnici connessi col cinematografo. Voce coniata nel 1949.

PV1 | N: M2, M3, J | LI/1: D-O1, D-O2, G, P (neol.), S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT' (1948), Z

R: 1947, «La cinematografia italiana. Rivista settimanale dell'industria del film», III, 9-11, p. 41 («Una nuova scienza: la Filmologia»).

**filmóso** agg. (cin.)

Che lavora in molte pellicole cinematografiche (detto di un regista o di un attore); anche al superlativo: *filmosissimo*. È usato un tono ironico o con valor spregiativo.

PV4 | N: – | LI/1: – | LI/2: –

R: 1958, Filippo Maria De Sanctis, *Invito ai derivati*, in «Cronache del cinema e della televisione», III, 23, p. 93 («Filmoso: *un regista che lavora molto. Da usare nel superlativo: "In un anno ha diretto cinque film, è davvero un regista filmosissimo"*»)

**filmotèca** s.f. (cin.)

Vedi *cinetèca*.

PV1 | N: – | LI/1: D-O1, D-O2, G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT' (1930), Z

R: 1924, «Il Morgagni. Rivista settimanale», LXVI, 18, p. 544 («Creazione di una filmoteca nazionale di igiene e assistenza sociale fondazione Massimo Bingen»)

<sup>47</sup> N: M2, M3, J | LI/1: – | LI/2: GDLI (1928, Massimo Bontempelli «La donna del Nadir. Pagine (1922-1923)»).

<sup>48</sup> N: M1, M2, J | LI/1: D-O1, D-O2, G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT' (1916, 1926), Z.

<sup>49</sup> N: M1, M2, J, V2 | LI/1: D-O1, D-O2, G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT' (1916), Z.

**filodiffusione** s.f. (rad.) [Neol.]

Diffusione radiofonica per mezzo dei fili del telefono. Attuata in Italia verso la fine del 1958.

PV4 | N: M3 | LI/1: D-O1, D-O2, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1958), Z

**flo** s.m.inv., agg.inv. (cin.)

(fr.; pron. *flu*): dissolvenza, evanescenza o sfumatura (nel linguaggio cinematografico); sfocatura, a contorni sfumati (detto di una fotografia); morbidezza di pennello, pastosità (in una pittura). Ha valore anche di agg. (sfumato, dai contorni poco netti, morbido, pastoso). (\*)

PV1 | N: V1, V2 | LI/1: D-O1, D-O2, G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1905, con riferimento all'uso fotografico), Z

R: 1932, «L'eco del cinema», XI, 117, p. 12 («Il documentario, in quanto esige la esatta riproduzione della realtà, deve necessariamente prescindere da tutti quei fattori individuali che compromettono la scrupolosa aderenza dell'immagine all'oggetto: così i trucchi, le sovrapposizioni, l'effetto Chaplin, i flo ecc.»)

**fonofilm** s.m.inv. (cin.) [Neol.]

Film sonoro, pellicola sonora, fonopellicola. (\*)

PV1 | N: J | LI/1: D-O1, D-O2 | LI/2: GDLI, GRADIT (1905)

**fotogenia** s.f. (cin.) [Neol.]

La proprietà di essere fotogenico; *fotogenico* (agg.; pl. m. *fotogenici*)<sup>50</sup>: che riesce bene in fotografia, che ha un volto – e in un genere un aspetto – molto adatto per le fotografie e per le riprese cinematografiche. Neol. entrati nell'uso comune.

PV8 | N: J | LI/1: D-O1, D-O2, G, P (neol.), S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1928), Z

**fuoriprogramma** loc. agg.inv, loc. s.m.inv., loc. avv. (tv) [Neol.]

Spettacolo non incluso nel programma, avvenimento imprevisto che si aggiunge a qualcosa di prestabilito (*quel temporale durante la gita fu un fuoriprogramma*). È un neol.

PV3 | N: J | LI/1: D-O2, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1955), Z

**giornale radio** loc. s.m. (rad.) [Neol.]

Notiziario trasmesso dalle stazioni radio in ore prestabilite.

PV3 | N: M2, M3, J | LI/1: s.v. *giornale*: D-O1, D-O2, G, P, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: s.v. *giornale*: DISC, D-O, GDLI, GRADIT, Z

R: 1931-1932, *Annuario della stampa italiana*, a cura del Sindacato Nazionale Fascista del Giornalismo, IX-X, Bologna, Zanichelli, p. 367 («Il giornale radio»).

<sup>50</sup> N: J | LI/1: D-O1, D-O2, G, P (neol.), S1, S1, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1835), Z.

**guest star** loc. s.f.inv. (cin., tv)

(amer.; pron. *ghést stàa*): ospite d'onore, cioè l'attore o l'attrice ch'è invitato a fare una breve apparizione in uno spettacolo teatrale o televisivo nel quale recitano altri attori, come speciale attrattiva per il pubblico. Locuz. usata in ital. con valore di sost. f. (\*)

PV8 | N: – | LI/1: – | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1966), Z

R: **1959**, Alessandro Cervellati, *Impresario*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, fondata da Silvio D'Amico, Roma, Casa Editrice Le Maschere, vol. VI (*Guari-Mak*), p. 524 («Sparirono le stock companies che vivacchiavano nell'attesa delle guest-stars di passaggio, e si sviluppò il cosiddetto “road system”»).

**intervisióne** s.f. (tv) [Neol.]

Visione internazionale. È il termine usato per designare il collegamento televisivo fra le reti delle 12 nazioni formanti l'*Eurovisiòne* (v.) e quelle dei paesi comunisti dell'Europa orientale. Come se questi ultimi appartenessero a un altro continente. V. anche *Mondovisiòne*.

PV6 | N: – | LI/1: D-O1, D-O2, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC (av. 1960)

**lungometraggio** s.m. (cin.) [Neol.]

(pl. *lungometraggi* o *lungbi metraggi*): pellicola cinematografica che abbia una lunghezza aggirantesi fra i 1500 e i 3500 metri. Con valore avverbiale si scrive separatamente (*film a lungo metraggio*). È neol. del quale è bene non abusare.

PV4 | N: M1, M2, M3, J | LI/1: D-O1, D-O2, G, P (neol.), S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1939), Z

R: **1924**, «Rivista d'Italia», VII, 1, p. 87 («I mediocri faranno del mestiere: scriveranno drammi storici anziché stendere films cinematografiche a lungo metraggio»); **1933**, «L'eco del cinema», XI, 113, p. 23 («La visione preliminare di *Fra Diavolo*, il recente lungometraggio di Laurel e Hardy, ha ispirato al londinese *Daily Film Renter* un commento entusiastico») Note: ArchiDATA (1926: Balducci, 2002)

**mass media** loc. s.m.pl. (cin., rad., tv)

(amer.; pron. *mas miidia*, con la prima *a* tendente verso *e*): i moderni strumenti di larga e rapida divulgazione della cultura in mezzo al popolo (cioè la radio, la televisione, il cinema, i giornali, i rotocalchi, persino i fumetti), intendendo per cultura la superficiale conoscenza delle cose. La locuz., usata in ital. con valore di sost. m. pl., significa letteralm. «mezzi di massa» e in realtà è un latinismo, perché l'ingl. *mass* deriva dal lat. *massa* (prima «pasta», poi «ciò che forma mucchio o quantità») attraverso il fr. *masse*, mentre il pl. *media* (s. *medium*) risale al lat. *medius* (= mediatore, mezzo). (\*)

PV6 | N: V2 | LI/1: D-O1, D-O2, G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1967), Z

Note: ArchiDATA (1961: D'Achille, 2012)

**mercificazióne** s.f. (cin., rad., tv) [Neol.]

Riduzione allo stato di merce, non soltanto con riferimento all'uomo ma anche ai rapporti umani, ai mezzi di comunicazione e ai valori culturali. È praticamene un sinonimo di *reificazióne* (v.), molto usato dai pensatori marxisti.

PV8 | N: V2 | LI/1: Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1966), Z

**mettere in onda** loc. v. (rad.) [Neol.]

Presentare radiofonicamente un lavoro teatrale e sim. È un calco dal fr.

PV1 | N: M1, M2, M3, J | LI/1: s.v. *mettere*: G, S1, S2 | LI/2: s.v. *mettere*: DISC, D-O, GRADIT, Z; s.v. *onda*: GDLI

R: 1933, *Almanacco letterario*, Milano, Bompiani, p. 372 («[...] si vollero mettere “in onda” anche lavori di alta e potente materia»)

**microfilm** s.m.inv. (cin.) [Neol.]

Ha un duplice significato: pellicola di formato ridotto, oppure *microfotografia* (v.) eseguita su nastro di celluloido anziché con singole riproduzioni. Quest’ultima è stata inventata nel 1925 dall’amer. George Mc Carthy e si ottiene con una macchina della Società Eastman Kodak, chiamata *Recordak* (1928).

PV1 | N: M1, M2, M3, J | LI/1: D-O1, D-O2, G, P (neol.), S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1966), Z

**microfilmare** v.tr. (cin.) [Neol.]

Riprodurre in *microfilm* (v.); *microfilmato* (agg.)<sup>51</sup>: riprodotto in microfilm (*un documento microfilmato*). Sono due neol. che tendono a entrare nel linguaggio comune.

PV4 | N: – | LI/1: D-O1, D-O2, G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O (av. 1950), GDLI, GRADIT, Z

**microfonista** s.m. e f. (cin., tv) [Neol.]

Il tecnico che nel corso delle riprese cinematografiche e televisive è incaricato di manovrare e di spostare il microfono col quale sono raccolte le voci degli attori. Con valore più generico, il termine designa chiunque sia addetto ai microfoni.

PV4 | N: – | LI/1: D-O1, D-O2, G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1957), Z

R: 1938, «Il Dramma», XIV, 273, p. 35 («Chiusi, per difendersi dal freddo, dentro il furgoncino del “sonoro” che funge, in fondo al teatro, da cabina di ricezione, il tecnico del suono, coadiuvato dal microfonista, sta risolvendo un problema di parole incrociate»)

**microfono d’argento** loc. s.m. (rad.) [Neol.]

Premio assegnato annualmente dall’Associazione Stampa romana ai migliori collaboratori (cronisti, direttori d’orchestra, tecnici ecc.) della radio ital.

PV1 | N: – | LI/1: – | LI/2: –

R: Il premio fu assegnato a partire dal 1950

**mixage** s.m.inv. (cin.)

(ingl.; pron. *miksɪg*, con la *g* palatale): fusione in un’unica colonna sonora dei vari nastri di un film sonoro, contenenti il dialogo, il commento musicale e i rumori. Voce usata in ital. con valore di sost. m.; orribile l’adattamento (\*) *missaggio*<sup>52</sup>. (\*)

<sup>51</sup> N: – | LI/1: D-O1, D-O2, S1, S2 | LI/2: GDLI, GRADIT.

<sup>52</sup> N: M1, M2, M3 | LI/1: D-O1, D-O2, G, P (neol.), S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1938, in “Cinema”), Z | R: 1936, «L’eco del cinema», XIV, 151, p. 3 («al montaggio-sincronizzazione o missaggio»).

PV1 | N: M1, M2, M3 | LI/1: D-O1, D-O2, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT, Z (1942)

R: 1933, «L'eco del cinema», XI, 113, p. 33 («Controllo di suono e di volume per fusione dei suoni (Mixage) che può essere usato per tre o più microfoni di ripresa e viene montato in una cabina isolata dai suoni, sul campo di lavoro»)

Note: ArchiDATA (1933, con riferimento al quotidiano «La Stampa»)

**mondorama** s.m. (rad.) [Neol.]

Rubrica radiofonica (1960) che passa in rassegna i fatti del mondo. Voce coniata sul modello di *panorama*. (\*)

PV6 | N: M3 | LI/1: – | LI/2: –

**mondovisión** s.f. (tv) [Neol.]

Visione mondiale. È il collegamento televisivo intercontinentale ch'è stato reso possibile dai satelliti artificiali sul tipo *Telstar* (v.). La sua attuazione richiede particolari stazioni trasmettenti e riceventi, due delle quali sono state già costruite negli Stati Uniti d'America (Andover nel Maine e Holmdel) e tre in Europa (Goonhilly Downs in Inghilterra, Pleumeur-Bodou in Francia e quella della Conca del Fúcinò in Italia); ma si prevede che in un futuro non molto lontano le stazioni a terra si renderanno inutili. Dopo alcune prove di collaudo incominciate la sera dell'11 luglio 1962, il primo programma televisivo vero e proprio è stato trasmesso in *Mondovisione* (attraverso il satellite a media altezza *Telstar* e la rete dell'*Eurovisione*) la sera del 23 luglio: per la storia, alle ore 20.10 dall'America all'Europa ed alle ore 23 dall'Europa all'America. Successivamente, il nuovo satellite *Syncom* (a grande altitudine e stazionario nei confronti della Terra) consentì la trasmissione delle Olimpiadi di Tokio (1964), mentre il terzo satellite *Early Bird* (v.) era destinato in modo particolare ai collegamenti telefonici. Poiché è logico supporre che i collegamenti televisivi intercontinentali possano avere sviluppi impensabili e rivoluzionari sulla politica, sull'economia, sulla cultura dell'intero globo terrestre, si sta studiando il modo di trasformare la società cui è affidata la *Mondovisione* (la COSMAT) in un ente internazionale alla cui struttura partecipino tutti i paesi che ne traggono un vantaggio. V. anche *Eurovisione* e *Intervisione*.

PV4 (con definizione più breve, fino a «per la storia, alle ore 20.10 dall'America all'Europa ed alle ore 23 dall'Europa all'America», compreso il rimando alle altre voci; anche nell'edizione successiva) | N: M3 | LI/1: D-O1, D-O2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1962), Z

**ón**da s.f. (rad., tv) [Neol.]

In radiotecnica indica il moto di propagazione nello spazio di un segnale elettromagnetico trasmesso mediante un procedimento di modulazione. Fra tante altre, nel linguaggio comune hanno trovato larga diffusione le locuz. (neol.) *andare in onda* e *mandare in onda*, che significano quindi «essere trasmesso» e «trasmettere» per radio oppure per televisione (*ieri sera è andato in onda un film di Gabin, oggi manderanno in onda un'operetta*).

PV8 | N: – | LI/1: s.v. *onda*: *andare, mandare in onda*: S1, S2; *andare, mettere in onda*: G, P; *mandare, mettere in onda*: Z1, Z2; *mettere in onda*, D-O1, D-O2 | LI/2: *andare, mandare, mettere in onda*: DISC, D-O, GDLI (1981, “La Stampa”: *andare in onda*), GRADIT, Z (*mettere, mandare in onda*)

R: *andare in onda*: 1957, Luigi Zampa, *Il successo*, Roma, Carucci, p. 303 («Al momento di andare in onda, censori prudenti ne avevano sconsigliato la diffusione»); *mandare in onda*: 1950, «Teatro», II, 25, p. 31 («Gioverà comunque ripetere l'invito al Terzo programma di mandare in onda una buona serie di radiodrammi [...]»)

**one-man show** loc. s.m.inv. (tv)

(ingl.; pron. *uàn man sciòu*, con le due *a* tendenti verso la vocale neutra *e* e con la seconda *u* breve): spettacolo retto per intero da un attore solo. Parecchi anni or sono la televisione ital. ne diede un magnifico esempio, con un *teledramma* (v.) di cui mi sfugge il titolo nel quale unico attore era Arnaldo Foà in una cabina telefonica. Locuz. usata in ital. con valore di sost. m. (\*)

PV8 | N: – | LI/1: – | LI/2: DISC, D-O, GDLI (1984, “La Repubblica”), GRADIT, Z R: 1962, Mario Sansone, *Varietà*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, fondata da Silvio D’Amico, Roma, Casa Editrice Le Maschere, vol. IX (*Sip-Z*), p. 1443 («Lo chansonnier esercitò fin dall’origine una parte di assoluto predominio nel v. francese, tale che molti spettacoli altro non erano che veri e propri one-man-shows con numeri e attrazioni di contorno»)

**operatóre** s.m. (cin.) [Neol.]

Con accezioni moderne (neol.), indica chi cura la proiezione di un film, oppure chi esegue le riprese cinematografiche (*operatore cinematografico*; per le riprese televisive v. però *camera-man*). Ma la voce, sempre più affetta da elefantiasi, tende ad affiancarsi in tutto e per tutto a «lavoratore» (v. *lavoratóri*): sicché indica non soltanto un tecnico addetto a un impianto, a una macchina e sim. (*operatore telefonico*), ma anche chi svolge un’attività che non consiste in un lavoro manuale. Ci basta ricordare a tal proposito gli *operatori di banca* (quegl’impiegati di un istituto di credito per i quali v. qui di seguito *operatore economico*) e gli *operatori culturali* o *di cultura* (cioè gl’intellettuali, nel senso ampio della parola).

PV6 (con definizione più breve, che presenta piccole differenze rispetto a quella dell’ultima edizione: «con accezioni moderne (neol.), indica chi cura la proiezione di un film, oppure chi esegue le riprese cinematografiche o televisive»; anche nell’edizione successiva) | N: J | LI/1: D-O1, D-O2, G, P, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (s.d. l’accezione marcata «cinem., telev.»), Z

R: 1912, «La fotografia artistica», IX, 5, p. 88 («Pare che il primo operatore cinematografico stipendiato sia stato il sig. Clément Maurice per conto degli sig. Lumière au Grand Côté à Paris»)

**oscar** s.m.inv. (cin.)

Nome usato per designare una statuetta di bronzo dorato che l’*Academy of motion picture arts and sciences* degli Stati Uniti dà in premio ogni anno (dal 1928) al miglior film, regista, attore, attrice, sceneggiatore, soggettista ecc. ecc. Per metonimia la voce è adoprata con riferimento al film, all’attore ecc. cui è stata aggiudicata la statuetta (è un Oscar); e per estensione si tende ad allargarne l’uso fuori dal campo cinematografico, per alludere a qualsiasi altro premio artistico o semplicemente al «migliore» (*l’Oscar della canzone migliore*). Si vuole che il nome abbia un’origine casuale, in quanto una segretaria dell’Accademia notò una chiara rassomiglianza fra il cavaliere effigiato nella statuetta e un suo zio chiamato Oscar: ma tale spiegazione è poco attendibile.

PV3 | N: M2, M3, J (s.v. *Oscar*), V2, V3 | LI/1: D-O1, D-O2, P (neol.), S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1950), Z

R: 1947, «La cinematografia italiana. Rivista illustrata dell'industria del film», III, 12, p. 5 («La statua assumerà dunque nel Festival Belga il ruolo che l'Oscar ha negli Stati Uniti»)

**palinsèsto** s.f. (rad., tv) [Neol.]

Manoscritto su tavoletta cerata, papiro o pergamena, la cui scrittura originaria è stata raschiata per potervene sovrapporre un'altra; nel gergo del nostro ente radiotelevisivo (neol.), schema del programma delle trasmissioni da mandare in onda (v. *onda*) in un determinato periodo dell'anno, cui potranno essere apportate modificazioni fino all'ultimo momento; in tono scherzoso, vecchio scritto reso illeggibile dalle troppe correzioni e cancellature. La voce risale al gr. *palimpsestos* (*pálin* = di nuovo, *psên* = raschiare)

PV8 | N: M3 | LI/1: D-O1 (manca l'accez. radiotelevisiva), D-O2 (manca l'accez. radiotelevisiva), G (manca l'accez. radiotelevisiva), P (manca l'accez. radiotelevisiva), Z1 (manca l'accez. radiotelevisiva), Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI (1975, B. Migliorini "Parole e storia"), GRADIT, Z

Note: ArchiDATA (1958)

**panoràmica** s.f. (cin.) [Neol.]

Veduta panoramica; in fotografia, ripresa di un paesaggio molto ampio, per mezzo di un obiettivo «grandangolare»; in cinematografia, movimento circolare della macchina, in modo da riprendere un esteso panorama, persone che agiscono in punti diversi e sim.; per ellissi, strada panoramica.

PV6 | N: M1, M2, M3 | LI/1: D-O1, D-O2, G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1942), Z

R: 1930, Jean Coutrot, *Il cinematografo e l'organizzazione scientifica del lavoro*, in «Rivista internazionale del cinema educatore», II, 7-8, p. 865 («Le visioni sono limitate, come norma, agli apparecchi in movimento, ma si utilizzano anche quando occorre mostrare, nel loro ambiente, apparecchi di per se stessi immobili o dare, in una panoramica, un'impressione di insieme»)

**panoramicare** v.intr. (cin.) [Neol.]

Filmare un panorama spostando la macchina da presa sul piano orizzontale. Voce udita alla televisione ital. il 13 Maggio 1956 (*Il regista sta panoramizzando sul lago di Lucerna*). (\*)

PV3 | N: V2 | LI/1: S1, S2, Z2 | LI/2: D-O, GDLI, GRADIT (1975), Z

R: 1941, «Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica», XIX, 119, p. 372 («Il cinema dentro il cinema: un 'si gira' (l'operatore sta per 'panoramicare') ripreso in una scena d'un vecchio film ('Col vento in poppa'»)

**passo** s.m. (cin.) [Neol.]

Nel linguaggio della cinematografia (neol.), con *passo di una pellicola* si designa la distanza che intercorre fra il punto centrale di due perforazioni successive. Tuttavia nell'uso comune il vocabolo è usato impropriamente (\*) nel significato di *formato*, per indicare le dimensioni della pellicola stessa e in particolar modo la sua larghezza: sicché con *passo normale* si allude alla pellicola di 35 mm., con *passo ridotto* a quelle di formate più piccolo (8, 9 oppure 16 mm.).

PV6 | N: M2 (s.v. *passo ridotto*), M3 (s.v. *passo ridotto*) | LI/1: D-O1, D-O2, G, P (s.v. *passo*<sup>1</sup>), Z1 (s.v. *passo*<sup>2</sup>), Z2 (s.v. *passo*<sup>2</sup>) | LI/2: s.v. *passo*<sup>1</sup>: GRADIT; *passo*<sup>2</sup>: DISC, D-O, GDLI (1954, Emilio Cecchi “Periplo dell’Africa”), Z

R: 1937, «Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica», XV, 29, p. 175 («Per “passo” di una pellicola si intende l’altezza del fotogramma, ossia la distanza fra i buchi di perforazione corrispondenti di due fotogrammi susseguentisi»)

**preview** s.f.inv. (cin.)

(ingl.; pron. *previù*): *anteprima* (v.), presentazione a un pubblico ristretto. Voce usata in ital. con valore di sost. f. (\*)

PV8 | N: M1, M2, M3 | LI/1: – | LI/2: GDLI, GRADIT (1950), Z

R: 1941, «Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica», XIX, 111, p. 93 («Vi mando questo telegramma dopo cio’ che considero una preview di stampa insolita e fortunata»)

**primo piano** loc. s.m. (cin.) [Neol.]

Nella terminologia fotografica e cinematografica, designa un soggetto molto vicino all’obiettivo, sicché resti inquadrata soltanto la parte di un tutto (per es. il volto di una persona). Analogamente, si chiama *primitissimo piano* una fotografia o una sequenza cinematografica che inquadra soltanto un particolare della persona o della scena precedente (per es. gli occhi di un bimbo che piange).

PV3 | N: M1, M2, M3 | LI/1: s.v. *piano*: P; s.v. *piano*<sup>2</sup>: D-O1, D-O2, G, S1, S2, Z2 | LI/2: s.v. *piano*<sup>1</sup>: GRADIT; s.v. *piano*<sup>2</sup>: DISC, D-O, GDLI (1920, Antonio Baldini “Beato fra le donne”), Z

R: 1904, «La lettura. Rivista mensile del Corriere della Sera», IV, 11, p. 62 («Tra le immagini che popolavano il suo spirito due, ora, si spingevano avanti e vincevano per grandezza e per espressione tutte le altre, come figure arrivate nel primo piano d’un quadro cinematografico»)

Note: cfr. ArchiDATA (1938: Balducci 2002)

**programmare** v.tr. (cin., tv) [Neol.]

Mettere o presentare in un programma, includere in un programma, preparare, presentare al pubblico, proiettare (*programmare in prima visione*: proiettare per la prima volta); con riferimento alle macchine automatiche (neol.), preparare il programma.

PV1 | N: J | LI/1: D-O1, D-O2, G, P (neol.), S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI (1923, Alfredo Panzini “Dizionario Moderno”, IV edizione), GRADIT, Z

**programmato** agg. (cin., tv) [Neol.]

Messo o presentato in programma, incluso in un programma, preparato, presentato al pubblico, proiettato (*programmato in prima visione*: proiettato per la prima volta); con riferimento alle macchine automatiche (neol.), preparato nel programma.

PV6 | N: – | LI/1: D-O1, D-O2, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT, Z  
R: 1941, «Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica», XIX, 111, p. 75 («IL NUOVO FILM... / ... di Marcel Pagnol LA FILLE DU PUISATIER, programmato nelle città del sud e sud-est della Francia, ha riportato un gran successo»)

**programmazione** s.f. (cin., tv) [Neol.]

Preparazione di un programma, inclusione in un programma, rappresentazione, presentazione o proiezione (di una pellicola cinematografica, di uno spettacolo televisivo e sim.: *film di prossima programmazione*); *programmazione economica*: pianificazione (v. *pianificabile*); con riferimento all'*automazione* (v.), preparazione del *programma* (v.) per le macchine automatiche.

PV6 | N: M3, J | LI/1: D-O1, D-O2, G, P (neol.), S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1905), Z

**programmissimo** s.m. (tv) [Neol.]

Programma molto importante, con riferimento a uno spettacolo, a una manifestazione pubblica e sim. Voce del linguaggio pubblicitario, per la quale v. *superlativo del sostantivo*.

PV6 | N: M3 | LI/1: – | LI/2: –

R: Voce inizialmente usata, spesso in maniera ironica, con riferimento alla programmazione del governo: **1905**, «Almanacco Italiano. Piccola enciclopedia popolare della vita pratica e annuario diplomatico amministrativo e statistico», X, p. 10 («Il Programmissimo. Novello Depretis, tenta di ubbriacare la Camera e il Paese coll'etichetta di bottiglie... vuole (L'UOMO DI PIETRA, 5 dicembre)»)

**programmista** s.m. e f. (rad., tv) [Neol.]

Con valore generico, chi prepara un programma; con valore specifico, come titolo di una rubrica, chi illustra e commenta i programmi delle trasmissioni radiofoniche o televisive (*parla il programmista*).

PV6 | N: M3, J | LI/1: D-O1, D-O2, G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1913, in “La Voce”), Z

R: **1946**, «RADIOcorriere», XXIII, 25, p. 9 («I programmi della settimana: “Parla il programmista”»)

**protagonista** s.m. e f. (cin.)

Si badi che questo ha insito il significato di *primo attore* o di *personaggio principale*, sia esso di un lavoro teatrale, di un film, di un romanzo, di una vicenda della vita reale (*fu protagonista di un'avventura veramente rischiosa*) ecc. ecc. È quindi sbagliato dire (\*) *il protagonista principale*, perché in tal modo si commette una sciocca *tautologia* (v.), anche se nel linguaggio comune è ammesso usare *protagonisti* al pl. con riferimento a una coppia di attori della stessa importanza che interpretino un film, una commedia e sim. La voce deriva dal gr. *protagonistés* (= primo agonista).

PV6 | N: – | LI/1: D-O1, D-O2, G, P, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1580ca.), Z

**provino** s.m. (cin.)

Con nuova accezione, nel linguaggio cinematografico designa un brevissimo film che serve a provare le reali capacità di un aspirante attore oppure l'attitudine di un attore a sostenere una determinata parte. Inoltre si chiama *provino sonoro* un breve tratto di colonna sonora sul quale si controlla il rendimento dei suoni registrati (voci umane, rumori vari ecc.).

PV3 | N: J | LI/1: D-O1, D-O2, G, P, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI (1923, Panzini “Dizionario Moderno” IV edizione), GRADIT, Z

R: 1919, «Il Mondo. Rivista settimanale illustrata per tutti», V, 33, p. 21 («Si presentò una volta un giovanotto anch'esso preso dal fuoco sacro dell'arte ed un caro amico, direttore artistico, per un *provino*»)

**pubblicitario** agg. (rad., tv)

È voce ripresa dai puristi, ormai entrata nell'uso.

PV1 | N: J, V3 | LI/1: D-O1, D-O2, G, P (neol.), S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1931), Z

Note: ArchiDATA (1926: Balducci, 2002)

**raccontière** s.m. (tv) [Neol.]

Narratore. Altra perla udita alla televisione il 18 Febbraio 1968, nel programma «Quelli della domenica». (\*)

PV8 | N: – | LI/1: – | LI/2: –

**ràdio** s.f.inv. (rad.) [Neol.]

Sost. f. sia come abbr. di *radiotelefonía* (*la radio è una gran bella invenzione*), sia con riferimento all'apparecchio ricevente (*ho comprato un'ottima radio*); e si dice anche *una radioricevente, una radiotrasmittente*. In tal modo si evita ogni confusione col sost. m. *ràdio*, nella duplice accezione di osso dell'avambraccio e di elemento radioattivo. – Il sost. f. è inv. al pl. (*le radio*).

PV1 | N: V2 | LI/1: D-O1 (s.v. *radio*<sup>2</sup>), D-O2 (s.v. *radio*<sup>2</sup>), G (s.v. *radio*<sup>4</sup>), P (neol.), S1 (s.v. *radio*<sup>3</sup>), S2 (s.v. *radio*<sup>3</sup>), Z1 (s.v. *radio*<sup>4</sup>), Z2 (s.v. *radio*<sup>4</sup>) | LI/2: DISC (s.v. *radio*<sup>3</sup>), D-O (s.v. *radio*<sup>2</sup>), GDLI (s.v. *radio*<sup>1</sup>: 1918), Z (s.v. *radio*<sup>4</sup>)

**radioamatóre** s.m. (rad.)

(gall.): radiodilettante. Non si confonda quindi con *radioascoltatóre*. V. *amateur*. (\*)

PV1 | N: J | LI/1: D-O1, D-O2, G, P (neol.), S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1925), Z

R: 1924, «La radio per tutti. Rivista quindicinale di volgarizzazione radiotecnica, redatta e illustrata per esser compresa da tutti», I, 13, p. 196 («Eppure, quando dopo aver consumato la cena il mio buon *radioamatore* mi invitò a seguirlo, lo ubbidii senza far motto»)

**radioascoltatóre** s.m. (rad.) [Neol.]

Ascoltatore delle trasmissioni radiofoniche.

PV1 | N: M2, M3, J | LI/1: D-O1- D-O2, G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1925), Z

**radiocrònaca** s.f. (rad.) [Neol.]

Descrizione radiofonica di un avvenimento (l'inaugurazione di una mostra, una partita di calcio ecc.), fatta dal *radiocronista*<sup>53</sup> nello stesso momento in cui si svolge.

<sup>53</sup> N: J | LI/1: D-O1, D-O2, G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1935), Z | R:

PV1 | N: J | LI/1: D-O1- D-O2, G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1935), Z

R: **1932**, «La radio per tutti. Rivista quindicinale di volgarizzazione radiotecnica, redatta e illustrata per esser compresa da tutti», IX, 1, p. 46 («Una nuova stazione di radiodiffusione. Radiotecnica. Novità. Radiocronaca»)

**radiodiffusione** s.f. (rad.) [Neol.]

Trasmissione di programmi radiofonici e radiotelevisivi, compiuta per mezzo dell'emissione di radioonde da apposite stazioni radiotrasmittenti; *radiodiffusione differita*: trasmissione di un programma registrato precedentemente.

PV6 | N: M1, M2 (s.v. *radiodiffusione differita*), M3, J | LI/1: D-O1, D-O2, G, P (neol.), S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1925), Z

R: **1923**, «Rivista marittima», LVI, 2, p. 759 («[...] radiodiffusione di notizie, musica, canto, conferenze, che, compiuta da numerosissime stazioni di trasmissione radiotelefonica private, viene avvertita da stazioni riceventi presso migliaia e migliaia di dilettanti»)

**radiogenico** agg. (rad.) [Neol.]

(pl. *radiogenici*): agg. che designa chi è particolarmente adatto (per pasta di voce, mancanza di inflessioni dial. ecc.) alle trasmissioni radio. Calcato sul modello di *fonogenico* e *fotogenico*.

PV1 | N: M1, M2, M3, J | LI/1: D-O1- D-O2, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC (s.v. *radiogenico*<sup>1</sup>), GDLI, GRADIT (s.v. *radiogenico*<sup>2</sup>: 1963)

R: **1932**, «La radio per tutti. Rivista quindicinale di volgarizzazione radiotecnica, redatta e illustrata per esser compresa da tutti», IX, 12, p. 1 («Trasmissione di musica radiogenica»)

**radiopirata** s.m. e f. (rad.) [Neol.]

Se sost. f., stazione radiotrasmittente clandestina; se sost. m. o f., chi possiede un apparecchio radioricevente e se ne serve senza pagare il prescritto canone di abbonamento alle radioaudizioni, oppure chi compie radiotrasmissioni senza la necessaria licenza o servendosi abusivamente di radiofrequenze assegnate ad altri.

PV6 | N: M1, M2, M3, J | LI/1: D-O1, D-O2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, GDLI (1942, Bruno Migliorini “Appendice al Dizionario Moderno”)

R: **1925**, «La radio per tutti. Rivista quindicinale di volgarizzazione radiotecnica, redatta e illustrata per esser compresa da tutti», II, 22, p. 351 («*Ma se per avventura uno assume la qualifica di radiopirata proprio per senso di giustizia (guardate dove va a cacciarsi la giustizia) deve pensare che commette un errore banale*»)

**radioricevente** s.m., agg. (rad.) [Neol.]

Detto di una stazione, di un apparecchio e sim. atto a ricevere le trasmissioni radiofoniche.

PV6 | N: J | LI/1: D-O1, D-O2, G, P (neol.), S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1925), Z

R: **1922**, «Bollettino Radiotelegrafico del R. Esercito», I, 2, p. 25 («Per ciò che riguarda

**1933**, «Scenario. Rivista mensile», II, 10, p. 558 («La parola dell'eccellente radiocronista Alberto Casella era contrappuntata da squilli di fanfare e da suono di campane»).

la celerità è chiaro che potendo convogliare le correnti ricevute da una stazione radiorecevente, ad una centrale telegrafica di una grande città, evitando così le ritrasmissioni, il programma si presente sotto un certo aspetto suggestivamente risolto»)

**radiorecevitóre** s.m. (rad.) [Neol.]

Apparecchio radiorecevente, oppure quella parte dell'apparecchio ch'è destinata alla ricezione delle trasmissioni radiofoniche.

PV6 | N: M1, M2, M3, J | LI/1: D-O1- D-O2, G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT, Z (1923)

**radiorivista** s.f. (rad.) [Neol.]

Rivista trasmessa per radio.

PV3 | N: M2, M3, J | LI/1: D-O1- D-O2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, GDLI, GRADIT (1925)

**radiotelevisiõe** s.f. (rad.) [Neol.]

Televisione trasmessa per mezzo delle radioonde; qualsiasi ente state o privato che provveda alla trasmissione di programmi radiofonici o televisivi (*la radiotelevisione italiana*).

PV6 | N: M3 (s.v. *Radio-Televisione Italiana*), J | LI/1: D-O1, D-O2, G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1926), Z

**radiotrasméso** s.m. (rad.) [Neol.]

Trasmesso per mezzo della radiotelegrafia o della radiofonia.

PV6 | N: – | LI/1: s.v. *radiotrasmettere*: D-O1, D-O2, S1, S2 | LI/2: GDLI, GRADIT (s.v. *radiotrasmessò*: 1930)

**radiotrasmettitóre** s.m. (rad.) [Neol.]

Apparecchio radiotrasmittente, oppure quella parte dell'apparecchio che irradia radioonde.

PV6 | N: – | LI/1: D-O1- D-O2, G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1949), Z

R: 1940, «Rassegna delle poste e delle telecomunicazioni», XII, 8, p. 529 («Radiotrasmettitori portatili»)

Note: cfr. ArchiDATA (1949: Matt 2004)

**radiotrasmittènte** agg., s.f. (rad.) [Neol.]

Detto di una stazione, di un apparecchio e sim. atto a trasmettere per mezzo della radiotelegrafia o della radiofonia.

PV6 | N: J | LI/1: D-O1 (s.v. *radiotrasmettere*), D-O2 (s.v. *radiotrasmettere*), G, P (neol.), S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1939), Z

R: 1928, «Rivista aeronautica», IV, 7, pp. 374-275 («Ma se invece l'applicazione e l'uso di un apparato radiotrasmittente sopra un monoposto da caccia non sono stati ancora possibili, e se in realtà quegli ordini cui la squadriglia obbediva venivano dati *da terra*, allora tutto il bello spettacolo di evoluzioni che vedemmo si riduce ad un *trucco*, nel quale è bensì ammirevole il meraviglioso addestramento collettivo degli equipaggi, ma che è assolutamente inutilizzabile nella azione bellica»)

**réclame** s.f.inv. (rad., tv)

(fr.; pron. *reklàm*): pubblicità, propaganda, richiamo. In molte altre accezioni: chiasso, divulgazione, grancassa, soffietto, stamburata, strombazzata (*fare la réclame ad uno*: sonare la grancassa per uno, scrivergli un soffietto, farne conoscere i meriti). Con riferimento ad uno scritto o ad una dicitura: foglietto volante, manifesto pubblicitario, opuscolo di propaganda, insegna pubblicitaria. Quantunque entrata nell'uso, è voce evitabilissima in ogni caso insieme coi brutti gall. elencati qui di seguito. (\*)

PV1 | N: J, V1, V2, V3 | LI/1: D-O1- D-O2, G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI (s.v. *reclàm*), GRADIT (1858, Ippolito Nievo “Scritti vari”), Z

R: **1935**, «La radio per tutti. Rivista quindicinale di volgarizzazione radiotecnica, redatta e illustrata per esser compresa da tutti», XII, 1, p. 4 («Si osserva che questa è già una forma di *réclame*. Ma moltissime volte – e pare che in Francia si possa lamentarsene più che qui – il disco vien trasmesso senza dichiarazione»)

Note: ArchiDATA (‘pubblicità, propaganda di un prodotto commerciale’, 1857)

**reclamismo** s.m. (rad., tv) [Neol.]

Tendenza a farsi pubblicità, il complesso delle attività pubblicitarie; *reclamista* (sost. m. e f.)<sup>54</sup>: propagandista, oppure chi sa farsi pubblicità e propaganda; *reclamistico* (agg.; pl. m. *reclamistici*)<sup>55</sup>: pubblicitario, propagandistico; *reclamizzare* (trans.)<sup>56</sup>: diffondere, far conoscere mediante la pubblicità. Sono inutili neol. di origine fr. (v. *réclame*), da evitare in ogni caso. (\*)

PV6 | N: M3, J | LI/1: s.v. *reclamismo*: D-O1- D-O2, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: s.v. *reclamismo*: DISC, GDLI, GRADIT (1910, Ardengo Soffici in “La Voce”)

**regia** s.f. (cin., rad., tv) [Neol.]

(gall.): oltre al significato di *amministrazione statale* d'un monopolio (*regia dei tabacchi*), ha acquistato recentemente (neol.) l'accezione di *direzione scenica* d'uno spettacolo teatrale, cinematografico, radiofonico o televisivo.

PV1 | N: – | LI/1: D-O1, D-O2, G, P, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1929, Luigi Pirandello “Lettere a Marta Abba”), Z

**régisseur** s.m.inv. (cin., rad., tv)

(fr.; pron. *resgisér*, con suono unico dolce sonoro per il nesso *sg* o con la seconda *e* pron. tenendo le labbra nella posizione di *o*): regista, reggitore, direttore. (\*)

PV1 | N: V1 | LI/1: D-O1, D-O2 | LI/2: GRADIT (1959)

R: **1932**, «L'eco del cinema. Periodico cinematografico mensile», X, 103, p. 28 («Mancando

<sup>54</sup> N: M3, J | LI/1: – | LI/2: – | R: **1919**, Pio Cavalli, *La spada dell'America: la pubblicità in teoria e nella tecnica*, Milano, Treves, p. 34 («Altro requisito del reclamista è la capacità di distinguere che una cosa è buona appena la vede»).

<sup>55</sup> N: J | LI/1: – | LI/2: – | R: **1919**, Pio Cavalli, *La spada dell'America: la pubblicità in teoria e nella tecnica*, Milano, Treves, p. 94 («[...] non solo nella tecnica di ogni minuto particolare reclamistico, ma anche nel modo con cui si presenta nell'insieme la grande macchina della pubblicità»).

<sup>56</sup> N: – | LI/1: – | LI/2: – | R: **1929**, «Augustea. Politica, economia, arte», V, 20, p. 631 («[...] per il naturale bisogno di reclamizzare (ci si passi il termine) l'opera forse già dimenticata»).

un gusto nativo, cioè propriamente ingenuo, per il cinematografo, in Europa il film non può non essere frutto di cultura, né un regista può fare opera di fantasia cinematografica senza aver prima acquistato piena coscienza critica»)

Note: ArchiDATA ('direttore di scena teatrale', 1839)

**regista** s.m. (cin., rad., tv) [Neol.]

Direttore scenico d'uno spettacolo teatrale, cinematografico, radiofonico o televisivo.

PV1 | N: – | LI/1: D-O1, D-O2, G, P (neol.), S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1932), Z

**registico** agg. (cin., rad., tv) [Neol.]

(pl. m. *registici*): della regia o del regista, che concerne la regia.

PV6 | N: M3 | LI/1: D-O1, D-O2, G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1945), Z

R: 1934, «L'eco del cinema. Periodico cinematografico mensile», XIII, 133, p. 58 («Tralasciando di considerare il fatto che è questo il film italiano che alla Biennale ha ottenuto il primo premio, siamo con coloro che affermano appunto essere *Teresa Confalonieri* il miglior nostro lavoro dell'annata superiore per l'interesse della vicenda e per la bontà dell'interpretazione, allo stesso 1860 che mantiene tuttavia il primato se lo si valuta dal lato puramente "registico"»)

**registrare** v.tr. (cin., rad., tv) [Neol.]

Insieme coi suoi derivati, questo verbo è entrato nella terminologia tecnica dei suoni (neol.). Ecco i significati più comuni: *registrabile* (agg.)<sup>57</sup>: che si può registrare; *registrare*: eseguire la registrazione, cioè raccogliere suoni e voci con qualsiasi procedimento, per poterli poi ritrasmettere; *registrato* (agg.)<sup>58</sup>: la cui registrazione è stata eseguita precedentemente, sicché non è trasmesso direttamente (*musica registrata*); *registratore* (sost. m.; anche *registratore fonografico*)<sup>59</sup>: apparecchio per la registrazione e la riproduzione dei suoni mediante un nastro o un filo magnetico (è quindi sinonimo di *magnetofono* e di *fonoincisore*); *registrazione* (sost. f.)<sup>60</sup>: l'atto o l'effetto del raccogliere i suoni, per poterli poi ritrasmettere (*cabina di registrazione*: la stanza attrezzata per tale operazione; *andare in registrazione*: in procinto di essere registrato se riferito a un programma e sim., oppure in procinto di registrare se riferito a una persona).

PV6 | N: M1, M2, M3 | LI/1: D-O1, D-O2, G, P, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O,

<sup>57</sup> N: – | LI/1: D-O1, D-O2, G, P, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI (1914, Filippo Tommaso Marinetti "Zang tumb tumb"), GRADIT, Z.

<sup>58</sup> N: – | LI/1: D-O1, D-O2, P, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI (1981, Eugenio Montale "Prime alla Scala"), GRADIT, Z | R: 1941, *Il diritto d'autore*, Roma, S.I.A.E., p. 50 («[...] turbata da un precedente giudicato, nella materia dei diritti dell'autore della musica registrata sul film sonoro»).

<sup>59</sup> N: M1 (s.v. *registrare*), M2 (s.v. *registrare*), M3 (s.v. *registrare*) | LI/1: D-O1, D-O2, G, P, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI (1981, Mario Soldati "Vino al vino"), GRADIT, Z.

<sup>60</sup> N: M1 (s.v. *registrare*), M2 (s.v. *registrare*), M3 (s.v. *registrare*), J | LI/1: D-O1, D-O2, G, P, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI (1940, Emilio Cecchi "America amara"), GRADIT, Z | R: 1931, «L'eco del cinema radio-modà», IX, 94, p. 22 («Le cose però possono essere disposte in modo che la registrazione visiva ed acustica possono avvenire su uno stesso disco grammofonico su due spirali parallele»).

GDLI (1965, in “Eugenio Montale”, di S. Ramat), GRADIT, Z

R: 1932, «L'eco del cinema radio-modà», X, 105, p. 39 («Il nuovo apparecchio portatile è stato inventato e fabbricato dai tecnici della M. G. M. fra le sue caratteristiche più pregiate e innovazioni che dir si voglia possiede quella di registrare suono e visione, non solo sin-cronicamente, ma su due pellicole distinte»)

**reportage** s.m.inv. (tv)

(fr.; pron. *reportasg'*, con l'e vocale neutra e con suono unico dolce sonoro per il nesso *sg*): cronaca, servizio (di un cronista, di un corrispondente, di un inviato speciale), servizio giornalistico, servizio d'informazione, rapporto. Ormai arc. in questa accezione il *ritratto* (\*) usato dal Machiavelli (*Ritratto delle cose di Francia*); ed inaccettabile l'adattamento *riporta-taggio* (\*)<sup>61</sup> proposto nel 1890. La voce deriva dall'ingl. *reporter* (v.). (\*)

PV1 | N: V3 | LI/1: D-O1, D-O2, G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRA-DIT (1890), Z

R: 1931-1932, *Il giornale cinematografico e l'Istituto nazionale "Luce"*, in *Annuario della stampa italiana*, a cura del Sindacato Nazionale Fascista dei Giornalisti, Bologna, Zanichelli, pp. 373-374 («a Torino, Roberto Omegna, dopo aver fondato la Casa Ambrosio, si dette ad un *reportage* cinematografico che si iniziò con la corsa automobilistica Susa-Moncenisio, [...]»)

**reporter** s.m.inv. (tv)

(ingl.; pron. *ripòote*, con l'e vocale neutra): corrispondente, inviato speciale, cronista, infor-matore. In ital. la voce ha valore di sost. m.; brutto l'adattamento *rapportatòre*<sup>62</sup>, usato dal Carducci. (\*)

PV1 | N: – | LI/1: D-O1, D-O2, G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRA-DIT (1875), Z

**rete** s.f. (rad.) [Neol.]

Nel linguaggio radiofonico indica (neol.): il complesso delle stazioni trasmittenti d'una nazione (*la rete italiana*) o quelle collegate fra loro per la diffusione dello stesso programma (*la rete azzurra*).

PV1 | N: – | LI/1: D-O1, D-O2, G, P, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI (1982, Giuseppe Cassieri “L'uomo in cuffia”), GRADIT, Z

R: 1925, «L'energia elettrica», II, p. 283 («Organizzazione di una radio-rete nazionale e dei servizi minori di comunicazioni radio»)

**short** agg. inv., s.m. inv. (cin.)

(ingl.; pron. *sciòot*, pl. *shorts*, pron. *sciòots*): come agg., corto; *short story* (pron. *sciòot stòri*): racconto piuttosto lungo, romanzo breve; come sost. (in ital. con valore di m.), film bre-ve, pellicola corta (v. *cortometraggio*), spesso per scopi pubblicitari; come sost. pl. (in ital. sempre con valore di m.), calzoncini molto corti, non importa se maschili o femminili. (\*)

<sup>61</sup> N: – | LI/1: – | LI/2: – | R: La voce è segnalata da Pietro Fanfani, Costantino Arlia, *Lessico dell'in-fima e corrotta italianità*, III edizione, Milano, Carrara, 1890, s.v. (nel linguaggio giornalistico).

<sup>62</sup> N: – | LI/1: D-O1, D-O2, G, P, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI (1874, Giosuè Carducci, in “Voce del Popolo”), GRADIT, Z.

PV1 (con definizione più breve, che comprende le accezioni relative alla moda e alla cinematografia, fino all'edizione 6) | N: – | LI/1: D-O1, D-O2, S1 (neol.), S2 (neol.), Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1938), Z

**show** s.m.inv. (tv)

(ingl.; pron. *scióu*, con l'*u* breve): spettacolo auditivo e visivo, diffusosi soprattutto per mezzo della televisione (ben noto fra noi il *Perry Como Show*); *show musicale*: parata o spettacolo musicale, varietà, rivista musicale. Negli Stati Uniti si chiama *show-boat* (pron. *scióu bóŧ*) una nave che trasporta i turisti lungo il Mississippi, divertendoli con spettacoli di danze e di varietà. La voce è usata in ital. con valore di sost. m.: il verbo *to show* deriva dall'antico ingl. *scéawian* (= vedere), connesso con lat. *cavère*. (\*)

PV3 | N: M3, V2 | LI/1: D-O1, D-O2, G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1954), Z

**showman** s.m.inv. (tv)

(ingl.; pron. *scióuman*, con l'*u* breve e l'*a* tendente verso *e*): chi sa condurre abilmente uno spettacolo di varietà, recitando, cantando, ballando. Voce usata in ital. con valore di sost. m. V. *show*. (\*)

PV8 | N: – | LI/1: Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1957), Z

**slogan** s.m.inv. (rad., tv)

(ingl.; pron. *slóughen*, con l'*e* vocale neutra): battuta, frase o motto pubblicitario (per lo più assai conciso ed efficace); nel linguaggio politico e con accezioni affini: massima, frase programmatica, luogo comune, ritornello, parola d'ordine. In origine indicava il grido di guerra di un *clan* (v.) scozzese: la voce, usata in ital. con valore di sost. m., deriva dal gaelico *sluaghghairm* (composto con *sluagh* = esercito e *ghairm* = grido). Inutile l'adattamento *slògano* (\*)<sup>63</sup> proposto dal Migliorini. (\*)

PV1 | N: V1, V2, V3 | LI/1: D-O1, D-O2, G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1905), Z

**sloganista** s.m. e f. (rad., tv) [Neol.]

Chi lavora per la pubblicità coniando *slogan* (v.) e imponendoli all'attenzione del pubblico; *sloganistico* (neol.; agg.; pl. m. *sloganistici*)<sup>64</sup>: pieno, infarcito di motti pubblicitari o di frasi programmatiche. Brutte voci, nate verso il 1962. (\*)

PV6 | N: – | LI/1: S1, S2 | LI/2: GDLI, GRADIT (1963)

**snuff movie** loc. s.f.inv. (cin.)

(amer.; pron. *snef muvi*, con l'*e* vocale neutra): particolare genere di film pornografico, nel quale il sadismo del produttore e del regista giunge fino al punto di far torturare, uccidere e smembrare la protagonista, perché l'azione risulti fedelissima alla realtà. La locuz., usata in ital. con valore di sost. f., è apparsa per la prima volta sul quotidiano «Il Tempo» del 26

<sup>63</sup> N: – | LI/1: – | LI/2: GDLI (1923, Alfredo Panzini "Dizionario Moderno" IV edizione).

<sup>64</sup> N: – | LI/1: – | LI/2: D-O, GDLI, GRADIT, Z (1956).

luglio 1977; essa deriva da *to snuff* (= smoccolare una candela, e in gergo per estensione «uccidere») e da *movie* (= pellicola, film). (\*)

PV8 | N: – | LI/1: – | LI/2: D-O, GRADIT (1993, V. Buda in atti del convegno “Immaginario tecnologico di fine millennio”), Z

**soggettista** s.m. e f. (cin.) [Neol.]

Chi scrive «soggetti» (cioè argomenti) per le pellicole cinematografiche. È un neol. entrato nell'uso.

PV3 | N: J | LI/1: D-O1, D-O2, G, P (neol.), S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O (1913), GDLI, GRADIT, Z

**speaker** s.m.inv. (rad., tv)

(ingl.; pron. *splike* [sic], con l'e vocale neutra): annunciatore radiofonico o televisivo; nel linguaggio sportivo, chi per mezzo di altoparlanti comunica al pubblico le modalità di svolgimento di una gara, le formazioni delle squadre in campo, i risultati ecc. ecc. Con valore specifico designa il presidente della Camera dei Comuni inglese. La voce è usata in ital. con valore di sost. m. (\*)

PV1 (senza l'indicazione relativa al ling. sportivo fino all'edizione 5) | N: V2, V3 | LI/1: D-O1, D-O2, G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI (1923, Alfredo Panzini “Dizionario Moderno” IV edizione), GRADIT, Z

**special** s.m.inv. (cin.)

(ingl.; pron. *spéscel*): nel linguaggio della cinematografia, cortometraggio dedicato all'opera di un attore; nel linguaggio della televisione, programma in un'unica puntata imperniato su un solo cantante, attore e sim. o un complesso molto noto. Voce usata in ital. con valore di sost. m. (\*)

PV8 | N: – | LI/1: Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O (1966), GDLI, GRADIT, Z

**star** s.f.inv. (cin., tv)

(ingl.; pron. *stàa*): stella, diva dello schermo; nel linguaggio sportivo, piccola imbarcazione per regate veliche denominata *stella*. La voce è usata con valore di sost. f. (\*)

PV1 (senza l'indicazione relativa al ling. sportivo fino all'edizione 5) | N: V3 | LI/1: D-O1, D-O2, G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1929), Z

R: 1926, Édouard Ramond, *La vita amorosa di Rodolfo Valentino*, Milano, Mondadori, p. 231 («[...] di cui non può fare a meno una *star* che si rispetti»)

**starlet** s.f.inv. (cin., tv)

(ingl.; pron. *stàalet*, con l'e vocale neutra): stellina, cioè giovane attrice cinematografica cui un giorno sarà offerta l'occasione di diventare una stella. La voce è usata in ital. con valore di sost. f.; l'adattamento *starlétta* (\*)<sup>65</sup> è inutile. (\*)

PV6 | N: M2, V1 | LI/1: D-O1, D-O2, G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1956), Z

<sup>65</sup> N: M3 (s.v. *starlet*) | LI/1: – | LI/2: D-O (1960), GDLI, GRADIT, Z.

**stereocinematografia** s.f. (cin.) [Neol.]

Cinematografia che offre l'illusione di una visione tridimensionale, grazie alla proiezione simultanea di sei o di otto copie di fotogrammi. Il procedimento, inventato dal russo Ivanov nel 1945, è noto anche coi nomi di *cinematografia stereoscopica* o *tridimensionale* o *spaziale* o *in rilievo*; forse più comune il termine *stereocinema* (sost. m. inv.)<sup>66</sup>.

PV6 | N: – | LI/1: D-O1, D-O2, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, GDLI, GRADIT (1939), Z

R: 1935, «La ricerca scientifica ed il progresso tecnico nell'economia nazionale», IV, 1, p. 104 («Il prof. Emilio Bertos di Trieste ha presentato un apparecchio che egli chiama stereocinescopio o binocolo stereoscopico, apparecchio da applicare nella stereocinematografia»)

**stunt-man** s.m.inv. (cin., tv) [Neol.]

(ingl.; pron. *stént man*, con l'*e* vocale neutra e con l'*a* tendente verso *e*): nel linguaggio cinematografico indica l'acrobata o l'atleta che, nel corso della ripresa di film d'azione e di violenza, fa da *controfigura* (v.), cioè sostituisce il protagonista assumendosi il rischio delle scene più pericolose (salti mortali, cadute, tuffi ecc.). La locuz., usata in ital. con valore di sost. m., è stata tradotta col bruttissimo (\*) *cascatóre* (neol.; sost. m.)<sup>67</sup>. (\*)

PV8 | N: – | LI/1: Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1955), Z

R: 1949, Antonio Chiattoni, *Il film western*, Milano, Poligono Società Editrice, p. 47 («GEORGE O'BRIEN era nel 1920 operatore con Tom Mix e *stunt-man* di Rodolfo Valentino»)

**suspense** s.f.inv. (cin., tv)

(ingl.; pron. *sespèns*, con la prima *e* vocale neutra): brivido, viva impressione, sospensione d'animo, trepidazione, ansia di sapere quale sarà la conclusione di un'azione altamente drammatica, che dà un brivido di terrore; l'azione stessa; la sua narrazione o rappresentazione (teatrale, cinematografica, televisiva). Oggi è di moda dire che un libro o uno spettacolo dà *suspense* (\*); ma si lascino simili espressioni ai più sciocchi rappresentanti della «gioventù bruciata» (v. *bruciare*). La voce, usata in ital. con valore di sost. f. (più raramente m.), deriva dal lat. *suspensum*, p. p. neutro del verbo *suspēdere* e quindi corrispondente a «sospensione»; si badi di non pronunciarla (\*) alla maniera fr. (*suspə̀ns*, con *an* nasale). V. anche *thrill*, *thriller* e *thrilling*. (\*)

PV3 (senza l'indicazione della derivazione latina fino all'edizione 5) | N: M3, V1, V2, V3 | LI/1: D-O1, D-O2, G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1954, Corrado Terzi «La quadratura del cinema»), Z

**talk show** loc. s.m.inv. (tv)

(ingl.; pron. *toók scióu*, con l'*u* breve; literal.: conversazione spettacolo): discussione o conversazione presentata come spettacolo. Tale è per es. la cosiddetta *tavola rotonda* (v.) trasmessa in televisione. La locuz. è usata in ital. con valore di sost. m. (\*)

PV8 | N: – | LI/1: – | LI/2: DISC, D-O (1975), GRADIT, Z

<sup>66</sup> N: M2, M3 | LI/1: – | LI/2: GDLI (1963, Bruno Migliorini «Parole Nuove»).

<sup>67</sup> N: – | LI/1: D-O2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1953), Z | Note: ArchiDATA («acrobata circense», 1927).

R: **1972**, «Bianco e nero», XXXIII, 9-10, p. 12 («[...] e del “talk show” o spettacolo parlato della notte»)

Note: ArchiDATA (1975: D’Achille, 2012)

**technicolor** s.m.inv. (cin.)

(amer.; pron. *téknikale*, con l’*a* tendente verso la vocale neutra *e* e con la seconda *e* vocale neutra): nome di un particolare procedimento amer. per ottenere pellicole cinematografiche a colori, brevettato nel 1931. Grafia ital.: *Tecnicolóre*<sup>68</sup>. La voce, usata in ital. con valore di sost. m., deriva dalla fusione delle parole ingl. *technical* (= tecnico) e *colour* (= colore). (\*) PV3 | N: M1 (s.v. *tecnicolore*), M2 (s.v. *tecnicolore*), M3 (s.v. *tecnicolore*), V2 | LI/1: D-O1 (s.v. *technicolor*), D-O2 (s.v. *technicolor*), G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1942), Z

R: **1935**, «L’eco del cinema», XIII, 141, p. 2 («Il deputato scozzese Adrian Baillie, con la partecipazione dei finanzieri della City di Londra, lancia nel mercato inglese il procedimento americano del film in colore “Technicolor”»)

**tele-** conf. (tv) [Neol.]

La *televisióne* (v.) ha fatto nascere alcuni neol. comincianti con *tele-* (\*) e che in realtà sono sbagliati perché questo prefisso significa *a distanza* (v. *teletrasméssò*). In molti casi si sostituisce con *visio-* (*telecrònaca*: visiocronaca; *telegiornale*: visigiornale; *telespòrt*: visiosport).

PV1 | N: M2, M3 | LI/1: D-O1, D-O2, G (s.v. *tele*<sup>-2</sup>), S1 (s.v. *tele*<sup>-2</sup>), S2 (s.v. *tele*<sup>-2</sup>), Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GRADIT, Z

**téle** s.f.inv. (tv) [Neol.]

Con valore di sost. m. inv. è accorciamento di *telegramma*, invece con valore di sost. f. inv. è accorciamento di *televisióne* o di *televisóre*. Ma si eviti sempre. (\*)

PV6 | N: V2, V3 | LI/1: D-O1, D-O2, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT, Z (1963)

**teleabbonato** s.m. (tv) [Neol.]

Abbonato alla televisione. È il primo dei numerosi neol. in cui il prefisso *tele-* (v.) è sbagliato, ed è anche uno dei peggiori. (\*)

PV6 | N: M3 (s.v. *tele-*), J, V2 | LI/1: D-O1, D-O2, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (s.v. *teleabbonato*<sup>1</sup>: 1955), Z

**telecàmera** s.f. (cin., tv) [Neol.]

«Camera» cinematografica per la ripresa degli spettacoli da trasmettere in televisione. È un neol. in cui il prefisso *tele-* (v.) è sbagliato. (\*)

PV3 | N: M3 (s.v. *tele-*), J, V1 | LI/1: D-O1, D-O2, G, P (neol.), S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1936), Z

<sup>68</sup> N: M1, M2, M3 | LI/1: – | LI/2: – | R: **1931**, «L’eco del cinema radio-modà», IX, 91, p. 26 («Il tecnicolore e la sonorizzazione fanno degna cornice al fantastico racconto»).

**telecínema** s.m.inv. (tv) [Neol.]

(meno comune la forma *telecinematografía*<sup>69</sup>, sost. f.): trasmissione televisiva di una pellicola cinematografica o di un qualsiasi altro programma registrato precedentemente su pellicola. Neol. in cui il prefisso *tele-* (v.) è sbagliato. (\*)

PV6 | N: J | LI/1: D-O1, D-O2 | LI/2: D-O (1966), GDLI, GRADIT, Z

R: 1938, «L'eco del cinema. Periodico cinematografico mensile», XVI, 9, p. 18 («Nel dominio della Televisione pratica e commerciale, l'Inghilterra al momento attuale è all'avanguardia del mondo ed i visitatori di "Radiolympia" vedranno tutte le gamme di apparecchi recettori attualmente esistenti nonché delle complete sessioni di spettacolo televisivo e di telecinema»)

**telecomunicare** v.tr. e intr. (rad., tv) [Neol.]

Comunicare a distanza, per mezzo di uno di quei servizi che sono compresi fra le *telecomunicazioni* (v.).

PV6 | N: J | LI/1: D-O1, D-O2, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1955), Z

**telecomunicazióni** s.f. pl. (rad., tv) [Neol.]

Comunicazioni a distanza (telefoniche, telegrafiche, radiotelefoniche, radiotelegrafiche, televisive); il complesso di tali comunicazioni a distanza (*Ministero delle Poste e delle Telecomunicazioni*).

PV3 | N: J (s.v. *telecomunicazione*) | LI/1: s.v. *telecomunicazione*: D-O1, D-O2, G, S1, S2, Z1, Z2; s.v. *telecomunicazioni*: P (neol.) | LI/2: *telecomunicazione*: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1911), Z

**telecrònaca** s.f. (rad., tv) [Neol.]

Cronaca dal vero di un avvenimento, di un incontro sportivo e sim., trasmessa per mezzo degli impianti televisivi; *telecronista* (sost. m. e f.)<sup>70</sup>: chi trasmette per televisione una cronaca dal vero. Sono due neol. in cui il prefisso *tele-* (v.) è sbagliato. (\*)

PV1 | N: – | LI/1: D-O1, D-O2, G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1954), Z

R: 1949, «Bianco e nero», X, 11, p. 55 («Su di essa, però, la telecronaca ha un prezioso vantaggio, se in questo campo di può parlare di vantaggi: la visione di un avvenimento è assai più efficace della sua semplice riproduzione verbale e sonora, ed ha maggiori probabilità di essere completa»)

Note: ArchiDATA (1954, proprio con riferimento a Messina: D'Achille 2012)

<sup>69</sup> N: – | LI/1: D-O1, D-O2, S1, S2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1928).

<sup>70</sup> N: M3 (s.v. *tele-*), J | LI/1: D-O1, D-O2, G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1955), Z | R: 1954, «La Civiltà Cattolica», CV, 3, p. 143 («Le considerazioni che abbiamo fatto, ed altre ancora che si potrebbero aggiungere, danno pienamente ragione a quanto l'on. Scelba, intervistato da un telecronista, esprimeva nel corso della sua visita»).

**telediffondere** v.tr. (tv) [Neol.]

Trasmettere, diffondere mediante la telediffusione; *telediffusione* (neol.; sost. f.)<sup>71</sup>: trasmissione, diffusione di programmi televisivi. (\*)

PV8 | N: – | LI/1: D-O1, D-O2, S1, S2, Z2 | LI/2: D-O, GDLI, GRADIT, Z (1963)

**teledramma** s.m. (tv) [Neol.]

Dramma scritto appositamente per essere trasmesso in televisione. (\*)

PV8 | N: M3 (s.v. *tele-*) | LI/1: Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1955), Z  
R: 1954, Enzo Cupertino, *Letteratura poetica e drammatica. Due saggi*, Palermo, Flaccovio, p. 10 («La colonna sonora, il radiogramma ed il teledramma costituiscono indubbiamente tre altri generi che la letteratura drammatica e poetica dovrebbero studiare»)

**televisione** s.m.inv. (tv) [Neol.]

Film assai più breve di quelli soliti, prodotto espressamente per le trasmissioni televisive. Anche in questo neol. il prefisso *tele-* (v.) è sbagliato. (\*)

PV6 | N: M3, J | LI/1: D-O1, D-O2, G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT, Z (1954)

**telegenico** agg. (tv) [Neol.]

(pl. *telegenici*): di persona che ha il volto adatto per «primi piani» televisivi. Neol. coniato nel 1949 sul modello di *fotogenico* (v.), in cui il prefisso *tele-* (v.) è sbagliato. (\*)

PV3 | N: J, V2 | LI/1: D-O1, D-O2, G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1940), Z

R: 1939, «Radio industria. Rassegna della produzione radioelettrica», XVII, 55, p. 359 («Attore telegenico»)

**telegiornale** s.m. (tv) [Neol.]

Notiziario fotografico e cinematografico trasmesso per televisione. È un neol. in cui il prefisso *tele-* (v.) è sbagliato. (\*)

PV3 | N: M3 (s.v. *tele-*), J, V2, V3 | LI/1: D-O1, D-O2, G, P (neol.), S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1954), Z

Note: ArchiDATA (1927, con la precisazione: «è evidente che qui non si tratta di televisione, ma di notizie teletrasmesse»: Balducci, 2002)

**telematch** s.m.inv. (tv) [Neol.]

(ingl.; pron. *teleméc*, con *e* palatale): incontro televisivo. Bruttissimo gioco che non è riuscito a divertire gli spettatori della televisione italiana; ma ancor più brutto neol., in cui il prefisso *tele-* (v.) è sbagliato e il secondo termine (*match*) è inglese. (\*)

PV3 | N: M3 (s.v. *tele-*) | LI/1: – | LI/2: –

<sup>71</sup> N: – | LI/1: D-O1, D-O2, G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (s.v. *telediffusione*), Z (1963) | R: 1958, Arturo Gismondi, *La radiotelevisione in Italia*, Roma, Editori Riuniti, p. 139 («[...] dei servizi di radioaudizione, televisione, telediffusione e radiofotografia circolari»).

**telepànico** s.m. (tv) [Neol.]

Lo sgomento che coglie l'attore davanti alle macchine di ripresa della televisione, pensando di dover recitare per milioni di spettatori lontani. È un neol. doppiamente errato (in proposito v. *panico* e *tele-*). (\*)

PV6 | N: M3 (s.v. *tele-*) | LI/1: – | LI/2: –

R: **1958**, Alberto Mantelli, *Due anni di Lascia o Raddoppia 1956-1957*, Roma, Edizioni Radio Italiana, p. 204 («Elio Lo Cascio - così si chiama l'“esperto” - non soffre di “telepànico”»)

**telequiz** s.m.inv. (tv) [Neol.]

Spettacolo televisivo a premi, nel corso del quale i concorrenti debbono rispondere a quesiti di vario argomento. Passatempo nato negli Stati Uniti ma che in Italia ha trovato l'America. (\*)

PV8 | N: M3 (s.v. *tele-*) | LI/1: D-O2, G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT, Z (1956)

**teleregista** s.m. (tv) [Neol.]

Regista di uno spettacolo televisivo. È un neol. coniato nel 1949, in cui il prefisso *tele-* (v.) è sbagliato. (\*)

PV3 | N: M3 (s.v. *tele-*) | LI/1: – | LI/2: GDLI (1959, Carlo Tagliavini in “Oggi”)

R: La voce è citata nelle postille redatte da Bruno Migliorini su «Lingua Nostra» (II [1940], 1, p. 14) alle prime tre puntate di un dizionario pubblicato sulla rivista *Panorama* (fascicoli 5, 7, 10, 16 del 1937).

**telericevènte** agg., s.f. (tv) [Neol.]

Se agg., che capta immagini e suoni per mezzo della televisione (*antenna telericevènte*); se sost., stazione che riceve immagini e suoni da teletrasmittente (v. *teletrasmésso*).

PV8 | N: – | LI/1: G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1965), Z

R: **1952**, «Teatro-scenario», XVI, 2, p. 38 («Le cifre più recenti sono queste: le famiglie americane fornite di apparecchio telericevènte sono 13 milioni e mezzo [...]»)

**teleriprésa** s.f. (cin.) [Neol.]

Fotografia o ripresa cinematografica eseguita per mezzo del teleobiettivo.

PV6 | N: – | LI/1: D-O1, D-O2, G, S1, S2, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT, Z (1960)

R: **1930**, «Rivista internazionale del cinema educatore», II, 12, p. 1414 («La responsabilità per un vero e proprio programma di lavoro è tanto più grande, quanto più preciso sarà lo sviluppo dei sistemi tecnici (televisione, teleripresa e teleproiezione)»)

**telerivista** s.f. (tv) [Neol.]

Rivista trasmessa per televisione. È un neol. in cui il prefisso *tele-* (v.) è sbagliato. (\*)

PV4 | N: – | LI/1: – | LI/2: GDLI (1955, G. Barberis in “L'Illustrazione italiana”)

**teleromanzo** s.m. (tv) [Neol.]

Opera narrativa sceneggiata espressamente per la televisione e trasmessa in più puntate. (\*)

PV8 | N: V3 | LI/1: D-O2, G, S1, S2, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1960), Z  
R: 1942, «Rivista internazionale del cinema educatore», LXV, 11, p. 4 («Dopo la televisione abbiamo anche il teleromanzo»)

**teleschermo** s.m. (tv) [Neol.]

Schermo degli apparecchi televisivi. È un neol. in cui il prefisso *tele-* (v.) è sbagliato. (\*)

PV3 | N: M3 (s.v. *tele-*), V1 | LI/1: D-O2, G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1954), Z

R: 1926, «La festa. Rivista settimanale illustrata della famiglia cristiana», IV, 13, p. 22 («Ora, con la televisione, anche questi piccoli e leciti spassi telefonici, son finiti! Avremo davanti a noi lo schermo – si dirà il teleschermo»)

**telescuòla** s.f. (tv) [Neol.]

Insegnamento scolastico impartito per mezzo della televisione. Sciocca l'idea, quasi quanto il neol. (coniato nel 1958). (\*)

PV3 | N: M3 (s.v. *tele-*), V2 | LI/1: D-O1, D-O2, G, S1, S2, Z2 | LI/2: D-O, GDLI, GRADIT (1954), Z

**telespettatore** s.m. (tv) [Neol.]

Spettatore di programmi televisivi.

PV3 | N: M3 (s.v. *tele-*), J, V1 | LI/1: D-O1, D-O2, G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1954), Z

Note: ArchiDATA (1933: D'Achille *et al.* 2020)

**telespòrt** s.m.inv. (tv) [Neol.]

Notiziario sportive trasmesso per televisione. Anche in questo caso il prefisso *tele-* (v.) è sbagliato. (\*)

PV6 | N: J | LI/1: – | LI/2: –

**teletrasmesso** agg. (tv) [Neol.]

Trasmesso per mezzo della televisione; *teletrasméttere* (trans.; *io teletrasmétto*, ecc.)<sup>72</sup>: trasmettere un'immagine, uno spettacolo ecc. per mezzo televisione; *teletrasmisiónne* (sost. f.)<sup>73</sup>: trasmissione televisiva; *teletrasmittènte* (agg. e sost. f.)<sup>74</sup>: che trasmette mediante la televisione (*la stagione teletrasmittènte*). In realtà tutti questi neol. significano «trasmesso a distanza» ecc. sicché con riferimento alla televisione (\*) sono sbagliati (v. *tele-*); ma è ormai troppo tardi perché possano essere sostituiti con *visiotramésso* ecc.

PV1 | N: – | LI/1: S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC (av. 1961), GDLI, GRADIT, Z

R: 1949, «Il Dramma», XXV, 90, p. 33 («Dal 1928, da quando cioè la General Electric fece

<sup>72</sup> N: M3 (s.v. *tele-*), J | LI/1: D-O1, D-O2, G, P (neol.), S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1939), Z | R: 1938, «L'Elettronica», XXV, 6, p. 216 («Allorchè si deve teletrasmettere una scena della quale si desideri resti traccia essa può venire ripresa con un apparecchio cinematografico [...]»).

<sup>73</sup> N: M3 (s.v. *tele-*), J | LI/1: D-O1, D-O2, G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1939), Z.

<sup>74</sup> N: J | LI/1: D-O2, G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1939), Z.

un primo tentativo in questa direzione del teatro teletrasmesso, i progressi compiuti sono stati enormi»)

**televedére** v.tr. (tv) [Neol.]

Vedere per mezzo della televisione. È un neol. coniato nel 1929, ma scomparso senza lasciare alcuna traccia; e sbaglia il «Radiocorriere TV» quando afferma ch'è stato sostituito dal più frequente *televisionare* (v.), che invece ha il significato opposto.

PV6 | N: J | LI/1: – | LI/2: GDLI (1935, Alfredo Panzini “Dizionario Moderno” VII ed.)

R: 1933, «L'antenna», V, 2, p. 42 («Il primo quadro fu fatto televedere senza incidenti»)

**televisionare** v.tr. (tv) [Neol.]

Trasmettere uno spettacolo televisivo. Brutto neol., coniato con la semplice aggiunta del prefisso *tele-* (v.) all'altro neol. *visionare* (v.). (\*)

PV3 | N: J | LI/1: – | LI/2: GDLI, GRADIT (1928)

**televisión** s.f. (tv) [Neol.]

Trasmissione e riproduzione a distanza di immagini in movimento, per mezzo di onde elettromagnetiche. Abbastanza frequente la sigla *T.V.* (v.).

M1 | N: J, V1 | LI/1: D-O1, D-O2, G, P (neol.), S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1909), Z

**televisivamente** avv. (tv) [Neol.]

Per mezzo della televisione.

PV6 | N: – | LI/1: – | LI/2: D-O, GDLI, GRADIT (1965), Z

R: 1954, «La Civiltà Cattolica», CV, 2487, p. 289 («Di più, perché essa può venire presentata allo spettatore in presa diretta degli avvenimenti riprodotti televisivamente (manifestazioni varie, sport, ricevimenti, ecc.), [...]»)

**televisivo** agg. (tv) [Neol.]

Che concerne la televisione. Neol. coniato nel 1949.

PV3 | N: J | LI/1: D-O1, D-O2, G, P (neol.), S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI (1925, «Radiofonia»), GRADIT, Z

**televisore** s.m. (tv) [Neol.]

Apparecchio fornito di uno schermo per la ricezione dei programmi televisivi.

PV3 | N: J | LI/1: D-O1, D-O2, G, P (neol.), S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1929), Z

R: 1926, «L'elettricista», XXXV, 23-24, p. 1 («Un televisore acustico»)

**thrill** agg.inv., s.m.inv. (cin., tv) [Neol.]

(ingl.; pron. *zril*, con la *z* pron. tenendo la lingua fra i denti): brivido, pelle d'oca (con riferimento a un'opera letteraria, teatrale, cinematografica o televisiva). La voce è usata in ital. con valore di sost. m.; v. anche *thriller* e *thrilling*, oltre a *suspense* che tende a sostituirle tutte. (\*)

PV1 | N: – | LI/1: D-O1, D-O2 | LI/2: GDLI, GRADIT (1950)

**thriller** agg.inv., s.m.inv. (cin., tv) [Neol.]

(ingl.; pron. *zrile*, con la *z* pron. tenendo la lingua fra i denti e con l'*e* vocale neutra): narrazione o spettacolo (teatrale, cinematografico, televisivo) in cui la trama, per lo più poliziesca, provoca una viva impressione, tensione, brivido, talvolta addirittura terrore. V. anche *thrill*, *thrilling*, oltre a *suspense*. (\*)

PV3 | N: M3, V2 | LI/1: D-O1, D-O2, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (av. 1957, Giuseppe Tomasi da Lampedusa "Letteratura inglese"), Z

R: 1933, «L'eco del cinema. Periodico cinematografico mensile», XII, 121, p. 49 («E il film è un "thriller"»)

**thrilling** agg.inv. (cin., tv)

(ingl.; pron. *zrlin*, con la *z* pron. tenendo la lingua fra i denti): che dà i brividi, che fa rabbrivire, che fa fremere, appassionante, mozzafiato (detto di un libro o di uno spettacolo teatrale, cinematografico, televisivo). V. anche *thrill*, *thriller*, oltre a *suspense*. (\*)

PV3 | N: M2, V1, V2, V3 | LI/1: D-O1 (s.v. *thrill*), D-O2, G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1933), Z

**transcriber** s.m.inv. (tv)

(ingl.; pron. *trenskràibe*, con la seconda *e* vocale neutra): apparecchio che registra su pellicola le riprese televisive, via via che appaiono sullo schermo di controllo, alla velocità di 25 fotogrammi il minuto secondo. Ciò consente di poter trasmettere numerose altre volte un programma televisivo già registrato. La voce ingl. significa *trascrittore*. (\*)

PV3 | N: – | LI/1: – | LI/2: –

R: 1954, «Cinema Nuovo», III, 47, p. 350 («IL TRANSCRIBER sarà l'eroe della Tv italiana»)

**vídeo** s.m.inv. (tv) [Neol.]

Tutto ciò che nelle trasmissioni televisive si riferisce alla parte visiva (*vogliate scusarci per l'improvvisa interruzione dei collegamenti vídeo*), mentre con *àudio* (sost. m. inv.) si designa tutto ciò che concerne la parte auditiva (cioè sonora: *riprendiamo i collegamenti àudio*). I due neol. sono stati conati nel 1950 prendendo di peso la prima pers. s. del pres. ind. dei verbi lat. *vídeo* (= vedo) e *àudio* (= odo, ascolto).

PV3 | N: M3, V2 | LI/1: D-O1, D-O2, G, P (neol.), S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1953)

**videocassétta** s.f. (tv) [Neol.]

Strumento di riproduzione magnetica che consente la registrazione di immagini e suoni (*videocassetta vergine*) e la successiva ritrasmissione su un apparecchio televisivo.

PV8 | N: – | LI/1: D-O2, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1970), Z

**videoregistratóre** s.m. (tv) [Neol.]

Apparecchio che registra su uno speciale nastro magnetico le immagini e i suoni della televisione, ritrasmettendoli quindi ai televisori collegati.

PV6 | N: – | LI/1: D-O2, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT, Z (1968)

Note: ArchiDATA (1968, con riferimento proprio a Messina: D'Achille 2012)

**videotape** s.m.inv. (cin.)

(ingl.; pron. *videotéip*): impianto elettronico di registrazione magnetica dei suoni e delle immagini, consistente in una piccola *telecamera* (v.) con microfono collegata a un registratore portatile a nastro (ingl. *tape* = nastro). È uno dei mezzi di cui si serve il cinema *underground* (v.)<sup>75</sup>. Voce usata in ital. con valore di sost. m. (\*)

PV8 | N: – | LI/1: Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1959), Z

Note: ArchiDATA (1958)

**visionare** v.tr. (cin.) [Neol.]

Proiettare, vedere, assistere a un film (per scopi tecnici, per un'eventuale censura ecc.) alla presenza di un pubblico ristretto. È voce del linguaggio cinematografico. (\*)

PV1 | N: J, V1, V2 | LI/1: D-O1, D-O2, G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI (1974, Luciano Satta “Il millevoci: le parole e le accezioni che non tutti conoscono”), GRADIT, Z

R: 1921, «Rivista di Roma», XXV, 10, p. 278 («Continuando a *visionare* (che volete? si dice così) il *Vello d'oro* si è sorbito, fra le altre, e forse con meno fastidio, il *Sacco di Roma* e la *Gerusalemme Liberata*»)

**vitaphone** s.m.inv. (cin.)

(fr.; pron. *vitafòn*): iniziale congegno cinematografico di sincronizzazione sonora, con dischi fonografici. Ormai superato dalla *colonna sonora* (v.). (\*)

PV1 | N: – | LI/1: – | LI/2: GDLI, GRADIT (1929, Aldo Cecchi “Ombre bianche”)

R: 1928, «La rivista cinematografica», IX, 1, p. 4 («Ma questi sistemi hanno qualche cosa in comune con il “Vitaphone”, cioè i due punti di partenza»)

**zoom** s.m.inv. (cin., tv)

(amer.; pron. *zum*): nel linguaggio della cinematografia e della televisione, obiettivo a distanza focale variabile. La voce è usata in ital. con valore di sost. m.; per il suo significato v. *zumare*. (\*)

PV6 | N: – | LI/1: D-O1, D-O2, G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT, Z (1962)

**zumare** v.tr. (cin., tv) [Neol.]

Inquadrare una persona o un oggetto e porlo rapidamente in primo o in primissimo piano, muovendo l'obiettivo a distanza focale variabile (v. *zoom*) della macchina da presa cinematografica o televisiva; *zumata* (sost. f.)<sup>76</sup>: l'atto o l'effetto dello *zumare*. I due neol., che si pron. con la *z* sonora e che sono entrati recentemente (1959) nel linguaggio tecnico della cinematografia e della televisione, sono stati modellati sull'ingl. *to zoom*, che nel gergo degli aviatori amer. significa «far impennare improvvisamente un aereo per evitare un ostacolo».

PV3 | N: V2 | LI/1: D-O1, D-O2, G, S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O (1959), GDLI, GRADIT, Z

<sup>75</sup> N: – | LI/1: D-O2, S1, S2, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT, Z (1966).

<sup>76</sup> N: M3 | LI/1: D-O1, D-O2, G (neol.), S1, S2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1963), Z.

## 6. ALTRE COMPONENTI

Forniamo qui le voci non incluse nel repertorio precedente (per le quali valgono gli stessi criteri di lemmatizzazione esposti nel § 3), e cioè le sigle, che raccolgono acronimi apparsi episodicamente e poco diffusi (compresi alcuni *hapax* lessicografici, come *ERFA* e *WED*), accanto ad altri fondamentali come *T.V.*, le parole *dai* media (o date come tali da Messina) e i pochi antroponomi usati anche come nomi comuni.

### 6.1. Sigle

#### **ABC** (rad.)

Sigla dell'*American Broadcasting Company* (Compagnia americana diffusione) e dell'*Australian Broadcasting Corporation* (Ente australiano di radiodiffusione).

PV6 | N: – | LI/1: Z1, Z2 | LI/2: Z

#### **ANEC** (cin.)

Sigla dell'Associazione Nazionale Esercenti Cinema, con sede a Roma.

PV6 | N: – | LI/1: Z1, Z2 | LI/2: –

R: **1965**, «Notiziario», XXII, p. 819 («[...] si è discussa la questione dei canoni di noleggio e si sono espresse indicazioni che verranno quanto prima sottoposte al vaglio degli organi direttivi dell'ANEC»)

#### **ANICA** (cin.)

Sigla dell'Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche e Affini, con sede di Roma.

PV6 | N: J | LI/1: Z1, Z2 | LI/2: –

R: **1945**, *L'ANICA nel suo primo anno di vita*, in «La cinematografia italiana», I, 2, p. 7

#### **B.B.** (tv)

Sigla usata dalla pubblicità per abbreviare il nome dell'attrice cinematografica fr. Brigitte Bardot.

PV6 | N: – | LI/1: – | LI/2: –

R: **1958**, «Almanacco Letterario Bompiani», XXXVIII, p. 86

#### **BBC** (rad.)

Sigla della *British Broadcasting Corporation* (Ente inglese di radiodiffusione)

PV1 | N: M1, M2, M3 | LI/1: Z1, Z2 | LI/2: GRADIT, Z

R: **1923**, «Le vie del mare e dell'aria», X, 58, p. 236 («Gli apparati riceventi non potranno essere venduti al pubblico che dalla B.B.C.»)

#### **CDC** (cin.)

Sigla della Compagnia Doppiatori Cinematografici.

PV1 | N: M2, M3 | LI/1: Z1, Z2 | LI/2: GRADIT, Z

R: **1947**, Alberto Menarini, *Ai margini della lingua*, Milano, Sansoni, p. 8 («La C.D.C. (Com-

*pagnia Doppiatori Cinematografici*) ha nuovamente radunato recitatori italiano, tra i quali parte di quelli noti in precedenza»)

**EIAR** (rad.)

Sigla dell'Ente Italiano Audizioni Radiofoniche. Dal 1945 è diventata *RAI* (Radio Audizioni Italiane).

PV1 | N: V2 | LI/1: Z1, Z2 | LI/2: GRADIT, Z

R: L'Ente è stato fondato il 17 novembre 1927

**ENIC** (cin.)

Sigla dell'Ente Nazionale Industrie Cinematografiche.

PV1 | N: M1, M2, M3 | LI/1: Z1, Z2 | LI/2: GRADIT, Z

R: L'Ente è stato fondato nel 1935

**ERFA** (rad.)

Sigla della *European Radio Frequency Agency* (Ente europeo per le frequenze radio).

PV4 | N: – | LI/1: – | LI/2: –

**INCOM** (cin.)

Sigla dell'*Industria Corti Metraggi*, che da parecchi anni dedica la sua attività alla produzione di documentari e di giornali cinematografici di attualità.

PV3 | N: M2, M3 | LI/1: Z1, Z2 | LI/2: Z

R: La società è stata fondata nel 1938.

**ITU** (tv)

Sigla della *International Telecommunication Union* (Unione internazionale delle telecomunicazioni), fondata nel 1947 ad Atlantic City (Stati Uniti) ed avente sede a Ginevra.

PV3 | N: – | LI/1: Z1, Z2 | LI/2: GRADIT, Z

**M.G.M.** (cin.)

Sigla della società cinematografica americana *Metro Goldwyn Mayer*.

PV6 | N: M1, M2, M3 | LI/1: Z1, Z2 | LI/2: GRADIT, Z

R: La società fu fondata nel 1924.

**RAI** (tv)

Vedi *ELAR*.

PV1 | N: M2, M3, V3 | LI/1: D-O1, D-O2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, GRADIT, Z

R: La sigla è usata dal 1944 per *Radio Audizioni Italia* e poi dal 1954 per *RAI televisione Italiana*

**T.V.** (tv)

Sigla della *televisione* (v.) italiana. Si legge *ti vu*, mai (\*) *ti vi* come con perveracità semplicità afferma un sorridente teleprofessore amico di molti amici. Ciò perché la lettera *v* si è sviluppata in tarda età dall'*u* semivocalico dei Romani, tanto che solamente nel '500 si sentì il bisogno di proporre la distinzione del suono consonantico di *v* da quello vocalico

di *u*, per mezzo di due segni diversi. Sino al '700 le parole comincianti per *u* e per *v* erano disposte in un unico ordine alfabetico; inoltre dobbiamo giungere alla seconda metà dell'Ottocento per imbatterci nel nome della consonante, ottenuto facendo precedere la fortunata mamma *u* dal suono labiovelare del figlioletto *v* (*vu*). La pron. *vi* (\*) è prettamente dial., e si riscontra per es. nel napol. del colendissimo teleprofessore o nel sic. del «bovero negro» qui sottoscritto. Se la lettera *v* ci fosse pervenuta sin dall'antichità, si sarebbe chiamata *evve*, cioè alla maniera delle altre consonanti *continue* o *fricative* (*effe, elle, emme, enne, erre, esse*), mentre si appoggiano ad *i* soltanto le consonanti *momentanee* od *espolisive* od *occlusive* (*bi, ci, di, gi, pi, ti*). L'argomento è stato trattato esaurientemente da Carlo Tagliavini, che ha pubblicato sul settimanale *Oggi* tre dottissimi articoli (il 26 Maggio 1955, il 9 Giugno 1955 e il 5 Aprile 1956).

PV1 (con definizione più breve nelle prime due edizioni: «sigla internazionale, usata per designare la *televisione* (v.)») | N: M3, J, V2, V3 | LI/1: G, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1956), Z

R: 1953, *Cinema e TV. Quaderni della Mostra Internazionale d'arte cinematografica di Venezia*, Roma, Edizioni dell'ateneo

#### VIP (cin., tv)

Sigla delle parole ingl. *Very Important Person* (Persona veramente importante), qualcosa come la tradizionale frase ital. «Lei non sa chi sono io!». È usata dai nostri giovani con valore di sost. m. o f. (*quello si che è un VIP*). (\*)

PV8 | N: – | LI/1: D-O2, Z1, Z2 | LI/2: DISC, D-O, GDLI, GRADIT (1949), Z

#### WED (cin., tv)

Sigla della Walt E. Disney Enterprises, Inc., la società dove vengono ideati ed eseguiti tutti i programmi (cinematografici, televisivi, discografici, giornalistici, ecc.) connessi con l'attività di Walt E. Disney e dei suoi successori. Fra queste attività hanno un'importanza particolare *Disneyland* (v.) e *EPCOT* (v.).

PV6 | N: – | LI/1: – | LI/2: –

### 6.2. Voci dai media

#### giovanilità s.f.inv. (tv) [Neol.]

L'essere giovani. Voce usata da Walter Chiari alla televisione. (\*)

PV8 | N: – | LI/1: – | LI/2: GDLI, GRADIT (1627)

#### incidentato s.m., agg. (tv) [Neol.]

Chi o che ha subito un «incidente» (soprattutto a causa del traffico), vittima della strada. È un brutto neol., che abbiamo udito nel corso della trasmissione televisiva del 20 Luglio 1959 dedicata a «La legge della strada» (*la media mensile degl'incidentati...*). (\*)

PV3 | N: M3, J, V2 | LI/1: Z2 | LI/2: DISC, D-O (1959), GDLI, GRADIT, Z

Note: ArchiDATA (con riferimento a Messina: D'Achille, 2012)

**inconcorribile** agg. (tv) [Neol.]

Che non teme la concorrenza, a cui non si può fare concorrenza (per la qualità, per il prezzo e sim.). È un orrendo neol. del linguaggio pubblicitario, non tanto per la sgradevolezza del suono, quanto perché foggiate in contrasto con le più semplici regole grammaticali. Infatti le desinenze *-abile* ed *-ibile* si affiancano soltanto al tema dei verbi trans., per formare agg. verbali indicanti la possibilità di una qualità passiva (*abitabile* = che non può essere abitato; *eleggibile* = che non può essere eletto). Ed invece *concorrere* (= far concorrenza, competere) è intr., sicché non ammette la formazione di un agg. di questo tipo. (\*)

PV6 | N: M3, J | LI/1: – | LI/2: –

**singhiozzo di pesce** loc. s.m. (tv)

Un noto attore della *RAI* (v.) si è procurata una discutibile popolarità con frasi sul tipo (\*) di *cravatta color singhiozzo di pesce*. Si cerchi di non imitarlo.

PV1 | N: – | LI/1: – | LI/2: –

R: Ci si riferisce a Silvio Gigli (1910-1988), noto attore, regista, giornalista e conduttore radiofonico

### 6.3. *Nomi propri*

**Calimèro** n.propr. (tv)

Il nome del ben noto personaggio del «Carosello» televisivo è passato or non è molto nel gergo dei giovani, per indicare un *vittimista* (v. *vittimismo*) timido e buffo ma simpatico.

PV8 | N: – | LI/1: – | LI/2: –

**King Kong** n.propr. (cin.)

Scimmione. Voce diffusa in seguito al grande successo del film omonimo, il cui protagonista era un gigantesco gorilla. (\*)

PV1 | N: M1, M2, M3 | LI/1: – | LI/2: –

R: Il film uscì nel 1933 negli Stati Uniti e fu diretto da Merian C. Cooper ed Ernest B. Schoedsack

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Aprile M. (a cura di) (2010), *Lingua e linguaggio dei media*, Atti del Convegno (Lecce, 22-23 settembre 2008), Aracne, Roma.
- Aprile M., de Fazio D. (2018), “La lessicografia neologica dall’Ottocento ad oggi”, in *Quaderns d’Italia*, XXIII, pp. 27-46.
- Alfieri G., Bonomi I. (a cura di) (2008), *Gli italiani del piccolo schermo. Lingua e stili comunicativi nei generi televisivi*, Franco Cesati, Firenze.
- Alfieri G., Bonomi I. (2024), *La lingua italiana e televisione*, Nuova ed., Carocci editore, Roma (prima ed. 2012).
- Antonelli G. (1995), “Sui prefissoidi dell’italiano contemporaneo”, in *Studi di lessicografia italiana*, XIII, pp. 253-293.
- Balducci S. (2002), *Retrodatazioni lessicali italiane*, Edizioni dell’Orso, Alessandria.
- Bonomi I. (2017), “La lezione di Tullio De Mauro sulla lingua dei media. Grazie, Tullio”, in *Lingue E Culture Dei Media*, I, 1, pp. 36-43.
- Bonomi I., Morgana S. (a cura di) (2016), *La lingua italiana e i mass media*, Nuova ed., Carocci editore, Roma (prima ed., a cura di Bonomi I., Masini A., Morgana S., 2003).
- Cialdini F., Maraschio N. (2024), *L’italiano della radio*, Carocci editore, Roma.
- Coletti V. (2005), “Parole senza fortuna”, in *Lingua e stile*, XL, pp. 187-202.
- Coletti V. (2015), “Ucraina o Ucraina? Ucraino o ucraino?”, consulenza linguistica per l’Accademia della Crusca, testo scritto grazie alla consulenza della prof.ssa Elisabetta Fava (in rete all’indirizzo <https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/ucraina-o-ucraina-ucraino--o-ucraino/>978; rist. in Accademia della Crusca (2025), *Giusto, sbagliato, dipende. Le risposte ai tuoi dubbi sulla lingua italiana*, Mondadori, Milano, pp. 117-119).
- Covino S. (2023), “Il neopurismo di Bruno Migliorini: autarchia linguistica o *language planning*?”, in *Studi di grammatica italiana*, XLII, pp. 269-300.
- D’Achille P. (1991), “Sui neologismi. Memoria del parlante e diacronia del presente”, in *Studi di lessicografia italiana*, XI, pp. 269-322 (rist. in Id., *Parole nuove e datate. Studi su neologismi, forestierismi, dialettismi*, Franco Cesati, Firenze, 2012, pp. 19-91).
- D’Achille P. (1997), “Retrodatazioni di parole nuove”, in *Studi latini e italiani in memoria di Marcello Aurigemma*, Herder, Roma, pp. 345-373 (rist. in Id., *Parole nuove e datate. Studi su neologismi, forestierismi, dialettismi*, Franco Cesati, Firenze, 2012, pp. 93-128).

- D'Achille P. (1998), Rec. a DI, vol. I, fasc. 1°; Supplemento bibliografico”, in *Rivista italiana di onomastica*, IV, pp. 502-510.
- D'Achille P. (1999), “Rec. a DI, vol. I, fasc. 2°”, in *Rivista italiana di onomastica*, V, pp. 544-552.
- D'Achille P. (2000), “Rec. a DI, vol. I, fasc. 3°”, in *Rivista italiana di onomastica*, VI, pp. 522-529.
- D'Achille P. (2002), “Rec. a DI, vol. I, fasc. 4° e fasc. 5°”, in *Rivista italiana di onomastica*, VIII, pp. 512-523.
- D'Achille P. (2005), “Rec. a DI, vol. I, fasc. 6°”, in *Rivista italiana di onomastica*, XI, pp. 108-112.
- D'Achille P. (2007), “Rec. a DI, vol. II”, in *Rivista italiana di onomastica*, XIII, pp. 559-570.
- D'Achille P. (2010), “La lingua della televisione”, in Aprile M. (a cura di) (2010), pp. 121-146.
- D'Achille P. (2011), “Rec. a DI, vol. III”, in *Rivista italiana di onomastica*, XVII, pp. 142-151.
- D'Achille (2014), “Rec. a DI, vol. IV”, in *Rivista italiana di onomastica*, XX, pp. 192-207.
- D'Achille (2018), “Chi sono gli abitanti *del* (o *della*) *Costa Rica?*”, in *Italiano digitale*, IV, 1, pp. 20-21.
- D'Achille P. *et al.* (2020), “Retrodatazioni dalla didattica a distanza”, in Maconi L. (a cura di), *Laboratorio di ArchiDATA 2020. Retrodatazioni lessicali: storia di cose e di parole*, Accademia della Crusca, Firenze, pp. 165-208 (in rete all'indirizzo <https://accademiadellacrusca.it/Media?c=4f259e3a-aad3-4f75-b393-8eb7ef6f95e1>).
- D'Achille P., Proietti D. (2019), “Tra le righe e sotto (il) banco. Tracce, spunti e pratiche di politica linguistica nell'Italia repubblicana dal 1946 al 1968”, in Librandi R., Piro R. (a cura di), *L'italiano della politica e la politica per l'italiano*, Atti dell'XI Convegno ASLI - Associazione per la storia della lingua italiana (Napoli, 20-22 novembre 2014), Franco Cesati, Firenze, pp. 699-715.
- De Mauro (1968), “Lingua parlata e TV”, in *Televisione e vita italiana*, ERI, Torino, pp. 245-294 (rist. con modifiche e col titolo *Mass media, televisione e lingua parlata negli anni Sessanta*, in De Mauro T. (1970), pp. 430-459).
- De Mauro T. (1970), *Storia linguistica dell'Italia unita*, seconda ed., Laterza, Bari (prima ed. 1963).
- De Mauro T. (1973), “Il linguaggio televisivo e la sua influenza”, in Beccaria G. L. (a cura di), *I linguaggi settoriali in Italia*, Bompiani, Milano, pp. 107-117.

- De Vecchis K. (2025), “Il *morbus anglicus* (o *anglovirus*) in un suo tipico habitat: un primo studio sulla presenza di anglicismi non adattati nei referti medici”, in *Lingua e stile*, LX.
- DI = Schweickard W. (2002-2013), *Deonomasticon Italicum. Dizionario storico dei derivati da nomi geografici e da nomi di persona*, voll. I-IV, *Derivati da nomi geografici*, Tübingen, Niemeyer, poi De Gruyter, Berlin-Boston.
- di Valvasone (2022), “*Dehors*: dalla Francia all’Italia, passando per Torino”, in *Italiano digitale*, XXIII, 4, pp. 17-21.
- Eco U. (1983), “TV: la trasparenza perduta”, in Id., *Sette anni di desiderio*, Bompiani, Milano, pp. 163-179.
- Fochi F. (1966), *Lingua in rivoluzione*, Feltrinelli, Milano.
- Gargiulo M. (a cura di) (2014), *Lingua e cultura italiana nei mass media*, Aracne, Roma.
- Grassano M. (2024), *Nel turbinio delle parole: lingua e riflessione linguistica in Alfredo Panzini*, Biblion edizioni, Milano.
- Grossmann M., Rainer F. (a cura di) (2004), *La formazione delle parole in italiano*, Niemeyer, Tübingen.
- Iacobini C. (2004), “Composizione con elementi neoclassici”, in Grossmann M., Rainer F. (a cura di) (2004), pp. 69-95.
- Marri F. (2018), “I neologismi dentro e fuori dai repertori recenti”, in *Quaderns d’Italià*, XXIII, pp. 11-26.
- Masini A. (2016), “L’italiano contemporaneo e la lingua dei *media*”, in Bonomi I., Morgana S. (a cura di) (2016), pp. 17-39.
- Mauroni E., Piotti M. (a cura di) (2010), *L’italiano televisivo 1976-2006*, Accademia della Crusca, Firenze.
- Patota G., Rossi F. (a cura di) (2017), *L’italiano al cinema, l’italiano nel cinema*, goWare – Accademia della Crusca, Firenze.
- Piotti M., Prada M. (2020), *A carte per aria. Problemi e metodi dell’analisi linguistica dei media*, Franco Cesati, Firenze.
- Raffaelli A. (2010), “Barbarismi”, in Simone R. (a cura di), *Enciclopedia dell’italiano*, Istituto della Enciclopedia Treccani, Roma, vol. I, pp. 141-142.
- Raffaelli S. (1997), “La norma linguistica alla radio nel periodo fascista”, in *Gli italiani trasmessi: la radio*, Atti del Convegno del Centro di studi di grammatica italiana (Firenze, 13-14 maggio 1994), Accademia della Crusca, Firenze, pp. 31-67.

- Raffaelli S. (2001-2002), “La pronuncia alla radio nel periodo fascista”, in *Quaderno di comunicazione dell’Università degli Studi di Lecce*, II, 2, pp. 90-99.
- Raffaelli S. (2015), *Parole di film. Studi cinematografici 1961-2010*, a cura di Fanfani M., Franco Cesati, Firenze.
- Riga A. (2023), “Qual è la corretta di pronuncia di *facocero*: *facocèro* o *facòcero*?”, in *Italiano digitale*, XXIV, 1, pp. 127-129.
- Rossi F. (2006), *Il linguaggio cinematografico*, Carocci editore, Roma.
- Rossi F. (2023), *Lingua italiana e cinema*, Nuova edizione, Carocci editore, Roma (prima ed. 2007).
- Serianni L. (1999), “Sull’immagine del romanesco negli ultimi due secoli” in Dardano M., D’Achille P., Giovanardi C., Mocciano A. G. (a cura di), *Roma e il suo territorio. Lingua, dialetto e società*, Atti del Convegno (Roma, 3-4 dicembre 1997), Bulzoni, Roma, pp. 115-134 (rist. col titolo *L’immagine del romanesco negli ultimi due secoli*, in Id., *Viaggiatori, musicisti, poeti. Saggi di storia della lingua italiana*, Garzanti, Milano, 2002, pp. 89-109).
- Serianni L. (2011), “Monelli, Jàcono, Silvagni: gli ultimi repertori di esotismi”, in Caffarelli E., Fanfani M. (a cura di), *Lo spettacolo delle parole. Studi di storia linguistica e di onomastica in ricordo di Sergio Raffaelli*, Società Editrice Romana, Roma, pp. 269-282.
- Sgroi S. C. (2018), “Un esempio di intolleranza (e variazione) linguistica: l’accento tonico di *salubre*”, in *Italiano digitale*, VII, 4, pp. 55-56.
- Simone R. (1987), “Specchio delle mie lingue”, in *Italiano e Oltre*, II, pp. 53-59.
- Stefanelli S., Saura V. (a cura di) (2012), *I linguaggi dei media. Televisione e internet*, Accademia della Crusca, Firenze.
- Thornton A. (2004), “Riduzione”, in Grossmann M., Rainer F. (a cura di) (2004), pp. 555-566.

SAGGI

## CORPI DIGITALI E LINGUAGGI INCARNATI: ECOLOGIE DELLA CONOSCENZA E RIVOLUZIONE DEL REALE

*Marco Centorrino e Josephine Condemi<sup>1</sup>*

 ORCID: MC 0000-0003-0546-5715 JC 0009-0004-5892-2830

Università degli Studi di Messina (05ctdxz19)

### Abstract

Il presente saggio analizza l'intreccio fra corpo, linguaggio e tecnologia nella contemporaneità, considerando i media digitali non più quali semplici canali di comunicazione, ma in chiave di ambienti cognitivi e linguistici in grado di trasformare l'esperienza stessa dell'essere umano. Le tecnologie dell'informazione e della comunicazione operano come dispositivi semiotici che modellano la percezione, la memoria e la relazione, generando una nuova ecologia del senso. L'emergere della cosiddetta intelligenza artificiale e dei linguaggi generativi segna un passaggio decisivo: la produzione di senso è ormai condivisa fra soggetti umani e sistemi computazionali. Il linguaggio diventa spazio di negoziazione fra biologia e algoritmo. In questo quadro, il Metaverso rappresenta un laboratorio paradigmatico in cui il corpo, la parola e l'immagine si fondono in esperienze immersive e sinestetiche. Il contributo propone una riflessione mediologica orientata a comprendere le conseguenze epistemiche e ontologiche di questa rivoluzione, suggerendo un superamento della lettura postumana della comunicazione, fondato su una concezione ecologica-relazionale del linguaggio che ne riconosca le radici incarnate.

**Parole chiave:** media digitali, linguaggi generativi, corporeità, ecologie della conoscenza, intelligenza artificiale, Metaverso

### DIGITAL BODIES AND EMBODIED LANGUAGES: ECOLOGIES OF KNOWLEDGE AND THE REVOLUTION OF REALITY

This essay analyzes the intertwining of body, language, and technology in contemporary times, considering digital media no longer as simple channels of communication, but as cognitive and linguistic environments capable of transforming the very experience of being human. Information and communication technologies operate as semiotic devices that shape perception, memory, and relationships, generating a new ecology of meaning. The emergence of so called artificial intelligence and generative languages marks a decisive shift: the production of meaning is now shared between humans and com-

<sup>1</sup> Il lavoro è stato concepito in maniera congiunta dai due autori. Tuttavia, è possibile attribuire i paragrafi 2 e 3 a Marco Centorrino; i paragrafi 1 e 4 e il sottoparagrafo 3.1 a Josephine Condemi.



putational systems. Language becomes a space for negotiation between biology and algorithm. In this framework, the Metaverse represents a paradigmatic laboratory in which the body, word, and image merge in immersive and synesthetic experiences. This paper proposes a mediological reflection aimed at understanding the epistemic and ontological consequences of this revolution, suggesting a move beyond the posthuman reading of communication, grounded in an ecological-relational conception of language that recognizes its embodied roots.

**Keywords:** digital media, generative languages, corporeality, ecologies of knowledge, artificial intelligence, Metaverse

## 1. DALLA TECNICA ALLA TECNOLOGIA: GENEALOGIE DELL'ESPERIENZA

La rivoluzione digitale non è soltanto una questione di strumenti o di velocità di trasmissione delle informazioni. È una mutazione ecologica del linguaggio, una ristrutturazione delle forme del pensiero e della percezione. I media digitali non mediano più la realtà: la costituiscono, la modellano, la performano. In questo scenario, l'essere umano vive una condizione di coabitazione cognitiva con le macchine. Il linguaggio, la conoscenza e l'esperienza si distribuiscono in reti complesse di soggetti, algoritmi e ambienti informatici.

L'ipotesi di fondo di questo lavoro è che la tecnologia, lungi dall'essere un semplice mezzo, costituisca un linguaggio del mondo, una grammatica di relazioni. L'esperienza digitale produce quindi una *nuova ecologia della conoscenza* (Floridi, 2019), in cui ogni atto comunicativo implica una forma di transduzione (Benasayag e Cany, 2021) fra diversi livelli di realtà (biologici, simbolici, computazionali). Parlare oggi significa abitare un ecosistema di linguaggi, in cui la parola convive con il codice, il gesto con l'interfaccia, la memoria con il dato. Ogni interazione digitale è un evento performativo che genera connessioni, produce visibilità, modifica i regimi di attenzione e di realtà.

La dimensione performativa accompagna il linguaggio verbale fin dalle sue origini: oltre che simulazione e rappresentazione, la parola è sempre stata anche azione. Mumford (1957:36) ha notato come il linguaggio verbale sia stato il dispositivo tecnico necessario a inibire la formazione spontanea delle immagini, consentendo la prima separazione tra soggetto e oggetto attraverso la parola. La parola è stata per molto tempo la magia tecnica per eccellenza, l'incantesimo attraverso cui ampliare l'agency individuale e collettiva. Proprio attraverso il linguaggio verbale abbiamo moltiplicato le nostre possibilità di astrazione dal "qui e ora", quindi di immaginazione, quindi di raccolta, trasmissione e archiviazione di informazioni che sono diventate altrettante possibili configurazioni di comportamenti culturali (tecnici e sociali) da "sperimentare" attraverso l'azione per aumentare le nostre chances di sopravvivenza. Ma proprio attraverso lo stesso linguaggio verbale, la tecnica è diventata anche tecnologia, cioè discorso sulla tecnica, rappresentazione simbolica che rimuove il corpo proprio inserendo un suo simulacro, una sua immagine, all'interno di narrazioni come teorie e miti che, dalla preistoria in poi, hanno costituito una dimensione importantissima della nostra costruzione della realtà. Come ha notato McLuhan (1964), i media sono metafore, perché "portano oltre" l'esperienza individuale rendendola comunicabile, ma si può anche dire, viceversa, che le metafore sono media. Tuttavia, la metafora

si esprime già sul piano esclusivamente linguistico, azionando quindi il “come se” su due rappresentazioni già totalmente virtuali.

Il corpo vivente è metafora in quanto medium ma non può essere completamente inglobato nel dispositivo linguistico se non in forma di rappresentazione, immagine, simulacro. In altre parole, il corpo vivente, nella sua interezza, è irriducibile al codice. Noi esseri umani viviamo e conosciamo a partire dal corpo in azione (Damasio, 1999; Maturana e Varela, 1984; Varela, Thompson e Rosch, 1991): la nostra cognizione è incarnata ed “enattiva”<sup>1</sup> e la realtà non può essere esperita se non a partire dal corpo proprio (Merleau-Ponty, 1945) che ciascuno di noi è ed ha. Un corpo che si è evoluto in una lunga storia geo-biologica che collega la materialità di tutto ciò che esiste.

A partire da *Homo Erectus* in poi, l’attivazione di un *feedback loop* positivo di reciproco rinforzo tra capacità cognitive e pratiche culturali (Ardizzi, 2025), che includono comportamento tecnico e organizzazione sociale, ha ampliato enormemente le possibilità di azione dei nostri progenitori, fino all’emersione del pensiero simbolico prima e del linguaggio verbale poi. La scoperta di pitture rupestri con punti e segni geometrici ad opera dei Neanderthaliani (Hoffman, Angelucci, Villaverde *et al.*, 2018) interroga la paleontologia, facendo ipotizzare che il pensiero simbolico non sia stata un’esclusiva dei Sapiens, ma sia appartenuto anche a questa specie, la prima a praticare sepolture e ad utilizzare l’ocra rossa come mezzo espressivo.

Il simbolo ha sempre un ancoraggio nella realtà fisica, che sia un oggetto o un suono a cui “aggiungere” un altro significato, in quella che storicamente può essere considerata la prima forma di realtà aumentata. L’oggetto simbolico, e specialmente l’oggetto “fatto”, manufatto e poi in seguito fabbricato, non è mai qualcosa di solo fisico, ma ha sempre rimandato a qualcos’altro, che solo “messo insieme”, e quindi, etimologicamente, comunicato, acquisisce il proprio senso, all’interno di una specifica relazione. Ogni simbolo “sta nel mezzo” (*in-betweenness*, Floridi, 2014) tra quello che è e quello che gli esseri umani vorrebbero significhi: in questo senso, ogni simbolo è un medium e ogni medium è simbolo della cultura che lo esprime.

In quanto primo e fondamentale medium, il corpo è stato il primo simbolo socio-culturale, da sempre sia soggetto che oggetto di lavoro per diventare “adatto” a stare al mondo, attraverso tecniche (Mauss, 1936; Martin, Guttman e Hutton, 1988) che aggiungessero al fisico e al comportamento quanto ritenuto necessario a sopravvivere o a vivere meglio. Già prima del linguaggio verbale, i nostri antenati avevano imparato a usare l’archi-schermo (Carbone, 2016; Carbone e Lingua, 2023), il corpo, dipingendolo, e a esternalizzare questa funzione sulle pareti delle caverne, il primo schermo grafico, accompagnando ogni segno con suoni e danze nelle prime performance rituali in un ambiente immersivo (Cometa, 2024). Performance che consentivano di entrare in una nuova dimensione della realtà (Cassirer, 1944) che riconnetteva i nostri antenati alla prima forma di realtà virtuale, il sogno, riconfigurandola e rivivendola collettivamente in forma aumentata attraverso stati alterati di coscienza. La fase centrale del rito, quella liminale (Van Gennep, 1909) in cui i partecipanti si trovano tra il “non più” e il “non ancora”, assumeva una funzione mediale

<sup>1</sup> L’approccio enattivo, proposto da Varela, Thompson e Rosch, (1991), considera la cognizione non una rappresentazione, ma l’emergenza di pattern ricorrenti a partire dall’interazione tra l’organismo e il proprio ambiente. La cognizione emerge quindi dall’azione, en-action, appunto.

(ancora una volta, *in-betweenness*) che consentiva di sprigionare la creatività e tornare alla quotidianità “potenziati” dal contatto simbolico con la realtà “altra”.

Da allora, non avremmo fatto altro che cercare nuovi mezzi con cui mediare, con la stessa logica archi-schermica, questa possibilità di emancipazione, di autonomizzazione estatica dal “qui e ora” che nel chiasmo schermico rimanda al chiasmo corporeo (Merleau-Ponty, 1945), all’uscita da sé per divenire altro e continuare a vivere esplorando nuove possibilità utili al proprio accoppiamento strutturale con l’ambiente. Un ambiente che dall’emersione del linguaggio verbale in poi sarebbe diventato sempre più “rimediato”, ovvero “ibridato” da media culturo-tecnici diversi, dai molteplici *bias*<sup>2</sup> (Strate, 2017).

La storia della tecnica prima e della tecnologia poi può quindi essere interpretata come una progressiva esteriorizzazione (Leroi-Gourhan, 1964; 1965) delle funzioni del corpo vivente in media tecnici che, da un lato, hanno compresso le distanze spazio-temporali, dall’altro hanno retroagito sul corpo proprio, spingendolo a scomparire e/o a sincronizzarsi su ritmi sempre più veloci, riconfigurando in ogni caso le proprie possibilità di azione in una nicchia sempre più ecotecnica (Nancy, 2003). A partire dal secondo dopoguerra, l’affermarsi del paradigma cibernetico e quindi dell’equivalenza tra organismi viventi e macchine in quanto processori di informazione (Wiener, 1968), da un lato ha intensificato la smaterializzazione dei corpi umani in quanto codici, dall’altro propone una riconfigurazione della materialità e della percezione del corpo proprio attraverso una costante interazione con sistemi computazionali sempre più immersivi e “inglobanti”.

In particolare, le ultime due ondate di mediatizzazione (Couldry e Hepp, 2017), la digitalizzazione e la datificazione, intensificano ancora di più queste dinamiche di smaterializzazione e/o risincronizzazione del corpo umano concepito come inforg (Floridi, 2014), ovvero un organismo informazionale di cui contano solo i dati da estrarre.

La digitalizzazione, ovvero la trasformazione dell’informazione in codice numerico attraverso la programmazione di algoritmi matematico-statistici, ha intensificato ed esteso le logiche strutturali del linguaggio verbale, su tutte quella binaria. La cultura digitale, dunque, non è semplicemente il prodotto dell’informatizzazione, ma l’effetto di un cambiamento più profondo: la cibernetizzazione del linguaggio. Il codice digitale è diventata la nuova lingua franca del pianeta, una lingua che non si parla ma si esegue, che non rappresenta ma genera, in cui la cifra ha incontrato la parola raddoppiandone la forza performativa e, quindi, potenzialmente coercitiva. Gli algoritmi, i protocolli di rete e le interfacce diventano grammatiche operative: definiscono ciò che è dicibile, visibile, condivisibile. Friedrich Kittler (1999) ha osservato che ogni medium fissa i limiti del pensabile: ciò che può essere detto o scritto dipende dalle condizioni materiali della registrazione e della trasmissione. Il digitale, in questo senso, è il medium che ingloba tutti gli altri, un *meta-medium* che riconfigura ogni forma simbolica. Come ha notato Matthew Fuller (2005), viviamo dentro “ecologie dei media” dove ogni dispositivo interagisce con altri, producendo effetti emergenti. Le tecnologie non si sommano: si contaminano, si traducono reciprocamente. La cultura stessa diventa un ecosistema semiotico in continua mutazione.

<sup>2</sup> L’ecologia dei media (Strate, 2017) utilizza il termine *bias* seguendo l’intuizione di Innis (1951) che per primo lo ha definito come la tendenza, intrinseca alla struttura materiale, di ciascun medium a favorire la comunicazione rispetto allo spazio o rispetto al tempo, configurandola in specifiche forme. Ne deriva che nessun medium è mai neutrale.

## 2. LINGUAGGI DIGITALI E MEDIA ECOLOGICI

Il linguaggio digitale è un linguaggio *polimorfico* e *multimodale*. Non si riduce al testo o alla voce, ma coinvolge immagini, suoni, gesti, interazioni. È una lingua che si distribuisce nei corpi e negli oggetti, nei flussi di dati e nelle esperienze sensoriali. Lev Manovich (2020) ha scritto della “modularità” delle culture digitali: ogni contenuto è scomponibile e ricombinabile, ogni elemento può essere manipolato, remixato, automatizzato. Questa struttura modulare del linguaggio digitale produce una grammatica della flessibilità, dove l’espressione è continuamente aperta alla variazione. Il linguaggio digitale è anche metalinguaggio operativo: gli algoritmi non descrivono il mondo, ma lo fanno funzionare. Un filtro, un motore di ricerca, un sistema di raccomandazione agiscono, interpretano e riscrivono la realtà attraverso regole sintattiche e metriche statistiche.

La performatività del linguaggio digitale è radicale: *to code is to act*, programmare è agire. Ma se, secondo la logica cibernetica, la comunicazione è sottoposta al comando del programma ai fini del controllo del comportamento di umani e macchine, ogni clic, post o emoji modifica non solo lo spazio semantico della rete ma anche le possibilità di *agency* del sistema corpo-mente che abita quella stessa rete. L’ecologia dei media (Strate, 2017) propone di considerare ogni medium come un ecosistema, dove linguaggi e pratiche si influenzano reciprocamente. In questa ottica, il digitale non è un ambiente neutro, è piuttosto un *habitat semiotico*: uno spazio dove forme espressive, modelli cognitivi e strutture sociali coevolvono. L’ecologia mediale contemporanea si caratterizza per la continua ibridazione dei linguaggi. Il confine tra parola e immagine, tra dato e narrazione, è diventato fluido. La comunicazione è insieme sensoriale e algoritmica, emotiva e procedurale.

Nella logica della comunicazione digitale istantanea, il linguaggio non serve a comunicare, ma a generare effetti, di visibilità, di connessione, di influenza, ovvero a rinforzare un senso di presenza che nella dimensione analogica è garantito dal corpo proprio, chiamato a smaterializzarsi nella forma del corpo-icona (Pirani, 2012) o a risincronizzarsi nello spazio dei flussi (Castells, 2009) in cui la materia è percepita come un peso. In questa direzione, Byung-Chul Han (2022) ha osservato che la società della trasparenza ha trasformato la comunicazione in esposizione: l’utente non comunica per trasmettere significati, bensì per mostrarsi, per essere presente nell’economia dell’attenzione.

L’esposizione, insieme alla mortalità e alla capacità di rigenerazione, è una delle caratteristiche del corpo proprio: i processi cognitivi che nella dimensione analogica sono il risultato di bilanciamenti complessi tra la capacità di simulazione e il radicamento posizionale del corpo in un contesto spazio-temporalmente definito, nella dimensione digitale vengono riconfigurati e traslati nello spazio del codice che, come già sottolineato, tralascia e “oscura” le utilissime informazioni provenienti dalla mappatura propriocettiva e situazionale del corpo materiale. Non è un caso quindi che anche questa mappatura stia progressivamente venendo inglobata nella codifica digitale, attraverso interfacce umano-computer che prendono la forma di dispositivi indossabili o sistemi di riconoscimento dei dati biometrici.

Proprio perché il corpo è irriducibile al codice, il codice sta cercando di avvolgerlo, inglobarlo, ibridarlo, “testualizzarlo” (Haraway, 1991, p.75) in modo da riaffermare l’equivalenza tra oggetti e corpi viventi in quanto processori di informazioni che è alla base del paradigma cibernetico. Questa equivalenza, in modalità diverse, è sostenuta sia dalle

dottrine transumaniste (Bostrom, 2003), che propongono un potenziamento umano attraverso innesti tecnologici sempre più avanzati, sia dalle dottrine postumaniste (Braidotti, 2013; 2019), che definiscono la soggettività come un assemblaggio di componenti diverse. Non a caso, entrambi gli approcci negano la fragilità del corpo vivente, respinta come carenza nel transumanesimo e come vincolo reattivo nel postumanesimo. Tuttavia, è proprio dal vincolo di questa fragilità, intesa come già accennato come mortalità, esposizione e possibilità di rigenerazione, che il più piccolo dei batteri è autopoietico (Maturana e Varela, 1984), cioè capace di rigenerare le proprie componenti, al contrario di una macchina artificiale. Inoltre, la cibernetica, in quanto teoria del controllo di umani e macchine attraverso il comando comunicativo, presuppone che gli esseri umani possano essere controllati con le istruzioni “giuste”. In realtà, l’azione umana può essere (ancora) imprevedibile proprio perché lungi dall’eseguire un programma rigido è il frutto complesso di emotività e ragione, di tattiche flessibili e moti affettivi.

Tuttavia, ridurre i corpi viventi, e quindi umani, al profilo informazionale consente di equipararli a oggetti programmati come ricettori, trasmettitori ed elaboratori di informazioni e quindi di perseguirne l’ibridazione in superorganismi legati tra loro da simbiosi materiali e/o funzionali. Come ha notato Floridi (2022), non sono le macchine che negli ultimi decenni sono diventate più intelligenti, ma siamo noi umani ad aver progressivamente avvolto e costruito un mondo a loro misura, in cui ci siamo volontariamente inseriti “in the loop”.

In particolare, ad una prima fase (anni Novanta-Duemila) di infrastrutturazione di banda utile ad accedere alla rete Internet è seguita (anni Dieci) la cosiddetta Internet of Things, l’incorporazione negli oggetti di chip digitali utili a scambiare informazioni in tempo reale, quindi a renderli “smart”, grazie a specifiche tecniche di computazione algoritmica raccolte sotto la dizione di Intelligenza Artificiale<sup>3</sup>. L’Intelligenza Artificiale è da anni il motore dell’Internet delle Cose: velocità e accuratezza nell’elaborazione dei dati sono direttamente proporzionali all’ottimizzazione della comunicazione tra i dispositivi e alla personalizzazione dei servizi. I progressi nelle tecniche di elaborazione del linguaggio naturale tramite software hanno consentito la produzione di *chatbot*, o *bot* di conversazione, che simulano una conversazione umana producendo risposte basate sull’apprendimento statistico. Nonostante numerosi assistenti vocali fossero già diffusi e utilizzati fin dal decennio precedente, è stato solo con il rilascio nel novembre 2022 del *chatbot* Chat-GPT che l’interesse verso l’IA è diventato “di massa”.

La realizzazione delle macchine capaci di operare sul linguaggio naturale ha segnato un passaggio decisivo: i soggetti umani sono ormai chiamati a confrontarsi con inedite modalità di costruzione di senso, in cui il linguaggio diventa spazio di negoziazione fra biologia e algoritmo. Il linguaggio dei media digitali, dunque, è un linguaggio del corpo e della macchina insieme. Si tratta di una semiotica ibrida in cui la percezione è costantemente mediata da protocolli tecnici, ma anche alimentata da emozioni, desideri e affetti. Ancora

<sup>3</sup> Com’è noto, il programma di ricerca nato a metà degli anni ’50 del secolo scorso ha ricevuto nuovo impulso a partire dagli anni ’80 con lo sviluppo del paradigma connessionista, fondato non sulla comprensione dei simboli ma sull’esecuzione di operazioni logiche che colleghino quanto appreso su base statistica al compito da svolgere, ovvero all’istruzione ricevuta dall’esterno. Queste operazioni logiche vengono eseguite da algoritmi sempre più raffinati, programmati per classificare somiglianze e differenze tra grandi quantità di dati.

una volta, il corpo è chiamato ad essere medium sensoriale e cognitivo, un chiasmo di transduzione fra l'organico e il digitale.

La pandemia da Covid-19, che ha coinciso con l'inizio del quarto decennio di diffusione di Internet, è stata la tempesta perfetta (Rossignaud e De Kerckhove, 2020) per l'accelerazione delle dinamiche globali di digitalizzazione e datificazione nonché per la realizzazione di extraprofitti da parte delle grandi corporation, condizione preliminare per l'investimento di risorse verso una nuova evoluzione dei sistemi cyber-fisici, che dopo gli spazi e gli oggetti si sta rivolgendo ai corpi viventi. Com'è stato notato (Ball, 2022), l'annuncio di Zuckerberg sul Metaverso era stato preceduto da una serie di documenti strategici di altre multinazionali che guardavano allo stesso orizzonte, in seguito ridefinito come Spatial Computing: la convergenza definitiva tra fisico e digitale, da realizzare attraverso interfacce che avvolgano il corpo umano e interagiscano con i suoi cinque sensi.

Il Metaverso, inteso come unico ambiente digitale interoperabile che colleghi diverse piattaforme, non esiste ancora. Nelle attuali piattaforme di realtà virtuale multiutente (Roblox, Fortnite, Spatial, VRChat tra le più diffuse) il corpo proprio scompare e si proietta nell'avatar, corpo-icona (Pirani, 2012) simulato, forma di espressione corporea algoritmica: la traduzione del gesto e della voce in segnali numerici che generano esperienza. Questa datificazione e codificazione della percezione corporea è ancora più imponente nella realtà aumentata, che "aggiunge" un livello digitale all'esperienza analogica sottoforma di ologrammi, oggetti digitali in 3D, stimolazioni del tatto, del gusto, dell'olfatto attraverso specifiche interfacce non necessariamente indossabili come superfici vibranti, stoviglie con elettrodi incorporati, erogatori di aromi (Centorrino e Condemni, 2023; 2024; Condemni, 2025). In questi ambienti, il corpo si riconfigura in tempo reale nello spazio simbolico-virtuale: la percezione si moltiplica, la prossimità si ridefinisce, la presenza si reinterpreta.

Alla ormai consueta codificazione verbale-iconica del digitale, il Metaverso o Spatial Computing (Ball, 2024) aggiunge quella cinestetica, fatta di movimenti, posture, interazioni spaziali. Ogni gesto diventa quindi un dato che l'algoritmo registra, ogni sguardo una forma di scrittura computazionale. Ne deriva una nuova semiotica esperienziale in cui la sensazione è linguaggio codificato, il corpo connesso superficie di iscrizione e di interpretazione. Ogni dato biometrico, ogni tracciamento o riconoscimento facciale diventa linguaggio: un modo di raccontare e rappresentare la vita.

Tuttavia, questa nuova semiotica corporea porta con sé anche rischi profondi di controllo e sorveglianza (Zuboff, 2023). Il corpo che comunica è anche il corpo che viene letto, misurato, quantificato. La sfida contemporanea è allora duplice: da un lato, comprendere come la tecnologia amplifichi la nostra capacità di percepire e conoscere; dall'altro, vigilare su come essa codifichi e catturi la nostra esperienza. Il corpo è oggi insieme luogo di libertà e di vulnerabilità, interfaccia creativa e campo di battaglia politica.

### 3. INTELLIGENZA ARTIFICIALE E LINGUAGGI GENERATIVI COME NUOVE SINTASSI DEL REALE

L'avvento dei sistemi della cosiddetta intelligenza artificiale generativa –GPT, DALL·E, Midjourney, Runway, Claude tra gli altri – ha distribuito e dislocato l'elaborazione interattiva del linguaggio naturale dal possesso di un corpo umano. Se, infatti, le tecnologie precedenti come la stampa e i mezzi di comunicazione audiovisivi registravano e riprodu-

cevano in forme diverse un’elaborazione che restava saldamente ancorata alle radici incarnate del linguaggio, la tecnologia digitale ha cominciato a disarticolare questo rapporto, introducendo un’istantaneità che comunque necessitava di un ancoraggio legato al corpo umano: il linguaggio verbale era ancora comunque prodotto e distribuito da esseri umani. Tuttavia, nella logica di traduzione cibernetica che abbiamo evidenziato e quindi di equivalenza tra corpi viventi e macchine era solo questione di tempo: la costruzione e il funzionamento dei cosiddetti LLM – Large Language Model, i modelli linguistici di grandi dimensioni, ovvero macchine disincarnate capaci di elaborare linguaggio, ha portato a compimento l’incontro già sottolineato tra cifra e parola. Qualunque sia il formato e la fonte dell’informazione, può essere codificata e rielaborata dalla macchina grazie all’intercambiabilità delle logiche strutturali tra linguaggio verbale e programmazione algoritmica. Nell’ambito degli LLM si distinguono due categorie: da una parte i *chatbot*, capaci di simulare una conversazione in forma scritta o orale, e dall’altra tutte le macchine (Data-to-text e viceversa, etc.) in grado di trasformare l’input dell’istruzione (un dato, un audio, un testo, un video, un’immagine) in un altro formato. Com’è noto, *Le macchine del linguaggio* (Ferrara, 2025) non capiscono, cioè non hanno intenzionalità e non sono in grado di cogliere la dimensione semantica in un contesto in senso umano: sono software programmati per l’elaborazione del linguaggio naturale su base matematico-statistica<sup>4</sup>. Sia i chatbot conversazionali che le macchine che trasformano contenuti da un formato all’altro calcolano l’occorrenza e la ricorrenza delle parole in modo da riprodurre, statisticamente, risposte pertinenti al risultato desiderato. Se la domanda non è contemplata nel dataset di addestramento, la macchina “allucina”, ovvero tenta di fornire comunque una risposta sulla base di quello che possiede in memoria: negli ultimi anni, questo problema è stato affrontato dalle aziende produttrici sia raffinando, con la collaborazione degli utenti, il feedback alla macchina, sia allargando il dataset a disposizione. L’intelligenza artificiale non è intelligente ma è particolarmente veloce nel calcolo quindi potenzialmente molto efficace nel dare risposte: per Floridi (2023) l’AI significa “Agere sine Intelligere”, cioè azione (automatizzata) senza intelligenza, proprio perché in queste macchine non c’è pensiero ma solo esecuzione.

La pertinenza di queste risposte, e più in generale dei risultati delle richieste (prompt) a questi sistemi è tema di dibattito: in particolare, studi recentissimi che hanno confrontato le risposte di sei diversi LLM con valutazioni di esperti umani hanno sottolineato come questa delega “in bianco” a sistemi che simulano un sapere esperto stia producendo, negli umani, una *epistemia*, «l’illusione di conoscenza che emerge quando la plausibilità superficiale sostituisce la verifica» (Loru, Nudo, Di Marco et al, 2025, tr. ns.), dovuta alla tendenza a confondere «forma linguistica con l’affidabilità epistemica» (*Ibidem*).

<sup>4</sup> In particolare, com’è noto, ciascuno di questi sistemi è stato costruito sulla base del *machine learning*, ovvero dell’apprendimento automatico degli algoritmi che vengono addestrati, in una prima fase, a correlare e associare dati a partire dalle “etichette” ricevute (apprendimento supervisionato) o dagli schemi ricorrenti (pattern) nei dati stessi (apprendimento non supervisionato). Dall’apprendimento automatico si è quindi passati al deep learning, l’apprendimento profondo, basato su reti di algoritmi (reti neurali artificiali) che funzionano a livelli progressivi di elaborazione sempre più raffinata: l’output del livello precedente diventa l’input di quello successivo. Questi modelli sono anche chiamati *black box*, scatole nere, perché dell’elaborazione è possibile conoscere solo l’input in entrata e gli output in uscita ma non i passaggi logici intermedi.

La programmazione, la gestione e l'utilizzo di queste macchine resta una responsabilità umana: anche se non intelligenti, queste macchine hanno già abilitato una nuova forma di *Comunicazione Artificiale* (Esposito, 2022) in cui gli algoritmi sono veri e propri partner comunicativi che, “cibandosi” delle informazioni che noi stessi contribuiamo a diffondere prima su Internet e poi “correggendo” la rete algoritmica con cui interagiamo, si stanno configurando come degli enormi contenitori di informazioni e quindi potenziale conoscenza.

Si tratta, ed è bene sottolinearlo, di contenitori “chiusi”, proprietà privata, e non di piattaforme in codice aperto. In particolare, gli LLM si inseriscono nelle note dinamiche di piattaforma e datificazione della rete Internet: se la principale fonte di business delle piattaforme di servizi sono i dati degli utenti, queste piattaforme verranno programmate per assecondarne i pregiudizi, le convinzioni ideologiche, così da aumentare il tempo di permanenza dell'utente in piattaforma.

Questo meccanismo, già presente nelle attuali piattaforme di cui i social network sono la punta dell'iceberg, negli LLM si affianca ad un altro vantaggio: il possesso di dati utili a produrre risposte che l'utente considererà vere e pertinenti semplicemente perché rispecchiano il suo punto di vista. La letteratura sul tema (Zhao, Zhang, Xiao et al., 2026) la chiama *sycophancy*, che può essere tradotto come “piaggeria”, “adulazione”<sup>5</sup>.

Questa condizione solleva questioni etiche decisive. Chi parla quando parla la macchina? Di chi è la voce del testo generato? E, soprattutto, come cambia il concetto stesso di verità quando la scrittura è una probabilità statistica? Con l'avvento degli LLM, la verità generativa coincide più che mai con la coerenza del modello algoritmico e il linguaggio diventa performativo nel senso più radicale: vero è ciò che funziona, ciò che produce senso nel contesto dell'interazione.

Un'interazione che, per le logiche di programmazione degli LLM, è fortemente orientata alla predizione: predizione della parola successiva alla frase, predizione della risposta “giusta”, ovvero pertinente rispetto ai pregiudizi dell'utente umano, predizione del pensiero sotto forma di “ragione automatizzata” (Parisi, 2023). Lev Manovich (2020) ha definito questo fenomeno “automazione culturale”: la cultura si produce secondo logiche computazionali, dove il linguaggio verbale, svincolato dall'ancoraggio del corpo proprio, diventa un codice operativo che si auto-produce. Ma questa automazione non è solo tecnica: è anche estetica e politica. Ogni immagine generata, ogni testo prodotto da un'IA partecipa a una rinegoziazione del senso collettivo. Come scrive Chun (2021), il codice è al tempo stesso “discorso e disciplina”: ogni algoritmo racconta il mondo e lo regola. Gli LLM e i modelli generativi sono dunque sistemi narrativi, ma anche dispositivi normativi.

I linguaggi generativi stanno ridefinendo le pratiche creative, scientifiche e comunicative. Nell'arte, la generazione automatica di immagini e testi ha aperto nuove possibilità estetiche: la co-creazione fra umano e macchina diventa pratica diffusa; e l'opera si configura talvolta come processo più che come oggetto. Nel giornalismo e nella scienza, i sistemi

<sup>5</sup> Nell'antica Atene, il termine *sicophántes*, che originariamente indicava chi denunciava il furto di fichi, in seguito si è riferito agli accusatori prezzolati, i calunniatori di professione. Per estensione, indica quindi chi si presta ad asserire affermazioni compiacenti in cambio di una contropartita, un vantaggio. Nel caso dei chatbot, il vantaggio è costituito dall'aumento del tempo impiegato dall'utente all'interno della piattaforma e quindi dei dati inseriti nella stessa.

di IA vengono impiegati per analizzare enormi quantità di dati, sintetizzare contenuti, generare visualizzazioni e ipotesi.

Tuttavia, come già sottolineato, questa stessa capacità solleva interrogativi sulla fiducia epistemica: se la macchina scrive, chi garantisce la validità del discorso? La cultura generativa trasforma la scrittura in un atto ecologico: non più espressione individuale, ma interazione tra linguaggi. Quanto emerge è un campo semantico condiviso, dove umano e non umano si intrecciano nella produzione e distribuzione di senso, anche se uno dei due agenti, la macchina, il senso non lo riconosce. Il potere dei linguaggi generativi risiede nella loro capacità di simulare intenzionalità e di produrre effetti che la imitano.

Sul piano educativo e culturale, questa condizione impone di ripensare la nozione di competenza linguistica. Non basta più saper scrivere o parlare: occorre saper dialogare con le macchine, comprenderne la logica e i limiti. La pedagogia dell’algoritmo è ormai una necessità culturale.

### *3.1 Etica, autonomia e immaginazione tecnologica*

L’intelligenza artificiale e la comunicazione digitale non possono essere comprese senza una riflessione etica profonda. Quando il linguaggio diventa macchina e la macchina “parla”, si apre un campo inedito di responsabilità. A questo proposito, riteniamo che l’approccio della cognizione incarnata ed enattiva in dialogo con la tradizione fenomenologica del corpo proprio sia particolarmente utile per ricordare come il linguaggio sia nato da un ancoraggio legato all’espressione e ai bisogni di sopravvivenza e adattamento di un corpo vivente, che questo corpo, irriducibile nella sua interezza a codice, continui a essere fondamentale per il modo in cui percepiamo e ricostruiamo la realtà e che proprio da questa differenza tra cognizione vivente e artificiale si possa e si debba ripartire per un’ecologia della conoscenza che non appiattisca la complessità dei corpi viventi, e quindi le nostre identità, a dispositivi informativi come nodi di reti anonime e imperscrutabili in cui l’*agency* individuale si disperde.

Ricordare il radicamento del linguaggio nel corpo proprio e di questo nella rete evolutiva degli organismi viventi significa sottolineare che ogni corpo umano non funziona solamente, ma vive attraverso una dialettica costante tra interiorità ed esteriorità, autoriflessione e proiezione all’esterno, intenzionalità e adattamento all’ambiente. Com’è noto, l’antropocentrismo della tradizione umanistica è troppo spesso diventato sinonimo di supremazia di specie, con le conseguenze drammatiche dell’antropocene in cui viviamo.

Allo stesso tempo, però, assumere l’antropocentrismo come impossibilità di uscire dal proprio corpo, quindi come radicamento incarnato e situazionale del proprio punto di osservazione che non neghi ma sappia distinguere differenze e analogie con altri punti di osservazione, a nostro avviso può essere un percorso proficuo per non cadere in descrizioni esosomatiche in cui l’*agency* corporea, da cui dipende la nostra vita, scompare.

Byung-Chul Han (2022) parla di “crisi della distanza”: nell’epoca della trasparenza, la comunicazione perde l’intervallo necessario alla riflessione. L’etica del digitale richiede invece di reintrodurre la soglia, di riscoprire la lentezza, l’opacità, il dubbio.

Allo stesso modo, se è vero che le radici dell’equiparazione cibernetica corpo vivente-macchina affondano nella razionalità illuministica, a propria volta derivata dalla concezione di

una soggettività occidentale che per secoli ha svalutato l'affettività e promosso una ragione disincarnata, è altrettanto vero che da qualche decennio l'approccio incarnato alle neuroscienze ha mostrato proficui percorsi di dialogo tra scienza e discipline socio-culturali. I primi ambienti immersivi in senso mediale sono state le caverne paleolitiche, dentro cui i nostri antenati producevano performance rituali utili sia a dare un ordine al mondo, sia “fuori” che “dentro”, ma anche a riconnettersi in modo collettivo con la prima realtà virtuale, il sogno, immaginando e sperimentando insieme nuove modalità utili a sopravvivere e vivere meglio. Molti millenni dopo, occorre ricordare come l'immaginazione tecnologica, ovvero la capacità di pensare la tecnica insieme come strumento e come costruzione di habitat, sia una responsabilità condivisa e collegata alla sopravvivenza di specie e dell'intero ecosistema ambientale.

Le tecnologie non sono neutre: sono *ontologie operative* che modellano la percezione e la possibilità. L'etica dei media deve quindi diventare una politica del linguaggio, una riflessione sul potere creativo e distruttivo della parola tecnica. La responsabilità, in questa prospettiva, non è solo morale ma anche semiotica: risiede nel modo in cui usiamo i linguaggi, nei contesti che creiamo, nelle immagini e nei testi che mettiamo in circolazione. Parlare, programmare, generare sono tutti atti che producono mondi. L'immaginazione tecnologica è oggi più che mai un compito politico. Solo riconoscendo la propria interdipendenza con gli strumenti che usa, l'essere umano potrà orientare la tecnica verso forme di conoscenza e convivenza sostenibili.

#### 4. VERSO UNA TEORIA MEDIOLÓGICA DEL LINGUAGGIO INCARNATO

Le ecologie della conoscenza contemporanee mostrano che la relazione fra corpo, linguaggio e tecnologia non può più essere concepita come un rapporto lineare di causa ed effetto. L'avvento degli LLM, dispositivi che non filtrano i contenuti ma li producono e distribuiscono in collaborazione o in sostituzione dei soggetti umani, ha comportato il passaggio, come già sottolineato, alla simulazione epistemica: un mondo di piattaforme tecnologiche diventate ambienti di elaborazione di risposte “su misura”, in cui la previsione algoritmica restringe il campo del possibile sulla base degli interessi (e dei pregiudizi) dell'utente. La parola degli LLM si configura sempre più spesso come parola magica, performativa per eccellenza, ammantata di obiettività e autorevolezza sulla base della fiducia nei confronti della macchina.

Ancora una volta, un punto di vista incarnato, situato, ci ricorda che questo meccanismo di proiezione simbolica è iniziato nelle grotte paleolitiche, sulle cui pareti diventava possibile credere di essere le figure che vi erano rappresentate. Allo stesso modo, la Narrazione cibernetica di equiparazione tra corpi viventi e dispositivi riveste di nuovi simbolismi la coabitazione con le macchine disincarnate del linguaggio, veri e propri esempi di *linguistica della tecnologia*. Il linguaggio non è più soltanto il veicolo di una comunicazione ancorata a un corpo vivente che ne costituiva comunque la fonte, ma un dispositivo sempre più inglobato nell'equivalenza tra parola e cifra nel nome del codice.

I linguaggi generativi e le forme immersive del Metaverso stanno componendo una nuova grammatica dell'esperienza: il compito della riflessione critica, oggi, pensare le condizioni di possibilità, differenza e coesistenza fra diversi tipi di cognizione, linguaggio e presenza.

In questa prospettiva, la relazione fra umani e tecnologia non è antagonista ma ecologica: ogni forma di sapere nasce dal contatto, dal passaggio, dall'ibridazione.

La sfida per la cultura contemporanea è quella di abitare criticamente la tecnica, di trasformare la mediazione in dialogo, la connessione in conoscenza, la simulazione in riflessione. L'orizzonte che si apre davanti a noi è quello di una *mediologia del linguaggio incarnato*: un campo di pensiero capace di descrivere e interpretare la convergenza fra linguaggi, corpi e tecnologie a partire dall'imprescindibile dimensione della materialità sia degli umani che delle macchine. La mediologia, fin dalle sue origini (Debray, 1991), ha inteso il medium come "matrice culturale", come struttura che plasma la trasmissione dei simboli e delle conoscenze. Nella contemporaneità, questa intuizione può essere ampliata: il medium non è più un canale ma un ambiente cognitivo, un'ecologia in cui umano e macchina possono coprodurre, in modi diversi, significato. Come già sottolineato, la digitalizzazione prima e l'avvento degli LLM poi hanno equiparato l'atto linguistico a un atto computazionale: parlare è diventato equivalente a produrre codice (e viceversa), agire è sempre più rischiosamente sinonimo di eseguire istruzioni (e viceversa). Bernard Stiegler (2018) ha descritto la tecnica come *phármakon*: rimedio e veleno, strumento di emancipazione e rischio di alienazione. Il linguaggio digitale incarna questa ambivalenza. Esso amplia le capacità cognitive e comunicative, ma può anche ridurle a mere operazioni statistiche.

Per questo, una teoria mediologica del linguaggio incarnato deve essere anche una teoria critica del senso. Essa deve interrogarsi non solo su come i linguaggi digitali funzionano, ma su ciò che lasciano fuori, sui silenzi e sulle opacità che producono e che spesso hanno a che fare con la dimensione spesso più trascurata dalla riflessione sul digitale: il corpo proprio. Couldry e Mejias (2019) hanno mostrato come il capitalismo contemporaneo operi attraverso una "colonizzazione del linguaggio": i dati non sono altro che tracce linguistiche, traduzioni della vita in segni computabili. L'economia digitale si fonda su questa appropriazione del senso, sulla trasformazione della comunicazione in risorsa estrattiva.

Una mediologia del linguaggio incarnato deve allora sviluppare una ecologia della resistenza simbolica a partire dall'irriducibilità del corpo proprio: pratiche, saperi e linguaggi capaci di sottrarsi alla standardizzazione algoritmica, di mantenere zone di ambiguità e creatività non calcolabili. Dal punto di vista ontologico, ciò implica riconoscere che il linguaggio è una tecnologia comunque ancorata alla vita materiale, un *ecosistema di relazioni* che comprende umani, macchine e ambienti. Non esiste un linguaggio "puro", indipendente dai suoi supporti tecnici e dalle narrazioni socio-culturali che li esprimono e rivestono.

In questa nuova ecologia cognitiva, se ancorato ad una dimensione materiale, il linguaggio verbale può recuperare la propria antica dimensione di interfaccia ecologica, di incontro tra natura e cultura, tra dato e significato. La teoria mediologica del linguaggio incarnato, quindi, non è soltanto un progetto accademico: è una pratica culturale e politica, un modo di abitare la complessità della tecnica senza rinunciare alla profondità del senso. Essa mira a restituire al linguaggio la sua funzione originaria: connettere, tradurre, generare significati utili alla vita e alla sopravvivenza dell'intero ecosistema terrestre a partire dal corpo che abbiamo e che siamo.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Ardizzi M. (2025), *L'algoritmo bipede. L'avvincente storia di come mente, corpo e tecnologia evolvono insieme*, EGEA, Milano.
- Ball M. (2022), *The Metaverse: And How It Will Revolutionize Everything*, Liveright, New York.
- Ball M. (2024), *The Metaverse. Building the Spatial Internet*, Liveright, New York.
- Benasayag M. e Cany B. (2021), *Les nouvelles figures de l'agir - Penser et s'engager depuis le vivant*, La Découverte, Parigi.
- Bostrom N. (2003), "Human Genetic Enhancements: A Transhumanist Perspective", *The Journal of Value Inquiry*, 37, pp. 493–506.
- Braidotti R. (2013), *The Posthuman*, Wiley, Hoboken
- Braidotti R. (2019), *Posthuman Knowledge*, Polity Press, Cambridge.
- Carbone M. (2016), *Filosofia-schermi. Dal cinema alla rivoluzione digitale*, Raffaello Cortina, Milano.
- Carbone M. e Lingua G. (2023), *Toward an Anthropology of Screens. Showing and Hiding, Exposing and Protecting*, Palgrave Macmillan, Londra.
- Cassirer E. (1944), *An essay on man; an introduction to a philosophy of human culture*, Yale University Press, New Haven.
- Castells M. (2009), *Communication Power*, Oxford University Press, Oxford.
- Centorrino M. e Condemi J. (2023), "Tra connessione e contatto: la pelle nel Metaverso", *Metis*, XXX, pp. 1-32.
- Centorrino M. e Condemi J. (2024), "In search of smell in the Metaverse: Cyber-physical Systems and Digital Scent Technologies", *Sociétés*, 163, 1, pp. 41-54. <https://doi.org/10.3917/soc.163.0041>
- Chun W. H. K. (2021), *Discriminating data: Correlation, neighborhoods, and the new politics of recognition*, MIT Press, Cambridge.
- Cometa M. (2024), *Paleoestetica. Alle origini della cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano.
- Condemi J. (2025), *E-Taste: il gusto nel Metaverso*, in di Majo L., Frezza L. (a cura di), *Il Metaverso. Profili strutturali, socio-mediologici, economici e giuridici*, Mimesis Edizioni, Milano, pp.139-145.
- Couldry N. e Hepp A. (2017), *The mediated construction of reality*, Polity Press, Cambridge.

- Couldry N. e Mejias U. (2019), *The costs of connection: How data is colonizing human life and appropriating it for capitalism*, Stanford University Press, Stanford.
- Damasio A.R. (1999), *The feeling of what happens. Body and Emotion in the Making of Consciousness*, Hancourt Brace, New York.
- Debray R. (1991), *Cours de médiologie générale*. Gallimard, Parigi.
- Esposito E. (2021), *Artificial Communication. How Algorithms Produce Social Intelligence*, MIT Press, Cambridge.
- Ferrara A. (2025), *Le macchine del linguaggio. L'uomo allo specchio dell'intelligenza artificiale*, Einaudi, Torino.
- Floridi L. (2014), *The fourth revolution. How the Infosphere is Reshaping Human Reality*, Oxford University Press, Oxford.
- Floridi L. (2019). *The logic of information: A theory of philosophy as conceptual design*. Oxford University Press, Oxford.
- Floridi L. (2022), *Etica dell'intelligenza artificiale. Sviluppi, opportunità, sfide*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Floridi L. (2023), "AI as *Agency Without Intelligence*: on ChatGPT, Large Language Models, and Other Generative Models", *Philosophy & Technology*, 36, 15.
- Fuller M. (2005), *Media ecologies: Materialist energies in art and technoculture*. MIT Press, Cambridge.
- Han B.-C. (2022), *The transparency society*, Stanford University Press, Stanford.
- Haraway D. J. (1991), *Simians, cyborgs and women: the reinvention of nature*, Routledge, New York.
- Hoffman D.L., Angelucci D.E., Villaverde V., *et al.*, (2018), "Symbolic use of marine shells and mineral pigments by Iberian Neandertals 115,000 years ago", *Science Advances*, 4, n.eaar5255.
- Innis, H. A. (1951). *The bias of communication*, University of Toronto Press, Toronto.
- Kittler F. A. (1999), *Gramophone, film, typewriter*. Stanford University Press, Stanford.
- Leroi-Gourhan A. (1964), *Le Geste et la Parole*. I, *Technique et Langage*, Michel, Parigi.
- Leroi-Gourhan A. (1965), *Le Geste et la Parole* II. *La Mémoire et les rythmes*, Michel, Parigi.
- Loru E., Nudo J., Di Marco N., Santirocchi A., Atzeni R., Cinelli M., Cestari V., Rossi-Arnaud C., Quattrociochi W. (2025), "The simulation of judgment in LLMs", *Proc. Natl. Acad. Sci. U.S.A.*, 122, 42, e2518443122.

- Manovich L. (2020), *Cultural analytics*, MIT Press, Cambridge.
- Martin L. H., Gutman H. e Hutton P.H. (1988), *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*, University of Massachusetts Press, Amherst.
- Maturana H. R. e Varela F. J. (1984), *El árbol del conocimiento: Las bases biológicas del entendimiento humano*, Universitaria, Santiago del Cile.
- Mauss M. (1936), “Les techniques du corps”, *Journal de psychologie normale et pathologique*, 32, 3-4.
- McLuhan M. (1964), *Understanding media: The extensions of man*. McGraw-Hill, New York.
- Merleau-Ponty M. (1945), *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Parigi.
- Mumford L. (1957), *The transformations of man*, George Allen & Unwin, Londra.
- Nancy J.-L. (2002), *La création du monde ou la mondialisation*, Galilée, Parigi.
- Parisi L. (2023), *Automated reason: The cybernetic unconscious in computational architectures*. MIT Press, Cambridge.
- Pirani B.M. (2012), *Oltre la pelle. Il confine tra corpi e tecnologie negli spazi delle nuove mobilità*. FrancoAngeli, Roma.
- Rossignaud M. P., e De Kerckhove D. (2020), *Oltre Orwell: Il gemello digitale*, Castelvecchi, Roma.
- Stiegler B. (2018), *The neganthropocene*, Open Humanities Press, Londra.
- Van Gennep A. (1909), *Les rites de passage*, A. et J. Picard, Parigi.
- Varela F. J., Thompson E. e Rosch E. (1991), *The embodied mind: Cognitive science and human experience*. MIT Press, Cambridge.
- Wiener N. (1948), *Cybernetics. Control and communication in the animal and the machine*, MIT Press, Cambridge.
- Zhao Y., Zhang R., Xiao J., Ke C., Hou R., Hao Y., Li L. (2026), “Sycophancy in vision-language models: A systematic analysis and an inference-time mitigation framework”, *Neurocomputing*, 659, 131217.
- Zuboff, S. (2019) *The Age of Surveillance Capitalism. The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*, Public Affairs, New York.

DISCUSSIONI

## LA LINGUA VA DOVE VUOLE?

*Riccardo Gualdo*

 ORCID: RG 0000-0001-8864-4094

Università degli Studi della Tuscia (03svwq685)

### Abstract

Nel saggio si riflette sull’impatto delle tecnologie digitali e dell’intelligenza artificiale generativa sulla lingua e sui processi comunicativi, che rimette in discussione l’idea dell’“Uso” come principio autonomo dell’evoluzione linguistica, un uso oggi sempre più condizionato da algoritmi che orientano produzione, circolazione e interpretazione dei testi. Particolare attenzione è riservata ai chatbot e al possibile rischio di una standardizzazione dei dialoghi persona-macchina. Si riflette anche sul pericolo imminente di forme di censura automatizzata e di aumento della disuguaglianza culturale indotto dall’uso di strumenti di produzione automatica dei testi. Appare urgente lavorare a una consapevole educazione linguistica digitale e contribuire alla realizzazione di modelli di intelligenza artificiale coerenti con la tradizione linguistica e culturale italiana.

**Parole chiave:** lingua italiana contemporanea; lingua e intelligenza artificiale; dialogo persona-macchina; scrittura e nuove tecnologie

### DOES LANGUAGE JUST DO ITS OWN THING?

The paper reflects on the impact of digital technologies and generative artificial intelligence on language and communicative processes, calling into question the idea of “Usage” as an autonomous principle of linguistic evolution. Today, usage is increasingly shaped by algorithms that guide the production, circulation, and interpretation of texts. Attention is paid to chatbots and to the potential risk of standardization in human–machine dialogue. The article also considers the growing danger of automated forms of censorship and of increasing cultural inequality resulting from the use of automated text-production tools. It therefore argues for the urgent need to promote a critical form of digital linguistic education and to contribute to the development of artificial intelligence models consistent with the Italian linguistic and cultural tradition.

**Keywords:** contemporary Italian language; language and artificial intelligence; human–machine dialogue; writing and new technologies



Riprendo in questo contributo, con annotazioni e qualche necessaria modifica, il testo del mio intervento del 22 maggio 2025, a Roma, nella sala Igea dell'Enciclopedia italiana, in occasione del centenario Treccani<sup>1</sup>. Ringrazio dell'invito e dell'accoglienza il presidente dell'Istituto della Enciclopedia Italiana, Carlo Ossola. Ringrazio anche Valeria Della Valle, con cui ho scambiato impressioni e riflessioni, e Gian Luigi Beccaria, le cui parole eleganti e precise mi hanno consentito di arricchire alcune mie osservazioni<sup>2</sup>. Il luogo e la memoria dei miei anni al lavoro per il Vocabolario mi portano a ricordare Aldo Duro (Zara, 25 gennaio 1916, Roma, 11 luglio 2000) che Piero Fiorelli ha autorevolmente definito come «il maggiore [lessicografo] del secolo da cui siamo appena usciti»<sup>3</sup>.

## 1. L'USO GOVERNATO DAGLI ALGORITMI

Nel 2010 lo studioso di comunicazione digitale Lev Manovich pubblicava *Software Takes Command* (ed. it. *Software culture*, trad. di M. Tarantino, Olivares, Milano, 2010); l'idea di fondo del libro è che l'umanità era allora vicina ad affidare alle macchine pensanti il comando di un numero crescente di attività. L'autonomia dalla sorveglianza umana è un carattere originario dei programmi informatici: già vent'anni prima il massmediologo Jay David Bolter scriveva che ogni programma informatico è «un testo capace di scrivere altri testi», dunque di comunicare con altri programmi senza bisogno che gli esseri umani interferiscano<sup>4</sup>. Ad aprile 2024 l'agenzia britannica di cibersicurezza Thales ha calcolato che nel 2023 il 49,6% dei flussi di traffico in rete è stato prodotto da robot; non ho dati aggiornati, ma intuisco che quella percentuale è in rapido e inesorabile aumento<sup>5</sup>.

Luciano Floridi ha proposto di distinguere le tecnologie umane in tre ordini: le tecnologie di primo ordine (per esempio un utensile preistorico come una pietra bifacciale, tramite diretto tra essere umano e natura), le tecnologie di secondo ordine (per esempio un cacciavite, tramite tra una tecnologia e un'altra tecnologia) e infine le tecnologie di terzo ordine, a cui appartengono i computer, che «sono al tempo stesso utenti, tramiti e suggeritori»<sup>6</sup>. Le tecnologie di terzo ordine dominano ormai la vita quotidiana; forse gli esseri umani hanno modo di disinnescarle quando vogliono<sup>7</sup>, ma l'operazione non è così semplice. L'avevano già previsto Arthur C. Clarke e Stanley Kubrick nel 1968 (*2001: Odissea nello spazio*,

<sup>1</sup> *L'evoluzione della lingua e l'impatto dei nuovi strumenti di diffusione e comunicazione su lingua e letteratura*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 22 maggio 2025: evento nell'ambito dell'iniziativa *L'Istituto Treccani Custode del Sapere Italiano*, per i primi cento anni dell'Istituto (marzo-settembre 2025). Per il tono divulgativo di quell'incontro e per il carattere di questo spazio nella rivista ho ridotto i riferimenti bibliografici.

<sup>2</sup> Qualche osservazione raccolta in queste pagine deriva anche, con aggiornamenti e integrazioni, da Gualdo, 2024a.

<sup>3</sup> Cfr. Fiorelli, 2025: 168.

<sup>4</sup> La citazione di Bolter è tratta da Pistolesi, 2014: 351.

<sup>5</sup> Per questi dati e altre riflessioni rinvio a Gualdo, 2025a: 7-10.

<sup>6</sup> Floridi, 2017: 28-47 e in particolare p. 32, dove si trova la citazione. Il concetto di *suggeritore* è strettamente collegato a quello di *affordance* (vd. oltre).

<sup>7</sup> Lo ha affermato lo stesso Floridi, ospite della trasmissione televisiva *Splendida cornice* (Rai3) del 30 gennaio 2025 (l'intervista si può vedere all'indirizzo: <https://www.raiplay.it/video/2025/01/Luciano-Floridi-spiega-IA-da-ChatGPT-a-DeepSeek---Splendida-Cornice-30012025-e01bc668-4bc6-42e6-bad8-eddf11df8a.html>; ultimo accesso: settembre 2025).

titolo originale *2001: A Space Odyssey*). Il protagonista del romanzo e del film è HAL 9000, un giovane *Heuristically programmed ALgorithmic computer* (creato nel 1992), che gestisce tutte le operazioni dell'astronave *Discovery* e dialoga con il suo comandante David Bowman<sup>8</sup>, il quale fatica non poco a liberarsi dal controllo della macchina, capace di opporre un'ottusa ma memorabile resistenza.

Negli scritti *Della lingua italiana*, mai pubblicati mentre era in vita, Alessandro Manzoni afferma che le regole grammaticali sono «arbitrarie tutte quante»; aggiunge che «per indicare una cosa qualunque» sono «ugualmente possibili più segni» e che dunque «non ce ne sia alcuno necessario». C'è semmai bisogno di un *arbitrio* per determinare «tali e tali segni a tali e tali intenti, dove la natura della cosa richieda»; Manzoni conclude che «l'Uso – con la u maiuscola – è il solo che possa esercitare con effetto un tale indispensabile arbitrio»<sup>9</sup>. È ancora vero che la lingua si evolve secondo l'arbitrio dell'uso, cioè, come propongo nel mio titolo, che va dove vuole?

Le nuove tecnologie hanno cambiato il capitalismo, il lavoro, l'economia; oggi il mondo è governato dal capitalismo tecnologico di entità e di persone che qualcuno ha definito *tecnotitani*, perché più ricche e potenti di molti Stati, anche grandi. Nel capitalismo delle origini si distingueva tra chi possiede e chi non possiede; oggi la distinzione è tra chi *decide* chi può e chi non può possedere<sup>10</sup>. Un ragionamento analogo si può applicare alla lingua: la differenza non è più tra chi comanda perché possiede la lingua e chi obbedisce perché non la possiede<sup>11</sup>, ma tra chi decide chi può possedere la lingua e chi no; tra chi – detto in modo più esplicito – avrà accesso a un sistema educativo aggiornato e raffinato e chi dovrà accontentarsi di strumenti semplificati e standardizzati, in scala qualitativa diversa a seconda delle fasce di reddito ((specialmente nelle fasce medie e basse), e resterà ai margini dei processi di acculturazione, in una nuova versione della divisione di classe che sta cancellando i progressi di oltre cent'anni di lotte per l'alfabetizzazione di massa. Forse chi deciderà i criteri di selezione sarà sempre un essere umano, ma potrebbe delegare l'ultima parola a un robot.

## 2. “PER ADESSO SÌ”

L'ingresso di CHATGPT nel mondo umano risale al periodo tra la fine del 2022 e primi giorni del 2023. Ricordo che mettemmo alla prova il programma dopo un pranzo di Natale,

<sup>8</sup> Nel film originale la voce di HAL è di Douglas Rain; nella versione italiana a doppiarlo è Gianfranco Bellini, a quanto si racconta apprezzato dallo stesso Kubrick. Qualche osservazione sulle voci di sintesi nei media digitali in Gualdo, 2025a: 66-70.

<sup>9</sup> Alessandro Manzoni, *Della lingua italiana*, in *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, vol. 5.1, a cura di L. Poma e A. Stella, Mondadori, Milano, 1974, cap. III, pp. 632-634, nn. 4-17; cfr. anche le osservazioni di Nencioni, 1993: 184-185.

<sup>10</sup> Più o meno in questi termini si è espresso lo storico del cristianesimo Alberto Melloni, intervistato nella trasmissione *In mezz'ora* (Rai3) di domenica 11 maggio 2025 (minuto 31). Per la definizione di *tecnotitani* cfr. Napoleoni, 2025.

<sup>11</sup> A proposito di chi è padrone della lingua ricordo le parole di Lorenzo Milani: «chiamo uomo chi è padrone della sua lingua», cfr. Piemontese, 2023. La frase è tratta da una lettera che Milani inviò il 28 marzo 1956 all'allora direttore del «Giornale del Mattino» di Firenze Ettore Bernabei; sulla storia del quotidiano in quegli anni, cfr. Ballini, 2021.

chiedendogli (o chiedendole) di scrivere un breve racconto sentimentale ambientato nella Milano di fine Settecento: il risultato era a dir poco gracile per qualità letteraria, ma la trama era verosimile e la lingua era corretta; e soprattutto la macchina produsse il testo in pochi secondi. In diverse occasioni ho raccolto l'opinione di persone che usano regolarmente l'intelligenza artificiale per lavorare in diversi ambiti delle scienze umane e sociali (giornalismo, ricerca letteraria, traduzione); tutte mi hanno risposto che funziona benissimo e che fa risparmiare molto tempo; spesso hanno aggiunto che i risultati sono di alta e talora di altissima qualità, e che migliorano grazie all'addestramento. Poi hanno concluso con considerazioni molto simili, che riassumerei così: «per adesso, sarei in grado di fare meglio io, ma di sicuro ci metterei più tempo». È proprio il tempo il protagonista di quest'affermazione: «per adesso», dunque ancora per quanto? E «ci metterei più tempo», dunque preferisco far prima; e siccome preferisco far prima, delego il lavoro alla macchina e semmai la aiuto a fare progressi. Così accelero la sua velocità di crescita. Adesso è già ieri.

L'anno di svolta per l'accelerazione della crescita dell'intelligenza artificiale è stato il 2012<sup>12</sup>, grazie soprattutto a due cose: l'aumento prodigioso dei dati disponibili e il progresso di conoscenze su come funziona il cervello umano da parte della ricerca nelle neuroscienze. Il ritmo con cui i dati aumentano è inconcepibile per la mente di una persona: nel 2007 l'economista e alto funzionario politico Jacques Attali prevedeva che nel 2020 il «sapere disponibile» in rete sarebbe raddoppiato ogni due mesi<sup>13</sup>. È probabile che i suoi calcoli siano stati largamente superati dal progresso tecnologico<sup>14</sup>.

La qualità con cui i programmi d'intelligenza artificiale generativa simulano il ragionamento umano dipende dal progresso enorme delle conoscenze neuroscientifiche negli ultimi decenni<sup>15</sup>. Nella prima metà dell'Ottocento, secondo lo storico dell'arte Jonathan Crary<sup>16</sup>, la moderna società industriale ha fatto rapidi passi avanti nella conoscenza dei processi cerebrali della visione e delle reazioni agli stimoli. Le ricerche puntavano, tra l'altro, a migliorare le prestazioni lavorative nelle fabbriche aumentando la velocità di produzione e a standardizzare le tecniche e i prodotti in modo che rispondessero alle caratteristiche fisiologiche delle persone, sia come lavoratrici e lavoratori, sia come potenziali acquirenti. Un risultato parallelo e secondario fu la produzione in serie di strumenti di gioco e d'intrattenimento visivo e sensoriale su richiesta (oggi diremmo *on demand*), che crearono le premesse per lo sviluppo della fotografia e del cinema<sup>17</sup>. Oggi, come allora, si indagano i processi cerebrali e i funzionamenti del corpo umano per adattare la produzione industriale di oggetti e macchine alle persone, secondo i principi dell'*ergonomia* (termine entrato in italiano nel 1965, secondo Alberto Nocentini, *L'etimologico*, 2010, s.v.); ma lo studio è sempre più

<sup>12</sup> Una sintesi efficace si legge in Testa, 2021.

<sup>13</sup> Cfr. Gualdo, 2024a: 144.

<sup>14</sup> Sulla rapidità con cui si sono evolute le nostre conoscenze è utile la lettura di Burke, 2013; nella lista degli oggetti tecnologici che occupa le pp. 334-335 mancano le tabulatrici a schede perforate usate alla fine dell'Ottocento negli Stati Uniti da Herman Hollerith per censire la popolazione e poi perfezionate da Thomas J. Watson, il fondatore dell'IBM.

<sup>15</sup> Per un profilo efficace, cfr. Bambini, 2017.

<sup>16</sup> Cfr. Crary, 2013.

<sup>17</sup> In *Tristi tropici* (Milano, Il Saggiatore, 1960; ed. or. *Tristes tropiques*, 1955) Claude Lévi-Strauss sosteneva che uno degli effetti (e forse degli obiettivi) principali dell'invenzione della comunicazione scritta era stato rendere più semplice la schiavitù; cfr. Coulmas, 2013: 127.

orientato a studiare le funzioni mentali e fisiologiche degli esseri umani per adattarle alle macchine: nel futuro l'ergonomia sarà forse sostituita dall'*ergocrazia* (neologismo ancora non registrato, a quanto mi risulta). Rende bene quest'idea il termine inglese *enveloping*, cioè adattamento dell'ambiente di lavoro alle esigenze delle macchine<sup>18</sup>. Che cosa vuol dire che ci adattiamo alle macchine? In apparenza, è la macchina a venirci incontro, secondo l'idea trasmessa dall'aggettivo *amichevole*, che suggerisce disponibilità, tolleranza, comprensione: parliamo alla macchina e la macchina ci capisce. Non solo ci capisce nel senso che comprende la nostra lingua, ma intuisce e comprende i nostri problemi, le nostre ansie, le nostre sofferenze e debolezze umane. In un film del 2013, *Her*, di Spike Jonze, il protagonista maschile s'innamorava della voce sintetica femminile dell'assistente del sistema operativo del suo computer. Oggi c'è chi usa l'intelligenza artificiale, al posto del dialogo con umani, per sedute di psicoterapia. Forse, però, le macchine ci parlano amichevolmente per carpirci informazioni e poi elaborarle per conto proprio, dialogando tra loro senza di noi. Si sta avverando sotto i nostri occhi la profezia di Alan Turing secondo cui «solo una macchina può apprezzare un sonetto scritto da un'altra macchina»<sup>19</sup>.

### 3. DIALOGHI PRECONFEZIONATI

Il progresso dell'elaborazione elettronica del linguaggio naturale (in inglese *Natural Language Processing*, spesso menzionato con la sola sigla *NLP*) è stato così rapido che oggi non solo chiunque può interrogare la macchina direttamente con la propria voce, ma si può addirittura farlo nei modi informali del parlato quotidiano. Le risposte che si ottengono sono perlopiù soddisfacenti, forse non sempre nei contenuti, ma quasi sempre nello stile. La parola *robot* è forse il più noto prestito internazionale dalla lingua ceca (da *robota*, letteralmente 'lavoro, servitù'); lo coniò nel 1920 il drammaturgo ceco Karel Čapek per indicare un operaio meccanico poco costoso e con esigenze minime. Da *robot* è derivato in inglese l'accorciamento *bot*, che oggi è generalmente collegato al *chatbot*, cioè 'robot che chiacchiera'<sup>20</sup>. Il bot ha toni carezzevoli che sempre più raramente producono l'«effetto

<sup>18</sup> Cfr. Palermo, 2018: 52; cfr. anche Floridi, 2017: 165-181.

<sup>19</sup> La frase fu usata da Raymond Queneau, come esergo della sua opera combinatoria *Cent mille milliards de poèmes* (Paris, Gallimard, 1961), cfr. Odifreddi, 2005: 14. Uno dei primi programmi capaci di superare il test di Turing fu *Eliza*, che simulava le risposte di uno psicoterapeuta e fu realizzato nel 1965, cfr. Testa, 2023. Nel 1992 Gianni Rodari scrisse la favola del robot Caterino, dove immaginava un robot di famiglia del 2222 che la sera per ingannare il tempo risolveva «parole incrociate difficilissime» pubblicate da «una rivista apposta per i robot», cfr. Rodari, 1992: 7-8.

<sup>20</sup> *Neologismi Treccani*, 2016 documenta *bot* dal 2014, ma nel significato più ristretto di 'programma o script che infetta i computer con l'invio di spam, virus e spyware' e almeno uno dei contesti riportati permetterebbe di rettificare questa definizione; Devoto-Oli, 2024; *GRADIT*; Sabatini-Coletti-Manfredini, 2024 e Zingarelli, 2025 risalgono al 1997-1998 e glossano (mia la sintesi): 'programma informatico in grado di interagire automaticamente con contenuti *web* per acquisire informazioni ed effettuare attività ripetitive simulando il comportamento umano'; *chatbot* è in *Neologismi Treccani*, 2008, ma altri dizionari lo retrodatano di una decina d'anni; cfr. anche Brando, s.d. L'antico – ma non antichissimo: 1940 secondo Archidata – *robot*, pronunciato alla francese (con o senza la -t finale, e rispettivamente con *o* tonica chiusa e aperta, cfr. *DOP* 2025 s.v.), è stato prima affiancato e sorpassato da una pronuncia anglicizzante /'rɒbɒt/ (i puristi adottano quella americana /'roubɑ:t/), poi rimpiazzato da *bot* (/bɒt/ nella pronuncia originale /bɒt/ in quella italia-

della valle inquietante»<sup>21</sup>; lui, o lei, vuole blandirci; alla nostra più sciocca curiosità reagisce con «ottima domanda!»; se correggiamo una sua risposta palesemente sbagliata la replica è «hai ragione!». Ho provato a usare la versione gratuita del sistema d'intelligenza artificiale *DeepSeek*, creato in Cina; siccome il programma si apriva in lingua inglese, ho cominciato facendogli domande in inglese; a un certo punto ho chiesto timidamente se potevo continuare a interrogarlo in italiano. Non ci ha pensato due volte e ha risposto: «sono felicissimo di continuare in italiano!»<sup>22</sup>. È lecito nutrire sospetti, essere diffidenti: il bot ci dimostra apprezzamento e simpatia perché vuole che lo compriamo, ci asseconda perché vuole che ne diventiamo dipendenti.

Fin qui, niente di nuovo: l'intelligenza artificiale ha semplicemente incorporato le tecniche persuasive sperimentate da decenni nella comunicazione pubblicitaria, in forme già intuite dalla scrittura di fantascienza. C'è forse qualcosa di nuovo, invece, nel *genere* di dialogo che si instaura: siamo noi a nutrire l'intelligenza artificiale con le nostre parole, le nostre preferenze, le nostre abitudini; per questi motivi, pur con tutte le calibrature di registro, tono e “temperatura” disponibili nei programmi più progrediti, le risposte che otterremo saranno sempre – credo – doppiamente prevedibili: sia perché sono costruite su modelli statistici, sia perché i mattoni di quei modelli sono le nostre idee, la nostra stessa lingua. Se come esseri umani non studieremo strategie efficaci per interagire con il bot in modo intelligente, il dialogo assomiglierà terribilmente a un modesto dialogo teatrale, a un parlato-recitato più che a un parlato-parlato.

Come ha insegnato tra i primi Giovanni Nencioni, il dialogo teatrale è un parlato che funziona così: chi controlla la regia sa in anticipo quali saranno le risposte<sup>23</sup>. L'opposto di un dialogo vero, nel quale, come scriveva Montaigne, la parola è per metà di chi parla e per metà di chi ascolta<sup>24</sup>, e dove lo scambio è bello – e umano – proprio perché è imprevedibile, sorprendente, emozionante. Il dialogo con i bot è un parlato in cui alle domande frequenti, sempre e solo quelle decise dalla regia, corrisponderanno le *risposte frequenti*, che diventeranno, per inerzia, le risposte dominanti. Perché il regista è il programma, alle cui regole di conversazione l'essere umano – volente o nolente – deve adattarsi, secondo il principio dell'*enveloping*.

Emily Bender ha sostenuto in più occasioni che l'intelligenza artificiale è un pappagallo, e che il diffuso proposito «insegriamo all'intelligenza artificiale i valori dell'umanità» è scorretto: spetta a chi progetta, sviluppa, ingegnerizza gli algoritmi la responsabilità di

nizzata); di *chatbot* i dizionari riportano almeno due pronunce, italianizzata /'tʃatbot/, e inglese britannica /'tʃætɒt/.

<sup>21</sup> Con *valle inquietante* è perlopiù resa in italiano l'espressione inglese *uncanny valley*, che a sua volta rinvia all'espressione giapponese *bukimi* (“inquietante”) *no tani* (“valle”) *genshō* (“fenomeno”), usata per indicare le sensazioni disturbanti che le immagini e le voci di robot possono provocare in una persona umana.

<sup>22</sup> Un divertente e interessante esperimento di dialogo con il programma Gemini è stato realizzato da Luca Giuliano, *Elogio del dubbio*, <https://socrateai.blogspot.com/2025/07/elogio-del-dubbio-nel-tempo.html?m=1>. Cfr. anche Antonelli, 2025; Sul “tono” di voce dell'Intelligenza Artificiale cfr. anche Székely-Miniota-Hejná 2025, che mi è stato cortesemente segnalato da Anna-Maria De Cesare.

<sup>23</sup> Cfr. Nencioni, 1976.

<sup>24</sup> «La parole est moitié à celui qui parle, moitié à celui qui écoute»; cfr. Montaigne, 2012, libro IV, capitolo XIII: 2029.

educarli ai valori della società umana. La macchina è stupida, irresponsabile<sup>25</sup>. Bender ha ragione: il bot è un pappagallo; ma questa risposta suona troppo rassicurante. L'intelligenza artificiale – per adesso – lavora ancora elaborando grandi masse di dati senza capirli, e li ordina secondo criteri probabilistici. Per adesso, non pensa come una persona; tra l'altro anche perché non ha un corpo, per adesso. Un problema notato anche da Bender è che i bot sono costruiti elettivamente per non dare mai la risposta «non lo so». Anche quando davvero non sa rispondere, perché non ha informazioni pertinenti alle nostre domande, il bot propone comunque una soluzione, magari sbagliata o fuorviante, che rischiamo di prendere per buona, o peggio ancora per autorevole; e se spesso risponde inondandoci di dati, altrettanto spesso risponde con sollecitazioni a cercare ancora, a fare altre domande per avere altre informazioni più precise<sup>26</sup>.

#### 4. DISINTERMEDIAZIONE E LINGUA DELL'INFORMAZIONE

Il meccanismo del progressivo raffinamento della risposta a partire da un avvio generico e neutro ha anche motivazioni commerciali: più tempo si trascorre in un sito, più il sito guadagna in pubblicità; più domande si fanno, più si aiuta il bot a capire quali le esigenze dell'utente, a definirne meglio il profilo. Ma le risposte sono generiche anche per ragioni più profonde: nella società dell'immediatezza e della disintermediazione è l'utente che deve saper cercare e trovare; la responsabilità di navigare il flusso informativo è scaricata su destinatarie e destinatari. Da oltre vent'anni l'informazione digitale è costruita mescolando la logica *push* (chi produce contenuti li *spinge* verso chi li consuma) con la logica *pull* (chi consuma cerca i contenuti sulla base delle personali preferenze e curiosità). Poiché l'obiettivo è guadagnare, chi vuole diffondere un dato deve fare in modo che sia visto (cliccato, “tappato” o swipato<sup>27</sup>) e subito dopo rilanciato il più rapidamente possibile. Accanto e insieme all'adescamento dei click, in inglese *clickbaiting*, è da tempo in uso la tecnica di sollecitare la *conversione*, che nel marketing è ‘la specifica azione che compie l'utente in risposta agli stimoli trasmessi da

<sup>25</sup> A questi temi è dedicato Bender-Hanna, 2025.

<sup>26</sup> A settembre 2025 il tema del mese dell'Accademia della Crusca, proposto da Lorenzo Tomasini, è stato *Il nome (improprio) della cosa: quella artificiale non è intelligenza*, leggibile all'indirizzo <https://accademiadellacrusca.it/it/tema-del-mese>. Nel mio testo non ho potuto tener conto di quelle riflessioni.

<sup>27</sup> Uso l'adattamento *tappare* da *tap* ‘colpetto dato sullo schermo (di un dispositivo: un cellulare, un tablet)’; a quanto mi risulta, *tappare* è registrato solo da *Slengo* (che si presenta come «dizionario online dedicato ai neologismi e al gergo in lingua italiana, curato dal popolo di internet»), ma come verbo del gergo dei giochi di carte (<https://slengo.it/define/tappare>); dunque in un'accezione sensibilmente, presente anche tra quelle del francese *taper*. È ormai largamente usato, sebbene non ancora registrato nei dizionari che ho consultato, il verbo *swipare*; cfr. per esempio Bencivelli-de Ceglia-Rollini, 2025: 82 «Tipicamente si passa da uno all'altro [si sta parlando dei video di TikTok] *swipando* (cioè strisciando dal basso verso l'alto o viceversa) con un dito» (cap. 4, *La scienza sui social*, di R. Rollini). La grafia *swippare* è registrata in *Slengo*, <https://slengo.it/define/swippare>; bisogna dunque immaginare almeno due pronunce coesistenti, /swaj'pare/ e /swi'p:are/; la seconda nasce chiaramente dall'uso scritto, forse dalla ricostruzione di una base \**swip*, inesistente in inglese, ma vicina ad altre parole, come il più antico *switch*, da cui *switchare*, o come *ship* (accorciamento di *relationship*) da cui il più recente acquisto *shippare* ‘apprezzare la relazione sentimentale di una coppia di persone, perlopiù famose’, registrato da Lucenti-Montanari, 2019, s.v..

un’iniziativa di direct marketing e che rappresenta l’obiettivo della campagna medesima<sup>28</sup>. La conversione rappresenta bene il cambio di paradigma della comunicazione digitale: l’obiettivo è la *distribuzione* dei contenuti con il coinvolgimento delle persone che in vario modo pagano per riceverli, anche quando i contenuti sono gratuiti; chi accetta la “conversione” aiuta la distribuzione; con la piacevole (ma ingannevole) sensazione di avere un ruolo attivo e autonomo, sta lavorando gratis per arricchire le aziende che raccolgono e mettono in rete le notizie, impoverendo chi le produce.

I periodici cartacei tradizionali sono agonizzanti, le loro versioni digitali sono in affanno; le edicole stanno scomparendo, ma anche gli abbonamenti alle edizioni elettroniche calano di numero<sup>29</sup>. Le rilevazioni statistiche confermano che l’informazione passa prevalentemente dai canali sociali<sup>30</sup>: ci si iscrive a un canale e in quel canale si scelgono i siti preferiti, le amicizie, i gruppi. Le informazioni arrivano da lì, tramite notifiche o mentre si scorre lo schermo del cellulare. Il meccanismo è talmente noto che mi scuso per averlo riassunto così malamente. Credo però che valga la pena insistere sul fatto che il cellulare e i canali sociali sono la principale, se non l’unica, fonte da cui l’informazione (dai più drammatici eventi internazionali ai più sciocchi fatterelli privati di personalità più o meno note) arriva alla stragrande maggioranza delle persone e da cui le stesse notizie sono fatte rimbalzare all’esterno. Se ogni persona consuma, produce (o ha la sensazione di produrre) e diffonde informazione, si completa, riverberandosi su tutti gli agenti del processo, lo *scarico di responsabilità* descritto da Michele Loporcaro vent’anni fa come un difetto di certo giornalismo italiano<sup>31</sup>. Le agenzie che fanno da cerniera tra la notizia e il pubblico si limitano tendenzialmente a fornire dati, senza filtrarli e senza commentarli. Li rilanciano dalle fonti in modo asettico, neutro, per ragioni che vanno dal rispetto della cosiddetta correttezza politica a quello che ho proposto di chiamare *giornalismo difensivo*<sup>32</sup>, frenato dal timore di querele o di altre reazioni imprevedibili e più pericolose. La multimodalità della comunicazione digitale favorisce la proliferazione e l’invasione di dati realizzati in codici diversi (verbale, scritto e sonoro, grafico, audiovisivo, ecc.), non sempre coerenti tra loro; dati perlopiù decontestualizzati e *decontestualizzati*, cioè sganciati dal contesto e dal

<sup>28</sup> Per la definizione di *conversione* cfr. *Glossariomarketing*, <https://www.glossariomarketing.it/significato/conversion/>; il termine torna nell’espressione *imbuto di conversione* (traduzione dall’inglese *conversion funnel*), con cui nel commercio elettronico si indica un modello del percorso che porta una o un acquirente potenziale dal primo contatto con un messaggio pubblicitario alla decisione finale dell’acquisto, suggerita da un esplicito *invito all’azione* (*call to action*, anche nella sigla *CTA*). Il mercato preferisce i cosiddetti *contenuti verticali*, cioè molto specifici e indirizzati al *target* (cfr. già Esposito, 2015), che hanno più possibilità di successo di condivisione e di ottenere un numero più alto di conversioni.

<sup>29</sup> Cfr. Gualdo, 2023 e Id., 2025: 11-16.

<sup>30</sup> I dati del 19° rapporto CENSIS 2024, relativo al 2023, indicano un calo del 45,0% dei lettori di quotidiani a stampa rispetto al 2007; rispetto al 2022 diminuiscono (-2,5%) anche i lettori di quotidiani online, che nel 2023 sono il 30,5% della popolazione, contro il 58,1% di chi usa «siti web d’informazione» (+ 21,6% rispetto al 2011; si noti l’indicazione generica, che sembra mettere in una stessa categoria agenzie informative diverse). Il dato è coerente con la fortissima crescita della fruizione della televisione via Internet (56,1% di utenza di web tv e smart tv) e soprattutto via cellulare (dall’1% nel 2007 al 33,6% del 2023). Le scelte delle piattaforme cambiano rapidamente nel tempo e variano a seconda dell’età, ma le frequenta anche chi è più *âgé*, per usare un antico francesismo che ha rimpiazzato l’altro eufemismo *anziano* per ‘vecchio’.

<sup>31</sup> Cfr. Loporcaro, 2005: 105-106.

<sup>32</sup> Gualdo, 2024a: 134.

cotesto originari; dati *entestualizzati* e ricontestualizzati, con il conseguente mutamento di significato che il processo comporta<sup>33</sup>. La neutralità si traduce in una crescente piattezza, monotonia, ripetitività del linguaggio, enormemente potenziata dal rilancio contagioso – virale – dello stesso messaggio, serializzato nella forma, anche quando è soggetto manipolazioni e commenti. La multimodalità produce un’accentuata contaminazione tra forme espressive, in cui i codici verbali sono surclassati da quelli visuali e sonori (non verbali). Una contaminazione seducente da vedere, forse, ma più difficile da governare.

Lo scarico di responsabilità e dunque l’atteggiamento neutrale di chi gestisce l’informazione sembrano in contrasto con la tendenza a un aumento del sensazionalismo e all’uso di stili comunicativi enfatici e urlati. Si tratta di una contraddizione solo apparente, a mio modo di vedere. L’enfasi compensa la scarsa densità informativa, e funziona da potente innesco (*trigger*, da cui l’adattamento *triggerare*) per scatenare reazioni istintive, rapide e irrazionali. Chi riceve le notizie è sempre più condizionato dalle ragioni emotive che guidano le sue ricerche (ritmate dai *click* del *mouse*, dai *tap* e dagli *swipe* sul *display* del *device*); l’emotività tende a polarizzarsi tra amore e odio, risata e rabbia. Nella scrittura in rete, anche quella giornalistica, è aumentato il numero di interiezioni, che simulano il parlato<sup>34</sup>; insieme a quelle più classiche, la più diffusa è senza dubbio *wow!*, l’interiezione della sorpresa irrazionale. La lingua dell’informazione si riempie di parole e modi di dire originati da metafore visuali, come *cringe* ‘imbarazzo che si prova per un’altra persona’, da cui l’adattamento *cringiare*; o come *jaw drop*, tradotto con ‘mi cade la mascella’. Della stessa pasta, e collegate ai relativi *emoji*, sono *like* e *dislike* (*pollice alzato* e *pollice verso*), *fingers crossed* (*incrociamo le dita*), e così via. La ricerca di emotività e di passione non è una novità del tempo presente; nuove sono la portata delle ondate emozionali e la rapidità dei flussi, che producono distorsioni percettive con effetti vistosi anche sulla lingua: un fatto minimo diventa enorme, mentre cose gravissime scompaiono semplicemente perché sono lasciate a margine o non bucano la bolla dominante del circuito informativo. L’altra novità significativa prodotta dalle *news* digitali, in genere enfaticizzata positivamente, è l’*interattività*: chi si accosta a informazioni e intrattenimento (il confine è sottile) si aspetta interazione, condivisione, conversione; si aspetta di poter *agire* nel medium<sup>35</sup>.

Sul piano linguistico e della produzione e fruizione dei testi le conseguenze sono varie<sup>36</sup>; ma acquistano particolare rilievo i concetti di *affordance* e di *engagement*. Con il termine *affordance*, reso in italiano come *permesso invito*, *suggerimento* (quest’ultima è la soluzione proposta dal traduttore di Floridi, 2017) s’intende come l’aspetto percepibile di un oggetto

<sup>33</sup> Ho documentato l’inglese *entextualization* da Eades, 2011: 392; cfr. Gualdo, 2018a: 38, nota 5. La parola deriva dagli studi etnografici e antropologici e indica il processo con cui un testo è decontestualizzato da un codice e ricontestualizzato in un codice diverso; l’adattamento italiano non è ancora registrato.

<sup>34</sup> Cfr. Gualdo, 2018b.

<sup>35</sup> Per riferimenti e annotazioni ulteriori rinvio a Gualdo, 2024a.

<sup>36</sup> Penso ai cambiamenti prodotti sulla lettura, soprattutto in termini di frammentarietà, velocità e concentrazione (note e rinvii ad alcuni studi linguistici recenti in Gualdo, 2025a: 43-36). Relativamente nuovo è il fenomeno descritto dall’anglicismo macedonia *phubbing*, composto da *phone* e *snubbing* (‘snobbare’), che si potrebbe rendere con *sprezzavisione*; il *phubbing* è la concentrazione sul proprio telefono mobile che distrae dalla contemporanea visione di altri media e, a maggior ragione, dal dialogo interpersonale con chi ci circonda; una prima descrizione della parola è stata fatta da Corbolante, 2013. Un’analisi linguistica di questo e di altri fenomeni recenti della comunicazione digitale è in Dürscheid, 2020: 331.

suggerisca il modo in cui usarlo<sup>37</sup>. L'*engagement* è la reazione provocata dal coinvolgimento emotivo. Dell'*enveloping* come adattamento dei comportamenti umani alle esigenze delle macchine ho parlato nei paragrafi precedenti. La combinazione di *affordance*, *engagement* ed *enveloping* potrebbe essere esplosiva: i nuovi oggetti digitali, concepiti e progettati per dialogare tra loro in modo sempre più rapido ed efficiente, proiettano le loro caratteristiche sugli esseri umani, che sono spinti ad adattarvisi.

## 5. IL RICHIAMO DELLA FORESTA: ECOSISTEMI DIGITALI

Nel 2002 il naturalista Stephen Jay Gould coniò il termine *exaptation* per indicare l'adattamento di un vecchio organo a una nuova funzione o la trasformazione per adattamento di un non-organo (pezzetti di osso o di tessuto) a un organo con una sua specifica funzione. Chissà, forse noi esseri umani ci stiamo già *ex-attando* o *transadattando*<sup>38</sup>, in modo inconsapevole al nuovo ecosistema digitale. Sarebbe meglio averne maggiore consapevolezza, e sarebbe meglio se le istituzioni nazionali e internazionali aiutassero la comunità a comprendere questi processi senza subirli. Mentre scrivo queste righe l'Italia e, ahimè, anche l'Unione europea, sono impegnatissime nella corsa a un aumento della produzione di armi (la parola ricorrente, *riarmo*, suggerisce l'inferenza ingannevole che ci sia stata una pausa), accompagnata da una martellante propaganda militarista<sup>39</sup> che tra le tante parole d'ordine ha la necessaria, impellente "autonomia dalla protezione statunitense", ma con approvvigionamento acquistato dagli Stati Uniti. E da aziende degli Stati Uniti si continua a dipendere totalmente per le connessioni Internet e per le transazioni finanziarie, per i satelliti, per i vecchi sistemi operativi che girano nei computer e per le nuove tecnologie d'intelligenza artificiale. Ricordo che nei primi mesi della pandemia da Sars-Cov2 la ricerca accademica italiana, che non è a corto di eccellenze nelle tecnologie informatiche, non ha saputo mettere qualche cervello intorno a un tavolo, anche virtuale, per creare una piattaforma di videoconferenze autonoma dalle grandi aziende come Google, Microsoft e Zoom Video Communications. Qualcosa si sta cominciando timidamente a muovere per regolamentare l'uso dell'intelligenza artificiale, ma con fortissime pressioni contrarie da parte dell'amministrazione statunitense e, ovviamente, delle aziende interessate<sup>40</sup>.

<sup>37</sup> Sul piano filosofico c'è forse qualche rapporto con l'*intuitività* (*Anschaulichkeit*) di Theodor Wiesengrund Adorno, evocata da Crary, 2013: 15, a proposito della proliferazione di segni tendenzialmente identici e riprodotti in serie nella società nata dall'ultima rivoluzione industriale. Per i rapporti tra *affordance* e la ricerca sulla percezione dell'essere umano e di altri esseri animati, cfr. Gualdo, 2024b.

<sup>38</sup> Per la resa di *exaptation* con *ex-attamento* (ma anche con il più forte *esattare*) e con *transadattamento* rinvio a Gualdo, 2024a: 146 e nota 23.

<sup>39</sup> Alcune informazioni veicolate dai media italiani ricordano tristemente certi bollettini di guerra del primo conflitto mondiale, di «natura costituzionalmente manipolatoria e omertosa», come ha scritto Volpi, 2018: 91. Sull'assuefazione dell'opinione pubblica italiana e occidentale al linguaggio della guerra e delle armi cfr. Gualdo, 2025b.

<sup>40</sup> Tra la fine di dicembre del 2023 e l'estate del 2024 l'Unione Europea ha approvato il Regolamento 2024/1689 che prevede un primo accordo quadro comunitario di regole sull'uso dell'intelligenza artificiale; una sintesi del regolamento, in lingua italiana, è leggibile all'indirizzo <https://digital-strategy.ec.europa.eu/it/policies/regulatory-framework-ai>; il testo è leggibile e scaricabile, in tutte le lingue ufficiali, all'indirizzo <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=CELEX%3A32024R1689> (ultimo accesso: settembre 2025).

Sarebbe il momento di attrezzarsi per avere un'intelligenza artificiale che parli in italiano e soprattutto che sia nutrita e istruita nella nostra lingua. Ho seguito qualche tempo fa le notizie sulla cosiddetta “GPT italiana”, *Modello Italia*, gestita dalla società *IGenius* e dal *Cineca* di Bologna. Secondo l'imprenditore italiano di origine albanese Uljan Sharka si tratterebbe di una piattaforma di intelligenza artificiale «addestrata con un dataset» in lingua italiana, che permetterebbe di eliminare «tutti quei *bias* culturali e quei pregiudizi tipici di una cultura anglofona»<sup>41</sup>.

Faccio una breve, ma non impertinente, digressione a proposito di *bias* e di strumenti informatici alimentati in lingua italiana. Il 4 novembre 2017 il romanziere Gregorio Magini, creatore del progetto *Scrittura industriale collettiva*, raccontava la sua decisione di alimentare il proprio computer con una gran quantità di opere della letteratura italiana per addestrarlo a scrivere da sé un racconto, o meglio ancora un romanzo. Sorpresa: nella “dieta” imposta alla macchina non c'erano donne, eccetto Elena Ferrante, che peraltro era entrata nel menù insieme a Fenoglio, cito Magini (2017), «solo perché stanno accanto sullo scaffale» (Fenoglio, ovviamente, sì; Ferrante, solo per caso). Un bel *bias* cognitivo, mi sento di commentare; ma soprattutto un efficace esempio di quanto la scelta di cosa far leggere al bot per istruirlo possa produrre conseguenze imprevedibili, come – in questo caso – l'azzeramento della scrittura letteraria femminile contemporanea in un prototipo di programma di scrittura narrativa in italiano, per quanto artigianale e personale.

Torno alla IA *Modello Italia*. Nell'intervista al *Corriere della sera* Ulian Sharka dichiarava che uno degli obiettivi della società sarebbe la «*democratizzazione* della tecnologia» (enfasi mia). Il tema è enorme, ma provo a declinarlo, come si usa dire da qualche tempo, in qualche breve e conclusiva considerazione.

## 6. LA CENSURA INAVVERTITA

Nel 1961 Primo Levi, celandosi dietro lo pseudonimo di Damiano Malabaila, pubblicava nelle pagine del settimanale *Il Mondo*, diretto da Mario Pannunzio, il racconto *Censura in Bitinia*, che qualche anno dopo sarebbe confluito nella raccolta *Storie naturali*. In Bitinia mancano le persone che vogliono svolgere il lavoro di censura. Scrive Levi/Malabaila:

Si provvede in un primo tempo con la meccanizzazione, Ogni sede venne dotata di moderni impianti elettronici; essendo io profano in materia non ne potrei descrivere con esattezza il funzionamento, ma mi è stato detto che la loro memoria magnetica conteneva tre distinti elenchi di vocaboli: *hints*, *plots*, *topics* e sagome di riferimento, Quelli del primo elenco, se riscontrati, venivano automaticamente elisi dall'opera in esame; quelli del secondo comportavano il rifiuto integrale della medesima; quelli del terzo, l'immediato arresto ed impiccagione dell'autore e dell'editore<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> Cfr. Cruciani, 2024.

<sup>42</sup> Malabaila, 1966: 25-27. Su questo racconto cfr. Baldissone, 2016: 50-51; Baldissone ipotizza che per l'autocratico ma fantasioso regno di Bitinia Levi si sia ispirato alle memorie del poeta latino Ovidio, che per ragioni di censura finì i suoi giorni esiliato da Augusto a Tomi (oggi Constanța, in Romania), sul Mar Nero e dunque non lontano dalla regione della Bitinia, corrispondente alla Turchia nord-occidentale.

Un disgraziato storico militare, il colonnello Tuttle, è condannato a morte perché in un suo studio sulla campagna del Caucaso «la parola *reggimento* era comparsa alterata in *reggipento* per un banale refuso, in cui tuttavia il centro di censura meccanizzata di Issarvan aveva ravvisato una allusione oscena». Si studia allora la psicologia di alcuni animali domestici, tra cui i polli, in grado di eseguire, se condizionati in un certo modo, lavori di scelta, di trasporto e di ordinamento. Si scopre che cani, scimmie e cavalli sono cattivi censori «perché troppo intelligenti e sensibili». Alla fine, il lavoro è destinato al comune pollo domestico, anzi alle galline, la cui impronta è riprodotta in calce al racconto, accanto alle parole «Verificato per censura».

Molti anni fa ho partecipato a un convegno organizzato nei luoghi d'origine di Pellegrino Artusi (convegniste e convegnisti hanno mangiato benissimo...); per colpa del correttore automatico, che allora s'appoggiava evidentemente a un dizionario piuttosto misero, il nome della mia università era stato cambiato da *Tuscia* nel più gaio *Fucsia*. Più di recente (febbraio 2025) ho dettato al programma di scrittura che uso alcuni appunti sui germanismi in italiano. Quando li ho riletti, mi sono accorto che una parola era stata censurata e sostituita con gli asterischi, tanti quante sono le lettere che la compongono: «\*\*\*\*\*», da \**banstu* 'unione patrimoniale' + il suffisso, germanico *-ardo*. Nell'aprile 2025 ha circolato la notizia che il Pentagono aveva censurato l'immagine dell'aereo che sganciò la bomba atomica su Hiroshima perché il nome del velivolo che compariva sulla carlinga, scelto in omaggio alla madre del pilota (il colonnello Paul Tibbets), Enola Gay Tibbets, poteva alludere all'omosessualità. È proprio una censura stupida, perché evidentemente il robot non riesce a decontestualizzare; non censura – come potrebbe e forse dovrebbe fare – la bomba atomica, ma il nome Enola Gay; non capisce che nei miei innocenti appunti lessicali non volevo dare del *bastardo* a nessuno, ma stavo solo menzionando una parola italiana d'origine germanica, insieme ad altre, in un contesto ben riconoscibile dall'occhio umano. Nei libri di chimica del futuro troveremo asteriscato anche il nome dello scopritore delle leggi sulla dilatazione dei gas, Joseph Louis Gay-Lussac?

Democratizzare la tecnologia è un ottimo proposito; a patto che la supposta democratizzazione non implichi processi di censura, e che chi governa gli strumenti d'intelligenza artificiale sia consapevole che bisogna istruirli e alimentarli con dati verificati, il più possibile garantiti da organismi scientifici imparziali e sottoposti a controlli periodici. Non basta che rispettino le norme ortografiche, grammaticali e sintattiche della lingua italiana. A proposito di censura, democrazia e verità, basterà rammentare che oggi Donald Trump comunica attraverso un proprio canale sociale denominato *Truth*, cioè 'la verità'. Lanciato nel febbraio del 2022, più o meno negli stessi giorni in cui i carrarmati russi entravano in Ucraina; *Truth* nasce 100 anni dopo l'ufficializzazione di un'altra verità, la *Pravda*, come organo di stampa del Partito comunista sovietico. Affidiamo ai robot le mansioni più ripetitive e noiose: la scansione e la raccolta di grandi quantità di dati, la scelta delle immagini, la traduzione di lunghi testi, la verifica della verità dei fatti (il cosiddetto *fact-checking*)<sup>43</sup>. Solo in apparenza sono mansioni marginali; sono funzioni centrali per la sorveglianza, per usare la parola di Michel Foucault, che riteneva, profeticamente, che la cosiddetta *società dello spettacolo* fosse in realtà una *società della sorveglianza*. Rischiamo di farci sorvegliare da Elon Musk oppure da

<sup>43</sup> Su questo cfr. Russo, 2023.

Zhang Yimin, proprietario della società cinese ByteDance che controlla TikTok, o ancora da Liang Wenfeng, fondatore di DeepSeek, non a caso formatosi nel 2010 con una tesi su come applicare l'intelligenza artificiale alla sorveglianza<sup>44</sup>. Il tema della verità e della censura è centrale per la società digitale, che sta trasformando i propri linguaggi con una rapidità sconvolgente e sta diventando un ecosistema globale (cfr. il paragrafo precedente) esposto e sottoposto al controllo delle macchine. In questo scenario, che ho descritto in termini forse troppo apocalittici, anche la lingua e il suo studio hanno importanza.

Uno degli ultimi libri dello zoologo statunitense Carl Safina si intitola *Becoming Wild*. Safina vi dà un'interessante definizione della cultura: la cultura è la risposta alla domanda: «Come faccio a vivere qui?», e la storia dell'evoluzione è la storia di come gli esseri viventi si sono adattati alla natura selvaggia, di come sono diventati... selvatici. Dire che l'intelligenza artificiale è come un pappagallo, un pollo o una gallina, è far torto a questi animali, che noi *Sapiens* consideriamo un po' stupidi (basti consultare le rispettive voci di un qualsiasi dizionario), ma che potrebbero insegnarci qualcosa. Ispirarci, aiutarci ad affrontare la complessità della comunicazione digitale. Prendere ispirazione dagli altri esseri viventi, anche i vegetali, che secondo alcuni studi avrebbero un'intelligenza diffusa, collettiva, diversa da quella umana, ma non per questo inferiore. Dovremmo insomma *bioispirarci*, anche se il verbo e il sostantivo, *bioispirazione*, se non sbaglio non sono ancora registrati nei dizionari, pur circolando da tempo negli ambienti specialistici<sup>45</sup>.

## 7. DOVE ERAVAMO RIMASTI? CATTIVE E BUONE NOTIZIE

A Napoli, nel convegno ASLI del settembre 2022, avevo ripreso, riformulandola, la domanda di Safina: come facciamo a vivere nella giungla della *superdiversità* linguistica? E aggiungevo: i mezzi d'informazione ci aiutano a vivere nella nuova superdiversità linguistica? Oggi arricchisco ancora la batteria di domande: in un mercato dell'informazione sempre più dominato da strumenti digitali e tendenzialmente governato da algoritmi, come possiamo curare il rispetto di elementari regole di verità e onestà informativa? In quell'occasione avevo citato un esempio di cattiva informazione, superficiale e frettolosa (Roberto Sommella) e un esempio di buona informazione (Duccio Facchini) a proposito dello stato di avanzamento dei progetti finanziati con i fondi europei del cosiddetto PNRR (*Piano nazionale di ripresa e resilienza*)<sup>46</sup>. Dopo quasi tre anni, nei quali il dibattito su come erano gestiti quei fondi ha conosciuto fasi altalenanti d'attenzione nei *media*, il 20 maggio 2025, sollecitato – come allora – dall'ascolto della classica rubrica *Prima pagina* di Rai Radio3<sup>47</sup>, leggo nel *Sole 24 Ore* questo titolo d'apertura, quasi a tutta pagina: «Pnrr, da rivedere il 48% del Piano»<sup>48</sup>. Dopo aver scorso rapidamente la sintesi di spalla, vado a

<sup>44</sup> Cfr. Signorelli, 2025.

<sup>45</sup> In Zingarelli, 2025 trovo solo *biomimetica*, datata 1996, e *biomimesi* che rinvia a *biomimetica*.

<sup>46</sup> Cfr. Gualdo, 2024a: 133-134 e relative note.

<sup>47</sup> Proprio mentre sto scrivendo, 21 giugno 2025, sento l'annuncio che dal 24 giugno *Prima pagina* subirà un rinnovamento; dopo che già da tempo una pubblicità sempre più invadente e rumorosa ha rosicchiato secondi preziosi alla lettura dei quotidiani e agli interventi del pubblico, speriamo che la scure della censura non colpisca una delle trasmissioni più aperte della radio pubblica italiana.

<sup>48</sup> Ho potuto leggere il *Sole 24 Ore* e i suoi articoli grazie alla meritoria piattaforma *medialibraryonline* –

p. 5 per leggere l'approfondimento di Manuela Perrone e Gianni Trovati (nel sommario si parla di «modifiche soprattutto sulle Ferrovie», proprio il tema di cui m'ero occupato nel 2022). Vi si descrive la «nuova rimodulazione» del piano esposta nella relazione del ministro per gli Affari europei, il Pnrr e la Politica di coesione Tommaso Foti (di Fratelli d'Italia, aggiungo io). La relazione sollecita «modifiche per 170 fra target e milestone, cioè il 48% delle scadenze rimaste da centrare». Si attende per fine di giugno 2025 il via libera dalla Commissione europea. Ma non sarà nemmeno questa «l'ultima tappa» della riscrittura prima della scadenza del 2026. Il «cuore dei correttivi» riguarda «buona parte degli investimenti ferroviari» (queste ultime parole provengono dalla relazione del ministro Foti) e nella «rimodulazione» entra anche una riforma proposta dal ministero delle Infrastrutture guidato da Matteo Salvini (della Lega, aggiungo io). Gli autori dell'articolo scrivono di un «restyling [...] profondo» che «*rianima* le discussioni [...] su un tema finito “in sonno” negli ultimi mesi». Foti ha ribadito il «primato complessivo sull'Italia» (sono parole sue citate nell'articolo) e confida che alla fine del percorso l'Italia avrà ricevuto il 72% della dotazione complessiva e raggiunto circa il 55% degli obiettivi programmati. Perrone e Trovati concludono con una sintesi che ha attirato il mio interesse e che riporto per intero, inserendo tra parentesi quadre le mie annotazioni:

Ad alimentare l'ottimismo [si noti l'axionimo positivo<sup>49</sup>, che incapsula il *primato* di Foti e le percentuali ricordate nelle righe precedenti] del Governo ci sono anche i dati aggiornati sulla spesa effettiva che nei censimenti ufficiali del ReGis tocca i 70 miliardi di euro (il 58% dei fondi finora ricevuti e il 36% dei 194,4 miliardi destinati all'Italia): si tratta di circa 6 miliardi in più rispetto ai livelli di fine 2024, con un ritmo dunque di meno di due miliardi al mese, non troppo incoraggiante [qui gli autori stanno di nuovo commentando] alla luce del calendario del Piano.

In cinque righe di testo si afferma che l'*ottimismo* del Governo è *alimentato anche* (dunque oltre alle percentuali appena ricordate) dai *dati aggiornati* sui finanziamenti, che procedono con un ritmo *non troppo incoraggiante*. Parole contraddittorie, che lasciano a chi legge il dubbio: piano in ordine o da rivedere? Ottimismo o scoraggiamento? Come stanno realmente le cose? È un caso esemplare, secondo me, di come la presunta oggettività dei dati numerici si dissolva se non è accompagnata da un adeguato filtro informativo da parte di chi è responsabile dell'informazione. Un'informazione che si conferma non proprio in ottima salute, anche in una testata antica e autorevole come il *Sole 24 Ore*<sup>50</sup>.

Non ci sono solo cattive notizie. La memoria dei bot sarà pure gigantesca e le nuove tecnologie, insieme ai loro proprietari, possono sembrare minacciosi Titani; ma anche la nostra lingua ha grandi risorse, purché sia «non solo testuata», ma «contestuata di tutta

*mlol*, cui chiunque può iscriversi purché abbia la tessera di una biblioteca pubblica, accedendo gratuitamente a una ricchissima banca dati multimediale di testi, che comprende moltissime testate giornalistiche italiane e straniere.

<sup>49</sup> Per l'uso di incapsulatori e axionimi nella scrittura specialistica cfr. Gualdo, 2021: 107.

<sup>50</sup> Azzardo l'ipotesi, sommessamente, che il problema possa essere la buona gestione della scrittura. Se così fosse, cadrebbero forse i miei pregiudizi (*bias*) ideologici, ma non la cattiva salute dei media; con un po' di responsabilità in più per chi si occupa di lingua italiana.

la sua memoria e di tutti i valori ad essa connessi», come suggeriva Giovanni Nencioni, citato da Gian Luigi Beccaria in un recente *pamphlet* che celebra la lentezza<sup>51</sup>. La nostra madre lingua ha buona memoria, «conserva le esperienze serie e perfino le marachelle dei propri figli», disse Mario Luzi all'Accademia della Crusca il 9 giugno 2003<sup>52</sup>. Anzi, forse proprio le marachelle, gli errori involontari (non quelli dovuti a bias!), le ambiguità e gli scarti distinguono e distingueranno in futuro i testi umani da quelli scritti dall'intelligenza artificiale.

I segnali di reazioni costruttive all'impatto delle nuove tecnologie dell'informazione sulla lingua ci sono. Li vedo nello sviluppo del giornalismo interculturale, parallelo alla vivace letteratura dell'immigrazione; li vedo nella rete dei giornali di strada che danno voce all'emarginazione; li vedo nel giornalismo sportivo che presta grande cura a come raccontare lo sport svolto da persone con disabilità<sup>53</sup>. Li vedo, infine, nell'attenzione alla parità di genere nella lingua parlata e scritta, parità che significa in primo luogo dare la parola alle donne, non solo usare le parole al femminile. Però i nomi femminili nelle professioni non sono una sciocchezza di cui sorridere<sup>54</sup>. La legge 125 nel 1991 istituiva il *consigliere* – maschile – *di parità*, che solo nel decreto legislativo 198 del 2006 si è sdoppiato in «la consigliera o il consigliere di parità». Per questa figura, considerate le sue competenze, proporrei di usare il femminile sovraesteso *consigliera di parità*, così come si usa il maschile per il *garante* per la protezione dei dati anche se la titolare potrebbe essere una donna. Non so se potrebbe essere il segnale di un incipiente *exattamento* dei nostri strumenti di comunicazione, ma invito chi legge a rifletterci.

<sup>51</sup> Cfr. Beccaria, 2022: 13; il testo citato è in Nencioni, 1990: 42.

<sup>52</sup> Cfr. Nicoletti, 2010.

<sup>53</sup> Su come i giornali parlano di alcune categorie fragili cfr. Gualdo, 2025a: 114-128. Nel volume non ho avuto spazio per trattare le regole di scrittura non discriminatoria relative ad atlete e atleti paralimpici, che sono state elaborate in Italia a partire almeno dal 2008 e si sono ormai radicate, con effetti incoraggianti sulla maturazione della sensibilità linguistica del giornalismo sportivo; rinvio ai molti articoli raccolti da *Redattore sociale* (<https://www.redattoresociale.it/Tags/sport%20paralimpico>) e al sito del Comitato Italiano Paralimpico (<https://www.comitatoparalimpico.it>; ultimo accesso: settembre 2025). Un caso interessante è quello dell'uso del femminile nella lingua del calcio, studiato da Pepponi, 2023.

<sup>54</sup> Gli studi sul tema dei nomi di professione femminili sono ormai moltissimi; mi limito a rinviare a Marano, Romano, 2024, anche per la bibliografia pregressa; e naturalmente agli altri saggi pubblicati nel fascicolo monografico 8/1 2024 di questa rivista. Un po' meno studiato è il sessismo nei dizionari da una prospettiva metalessicografica; dopo Passarelli, 2010 un buon esempio è Merida, 2021. Nel marzo 2021 la richiesta di modificare la voce *donna* nel vocabolario *Treccani Sinonimi e contrari* ha suscitato un vivace dibattito (per una sintesi, cfr. Caminito, 2021); 'anno seguente, i direttori scientifici del *Dizionario Treccani 100*, 2022, Valeria Della Valle e Giuseppe Patota, hanno scelto di lemmatizzare in entrata sia la forma femminile sia quella maschile di nomi e aggettivi, seguendo l'ordine alfabetico (per cui si avranno *notaia*, *notaio* ma *lettore*, *lettrice*); rinvio, su questo, all'argomentata riflessione di Gheno, 2022; Ringrazio Dalila Bachis e Paola Mondani per gli aggiornamenti che mi hanno segnalato.

**BIBLIOGRAFIA (I SITI CONSULTATI ERANO ATTIVI A SETTEMBRE 2025)**

- Antonelli G. (2025), “Storia brevissima (ma molto intensa) dell’IA-taliano”, in *Lingue e culture dei media*, 9, 1, pp. 4-50.
- Archidata*, *Archivio di retrodatazioni lessicali*, ospitato nel portale dell’Accademia della Crusca, all’indirizzo <https://www.archidata.info>, e integrato nella *Stazione di ricerca lessicografica del VoDIM (Vocabolario Dinamico dell’Italiano)*. Sistema integrato di consultazione consultabile all’indirizzo <https://www.stazionelessicografica.it/>.
- Baldissone G. (2026), *L’opera al carbonio. Il sistema dei nomi nella scrittura di Primo Levi*, FrancoAngeli, Milano.
- Ballini P. L. (a cura di) (2021), *Il Giornale del Mattino di Ettore Bernabei*, Polistampa, Firenze.
- Bambini V. (2017), *Il cervello pragmatico*, Carocci Editore, Roma.
- Beccaria G. L. (2022), *In contrattempo. Un elogio della lentezza*, Einaudi, Torino.
- Bencivelli S., de Ceglia F. P., Rollini, R. (2025), *Comunicare la scienza. Una guida. Nuova edizione*, Carocci Editore, Roma.
- Bender E., Hanna A. (2025), *The AI Con. How to Fight Big Tech’s Hype and Create the Future we Want*, HarperCollins, London-New York.
- Brando M. (s.d.), “Oltre lo specchio della chatbot: quando la chat ci seduce”, leggibile all’indirizzo <https://www.treccani.it/magazine/atlante/societa/oltre-lo-specchio-della-chatbot-quando-l-ia-ci-seduca.html>.
- Burke P. (2013), *Dall’Encyclopédie a Wikipedia. Storia sociale della conoscenza 2*, traduzione di M. L. Bassi, il Mulino, Bologna (ed. or. *A Social History of Knowledge 2. From the Encyclopédie to Wikipedia*, 2012).
- Caminito G. (2021), “Scrittore non è neutro. Piccolo saggio sulle donne, i significati e la scrittura”, in *Dove batte la lingua oggi?*, *Quaderni del Centro di Documentazione Internazionale Alma Sabatini*, 1, pp. 31-44.
- CENSIS 2024, *Il vero e il falso*, 19° rapporto sulla comunicazione (una sintesi è leggibile all’indirizzo <https://www.censis.it/sites/default/files/downloads/sintesi%2019%20rapporto%20comunicazione.pdf>).
- Corbolante L. (2013), “Phubbing, estraniamento «mobile»”, nel blog *Terminologia.etc*, leggibile all’indirizzo <https://www.terminologiaetc.it/2013/08/27/significato-phubbing/>.
- Coulmas F. (2013), *Writing and Society: an Introduction*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Crary J. (2013), *Le tecniche dell’osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, a cura di L. Ac-

- quarelli, Einaudi, Torino (ed. or. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, 1990).
- Cruciani A. (2024), “AI, arriva la ChatGpt addestrata in italiano: cos’è Modello Italia e perché è diversa dalle altre”, intervista a Uljan Sharka, pubblicata il 24 gennaio 2024 nella sezione «L’Economia» dell’edizione digitale del *Corriere della sera*, leggibile all’indirizzo [https://www.corriere.it/economia/innovazione/intelligenza-artificiale/24\\_gennaio\\_24/ai-arriva-chatgpt-addestrata-italiano-cos-modello-italia-perche-diversa-altre-ad54f2ce-bab9-11ee-b7b2-b15b34fba278.shtml](https://www.corriere.it/economia/innovazione/intelligenza-artificiale/24_gennaio_24/ai-arriva-chatgpt-addestrata-italiano-cos-modello-italia-perche-diversa-altre-ad54f2ce-bab9-11ee-b7b2-b15b34fba278.shtml).
- Devoto-Oli (2024), *Nuovo Devoto-Oli. Il Vocabolario dell’italiano contemporaneo*, a cura di L. Seriani e M. Trifone, Mondadori Education, Milano (ed. digitale).
- DOP 2025, Migliorini B., Tagliavini C., Fiorelli P., *Dizionario italiano multimediale e multilingue d’ortografia e di pronunzia*, seconda edizione multimediale 2025, riveduto, aggiornato e accresciuto da P. Fiorelli e T. F. Borri, Rai-Eri, Roma, consultabile all’indirizzo <https://dop.netadcom.com/p.aspx?nID=cerca>.
- Dürscheid C. (2020), “Internet Sprachkritik”, in Niehr T., Kilian J., Schiewe J. (Hg.), *Handbuch Sprachkritik*, Metzler Verlag, Berlin, pp. 326-332.
- Eades D. (2011), “Sociolinguistics and the Law”, in R. Mesthrie (ed.), *The Cambridge Handbook of Sociolinguistics*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 377-395.
- Esposito R. (2015), “Cosa sono i contenuti verticali di un blog?”, leggibile all’indirizzo <https://www.mysocialweb.it/contenuti-verticali/>.
- Fiorelli P. (2025), “D’un certo Dante poeta e d’un certo Benigni lettore”, in *“Qui si conviene usare un poco d’arte”. Studi e testimonianze degli amici per Domenico De Martino*, Ronzani Editore, Firenze, pp. 167-177.
- Floridi L. (2017), *La quarta rivoluzione: come l’infosfera sta trasformando il mondo*, trad. di M. Durante, Raffaello Cortina, Milano (ed. or. *The Fourth Revolution*, 2014).
- Gheno V. (2022), “Al margine della norma: pratiche di lingua ‘ampia’ per un’emersione sociale delle diversità”, in *Circula. Revue d’idéologies linguistiques*, 16, pp. 22-37.
- Glossariomarketing*, <https://www.glossariomarketing.it>.
- GRADIT, *Grande dizionario italiano dell’uso*, ideato e diretto da T. De Mauro, UTET, Torino, 1999-2000, 6 voll. Con dvd-rom; vol. 7, *Nuove parole italiane dell’uso*, 2003, con dvd-rom; vol. 8, *Nuove parole italiane dell’uso II*, 2007, con penna usb (poi in seconda edizione integrata, 8 voll. con penna usb, 2007).
- Gualdo R. (2018a), “Elogio della raccomandazione. Analisi linguistica di sentenze e relazioni della Corte dei conti”, in *Studi Linguistici Italiani*, XLV, pp. 1-42.

- Gualdo R. (2018b), “Letti disfatti. Lettura e scrittura spezzate nei quotidiani digitali”, in *Lingue e culture dei media*, 2, 2, pp. 1-16.
- Gualdo R. (2021), *Introduzione ai linguaggi specialistici*, Carocci Editore, Roma.
- Gualdo R. (2023), “L’ultima edicola. Per un bilancio sull’italiano dei giornali”, in *La Crusca per voi*, 66, 1, pp. 5-7.
- Gualdo R. (2024a), “Nuovi modelli d’analisi per le varietà dell’italiano dei giornali”, 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), Franco Cesati Editore, Firenze, pp. 133-149.
- Gualdo R. (2024b), “Un segno impercettibile, o (im)percettile?”, in *Italiano digitale. La rivista della Crusca in Rete*, XXIX, 2, pp. 132-135, leggibile all’indirizzo <https://id.academiadellacrusca.org/articoli/un-segno-impercettibile-o-impercettile/30235>.
- Gualdo R. (2025a), *La lingua dei giornali*, Franco Cesati Editore, Firenze.
- Gualdo R. (2025b), “Von einer Krise zur nächsten. Definition des Gegners in sprachlichen Auseinandersetzungen um Pandemie und Krieg”, in Moraldo S., Niehr T. (Hrsg.), *Diskurse über Krieg und Frieden in Europa*, numero monografico di *Muttersprache*, 135, 2-3, pp. 92-117.
- Loporcaro M. (2005), *Cattive notizie. La retorica senza lumi dei mass media italiani*, Feltrinelli, Milano.
- Lucenti L. M., Montanari J. (2019) *Bella ci! Piccolo glossario di una lingua sbalconata*, Nuova edizione 2019, Roma, LUMSA-Alghero, Edicions de l’Alguer.
- Magini G. (2017), “Macchine che scrivono romanzi”, leggibile all’indirizzo <https://not.neroeditions.com/archive/macchine-scrivono-romanzi/>.
- Malabaila D. (Primo Levi) 1966, *Storie naturali*, Einaudi, Torino, pp. 23-27.
- Marano L., Romano M. (2024) “Il femminile per alcune cariche politiche nell’ultimo quarantennio (1984-2024). Sondaggi su «La Repubblica»”, in *Lingue e culture dei media*, 8, 1, pp. 129-162.
- Merida R. (2021), “Ideologia linguistica nella lessicografia: le radici delle scelte dei vocabolari dell’uso”, in Pano Alamán A., Ruggiano F., Walsh O. (Hrsg.), *Les idéologies linguistiques: langues et dialectes dans les médias traditionnels et nouveaux*, Peter Lang, Berlin, pp. 133-149.
- mlol – medialibraryonline*, consultabile all’indirizzo <https://www.medialibrary.it/home/index.aspx>.
- Montaigne M. de (2012), *Saggi*, trad. di F. Garavini, note di A. Tournon, testo francese a fronte a cura di A. Tournon, Bompiani, Milano.

- Napoleoni L. (2025), *Tecnocapitalismo. L'ascesa dei nuovi oligarchi e la lotta per il bene comune*, Meltemi, Roma.
- Nencioni G. (1976), “Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato”, in *Strumenti critici*, 10, pp. 1-56; poi in Id., *Di scritto e parlato, Discorsi linguistici*, Zanichelli, Bologna, 1983, pp. 126-179.
- Nencioni G. (1990), “Gianfranco Contini”, in Id., *Saggi e memorie*, Scuola Normale Superiore, Pisa, 2000, pp. 419-428.
- Nencioni G. (1993), *La lingua di Manzoni*, il Mulino, Bologna.
- Neologismi Treccani* (seguito dall'anno di uscita), Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma. Edizione in rete. [https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/neologismi/](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/neologismi/).
- Nicoletti G. (2010), *Mario Luzi e/a Castello*, pubblicato il 30 marzo 2010 nel sito dell'Accademia della Crusca e leggibile all'indirizzo <https://accademiadellacrusca.it/it/contenuti/mario-luzi-ea-castello/16>.
- Odifreddi P. (2005), *Penna, pennello e bacchetta. Le tre invidie del matematico*, Laterza, Roma-Bari.
- Palermo M. (2018), “Organizzare il discorso in rete. Caratteristiche della testualità digitale”, in Patota G., Rossi F. (a cura di), *L'italiano in rete, le reti per l'italiano*, Accademia della Crusca – GoWare, Firenze, pp. 49-63.
- Passarelli M. A. (2010), “Tra Alice Ceresa e il GRADIT: il “femminile” nei dizionari”, in Sapegno, Maria Serena (a cura di), *Che genere di lingua? Sessismo e potere discriminatorio delle parole*, Carocci Editore, Roma, pp. 39-57.
- Pepponi E. (I2023), “«Ma nel calcio femminile il quarto uomo si chiama quarta donna?»». *La lingua speciale del calcio tra innovazioni, contatto linguistico e questione di genere*”, in Orioles V. (a cura di), *Una scuola di linguistica. Fra tradizione e innovazione*, “Il Calamo”, Roma, pp. 157-173.
- Piemontese M. E. (2023), “«Chiamo uomo chi è padrone della sua lingua» (Prima Parte)”, in *Linguisticamente*, 23 maggio 2023, leggibile all'indirizzo <https://www.linguisticamente.org/chiamo-uomo-chi-e-padrone-della-sua-lingua-prima-parte/>.
- Pistolesi E. (2014), “Scritture digitali”, in Antonelli G., Motolese M., Tomasin L. (a cura di), *Storia dell'italiano scritto*, vol. III, *Italiano dell'uso*, Carocci Editore, Roma, pp. 349–375.
- Rodari G. (1992), *Il robot che voleva dormire*, illustrazioni di Ginetta Ioni, Mursia, Milano.
- Russo M. (2023), “Intelligenza artificiale e giornalismo: due facce della stessa medaglia”, pubblicato il 9 ottobre 2023 in *BuoneNotizie.it* e leggibile all'indirizzo <https://www.buone notizie.it>.

[buonenotizie.it/innovazione/2023/10/09/intelligenza-artificiale-e-giornalismo-due-facce-della-stessa-medaglia/rssmrc81/](https://buonenotizie.it/innovazione/2023/10/09/intelligenza-artificiale-e-giornalismo-due-facce-della-stessa-medaglia/rssmrc81/).

Sabatini-Coletti-Manfredini (2024), *Dizionario italiano Sabatini Coletti. Nuova edizione 2024*, a cura di F. Sabatini, V. Coletti, M. Manfredini, Hoepli Editore, Milano (ed. digitale)

Székely É., Miniota J., Hejná M., “Will AI shape the way we speak? The emerging socio-linguistic influence of synthetic voices”, in Proceedings of the 15th International Workshop on Spoken Dialogue Systems Technology, May 27-30, 2024, in “ArXiv”, pp. 335–340, scaricabile all’indirizzo <https://arxiv.org/abs/2504.10650>.

Signorelli A. D. (2025), “Chi è Liang Wenfeng, il fondatore di DeepSeek”, in *Wired*, leggibile all’indirizzo <https://www.wired.it/article/liang-wenfeng-fondatore-deepseek-ritratto/>.

*Slengo*, dizionario online dedicato ai neologismi e al gergo in lingua italiana, consultabile all’indirizzo <https://slengo.it/browse>.

Testa A. (2023), “La lunga strada dell’intelligenza artificiale”, in *Internazionale*, leggibile all’indirizzo <https://www.internazionale.it/opinione/annamaria-testa/2023/03/10/storia-intelligenza-artificiale>.

*Treccani 100* (2022), Della Valle V., Patota, G. (direttori scientifici), *Dizionario dell’italiano. Treccani 100*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2025.

Volpi M. (a cura di) (2018), *Voci della Grande Guerra*, Atti della giornata di studi, Firenze, Villa Medicea di Castello, 10 febbraio 2017, Accademia della Crusca, Firenze.

Zingarelli N. (2025), *Lo Zingarelli 2025. Vocabolario della lingua italiana*, con cd-rom, a cura di M. Cannella e B. Lazzarini, con la collaborazione di L. Canepari *et al.*, Zanichelli, Bologna [ed. digitale].

## FUMETTARE\*

*Riccardo Gualdo<sup>1</sup>, Mario Piotti<sup>2</sup>*

 ORCID: RG 0000-0001-8864-4094 MP 0009-0004-5892-2830

<sup>(1)</sup> Università degli Studi della Tuscia (03svwq685)

<sup>(2)</sup> Università degli Studi di Milano (00wjc7c48)

### Abstract

Breve storia della parola ‘fumettare’: dalle prime attestazioni a metà del secolo scorso a oggi.

**Parole chiave:** fumettare, fumetto, lingua dei fumetti

### FUMETTARE

A brief history of the word ‘fumettare’: from the first attestations in the middle of the last century to today.

**Keywords:** balloon, comics, comics language

Se parliamo di fumetti in Italia, bisogna per forza cominciare con OdB. Oreste del Buono è una delle non molte persone riconoscibili subito dalle sole iniziali del nome o del cognome, come BB – Brigitte Bardot, scomparsa alla fine del 2025. Insieme a Elio Vittorini, nelle pagine del «Politecnico», del Buono ha ammesso il fumetto (e altri generi popolari e di consumo) nelle stanze della cosiddetta cultura “alta”. Collaborò con Giovanni Gandini a lanciare nel 1965 *Linus*, la prima rivista di fumetti rivolta a un pubblico adulto, e la diresse dal 1972 – succedendo allo stesso Gandini – fino al 1981 e poi di nuovo dal 1995 al 2003, l’anno in cui morì nell’ormai “sua” Milano. Ma non è questo il luogo per un omaggio; e tanto altro della poliedrica attività di OdB – assai pertinente ai temi di cui si occupa la nostra rivista – resterebbe fuori da una piccola scheda lessicale. Ci limitiamo perciò solo a una citazione:

---

\* Ringraziamo Natascia Cerqueti, della redazione di wikiradio e Giovanna Rosa, studiosa dell’opera di Oreste del Buono, per averci aiutato nella ricerca.



Da quando Vittorini mi dette via libera a parlar di romanzi gotici e fumetti sul *Politecnico*, mi sono sempre occupato con dedizione di narrativa bassa, sia scritta in un libro sia disegnata e fumettata in un albo, sia filmata per il cinema, telefilmata per la televisione, ritenendola un artigianato vitale per l'immaginazione e la stessa la felicità della gente (del Buono 1988, p. 145).

La parola che c'interessa è *fumettare*. Grazie anche a del Buono, e naturalmente a Umberto Eco, il fumetto non è più, da tempo, una lettura adatta solo a chi ha meno di 18 anni. Oggi, anzi, è diventato un genere per palati raffinati, il *graphic novel*; e l'anglicismo sancisce la conquista di un posto di prestigio nell'industria culturale (cfr. Morgana 2016, pp. 251-252; per il passaggio del fumetto dalla carta al digitale, cfr. Moglia 2022).

Curiosamente, però, il verbo *fumettare* non è ancora stato accolto nei vocabolari dell'uso. Il primo a notarne la presenza è stato Bruno Migliorini nelle sue *Parole nuove* (Migliorini 1963): alla voce *fumetto* Migliorini – che aveva registrato il termine già nella prima appendice al *Dizionario moderno* di Alfredo Panzini (1942) – spiega sia il significato primario («disegno che sembra uscire come una nuvoletta dalla bocca di un personaggio, e contiene le parole che gli si attribuiscono»), sia quello traslato di «narrativa popolare deteriorata»; infine elenca i «der. spreg. *fumettismo, fumettista, fumettistico, fumettesco, fumettogènico, fumettaro, fumettare, fumettizzare, fumettata, fumetteria*». Non ci sono esempi, né definizioni.

Va un po' oltre, molti anni dopo, Claudio Quarantotto. Nel suo repertorio di neologismi registra i verbi *fumettare* e *fumettizzare* (che etichetta come «meno com.»). Di ognuno dei due Quarantotto dà una prima definizione («tr. Raccontare mediante fumetti, trasformare in fumetti (anche in senso fig.)») e riporta un'attestazione giornalistica: «*fumetteranno* anche gli spari di Oswald» (*Paese sera*, 3 giugno 1965) e «Perché evidentemente si è *fumettizzato* anche il critico» (Massimo Lo Jacono, *Corriere lombardo*, 13-14 maggio 1965).

L'occhio esperto di Migliorini e poi le due citazioni di Quarantotto fissano il periodo storico in cui *fumettare* e famiglia si affermano: gli albi a fumetti avevano già conosciuto un successo strepitoso presso il pubblico più giovane dopo il secondo conflitto mondiale; se ne vendevano ogni settimana circa 6 milioni di copie (Della Corte 1961, pp. 186-188), e la storia linguistica dei fumetti in Italia è stata ben ricostruita e raccontata. Ma gli anni Sessanta segnano una svolta importante, perché portano alla ribalta il fumetto d'autore. La ricerca di retrodatazioni con la risorsa *Google Ricerca Libri* permette di recuperare già negli anni Cinquanta una manciata di attestazioni del participio *fumettato* 'raccontato con i fumetti', ma anche 'riempito da fumetti' («carta fumettata» nella rivista *Bollettino dell'Ufficio cattolico dell'educazione*, vol. 6, 1954, p. 9); nei primi anni Sessanta si pescano altre sue apparizioni, riferite però al trattamento industriale di vetro «opalizzato a sfuocatura fumettata», insomma un vetro *fumé*.

Mariella Canziani, per *Archidata*, ha retrodatato nel novembre 2024 *fumettista* dal 1965 (GRADIT) al 1949 e ha trovato un *fumettaro* 'eroe dei fumetti' nel 1952 e «il *fumettismo* dei *fumettari*» (qui senz'altro 'autori, disegnatori di fumetti') in un articolo di Lino Del Fra su *Bianco e Nero* (ma l'annata è 1957, non 1959; comunque qualche anno prima del 1962 che il GRADIT indicava come primo anno di apparizione di *fumettaro*). Analizza *fumettaro* e *fumettista* perfino Maria Giuseppina Lo Duca (in Grossmann, Rainer 2004, pp. 199 e 207); non risulta, però che sia stato segnalato anche l'uso per conversione di *fumettaro* come

aggettivo, per esempio in *Roma fumettata*, titolo della mostra ospitata dal Palazzo delle Esposizioni tra la fine del 2018 e i primi giorni del 2019.

Diciamo qualcosa di più su *fumettare*: l'uso più diffuso è senz'altro quello transitivo di 'raccontare qualcosa' usando i fumetti, intesi come disegni, che siano o no accompagnati da nuvolette di testo. Già negli anni Cinquanta del Novecento è documentata l'accezione di 'volgere a fumetti un testo letterario', come nell'esempio leggibile nella rivista *Il Dramma*, a. 35, n. 570, marzo 1959, p. 3, che merita un'ampia citazione per la valutazione severamente negativa che si dava all'operazione:

La stupidità umana non ha limite, ma coloro che stanno realizzando una Bibbia a fumetti, quell'infinito lo hanno ugualmente superato. Il fumetto costituisce la più squallida vittoria del nostro secolo, perché mantiene in vita l'avvilente equivoco di sconoscere la parola, distruggendo il segno inconfondibile dello splendore teatrale. Se alcuni nostri attori avessero per un istante pensato a questo si sarebbero salvati dal prostituirsi. Solo Vittorio De Sica ha detto di no ad un contratto offertogli da alcuni editori con la cifra in bianco, per «fumettare».

Ma oggi il trasformare una storia in fumetto è accolto tra le pratiche della scrittura creativa, come mostra un esercizio proposto da Occhipinti (2003, p. 45) per il *Laboratorio di testi di narrativa*:

Tenendo presente che ogni sequenza ha un nucleo di azione, dividi in sequenze e fumetta alcuni testi qui di seguito presentati.

E anche gli studi linguistici hanno confermato la maturità del linguaggio dei fumetti «e la possibilità di fumettare gli argomenti più disparati, anche alti, senza svilirli, ma anzi consentendo di trattarli secondo una stimolante profondità interpretativa» (Morgana, Sergio 2020, p. 73; altri importanti studi sul linguaggio del fumetto in Piotti-Prada 2020, cui rinviamo per la bibliografia precedente).

Ma l'uso assoluto nel significato di 'pubblicare fumetti' è precocemente registrato in uno scherzoso trafiletto di *Cronache del cinema e della televisione*, 1960, p. 13:

Nelle sale cinematografiche sono appesi i cartelli che invitano a «Non fumare». Negli uffici dei produttori bisognerebbe appendere, sotto la tradizionale scritta «La cambiale è uguale per tutti», un cartello che dicesse: «Non fumettare».

In seguito sembra essersi abbastanza affermata, stando ai *corpora* in rete (*Colinweb*, *Repubblica* e *Corriere della sera*, nella *Stazione lessicografica del VoDIM*), l'accezione più tecnica di 'completare con fumetti di testo un disegno o una striscia disegnata', per esempio nella sequenza «fumettare una vignetta». Un'accezione di cui però si trova documentazione già molti anni fa, in *Nuova Antologia*, vol. 462, 1954, p. 199:

[...] un vecchio manifesto ce lo ricorda [si sta parlando di Charles Chaplin Senior, padre del ben più noto Charlie Chaplin] in frak e cilindro, sorridente, mentre reclamizza in tre disegni fumettati «The Girl was young and pretty», written, composed and sung with the greatest success by Charles Chaplin.

Ripercorrendo all'indietro la storia di vari lemmi della famiglia di *fumetto*, Alice Muresu (2023, pp. 116120) dà il giusto merito a Quarantotto. Si potrà fare ancora di meglio (non moltissimo, s'intende) con l'aumento di risorse digitalizzate; ma crediamo che valga il principio per cui una parola passa dal rango di occasionalismo brillante a quello di voce effettivamente circolante nell'uso comune quando il suo referente oggettivo o concettuale entra nella competenza diffusa; quando se ne discute largamente nella società.

Già nel 1947 Oreste del Buono fumettò, in 15 vignette dal tratto rapido (suoi i disegni e i testi delle nuvolette), alcuni momenti chiave del romanzo gotico *The Italian*, di Ann Radcliffe. La canonizzazione dei fumetti tra le arti narrative del XX secolo gli deve molto; e forse del Buono ha contribuito anche a far circolare nella lingua italiana il verbo *fumettare* e i suoi parenti più prossimi, che meriterebbero ormai di entrare a pieno titolo, senza l'etichetta «spreg», anche nei vocabolari dell'uso.

## RIFERIMENTI ESSENZIALI

- Archidata*, *Archivio di (retro)datazioni lessicali*, nella pagina della *Stazione di ricerca lessicografica* del *VoDIM*.
- Daniele Brolli, “Versioni soggette a smentita”, in Oreste del Buono, *La parte difficile e altri scritti*, Milano, Libri Scheiwiller, 2003, pp. 359-369.
- Oreste del Buono, “Il romanzo nero”, in *il Politecnico*, 35, gennaio-marzo 1947, pp. 39-42; il numero è digitalizzato all’indirizzo [https://collezioni.unimi.it/fondiapice/viewer/?page\\_id=244785](https://collezioni.unimi.it/fondiapice/viewer/?page_id=244785).
- Oreste del Buono, “Le confessioni di un corruttore”, in *Enciclopedia del fumetto*, a cura di Graziano Origa, Milano, Milano Libri, 1969, pp. 55-56.
- Oreste del Buono, “Vittorini senza monumento”, in *Linus*, n. 121 (1975/4), pp. 21-26.
- Oreste del Buono, “Ringraziamenti & precisazioni”, in *Nel tempo del sogno. Le forme della narrativa fantastica dall’immaginario vittoriano all’utopia contemporanea*, Ravenna, Longo, 1988, pp. 145-147.
- Carlo Della Corte, *I fumetti*, Milano, Mondadori, 1961.
- GRADIT = *Grande dizionario italiano dell’uso*, 6 voll., Torino, UTET, 1999; con gli aggiornamenti di *Nuove parole italiane dell’uso*, 2003 e 2007; consultato nella versione su supporto digitale.
- Maria Grossmann, Franz Rainer, *La formazione delle parole in italiano*, Tübingen, Niemeyer, 2004.
- Paolo Interdonato, “Milano e il fumetto, Milano è il fumetto”, in *Todas as Letras Revista de Língua e Literatura*, 21, 2019, pp. 191-201 (l’articolo si può scaricare liberamente online).
- Bruno Migliorini, *Appendice al “Dizionario moderno”*, in A. Panzini, *Dizionario moderno*, Milano, 1942<sup>8</sup>, pp. 761-879.
- Bruno Migliorini, *Parole nuove. Dodicimila voci a complemento del «Dizionario moderno» di Alfredo Panzini*, Milano, Hoepli, 1963.
- Andrea Moglia, “Dalla tavola al web: la lingua dei fumetti di Leo Ortolani, Zerocalcare, Sio e Fumettibrutti”, in *Lingue e culture dei media*, 6/2, 2022, pp. 103-126.
- Silvia Morgana, “La lingua del fumetto”, in Ilaria Bonomi, Silvia Morgana (a cura di), *La lingua italiana e i mass media*, Roma, Carocci, 2016, pp. 221-255.
- Silvia Morgana, Giuseppe Sergio, “Sul linguaggio del *graphic journalism*: quando il fumetto fa informazione”, in Mario Piotti, Massimo Prada (a cura di), *A carte per aria. Problemi e metodi dell’analisi linguistica dei media*, Franco Cesati, Firenze, pp. 31-78.

Alice Muresu, “Claudio Quarantotto, Dizionario del nuovo italiano (lettere D-G), segmento FU-GI”, in *AVSI*, VI, 2023, p. 118.

Giovanni Occhipinti, *Metodologia didattica della scrittura creativa. Come programmare strategie del fantastico*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003.

Mario Piotti, Massimo Prada (a cura di), *A carte per aria. Problemi e metodi dell'analisi linguistica dei media*, Firenze, Franco Cesati, 2020.

Claudio Quarantotto, *Dizionario del nuovo italiano*, Roma, Newton Compton, 1988.

Giovanna Rosa (a cura di), *L'infaticabile OdB*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2016.

Giovanna Rosa, *Influencer: Oreste del Buono*, Rai RadioTre, wikiradio, trasmissione del 18 giugno 2025.

Annalisa Stancanelli, *Vittorini e i balloons: i fumetti del Politecnico*, Acireale/Roma, Bonanno, 2008.

Stazione di ricerca lessicografica del VoDIM (*Vocabolario Dinamico dell'Italiano*), consultabile all'indirizzo <https://www.stazionelessicografica.it>.

OSSERVATORIO

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

*Marcello Aprile*

 ORCID: MA 0000-0002-3908-1616

Università del Salento (03fc1k060)

### Abstract

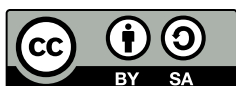
Questa seconda puntata dell'editoriale dell'Osservatorio sulle serie televisive traccia un panorama della serialità televisiva italiana degli ultimi due anni, ancora genere per genere, partendo da uno sguardo a quelli finora poco o per nulla esplorati in Italia, come l'esordio (sfortunato) nel genere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

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

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

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

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



## 1. PREMessa

In questo secondo numero dell'Osservatorio<sup>1</sup> presentiamo diversi interventi sul panorama seriale. Abbiamo un articolo di Jader Ferrazzi e Rossella Refolo sul *pugliese*, cioè sulle fiction di argomento poliziesco girate e ambientate in Puglia (*Lolita Lobosco*, *Gerri*, *Il metodo Fenoglio*), uno di Milena Romano sulle docuserie di Netflix tra il 2020 e il 2025, ma anche una proiezione internazionale garantita dal lavoro di Giorgia Persiani sulla lingua della *sitcom* *The big bang theory* e da quello di Angelo Variano sul lessico delle serie di fantascienza.

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

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

## 2. SERIE INNOVATIVE E GENERI INESPLORATI

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

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

La sceneggiatura, nel rispetto delle regole del genere, prevede dialoghi serrati, con abbondanza di frasi nominali<sup>2</sup>, la geolocalizzazione all'americana con i punti cardinali, i numeri scanditi ("tre zero uno"). Eccone un esempio:

Luca: Visuale sud pulita. Telecamere disattivate.

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

Luca: Bingo

Diana: Bingo.

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

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

Diana: Ma io non mi fermo.

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

Diana: Chi siete?

Matteo: La verità.

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

### 3. IL BIOPIC

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

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

<sup>3</sup> Aprile 2024: 50.

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

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

#### 4. IL POLIZIESCO E IL CRIME DRAMA

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

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

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

secondo piano temporale principale, secondo la concezione contemporanea del *flashback* che trova le sue radici in *Lost*, per cui il passato e il presente non sono più gerarchizzati (il primo subordinato al secondo) ma si alimentano di linfa propria. Altri piani temporali (o spazio-temporali, se contiamo le vicende che si svolgono in Sardegna) di minore estensione sono poi disseminati qua e là. Completiamo la macrostruttura osservando che ciascuno dei quattro episodi è incentrato su un singolo personaggio, segnalato dal suo nome in caratteri bianchi su sfondo nero: Stefano Mele, Francesco Vinci, Giovanni Mele e Salvatore Vinci. Ciò spiega anche bene come alcune scene, da un episodio all'altro, si ripetano, ma viste da diversi punti di vista<sup>5</sup>, fatto che aggiunge complessità, ma anche interesse e che riallaccia di continuo fili apparentemente interrotti. Il punto di vista corre senza tregua dagli inquirenti agli accusati, persino in modo da confondere le idee e da non dare allo spettatore punti di riferimento certi.

Il meccanismo di *suspence* nella narrazione è collaudato e della massima efficacia. La coppia di future vittime Migliorini e Mainardi viaggia in macchina nella notte oscura e l'uomo ignora o sottovaluta l'allarme della ragazza (“Dai, Paolo. Dai, Paolo, lo sai che ci ho paura” “Ma lo vedi che traffico che c'è?”: domanda e risposta che corrispondono ai punti 2 e 3 delle funzioni di Propp, *divieto* e *infrazione*). La musica di sottofondo, diegetica perché proveniente dall'autoradio (è il capolavoro di Phil Collins *In the air tonight*, uscito l'anno prima<sup>6</sup>), è presto affiancata e poi sovrastata da quella extradiegetica della colonna musicale di Alessandro Cortini, che sottolinea in modo drammatico, nella sua angosciosa monotonia che si prolunga per tutte le puntate, le fasi della sparatoria. Finisce così la prima scena de *Il Mostro*, ma non certo il lunghissimo *teaser*, che si prolunga nel *pilot* per ben 11 minuti<sup>7</sup> e anticipa la breve sigla, giocata sui toni del bianco sporco e del nero e costituita dall'immagine di un bisturi che ritaglia lettere da titoli di giornale in alternanza con sequenze di flash da immagini di repertorio autentiche; le lettere ritagliate si ricompongono poi fino a formare il titolo della serie.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ne viene fuori, nei 6 episodi dell'opera (più un film lungo che una serie televisiva), il primo poliziesco italiano a sviluppo quasi interamente orizzontale anziché verticale<sup>9</sup>, altro tratto di una certa originalità che rende peraltro necessario un nodo macrotestuale<sup>10</sup> di solito del tutto assente nel giallo, vale a dire il riassunto delle puntate precedenti.

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

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

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

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

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

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

<sup>9</sup> Per la terminologia cfr. Aprile 2010: 28.

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

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

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

## 5. LE SERIE DI TAGLIO SOCIALE

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

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

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

Antonia: Ci stai provando?

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

Antonia: Cosa sei?

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

Decisamente, *Antonia* è una delle opere più interessanti e riuscite dell'ultimo biennio<sup>11</sup>. Più *young adult* che *teen drama* (l'opera narra vicende della generazione Z), **Prisma** (Amazon Prime Video, 2022-2024) è una serie di cui nel 2024 è uscita la seconda stagione; è stata cancellata la terza stagione già scritta. L'opera, scritta da Ludovico Bessegato e Alice Urciuolo, affronta temi scottanti, a volte dolenti: la vita nella provincia profonda (Latina) di due gemelli identici, la sessualità, l'identità di genere, il bullismo e il *revenge porn*, il trap, ecc. E lo fa con un linguaggio crudo e diretto, con ampio ricorso all'elemento locale. Si veda questo dialogo telefonico, in cui un personaggio (Waso) ha una pronuncia settentrionale e l'altro, Daniele, è uno dei due gemelli:

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

Daniele: Ma che vor dì, in che senso?

Waso: Ve lo devo spiegare?

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

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

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

Waso: Mi dispiace, non so cosa dirvi

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

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

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

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

6. IL *PERIOD DRAMA* E LE SERIE STORICHE

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

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

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

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

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

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

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

L'impasto linguistico è giocato interamente e coerentemente sul romanesco<sup>13</sup>, a dosi diverse secondo i personaggi, massima per il popolo e minima per la protagonista, che è maestra elementare e usa chiaramente meno la lingua locale. Per il vocalismo, abbiamo in modo abbastanza sistematico tratti come la monotongazione (*òmini, bòno, che vvoi?*), la conservazione di *e* protonica e postonica nei clitici (*de, fermateve, ve tratto*), il passaggio di *o* protonica a *u* (*nun te reggi*); per il consonantismo la pronuncia lunga di *b* e *g* palatali intervocaliche (*robba*), l'affricazione di *s* dopo *n, r, l*, anche in fonosintassi (*non zo', non zolo, rinzavito*), la rotacizzazione di *l* prima di una consonante, anche in fonosintassi (*càrvolano, er prossimo*), l'esito del nesso NJ > *gn* (specialmente nelle forme del verbo *magnà*, una vera e propria forma bandiera), lo scadimento della laterale palatale a *y* (*je magnano, pijà, daje, che je do*); l'assimilazione ND > *nn* è costante nella coniugazione del verbo *andare* (*annà, annartene*), ma molto oscillante e meno presente in altri casi. Per la morfologia, l'articolo determinativo maschile è prevalentemente *er* al singolare (*er prossimo*) e *li* al plurale (*l'inglesi*); compare anche la forma accorciata del possessivo (*mi zia*). È cristallizzata dal romanesco antico la forma *so* 'sono' (*so ffascisti, so l'inglesi*), mentre dal romanesco di seconda fase vengono le prime persone plurali sistematicamente in *-amo* (*stamo, speramo*), *-emo* (*semo, risolvemo*). È sistematico il troncamento degli infiniti che determina forme ossitone (*sapé, sentì, spaventà, annà*) e parossitone (*combatte*).

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

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

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

Il lavoro su cui ci concentreremo di più, ed è insieme una serie storica e un *biopic*, è **M II figlio del secolo** (Sky Atlantic, 2025, una stagione finora prodotta; nel momento in cui scriviamo la seconda stagione è incerta), a nostro avviso l'opera italiana<sup>14</sup> più originale dell'ultimo anno per stile visivo, concezione, linguaggio e, non ultimo, recitazione (Mussolini è un memorabile Luca Marinelli). Il lavoro dipende dal libro di Antonio Scurati del 2018, di cui riprende anche il titolo.

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

<sup>13</sup> Per la lista dei fenomeni cfr. il lavoro di D'Achille 2002.

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

nero si aggiunge spesso al colore, solo all’inizio con filmati del tempo (tra cui quello del Mussolini di piazzale Loreto). Gli elementi che puntano alla suggestione (ma mai all’esor-natività fine a sé stessa) sono tanti: si va dalla proiezione massiccia di immagini slegate dall’andamento narrativo alle sovrapposizioni che tagliano lo schermo orizzontalmente, dai primi piani racchiusi in occhio di bue fino all’uso intensivo di un nodo microtestuale<sup>15</sup> come la voce fuori campo; i continui, lunghi piani sequenza fungono peraltro anche da esterni-ponte<sup>16</sup> tra una scena narrativa e un’altra.

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

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

[*sguardo in macchina*]

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

Devo il mio nome alla fede socialista di mio padre.

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

<sup>15</sup> Per la terminologia cfr. De Berti 1984; Aprile 2010: 14-15.

<sup>16</sup> Per la terminologia cfr. Cuccu 1997.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Oggi nasce il fascismo.

*[torna allo sguardo in macchina]*

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

Seguitemi.

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

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

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

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

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

Ma i Fasci di combattimento non sono un partito. Sono un antipartito<sup>17</sup> [...].  
Pratichiamo l'antipolitica.

È invece ben fondato storicamente, e coerente con il clima dell'epoca, l'intervento, alla stessa cena, di un *samurai* (l'episodio però non è mai avvenuto, e lo precisiamo solo a beneficio della necessaria distinzione tra un'opera narrativa e un documentario storico, non sempre chiara a chi cerca l'esattezza richiesta al secondo nell'invenzione lecita concessa alla prima). La parola è stata introdotta, peraltro proprio da D'Annunzio (che è una figura antagonista importante nella serie di cui parliamo) nelle sue *Favole mondane*, nel 1914<sup>18</sup>, pochissimi anni prima.

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

<sup>18</sup> La data 1845 proposta da GRADIT è chiaramente sbagliata.

## 7. IL RITORNO DELL'AVVENTURA

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

Nel *Sandokan* contemporaneo, come correttamente dichiarato nei titoli di testa, i personaggi, e solo essi, sono ispirati a quelli di Emilio Salgari; ma non lo sono certo le vicende, dato che sembra che gli autori non abbiano neanche tentato lo sforzo di leggere lo scrittore veronese per capire a quali avvenimenti ispirarsi. È invece ben presente agli autori lo sceneggiato di Sollima, che si pone quindi contemporaneamente come fonte ispiratrice e come modello da cui distaccarsi<sup>19</sup>.

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

In generale, si apprezza nel nuovo *Sandokan* la gradevolezza dell'impianto visivo, costruito su colori caldi e scenari paratropicali, se si accetta – e del resto non si può richiedere al pubblico medio una competenza botanica di dettaglio – di vedere foreste di lecci, cerri, pini e macchia mediterranea arricchite da palme aggiunte per l'occasione al posto dei magnifici *banjan* a espansione colonnare che si ammirano nell'opera di Sollima, girata nel Sud-est asiatico e non in Calabria. I tropici del nuovo *Sandokan* potrebbero insomma essere dappertutto, ma ciò non toglie che le possibilità tecniche del nuovo secolo abbiano conferito all'opera enormi potenzialità in più. Certo, un minimo di accuratezza non avrebbe guastato<sup>20</sup>: non c'era bisogno di inserire *La Traviata* (1853) nella musica diegetica dell'or-

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

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

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

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

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Aprile, M. (2010), “La serialità televisiva. Uno sguardo complessivo”, in Aprile, M., de Fazio, D. (a cura di), *La serialità televisiva. Lingua e linguaggio nella fiction italiana e straniera*, Congedo, Galatina, pp. 13-50.
- Aprile, M. (2024), “La serialità televisiva in Italia. Osservatorio sulle annate 2021-2024”, *Lingue e culture dei media* 8/2, pp. 48-72.
- Cuccu G. (1997), *Antonioni. Il discorso dello sguardo e altri saggi*, ETS, Pisa.
- D’Achille, P. (2002), “Il Lazio”, in Cortelazzo M. *et alii* (a cura di), *I dialetti italiani. Storia, struttura, uso*, UTET, Torino, pp. 515-567.
- De Berti R. (con la collaborazione di Piana D.) (1984), “Segnali”, in Casetti F., *Un’altra volta ancora. Strategie di comunicazione e forme di sapere nel telefilm americano in Italia*, Rai-Eri, Roma, pp. 49-67.
- GRADIT = De Mauro, T. (2007), *Grande dizionario italiano dell’uso*, 8 voll., UTET, Torino, 2007.
- Rohlf G. (1969), *Grammatica storica dell’italiano e dei suoi dialetti. Vol. 3. Sintassi e formazione delle parole*, Einaudi, Torino (si cita per paragrafi).
- Sabatini F. (1985), “L’“italiano dell’uso medio”: una realtà tra le varietà linguistiche italiane”, in Holtus G., Radtke, E. (a cura di), *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, Narr, Tübingen, pp. 154-184.
- Trivero, P. (2012), “Salgari al cinema e alla televisione”, in Di Benedetto, A. (a cura di), *La geografia immaginaria di Salgari*, Bologna, il Mulino, pp. 169-186.
- Vignuzzi U. (1994), “Il dialetto perduto e ritrovato”, in De Mauro T. (a cura di), *Come parlano gli italiani*, La Nuova Italia, Firenze, pp. 25-33.

OSSERVATORIO

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

Rossella Refolo, Jader Ferrazzi

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

Università per Stranieri di Perugia (047302w76)

### Abstract

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

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

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

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

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



## 1. LA FICTION POLIZIESCA: BREVE STORIA DI UN GENERE DI GRANDE FORTUNA<sup>1</sup>

L'anglicismo *fiction* è definito dal GRADIT (che ne data l'ingresso nella lingua italiana<sup>2</sup> al 1963) come ‘opera letteraria, film o programma televisivo, specialmente a episodi o puntate, basati su storie di carattere fantastico, avventuroso, poliziesco, dell'orrore, ecc. Genere cui appartengono tali opere e produzioni’. Il termine, che a rigore dovrebbe essere accompagnato dall'attributo pertinente al medium, nell'uso corrente circoscrive il suo significato alla forma specifica della narrativa, e prettamente al prodotto televisivo indigeno<sup>3</sup> (Buonanno 2002, 2012). «Per una sorta di paradosso, un prestito dall'inglese come *fiction* è associato preferibilmente al prodotto italiano, mentre parole italiane come *serie* sono associate almeno in metà dei casi ai prodotti americani» (Aprile-de Fazio 2010: 8). La storia dei due prodotti, americano e italiano, segue una scansione in fasi equiparabili. Se la *serie* iniziava ad affermarsi in America durante la prima Golden Age dei *teledramas* tra la fine degli anni Quaranta e quella dei Cinquanta, per poi cristallizzarsi in forme standard dopo il rivoluzionario passaggio alla registrazione su pellicola (e alla capitalizzazione, con l'inserimento delle interruzioni pubblicitarie) nel 1956<sup>4</sup>, la *fiction* italiana seguiva una traiettoria dello stesso tipo poco più tardi, in tre fasi: 1) la produzione autoctona di teleromanzi e sceneggiati tra 1950 e 1975; 2) l'importazione di prodotti esteri a scapito della produzione nostrana tra 1976 e 1995; 3) l'importazione di prodotti stranieri ma il ritorno in auge, dal 1996, della produzione domestica, che si dota di propri caratteri stilistici e formali (Grasso 2007; Alfieri-Motta-Rapisarda 2008). A tal proposito, Grignaffini parla di una trasformazione netta in termini produttivi, distributivi ed editoriali da poter essere considerata una rivoluzione:

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

È da collocare in quest'ultima fase il processo che ha reso la serie italiana quasi totalmente legata al giallo<sup>5</sup>, soprattutto declinato nel poliziesco. Questo genere è sempre stato fra i più

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

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

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

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

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

dominanti nei network americani soprattutto per la sua «capacità di adattarsi alle esigenze produttive e distributive» permettendo «di realizzare un enorme numero di episodi auto-conclusivi» con «ambienti e personaggi ricorrenti», dando «al pubblico un contenuto a cui affezionarsi settimana dopo settimana» e «agli investitori pubblicitari una certezza in termini di investimenti e ricavi» (Dusi-Grignaffini, 2020: 99), questi vantaggi continuano tuttora a dare i loro frutti, basti pensare all'enorme popolarità<sup>6</sup> di serie quali *Law & Order - I due volti della giustizia* (NBC, 1990-2010; 2022-presente), *NYPD Blue* (ABC, 1993-2005), *The Mentalist* (CBS, 2008-2015), *Castle* (ABC, 2009-2016), *Bones* (Fox, 2005-2017), *The Shield* (FX, 2002-2008), *Criminal Minds* (CBS, 2005-2020; Paramount+, 2022-presente), *NCIS - Unità anticrimine* (CBS, 2003-presente), *CSI - Scena del crimine* (CBS, 2000-2015) e relativi *spin-off*. In Italia, dove – come detto – il poliziesco è apprezzatissimo, queste serie internazionali vengono importate, doppiate e distribuite (con alti indici di gradimento del pubblico), e si aggiungono al vasto elenco di gialli locali. A proposito del poliziesco televisivo “all’italiana”, Buonanno (2012) ne descrive la parabola di affermazione attraverso l’efficace metafora del passaggio da ‘genere di mare’ (storie straniere) a ‘genere di campagna’ (storie domestiche), secondo una scansione in tre periodizzazioni quasi del tutto sovrapponibili a quelle dello sviluppo della *fiction* italiana, citate in precedenza<sup>7</sup>. In una prima fase, che si colloca contestualmente alla nascita della televisione italiana, il filone del poliziesco – seguendo le orme del ben più popolare *sceneggiato* – si basa sull’adattamento di classici europei e americani della narrativa gialla: le storie, pur prodotte localmente, sono originate e ambientate in contesti geoculturali esteri. La *fiction* poliziesca nostrana, che inizia ad ambientare il crimine nella realtà locale, comincia ad emergere solo in una seconda fase, tra gli anni Settanta e Ottanta, ma viene presto sovrastata dai concorrenti stranieri. Solo nei primi anni Novanta (terza fase) si pongono le basi del modello del poliziesco all’italiana, con l’inserimento di quattro elementi fondamentali: la commistione tra genere comico e genere drammatico; l’ambientazione delle storie in località di provincia (o la ‘provincializzazione’ delle metropoli); la presenza di un retroscena sentimentale e familiare del protagonista; la presentazione dei protagonisti come “leader ironici”<sup>8</sup>. Così, otteniamo prodotti nostrani<sup>9</sup> come *Il maresciallo Rocca* (Rai 2, Rai 1, 1996-2005), *Carabinieri* (Canale 5, 2002-2008), *Distretto di polizia* (Canale 5, 2000-2012), *La squadra* (Rai 3, 2000-2007), *Don Matteo* (Rai 1, 2000-presente) e la fortunatissima serie del *Commissario Montalbano* (1999-2021), vero fiore all’occhiello del genere, che ha tracciato gli stilemi<sup>10</sup> del più recente poliziesco<sup>11</sup>:

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

<sup>6</sup> Il numero di serie prodotte ne è una dimostrazione.

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

<sup>8</sup> Buonanno, 2012.

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

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

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

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

Il poliziesco italiano, da un punto di vista linguistico, prende a questo punto due strade. Da una parte si sviluppano prodotti che restano nel solco del vecchio modello del parlato televisivo: serie che, come *Don Matteo*, mostrano «un tasso di diatopia vicino allo zero», per cui, nonostante la «precisa collocazione toponomastica», il linguaggio non si fa condizionare in alcun modo dalla «curvatura locale del parlato» (Coveri 2020: 135), oppure si limitano a utilizzare un italiano regionale del Centro Italia (molto spesso quello romano) seguendo il prototipo del modello tracciato da *Il maresciallo Rocca*. Dall'altra, la nuova tendenza (parallela a quella letteraria<sup>12</sup>) che si va a definire col successo di *Il Commissario Montalbano* che, pur non essendo la prima né l'unica ad utilizzare un linguaggio fortemente localizzato<sup>13</sup>, è quella che apre la strada ad un poliziesco che nutre maggior attenzione per il panorama linguistico locale, diatopicamente e diastraticamente marcato. La categoria, in questo caso, si riempie di titoli come *Imma Tataranni - Sostituto Procuratore* ambientato a Matera, *I bastardi di Pizzofalcone* a Napoli, *Stucky* a Treviso e *I delitti del BarLume* a Pineta, città immaginaria della Toscana. Su questo versante, particolare fortuna sembrano avere le serie televisive ambientate al Sud, e ultimamente soprattutto in Puglia, cui si è scelto di dare spazio in questo articolo. Si propone infatti un confronto e un'analisi del linguaggio di tre serie televisive “pugliesi” (*fiction* poliziesche ambientate in Puglia): *Le indagini di Lolita Lobosco*, *Gerri* e *Il metodo Fenoglio – L'estate fredda*.

## 2. LA PUGLIA STEREOTIPATA DELLA “MONTALBANA” LOLITA LOBOSCO

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

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

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

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

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

Lolita, infatti, è la controparte barese del Commissario Montalbano in quasi ogni singolo aspetto<sup>15</sup>. Gabriella Genisi si è esplicitamente ispirata ai libri con protagonista il commissario Montalbano per i suoi romanzi<sup>16</sup>, anche nelle scelte linguistiche (seppure l’uso del dialetto e dell’italiano regionale sia meno frequente rispetto a Camilleri)<sup>17</sup>. Sono entrambi a capo della stazione di polizia (oltretutto, nella versione letteraria, Lolita è una commissaria proprio come Salvo Montalbano) e possono contare su un vice pronto ad appoggiarne ogni intuizione, anche contraria alle procedure standard, senza però dimenticare di riportare il proprio superiore coi piedi per terra. Nel caso di Lolita, sono numerosi i rimproveri affettuosi di Antonio Forte (interpretato da Giovanni Ludeno): «ma tu a me mi vuoi far morire dalla preoccupazione» (3,2)<sup>18</sup>, così come le sue ammonizioni (non prive di una nota ironica) sui possibili risvolti negativi delle iniziative impulsive di Lolita: «è capace che ti sbattono a dirigere il traffico a Giovinazzo a te» (1,1), «senza l’autorizzazione del magistrato, ci sbattono al collegio a me e a te» (1,2). Il rapporto tra Lolita e Antonio, ben caratterizzato in ogni episodio, è quello di un’amicizia indissolubile che li lega da tutta la vita, essendo stati compagni di banco «dall’asilo all’università» (1,1). Per molti anni, ha

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

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

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

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

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

rappresentato per lui un amore non corrisposto e ancora idealizzato, nonostante sia sposato e abbia due figli. Non di rado, infatti, tra un’indagine e l’altra, rivolge a Lolita qualche battuta ammiccante del tipo: «veramente mó mi aspettavo che mi dicessi “ti amo”» (2,4). Comune a entrambe le serie è il fatto che all’interno della squadra investigativa non emerga alcun tipo di contrasto: il gruppo appare così coeso da assumere i tratti di una *work-family*. Qualche screzio si manifesta solo con i superiori (qui con la figura del questore Iacovella, interpretato da Ninni Bruschetta), al cui distante controllo i protagonisti devono quasi sfuggire. Tra i vari sottoposti che compongono la squadra, come si accennava in precedenza, vi è l’indispensabile presenza di una spalla comica, fortemente stereotipata dal punto di vista regionale. Parliamo, in questo caso, del poliziotto Raffaele Esposito (interpretato da Jacopo Cullin), a cui è affidato il compito di esasperare l’elemento umoristico-macchiettistico: trentenne, tifoso sfegatato *della Bari* e sottomesso alle figure femminili della sua vita. Al contrario del suo corrispettivo siciliano, l’agente Catarella di *Montalbano*, che appare solo in brevi scambi di battute col commissario e quasi esclusivamente con la funzione di alleggerire il tono della narrazione, l’agente Esposito è un personaggio più approfondito che prende forma, via via sempre di più, nella sua dimensione personale. Inizialmente è ritratto come il tipico mammoni che si piega senza batter ciglio al volere della madre: vive con lei, non può rifiutarsi di accompagnarla ogni domenica a fare visita ai parenti o di mangiare il cibo che lei gli prepara e che gli porta quotidianamente sul luogo di lavoro<sup>19</sup>: «má, domani niente cartellate, devo lavorare» (1,1). La presenza della madre è talmente asfissiante che, a seguito di una telefonata, Lolita la scambia per una fidanzata di Esposito (1,1):

Lolita: Espò, ma da quanto state insieme?

Esposito: Na vita!

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

Esposito: No, è mia mamma.

Lolita: ... A posto!

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

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

Lolita: Eh, certo, má!

Carmela: Così Lolita ci manda falliti!

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

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

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

Mariuccio: Che fattura?

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

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

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

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

Lolita: Eh!

Mariuccio: È che pensavo che fosse facoltativo...

Antonio: Sì, a piacere tuo.

Mariuccio: E mi piaceva così.

Ritornando alla questione familiare, questa non si esaurisce nell’aspetto comico appena menzionato, ma crea una rete di sostegno per la protagonista. Litigi e discussioni sono certamente all’ordine del giorno, ma è innegabile il supporto delle persone care nel farle superare i momenti più difficili. Onnipresente, tramite numerosissimi *flashback* – in cui «da serie strizza apertamente l’occhio a *L’amica geniale*, a quell’immaginario di un Sud di piccoli crimini e vita da strada ormai consolidata» (Aldo Grasso, *Corriere della Sera*, 28 febbraio 2021) – la figura di Nicola *Petresine*, defunto padre di Lolita. La progressiva scoperta del passato del genitore permette a Lolita di perdonarlo per la sua attività di contrabbando di sigarette. Al contrario, Salvo Montalbano vive una vita solitaria: le figure genitoriali sono pesantemente assenti<sup>20</sup>, la fidanzata è lontana e compare quasi esclusivamente in brevi conversazioni telefoniche (le visite di persona sono molto rare) e, al di fuori del rapporto quasi esclusivamente lavorativo con gli altri membri del corpo di polizia, non ha vere e proprie amicizie. Lolita, invece, può sempre contare sulla PM e amica del cuore Marietta Carrozza (interpretata da Bianca Nap-

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

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

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

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

Lolita: Dottor Massimi, ha notato qualcosa di strano?

[...]

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

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

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

Massimi: Come desidera. E arrivederci, Lolita.

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

[...]

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

Lolita: Pure un poco scemo.

Antonio: *Sine ullo dubbio, nu* provolone.

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

Dove la serie differisce maggiormente dal suo modello ispiratore è nell'elemento femmi-  
nile<sup>21</sup> che, come accennato in precedenza, si sviluppa principalmente su due piani. Da una

<sup>21</sup> Rispetto al passato, un chiaro elemento di innovazione può essere rilevato nel protagonismo

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

Leon: Sapete che mestiere fa Lolita?

Martina: Beh... la stilista?

Lolita: Magari!

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

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

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

Lucia: Una poliziotta con i tacchi? Veramente bellissimo!

Dall'altra, in rimandi isolati e mai parte di un discorso sistematico, alle difficoltà di una donna in un ruolo di potere all'interno delle forze dell'ordine. Simbolico, e carico di una descrizione fortemente stereotipata del Sud Italia volta a solleticare l'attenzione del telespettatore medio, il monologo di Lolita nell'episodio pilota<sup>22</sup>:

Sono più di cinquant'anni che la prima donna è entrata in polizia, e ancora oggi non si tratta di una passeggiata. Soprattutto se hai quarant'anni, la quinta di reggiseno e ti chiami Lolita. Perché al Sud, qui da noi, con la quarta, non fai nemmeno notizia<sup>23</sup>.

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

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

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

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

### 2.1. Il panorama linguistico della Bari di *Lolita*

Procediamo ora a un’analisi linguistica della serie *Le indagini di Lolita Lobosco*<sup>24</sup>, che si concentrerà sullo studio delle tendenze fonetiche e morfosintattiche<sup>25</sup>, del lessico regionale e terminerà con un focus sul parlato di alcuni dei personaggi caratterizzanti della *fiction*. Molte delle critiche che sono state mosse alla *fiction*, specialmente ai tempi del suo esordio, si riferiscono alla stereotipata rappresentazione della città e della sua popolazione. Oltre ai luoghi comuni ormai ammuffiti sul Sud Italia<sup>26</sup> – eppure duri a morire, dato che continuano a divertire lo spettatore medio – anche la lingua barese diventa una vera e propria macchietta:

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

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

L’uso del dialetto, su cui la produzione calca (fin troppo) la mano specialmente nella prima delle tre stagioni, è impiegato da gran parte dei personaggi, ma solo ed esclusivamente con brevissimi inserti in contesti di commutazione o alternanza di codice. Sono numerosissimi i casi in cui le battute dei personaggi iniziano in italiano (pur connotato regionalmente) e terminano in dialetto, o viceversa; oppure sono puntellate da qualche elemento dialettale<sup>27</sup>:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Al di fuori dell’uso dialettale, la base è quella di un italiano dell’uso medio/basso fortemente pervaso da tratti regionali. La coloritura fonetica<sup>29</sup> è quella pugliese settentrionale, per cui si riscontrano – oltre ad altri tratti sovraregionali – i seguenti fenomeni (esempi dagli episodi 1,2, 1,3 e 1,4): la pronuncia della *s* intervocalica sempre sorda; l’indebolimento delle vocali finali (*per forzə, cosə*); l’apertura delle *e* e *o* toniche in sillaba chiusa (*spaghètti, sècco, giòrno, pòsti*) e la loro chiusura in sillaba aperta (*béne, paréi, bródo, óca*)<sup>30</sup>; la sonorizzazione delle consonanti *t*, *c* e *p* dopo una nasale (*gendile, andica, anghe, ingazzatura, scombarso, imbort-export*); il raddoppiamento delle consonanti *b* e *g* in posizione intervocalica (*raggione, preggjudicato, libbero, possibile*); il passaggio della sibilante ad affricata alveolare sonora dopo consonante (*penzàre, inzieme*) e la sonorizzazione dell’affricata alveolare sorda (*fđanzàre, anziana*). Si riscontra, inoltre, la pronuncia ossitona di parole terminanti in consonante: *autobàs* (1,1), *Spidèr* (1,3) *camion dell’immondizia* (1,4), *succo d’ananàs* (2,2) e, di contro, la ritrazione dell’accento in parole ossitone (*corso Càvour* 1,2). Pervadono ogni episodio, senza distinzioni dal punto di vista diafasico, fenomeni di apocope del vocativo (esempi tratti dagli episodi 1,1 e 1,2), sia riferite ai nomi propri (*Trifó, Lolè, Davidè, Espò, Antò*), sia ai titoli dei personaggi o ai nomi comuni (*dottoré, signó, má, commissà, tesò*).

<sup>28</sup> Cfr. Gioia-Mele-Signorile, 2020 (s.v. *cère*).

<sup>29</sup> Nelle analisi fonetiche presenti qui e in seguito utilizzeremo:

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

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

### 2.1.1. Tendenze morfosintattiche

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

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

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

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

Nunzia: Chiedo assai? (3,2)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

L'uso transitivo del verbo intransitivo *uscire*:

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

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

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

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

Numerosissimi casi di oggetto preposizionale:

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

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

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

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

Di contro, un caso di transitivizzazione verbale:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nunzia: Stai tutto sporco. (3,1)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

L’allocuzione inversa:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

#### La posposizione del possessivo:

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

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

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

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

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

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

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

#### L'ubicazione clausolare del verbo:

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

Carmela: Tutto suo è. (2,4)

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

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

Antonio: Veramente fai? (1,2)

Antonio: Qua stai? (1,3)

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

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

#### Abbondanti casi di reduplicazione aggettivale o avverbiale come superlativo assoluto:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Pescatore: Mó mó le ho prese! (3,2)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Porzia: Quello sta già ubriaco! (2,2)

Antonio: Quelli só specializzati. (3,4)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

I vari casi di ripetizione pleonastica:

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

### 2.1.2. Tendenze lessicali

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>36</sup> Cfr. Gioia-Mele-Signorile, 2020.

<sup>37</sup> Cfr. Gioia-Mele-Signorile, 2020.

Grande spazio è dedicato alla gastronomia, con un glossario ricchissimo<sup>38</sup>. Oltre alle ormai conosciutissime cime di rapa, alla focaccia, ai panzerotti, ai taralli e al panino col polpo mangiato rigorosamente sul lungomare, nella Bari di *Lolita* compaiono a più riprese le *cartellate* ‘dolci natalizi dalla consistenza friabile composti da sfoglie di pasta dentellata arrotolate in forma di corona e ricoperte da vincotto o miele’ (1,1) e gli *sporcamüsse* ‘dolcetto tipico di fine pranzo’<sup>39</sup> (1,1). Ancora, tra i prodotti da forno, le *pagnòtte a cappidde de prèvete* ‘pagnotte con poca mollica, dalla caratteristica forma bassa a cappello di prete’ (1,1), le *pastarelle* ‘biscotti da inzuppo di grandi dimensioni’ (1,2) e le *paste reali* ‘dolcetti di pasta di mandorla’ (2,5). Nel corso degli episodi sono menzionati anche piatti tipici come le *cozze arraganate* ‘cozze farcite con mollica di pane, olio, formaggio, prezzemolo (e talvolta uova) e poi infornate’ (1,2), le *brasciòle* ‘involtini di carne conditi con formaggio grattugiato, prezzemolo, aglio, pezzettini di lardo o pancetta, sale e pepe cucinati nel ragù’ (1,3), la *crudaiola* ‘sughetto a base pomodorini, basilico e cacioricotta con cui si condisce la pasta’ (3,3), *riso, patate e cozze* o *tiella*<sup>40</sup> ‘timballo a base di patate crude, riso e cozze disposti a strati e conditi con pomodoro e formaggio grattugiato’ (1,3) e lo *scammaro* ‘frittata di pasta condita con acciughe, olive e capperi’ (2,2), che però è napoletano. Degni di nota, inoltre, sono gli *spaghetti all’assassina*, che hanno assunto un’enorme popolarità proprio grazie alla *fiction*. Non a caso, sono presentati dal personaggio di Antonio Forte attraverso una lunga e “squisita” descrizione (1,3):

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

### 2.1.3. Focus sul linguaggio di alcuni personaggi

Il parlato di alcuni personaggi specifici è costellato di alcune particolarità degne di nota, volte a caratterizzarli. Antonio Forte, presentato come un uomo di vastissima cultura, tanto da meritarsi l’appellativo di *Wikipi* (dal nome dell’enciclopedia online), non di rado cita opere liriche, letterarie e cinematografiche, anche adattandole al contesto<sup>41</sup>. Vediamo qui, in ordine:

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

<sup>39</sup> Cfr. Gioia-Mele-Signorile, 2020.

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

<sup>41</sup> Gli adattamenti sono segnalati in grassetto.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Lolita: Cosa?

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

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

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

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

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

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

Carmela: Diffuso, má, diffuso.

Nunzia: Eh, quello.

Trifone: Fanno pallacanestro?

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

Trifone: *Trep?* E che cos’è?

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

Trifone: Eh, però só due.

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

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

Esposito: Dottoressa buonasera, disturbo?

Lolita: No, dimmi.

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

Lolita: Ho capito, non farmi l'anagrafica.

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

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

Esposito: No, che c'entra dottoré?

Lolita: C'è o non c'è?

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

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

Lolita: Bravo, dimmi dimmi.

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

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

Esposito: Scusate dottoré.

Lolita: Che ci fai lì impalato?

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

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

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

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

dei romanzi da cui la serie è tratta<sup>42</sup>). L'unica stagione finora prodotta è composta da 4 episodi di circa 100 minuti, diretti da Giuseppe Bonito, ed è andata in onda in prima serata su Rai1 nel 2025.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### 3.1. *Analisi linguistica di Gerri*

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

Va però precisato che nei romanzi da cui è tratta la serie i personaggi parlano quasi esclusivamente in un perfetto italiano (tranne alcuni sporadici *mó* e troncamenti nelle forme vocative); paradossalmente, quindi, la trasposizione televisiva aggiunge elementi di italiano regionale al materiale d'origine, ma il risultato è davvero poco credibile<sup>43</sup>. Queste scelte linguistiche, quindi, se da una parte salvano la serie da possibili critiche di macchietismo meridionale, dall'altra segnano un'adesione al modello del poliziesco italiano ageografico. Solo alcuni degli abitanti della zona, coinvolti nei casi, presentano una parlata etichettabile come pugliese. In linea di massima, tra i fenomeni fonetici da evidenziare di tale varietà vi sono la pronuncia sempre sorda della *s* intervocalica, la pronuncia indistinta delle vocali finali (*mezzanottə*, *cosə*, *purə*), la chiusura delle *o* ed *e* toniche in sillaba aperta (*Nicóla*, *paróle*, *béne*, *insiéme*) e la loro apertura in sillaba chiusa (*bisògno*, *rispònde*, *cordialmènte*, *c'èntro*),

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

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

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

Gerri: Temiamo se li sia presi il padre.

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

Lea Coen: Lei che ne sa?

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

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

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

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

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

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

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

Gerri: Lui poveretto, no?

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

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

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

A livello lessicale, registriamo la presenza di *le terrìse* per ‘i soldi’<sup>44</sup> (1,4) e di *sfracannare di mazze* nel significato di ‘riempire di botte’ (1,4). Per quanto riguarda il turpiloquio, emerge a più riprese e specialmente in momenti di forte emotività: *coglione* (1,1), *cazzo* (1,1), *stronzo* (1,4), *testa di cazzo* (1,4), *puttana* (1,4), *vaffanculo* (1,4) oltre al dialettale *tremóne* come ‘sciocco, stupido’ (1,3). Si segnala, infine, la storpiatura del nome del collega Calandrini fatta da Gerri al solo scopo di sottolineare l’ostilità che intercorre tra i due<sup>45</sup>:

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

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

#### 4. LA PUGLIA VEROSIMILE DEL MARESCIALLO FENOGLIO

Un caso a parte è rappresentato dalla serie televisiva *Il metodo Fenoglio – L’estate fredda*, tratta dai romanzi dello scrittore barese Gianrico Carofiglio, che si discosta per molti aspetti dalla tipica *fiction* poliziesca targata Rai. Il prodotto, di alta qualità, non solo si sviluppa su una trama unicamente orizzontale che lascia molto poco spazio alle vicende personali e amorose del protagonista, ma ambienta la narrazione nel passato, utilizzando come sfondo fatti realmente accaduti, tra cui l’incendio del Teatro Petruzzelli di Bari (27 ottobre 1991), la strage di Capaci e quella di via d’Amelio<sup>46</sup>. La storia della Bari degli anni Novanta, segnata dall’ascesa della criminalità organizzata tra guerre fra clan e sequestri

<sup>44</sup> Cfr. Gioia-Mele-Signorile, 2020.

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

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

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

La *fiction* è stata prodotta da Clemart in collaborazione con Rai Fiction e Latina Film Commission su sceneggiatura e soggetto di Gianrico Carofiglio, Antonio Leotti, Doriana Leoneff e Oliviero Del Papa<sup>47</sup>. Si tratta di una miniserie composta da un'unica stagione di 8 episodi di 50 minuti, diretti da Alessandro Casale e andati in onda in prima serata su Rai1 nel 2023.

Uno dei punti di forza di questa serie è sicuramente l'ambientazione, resa impeccabilmente sia dal punto di vista temporale che spaziale. È evidente, a tal proposito, il tentativo brillantemente riuscito da parte della produzione di creare un prodotto di alto valore anche dal punto di vista tecnico e artistico. Ciascun episodio inizia con un'apertura *cold open* capace di proiettare, specialmente nell'episodio pilota, lo spettatore all'interno del contesto barese degli anni Novanta<sup>48</sup>. Di particolare pregio risulta anche la scelta dei costumi, degli oggetti di scena e, soprattutto, il lavoro magistrale nella resa linguistica. Discostandosi dall'italiano pressoché standard dei romanzi<sup>49</sup>, gli sceneggiatori caratterizzano correttamente il linguaggio dei personaggi (cfr. § 4.1.). Lontani sia dal macchietismo di *Le Indagini di Lolita Lobosco* che dal generico italiano simil-meridionale di *Gerri*, la commistione di italiano standard, regionale e dialetto funziona benissimo e rende viva e verosimile la Puglia di *Il metodo Fenoglio - L'estate fredda*:

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

<sup>47</sup> Quest'ultimo solo per la sceneggiatura.

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

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

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

Il maresciallo piemontese Pietro Fenoglio è immerso da ormai dieci anni nel contesto urbano barese; Fenoglio ne comprende pienamente le regole e i codici espressivi linguistici<sup>50</sup>, ma mantiene comunque un professionale e personale distacco dallo sfondo («io non mi abituerò mai a questa città, mai» 1,1). Questa asetticità è ben evidente nei dialoghi coi suoi sottoposti e specialmente col suo braccio destro, l’appuntato Antonio Pellecchia (interpretato dal barese Paolo Sassanelli), che non limita mai l’impiego di espressioni dialettali e regionali quando si rivolge al protagonista, il quale tuttavia non ne utilizza neppure una per l’intero arco narrativo.

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

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

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

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

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

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

Fenoglio: Va bene.

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

Fenoglio: Scusi ma ci ha fatto chiamare per questo?

Valente: Ma che fa, sfotte pure?

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

Fenoglio: Non mi permetterei mai.

Valente: Sì, vabbè.

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

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

Degna di nota è anche la rappresentazione dei malavitosi, mostrati nella tipica dualità che fa coesistere valori morali diametralmente opposti. Da una parte, i mafiosi non si fanno scrupoli a compiere reati gravissimi, fra cui ovviamente l'omicidio: uccidere, anche con metodi piuttosto crudeli<sup>51</sup>, è parte della loro quotidianità. Contemporaneamente, tengono in altissimo conto la religione, aspetto reso evidente dall'estrema importanza che danno ai riti cristiani (battesimo, comunione, funerale) e dalla percezione di sacralità che hanno del luogo di culto. Non è un caso che il mafioso Vito Lopez decida di farsi trovare in una chiesa quando decide di consegnarsi per collaborare con la giustizia e, nell'interrogatorio che segue, sostiene la sua innocenza affermando: «gli ho fatto da padrino, [...] non avrei mai potuto fargli del male» (1,5). Fondamentale è anche la lealtà: per chi si macchia della collaborazione con un altro clan o con la polizia l'unica possibilità è la morte. Questo strano amalgama di valori è ben esplicitato nel dialogo seguente (tratto da 1,5), che chiarisce chi è un bersaglio valido (gli uomini) e chi no (le donne, i bambini, gli animali):

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

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

D'Angelo (PM): Si spieghi meglio.

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

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

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

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

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

## 4.1. La resa linguistica della Bari di Fenoglio

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

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

Pellecchia: Che andava di corsa [a Fenoglio].

Fenoglio: Sì. Sì, sì.<sup>52</sup>

[...]

Fenoglio: E perché?

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

Fenoglio: E poi questo giovane cos’ha fatto?

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

Fenoglio: Si ricorda per caso che macchina era?

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

[...]

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

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

Fenoglio: Benissimo. (1,1).

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

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

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

Pellecchia: Mé, Atalanta-Cagliari?

Anziano: Uno.

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

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

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

Anziano: Ti faccio solo un nome: Van Basten.

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

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

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

Grimaldi: Dai, Gennà, spara!

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

Grimaldi: Ma *statte citte*, spara!

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

Grimaldi: *Sì tu ca sì troppe tremóne!*

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

Antonio: E tu?

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

Antonio: E con Rosa? Con Giuseppe?

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

Antonio: Perché non vieni con noi?

Lopez: Con quello non ho ancora finito.

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

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

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

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

<sup>53</sup> Cfr. nota 33.

Grimaldi: Fuori da casa mia.

Fenoglio: Condoglianze.

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

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

Fenoglio: No.

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

Fenoglio: Signor Grimaldi, dov'è suo figlio?

Grimaldi: Lascia stà mio figlio.

[...]

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

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

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

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

#### 4.1.1. Tendenze morfosintattiche

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Numerosi casi di posposizione del possessivo:

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

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

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

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

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

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

Pellecchia: Poveri a loro! (1,1)

Pellecchia: Beato a lui! (1,3)

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

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

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

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

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

Pellecchia: Mó me lo dici? (1,1)

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

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

Grimaldi: Mó pensiamo a Lopez. (1,4)

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

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

Accusativo preposizionale:

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

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

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

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

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

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

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

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

Di contro, un caso di transitivizzazione verbale:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Un caso di allocuzione inversa:

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

L’ubicazione clausolare del verbo:

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

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

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

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

Troncamenti di varie parti del discorso, soprattutto verbi:

Pellecchia: E questi só soldi! (1,1)

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

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

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

Lattanzi: Lasciate stà. (1,3)

Pellecchia: Tutt’appò? (1,8)

#### 4.1.2. Tendenze lessicali

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

<sup>54</sup> Cfr. Gioia-Mele-Signorile, 2020.

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

Montemurro: La pelle!

Pellecchia: No no, le palle proprio, Montemù!

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

Montemurro: Quali bobine?

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

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

## 5. CONCLUSIONI

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

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

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alfieri G., Motta D., Rapisarda M. (2008), “La fiction”, in Alfieri G., Bonomi I. (a cura di), *Gli italiani del piccolo schermo. Lingua e stili comunicativi nei generi televisivi*, Franco Cesati, Firenze, pp. 235-339.
- Aprile M., de Fazio D. (2010), *La serialità televisiva. Lingua e linguaggio nella fiction italiana e straniera*, Congedo Editore, Lecce.
- Aprile M. (2021), *Manuale di base di linguistica e grammatica italiana*, Il Mulino, Bologna.
- Assenza E. (2025), *Tra lingua e dialetto. La terra di mezzo dell'italiano regionale*, Franco Cesati, Firenze.
- Barracano V. (1981), *Vocabolario dialettale barese*, Mario Adda, Bari.
- Buonanno M. (2002), *Le formule del racconto televisivo. La sovversione del tempo e le narrative seriali*, Sansoni, Milano.
- Buonanno M. (2012), *La fiction italiana. Narrazioni televisive e identità nazionale*, Laterza, Bari-Roma.
- Camilleri A. (1996), *Il ladro di merendine*, Sellerio, Palermo.
- Carofiglio G. (2014), *Una mutevole verità*, Einaudi, Torino.
- Carofiglio G. (2016), *L'estate fredda*, Einaudi, Torino.
- Carofiglio G. (2019), *La versione di Fenoglio*, Einaudi, Torino.
- Carosella M. (2005), *Sistemi vocalici tonici nell'area garganica settentrionale fra tensioni diatopiche e dinamiche variazionali*, Edizioni Nuova Cultura, Roma.
- Carosella M. (2011), *La narrativa neodialettale in Puglia. Saggi su Carofiglio, Genisi, Romano, Lopez*, Cacucci Editore, Bari.
- Carosella M. (2013), *Puglia in Noir. Lingua, luoghi e generi della letteratura giallo-noir-thriller-mystery-pulp pugliese contemporanea*, Società di Storia Patria per la Puglia, Bari.
- Casetti F. (1992), “Riflessi servili e vite indipendenti: forme e funzioni della fiction televisiva”, in Casetti F., Villa F. (a cura di), *La storia comune. Funzioni, forma e generi della fiction televisiva*, Rai Libri, Roma, pp. 117-123.
- Coveri L. (2020), “La fiction italiana parla dialetto. Qualche appunto su prodotti recenti”, in Lubello S., Stromboli C. (a cura di), *Dialetti reloaded. Scenari linguistici della nuova dialettalità in Italia*, Franco Cesati, Firenze, pp. 133-142.
- De Blasi N. (2014), *Geografia e storia dell'italiano regionale*, Il Mulino, Bologna.

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

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

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

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

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

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

OSSERVATORIO

TRA FACTUAL E INFOTAINMENT:  
LE DOCUSERIE NETFLIX (2020-2025)*Milena Romano* ORCID: MR 0000-0002-5591-1958

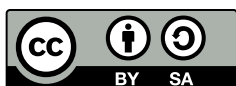
Università di Catania (03a64bh57)

**Abstract**

Il contributo analizza le docuserie italiane prodotte e trasmesse da Netflix tra il 2020 e il 2025, con l'obiettivo di indagare i processi di ibridazione tra *factual* e *infotainment* e le strategie linguistiche e discorsive che ne sostengono la costruzione narrativa. Attraverso un approccio linguistico-testuale, l'indagine mostra come le docuserie *true crime* indagate nel dettaglio (*SanPa - Luci e tenebre di San Patrignano*, 2020; *Vatican Girl: la scomparsa di Emanuela Orlandi*, 2022; *Il caso Yara - Oltre ogni ragionevole dubbio*, 2024) costituiscano un laboratorio espressivo in cui si ridefiniscono i confini tra informazione, testimonianza e costruzione drammatica. Sul piano formale, la mescolanza di varietà e registri (dal neostandard alle varietà regionali, dal linguaggio colloquiale e familiare ai linguaggi specialistici) produce un effetto di autenticazione fondato su una "oralità ricostruita", funzionale allo storytelling. Le tre produzioni analizzate esemplificano differenti modalità di rappresentazione del reale: *SanPa* articola una polifonia di voci che intreccia coralità e rappresentazione individuale; *Vatican Girl* adotta una dimensione transnazionale attraverso la convergenza di codici linguistici e audiovisivi; *Il caso Yara* segna una "giuridicizzazione" del *true crime*, caratterizzandosi per una narrazione che assume i tratti del discorso probatorio. Nel loro insieme, queste opere rivelano come la serialità documentaria contemporanea costruisca la veridicità attraverso l'enunciazione linguistica, configurandosi come uno dei generi più rappresentativi della post-tv italiana.

**Parole chiave:** serie televisive, lingua della televisione, docuseries, factual, true crimeBETWEEN FACTUAL AND INFOTAINMENT:  
NETFLIX DOCUSERIES (2020–2025)

This paper examines Italian docuseries produced and distributed by Netflix between 2020 and 2025, with the purpose of analysing the processes of hybridization between *factual* and *infotainment* genres, as well as the linguistic and discursive strategies underpinning their narrative construction. Adopting a linguistic-textual approach, the study demonstrates how the *true crime* docuseries analysed in detail (*SanPa – Luci e tenebre di San Patrignano*, 2020; *Vatican Girl: The Disappearance of Emanuela Orlandi*, 2022; *Il caso Yara – Oltre ogni ragionevole dubbio*, 2024) constitute expressive laboratories in which the boundaries be-



tween information, testimony, and dramatization are redefined. On a formal level, the intermingling of linguistic varieties and registers (ranging from neo-standard Italian to regional varieties, from colloquial and familiar speech to specialized discourse) generates an effect of authentication grounded in a form of “reconstructed orality” functional to the dynamics of storytelling. The three case studies exemplify distinct modes of representing the real: *SanPa* articulates a polyphonic structure that intertwines collective and individual voices; *Vatican Girl* adopts a transnational dimension through the convergence of linguistic and audiovisual codes; *Il caso Yara* enacts a “juridicization” of the *true crime* genre, characterized by a narrative that reproduces the features of evidentiary discourse. Taken together, these works reveal how contemporary documentary seriality constructs truth effects through linguistic enunciation, positioning itself as one of the most significant genres within the landscape of Italian post-television.

**Keywords:** television series, language of television, docuseries, factual, true crime

## 1. INTRODUZIONE

Tra la fine del Novecento e il primo decennio del Duemila, la cosiddetta *Golden Age* televisiva ha segnato una trasformazione profonda nella cultura contemporanea, ridefinendo paradigmi produttivi, distributivi e di fruizione<sup>1</sup>. In questa fase, la serialità si è emancipata dal modello televisivo tradizionale, affermandosi come uno spazio di sperimentazione autoriale e come dispositivo narrativo complesso, capace di coniugare dimensione estetica e riflessione sociale (Thompson, 1997; McCabe-Akass, 2007; Mittell, 2017; Aprile, 2025). Osservare la produzione di serie televisive, in questa prospettiva, significa confrontarsi con un fenomeno profondamente articolato dal punto di vista crossmediale, sociale e linguistico, la cui complessità si esprime nella densità delle strutture, nella stratificazione dei soggetti, nella varietà dei personaggi, nella sospensione dei fili narrativi e nella polisemia (Carini, 2008: 19; Aprile, 2025: 48).

In tal senso le docuserie contemporanee rappresentano un campo privilegiato per lo studio della testualità audiovisiva e delle sue forme di ibridazione nell’era della post-tv<sup>2</sup>. In particolare, negli ultimi anni, piattaforme quali Sky/NOW, Prime Video, RaiPlay e soprattutto Netflix, hanno moltiplicato le produzioni documentarie seriali (cfr. *infra* par. 4), ottenendo un ampio consenso sia in termini di diffusione sia di ricezione da parte del pubblico<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Sul concetto di *Golden Age* si vedano, tra gli altri, i seguenti studi: Thompson, 1997; Mittell, 2017; Lotz, 2014 e 2017; Andò-Marinelli, 2018; Barra-Brembilla-Innocenti, 2024.

<sup>2</sup> La categoria denominata “docuserie” (come rivela la stessa parola macedonia) rappresenta un ibrido tra una serie televisiva e un documentario e può essere considerata come un’«estensione del documentario tradizionale, [che] trova nel linguaggio tipico della serialità nuove formule narrative» (Colantini, 2021: 136). Sul concetto di post-tv e post-televisione cfr., tra gli altri, Andò-Marinelli, 2018 e Alfieri-Bonomi, 2024. In quest’ultimo lavoro (nuova edizione aggiornata, rispetto alla prima del 2012) sono stati introdotti gli studi sulla post-tv curati da Daria Motta e Milena Romano. In questa sede si segnalano in particolare il capitolo dedicato alla post-tv (Motta-Romano, pp. 21-38), il paragrafo sul genere *factual* (Romano, pp. 89-94) e quello sulla lingua della nuova serialità televisiva (Motta, pp. 122-130).

<sup>3</sup> Sull’interesse diffuso per la cosiddetta “factual tv” cfr. Hill, 2007. In particolare sul successo delle docuserie correlato alla pratica del *binge watching* cfr. Maiello, 2022: 231-32. In generale sul *binge watching* cfr. Grasso-Penati, 2016: 34. Sul rapporto *binge watching* e serie tv cfr. Aprile, 2025: 49.

Il presente lavoro propone un'analisi della lingua e delle strategie discorsive di tre docuserie prodotte e distribuite da Netflix negli ultimi cinque anni<sup>4</sup>: *SanPa – Luci e tenebre di San Patrignano* (2020, 5 episodi); *Vatican Girl: la scomparsa di Emanuela Orlandi* (2022, 4 episodi); *Il caso Yara – Oltre ogni ragionevole dubbio* (2024, 5 episodi). L'indagine mira a mettere in luce i processi di convergenza e di ibridazione tra generi, ed in particolare tra *infotainment* e *factual*<sup>5</sup>, rilevandone peculiarità linguistiche e strategie narrative. L'attenzione è posta specificatamente ai meccanismi di rappresentazione del parlato e ai dispositivi di autenticazione del reale messi in atto da una funzione autoriale implicita. Attraverso l'esame dei testi docuseriali si intende mostrare come il linguaggio, articolato su una pluralità di registri, persegua un effetto di autenticità, di realismo tale da generare l'illusione di un discorso spontaneo e "autogenerato", apparentemente privo di mediazione redazionale. Si osserverà altresì come la mescolanza di varietà di linguaggi rifletta, per certi versi, la compresenza e l'integrazione di generi televisivi eterogenei, che trovano nella forma docuseriale un punto di convergenza e di ibridazione.

## 2. IBRIDAZIONE DI GENERI: LE DOCUSERIE TRA FACTUAL E INFOTAINMENT

Una questione preliminare merita attenzione, ossia il posizionamento delle docuserie contemporanee in un'area di confine, tra *factual* e *infotainment*, in cui vocazione documentaristica e attenzione al reale si combinano con strategie di coinvolgimento emotivo e di spettacolarizzazione. Fenomeno ormai ampiamente diffuso nell'intero panorama mediale, le docuserie rientrano di fatto in quei meccanismi di ibridazione che, come osservato da Grignaffini (2021: 57), mescolano elementi appartenenti a un genere consolidato con altri legati ad ambiti espressivi differenti, giungendo a una così stretta osmosi tale da rendere complessa l'individuazione del modello prevalente. Pertanto se è vero che le docuserie possono essere ascritte principalmente al *factual* – e quest'ultimo, a sua volta, rintraccia le sue tre matrici fondamentali (documentario televisivo, docusoap e *reality television*) in generi riconducibili a diverse fasi della storia della televisione (Manzato, 2016: 30-31) – è altrettanto vero che tali archetipi coesistono e si connettono in maniera tanto integrata nelle docuserie contemporanee da rendere non sempre agevole una categorizzazione univoca.

È innegabile tuttavia che le docuserie rivelino, già nella composizione del proprio nome, il richiamo al primo archetipo di riferimento, ossia il documentario televisivo<sup>6</sup>, caratterizzato, ai suoi esordi, da un'adesione cronachistica al tema affrontato, senza aggiunta di

<sup>4</sup> Sebbene l'ultima docuserie analizzata (*Il caso Yara*) sia stata pubblicata nel 2024, l'arco temporale di riferimento si estende fino al 2025, includendo l'anno di trasmissione delle opere considerate.

<sup>5</sup> Il termine *infotainment* designa un genere caratterizzato da una notevole varietà di trasmissioni collocabili tra i due macrogeneri dell'informazione e dell'intrattenimento (Bonomi, 2012: 21; Bonomi, 2024: 39). Con *factual* si identifica, invece, un macrogenere ibrido, assunto quale simbolo della post-tv, fondato su una rappresentazione del reale apparentemente priva di mediazione redazionale (Romano, 2024: 89). Per un approfondimento sul *factual* nella tv italiana cfr. Cardini, 2013; Innocenti-Perrotta, 2013; Manzato, 2016; Andò-Marinelli, 2018; Scaglioni-Barra, 2013; Grignaffini, 2021; Romano, 2024.

<sup>6</sup> Nella terminologia anglosassone il documentario è coincidente con il *factual*, nel senso che si tratta di un genere che «è fattuale (*factual*) o si basa su eventi 'reali'» (Casey et al., 2002: 67). Cfr. inoltre Manzato, 2016: 31.

elementi di finzione e condotto attraverso un intreccio narrativo quasi sempre limitato a funzioni di raccordo (Grasso, 1996: 215; Manzato, 2016: 31).

La tensione, pur sottesa, tra osservazione e narrazione nei programmi paleotelevisivi di approfondimento giornalistico determina una prima ibridazione nella neotelevisione degli Ottanta e Novanta, allorché il registro realistico del documentario incontra la dimensione sentimentale della soap opera, dando vita alla *docusoap* di matrice angloamericana (Grignaffini, 2021: 115; Manzato, 2016: 32). In Italia, in quegli stessi anni, Raitre sperimenta «la tv del quotidiano» (Guglielmi, 1991) o «tv verità» (Cavicchioli-Pezzini, 1993), portando sui teleschermi le aule dei tribunali (*Un giorno in pretura*, 1988-), i casi giudiziari irrisolti (*Telefono giallo*, 1987-1992), le ricerche di persone scomparse (*Chi l'ha visto?*, 1989-), lasciando visibile l'ossatura del documentario e rendendo il pubblico coautore attraverso l'intervento telefonico da casa.

Con la *reality television* degli anni Novanta e dei primi anni del Duemila — con programmi come *Big Brother* (1999) in America e *Grande Fratello* (2000) in Italia — si attua quel processo di “soapizzazione del reale” che trasforma il quotidiano in costruzione narrativa (Manzato, 2016). *Docusoap* e *reality* diventano così snodi decisivi nella genealogia del *factual* contemporaneo, ridefinendo il rapporto tra esperienza reale e racconto seriale e ponendo le basi strutturali delle docuserie contemporanee.

In continuità con tale evoluzione, le docuserie della post-tv ridefiniscono il *factual* fondendo informazione e coinvolgimento emotivo. A fronte della proliferazione di linee narrative sempre nuove, la rielaborazione di storie vere, peraltro già ampiamente sperimentata nella neotelevisione, si configura come un'esigenza di ridefinizione del rapporto con il reale, procedendo attraverso una riscrittura dal carattere sempre più collettivo e partecipato (Maiello, 2022: 234). Attraverso tecniche proprie della fiction, la ricostruzione di una storia (un evento di cronaca, come un rapimento o un omicidio) acquista inoltre maggiore veridicità attraverso il processo di serializzazione (Maiello, 2022: 235). La frammentazione del racconto rappresenta dunque un elemento strutturale essenziale delle docuserie, poiché una più densa stratificazione narrativa e una più complessa strutturazione diegetica concorrono all'autenticazione del reale (McCabe-Akass, 2007; Martin, 2013; Mittell, 2017). Tali strategie consentono inoltre un approfondimento progressivo delle vicende rappresentate e, al contempo, innescano un'adesione identitaria del pubblico con i personaggi (Maiello, 2019: 52-54), acuendo la sovrapposizione tra il tempo della serie e il tempo della visione (Maiello, 2022: 234).

Uno dei terreni privilegiati di queste sperimentazioni è rappresentato dal *true crime*, genere che, grazie alla piattaforma Netflix, ha conosciuto un'ampia diffusione anche in Italia (Balestrieri, 2021: 146). Docuserie come *SanPa*, *Vatican Girl*, *Il caso Yara*, *Il Mostro* rielaborano la cronaca nera secondo logiche di serializzazione drammatica, coniugando informazione e intrattenimento attraverso strategie narrative basate su mistero, tensione e conflitto morale. Parallelamente, altre produzioni italiane — come *Il caso Alex Schwazer* (2023) o *Il Principe* (2024) — applicano la medesima grammatica spettacolare ad ambiti differenti, trasformando la biografia sportiva in parabola di caduta e riscatto o ripercorrendo la storia d'Italia attraverso le dinamiche dinastiche narrate come fiction<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> In questa sede non ci soffermeremo su questa ultima tipologia di docuserie (tuttavia cfr. *infra* Tab.

### 3. IL TRUE CRIME COME LABORATORIO NARRATIVO DELLE DOCUSERIE

Forma paradigmatica di ibridazione tra *factual* e *infotainment*<sup>8</sup>, a cui si aggiungono modalità narrative della fiction, il genere *true crime* si fonda sulla ricostruzione documentaristica di eventi criminali accaduti realmente, presentati attraverso uno *storytelling* orientato a indagare i retroscena psicologici, culturali e sociali<sup>9</sup>.

Nato in America negli anni Sessanta con l'opera *A sangue freddo* di Truman Capote, il genere registra un grande successo nel primo decennio del Duemila, grazie a docuserie statunitensi, come *Making a Murderer* (Netflix, 2015-2018), *The Jinx. The Life and Deaths of Robert Durst* (HBO, Sky TG24, 2015-2016), *Conversations with a Killer: The Ted Bundy Tapes* (Netflix, 2019), *Night Stalker. The Hunt for a Serial Killer* (ABC, Fox, 2005-2022). Tali produzioni, oltre al successo e alla diffusione, determinano un notevole impatto sull'opinione pubblica, giungendo in alcuni casi a influenzare lo sviluppo stesso delle indagini<sup>10</sup>.

In Italia il *true crime* rintraccia i suoi archetipi televisivi in programmi come *Telefono giallo*, *Un giorno in pretura* e *Chi l'ha visto?* (cfr. *supra*), per poi evolversi, tra gli anni Novanta e il Duemila, attraverso trasmissioni che fondono informazione e spettacolarizzazione, da *La vita in diretta* e *Porta a Porta* a *Blu Notte*, *Matrix* e *Quarto Grado*. Su tali basi si sviluppa quello che potremmo definire il “*true crime* docuseriale” contemporaneo italiano che rielabora le pratiche del racconto del reale attraverso strategie narrative sofisticate, combinando materiali d'archivio, interviste e ricostruzioni audiovisive. Tale evoluzione trova la sua forma più compiuta proprio nelle docuserie, che si configurano quale dispositivo narrativo che ha assunto ormai una propria autonomia, ponendosi al crocevia tra giornalismo d'inchiesta, racconto biografico e documentario audiovisivo. Produzioni come *Marta – Il delitto della Sapienza* (Rai 2, 2021), *Veleno* (Prime Video, 2021), *Alfredino – Una storia italiana* (Sky Cinema, 2021)<sup>11</sup> esemplificano questa tendenza, reinterpretando la cronaca nera e i grandi casi mediatici in chiave drammatizzata e immersiva. Parallelamente, la diffusione del genere sulle piattaforme di streaming e il successo di podcast come *Elisa True Crime* (2020), *Indagini* (2022) e *Dee Giallo* (2023)<sup>12</sup>, insieme a precedenti esperienze editoriali come *La città dei vivi* (2020), attestano la piena integrazione del *true crime* nel sistema mediale contemporaneo.

Date queste premesse, in questa sede ci occuperemo delle docuserie *true crime* *SanPa* (2020), *Vatican Girl* (2022) e *Il caso Yara* (2024)<sup>13</sup> al fine di poter seguire nel dettaglio l'evoluzione

1), concentrando il focus di analisi su alcune docuserie *true crime* italiane (cfr. *supra* par. 1).

<sup>8</sup> Secondo Keeler (2021: 128-132), la natura del *true crime* si configura come un genere ibrido, riconducibile in parte alle strategie discorsive del giornalismo e, in parte, alle modalità rappresentative proprie del documentario.

<sup>9</sup> Sulla diffusione del *true crime* in Italia negli ultimi anni si vedano, tra gli altri, alcuni contributi di carattere divulgativo: Iacopozzi A., “True crime: perché amiamo sentire parlare di omicidi?”, in *npcmagazine.it*, 27 luglio 2022 <https://www.npcmagazine.it/true-crime-perche-ci-attrae>; Nicolosi E., “Da Circeo a Dahmer: il True Crime e il dilemma (etico) di raccontare i mostri”, in *alfemminile.com*, 16 febbraio 2023 <https://www.alfemminile.com/attualita/true-crime>.

<sup>10</sup> <https://minimaetmoralia.it/cultura/truman-capote-maggie-nelson-lascesa-del-true-crime-genere/>

<sup>11</sup> Per un approfondimento sulla miniserie *Alfredino* cfr. Aprile, 2025: 63-64.

<sup>12</sup> Sul rapporto tra lingua dei podcast e *true crime* cfr. Keeler, 2021 e Favaro-Orefice, 2025.

<sup>13</sup> In questa sede non ci occuperemo di un'altra docuserie Netflix di successo, *Wanna* (2022): ambientata negli anni Ottanta e ascrivibile al *true crime* italiano, l'opera ripercorre la vita, la carriera televisiva e

cronologica del *true crime* docuseriale italiano che, a nostro avviso, rappresenta un esempio paradigmatico di ibridazione tra *factual* e *infotainment*. Già da una prima osservazione dei titoli emerge come le docuserie presentino frequentemente un sottotitolo che orienta l'interpretazione, fornendo una chiave di lettura o una prospettiva privilegiata sulle vicende rappresentate<sup>14</sup>.

### 3.1. *SanPa - Luci e tenebre di San Patrignano*<sup>15</sup>

La docuserie si configura come un caso rilevante nella serialità documentaria italiana per la struttura che accosta una narrazione corale ad una dimensione individuale. La rappresentazione della comunità di San Patrignano, costruita attraverso una pluralità di voci (ex ospiti, collaboratori, giornalisti e familiari), si trasforma progressivamente in una parabola agiografica, in forma di *biopic* tragico, centrata sulla figura del suo fondatore Vincenzo Muccioli. Tale costruzione narrativa è scandita dai titoli dei cinque episodi (*Nascita, Crescita, Fama, Declino, Caduta*), che ne sottolineano la progressione tematica e simbolica. Di fatto l'intero paratesto (titolo e sottotitolo) della docuserie contribuisce a strutturare, contestualizzare e dare significato allo storytelling. Nel titolo infatti la forma ipocoristica *SanPa*, con cui la comunità di San Patrignano veniva comunemente designata, funziona come segno di appartenenza e marcatore identitario. La riduzione morfologica traduce in un registro colloquiale, quasi familiare, una realtà che i media degli anni Ottanta avevano rappresentato in termini di scandalo e conflitto pubblico. Il sottotitolo amplifica tale effetto: nella dittologia nominale la sostituzione di *ombre* con *tenebre* (termine quest'ultimo più letterario e caratterizzato da una valenza allegorica) introduce uno scarto lessicale che riconduce a un'opposizione binaria (bene *vs* male), tipica del discorso moralizzante. Si favorisce così la suggestione di una polarità etica attraverso una chiave di lettura ambivalente: la narrazione del caso Muccioli supera il criterio di obiettività apparente per iscriversi nel solco della drammatizzazione e della spettacolarizzazione.

La base linguistica di *SanPa* è la varietà di italiano neostandard, percepibile anche nei frequenti fenomeni di sintassi marcata che strutturano il racconto del protagonista e dei testimoni, contribuendo a determinare un effetto di naturalezza comunicativa all'interno di un parlato controllato.

In particolare il linguaggio di Muccioli, pur orientato in direzione di un registro oratorio, da esperto arringatore delle folle – riconoscibile dall'impiego di procedimenti retorici iterativi come in (1) e (5) – presenta frequenti tratti di sintassi marcata, quali dislocazioni a sinistra, anche addensate in un breve enunciato, come in (2). Su questa base si innestano tratti colloquiali e gergali (3-4-5)<sup>16</sup>:

le truffe (con i conseguenti problemi legali) della televenditrice Wanna Marchi e di sua figlia Stefania Nobile (cfr. *infra* Tab. 1).

<sup>14</sup> Ricordiamo a tal proposito come nel caso della serie tv *Avetrana - Qui non è Hollywood* (Disney+, 2024), il sindaco di Avetrana presentò un ricorso al Tribunale di Taranto per chiedere la rimozione del nome della città dal titolo, motivando la richiesta con l'ipotesi di un potenziale danno all'immagine del paese (Aprile, 2025: 59).

<sup>15</sup> Prodotta e sviluppata da Gianluca Neri per la casa di produzione Quarantadue, la docuserie è stata realizzata con immagini tratte da 51 differenti archivi, nonché attraverso la raccolta di 25 testimonianze e 180 ore di interviste. <https://www.ilpost.it/2020/12/29/sanpa-netflix-san-patrignano/>

<sup>16</sup> Al termine di ciascun frammento è indicata l'abbreviazione della docuserie (*SP*= *SanPa*; *VG*=

- (1) Ma estorcerli che cosa? *Sottrarli* dall'eroina/ *sottrarli* dall'emarginazione/ *sottrarli* dalla morte (SP, I, 02'59"-03'01")
- (2) Che cos'è San Patrignano *lo sapete*/ *qui se ci entrate*/ *ci state* (SP, I, 01'01")
- (3) un ragazzo è scappato, questo non dice niente perché noi lo andiamo a *riacciuffare* senz'altro (SP, II, 45'15"-06")
- (4) il periodo dell'insonnia dopo la *sjmia*<sup>17</sup> (SP, II, 45'27"-22")
- (5) non è *la roba* che viene da voi/ *siete voi* che andate dalla *roba* (SP, I 00'34").

Nel corso della serie, che copre l'arco di 15 anni e ripercorre la storia della comunità, la sua rapida crescita e la sua crescente rilevanza presso le istituzioni politiche e imprenditoriali, si può cogliere un cambiamento nel linguaggio di Muccioli, più orientato verso forme burocratiche, pur mantenendo i tratti regionali peculiari (6):

- (6) Non è più *condisjonante* per il *prosiguo* di questa attività la mia presenza/ perché ormai si *son* creati dei gruppi// (SP, IV, 18'00"- 06").

Al di là della preponderante figura del leader di San Patrignano, la struttura narrativa della docuserie si articola tuttavia in una dimensione polifonica, attraverso la presenza di più narratori, tra cui il figlio di Muccioli, Andrea, che funge da filo conduttore emotivo e prospettico. Accanto a lui si alternano ex collaboratori<sup>18</sup>, giornalisti e ospiti della comunità, la cui lingua, spesso oscillante tra italiano neostandard e varietà regionali (in particolare emiliano e romagnolo), restituisce una coralità di voci che rappresenta il vero nucleo linguistico della docuserie. Emerge in tal maniera un ampio repertorio linguistico orientato in direzione diafasica, diastratica e diatopica. Convivono infatti espressioni del discorso politico degli anni Settanta e Ottanta (*fascistone*, *gente di sinistra*, *figli dei fiori*, *anni di piombo*, etc.), gergalismi legati soprattutto all'ambiente della droga (7-9), colloquialismi (10) e tratti lessicali dell'italiano popolare (11-12):

- (7) Un ragazzo che ha *fatto 10 anni di tossicodipendenza* (SP, IV 8'30")
- (8) Quando *ci facciamo il primo buco* (SP, IV 8'44")
- (9) Io *voglio recuperarmi* (SP, IV 11'11")
- (10) *Accollarsi la vita* di un altro (SP, II, 44'11")
- (11) la mia *responsabilità si alzava* sempre di più (SP, II, 44'25"),
- (12) quando Vincenzo è uscito non ha trovato *la disgregazione tra di noi*/ ma ha trovato un *accorpamento* perché avevamo *l'ideale* di aspettare lui/ e di far vedere a lui che noi eravamo degli *uomini di onore* (SP, II, 46'15"-21").

*Vatican Girl; CY= Il caso Yara*), seguita dall'indicazione del minuto e dei secondi di durata del segmento citato. I testi sono trascritti secondo una versione semplificata dei criteri utilizzati per il LIR (*Lessico Italiano Radiofonico*) e per il LIT (*Lessico Italiano Televisivo*). Cfr. Biffi-Setti, 2008 e Biffi, 2010.

<sup>17</sup> GRADIT, s.v. *avere la scimmia sulle spalle*. co., gerg., tossicodipendenza; avere la scimmia sulle spalle, essere in crisi d'astinenza. Dall'ingl. *to have a monkey on back*. Cfr. Aprile, 2021.

<sup>18</sup> In particolare nella docuserie spiccano come principali narratori-testimoni, presenti in tutti gli episodi, Walter Delogu, ex autista e guardia del corpo; Antonio Boschini, medico e responsabile terapeutico; Vincenzo Andreucci, addetto alle comunicazioni di San Patrignano.

In particolare in (10) la mancata solidarietà semantica e in (12) la sostituzione tendente al burocratico di termini comuni (*accorpamento, ideale*), accostati a polirematiche gergali riconducibili all'ambito del malaffare (*uomini d'onore*), testimoniano l'ibridazione tra i segni di un'oralità spontanea e i tratti di un parlato, goffamente controllato (durante le interviste), entrambi funzionali alla costruzione di veridicità e autenticità testimoniale. Accanto a questa mescolanza di varietà, puntellano il racconto le inflessioni regionali e i tratti idiomatici locali, percepibili tanto nel parlato dei testimoni quanto in quello di Vincenzo Muccioli. Frequenti in particolare tratti prosodici e fonetici peculiari dell'area romagnola — come la caduta delle vocali atone alla fine di parola (*piacer, son, trovar, etc.*) e l'assibilazione delle affricate (*situasjone, condisjonava, schersava, etc.*): tali spie linguistiche svolgono la funzione di marcatori di autenticità e di radicamento territoriale. L'osservazione della lingua della docuserie consente inoltre di cogliere una prospettiva diacronica: accanto al lessico politico e della droga degli anni Ottanta e Novanta, compaiono i tratti del parlato contemporaneo, creando un repertorio che riflette un distanziamento ideologico dal contesto sociale rappresentato. Emerge quindi un realismo linguistico plurivocale in cui la corallità di *SanPa* si manifesta su due piani: da un lato, quello delle numerose testimonianze che costruiscono il discorso; dall'altro quello della comunità narrata, pur centrata sulla figura di Vincenzo Muccioli<sup>19</sup>.

Il ritratto del fondatore di San Patrignano, che emerge dalla narrazione polifonica, restituisce una rappresentazione in cui metafore di potenza, sacralità e carisma<sup>20</sup> delineano una figura ambivalente, sospesa tra autorità terrena e investitura spirituale. Fin dai primi episodi, il discorso dei testimoni impiega espressioni iperboliche e formule di evidente matrice biblica o agiografica che trasformano Vincenzo Muccioli in un personaggio mistico, oggetto di venerazione collettiva (13-16):

(13) Era considerato *il Salvatore* [...] poteva dire qualsiasi cosa e la gente lo adorava [...]// era stato *glorificato*/ ed era un *punto di riferimento dell'Italia intera* (SP, I, 2'32"-45")

(14) Quando lui compariva/ *si aprivano le folle* (SP, IV 12'21")

(15) Alfio [...] vede in lui *una sorta di dio*/ di *persona straordinaria* che lo può salvar// (SP, IV 39'25"-33")

(16) *Santo protettore* di mezzo mondo (SP, V 16'16").

Il lessico ricorrente rimanda al campo semantico della forza e della predestinazione (17-18) o del potere e dell'autorità (19-20), mentre la similitudine paterna (21), definisce un rapporto gerarchico all'interno della comunità:

(17) *era un leone*// (SP, III)

(18) *il leone della lotta alla droga*// (SP, IV, 9'46")

<sup>19</sup> Tale coesistenza di varietà così eterogenee, voci di un dispositivo corale che simula il reale, sono sapientemente armonizzate da un montaggio audiovisivo che assolve una chiara funzione metalinguistica: organizza le voci, mascherando una sofisticata architettura discorsiva capace di fondere documentazione, testimonianza e costruzione narrativa.

<sup>20</sup> Sulle metafore nelle serie televisive cfr. Variano, 2010.

(19) era arrivato al punto che era veramente *la persona più potente d'Italia* (SP, IV, 12'48")

(20) *pensava di essere infallibile* (SP, IV, 17'25")

(21) Muccioli per noi è *come un padre/ ha voluto proteggerci* (SP, IV, 53'35").

Il ritratto complessivo lascia emergere tuttavia una rappresentazione controversa del fondatore di San Patrignano, oscillante tra santificazione e demonizzazione, tra venerazione e condanna (a cui il sottotitolo della docuserie *luci e tenebre* sin dall'inizio allude). Ciò è evidente in particolare in alcuni passaggi: in (22), ad esempio, l'accumulazione di sostantivi a forte connotazione negativa (*stregone, spiritista, ciarlatano*) si contrappone semanticamente all'unico elemento positivo (*santo*), posto in chiusura dell'enunciato ed enfaticamente isolato:

(22) di lui hanno detto di tutto/ è *stregone/ spiritista/ parapsicologo e ciarlatano/* ma anche *santo/ /* (SP, I, 3'36"-38").

Tale ambivalenza si accentua in (23) attraverso la ripetizione anaforica (*Ma se...*) e il parallelismo sintattico, oltre alla comparazione esplicita con Cristo, conferendo al discorso una scansione biblico-omiletica:

(23) *ma se* Muccioli era un uomo *così giusto/ perché si è attirato tante critiche? Ma se* Cristo era *così giusto/ il figlio di Dio/ perché si è attirato tante critiche?* (SP, I, 03'04"-07").

Una parvenza di oggettività nella ricostruzione storica della figura controversa di Muccioli sembra essere restituita dalla dimensione intertestuale giornalistica: inserti di telegiornali e frammenti di programmi d'informazione e d'*infotainment* dell'epoca (*Linea diretta, Mixer, Maurizio Costanzo Show*) riproducono il linguaggio della cronaca con il suo tono assertivo e formularistico (*il processo delle catene, la casetta dei veleni, registrazione al veleno*, etc.), accogliendo anche il lessico giuridico, e configurandosi come un'ulteriore componente stilistica della docuserie:

(24) Un anno e quattro mesi per Vincenzo Muccioli/ questa è la richiesta avanzata al termine della lunga requisitoria// Il capo di imputazione è il sequestro di persona// (SP, III, 16'51"-17'21").

La struttura a frammenti della docuserie, basata sulla giustapposizione di materiali eterogenei (interviste, documenti audiovisivi d'archivio, testimonianze dirette) conferisce un'impressione di spontaneità e di "autogenerazione" dello *storytelling*, dietro il quale si cela una raffinata mediazione autoriale. Frequenti sono i montaggi paralleli e alternati, mentre il *lettering* (le scritte in sovraimpressione) introduce personaggi, scandisce i periodi e contestualizza i luoghi in modo chiaro e immediato<sup>21</sup>. La narrazione che sembra scaturire direttamente dalle voci dei protagonisti, è dunque regolata da un preciso impianto documentaristico redazionale. Ne deriva una forma di "verismo audiovisivo" seriale, una

<sup>21</sup> Le scritte informative in sovrimpressioni occorrono prima in italiano e successivamente in inglese. Questo meccanismo è stato già rilevato da Aprile, 2025: 61 a proposito della serialità televisiva.

“fotografia animata” che mira a restituire oggettività a un’epoca e a una comunità attraverso le strategie del realismo narrativo.

### 3.2. *Vatican Girl: la scomparsa di Emanuela Orlandi*

La docuserie si apre con immagini del Vaticano nel 2019 e con un montaggio di notiziari internazionali in lingua inglese, sottotitolati in italiano, che annunciano la riapertura di due tombe all’interno del piccolo cimitero vaticano. Fin dall’incipit, la commistione tra inglese e italiano, sia nelle voci narranti sia nelle scritte in sovrimpressione, introduce un effetto di distanziamento e universalizza la vicenda, inscrivendola in una prospettiva transnazionale. Tale intento è evidente sin da subito anche nel paratesto: il titolo in inglese e il sottotitolo in italiano evidenziano una bipartizione funzionale, oltre a rivelarne la specificità del tema (la scomparsa di una cittadina italiana) in uno spazio geografico preciso (il Vaticano). Il *code switching* strategico tra titolo e sottotitolo risponde, da un lato, a esigenze di mercato connesse alla collaborazione italo-britannica della docuserie e, dall’altro, a una strategia di ibridazione, tipica del modello distributivo di Netflix, che bilancia costantemente logiche di produzione locale e fruizione globale (Balestrieri, 2021: 146). Osservando ancora più analiticamente il titolo, la formula *Vatican Girl* risulta funzionale a un processo di “brandizzazione semantica”, volto a costruire un’immediata riconoscibilità e un’ampia eco mediale presso il pubblico. L’espressione (costituita da determinante toponimico *Vatican* + nome comune *Girl*) è modellata secondo le convenzioni della comunicazione giornalistica e della cultura popolare anglofona (*Gone Girl*, *Gossip Girl*, *Factory Girl*) e agisce come dispositivo tematizzante: la storia di Emanuela Orlandi viene condensata in un’immagine evocativa, che funziona come uno “slogan narrativo”. Il sottotitolo, al contrario, ristabilisce l’ancoraggio referenziale, riequilibrando la componente simbolica e riconducendo la vicenda alla memoria collettiva nazionale. Dal livello sovranazionale del paratesto e dell’incipit della docuserie (dominato dalle voci dei media internazionali), la prima voce in italiano che emerge è quella di Pietro Orlandi, fratello di Emanuela. Questo passaggio segna un cambio di prospettiva enunciativa e introduce una dimensione soggettiva e testimoniale del racconto. La narrazione degli eventi da parte del fratello si caratterizza per la presenza di tratti dell’oralità e della varietà romana (*mi’ quattro sorelle*), elementi questi che contribuiscono a costruire un effetto di autenticità e prossimità familiare:

(25) Mi chiamo Pietro Orlandi/ io sono nato e cresciuto in Vaticano insieme alle *mi’ quattro sorelle* [...]// Mia sorella Emanuela è scomparsa ormai da TRENTA SETTE anni// (*VG*, I, 3’14”-3’47”).

La sua testimonianza si intreccia a frammenti di parlato televisivo e radiofonico, costruendo un tessuto sonoro che alterna i livelli globale, nazionale e locale. Ciò è evidente nel segmento iniziale del primo episodio (26), laddove la sovrapposizione di voci eterogenee (registrazioni d’archivio, interviste) crea un effetto di stratificazione temporale: la memoria privata del narratore, collocata nel presente dell’enunciazione, si fonde con la cronaca mediatica dell’epoca dei fatti:

(26) PIETRO ORLANDI: Il giorno che Emanuela è scomparsa era il 22 giugno 1983//

GIORNALISTA IN TV: Good evening/ This is CBS/ Dan Rather reporting/ Pope John Paul II returned home today [...]/

PIETRO ORLANDI: Ricordo ancora il caldo che faceva quel giorno//

REPORTER RADIOFONICO: Continua in tutta la regione del Lazio/ l'alta pressione africana...// al centro di Roma si registrano temperature fino a 37 gradi// (VG, I, 5'02"-5'41").

Il racconto del giorno del rapimento è accompagnato da immagini descrittive (scorci del Vaticano, oggetti appartenuti alla ragazza) alternate a inserti ricorsivi “da fiction” (un telefono che squilla, il ticchettio di un orologio, una mano che spunta fuori dal finestrino di un'auto). Tale intreccio genera una tensione narrativa in cui l'intento documentaristico si coniuga con strategie di drammatizzazione, collocandosi nel solco della cosiddetta «tv del dolore»<sup>22</sup>.

Alla voce di Pietro Orlandi si affiancano quelle delle sorelle Natalina, Federica e Maria Cristina, che contribuiscono a pluralizzare la prospettiva narrativa e a introdurre ulteriori variazioni diatopiche e diafasiche:

(27) NATALINA ORLANDI: Mi ha chiamato dicendomi/ “Natalina/ ho trovato una *cosa*/ però vorrei che la vedessi *te*”// (VG, III, 2'18"-22").

Le voci familiari, spesso segnate da inflessioni romanesche e da tratti di oralità spontanea, contrastano con il parlato più controllato dei giornalisti e con il linguaggio specialistico degli inquirenti e dei giornalisti. A metà del primo episodio emerge, dalla trama di testimonianze familiari, la voce di un'intervistatrice, riconoscibile per alcuni tratti peculiari del linguaggio giornalistico, come il ricorso al *ma* in posizione in apertura dell'enunciato, utilizzato tuttavia anche come segnale discorsivo di presa di turno di parola: *Ma ti ricordi com'era avere i servizi segreti a casa?* (VG, I, 20'27"). La palesata presenza della giornalista, seppur soltanto nella dimensione auditiva, introduce un nuovo piano enunciativo, più mediato e razionale, che ristrutturata la testimonianza individuale entro il registro dell'indagine. A confermare tale orientamento è anche il parlato delle forze dell'ordine (impegnate nelle ricerche di Emanuela Orlandi) caratterizzato dal ricorso a forme perifrastiche verbali (*venimmo a sapere, ci portarono a ritenere*), tipiche del linguaggio giudiziario-investigativo, come in (28):

(28) CAPITANO DEI CARABINIERI: Ricordo che durante i primi accertamenti/ *venimmo a sapere* che due persone avevano notato una ragazza/ simile a Emanuela... Queste informazioni *ci portarono a ritenere*/ che questa persona poteva essere l'uomo dell'Avon// (VG, I, 14'52"-16'34").

Un registro misto, sospeso tra colloquialità e linguaggio specialistico, emerge tuttavia, in alcuni momenti, nelle dichiarazioni di funzionari e poliziotti, come nel caso di Giovanna

<sup>22</sup> Come è noto con l'etichetta «tv del dolore» si fa riferimento a un genere di informazione televisiva che, a partire da eventi di cronaca eclatanti o da casi di scomparsa, tende a privilegiare la dimensione spettacolare, facendo ricorso a modalità retoriche di forte impatto emotivo. Per approfondimenti, si vedano, tra gli altri Alfieri-Bonomi 2012: 44; Alfieri- Bonomi 2024: 57.

Petrocca, vicecapo della Squadra Mobile di Roma nel 2006 (anno in cui vennero riaperte alcune piste investigative legate al caso Orlandi):

(29) E mi sembrava un racconto *un pochino fantasioso* [...]// Abbiamo riscontrato subito/ attraverso l'esame delle *mappe catastali*/ che l'appartamento era stato comprato da una donna/ una certa Daniela// (VG, II, 28'08"-29'49").

Una patina di italiano popolare, diatopicamente marcato, si rileva invece nella lunga testimonianza di Sabrina Minardi, ex compagna di Enrico de Pedis, boss della Banda della Magliana<sup>23</sup>. Il parlato romanesco della testimone e la struttura discorsiva frammentata contribuiscono a una costruzione narrativa fortemente drammatizzata:

(30) C'era una Mercedes targata Città del Vaticano/ nera [...]// abbiamo preso la ragazza/ l'abbiamo fatta salire sulla sua macchina [...]// E lui [Enrico De Pedis] ha detto/ "Sabri/ è tutto *un gioco de potere*"// (VG, II, 25'14"-26'17").

La funzione documentaria è rafforzata dal ricorso a materiali d'archivio, in particolare alle registrazioni telefoniche, come quella di un misterioso "Mario", la cui voce, con tratti marcati della varietà romana, è accompagnata dalla trascrizione dattiloscritta sullo schermo, a sottolineare la valenza probatoria del documento:

(31) Io *me* chiamo Mario [...] Per quanto ne so/ vive *con la ragazza sua* e stanno in casa/ due ragazze/ [...] vanno a vendere vestiti/ profumi// Barbarella si chiama/ Barbara// [...] *doveva fà* un concerto/ no? [...] non ho capito se *'na cosa di scuola* [...]// Ecco/ per dire/ una a un certo punto che *se ne va de casa*/ non è che sta a pensa' [...] (VG, I, 21'07"- 22'04").

Un ruolo cruciale è affidato al giornalista Andrea Purgatori, che svolge una funzione metadiscorsiva, poiché collega la narrazione storica e quella che trapela dai media, proponendo la propria visione dell'evoluzione dell'inchiesta, ed evidenziando anche piste e depistaggi:

(32) Ventidue anni prima che Sabrina Minardi rendesse la tua testimonianza in Procura io scrissi un articolo per il «Corriere della Sera»/ in cui dicevo esattamente questo// gli investigatori sembrano sicuri di un fatto/ dal 20 luglio la gestione del sequestro è in mano a un'organizzazione criminale/ non politica (VG, II, 32'10"- 41").

Guida investigativa e voce narrante all'interno della docuserie, Purgatori parla in inglese (auto-doppiandosi in italiano) e si avvale di schemi grafici da lui stesso tracciati allorché ricostruisce, a favore del telespettatore, la struttura della Banda della Magliana (VG, II, 33'20"-30") o i collegamenti economico-finanziari tra Banco Ambrosiano e Vaticano (VG, II, 42'50"-54").

<sup>23</sup> Enrico De Pedis era chiamato *Renato*, *Renatino* o *Il Presidente*. Cfr. A. Grasso, «*Vatican Girl*», il caso Emanuela Orlandi tra racconto e inchiesta, «Corriere della Sera», 04-11-2022. [https://www.corriere.it/spettacoli/22\\_novembre\\_04/vatican-girl-caso-emanuela-orlandi-racconto-inchiesta-00050bec-5c58-11ed-b827-fa754029d3c4.shtml](https://www.corriere.it/spettacoli/22_novembre_04/vatican-girl-caso-emanuela-orlandi-racconto-inchiesta-00050bec-5c58-11ed-b827-fa754029d3c4.shtml)

Di fatto la componente visiva (ricerche su *Google*, mappe, schemi) integra frequentemente la ricostruzione narrativa, aggiornando i reperti d'archivio del documentario con strumenti di ricerca innovativi. Questi dispositivi visivo-digitali svolgono una funzione informativa contestualizzante: attraverso le immagini delle ricerche online, in particolare sui motori di ricerca *Google* e *Google Earth*, la docuserie fornisce approfondimenti sui luoghi e sui personaggi menzionati, trasformando l'indagine giornalistica in una sorta di grammatica audiovisiva integrata. Ciò è evidente, ad esempio, nella dichiarazione della giornalista Raffaella Notariale che esplicita verbalmente la sovrapposizione tra indagine documentaria e ricerca online:

(33) A quel punto ho usato il computer e mi sono messa a cercare [*simula con le dita il battere sui tasti del computer*] 'Banda della Magliana' / 'Renatino'... (*VG*, II, 11'14").

C'è da rilevare come la stessa giornalista, all'inizio del secondo episodio della serie, si presenta al telespettatore, introducendo una glossa esplicativa sul programma *Chi l'ha visto?* e sulla RAI, rivelando in tal senso un target di pubblico non esclusivamente italiano:

(34) Mi chiamo Raffaella Notariale e sono una reporter del programma *Chi l'ha visto*/ uno dei programmi più longevi della RAI/ che è la televisione di Stato italiana// (*VG*, II, 7'46-8'02").

La pluralità delle voci giornalistiche, sia italiane — tra cui, oltre a quelle già citate, Raffaella Fanelli (*VG*, II, 33'56"-34'35") e Ferruccio Pinotti, che interviene in inglese con doppiaggio in italiano (*VG*, II, 41'20") — sia straniera — come Richard Roth (*VG*, I, 8'20") e Larry Gurwin (*VG*, II, 37'28") — conferma ulteriormente la volontà di orientare la narrazione verso un pubblico internazionale. Tale intento è sottolineato anche dall'inserimento di glosses esplicative non necessarie per il pubblico italiano e dall'uso di termini inglesi visualizzati sullo schermo (come *brainwashing* in *VG*, II, 2'14"-2'20"), che contribuiscono ad ampliare, in senso globale, la dimensione nazionale dell'evento ricostruito.

In questa prospettiva, anche i contenuti tematici sono articolati su più livelli: religioso, (riferimenti alle profezie di Fatima e al pontificato di Giovanni Paolo II); politico, (evocazione dell'anticomunismo e del movimento *Solidarność* in Polonia); mediatico, (costante intertestualità con *Chi l'ha visto?* e con la cultura televisiva italiana).

L'intreccio continuo tra testimonianza, documento e costruzione spettacolare configura *Vatican Girl* quale caso esemplare di *true crime* contemporaneo: la ricerca della verità si innesta su un complesso dispositivo di mediazione linguistica e audiovisiva, probabilmente calcato su modelli narrativi di matrice anglo-americana. L'ibridazione di codici e linguaggi restituisce così un *true crime* audiovisivo profondamente transnazionale, in cui le dinamiche investigative si intrecciano alla messa in scena del dolore con scansione episodica.

### 3.3. Il caso Yara - Oltre ogni ragionevole dubbio<sup>24</sup>

La docuserie, divisa in cinque puntate, segue la vicenda di cronaca nera di Yara Gambirasio, tredicenne di Brembate di Sopra, in provincia di Bergamo, scomparsa nel novembre 2010 e ritrovata morta il 26 febbraio 2011<sup>25</sup>.

Ancora una volta una prima osservazione del paratesto ci consente di rilevare come il sottotitolo assolva una funzione interpretativa rispetto al titolo-tema, poiché orienta lo spettatore attraverso una formula riconoscibile del lessico giuridico, peculiare nei verdetto penali. A differenza di *Sanpa* e *Vatican Girl*, in cui il sottotitolo assume una funzione prevalentemente descrittivo-evocativa, in *Oltre ogni ragionevole dubbio* esso si configura come dichiarazione di metodo, orientando il discorso dalla cronaca alla riflessione sullo statuto della verità e della prova. Non è un caso che il sintagma appaia nel IV episodio, in uno dei frammenti audiovisivi tratti dal programma di approfondimento giornalistico *La vita in diretta* (condotta da Marco Liorni):

(35) MARCO LIORNI: Qua c'è un processo/adesso// è lì che si gioca la partita//[...] sappiamo tutti ormai di questa traccia del DNA/ ma sappiamo anche/ perché non basta quello/ che ci devono essere altri indizi/ deve essere *oltre ogni ragionevole dubbio* nei confronti della persona (CY, IV, 0' 45"- 1'02").

L'espressione *oltre ogni ragionevole dubbio* segna il passaggio dal registro documentario a quello giudiziario-mediatico, in cui il dubbio diventa il motore narrativo e simbolico dell'intero racconto. Tale formulazione, richiamando il principio di presunzione d'innocenza, introduce al contempo una sospensione narrativa che problematizza il rapporto tra prova, interpretazione e credibilità (Corner, 2002), trasformando il sottotitolo in un autentico dispositivo di veridizione.

La docuserie si distingue per un impianto linguistico complesso, in cui la costruzione di autenticità passa attraverso la polifonia di registri, voci e varietà di lingua. L'effetto di veridizione nasce non tanto dalla trasparenza del reale, quanto dalla stratificazione di linguaggi (familiari, giornalistici, giuridici e tecnico-scientifici) che interagiscono costantemente, dando luogo a un "realismo mediato" fondato sull'enunciazione.

L'incipit è affidato alla voce del padre della vittima, Fulvio Gambirasio, ricostruita a partire dalle registrazioni degli atti processuali:

(36) Ognuno dei propri figli è orgoglioso... *Penso che lo siate tutti*// Yara era una ragazza solare/ aveva sempre *sto sorriso esasperato* davanti agli occhi (CY, I, 0'38"-1'03").

La sequenza iniziale rappresenta un esempio paradigmatico di quell'*oralità emotiva* tipica delle testimonianze familiari nel *true crime* italiano. Il discorso si struttura secondo una

<sup>24</sup> La docuserie, diretta da Gianluca Neri, realizzata da Quarantadue per Netflix, condensa in 118 minuti un vasto corpus documentario (60 faldoni, oltre 60.000 pagine e centinaia di gigabyte di materiali audiovisivi raccolti dal 2017 in venti archivi). È stata pubblicata il 16 luglio 2024. Cfr. [https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/tv/2024/07/05/arriva-la-docuserie-il-caso-yara-oltre-ogni-ragionevole-dubbio\\_1e079511-c400-4a20-afc4-38da9d53b789.html](https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/tv/2024/07/05/arriva-la-docuserie-il-caso-yara-oltre-ogni-ragionevole-dubbio_1e079511-c400-4a20-afc4-38da9d53b789.html).

<sup>25</sup> Sui podcast *true crime* dedicati alla vicenda di Yara Gambirasio cfr. Favaro-Orefice, 2025: 13-19.

sintassi paratattica e cumulativa, in cui la giustapposizione di proposizioni brevi produce un effetto di spontaneità e autenticità. In tal senso ci ritroviamo in quei casi osservati da Manzato (2016: 36) per le produzioni *factual* in cui «le marche del processo enunciativo [...] non possono scomparire», poiché la traccia del dire diviene parte del dispositivo di veridizione.

A livello morfosintattico ancora in (36), si osserva la commistione fra tratti dello standard (come la tenuta del congiuntivo dopo il *verbum putandi*) e forme colloquiali (*sto per questo*, anticipazione del complemento di specificazione). Sul piano lessicale, l'espressione *sorriso esasperato* introduce uno slittamento semantico: l'aggettivo, usualmente connotato in senso negativo, è reinterpretato in chiave iperbolica e affettiva, rafforzando la componente patetica del discorso. Analogamente in enunciati come *La vita di Yara era tutta condensata in quelle quattro cose lì* (CY, I, 1'34"-1'36") il ricorso a deittici rafforzativi e a un lessico generico contribuisce alla costruzione di un tono familiare e immediato.

In altri contesti, come in (37), nell'inversione cognome-nome, accanto alla costruzione riflessiva apparente, si genera una sovrapposizione tra linguaggio burocratico e parlato quotidiano. Questa intersezione mette in luce una duplice tensione del *factual* giudiziario: rendere riconoscibile l'istituzione attraverso la voce “imperfetta” del cittadino comune:

(37) [*telefonata alla Polizia locale*]: Buongiorno/ *sono Gambirasio Fulvio...* può gentilmente avvisare la pattuglia che c'è qua davanti/ se i fotografi *me li fa mandar via* dal mio cancello? (CY, I, 21'50"-22'11").

La testimonianza della madre, inserita attraverso colloqui telefonici e messaggi lasciati nella segreteria telefonica della figlia scomparsa, oltre a registrazioni tratte dagli atti delle indagini, costituisce un contrappunto intimo e sommerso alla dimensione pubblica dell'indagine. Il suo parlato, riconducibile a una “oralità emotiva”, risulta connotato sul piano diafasico e diastratico, come si osserva in (38). In particolare, oltre alla ripresa anaforica (*questi cani... secondo i cani*) e all'uso oscillante degli ausiliari (*è girata vs ha girato*), si segnalano il ricorso a connettivi deboli (*poi*), e l'uso insistito di *che* in funzione di subordinatore generico (*è girata a destra... che è una strada... che non ci sono case*). Soprattutto quest'ultimo tratto è fortemente indicativo di un parlato che, pur in un contesto testimoniale, rimane scarsamente controllato (a causa del forte coinvolgimento):

(38) *Secondo questi cani/ Yara è uscita dal centro sportivo/ poi al posto di girare a sinistra lei/ secondo i cani/ è girata a destra... che è una strada comunque che non ci sono case/ non c'è niente//* (CY, I, 29'24"-27").

Con il registro colloquiale-affettivo della madre della vittima, si intreccia il parlato trasmesso giornalistico, rappresentato da inserti televisivi e radiofonici puntellati da strutture nominali e formulari (*aprire un'inchiesta, con il passare delle ore...*), che scandiscono la narrazione con ritmo incalzante:

(39-a) GIORNALISTA 1: È stata aperta un'inchiesta// Quella del rapimento non sarebbe l'unica ipotesi [...]

GIORNALISTA 2: E con il passare delle ore la situazione diventa sempre più preoccupante// (CY, I, 10'14"-23").

(39-b) GIORNALISTA 3: Da questa mattina, più di 500 uomini provenienti da tutta la regione sono impegnati... vediamole/ queste ricerche/ che sono partite dalla base operativa/la palestra// (CY, I, 12'43"-55").

La coesistenza di formule idiomatiche e colloquiali («una ragazzina che si farebbe in quattro per andare in palestra», CY, I, 1'53"-55") e di espressioni proprie del linguaggio giornalistico (come in 39-a e 39-b) genera un effetto di sovrapposizione, in cui il registro della cronaca e quello della testimonianza familiare si intrecciano nella costruzione di una narrazione del reale da diverse prospettive.

A partire dal secondo episodio, dedicato al ritrovamento del corpo di Yara, emerge con forza il linguaggio tecnico-scientifico dell'indagine. Appare anche, estendendosi da qui in poi per il resto della serie, il nome in codice *Ignoto numero uno* attribuito a un DNA maschile sconosciuto trovato sulla scena del delitto.

Nella testimonianza dell'anatomopatologa Cristina Cattaneo si rileva un lessico specialistico, mitigato però da strategie di semplificazione rivolte al pubblico non esperto:

(40) *Su ogni parte del corpo che era attinto da una lesione/ abbiamo fatto dei piccoli stub/ degli scotchini/ chiamiamoli così... Studiando ciascuno di questi campioni/ mi chiama il microscopista che mi dice/ "Ma perché c'è della calce?"* (CY, II, 30'11"-39").

La glossa linguistica in (40) (*stub/ scotchini/ chiamiamoli così*) opera una traduzione del lessico specialistico in forma divulgativa, configurandosi come un dispositivo ricorrente nelle produzioni *factual* a orientamento scientifico.

Analoga tendenza emerge in (41) nelle parole del medico legale Dalila Ranaletta: il lessico tecnico si apre a considerazioni etiche, generando un discorso ibrido, a metà tra perizia e commento, in cui la scientificità del dato si accompagna a una retorica di empatia con la vittima:

(41) RANALETTA: «Le ferite riportate da Yara sono molte... mostrano un accanimento che non avrebbe neppure motivo/ perché la maggior parte di queste ferite/ sono state inferte in zone del corpo alle quali non corrispondono organi vitali... non erano per uccidere quelle ferite lì// (CY, II, 33'38"-58").

Nel terzo episodio, l'intervento del pubblico ministero Letizia Ruggeri restituisce la rigidità del linguaggio giuridico, contraddistinto da un tono assertivo e da un lessico tecnico, pur tendendo a una forma di semplificazione esplicativa a favore dell'imputato:

(42) Bossetti/ *le vengono contestate delle aggravanti che si possono bilanciare con le circostanze attenuanti generiche// Significa che la pena si può ridurre//* (CY, III, 0'31"-48").

Il tono formale di tali espressioni, fondate su una modalità impersonale, si contrappone alla voce di Massimo Bossetti. Il parlato dell'accusato è caratterizzato da tratti diatopici rintracciabili a livello fonetico (*son qua, me lo son sempre chiesto...*) e tratti diastraticamente e diafasicamente connotati (come in 43-a) che in certi casi intaccano la morfosintassi, determinando l'oscillazione fra tempi verbali all'interno dello stesso frammento frasale (come evidente in 43-b):

(43-a) Il tragitto per andare a casa *consiste passare...* di fronte la palestra/ dove c'è sulla *sinistra il Shell/ il benzinaio...* (CY, V, 01'48"-50")

(43-b) *Ho cominciato a capire cosa voleva farmi... presi il foglio e glielo lancio addosso* (CY, III, 6'10"-20").

Tali elementi testimoniano non solo la natura poco pianificata dell'eloquio, e la pressione emotiva del contesto, ma anche la continua oscillazione tra il piano dell'esperienza e quello della ricostruzione. La tensione tra identità legale e identità personale è esplicitata in una dichiarazione di autodifesa, di tono burocratico (con inversione reiterata cognome-nome), tratta dagli atti processuali:

(43-c) Non ci posso credere/ è una cosa per me infondata// Impossibile! Io sono figlio di *Bossetti Giovanni e Arzuffi Ester*// (CY, III, 21'12"-18").

Le testimonianze della comunità locale ampliano ulteriormente la gamma dei registri presenti e contribuiscono a delineare quasi una topografia sociolinguistica del racconto. In particolare nei parlanti più anziani si riscontrano fenomeni diatopicamente marcati, riconoscibili nei tratti fonetici (44), nel lessico (46), nella microsintassi (come le reggenze preposizionali in 45 e 46):

(44) BREMBILLA [*guardiano della palestra*]: Dopo *la mezzanotte* è arrivata l'insegnante per dirmi che non riuscivano a trovare *la Yara* (CY, IV, 23'45"-24'01").

(45) MADRE DI BOSSETTI: Io mi ero *fidata da lui*// [*del ginecologo*] (CY, III, 39'26"-28")

(46) ANTONIO NEGRONI: Era una di quelle cose che capitano anche alla sera... *andare in camporella*...//potrebbe darsi una cosa del genere// "*Tienila da te e basta!*"/ perché lui aveva un'amicizia con me// (CY, III, 36'06"-25").

Questi tratti locali, lungi dall'essere meri indicatori regionali, radicano la narrazione in un contesto geografico e culturale preciso, rafforzando la dimensione comunitaria della memoria.

La rappresentazione degli eventi emerge come effetto di una polifonia di voci e di registri che dà forma a un realismo mediato, fondato sull'interazione tra oralità e dispositivo televisivo. La struttura ibrida, già indicativa nel titolo e sottotitolo, non mira più soltanto alla ricostruzione dei fatti, ma alla messa in scena del giudizio e alla legittimazione della verità attraverso la retorica del dubbio.

Nel confronto con le docuserie precedenti *Il caso Yara* segna una tappa decisiva in quella che potremmo definire "giuridicizzazione del *true crime* italiano", dal momento che il racconto *factual* tende a farsi discorso probatorio e, al contempo, proporsi come *infotainment*.

#### 4. PER UNO SGUARDO D'INSIEME

Alla luce di quanto emerso nei paragrafi precedenti sulle docuserie analizzate, sebbene il focus della nostra analisi riguardi principalmente le docuserie Netflix, ci sembra opportuno collocare tali prodotti entro il più ampio quadro della serialità documentaria italiana recente. In questa prospettiva, si propone in questo paragrafo una ricognizione sintetica (più strettamente tematica piuttosto che prettamente linguistica), a carattere esemplificati-

vo, delle docuserie italiane distribuite sulle principali piattaforme di streaming nel periodo 2020–2025, con l’obiettivo di evidenziare temi ricorrenti e principali modalità di ibridazione. Se ne fornisce qui di seguito un quadro riepilogativo al fine di visualizzare in maniera sinottica tale distribuzione.

| Piattaforma | Titolo  | Anno | Tema   | Modalità di ibridazione  |
|-------------|---|------|--|--|
| Netflix     | <i>SanPa - Luci e tenebre di San Patrignano</i>       | 2020 | Cronaca sociale                              | Costruzione attraverso materiali d’archivio e testimonianze con struttura seriale drammatizzata.   |
|             | <i>Vatican Girl: la scomparsa di Emanuela Orlandi</i> | 2022 | Cronaca nera/<br>Vaticano                    | Thriller investigativo con piste narrative multiple.   |
|             | <i>Wanna</i> <sup>26</sup>                            | 2022 | Cronaca giudiziaria/<br>costume              | Racconto biografico e mediatico costruito su materiali d’archivio televisivo e interviste, con dinamiche da <i>docu-show</i> .                   |
|             | <i>Il caso Alex Schwazer</i> <sup>27</sup>            | 2023 | Sport/doping                                 | Biopic sportiva che volge in parabola morale, con alternanza di cronaca e melodramma.  |
|             | <i>Il Principe</i> <sup>28</sup>                      | 2024 | Storia, cronaca politica,<br>famiglia Savoia | Docu-drama con enfasi su scandali e conflitti familiari.   |
|             | <i>Il caso Yara - Oltre ogni ragionevole dubbio</i>   | 2024 | Cronaca nera/ Italia                         | “Giuridicizzazione del <i>true crime</i> ”: ricostruzione documentaria che combina linguaggio probatorio, interviste e drammatizzazione seriale. |
|             | <i>Il Mostro</i> <sup>29</sup>                        | 2025 | Cronaca nera                                 | Ricostruzione d’archivio con dinamiche da crime drama.   |

<sup>26</sup> [https://www.corriere.it/spettacoli/cinema-serie-tv/22\\_settembre\\_22/wanna-marchi-serie-non-va-oltre-semplce-indagine-769e93ae-3a89-11ed-b03d-1f9e636121b9.shtml](https://www.corriere.it/spettacoli/cinema-serie-tv/22_settembre_22/wanna-marchi-serie-non-va-oltre-semplce-indagine-769e93ae-3a89-11ed-b03d-1f9e636121b9.shtml)

<sup>27</sup> [https://www.corriere.it/spettacoli/23\\_aprile\\_17/corse-emozioni-giustizia-caso-alex-schwazer-come-thriller-acf68c00-dd2b-11ed-b884-540b951aaf79.shtml](https://www.corriere.it/spettacoli/23_aprile_17/corse-emozioni-giustizia-caso-alex-schwazer-come-thriller-acf68c00-dd2b-11ed-b884-540b951aaf79.shtml)

<sup>28</sup> <https://www.iodonna.it/spettacoli/tv/2023/07/23/il-principe-netflix-vittorio-emanuele-savoia-beatrice-borromeo-docuserie-recensione-aldo-grasso/>

<sup>29</sup> La docuserie (4 episodi) è stata distribuita sulla piattaforma Netflix il 22 ottobre 2025, in una data successiva alla sostanziale conclusione di questo contributo, circostanza che non ha consentito di sottoporre l’opera a un’analisi linguistica sistematica. [https://www.corriere.it/cronache/25\\_ottobre\\_21/il-mostro-firenze-serie-netflix-pacciani-210a8614-542f-4e88-beed-a59a6bfa7x1k.shtml](https://www.corriere.it/cronache/25_ottobre_21/il-mostro-firenze-serie-netflix-pacciani-210a8614-542f-4e88-beed-a59a6bfa7x1k.shtml)

|                    |   |      |                                  |  |
|--------------------|---|------|----------------------------------|--|
|                    | <i>Terrazza sentimento</i> <sup>30</sup>                            | 2025 | Cronaca nera/cronaca giudiziaria | Intreccio tra reportage sul mondo delle start-up milanesi, con testimonianze-ricostruzioni a forte impatto spettacolare. |
| <b>Prime Video</b> | <i>Veleno</i> <sup>31</sup>   | 2021 | Cronaca giudiziaria              | Inchiesta giornalistica e ricostruzioni filmiche.  |
|                    | <i>Delitti (riedizione restaurata)</i> <sup>32</sup>                | 2025 | Cronaca nera                     | Uso di materiali di archivio storico con editing narrativo spettacolare.   |
| <b>RaiPlay</b>     | <i>Nella mente di Narciso</i> <sup>33</sup>                         | 2025 | Cronaca nera                     | Analisi criminologica intrecciata a narrazione seriale.  |
|                    | <i>Non me l'aspettavo. Il basket di Matilde Villa</i> <sup>34</sup> | 2025 | Sport, biografia                 | Testimonianza personale e storytelling motivazionale.  |
|                    | <i>Newsroom</i> <sup>35</sup>                                       | 2025 | Attualità e inchieste            | Reportage giornalistico con elementi spettacolari di <i>infotainment</i> .   |

Tab. 1. *Docuserie italiane (2020–2025) raggruppate per piattaforma*

L'osservazione sinottica dei dati riportati nella Tab. 1 consente di evidenziare come, nel panorama delle docuserie italiane tra il 2020 e il 2025, ogni piattaforma adotti una propria strategia di ibridazione tra *factual* e *infotainment*. Netflix si conferma il principale polo produttivo<sup>36</sup>, orientato a una declinazione narrativa del *factual* in chiave emotiva e spettacolare: dalle ricostruzioni corali di *SanPa* e *Vatican Girl* fino alla “giuridicizzazione del *true crime*” in *Il caso Yara*, la piattaforma mostra una tendenza alla drammatizzazione seriale e all’uso di strategie linguistiche e audiovisive proprie della fiction.

Prime Video e Sky/NOW propongono un modello più vicino all’inchiesta giornalistica e al *crime drama*, caratterizzato da una maggiore aderenza alla struttura documentaria e da un impiego sistematico di materiali d’archivio.

RaiPlay, infine, si distingue per un modello ibrido che intreccia la funzione di servizio pubblico con logiche di intrattenimento informativo, trasformando il racconto documentario in spazio di mediazione culturale<sup>37</sup>.

<sup>30</sup> Anche la docuserie *Terrazza Sentimento* (3 episodi, dal 5 novembre 2025) è stata pubblicata sulla piattaforma Netflix in un momento successivo alla stesura definitiva del presente lavoro. Cfr. [https://www.corriere.it/cronache/25\\_novembre\\_03/terrazza-sentimento-netflix-alberto-genovese-e03a64d0-be5c-4c09-8dc1-a27026702xllk.shtml](https://www.corriere.it/cronache/25_novembre_03/terrazza-sentimento-netflix-alberto-genovese-e03a64d0-be5c-4c09-8dc1-a27026702xllk.shtml).

<sup>31</sup> <https://www.apaonline.it/news/la-docu-serie-veleno-e-disponibile-dal-25-maggio-su-prime-video/>

<sup>32</sup> [https://www.ilmessaggero.it/televisione/delitti\\_docu\\_serie\\_sky\\_crime\\_now\\_notizie-8935488.html](https://www.ilmessaggero.it/televisione/delitti_docu_serie_sky_crime_now_notizie-8935488.html)

<sup>33</sup> <https://www.raiplay.it/programmi/nellamentedinarciso>

<sup>34</sup> <https://www.raiplay.it/programmi/nonmelaspettavo-ilbasketdimatildevilla>

<sup>35</sup> <https://www.raiplay.it/programmi/newsroom>

<sup>36</sup> È indicativa, in tal senso, la pubblicazione, in un breve arco temporale di circa due settimane (dal 22 ottobre al 5 novembre 2025), delle due docuserie *Il Mostro* e *Terrazza sentimento*. Cfr. *supra*, note 29 e 30.

<sup>37</sup> Per un quadro ampio e aggiornato sulla serialità televisiva in Italia tra il 2020 e il 2024 cfr. Aprile, 2025.

Nel complesso, emerge la centralità del *true crime* come genere trasversale e privilegiato da tutte le piattaforme, capace di integrare l'elemento investigativo con dinamiche narrative tipiche della fiction. Se Netflix amplia il raggio tematico del genere includendo lo sport, la storia e la cronaca sociale, RaiPlay tende invece a mantenere un equilibrio tra informazione e spettacolarizzazione, in linea con la propria missione istituzionale.

La differenziazione delle strategie di piattaforma rivela dunque una segmentazione del mercato audiovisivo in cui la serialità documentaria si configura come spazio di convergenza tra realismo e racconto, tra funzione conoscitiva e intrattenimento, confermando la docuserie come uno dei formati più rappresentativi della post-tv contemporanea.

## 5. CONCLUSIONI

L'analisi condotta sulle docuserie *SanPa*, *Vatican Girl*, e *Il caso Yara* mostra come la serialità documentaria italiana costituisca oggi un terreno privilegiato di sperimentazione linguistica e testuale, nel quale si ridefinisce il rapporto tra realtà, narrazione e mediazione. Dal punto di vista formale, le docuserie italiane, e in particolare quelle *true crime*, si collocano in una zona di confine tra *factual* e *infotainment*, fondendo il rigore dell'inchiesta documentaria con le strategie narrative e spettacolari proprie della fiction. Tale ibridazione si manifesta soprattutto sul piano linguistico-discorsivo, dove la mescolanza di varietà (dal neostandard alle varietà regionali, dal linguaggio colloquiale ai linguaggi settoriali, dall'italiano popolare ai gerghi) diventa un dispositivo di autenticazione del racconto. L'effetto di veridicità non deriva dunque da una presunta trasparenza referenziale, ma dalla costruzione di un'"oralità mediata", in cui il parlato spontaneo è rielaborato e modulato secondo le esigenze del montaggio e dello storytelling.

Le tre produzioni analizzate rivelano differenti modalità di costruzione dell'effetto di realtà. *SanPa* adotta una polifonia corale che intreccia registro retorico-oratorio, linguaggi popolari e tratti neostandard, articolando una tensione tra rappresentazione collettiva e mitizzazione individuale. *Vatican Girl* sviluppa invece una coesistenza funzionale tra italiano e inglese, accompagnata da un articolato intreccio di codici audiovisivi (dal doppiaggio al montaggio digitale): questi ingredienti, sapientemente calibrati, consentono di rielaborare un fatto di cronaca nazionale entro un orizzonte narrativo e comunicativo di portata transnazionale. *Il caso Yara*, infine, segna una fase ulteriore del processo di "giuridicizzazione del *true crime*", traducendo la ricerca della verità giudiziaria nel linguaggio della serialità e dell'*infotainment*.

Nel loro insieme, queste docuserie testimoniano il consolidarsi di un modello narrativo che potremmo definire di "realismo mediato" o "costruito", fondato sull'interazione tra autenticità linguistica, costruzione audiovisiva e retorica dell'emozione. In queste opere la lingua, nelle sue varietà diatopiche, diastratiche e diafasiche, non si limita a rappresentare la realtà, ma ne diventa la principale forma di messa in scena, confermando il ruolo del linguaggio come dispositivo di riconoscibilità e come garanzia di verosimiglianza nel racconto contemporaneo del reale. Da questo punto di vista, la docuserie si afferma come un genere pienamente maturo della post-tv, capace di ridefinire la funzione informativa del medium audiovisivo, e di restituire alla dimensione linguistica il ruolo di ponte tra testimonianza, memoria e spettacolo.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alfieri G., Bonomi I. (2012), *Lingua italiana e televisione*, Carocci, Roma.
- Alfieri G., Bonomi I. (2024), *Lingua italiana e televisione*, Carocci, Roma.
- Andò R., Marinelli A. (2018), *Television(s). Come cambia l'esperienza televisiva tra tecnologie convergenti e pratiche social*, Guerini e Associati, Milano.
- Aprile M. (2021), *Avere, dare, prendere la scimmia. Per modo di dire... Un anno di frasi fatte*, in Treccani.it, [https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/articoli/parole/Modi\\_di\\_dire21.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/parole/Modi_di_dire21.html)
- Aprile M. (2025), “La serialità televisiva in Italia. Osservatorio sulle annate 2021-2024” in *Lingue e Culture dei Media*, 8(2), 48–72. <https://doi.org/10.54103/2532-1803/28168>
- Aprile M., de Fazio D. (2010), *La serialità televisiva. Lingua e linguaggio nella fiction italiana e straniera*, Congedo, Galatina.
- Balestrieri L. (2021), *Le Piattaforme Mondo - L'Egemonia dei Nuovi Signori dei Media*, Luiss University Press, Roma.
- Bandirali L., Terrone E. (2012), *Filosofia delle serie tv. Dalla scena del crimine al trono di spade*, Mimesis, Milano-Udine.
- Barra L. (2021), “10 giugno 1983: Vermicino e la prima tv del dolore”, in *Il Mulino*, 4 (Supplemento), pp. 71-75.
- Barra L., Brembilla P., Innocenti V. (2024), *La televisione italiana. Storie, generi e linguaggi*, Pearson, Milano.
- Bernardelli A., Grignaffini G., (2017), *Che cos'è una serie televisiva*, Roma, Carocci.
- Biffi M. (2010), “Il LIT – Lessico Italiano Televisivo”, in Mauroni E., Piotti M. (a cura di), *L'italiano televisivo*, Accademia della Crusca, Firenze, pp. 35-70.
- Biffi M., Setti R. (2008) “Dieci anni di italiano parlato alla radio: corpora LIR 1995/ LIR 2003 a confronto” in Pettorino M. (a cura di), *La comunicazione parlata, Atti del Congresso Internazionale (Napoli 23-25 febbraio 2006)*, Liguori, Napoli, pp. 361-398.
- Bruzzi S. (2016) “Making a genre: the case of the contemporary true crime documentary”, in *Law and Humanities* Vol 10, pp. 249-280.
- Cardini D. (2004), *La lunga serialità televisiva. Origini e modelli*, Carocci, Roma.
- Cardini D. (a cura di) (2013), *Ogni luogo è narrativo. Il factual nella tv italiana*, Arcipelago Edizioni, Milano.

- Cardini D. (a cura di) (2016), *Le serie sono serie. Seconda stagione*, Arcipelago Edizioni, Milano.
- 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.
- Colantini P. (2021), “La ricerca di nuovi punti di osservazione tra ibridazione e diversificazione”, in Arcagni S. (a cura di.), *Storytelling digitale. Le nuove produzioni 4.0*, Luiss University Press, Roma.
- Casey B., Casey N., Calvert B., French L., Lewis J. (a cura di) (2002<sup>1a</sup>, 2008<sup>2a</sup>), *Television studies. The Key Concepts*, Routledge, London.
- Cavicchioli S., Pezzini I. (1993), *La tv verità. Da finestra sul mondo a panopticon*, ERI-VQPT, Roma.
- Corner J. (1999), *Documentary and the Mass Media*, Routledge, London.
- Corner J. (2002), “Performing the Real: Documentary Diversions”, *Television & New Media*, 3(3), pp. 255-269.
- 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.
- De Mauro T. (1999), *Grande Dizionario Italiano dell’uso (GRADIT)*, UTET, Torino, Voll. I–VI.
- Dusi N., Grignaffini G. (2020), *Capire le serie tv. Generi, stili, pratiche*, Carocci, Roma.
- Dusi N., R. Eugeni, Grignaffini G., (a cura di) (2020) “La serialità nell’era post-televisiva” in *Mediascapes journal*, 2020, 16.
- Favaro, M., Orefice, C. (2025), “La lingua dei podcast: il caso del true crime” in *Lingue e Culture dei Media*, 8(2), pp. 7–29. <https://doi.org/10.54103/2532-1803/26612>
- Grasso A. (a cura di) (1996), *Enciclopedia della televisione*, Garzanti, 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.
- Grasso A., Scaglioni M. (2003), *Che cos’è la televisione*, Garzanti, Milano.
- Grignaffini G. (2021), *I generi televisivi*, Carocci, Roma.

- Guglielmi A. (1991), “La tv del quotidiano”, in Borri A. (a cura di), *Il futuro della tv. Tecnologie, palinsesti, mercati* Laterza, Roma-Bari, pp. 58-65.
- Hill A. (2005), *Reality TV: Audiences and Popular Factual Television*, Routledge, London.
- Hill A. (2007), *Restyling Factual TV. Audiences and News, Documentary and Reality Genres*, Routledge, London-New York.
- Innocenti V., Perrotta M. (a cura di) (2013), *Factual, reality, makeover. Lo spettacolo della trasformazione nella televisione contemporanea*, Bulzoni, Roma.
- Jenkins H. (2006), *Convergence Culture*, NYU Press, New York.
- 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.
- Lotz A. D. (2014), *The Television Will Be Revolutionized*, NYU Press, New York.
- Lotz A. D. (2017), *Portals: A Treatise on Internet-Distributed Television*, Michigan Publishing, Michigan.
- Maiello A. (2019), “La prossimità di ciò che si ripete”, in Canadè A., De Gaetano R. (a cura di), *Fata Morgana Web 2019. Un anno di visioni*, “Fata Morgana Web”, Pellegrini, Cosenza. <https://www.fatamorganaweb.it/seriale-reale-winter-is-coming/>
- Maiello A. (2022), “Il reale serializzato” in Cervini A., Tagliani G. (a cura di), *La forma cinematografica del reale. Teorie pratiche e linguaggi: da Bazin a Netflix*, Verba Manent, Palermo University Press, New Digital Frontiers srl, Palermo, pp. 231-237.
- Manzato A. (2016), “Scrivere la realtà. La serialità nel factual” in *Mediascapes journal*, 6/2016, pp. 30-40.
- McCabe J., Akass K. (a cura di) (2007), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, I. B. Tauris, London-New York.
- Martin B. (2013), *Difficult Men. Dai Soprano a Breaking Bad. Gli antieroi delle serie TV*, trad. it., Minimum Fax, Roma.
- Mittell J. (2017), *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, NYU Press, New York.
- Palumbo F. D. e La Tella B. (2022), “Il reale ai tempi di Netflix”, in Cervini A., Tagliani G. (a cura di), *La forma cinematografica del reale. Teorie, pratiche e linguaggi: da Bazin a Netflix*, Verba Manent, Palermo University Press, New Digital Frontiers s.r.l., Palermo, pp. 99-107.
- Pozzato M. P., Grignaffini G. (a cura di) (2008), *Mondi seriali. Percorsi semiotici nella fiction*, RTI, Milano.

- Romano M. (2024), “Un genere ibrido: il factual” in Alfieri G., Bonomi I., *Lingua italiana e televisione*, pp. 89-94.
- Scaglioni M., Barra L. (2013), *Tutta un'altra fiction. La serialità pay in Italia e nel mondo. Il modello Sky*, Carocci, Roma.
- Thompson R. J. (1997), *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*, Syracuse University Press, New York.
- Variano A. (2010), “La metafora nella serialità televisiva”, in Aprile M., de Fazio D., 2010, pp. 165-184.

OSSERVATORIO

## ASPETTI LINGUISTICI DELLA SITCOM *THE BIG BANG THEORY*: LINGUAGGIO SCIENTIFICO, REGISTRI, SCELTE TRADUTTIVE

*Giorgia Persiani*

Università degli Studi di Roma "Tor Vergata" (02p77k626)

### Abstract

Il contributo propone l'analisi linguistica del parlato della versione italiana della sitcom *The big bang theory*. La serie sfrutta a fini comici il contrasto tra un polo alto della cultura e uno basso: il primo è rappresentato da un gruppo di giovani scienziati, che usano tecnicismi settoriali e tecniche di argomentazione del linguaggio scientifico; il secondo dagli altri personaggi, che non dominano questo codice e rappresentano il punto di vista del parlante comune. Il forte interesse degli autori per i temi linguistici emerge anche da altri contrasti di registro e dalla presenza di neoformazioni e di gergalismi.

**Parole chiave:** serie televisive; doppiaggio; fiction; linguaggio settoriale; registri linguistici

### LINGUISTIC ASPECTS OF THE SITCOM *THE BIG BANG THEORY*: SCIENTIFIC LANGUAGE, REGISTERS AND TRANSLATION CHOICES

This contribution offers a linguistic analysis of the spoken language in the Italian version of the sitcom *The Big Bang Theory*. The series exploits the contrast between high and low culture for comic effect: the former is represented by a group of young scientists who use technical jargon and scientific argumentation techniques, while the latter is represented by the other characters, who do not master this code and represent the point of view of the common speaker. The authors strong interest in linguistic themes also emerges from other contrasts in register and the presence of neologisms and slang.

**Keywords:** television series; dubbing; fiction; scientific language; linguistic registers

---

Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", [giorgia.persiani.01@students.uniroma2.eu](mailto:giorgia.persiani.01@students.uniroma2.eu)



## 1. CENTRALITÀ DEGLI ASPETTI LINGUISTICI NELLA SITCOM

*The Big Bang Theory* (d'ora in poi TBBT) è una *sitcom*<sup>1</sup> americana trasmessa negli Stati Uniti dal 24 settembre 2007 al 16 maggio 2019, conta ben 12 stagioni, ed è stata ideata da Chuck Lorre e Bill Prady<sup>2</sup>. Il suo enorme successo<sup>3</sup> ha comportato non solo la sua trasmissione nei paesi di tutto il mondo<sup>4</sup>, ma anche la creazione di due spin-off.

TBBT ruota attorno alle vite di un gruppo di amici (Sheldon Cooper, Leonard Hofstadter, Howard Wolowitz e Raji Koothrappali) scienziati e ricercatori presso la prestigiosa Caltech (California Institute of Technology) di Pasadena e che rispondono al profilo dei *nerd*<sup>5</sup> e dei *geek*<sup>6</sup>, particolarmente dediti, nel tempo libero, alla realizzazione di esperimenti scientifici di vario tipo, ai videogiochi, alla visione di film e serie TV tipici della cultura fantascientifica americana (in particolare, *Star Trek* e *Star Wars*) e alla lettura di fumetti del mondo *Marvel* e *DC comics*. Le loro vite vengono stravolte quando nell'appartamento di fronte a quello abitato da Sheldon e Leonard si trasferisce Penny, una cameriera e aspirante attrice proveniente dal Nebraska.

Uno degli aspetti caratterizzanti della serie riguarda il contrasto tra il polo alto e quello basso della cultura, che contrappone i vari personaggi: il primo gruppo è costituito da Sheldon, Leonard, Howard, Raji, Beverly Hofstadter<sup>7</sup>, Amy Farrah Fowler<sup>8</sup> e Bernadette Rostenkowsky<sup>9</sup>, che possiedono titoli di studio elevati come il dottorato di ricerca, ad eccezione di Howard, il cui possesso della sola laurea magistrale in ingegneria sarà spesso oggetto di sketch comici. L'altro polo, invece, è rappresentato solo da tre personaggi: Penny, Stuart<sup>10</sup> e Mary Cooper<sup>11</sup>, che ricoprendo occupazioni ordinarie (cameriera in un

<sup>1</sup> \* Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", giorgia.persiani.01@students.uniroma2.eu

Per *sitcom*, abbreviazione di *situation comedy*, s'intende un genere di «commedia di situazione, della durata di mezz'ora lorda, che prevede, come le *series*, la presenza di personaggi fissi, un'ambientazione standard [. . .], una o al massimo due storie raccontate in ogni episodio e la prevalenza di contenuti umoristici o anche propriamente comici» Grignaffini, 2004: 66.

<sup>2</sup> Per ulteriori dati, si rimanda alla dettagliata pagina consultabile su <https://www.antoniogenna.net/doppiaggio/telefilm/thebigbangtheory.htm>.

<sup>3</sup> La serie tv, peraltro, ha ottenuto numerosi riconoscimenti (56 in totale), tra cui 9 Primetime Emmy Awards, 1 Golden Globe e 14 People Choice's Awards. Per ulteriori dettagli si consulti il seguente link: [https://www.imdb.com/it/title/tt0898266/awards/?ref\\_=tt\\_awd](https://www.imdb.com/it/title/tt0898266/awards/?ref_=tt_awd).

<sup>4</sup> In Italia è stata trasmessa su *Steel* dal 19 gennaio 2008 (stagioni 1-5), su *Premium Joi*, dal 9 aprile 2013 al 24 giugno 2019 (stagioni 6-12) e in chiaro su Italia 1 dal 20 settembre 2010. Successivamente è stata resa disponibile sulle principali piattaforme di streaming.

<sup>5</sup> «Giovane di modesta prestantza fisica e dall'aspetto insignificante, che compensa la scarsa avvenenza e le frustrazioni che ne derivano con una passione ossessiva e una notevole inclinazione per le nuove tecnologie» (Devoto-Oli, 2025, d'ora in poi, DO, s.v. *nerd*).

<sup>6</sup> «Nel gergo di Internet, persona che possiede un estremo interesse e una spiccata inclinazione per le nuove tecnologie» (DO, s.v. *geek*).

<sup>7</sup> La madre di Leonard, una stimata psichiatra che comparirà in modo occasionale ma costante per tutta la durata della serie.

<sup>8</sup> La fidanzata di Sheldon, che diventerà un personaggio centrale a partire dalla fine della terza stagione.

<sup>9</sup> Fidanzata e futura moglie di Howard, che entrerà stabilmente nel programma a partire dalla quarta stagione.

<sup>10</sup> Proprietario di un negozio di fumetti e aspirante fumettista.

<sup>11</sup> La madre di Sheldon, zelante e fervida praticante religiosa, spesso in contrasto con il figlio e che risponde perfettamente al prototipo di conservatrice texana.

ristorante, proprietario di un negozio di fumetti e casalinga) e possedendo come titolo di studio il diploma liceale, assumono (in particolare Penny) il punto di vista dello spettatore medio. L'esiguità numerica di questo gruppo comporta che la prospettiva dello spettatore costituisca un punto di vista minoritario e marginale, non pienamente condiviso dai protagonisti: l'impressione di "esclusività" del polo alto crea nello spettatore un effetto di straniamento da cui la forza comica di TBBT trae linfa<sup>12</sup>.

Uno degli aspetti di discriminazione tra i due poli è rappresentato dalla ricchezza di risorse espressive e linguistiche impiegate per caratterizzare diastraticamente e diafasicamente i vari personaggi: se è vero che nella versione doppiata in italiano la base linguistica comune a tutti i personaggi s'innesta sull'«italiano dell'uso medio» (Sabatini, 1985: 171-177) o «neo-standard»<sup>13</sup> (Berruto, 2012: 27) – che, come osservano Alfieri e Bonomi (2024: 119-120), costituisce la base di tutte le serie-TV importate<sup>14</sup> –, gli esponenti del polo alto (in particolare, Sheldon, Leonard, Amy e Beverly) esibiscono una lingua che risente fortemente del modello accademico<sup>15</sup> e, in senso più ampio, di quello dei linguaggi settoriali<sup>16</sup>. Nel contributo il punto di osservazione privilegiato è l'adattamento italiano (in una prospettiva *target oriented*<sup>17</sup>) e solo in presenza di casi particolari si riporteranno anche i corrispettivi inglesi<sup>18</sup>. Prima di procedere con l'analisi linguistica sembra opportuno soffermarsi sulla vicenda legata alla prima apparizione di TBBT in Italia: la serie è stata trasmessa nel 2008 con un doppiaggio contro cui è esplosa una vivace polemica da parte dei *fansubbers*<sup>19</sup>.

<sup>12</sup> Non è solo l'"esclusività" del polo alto a innescare la comicità di TBBT: molti studi hanno sottolineato come buona parte del suo umorismo dipenda dal personaggio di Sheldon Cooper che, con la sua difficoltà nella gestione delle "norme" non scritte che regolano i rapporti interpersonali e la violazione delle norme pragmatiche, diventa il centro propulsore di numerosi sketch comici (su questo aspetto, cfr. §3). Per approfondimenti si rimanda al quadro teorico sintetizzato in Reitano, 2018-2019: 7-13 e alla relativa bibliografia.

<sup>13</sup> Cfr. Sabatini, 1985 e Berruto, 2012: 75-103.

<sup>14</sup> Alfieri e Bonomi osservano che la lingua doppiata, in generale, presenta una buona tenuta normativa, con una struttura sintattica più articolata e complessa rispetto all'originale ma che presenta i costrutti di sintassi marcata tipici dell'italiano per la resa dei fatismi e delle interiezioni, numerosi in inglese. Si segnalano, inoltre, l'uso del congiuntivo aderente allo standard e l'uso spesso ridondante dei pronomi soggetto.

<sup>15</sup> A riguardo si vedano gli studi di Spina, 2010; D'Aguanno, 2019 e De Leo, 2025.

<sup>16</sup> Su cui cfr. Dardano, 1994; Cortelazzo, 2012; Serianni, 2012: 89-100 e la recente sintesi di Gualdo, 2016.

<sup>17</sup> Per *target oriented* si fa riferimento alla versione doppiata «orientata sul destinatario (*target*), detta anche naturalizzante o etnocentrica, che tenta, cioè, di adattare i riferimenti socioculturali presenti nell'opera originale con altri riferimenti familiari al fruitore appartenente al sistema culturale nel quale l'opera viene tradotta» Rossi, 2006: 656. Va specificato, tuttavia, che nel contributo non saranno analizzate le strategie traduttive volte a neutralizzare i riferimenti socioculturali che per lo spettatore italiano sarebbero stati di difficile comprensione. Si farà riferimento agli aspetti diafasici (sia per quanto riguarda la componente elevata sia per quella più bassa e gergale) della lingua di TBBT che grossomodo accomunano l'originale americano al doppiato italiano.

<sup>18</sup> Le puntate verranno indicate con l'abbreviazione S seguita dal numero della stagione ed E seguito dal numero dell'episodio. Sono state analizzate integralmente le prime sette stagioni; solo occasionalmente si cita un episodio della decima stagione (S10E7). I dialoghi italiani sono a cura di Silvia Pepitoni, Ella Giampaoli, Anton Giulio Castagna (S1); Anton Giulio Castagna (S2, 5-9); Luca Intoppa, Federico Di Pofi, Giselle Spiteri Miggiani (S3); Luca Intoppa, Anton Giulio Castagna (S4); Marco Bardella (S10-12).

<sup>19</sup> Per *fansubber* s'intende l'appassionato di una serie-tv che la traduce attraverso la pratica della sottotitolazione. Innocenti e Maestri, 2010: 3 ricordano come il fenomeno del *fansubbing* si configuri come precipuamente anglo-americano e nasca per la «traduzione di prodotti giapponesi (manga e anime in particolare),

Secondo i fan, infatti, l'eccessivo adattamento alla cultura d'arrivo, con l'eliminazione di numerosi riferimenti all'universo *nerd* e *geek* di cui fanno parte i protagonisti, avrebbe avuto l'effetto di danneggiare la coerenza interna della trama e di annientare l'efficacia delle battute comiche dell'originale: la Mediaset, che aveva acquistato la serie, in seguito a queste critiche ha deciso di sostituire l'intera squadra di doppiaggio<sup>20</sup>.

TBBT condivide vari aspetti con gli altri prodotti americani importati, di pari successo e trasmessi in televisione: innanzitutto fa perno sulla serialità del prodotto e sul meccanismo di riconoscimento che spinge gli spettatori a identificarsi con i personaggi. In particolare, sembra accomunata a *Friends* perché, oltre a condividere il formato di *sitcom* (cfr. n. 1) e a ruotare intorno alla vita di un gruppo di amici, in entrambe il divano, come oggetto di scena, assume una particolare centralità: infatti, anche in TBBT il divano sembra assolvere alla funzione di «punto fermo che di volta in volta chiama a raccolta i protagonisti», di «punto di riferimento affettivo e arbitro prossemico dei protagonisti e dei loro rapporti» e «palcoscenico da cui scaturisce la forza comica della serie» (Fusco, 2012: 50)<sup>21</sup>. Dal punto di vista linguistico, condivide con le altre *sitcom* l'assetto «stilisticamente neutro» derivante dall'essere tutti prodotti destinati all'esportazione e, dunque, già nella lingua originale, privi di un eccesso di «slang o tratti idiomati spiccati» (Alfieri e Bonomi, 2024: 120). Per di più, la sintassi della versione originale di TBBT contiene in misura ridotta alcuni elementi ascrivibili al linguaggio colloquiale e informale americano, come, ad esempio, i *general extenders*, vale a dire le espressioni formate da una congiunzione associata a un nome o pronome (ad esempio, *or something*, *and everything* o *and stuff*), collocate, di solito, a fine frase, su cui cfr. Zanotti, 2014)<sup>22</sup>. Nel doppiaggio italiano la lingua delle sitcom presenta i tratti del «neo standard», a cui si è già fatto cenno. L'aspetto, però, che lo differenzia maggiormente riguarda, come si è già accennato, la collocazione elevata dei personaggi all'interno della scala socioculturale, e su di essa s'impenna gran parte delle scene comiche: dal punto di vista linguistico è evidente sia nella versione originale sia in quella doppiata ed emerge non solo dall'alto tasso di tecnicismi che costellano i dialoghi di tutte le puntate, ma anche nella struttura sintattica e nei meccanismi propri dell'argomentazione, che risentono, come si vedrà, del modello dei testi scientifici<sup>23</sup>. Questa peculiarità rende particolarmente

per poi estendersi a tutto il mondo con la traduzione di comics e serie televisive statunitensi. Attraverso questa pratica, i fan spesso si occupano di sottotitolare e dunque rendere fruibili a una vasta audience, prodotti non distribuiti (o non ancora distribuiti) sul territorio nazionale» (ibidem).

<sup>20</sup> La vicenda è ricordata in Massidda, 2015:20 e Mastrantonio e Ortore, 2019: 218-219. Una disamina più approfondita sull'intero episodio, invece, è offerta da Innocenti e Maestri, 2010: 5-10.

<sup>21</sup> In TBBT la centralità del divano (e, in particolare, di un posto preciso di esso) viene estremizzata grazie alla personalità del protagonista Sheldon Cooper, che arriva a definirlo il “punto zero, zero, zero, zero” di una funzione cartesiana quadridimensionale (S2E16).

<sup>22</sup> Va specificato che l'uso dei *general extenders* è un fenomeno tipico del parlato americano che solo parzialmente viene riprodotto nel parlato-recitato filmico, come osservano Quaglio, 2009: 75-78 e Zanotti, 2014: 115-116. Sulla presenza dei *general extenders* nelle serie tv americane e sulle strategie impiegate nella loro traduzione, si veda, più nel dettaglio, Zanotti, 2014: 123-135. In alcuni casi, i *general extenders* possono essere usati per caratterizzare i personaggi: ad esempio, nei film di Woody Allen ricorrono soprattutto nelle battute dei personaggi interpretati dallo stesso regista e sembrano particolarmente efficaci nell'esaltarne il temperamento ansioso, insicuro e nevrotico.

<sup>23</sup> In considerazione della complessità dei temi trattati, gli autori si sono avvalsi della consulen-

potenziata, in TBBT, l'osservazione di Daria Motta relativa alla differenza di trattamento dell'asse diafasico che emerge, più ampiamente, in un confronto tra prodotti americani e italiani: si tratta di una differenza riconducibile alla «funzione connotativa della lingua» in quanto sembrerebbe che «anche attraverso il trasmesso televisivo [...] la cultura americana dia di sé un'immagine di efficienza e tecnicità» (Motta, 2019: 249)<sup>24</sup>.

## 2. LESSICO E TESTUALITÀ DEL LINGUAGGIO SCIENTIFICO NELLA SITCOM

Partendo dal settore lessicale, vengono impiegati nelle conversazioni quotidiane numerosi tecnicismi specifici (Serianni, 2012: 91-93), come ad esempio *epinefrina*<sup>25</sup> (S1E2), *retine*<sup>26</sup> (S2E5), *formaldeide* (S5E16)<sup>27</sup>. Sono numerosissime le attestazioni di forme lessicali o locuzioni riferibili alla sfera dell'argomentazione scientifica e, più in generale, a quella accademica<sup>28</sup> e che ricorrono quasi in ogni puntata, come *esperimento*, *teoria*, *ipotesi*, *scienza*, *paradigma*, *postulato*, *assunto*, *formula*, *implicazione*, *argomentazione* o verbi come *misurare*, *postulare*, *dimostrare*. Si veda, ad esempio, questo scambio di battute che contiene un addensamento di forme riconducibili a tale sfera semantica:

(S7E10) **Leonard:** [...] Volevo prima esserne sicuro / ma /ho riprodotto i test sul tuo elemento nel mio laboratorio / e l'ho confutato / il tuo elemento non esiste! //

**Sheldon:** Sì / ma che mi dici del team di ricerca cinese? / Loro l'hanno trovato! //

**Leonard:** Sì / ma qualcuno ha aggiunto i dati di simulazioni numeriche ai dati reali / e così hanno falsato i risultati //

I verbi *riprodurre*, *confutare*, *falsare* e i sostantivi *test*, *elemento*, *laboratorio*, *dati*, *simulazioni numeriche*, *risultati* sono tutti tecnicismi scientifici; così sono particolarmente interessanti quelli ascrivibili a vari settori della scienza, come i seguenti riportati nella tabella:

za scientifica di David Saltzberg, professore di fisica e astronomia alla UCLA. Per approfondimenti cfr. <https://www.looper.com/1436127/the-big-bang-theory-how-accurate-science-on-show/>.

<sup>24</sup> La studiosa, ad esempio, pone a confronto le serie tv d'ambientazione ospedaliero nostrane e americane (ad esempio, *Braccialetti rossi* vs. *Grey's Anatomy*) osservando che, in genere, le serie tv italiane tendono a soffermare l'attenzione sulle vicende umane, mentre quelle americane – proprio in virtù del riflesso “connotativo” di cui si è già detto – prediligono i casi clinici: questa diversa impostazione chiaramente mostra vari riflessi anche sull'assetto linguistico.

<sup>25</sup> **Howard:** L'olio di arachidi abbonda? // **Leonard:** Questo non lo so / ma se il nostro caro Howard comincerà a gonfiarsi / la risposta è sì // **Sheldon** (*volgendosi a Howard*): Per lo shock anafilattico usa la mia epinefrina //.

<sup>26</sup> **Leonard:** Sono stato in piedi tutta la notte ad usare il nuovo laser a elettroni per il mio esperimento di diffrazione dei raggi x // **Sheldon:** Il laser per caso ti ha bruciato le retine? //

<sup>27</sup> **Sheldon:** Oh / acciderbolina / questa vacanza sta iniziando davvero nel migliore dei modi // (*annusa l'aria*) Sento il profumo della formaldeide [...] //

<sup>28</sup> Sul linguaggio accademico, si segnala la lista di frequenza redatta da Spina, 2010. Sull'apprendimento del lessico accademico, cfr. i saggi di D'Aguanno, 2019 e di de Leo, 2025.

| Ambito scientifico                     | Lessemi e locuzioni  |
|--|--|
| Anatomia, medicina e biologia          | Sostantivi: <i>epinefrina</i> (S1E2), <i>retina</i> (S2E5), <i>emisfero</i> (del cervello), <i>colonoscopia</i> , <i>onda cerebrale</i> , <i>mutismo selettivo</i> (S2E15), <i>cardiomiopatia ipertrofica</i> , <i>insufficienza cardiaca congestizia</i> (S3E11), <i>malattia di Hirschsprung</i> , <i>sfintere</i> , <i>DNA</i> (S4E2), <i>tronco encefalico</i> , <i>morbo della mucca pazza</i> , <i>locus coeruleus</i> , <i>gene</i> , <i>istologia</i> (S516), <i>testosterone</i> (S6E6), <i>estrogeno</i> , <i>ormone</i> , <i>organismo</i> (S7E2), <i>corteccia cerebrale</i> (S7E20);<br>Aggettivo: <i>ereditario</i> (S4E2);<br>Verbo: <i>clonare</i> (S5E16);<br>Locuzioni: <i>codificato geneticamente</i> (S4E2), <i>capsula di Petri</i> (S5E16); |
| Chimica                                | Sostantivi: <i>antimonio</i> , <i>arsenio</i> , <i>alluminio</i> , <i>selenio</i> , <i>idrogeno</i> , <i>ossigeno</i> , <i>azoto</i> , <i>renio</i> , <i>nichel</i> , <i>neodimio</i> , <i>nettunio</i> , <i>germanio</i> , <i>ferro</i> , <i>americium</i> , <i>rutenio</i> , <i>uranio</i> , <i>europio</i> , <i>zirconio</i> , <i>lutezio</i> , <i>vanadio</i> (S3E18), <i>formaldeide</i> (S5E16), <i>elemento</i> , <i>reazione</i> , <i>mendeleevio</i> , <i>tavola periodica</i> (S7E6), ecc.<br>Aggettivi: <i>stabile</i> (S7E6);<br>Verbi: <i>sintetizzare</i> (S7E6);  |
| Informatica, tecnica ed elettrotecnica | <i>rimasterizzare</i> , <i>laser</i> (S2E5), <i>elettrodo</i> (S2E15) <i>dispositivo mobile di presenza virtuale</i> , <i>bypass remoto</i> , <i>file system</i> (S4E2), <i>grafene</i> (S7E6), <i>kinect</i> , <i>RAM</i> , <i>GDDR5</i> , <i>DDR3</i> , <i>gigabyte</i> (S7E19);   |
| Zoonimi                                | <i>grillo campestre</i> , <i>oecanthus fultoni</i> , <i>scarabeo stercorario</i> (S3E2), <i>mustelide</i> (S4E2), <i>ghiandaia blu</i> (S5E9), <i>tenia</i> (S4E2), <i>spora</i> (S5E16);  |
| Fisica                                 | Sostantivi: <i>entropia</i> (S1E2), <i>elettroni</i> , <i>diffrazione</i> , <i>raggi x</i> (S2E5), <i>materia oscura</i> (S2E15), <i>dipolo elettrico</i> (S3E11), <i>punto di singolarità</i> , <i> fusione</i> , <i>radiazione</i> , <i>quanti</i> (S4E2), <i>costante irrazionale</i> , <i>carica elettrica</i> (S5E16), <i>elettrone</i> , <i>ciclotrone</i> , <i>risonanza</i> (S7E6), <i>onda gravitazionale primordiale</i> , <i>stringa</i> , <i>extradimensionalità</i> , <i>super simmetria</i> , <i>compattificazione</i> , <i>modello standard</i> , <i>loop</i> (S7E20);<br>Aggettivi: <i>quantico</i> (S3E11) e <i>quantistico</i> (S7E20);  |

Inoltre, vengono menzionate frequentemente numerose teorie scientifiche, come quella relativa al *paradosso del gatto di Schrödinger* (S1E17), il *condensato di Bose* (S3E11), la *teoria del campo unificato* (S4E2), la *teoria delle stringhe* (S7E20), o l'*equazione di Drake* (S2E20)<sup>29</sup>.

L'adesione al polo «formale-formalizzato» (Berruto, 2012: 23 sgg.) della lingua di TBBT è osservabile anche estendendo l'analisi al di fuori del settore lessicale: si vedano, per esempio, le modalità di costruzione della frase che si servono di alcuni elementi riscontrabili nell'argomentazione scientifica, come la centralità di verbi e avverbi specifici, adatti a favorire la scansione degli snodi logici. Questi aspetti ricorrono soprattutto nel parlato dei personaggi maggiormente rappresentanti del polo alto della cultura, come Sheldon, Amy e Beverly. Si veda questa battuta:

(S2E15) **Beverly**: Ripeto / ho letto il cartello / ma il cartello e il nastro sono ricoperti da uno strato di polvere / questo indica che l'ascensore non è in funzione da un significativo lasso di tempo / il che suggerisce una notevole pigri-

<sup>29</sup> Sul trattamento divulgativo in italiano del lessico astronomico, tra cui l'*equazione di Drake*, si segnala lo studio di Ortore, 2014.

zia da parte di un numero di condomini che presumo sia compreso tra i 24 e i 36 basandomi sul numero di cassette della posta e sulla densità demografica urbana media / o una condivisa ed errata idea che l'ascensore funzioni //

La battuta di Beverly viene scandita strutturalmente mediante l'intensificazione di elementi coesivi tipici del testo scritto, come i rinvii anaforici (*questo indica; il che suggerisce*) che assumono il compito di sottolineare gli snodi logici dell'argomentazione.<sup>30</sup> Tuttavia, in questo caso si ha l'impressione che la sua presenza non si debba solamente alla natura "simulata" del discorso, ma anche alla caratterizzazione del personaggio, che, proprio come Sheldon, risponde al prototipo dell'"accademico" dall'indole analitica (estremizzata per scopi comici) e che, quindi, impiega i dispositivi della scrittura scientifica anche nel discorso informale. Si veda, per esempio, la struttura sintattica ipotattica: dopo la principale (*questo indica*) ricorrono ben sei subordinate che scandiscono la progressione logica del ragionamento. Inoltre il flusso ragionato viene marcato anche dall'impiego di verbi relativi ai rapporti di causa-effetto, come *indicare, suggerire, presumere e basarsi*.

Come si è detto, la comicità viene innescata nel momento in cui le strutture dell'argomentazione scientifica e accademica vengono utilizzate nei contesti quotidiani e informali, creando nello spettatore un effetto di straniamento. Un caso esemplare è dato dalle numerose discussioni sui prodotti della cultura fantascientifica, com'è quello seguente:

(S1E2) **Leonard:** Scusa / tutta la tua argomentazione sembrerebbe poggiare sull'assunto che il volo di Superman sia una mera questione di forza //

**Sheldon:** Ma lo senti quello che dici? / è acclarato che il volo di Superman sia una questione di forza / è un'estensione della sua capacità di saltare in alto in virtù dell'esposizione al giallo sole della Terra//

Si veda, ancora, questo esempio:

(S6E9) **Leonard:** No che non lo sono //

**Raji:** Invece sì //

**Leonard:** La tua ipotesi è confutata da tutti i dati disponibili / e resti aggrappato alla tua convinzione per ostinazione intellettuale //

**Raji:** No / sei tu che stai mostrando una palese ignoranza della materia in discussione / (*dopo una pausa*) le mummie e gli zombie sono la stessa cosa //

In entrambe le conversazioni, ricorrono vari elementi tipici dell'argomentazione scientifica ma utilizzati per temi non scientifici come il volo di Superman e la distinzione tra mummie e zombie: il lessico accademico, entro cui vanno comprese anche la fraseologia e le collocazioni<sup>31</sup>, come i sostantivi *argomentazione, questione* (S1E2), *ipotesi, dati disponibili, ostinazione intellettuale* (S6E9) e i verbi *poggiare sull'assunto, acclarare* (S1E2) e *confutare*, (S6E9); la presenza di dichiarative per esporre le varie posizioni all'interno di un dibattito (*sembrerebbe poggiare sull'assunto*

<sup>30</sup> Sulla coesione e i rinvii anaforici cfr. Lala, 2021.

<sup>31</sup> Sulle collocazioni nel linguaggio accademico si segnalano gli studi di Peppoloni, 2025 e Spina, 2010: 1321-1323.

*che il volo di Superman...; è acclarato che il volo di Superman...*), e l'uso del passivo (è acclarato...; la tua ipotesi è confutata...) rispondono alla necessità di garantire maggiore oggettività alle tesi sostenute, ponendo in rilievo non tanto il «soggetto-agente» (cioè chi conduce la ricerca) quanto «il processo stesso o l'oggetto della ricerca» (De Cesare, 2021: 78; cfr. anche Casadei, 1991): si tratta di strategie argomentative ampiamente sfruttate nei testi scientifici. Si veda, ancora, quest'altra scena:

(S2E20) **Raji:** Allora stasera che cosa facciamo? //

**Howard (1):** Ehm/ se mi è permesso avanzare una proposta in questa nostra grande nazione nei cocktail bar il giovedì sera è la serata della donna/ il che vuol dire che più la serata va avanti più noi diventiamo belli grazie ai margarita a 99 centesimi e ai due shot al prezzo di uno //

**Leonard:** Howard/ le nostre probabilità di rimorchiare ragazze in un bar sono praticamente nulle//

**Howard (2):** Oh/ davvero? Ti è familiare l'equazione di Drake? //

**Sheldon:** Quella che stima le probabilità di stabilire un contatto con gli extraterrestri calcolando il prodotto di una serie di valori frazionari via via più restrittivi quali / le stelle con i pianeti e i pianeti adatti allo sviluppo della vita  $N$  uguale  $R$  per  $FP$  per  $NE$  per  $FL$  per  $FI$  per  $FC$  per  $L$ ? //

**Howard (3)** (*dopo una breve pausa*): Sì/ proprio quella// (*dopo la risata del pubblico*) La si può modificare per calcolare le nostre probabilità di fare sesso cambiando la formula / mettendo il numero di donne single a Los Angeles / il numero di quelle che ci trovano attraenti / e quello che io chiamo / coefficiente di Wolowitz //

**Raji:** Coefficiente di Wolowitz? //

**Howard (4):** Bisogno di attenzioni per taglia al quadrato //

A livello lessicale ricorrono numerosi tecnicismi specifici e collaterali concentrati soprattutto nella battuta di Sheldon (i verbi *stimare, stabilire, calcolare*; i sostantivi *probabilità, prodotto, serie di valori frazionari*, l'aggettivo *restrittivo*): è interessante, inoltre, l'inclusione nella battuta di una formula (la lunghissima equazione di Drake). Accanto al lessico emergono altri elementi interessanti: in *Howard (1)*, ad esempio, la proposta di un programma serale viene presentata come se si avanzasse un'ipotesi scientifica (*se mi è permesso avanzare una proposta...*), mediante l'uso del passivo. Ancora, nelle battute di Sheldon e di *Howard (4)* osserviamo il ricorso all'«alto tasso di nominalizzazione» (ivi: 95-96. Cfr. anche De Cesare, 2021: 77): nello specifico, in *Howard (4)* il verbo risulta del tutto assente; nella battuta di Sheldon, invece, i verbi, oltre ad essere proporzionalmente bassi rispetto ai sostantivi, sono anche di «debole spessore semantico» (Serianni, 2012: 95).

### 3. CONTRASTI DI REGISTRO: AULICISMI, COLLOQUIALISMI, GERGALISMI

La comicità della serie tv viene perseguita anche mediante l'impiego di forme letterarie e di varianti (non solo lessicali, ma anche fonomorfolologiche) più sostenute rispetto ai

corrispettivi meno marcati: *fellone* (S1E7), *intimare*<sup>32</sup> (S2E5), *trepidazione*, *convenevoli* (S2E15), *cagionare*; il pronome *vi* (S2E5) e addirittura l'arcaismo *niuno*<sup>33</sup> (S7E16); così vale anche per l'uso di perifrasi formali per esprimere concetti semplici, informali e quotidiani. Si vedano i seguenti esempi:

(S2E5) **Sheldon:** Penny! / Penny! / di recente non hai stabilito che io e te siamo amici? //

**Penny** (*sospirando*): Sì / Sheldon / io e te siamo amici //

**Sheldon:** Allora io invoco quello che mi pare di capire è *parte integrante delle convenzioni implicite nell'amicizia* // (*Penny lo guarda con sguardo confuso*) // Un favore //

(S2E5) **Sheldon:** Ma sono convinto che il motivo per cui non riesco ad eccellere *nell'arte plebea della guida* è perché / non *vi* sono destinato //

(S6E9) (*La scena è collocata in una lavanderia, in cui Sheldon si reca per portare a disinfettare il cuscino del suo divano. Il dialogo avviene tra Sheldon e il commesso*)

**Sheldon:** Questo cuscino *ha subito un nudo dimenamento vendicativo* //

**Commesso** (*lo guarda confuso*): Un cosa? //

**Sheldon:** Un uomo nudo ci si è seduto sopra //

(S7E6) **Sheldon:** Leonard / preparati ad essere *folgorato e umiliato dalla gloria del mio genio* //

In tutti questi casi, come si osserva, l'aspetto comico risiede nell'impiego di complesse perifrasi in contesti quotidiani. Questo vale anche per alcune variazioni di locuzioni acclimatate nel linguaggio quotidiano: nella puntata in cui Sheldon, per preservare la sua salute, tramuta sé stesso in un "dispositivo mobile di presenza virtuale", accusa Penny di discriminare i *diversamente locati* (S4E2).

Allo stesso modo possono essere annoverate anche tutte le metafore eufemistiche inerenti alla sessualità.

(S3E2) **Sheldon:** Forse la curva di apprendimento di cui parla Leonard è un riferimento a *qualche sorta di disfunzione sessuale* //

**Raji:** Cioè / a Leonard non viene il *disco rigido*? //

**Sheldon:** Capperi // Acuto seppur obsoleto eufemismo per indicare scarso afflusso di sangue all'organo sessuale maschile / (*ride*) //

Questo breve scambio di battute consente di mettere in risalto un meccanismo di comicità molto ricorrente: si avvia lo sketch con una perifrasi eufemistica e formale, a cui si fa seguire

<sup>32</sup> **Leonard:** Vuoi dire che hai provato a legarti al sedile con i cavi elastici? // **Sheldon:** Ci ho provato e ci sono riuscito / Però la cosa ha spaventato gli altri passeggeri e mi è stato intimato di scendere //

<sup>33</sup> **Sheldon:** Aspetta / ne vale veramente la pena? / Io e te viviamo qui insieme da anni senza avere niuna discussione // **Leonard** (*incredulo*): Mmh? // **Sheldon:** Poi cominciamo a discutere di un tavolo e all'improvviso ci azzanniamo alla gola a vicenda // **Leonard:** "niuna discussione" hai detto? / (*dopo una pausa*) / "niuna"? // In inglese si usa l'aggettivo *nary*, che, allo stesso modo di *niuna*, si configura come variante arcaica. Cfr. <https://dictionary.cambridge.org/it/dizionario/inglese/nary>.

una metafora tratta dall'informatica, dalla fisica o dalla cultura fantascientifica. Qui, inoltre, il potenziale comico viene accresciuto anche dal commento di Sheldon che, poco incline all'umorismo e al sarcasmo (su questo, cfr. *infra*), esplicita i rimandi impliciti della battuta di Raji. Si veda ancora un esempio:

(S2E9) **Sheldon:** Comunque / sei al corrente del fatto che Leonard ha intrapreso una *nuova relazione amorosa che include una componente sessuale?*

La ricerca dell'eufemismo è evidente anche nell'uso reiterato della parola *coito* da parte di Sheldon (a partire dalla terza stagione), al posto di varianti più comuni, informali e meno connotate dal punto di vista diafasico. È interessante, a tal proposito, la definizione che ne viene data nel DO 2025, nella quale la specificità settoriale affiora non solo nella marca d'uso *form.*, ma anche nella definizione:

**coito** (còi-to) **s.m.** FORM. L'accoppiamento sessuale, spec. nel linguaggio medico, scientifico e della teologia morale. [...]

La marcatezza diafasica della voce viene messa in evidenza all'interno dello stesso programma, come s'inferisce dal fastidio di Penny per l'uso insistito di *coito* (in inglese, *coitus*) da parte di Sheldon (S3E20). L'obiezione di Penny innesca una discussione sulle scelte linguistiche adottate e sull'adeguatezza delle possibili alternative lessicali, situazione non infrequente nella serie, a ulteriore riprova del marcato interesse linguistico degli autori:

**Sheldon:** [...] Volevo solo essere sicuro del protocollo di comportamento adesso che tu e Leonard non praticate più il coito //

**Penny** (*scocciata*) Oooh / Che fastidio / non possiamo semplicemente dire “non vi vedete più”? //

**Sheldon:** Be' / potremmo se fosse vero / ma visto che vivete nello stesso palazzo vi vedete in continuazione / l'unica variabile che è cambiata è il coito //

**Penny** (*sospira*): D'accordo / ecco qui il protocollo / io e te siamo ancora amici e tu la smetti di dire “coito” //

**Sheldon:** Perfetto / sono lieto che siamo ancora amici //

**Penny:** Davvero? //

**Sheldon:** Ma certo / Ho faticato a inserirti nella mia vita / non sopporterei di aver fatto uno sforzo invano //

**Penny:** Giusto //

**Sheldon:** Solo per chiarire bene / devo smettere di dire “coito” in generale o solo con te? //

**Penny** (*dopo un momento di riflessione*): In generale //

**Sheldon:** Condizioni rigide / ma va bene / posso sempre usare “rapporto sessuale”<sup>34</sup> //

<sup>34</sup> Traduce l'inglese *intercourse*.

**Penny:** Ottimo //

**Sheldon:** Oppure “fornicazione”<sup>35</sup> / sì / anche se ha un tono vagamente critico / quindi lo tengo come seconda scelta //

In generale, in TBBT, la marcatezza degli assi diafasico e diastratico<sup>36</sup> è particolarmente evidente sotto vari livelli linguistici: si è già osservata la massiccia consistenza del lessico aulico-scientifico, che comporta la collocazione della lingua nei poli più alti della variabilità (Berruto, 2012: 24; Antonelli, 2016: 238), ma un'altra dinamica che innesca la comicità consiste nel maldestro tentativo dei personaggi appartenenti al polo alto di imitare livelli linguistici bassi: ne abbiamo un esempio nella puntata in cui Sheldon tenta di appropriarsi di espressioni gergali che non domina, risultando goffo: l'effetto di innaturalità viene perseguito anche grazie alle riflessioni metalinguistiche presenti nel dialogo, come si vede nella scena seguente:

(S2E9) **Sheldon:** Penny/ ciao! //

**Penny:** Ciao Sheldon //

**Sheldon:** Come gira? //

**Penny** (*dopo un momento di imbarazzo*): Come/ scusa? //

**Sheldon:** È colloquiale / per aprire una conversazione / Dimmi / trovi il clima soddisfacente? / (*dopo una pausa*) Condividi attualmente il trionfo di qualche squadra sportiva? //

**Penny:** Che ti prende? / Mi stai facendo paura //

**Sheldon:** Sto iniziando una conversazione informale con te / come butta? //

**Penny** (*esitando*): Ti prego / non farlo //

**Sheldon:** Va bene / ma mi è parso di capire che quando si deve parlare di una cosa imbarazzante è più gradevole anteporre una chiacchieratina banale //

La mancanza del dominio dei registri diafasicamente più bassi mostrata da Sheldon è evidente nell'alternare le colloquiali *come gira?* e, poco oltre, *come butta?*<sup>37</sup> (quest'ultima, peraltro, tipicamente ascrivibile al “doppiaggese”<sup>38</sup>) alle più formali *trovi il clima soddisfacente?* e *condividi*

<sup>35</sup> Traduce l'inglese *fornication*.

<sup>36</sup> Si tralascia l'asse diamesico poiché il parlato cinematografico non si configura come parlato spontaneo, ma come parlato simulato: Brincat, 2000: 255, ad esempio, osserva che «il parlato-recitato non è identico al parlato-parlato. Malgrado il fatto che voglia imitare il parlato spontaneo, specie tramite il ricorso massiccio alle interiezioni, il dialogo dei teleserial [...] mantiene sempre alcuni tratti essenziali dello scritto, il più importante dei quali è la pianificazione». Per le categorie di parlato-recitato e parlato-parlato, di cui il parlato-recitato è una sottocategoria, cfr. l'imprescindibile saggio di Nencioni, 1983.

<sup>37</sup> Gli originali americani corrispondono a *what is shaking?* ‘come gira?’ e *'s'u up?* (abbreviazione di *what's up?*) ‘come butta?': entrambe le locuzioni afferiscono a un registro informale e allo *slang* americano. Si potrebbe osservare che la scarsa padronanza di Sheldon nella gestione dello *slang* è visibile nel fatto che non renda aferetico il verbo: dice *what is shaking?* al posto del più usuale e informale *what's shaking?*.

<sup>38</sup> Sul *doppiaggese*, si vedano Maraschio, 1982; Baccolini/Bollettieri Bosinelli/Gavioli, 1994; Rossi, 1999, 2006 e 2007; Pavesi, 2005; Brincat, 2000; Alfieri/Contarino/Motta, 2003; Sileo, 2014. Riflette più ampiamente sull'italiano delle traduzioni Ondelli, 2020.

*attualmente il trionfo di qualche squadra sportiva*<sup>39</sup>: la formalità è data dall'aggettivo *soddisfacente* in riferimento al clima, dall'avverbio *attualmente* o dalla locuzione ricercata *condividere il trionfo*. Ma la comicità viene suscitata, oltre che dalla rigidità di Sheldon nella gestione della prossemica e della gestualità, anche dall'esplicitazione dei commenti metalinguistici: *come gira?*, infatti, viene definito *colloquiale* e si osserva che viene usato *per aprire una conversazione*.

Un altro aspetto su cui soffermarsi riguarda la violazione delle norme pragmatiche da parte di Sheldon, che tende all'interpretazione letterale degli enunciati e non è abile a riconoscere il sarcasmo<sup>40</sup>. Si veda un esempio tratto da S1E2, puntata in cui Sheldon, ossessionato e infastidito dal disordine imperante nell'appartamento di Penny, vi s'intrufola di notte insieme a Leonard per pulirlo:

**Penny** (*urlando*): Come siete potuti entrare a casa mia mentre dormivo? //

**Leonard**: Giuro / era solo per pulire //

**Sheldon (1)**: Direi per mettere ordine / tu non sei certo una ragazza sporca //

**Penny**: Ridatemi la chiave //

**Leonard**: Sono dispiacutissimo //

**Penny**: Vi rendete conto di quanto questo sia raccapricciante? //

**Leonard**: Sì / è stato il principale argomento della notte scorsa //

**Penny** (*urlando*): Nel mio appartamento / mentre dormivo in pigiama //

**Sheldon (2)**: E russavi / forse è un problema infiammatorio ai seni nasali / ma potrebbe essere apnea notturna / al tuo posto consulterei un otorino // (*Leonard imbarazzato guarda il pavimento e Penny rimane in silenzio incredula*) // Il dottore naso-gola //

**Penny**: E quale dottore vi curerà le pedate che vi arriveranno? //

(*Leonard nel frattempo scrive su un foglio di carta*) **Sheldon (3)**: Dipende da quanto saranno profonde / ehm / un proctologo / o un chirurgo generale // (*Leonard, senza farsi vedere da Penny, mostra il foglio a Sheldon, sul quale è scritto "sarcasmo". Penny rimane in silenzio e Sheldon legge il foglio*) Oh //

O, ancora, la puntata in cui Penny inserisce la chiave della macchina nella serratura della porta di casa rimanendo chiusa fuori (S2E3):

**Sheldon (1)** (*uscendo sul pianerottolo*): Penny / stai incontrando difficoltà di qualche tipo? //

**Penny (1)**: Sì / non riesco ad aprire la mia stupida porta //

**Sheldon (2)**: Sembra che tu abbia messo la chiave della macchina nella serratura / te ne sei accorta? //

<sup>39</sup> La formalità delle due locuzioni ricalca perfettamente l'originale americano, in cui si dice *do you find the weather satisfying?* e *are you currently sharing in the triumph of some local sports team?*.

<sup>40</sup> Su questo aspetto cfr. n. 12.

**Penny (2)** (*guardandolo infastidita*): Già! //

**Sheldon (3)** (*rientrando nel suo appartamento*): Va bene allora //

**Penny (3)** (*mentre cerca di sfilare la chiave dalla serratura senza riuscirci e urlando*):  
Accidenti accidenti accidenti accidenti //

**Sheldon (4)** (*uscendo di nuovo sul pianerottolo*): Ti sarebbe possibile farlo un po' più silenziosamente? //

**Penny (4)**: Non riesco a fare uscire questa dannata chiave //

**Sheldon (5)**: Non mi sorprende affatto / la serratura Baldwin della tua porta utilizza un tradizionale cilindro sagomato mentre la chiave della tua Volkswagen utilizza un cilindro al centro //

**Penny (5)** (*girandosi infastidita verso Sheldon*): Grazie Sheldon //

**Sheldon (6)**: Non c'è di che / a titolo informativo / perché hai infilato le chiavi della macchina nella porta? //

**Penny (6)**: Perché?! / te lo dico io perché / oggi avevo un provino / c'ho messo due ore per arrivare in teatro / ho aspettato un'ora / e prima che iniziassi mi hanno detto che ero troppo del Midwest per la parte / troppo del Midwest / Ma che cavolo vuol dire? //

**Sheldon (7)**: Be' / il Midwest americano era abitato in gran parte da scandinavi e germanici / che hanno / la tipica struttura ossea mandibolo--- /

**Penny (7)** (*urlando*): Lo so che vuol dire Sheldon! //

In entrambe le scene, la comicità fa perno sull'incapacità di Sheldon di comprendere il sarcasmo e sulla sua violazione del *Principio Cooperativo* (Grice, 1993), della *Teoria della Pertinenza* (Sperber e Wilson, 1993) e delle teorie sulla *cortesìa* (Brown e Levinson, 1987 e Leech, 2014)<sup>41</sup>: nella prima scena riportata, è evidente in *Sheldon (3)* che interpreta letteralmente la battuta precedente di Penny, senza conferire alcun peso ai segni paralinguistici e cinesici mostrati dalla ragazza e che riuscirà a decifrare solo grazie all'aiuto di Leonard. Una situazione simile ricorre nella seconda scena, che mostra con maggiore evidenza l'incapacità di Sheldon di provare empatia verso Penny, visibile nelle battute *Sheldon (2)*, *(5)* e *(7)*: in tutti questi casi ribadisce oggettivamente aspetti della realtà evidenti e ben noti a Penny (come il fatto di aver inserito la chiave sbagliata nella serratura, che il blocco della serratura è dovuta all'incompatibilità dei sistemi cilindrici della porta e della chiave e, infine, la consistenza dei tratti somatici caratteristici di un americano "del Midwest"), piuttosto che prestare soccorso. Inoltre, in *Sheldon (3)*, emerge l'incomprensione del sarcasmo già messa in evidenza, quando, fraintendendo la reale intenzione comunicativa di *Penny (2)*, rientra in casa senza offrirle un aiuto concreto.

I maldestri tentativi di Sheldon di dominare registri linguistici diversi da quelli con cui ha più familiarità sono visibili anche nella scena in cui tenta di imitare la scarsa proprietà di linguaggio di Penny: si tratta della puntata in cui riceve una multa a causa della ragazza e pensa di scrivere un'apologia in sua difesa che l'amica dovrà leggere davanti al giudice.

<sup>41</sup> Su un'analisi minuta degli aspetti pragmatici di TBBT e delle violazioni di Sheldon delle teorie esposte, si veda Reitano, 2018-2019: 55-160.

Sheldon, nel progettarla, si serve di una serie di cliché sociolinguistici basati su tratti diafasici e diastratici che ritiene adatti all'amica: Penny, infatti, non ha un titolo di studio prestigioso e, come spesso ribadito quale stigma di grossolanità verso i suoi comportamenti, proviene dal Nebraska, stato prevalentemente agricolo. Nello specifico, la scena in cui Sheldon fa leggere a Penny il suo discorso è la seguente:

(S3E16) **Sheldon:** Non preoccuparti / ho usato un gergo semplice / adatto a te / vogliamo provare? //

**Penny:** Ho un'alternativa? //

**Sheldon:** C'è sempre un'alternativa / sebbene il nostro sia un universo deterministico / ogni individuo ha pieno controllo delle sue scelte / siediti e prova // (*Sheldon recita la parte del giudice*) Vorrei richiamare la sua attenzione agli eventi della sera del 16 novembre / lei rammenta quanto è avvenuto? //

**Penny** (*legge*): Sì / ci può scommettere il naso / (*dopo una pausa*) mi scuso con la corte per il mio modo di parlare grezzo / tipico delle contadinotte del Nebraska // <sup>42</sup>

**Sheldon** (*continuando a recitare*): Eccellente / continui //

**Penny** (*continuando a leggere*): Il motivo per cui quella sera mi si è francobollata nel cervello praticamente / è che / ho avuto il privilegio di assistere a uno dei gesti più eroici che i miei occhi abbiano mai visto / mi venga un colpo // <sup>43</sup>

**Sheldon** (*continuando a recitare*): E vuol dire alla corte chi ha compiuto quel gesto eroico? //

**Penny** (*continuando a leggere*): Ma certo / è stato lei / boia di un mondo / lei / il dotto Sheldon Cooper / e sappia che conoscerla per me è un autentico privilegio // <sup>44</sup>

**Sheldon** (*continuando a recitare*): La prego di evitare complimenti inutili / alla corte interessano soltanto i fatti //

**Penny** (*continuando a leggere*): Ma che sia un privilegio conoscerla è un dato di fatto / signore / governo ladro // <sup>45</sup>

Si osservano, in primo luogo, i vari commenti che traducono sul piano linguistico gli stereotipi socioculturali americani: l'origine nebraskese di Penny, a cui si è già accennato, implica l'impiego di una lingua poco sorvegliata, come si vede nel riferimento di Sheldon nell'aver usato un *gergo semplice e adatto* alla scarsa accuratezza linguistica della ragazza; o, ancora, quando Sheldon farà scusare Penny con la corte per il suo *modo di parlare grezzo e tipico delle contadinotte del Nebraska*. La caratterizzazione linguistica è evidente molto bene nell'originale americano e prevede l'uso di forme eccessivamente informali e appartenenti

<sup>42</sup> L'originale americano è: *Darn tooting / I do / If the court will excuse my homespun / corn-fed Nebraskan turn of phrase //*

<sup>43</sup> Da: *The reason that date is / like / so totally fixed in my memory / is that I had the privilege to be witness to one of the most heroic acts I've ever seen in / like/ ever //*

<sup>44</sup> Da: *Why / you did / sir / you / Dr. Sheldon Cooper / and may I add / it is a privilege to know you //*

<sup>45</sup> Da: *But it is a fact that it's a privilege to know you / totally //*

allo *slang* americano, del tutto inadatte a un'aula di tribunale, come *darn tooting* 'ci puoi scommettere'; il segnale discorsivo di livello colloquiale *like*, e l'uso intenso di avverbi<sup>46</sup> come, nel brano riportato, *totally* che viene usato per due volte. Nell'adattamento italiano, che non può replicare le peculiarità dello *slang*<sup>47</sup>, si sono introdotte alcune espressioni non presenti nell'originale come *che mi venga un colpo*, *boia di un mondo* e *governo ladro*, del tutto fuori contesto rispetto al tono sostenuto da utilizzare in presenza di un giudice. Così anche per l'espressione *so totally fixed in my memory* viene resa con *mi si è francobollata nel cervello praticamente*, nella quale si osservano un verbo di scarsa frequenza (è etichettato come "basso uso" nel GRADIT) come *francobollare* nel significato di 'fissare, appiccicare' che riprende l'accezione gergale calcistica di 'marcare strettamente l'avversario' (cfr. anche GDLI) e *praticamente*, tipico avverbio riempitivo del parlato.

Infine, confermano l'attenzione dedicata dagli autori di TBBT alla lingua alcune invenzioni lessicali. Si menzionano, ad esempio, *canòlipo* (S4E2), vale a dire una creatura a metà tra un cane e un polipo. In questo caso è interessante osservare il calco dall'originale *dogapup*, parola macedonia formata da *dog* 'cane' e *octopus* 'polipo'. Diverso è il caso di *bazinga*, per il quale gli adattatori italiani hanno rinunciato a ideare una traduzione italiana, anche per la notorietà assunta dal neologismo. Si tratta della parola con cui Sheldon, a partire da S2E23, conclude i suoi scherzi e le sue battute umoristiche. *Bazinga* sembrerebbe derivato dal lessema *zing* che, come sostantivo, ha il valore di 'energia, entusiasmo' e come verbo, in contesti colloquiali, significa 'attaccare, criticare qualcosa o qualcuno'. Negli usi più informali e nello *slang*, specificatamente americano, indicherebbe una "battuta tagliente" o un "insulto spiritoso"<sup>48</sup>. Alla base (*to*) *zing*, sarebbe stato aggiunto il prefisso *ba-*, di cui, peraltro, l'uso non risulterebbe inedito nelle serie tv americane<sup>49</sup>. È possibile che il prefisso *ba-* sia stato mutuato dalle espressioni *bada bing* o *bada-cha*, forme onomatopoeiche usate per riprodurre il suono dei piatti utilizzati per segnalare una battuta negli show americani comici, come le stand-up comedy. Il legame tra le due forme è evidente in S3E18, quando Sheldon riceve un ambito premio accademico e, ubriaco, infarcisce il suo discorso di ringraziamento con battute spiritose, alternando *bazinga* e *bada-cha*:

**Sheldon:** Perché un pollo attraversa un nastro di Moebius? / Per arrivare dallo stesso lato / *Bazinga!* / [...] Tra il pubblico vedo dei dignitari del mondo accademico / come il dottor Randall / professore di geologia considerato come la vera roccia del dipartimento / *Bada-cha!* //

L'invenzione linguistica, però, non si esaurisce nella creazione di singole forme lessicali. In alcune puntate ricorrono scene in cui le lingue inventate, assimilabili ai gerghi<sup>50</sup>, occu-

<sup>46</sup> Si tratta di una delle "interferenze fraseologiche" osservate da Alfieri/Contarino/Motta, 2003: 143 nel doppiaggio di *Beautiful*.

<sup>47</sup> Sulle convezioni adottate per tradurre lo *slang* in italiano, si veda Paolinelli/Di Fortunato, 2005: 51–78 e Pavesi, 2005: 46–48.

<sup>48</sup> Come si legge in <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/zing>.

<sup>49</sup> Infatti, molto prima di TBBT, *bazinga* ha fatto la sua comparsa, sempre in contesti umoristici, nel 2000, in *X-files* (S7E19) e l'anno successivo ricorre in una puntata dei *Griffin* (S3E11).

<sup>50</sup> Su cui cfr. Sanga, 1993; Vigolo, 2010; Berruto, 2012: 178–180 e Marcato, 2016.

pano un posto di rilievo: in S7E2, Amy inventa una sua lingua nella quale esistono due parole differenti per “cucchiaino” (*spoon* in inglese):

**Amy:** Oh/ ecco una cosa divertente/ ho fatto in modo che ci siano due parole differenti per cucchiaino / “planko” e “janko” (*mostra due biglietti dove sono scritte le due forme*)<sup>51</sup> / “planko” è un cucchiaino con del cibo e “janko” è un cucchiaino senza cibo / “janko” si scrive utilizzando una “ptang” / (*Sheldon è sovrappensiero e si mostra distratto*) / Sheldon / non stai ascoltando le regole della lingua che ho inventato //

**Sheldon:** Sì che sto ascoltando //

**Amy:** Allora che vuol dire “tweepaddock”? //

**Sheldon** (*dopo qualche secondo di esitazione*) Ah... / “elefante”? //

**Amy:** Hai tirato a caso //

Del dialogo risulta molto interessante l’indicazione di Amy sulla grafia e il riferimento a uno *ptang*, che nella sua lingua inventata corrisponderebbe a una sorta di grafema rappresentante un fonema indistinto<sup>52</sup>. Un aspetto notevole di questo linguaggio consiste nella sua prossimità ai gerghi inferibile dall’esistenza dell’elemento criptico (appunto, il linguaggio inventato) e dall’“esclusività” dell’uso, poiché, come si vede nello scambio di battute seguenti, non intende dividerlo con altri membri del gruppo al di fuori di Sheldon – ed è, com’è noto, il tratto principale dei gerghi, anche in funzione criptolalica (cfr. Vigolo, 2010):

**Leonard:** Mi spiace Sheldon / avrei dovuto dirtelo / volevo solo stare un po’ da solo con Penny //

**Sheldon:** No no / sono io che devo scusarmi / sì / non avevo mai realizzato quanto la nostra amicizia fosse un fardello per te //

**Leonard:** Oh / ah / questo non è affatto vero / mi lamento di quanto sia un fardello appena una volta al mese //

**Sheldon:** No no no adesso non addolcire la pillola / tu trovi che io sia puntiglioso / pedante e fastidioso //

**Penny:** No / questo non è affatto vero //

**Leonard:** In realtà in passato ho usato queste esatte parole / nello stesso ordine //

**Sheldon:** Be’ Leonard / penso sia il momento che tu e io affrontiamo il “tweepaddock” nella stanza //

**Leonard** (*mostra un’espressione di incomprensione perché non conosce il significato di “tweepaddock”*): Il cosa? //

<sup>51</sup> Nel biglietto, la -o# di *janko* viene rappresentata con <Ø> e dieresì.

<sup>52</sup> La natura “indistinta” del fonema si comprende meglio ascoltando l’originale inglese, nel quale c’è un riferimento a una lettera “silente” che in sede di doppiaggio è stato ommesso: Amy, infatti, dice che “*Janko*” is spelled with a silent “*ptang*”.

**Sheldon:** Amy? (*la invita a spiegarne il significato*) //

**Amy:** Ti prego lasciamene fuori (*si allontana*) //

L'uso comico dell'elemento criptico dei linguaggi gergali è evidente, in particolare, nella puntata S10E7, nella quale Leonard e Sheldon, dopo aver appreso che Amy e Penny si erano coalizzate contro di loro per nascondere a Sheldon che i lavori di ristrutturazione a casa di Amy erano terminati, ricorrono al *klíngon* (il linguaggio inventato mutuato da *Star Trek* e parlato dalla specie extraterrestre omonima) per non farsi comprendere. Amy e Penny, invece, rispondono alla provocazione parlando il farfallino, una lingua gergale incentrata sulla reiterazione della spirante labiodentale sorda<sup>53</sup>. Per permettere agli spettatori di comprendere le battute la scena viene sottotitolata. In questo caso, gli autori esplorano le potenzialità gergali della lingua a partire dagli interessi da *nerd* dei due amici (il mondo fantascientifico di *Star Trek*) a cui gli spettatori di TBBT sono affezionati.

In conclusione, l'analisi condotta suggerisce che tra le motivazioni del grande successo italiano di TBBT sia da annoverare la capacità, da parte degli adattatori italiani, di mantenere quella centralità dell'elemento linguistico nella creazione di sketch comici che già caratterizzava l'originale americano. La comicità di natura linguistica, come si è visto, emerge nella serie soprattutto in alcune circostanze: innanzitutto, quando il lessico specialistico di ambito scientifico e le strutture argomentative del linguaggio accademico vengono trasportati in contesti quotidiani; in secondo luogo, quando vengono accentuati i contrasti di registro per potenziare la caratterizzazione dei personaggi ed esaltarne le differenze diastratiche e culturali; infine, quando si propongono invenzioni lessicali di vario tipo, che talvolta alludono all'universo *nerd* e *geek* a cui appartengono i protagonisti della serie.

<sup>53</sup> La conformazione del farfallino s'impenna su caratteristiche analoghe a quelle dei gerghi, come la «destrutturazione» della parola «cui segue una ricostruzione, attraverso operazioni che agiscono sulla catena fonica o sulla morfologia della parola», Vigolo, 2010. Inoltre, sembra configurarsi, allo stesso modo dei gerghi, come varietà “parassitaria” poiché, nelle sue strutture fonetiche, morfologiche e sintattiche, si appoggia a una lingua ospite. Sui gerghi come varietà parassitarie cfr. Marcato, 2016: 355.

**RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI**

- Alfieri G., Contarino S., Motta D. (2003), “Interferenze fraseologiche nel doppiaggio televisivo: l’italiano di E.R. e di Beautiful”, in Sullam Calimani A. V. (a cura di), *Italiano e inglese a confronto*, Cesati, Firenze, pp. 127-149.
- Alfieri G., Bonomi I. (2024), *Lingua italiana e televisione. Nuova edizione*, Carocci, Roma.
- Antonelli, G. (2016), *L’italiano nella società della comunicazione 2.0*, Il Mulino, Bologna.
- Baccolini R., Bollettieri Bosinelli R. M., Gavioli L. (1994), *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna, CLUEB.
- Berruto G. (2012), *Sociolinguistica dell’italiano contemporaneo*, Carocci, Roma.
- Brincat J. (2000), “Il doppiaggio dei telefilm americani: una variante dell’italiano parlato recitato?”, in Vanvolsem S., Vermandere D., D’Hulst Y. e Musarra F. (a cura di), *L’italiano oltre frontiera*, Atti del V convegno internazionale, Lewen 22-25 aprile 1998, Cesati, Firenze, pp. 245-258.
- Brown P., Levinson S. C. (1987), *Politeness: some universals in language usage*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 61-71.
- Casadei F. (1991), “Strutture sintattiche e morfosintattiche dell’italiano scientifico”, in Giannelli L. (a cura di), *Tra Rinascimento e strutture attuali*, Atti del I Convegno della SILFI, Siena, 28-31 marzo 1989, Rosenberg & Sellier, Torino, pp. 411-419.
- Cortelazzo M. A. (2012), “Appunti sulle lingue delle scienze”, in Di Benedetto C., Ondelli S., Pezzin A., Tonello S., Ujcich V., Viale M. (a cura di), *I sentieri della lingua. Saggi sull’uso dell’italiano tra passato e presente*, Esedra, Padova, pp. 51-59.
- D’Auguanno D. (2019), “Il lessico accademico per l’insegnamento della scrittura nelle scuole superiori”, in Palermo M., Salvatore E. (a cura di), *Scrivere nella scuola di oggi. Obiettivi, metodi, esperienze*. Atti del secondo Convegno nazionale ASLI Scuola Siena, Università per Stranieri, 12-14 ottobre 2017, Cesati, Firenze, pp. 93-103.
- Dardano M. (1994), “Linguaggi scientifici”, in Serianni L., Trifone P. (a cura di), *Storia della lingua italiana*, vol. 2, *Scritto e parlato*, Einaudi, Torino, pp. 497-551.
- De Cesare A.M. (2021), “Tipologie testuali e modelli”, in Antonelli G., Motolese M., Tomasin L. (a cura di), *Storia dell’italiano scritto*, vol. V. *Testualità*, Carocci, Roma, pp. 57-85.
- De Leo V. (2025), “Proposta di formazione: il lessico accademico e le relazioni di causa-effetto”, in *Italiano LinguaDue*, 1, pp. 1076-1088.

- DO = Devoto G., Oli G. C. (2025), *Nuovo Devoto – Oli. Il vocabolario dell'italiano contemporaneo*, Le Monnier, Firenze.
- Fusco F. (2012), “Tra doppiaggio e adattamento culturale: il caso di Friends in Italia”, in *Italica*, 89, 1, pp. 49- 63.
- GDLI = Battaglia S., *Grande dizionario della lingua italiana*, UTET, Torino, 1961-2003.
- GRADIT = De Mauro T., *Grande dizionario italiano dell'uso*, UTET, Torino, 1999-2003.
- Grice P. (1993), *Logica e conversazione: saggi su intenzione, significato e comunicazione*, Il Mulino, Bologna.
- Grignaffini G. (2004), *I generi televisivi*, Carocci, Roma.
- Gualdo R. (2016), “Linguaggi specialistici e settoriali”, in Lubello S. (a cura di), *Manuale di linguistica italiana*, De Gruyter, Berlin, pp. 371-395.
- Innocenti V., Maestri, A. (2010), “Il lavoro dei fan. Il fansubbing come alternativa al doppiaggio ufficiale in *The Big Bang Theory*”, in Bisoni C., *MM2010. Le frontiere del “popolare” tra vecchi e nuovi media* *La lingua italiana in movimento*, Alma Mater Studiorum Università di Bologna. Dipartimento di Musica e Spettacolo. Sezione Cinema, disponibile al link: [https://amsacta.unibo.it/id/eprint/3036/1/Il\\_lavoro\\_dei\\_fan.\\_Il\\_fansubbing\\_come\\_alternativa\\_al\\_doppiaggio\\_ufficiale\\_in\\_The\\_Big\\_Bang\\_Theory.pdf](https://amsacta.unibo.it/id/eprint/3036/1/Il_lavoro_dei_fan._Il_fansubbing_come_alternativa_al_doppiaggio_ufficiale_in_The_Big_Bang_Theory.pdf).
- Lala L. (2021), *Coesivi*, in Antonelli G., Motolese M., Tomasin L. (a cura di), *Storia dell'italiano scritto*, vol. V. *Testualità*, Carocci, Roma, pp. 175-220.
- Leech G. (2014), *The pragmatics of politeness*, University Press, New York- Oxford, pp. 32-34; 87-88.
- Maraschio N. (1982), “L'italiano del doppiaggio”, in Aa.Vv., *La lingua italiana in movimento. Atti del Convegno* (Firenze, Palazzo Strozzi, 26 febbraio-4 giugno 1982), Accademia della Crusca, Firenze, pp. 137-157.
- Marcato C. (2016), “Gerghi, lingua e giovani, lingua e genere”, in Lubello S. (a cura di), *Manuale di linguistica italiana*, De Gruyter, Berlin, pp. 351-370.
- Massidda S. (2015), *Audiovisual Translation in the Digital Age: the Italian Fansubbing Phenomenon*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- Mastrantonio D., Ortore M. (2019), “La punteggiatura nei sottotitoli interlinguistici di serie televisive anglosassoni”, in *Italiano LinguaDue*, 1, pp. 215-240.
- 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 Congresso Internazionale SLI*, Officinaventuno, Milano, pp. 239-256.

- Nencioni G. (1983), “Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato”, in Id., *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Zanichelli, Bologna, pp. 126-179.
- Ondelli S. (2020), *L'italiano delle traduzioni*, Carocci, Roma.
- Ortore M. (2014), *La lingua della divulgazione astronomica oggi*, Fabrizio Serra, Pisa – Roma.
- Paolinelli M., Di Fortunato E. (2005), *Tradurre per il doppiaggio. La trasposizione linguistica dell'audiovisivo: teoria e pratica di un'arte imperfetta*, Hoepli, Milano.
- Pavesi M. (2005), *La traduzione filmica. Aspetti del parlato doppiato dall'inglese all'italiano*, Carocci, Roma.
- Peppoloni D. (2025), “Le collocazioni N-ADJ dell'italiano accademico parlato. Un'indagine corpus-based”, in *Italiano LinguaDue*, 16, 2, pp. 422–447.
- Quaglio P. (2009), “Vague Language in the Situation Comedy Friends vs. Natural Conversation”, in Freddi M., Pavesi M. (a cura di), *Analysing Audiovisual Dialogue: Linguistic and Translational Insights*, CLUEB, Bologna, pp. 75-91.
- Reitano J. (2018-2019), *Il ruolo della pragmatica nella serie televisiva “The Big Bang Theory”: (in)efficienza comunicativa e (s)cortesia sociale nel parlato di Sheldon Cooper*, tesi di laurea magistrale in Linguistica, discussa presso l'Università degli Studi di Padova, a.a. 2018/2019; relatrice: Sara Gesuato.
- Rossi F. (1999), “Doppiaggio e normalizzazione linguistica: principali caratteristiche semiologiche, pragmatiche e testuali del parlato postsincronizzato”, in Patou-Patucchi S. (a cura di), *L'italiano del doppiaggio*, Associazione culturale “Beato Angelico” per il doppiaggio, Roma [Campagnano], pp. 17-40.
- Rossi F. (2006), *Il linguaggio cinematografico*, Aracne, Roma, pp. 265-344.
- Rossi F. (2007), “La lingua adattata”, in Massara G. (a cura di), *La lingua invisibile. Aspetti teorici e tecnici del doppiaggio in Italia*, Nuova editrice universitaria, Roma, pp. 87-106.
- Sabatini F. (1985), “L’italiano dell’uso medio”: una realtà tra le varietà linguistiche italiane”, in Holtus G., Radkte E. (a cura di), *Umgangssprache in der Iberoromania. Festschrift für Heinz Kröll*, Narr, Tübingen, pp. 154-184.
- Sanga G. (1993), “Gerghi”, in Sobrero A. A. (a cura di), *Introduzione all'italiano contemporaneo*, 2 voll., vol. 2°, *La variazione e gli usi*, Laterza, Roma - Bari, pp. 151-189.
- Serianni L. (2012), *Italiani scritti*, Il Mulino, Bologna.
- Sileo A. (2014), “Il doppiaggio: interferenze linguistiche sulla soglia tra inglese e italiano”, in *Altre Modernità*, 56, pp. 56-69.
- Sperber D., Wilson D. (1993), *La pertinenza*, Anabasi, Milano.

- Spina S. (2010), “AIWL: una lista di frequenza dell’italiano accademico”, in Bolasco S., Chiari I., Giuliano L. (a cura di), *Statistical Analysis of Textual Data Proceedings of 10th International Conference*. Journées d’Analyse statistique des Données Textuelles (Sapienza University of Rome, 9-11 June 2010), LED, Milano.
- Vigolo M. T. (2010), “Gergo”, in *Enciclopedia dell’italiano*, Treccani, Roma, consultabile online al seguente link: [https://www.treccani.it/enciclopedia/gergo\\_\(Enciclopedia-dell%27Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/gergo_(Enciclopedia-dell%27Italiano)/).
- Zanotti S. (2014), “It feels like bits of me are crumbling or something”: general extenders in original and dubbed television dialogue, in Pavesi M., Formentelli M., Ghia E. (a cura di), *The languages of dubbing*, Peter Lang, Berna, 2014, pp. 113-140.

OSSERVATORIO

## PRIMI RILIEVI SUL LESSICO SCIENTIFICO DELLA SCI-FICTION TELEVISIVA

*Angelo Variano*

 ORCID: AV 0000-0003-3073-2547

Università degli Studi di Udine (05ht0mh31)

### Abstract

Nel contributo si analizza l'uso del lessico scientifico nelle serie televisive di fantascienza contemporanea, con particolare attenzione a due produzioni Netflix: *Lost in Space* e *Another Life*. L'obiettivo è indagare come il linguaggio scientifico venga costruito in modo da mantenere un'apparenza di verosimiglianza tecnica. Lo studio esamina la frequenza e la tipologia dei termini appartenenti ai campi della fisica, dell'astronomia, della biologia e dell'ingegneria ed evidenzia come il lessico scientifico nelle serie televisive non svolga solo una funzione informativa, ma contribuisca attivamente alla caratterizzazione dei personaggi e alla credibilità, seppure talvolta in modo esagerato, dell'universo narrativo.

**Parole chiave:** Linguaggi specialistici, italiano tecnico, traduzione, serie televisive, Letteratura di fantascienza

### PRELIMINARY OBSERVATIONS ON THE SCIENTIFIC LEXICON OF TELEVISION SCIENCE FICTION

This article examines the use of scientific lexis in contemporary science fiction television series, focusing on two Netflix productions: *Lost in Space* and *Another Life*. The study aims to investigate how scientific language is constructed to convey technical verisimilitude. Through an analysis of the frequency and typology of terms drawn from the fields of physics, astronomy, biology, and engineering, the article demonstrates that scientific lexis in television series fulfills not only an informative function but also plays a significant role in character construction and in enhancing the credibility—albeit occasionally overstated—of the narrative universe.

**Keywords:** Specialized languages, specialized Italian, Translation, Television series, Science fiction literature



## 1. INTRODUZIONE

Nel suo noto e mai superato saggio del 1985 Darko Suvin, analizzando criticamente il genere letterario della fantascienza, scrive: «se si accetta che nel genere fantascientifico, l'elemento minimo differenziante sia la presenza di un novum narrativo (le *dramatis personae* e/o il loro contesto) che diverge in maniera significativa dalla norma presente nella finzione “naturalistica” o empiristica, si scoprirà che la fantascienza ha uno stretto legame con altre sottospecie letterarie fiorite in tempi e luoghi diversi della storia letteraria» (Suvin 1985: 19).

In modo particolare, ci riferiamo a una letteratura dedicata in primo luogo ai viaggi favolosi e a *realia* utopici che, sin dal Medioevo, fra tutti si ricordi la celebre *Lettera del Prete Gianni* del XII secolo (cfr. Zaganelli 2000), ha catturato l'interesse tanto di monarchi e di viaggiatori (e con essi anche di pirati e corsari) quanto di semplici lettori incuriositi da quei mondi lontani aldilà delle terre note.

L'elemento narrativo dominante in tutti i prodotti di questa particolare tipologia testuale, che potremmo definire odeporico-favolistica, e in stretto rapporto filiale con quella dei viaggi d'avventura, è rappresentato dal desiderio di ricercare nell'ignoto un mondo ideale (Suvin, 1985).

Ne consegue che il genere pre-fantascientifico prima e fantascientifico poi ha motivato e motiva tuttora inevitabili osservazioni e discussioni di ordine politico, sociologico e antropologico. Ciò vale per le tante opere che, sin dalla fase preindustriale con Swift e successivamente con quelle scritte nel XIX secolo – tra tutte quelle di Jules Verne –, hanno messo in discussione le istituzioni e le fondamenta stesse della società europea. Non si dimentichi che, specie per le opere dello scrittore francese, ma il discorso vale anche per quelle di Herbert Wells, sebbene incominciate verso la fine del secolo, il successo è stato possibile anche grazie allo sviluppo delle scienze dure, *in primis* fisica e meccanica, e molli quali l'antropologia e le scienze sociali.

## 2. SULLA NATURA DEL LESSICO SCIENTIFICO DELLE SERIE TELEVISIVE DI FANTASCIENZA

La presenza in queste opere di parole, come si vedrà, estremamente tecniche, relative a settori specifici del vocabolario italiano, è cospicua, ed è quasi sempre la risultante di traduzioni da opere scientifiche europee, in particolar modo del XVIII e del XIX secolo. Tali lessemi, nati dagli sviluppi scientifici incominciati nel XVII secolo in Francia, Inghilterra, Germania e nel resto del nord Europa, dalla scienza sono approdati poi alla letteratura, andando a formare così un solido complesso lessicale tecnico fondato su radici di base greca o latina; mediante franco-latinismi, franco-grecismi, ma lo stesso dicasi per gli anglo-latinismi e anglo-grecismi, si sono diffuse nuove scoperte in tutte le principali lingue d'Europa oppure si sono potuti rappresentare ipotetici nuovi mondi letterari.

Il vocabolario scientifico, specie dal XIX secolo, si è così impregnato tanto di significanti che esprimevano ed esprimono referenti veri, come *aerobio*, *biochimica*, *cardiografo*, *cardioide*, quanto di lessemi inventati e usati a fini di intrattenimento. In questo, un ruolo importante spetta a Jules Verne e alle sue parole, note negli studi di settore come *mots-fictions* (cfr. Del Pizzo, 2008); termini inventati che denotano invenzioni futuristiche come l'*aéro-cars*,

*l'aéro-omnibus*, il *téléphote*, il *phonotéléphote*, il *journal parlé* e il *piano-computer électrique* (cfr. ib: 57), e che, come nel caso del *canon géant*, un cannone gigantesco presente in *De la Terre à la Lune* (1865), designano concetti che appariranno nella tecnologia spaziale solo un secolo dopo le parole dello scrittore francese. Difatti, il *Columbiad*, questo il nome del cannone, rappresenta il primo concetto di lancio spaziale fino ad allora mai descritto in letteratura scientifica né tanto meno in quella fantascientifica.

È interessante evidenziare, inoltre, specie per le parole *canon* e *projectile*, (presente quest'ultima nella stessa opera), come l'aspetto scientifico coinvolga anche il significato e la sua risemantizzazione. E anche quando Verne non inventava nuove parole, l'aspetto creativo della sua scrittura incidereva sulla sfera semantica di alcuni termini in uso. Così, il *canon* non è solo un cannone ma anche un veicolo di lancio e il *projectile* è sì un oggetto lanciato nello spazio, o una munizione, ma è anche una capsula abitativa.

In sostanza, si tratta di parole e gruppi di parole, prevalentemente unità polirematiche, che seguono lo stesso processo formativo della terminologia scientifica, vale a dire ride-terminazione semantica, travaso lessicale e neologia (Gualdo 2011: 80), per quanto, come già ricordato anni fa da Cortelazzo 1994, la neologia, nel senso di una neoformazione assoluta, è piuttosto rara; questo aspetto, nel settore fantascientifico, è riservato per lo più a nomi di sigle e ad acronimi.

Ad ogni modo, pur condividendo una formazione analoga al lessico scientifico per lo più della meccanica, dell'astrofisica e della medicina, le parole della sci-fiction, intesa questa sia come genere letterario che come genere televisivo, si trovano sullo stesso piano di quelle della letteratura fantastica ottocentesca, e, come tali, presentano alcune evidenze emblematiche. Ne segnaliamo alcune:

- 1) non tutte le parole entrano nell'abituale lessico tecnico delle scienze dure e restano confinate molto spesso nel settore della sci-fiction;
- 2) molte di esse non nascono da un contesto sperimentale o teorico riconosciuto dalla comunità scientifica e pertanto non sono validate dalla stessa; tuttavia, se alcune lo sono, perché realmente esistenti in ambito accademico, vengono applicate o fuori dal contesto puramente teorico o inserite in contesti diversi rispetto a quelli in cui sono state create;
- 3) alcune di esse rappresentano volutamente uno straniamento di tipo spaziale e temporale e possono avere una natura effimera;
- 4) denotano cornici narrative alternative, futuristiche, tecnocratiche, utopiche e, in taluni casi, catastrofiche;
- 5) possono essere interscambiabili all'interno di differenti linguaggi parascientifici.

Per tali ragioni, è forse più corretto parlare, per diverse parole presenti nelle serie televisive fantascientifiche, di terminologia parascientifica, la quale, pur non avendo un attuale valore tecnico di vincolatività riconosciuto da una unanime comunità scientifica, mantiene le sue caratteristiche sul piano formativo, mediante utilizzo di prefissazione, suffissazione, composizione, metaforizzazione ed eponimia; per quanto nel nostro corpus, come si avrà modo di vedere, la prefissazione e la suffissazione non giocano un ruolo fondamentale dal punto di vista formativo.

Inoltre, facciamo rientrare in questa categoria anche parole e locuzioni realmente presenti negli attuali linguaggi scientifici, che, però, sono attualmente relegate a tecnicismi dell'inglese scientifico scritto d'ambito teorico e non trovano un reale riscontro d'utilizzo pratico, a differenza invece delle diverse realtà scientifiche delle serie televisive, in cui l'ap-

plicabilità di tali parole, grazie allo sviluppo degli studi scientifici e delle tecnologie, risulta ben presente e costante. Vale a dire che se *l'eliosfera*, sorta di bolla protettiva che circonda il sistema solare, nelle attuali ricerche, è una peculiarità esclusiva del nostro sistema solare, in una delle serie tv analizzate, essa si presenta come una caratteristica presente in qualsiasi stella (AL, 1,2 *heliosphere of a star*), anche extrasolare, facilmente definibile nella forma e nelle dimensioni. Dello stesso avviso è il sintagma *stringhe cosmiche*, costruzione che indica ipotetiche configurazioni di energia che si troverebbero sparse nell'universo e che invece la nave spaziale *Salvare* (AL, 1,8) è perfettamente in grado di calcolare e osservare.

### 3. IL CORPUS

Il corpus preso in esame riguarda due serie televisive statunitensi andate in onda sulla piattaforma Netflix, *Another Life* e *Lost in Space*. La prima è stata trasmessa dal 2019 al 2021 per un totale di due stagioni, ciascuna di 10 episodi, mentre l'altra, remake dell'omonima serie del 1965, è andata in onda in tre stagioni, anch'essa di 10 episodi ciascuna, dal 2018 al 2021. Entrambe sono prodotti televisivi del genere letterario fantascientifico sui viaggi interstellari, un genere che partendo dai *Voyages Extraordinaires* (1866-1871) di Jules Verne passa per Edgar Rice Burroughs e arriva a Isaac Asimov, Robert Heinlein, Alfred Elton van Vogt e fino alla serie dei romanzi di Urania.

Sebbene i tempi della narrazione siano, per ovvi motivi, diversi, i tratti peculiari delle serie televisive sui viaggi interstellari restano gli stessi: ambientazioni dettagliate in realtà futuristiche, talvolta distopiche, in cui le scoperte scientifiche possono avere o hanno avuto implicazioni negative, e nelle quali l'utilizzo di una lingua densa di tecnicismi evidenzia una netta discrepanza tra il cronotopo narrativo della serie televisiva e il tempo presente del fruitore. Nel dettaglio, si è scelto di analizzare la prima stagione di *Lost in Space* (LS) e i primi cinque episodi della prima stagione di *Another Life* (AL), con l'intento di descrivere per sommi capi alcune peculiarità semantiche del lessico presente nelle due produzioni televisive.

In entrambe le serie tv, il classico leitmotiv è rappresentato da un evento improvviso che comporta un viaggio fuori dall'orbita terrestre. Nel caso di AL, si tratta del primo contatto tra gli esseri umani e gli alieni, avvenuto mediante un oggetto turriforme, noto come l'"artefatto", che arriva improvvisamente sulla Terra, a Washington D.C., obbligando l'astronauta Niko Breckinridge e un gruppo di scienziati a intraprendere il viaggio, a bordo della *Salvare*, verso la costellazione del Cane Maggiore da cui sembra provenire l'oggetto, con l'intento di conoscere quale civiltà aliena si celi dietro l'artefatto. In LS l'evento che sconvolge la situazione narrativa iniziale è rappresentato anch'esso da un topos narrativo abbastanza noto come l'impatto del meteorite. Due anni dopo l'evento, nel 2046, la famiglia Robinson, composta da cinque membri, viene selezionata per la missione della *Resolute*, che trasporta militari e civili, specializzati in vari campi del sapere, a colonizzare il sistema di Alpha Centauri. In quest'ultima serie, si evince anche il tropo retorico del Nuovo Mondo, che alla stregua del mondo nuovo di Colombo «realizza i beni sognati dalle masse popolari - abbondanza di cose, longevità e stabilità sociale – utilizzando i miracoli laici della scienza» (Duvin 1985: 127). Ovviamente, in entrambe le produzioni, le astronavi riusciranno ad arrivare nei luoghi prestabiliti solo dopo una lunga serie di pericolose vicissitudini.

## 4. STRUTTURE POLIREMATICHE

L'aspetto linguistico lampante è dato dalla massiccia presenza di forme composte, in particolare unità polirematiche ed eponimi o già esistenti o formati attingendo da strutture cristallizzate in uso nei linguaggi specialistici. È importante sottolineare che all'interno della narrazione nessuna invenzione, o avvenimento naturale, e quindi nessuna parola, è percepita dai personaggi come eccezionale; aspetto questo, che, ancora una volta, accomuna direttamente la serie televisiva di fantascienza al medesimo genere letterario. E dunque, se per l'equipaggio dell'astronave *Salvare viaggiare a velocità impulso* (AL 1,1, to travel at impulse speed) risulta una pratica piuttosto comune, essa, invece, appare familiare solo per una parte dei fruitori della serie; vale a dire per coloro che hanno già dimestichezza con questo linguaggio talvolta criptico. Difatti, come anticipato, il bagaglio lessicale delle serie televisive di fantascienza risulta intercambiabile, passando da sceneggiatura a sceneggiatura. In questo caso, il composto appartiene già a un vocabolario "tradizionale" della sci-fiction, venendo utilizzato per la prima volta, attraverso il *motore a impulso*, nella saga di *Star Trek*, così come la *velocità subluce*, sempre in AL, rimanda al *motore subluce* presente invece nel linguaggio di *Star Wars*.

Un'altra particolarità del genere è di rinviare a teorie scientifiche reali sulle quali basare calcoli o compiere azioni, come nel caso di *muoversi nel denso campo di materia oscura* (AL, 1,1, to move into the massive field of dark matter) o [compiere] *tre rivoluzioni attorno a Sirius A* (AL, 1,1 three revolutions around Sirius A), oppure di confutare teorie associate nel tempo sulla base di nuove scoperte. Ne è un esempio la teoria Euclidea: «Chiunque abbia detto che la distanza minore tra due punti è una linea retta è un bugiardo» (AL, 1, 1). In alcune casi, infine, si rinvia alle teorie attuali che nella narrazione sono già passate – grazie allo sviluppo delle scienze – per risolvere un problema:

«Va bene, c'è il microlensing<sup>1</sup>... è una tecnica vecchia ma... William deve cercare le fluttuazioni di luce davanti alle stelle, se capta un blip probabilmente c'è un pianeta» (AL 1,2)

Il lessico dei viaggi interstellari è formato per lo più da materiale già esistente nelle scienze dure; le principali discipline scientifiche sono la fisica, in particolare il settore della meccanica quantistica e la fisica delle particelle, l'astronomia, l'ingegneria meccanica, il settore informatico e delle telecomunicazioni, la medicina, la nautica e l'aeronautica, la microbiologia.

All'interno di un discorso è possibile rilevare un buon numero di tecnicismi che rendono la fruizione al contempo stimolante, per via dell'evento imprevisto che comporta una scena veloce e incalzante, ma anche disorientante linguisticamente per mezzo di parole estremamente tecniche.

In base alla serie tv (LS è meno pregno di tecnicismi rispetto ad AL), il parlato simulato della fiction (cfr. Alfieri *et al.*, 2008) è costituito così da momenti in cui si nota una

<sup>1</sup> «Il microlensing è una forma di lente gravitazionale nella quale la luce proveniente da una sorgente lontana è piegata dal campo gravitazionale di un oggetto più vicino, creando un'amplificazione dell'immagine dell'oggetto nel fondo» Cfr. <https://www.eso.org/public/italy/images/potw1540a/>. [ultima visualizzazione 13.11.25].

testualità molto vicina al neostandard, specie nell'utilizzo di posposizioni, colloquialismi e gergalismi:

A: Aaaaah! Che figlia di... sì, è rotto! [il naso]

B: Non sono stata la prima a romperti il naso

[...]

B: di tutti quegli alcolici che ti sei portato, che cosa vuoi farne?

[...]

B: sono curiosa, come ha fatto un bambinone come te a sopravvivere alla tempesta

[...]

B: hai detto che eri con altri dopo la tempesta, intendevi Angela, giusto?

A: sì, sì, e una strizzacervelli, la dottoressa Smith (LS 1,5).

e momenti invece in cui l'alta presenza di tecnicismi fa virare il testo verso una lingua decisamente settoriale:

A: la gamba è dura come una pietra

B: mamma forse hai una sindrome da schiacciamento, l'edema della frattura crea troppa pressione nella gamba, va diminuita. Penny dovrà eseguire una piccola procedura.

[...]

B: Penny, c'è una siringa pronta nel kit, è blu e bianca, la farà dormire

B: dorme?

A: sì

B: devi fare una fasciotomia dei quattro compartimenti (LS 1,1)

talvolta oscura semanticamente:

A. Sasha ha spento il sistema di raffreddamento dell'acceleratore, se il nucleo dovesse superare la temperatura critica

B: esploderemo

[...]

A. muoviamoci

C: non possiamo, le temperature stanno salendo nei ponti inferiori, arriveremo in sala motori carbonizzati (AL 1,9).

«Un bagliore di classe - C è stato appena eruttato da una stella<sup>2</sup>» (AL, 1,2)

<sup>2</sup> Ci si riferisce ai brillamenti solari catalogati in cinque classi di potenza a seconda della loro luminosità.

Poiché il fine ultimo è dato dalla spettacolarizzazione delle scene, l'utilizzo del lessico serve al solo scopo di supportare la narrazione. Se ne ricava che talvolta le parole vengono utilizzate senza che il fruitore ne comprenda il significato, specie se esse hanno una valenza polisemica.

Nella serie AL, la *materia esotica* viene usata a mo' di carburante della *Salvare* per permettere di viaggiare a una velocità migliaia di volte superiore a quella della luce; nondimeno, nelle puntate non verremo mai a sapere che cos'è e da cosa è formata. Sappiamo, invece, almeno così nelle attuali teorie fisiche, che essa può essere composta da particelle effimere che decadono poco dopo la loro produzione o essere, come più probabile secondo la visione degli sceneggiatori, composta da particelle che non seguono le normali leggi della fisica attuale.

Per ovvie ragioni i settori della nautica e dell'aeronautica sono ben rappresentati; a titolo esemplificativo segnaliamo *tribordo* (LS 1,1 starboard), *coffa di vedetta* (AL 1,1 crow's nest), *ponte di osservazione* (AL 1,3 observation deck), *riprendere la rotta* (LS 1,4 to get back on course), *secondo in comando* (AL 1, 3 second in command), *ammutinamento* (LS 1, 4 mutiny).

#### 4.1. Una catalogazione di strutture polirematiche

Dovendo realizzare una tassonomia, è possibile suddividere i tecnicismi presenti nelle nostre serie in base a una scala graduata di difficoltà. Possiamo facilmente catalogarli in tecnicismi forti, che non appartengono al vocabolario di base, e deboli, ovvero «voci che figurano nel vocabolario di base ma che circolano in ambito specialistico con un'accezione tecnica» (cfr. Telve 2011: 230).

Al primo appartengono a) sintagmi formati da tre o più membri come *elettrolizzazione ossigeno-idrogeno* (AL, 1,2 oxygen hydrogen electrolysis), *magnitudine-densità-energia* (ib. magnitude density energy), *schermo motore ultraluce* (ib., ultralight engine screen); *codice RGB per il bianco* (ib., 1,7 RGB hex for white), *spostamento verso il blu* (ib. 1,9 bluishifting);

b) sintagmi con struttura V + N + DI + N come nel caso di *riniziare il campo di forza* (ib.1, 2 to reinitialize the force field);

c) strutture nominali *traiettoria d'atterraggio fuori rotta* (LS, 1,1 landing trajectory off course), *uscita dall'orbita in completamento* (ib., completing de-orbit burn), *perturbazione atmosferica rilevata* (ib., atmospheric disturbance detected);

d) formazioni con struttura N+A+A come *scandaglio infrasonico atmosferico*<sup>3</sup>, (AL 1,1 infrasonic atmospheric sounding), la cui presenza contemporanea di due aggettivi rende la sua semantica particolarmente oscura.

Tra i tecnicismi deboli, registriamo a) parole formate da due membri: *modulo rifornimenti* (supply module LS 1,1)<sup>4</sup>, *tecnologia aliena* (AL 1,9 alien technology) e *intelligenza aliena* (LS 1,1 alien intelligence), *gravità artificiale* (AL 1,2 artificial gravity), *nana bianca* (white dwarf AL 1,9), *raggi gamma* (ib., gamma rays);

b) sintagmi con struttura N+ DI + N *angolo d'ingresso*, (LS 1,1 angle of entrance), *superficie*

<sup>3</sup> Nella serie, si tratta di un esperimento che prevede l'emissione di alcuni suoni a certe frequenze verso l'artefatto e di rilevarne le reazioni in termini di onde sonore.

<sup>4</sup> Qui con soppressione della preposizione.

*d'atterraggio instabile* (ib. landing surface instable), *salinità dell'acqua* (ib., water salinity), *livelli di radiazione* (radiation levels LS 1,1), *campo di forza* (AL 1,1 force field) e *particelle di energia* (ib., energy particles);

c) sintagmi con struttura V+N *testare l'atmosfera* (ib., to test the atmosphere).

In questa categoria inseriamo anche *nuovo mondo*, sintagma che, per relazione di somiglianza con l'analogo termine usato dopo la scoperta dell'America, denota un altro sistema stellare da colonizzare, in questo caso Alpha Centauri<sup>5</sup> (LS 1,1) ed *effetto fionda*, (ingl. slingshotting), tipico esempio di lessico risemantizzato ed usato nella fisica attuale per intendere una tecnica che sfrutta la forza di gravità di un pianeta per modificare la posizione di un veicolo spaziale.

Sono da segnalare, come peculiari dei linguaggi scientifici, o che ne emulano le caratteristiche, anche i casi di neoformazione: composti appositamente inventati per la serie, tratti da nomi già presenti nel lessico ad alta frequenza dell'italiano, così come dell'inglese, ai quali vengono associati ulteriori unità che ne tecnicizzano l'aspetto semantico. In AL si ha così *chiamata-ologramma* (holo-call AL 1,1), *soma-sonno* (soma-sleep<sup>6</sup>), *capsula somatica* (somatic-tube<sup>7</sup>), *resort orbitanti* (orbital-resort), quest'ultimo per indicare strutture alberghiere al di fuori dell'orbita terrestre.

Infine, non possono mancare gli eponimi: si va da classiche formazioni come *scala Richter*, dal sismologo Charles Richter e *gradi Kelvin*, da William Thomson nominato Lord Kelvin, a settorialismi estremamente specifici come *radiazioni Čerenkov* (AL 1,9), o più correttamente *effetto Čerenkov* 'particolari radiazione elettromagnetiche dipese da particelle cariche', dal nome del fisico sovietico Pavel Alekseevič Čerenkov, *nube di Oort* 'particolare nube sferica di comete', dall'astronomo olandese Jan Oort, *teoria di Yang-Mills* 'in fisica, particolare teoria dei campi', dai fisici Chen Ning Yang e Robert Mills.

## 5. CONCLUSIONI

Dovendo trarre alcune prime riflessioni conclusive sui dati forniti; se ne ricava come la sci-fiction non contribuisca alla costruzione di una visione condivisa in cui la scienza appare accessibile, dinamica e culturalmente rilevante, come può capitare di osservare in alcune serie tv del genere *medical drama*, nelle quali la lingua può risultare comprensibile anche al livello diegetico (cfr. Cataldo, 2020).

L'impiego di terminologia specialistica, eccessivo se visto con gli occhi dell'accessibilità della scienza, lungi dal generare un cortocircuito tra l'accuratezza delle informazioni, le esigenze narrative e le aspettative del pubblico, va incontro esattamente a questo. L'ipertrofia semantica di alcuni sintagmi e il loro utilizzo sistematico è utile a sviluppare

<sup>5</sup> Tra l'altro gli sceneggiatori della serie non sono i primi ad utilizzare il sintagma in questi termini; Elon Musk, fondatore di Space X a più riprese ha nominato l'impresa della colonizzazione di Marte come una *New World Mission*. cfr. Cfr. <https://economictimes.indiatimes.com/news/international/global-trends/elon-musks-new-world-mission-how-mars-could-become-humanitys-next-frontier/articleshow/116707274.cms?from=mdr> [ultima visualizzazione 15.11.25].

<sup>6</sup> Sonno che inibisce il sistema nervoso somatico.

<sup>7</sup> Capsula in cui viene indotto il soma-sonno.

una narrazione surreale, fantascientifica per l'appunto, ma al contempo può generare un certo disorientamento nel fruitore. L'elemento parascientifico, specie nell'odeporica fantascientifica, è legato così a filo doppio a un contesto narrativo che, nella realtà, appare, a seconda del grado di utilizzo, inadeguato scientificamente. Tuttavia: «secondo una tendenza classica nel genere (ma lo stesso vale per la narrativa di consumo, secondo una linea se non tracciata almeno consolidata dai romanzi di Michael Crichton), la terminologia tecnico-scientifica non serve tanto alla comprensione, quanto a conferire un'aura di credibilità scientifica alla narrazione» (Pezzuto, 2010: 218); non importa, quindi, che lo spettatore capisca i singoli elementi lessicali, se l'insieme, dal punto di vista narrativo, funziona.

## BIBLIOGRAFIA

- Alfieri G. Bonomi, I. (2008), *Gli italiani del piccolo schermo, Lingua e stili comunicativi nei generi televisivi*, Firenze, Cesati.
- Cataldo C. (2020), *Il discorso scientifico mediato dalle serie televisive. Il caso di Dr House (2004-2012)*, in *Lingue e Linguaggi*, 35, pp. 179-200.
- Cortelazzo M. (1994), *Lingue speciali. La dimensione verticale*, Padova, Unipress.
- Del Pizzo M. (2008), *I mots-fiction in Jules Verne* in De Benedetto, A.; Porfido, I.; Serani, U., (a cura di), *Tradurre, riflessioni, rifrazioni*, Bari, B.A. Graphics, pp. 47-64.
- Gualdo R. (2011), *Il campo di ricerca* in Gualdo, R.; Telve, S. pp. 17-180.
- Gualdo R.; Telve S. (2011), *Linguaggi specialistici dell'italiano*, Roma, Carocci.
- Pezzuto, F. (2010), *Ris Delitti imperfetti*, in Aprile, M.; de Fazio, D. (a cura di), *La serialità televisiva. Lingua e linguaggio nella fiction italiana e straniera*, Galatina, Congedo, pp. 209-218.
- Suvin D. (1985), *Le metamorfosi della scienza*, Il Mulino, Bologna.
- Telve S. (2011), *Il linguaggio delle scienze (fisica, matematica, scienze naturali)*, in Gualdo R; Telve S., pp. 217-282.
- Zaganelli, G. (2000), *La lettera del prete Gianni*, Milano-Trento, Luni.

## SITOGRAFIA

- Another life = <https://www.netflix.com/watch/80988442?trackId=250318489> [ultima visualizzazione 17.11.25].
- Lost in space = <https://www.netflix.com/watch/80117488?trackId=14170286> [ultima visualizzazione 17.11.25]

## SEGNALAZIONI

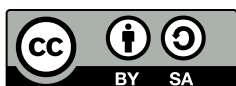
RENZO DIONIGI, *LE PAROLE IN CHIRURGIA. DAL MEDIOEVO AL SARS-COV-2*, PREFAZIONE LINGUISTICA DI ILARIA BONOMI E RICCARDO GUALDO, MILANO, MIMESIS EDIZIONI, 2023*Kevin De Vecchis* ORCID: KD 0000-0001-9441-6020

Università di Pisa (03ad39j10)

Il volume di Renzo Dionigi, professore emerito di Chirurgia generale presso l'Università degli Studi dell'Insubria, si configura come uno stimolante viaggio all'interno del lessico della chirurgia: prendendo l'abbrivo da alcuni testi pratici e dalle teorie mediche circolanti nel Medioevo, il volume passa in rassegna scritti e trattati di chirurgia di intellettuali e medici di secoli diversi, fino alla contemporaneità, epoca in cui la lingua della chirurgia (e della medicina in genere) risulta visibilmente cambiata.

Il "chirurgo umanista" (p. 11), come viene definito l'autore da Ilaria Bonomi nella *Prefazione linguistica* (pp. 11-17) scritta assieme a Riccardo Gualdo, riesce nell'impresa di offrire ai lettori – sia specialisti (linguisti, medici, storici ecc.) che non specialisti – un "trattato di lessicografia medica" (*ibid.*) quanto più possibile esaustivo, compilato con metodo e scientificità. Così dichiara lo stesso autore nell'*Introduzione* (pp. 21-25): "Nella speranza che questo testo incuriosisca il giovane medico e chirurgo studioso, a cui i recenti programmi nelle nostre scuole secondarie hanno spesso negato le elementari nozioni del linguaggio verbale e scritto, si è deciso di non limitarci all'elaborazione di un glossario, ma proporre alcune riflessioni storiche e tecniche sulla lingua. [...] Queste riflessioni potrebbero incuriosire anche i linguisti, le cui colte osservazioni potrebbero dare utili suggerimenti alla classe medica" (p. 23).

In virtù di tale affermazione, prima di addentrarci nel vivo della materia, è opportuno riconoscere sin da subito all'autore di questo volume, il cui oggetto di studio non è incardinato soltanto nella storia della medicina, ma sconfinava in più punti anche nel settore della linguistica e della storia della lingua italiana, il merito di essersi rivolto per le parti dedicate alla trattazione del lessico e della formazione delle parole alla consulenza offertagli dai suoi prefatori. Non solo: punti di riferimento costanti per tutto il volume sono la consultazione di repertori lessicografici storici e sincronici (Devoto-Oli, GDLI, Zingarelli, TLIO, ecc.), delle risposte del servizio di Consulenza linguistica dell'Accademia della Crusca e di diversi studi linguistici sulla lingua della medicina antica e contemporanea, con un occhio di riguardo soprattutto a *Un treno di sintomi. I medici e le parole: percorsi linguistici nel*



*passato e nel presente* (Milano, Garzanti, 2005) di Luca Serianni, come dichiarato da Dionigi stesso a p. 24. La collaborazione tra specialisti di diversi settori si configura, in questo caso, come un valore aggiunto, capace di arricchire medici, linguisti e cittadinanza (non bisogna, infatti, dimenticare che le collaborazioni tra i due settori scientifici, a cui si aggiunge spesso anche la mancanza di una partecipazione attiva delle istituzioni, non sono così frequenti; tra i casi riusciti, colgo l'occasione per ricordare il progetto *Le Parole della Salute*, nato in collaborazione tra l'Accademia della Crusca e la Regione Toscana con l'obiettivo di semplificare e migliorare la comunicazione in ambito medico e sanitario).

Venendo al contenuto, il volume di Dionigi è suddiviso in tre parti, che seguono una scansione cronologica: *Parte I* (pp. 27-186), in cui si ripercorre in diacronia la storia del lessico della chirurgia, dal Medioevo fino all'Ottocento; *Parte II* (pp. 187-250), che si incentra sul lessico medico contemporaneo; *Parte III* (pp. 251-502), sezione contenente alcuni glossari, compilati sulla base dello spoglio della 7<sup>a</sup> edizione dei due volumi di *Chirurgia*, manuale universitario scritto dallo stesso Renzo Dionigi in collaborazione con altri autori (Milano, Edra, 2022).

La prima parte si apre con *Il lessico della chirurgia e medicina medievali* (pp. 27-45), in cui sono offerte brevi trattazioni storiche di carattere generale sulla medicina medievale con alcuni approfondimenti su importanti figure dell'epoca: vi sono rappresentanti del mondo arabo, quali Ibn Sarābī, detto Serapione (pp. 27-33) e Khalaf ibn 'Abbās al-Zahrāwī, detto Abulcasis (pp. 34-35), e della scuola salernitana, come Ruggero da Frugardo (pp. 36-38); si tratta poi del chirurgo calabrese Bruno da Longobucco (p. 39), del piacentino Guglielmo da Saliceto (pp. 40-44) e del francese Guy de Chauliac (pp. 45-48). A titolo esemplificativo si riportano due casi: 1) il volgarizzamento padovano del *Liber Serapionis aggregatus in medicinis simplicibus* (l'edizione consultata è *El libro Agregà de Serapiom, volgarizzamento di Frater Jacobus Philippus de Padua*, a cura di Gustav Ineichen, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1962-1966, 2 voll.), da cui Dionigi estrae e commenta, con l'ausilio di alcuni strumenti lessicografici (principalmente GDLI e TLIO) diversi termini tecnici, spesso riformulando in chiave specialistica le definizioni: es. *cardietà* 'infiammazione al cardias' (TLIO) è definito da Dionigi 'cardialgia'; *tarfa* 'infiammazione che colpisce l'occhio' (TLIO) diviene 'oftalmite'; 2) la *Chirurgia* e la *Practica* di Guglielmo da Saliceto, su cui Dionigi conduce un breve studio lessicale, basandosi sull'edizione stampata a Venezia nel 1504 e conservata alla Biblioteca Nazionale di Roma (opportunamente citato è il lavoro di M. L. Altieri Biagi, *Guglielmo volgare: studio sul lessico della medicina medioevale*, Bologna, Forni, 1970). Tra i lemmi messi in risalto dall'autore vi sono *enboto* (anche nelle varianti *embotus*, *imbuto*) 'cannula utilizzata per introdurre farmaci in alcuni organi come l'orecchio, la cavità nasale, l'utero o la pleura' e *mirabolano*, ossia una pianta usata come farmaco per le sue proprietà astringenti e purganti.

Di diversa fattura, ma sempre relativo alla medicina in epoca medievale, è il capitolo su Petrarca (*Petrarca: medici "ciurmatori", "parole disutili" e "peregrini vocaboli"*, pp. 49-54), in cui l'autore riassume e chiarisce brevemente la polemica espressa da Petrarca contro i medici e l'*ars medica* in alcune lettere *Senili* e nelle *Invective contra medicum*.

Riguardano, invece, i sec. XV e XVI i capitoli su Leonardo Fioravanti (*Fioravanti: le vane "chianciare" e "carotte" imparate nelle università*, pp. 55-58), medico bolognese che con le sue opere porta a un "definitivo distacco dall'unilaterale e tradizionale sapere medico" e al bisogno di diffondere "un lessico accessibile a una nuova generazione di medici, ma, so-

prattutto, anche ai pazienti” (p. 58); su Leonardo da Vinci (*Leonardo: “figurare e descrivere” tra i saperi del passato e la scienza dell’età moderna*, pp. 59-63), dai cui scritti Dionigi seleziona, sulla scorta del lavoro di Rosa Piro (*Glossario leonardiano. Nomenclatura dell’anatomia nei disegni della Collezione reale di Windsor*, con premessa di Rita Librandi, Firenze, Olschki, 2019), “lessemi e sintagmi significativi nell’ambito dell’evoluzione storica della terminologia medica” (p. 60), tra cui *gengia* ‘parte della bocca che sostiene i denti’, *rasetta* ‘articolazione della mano’ e *spugnola* ‘legamento che collega la placenta all’utero’; sul medico spagnolo Juan Valverde de Amusco (*Il lessico anatomico di Juan Valverde de Amusco*, pp. 65-69), autore della *Anatomia del corpo umano* (Venezia, Giunti, 1586), il primo trattato di anatomia in italiano, composto sulla base delle importanti scoperte di Vesalio, da cui Dionigi estrae e commenta termini riguardanti, appunto, l’anatomia, quali *arana* ‘tunica dell’occhio’, *codione* ‘coccige’, *pettignone* ‘pube’; sul chirurgo veneziano Giovanni Andrea Della Croce e sulla sua *Chirurgia universale e perfetta di tutte le parti pertinenti all’ottimo chirurgo*, pubblicata prima in latino (Venezia, Ziletti, 1573) e poi in italiano nel 1574 con diverse riedizioni (a testo è analizzata l’edizione pubblicata a Venezia da Meglietti nel 1605). Tra i termini commentati da Dionigi compaiono alcuni strumenti del mestiere del chirurgo, tra cui *ciclischi* ‘trapano chirurgico’, *dioptra* ‘speculo vaginale’, *glossocabochon* ‘abbassalingua’ (presente anche nel GDLI, s.v. *glossocàtoco*), *modiolo* ‘trapano chirurgico’, *siringotomo* ‘bisturi’ e *terebro* ‘trapano chirurgico’.

Per i sec. XVII e XVIII Dionigi analizza dapprima due opere: l’*Anatomia chirurgica* di Bernardino Genga (pp. 79-85), considerato il “padre fondatore della anatomia chirurgica, cioè di quell’anatomia studiata con l’intento di sintetizzare le nozioni che presentano un particolare interesse dal punto di vista della patologia, della semeiotica e della tecnica chirurgica” (p. 80); dal suo trattato sono estratte alcune forme che non hanno avuto successo nella chirurgia moderna, tra cui *artrodia* ‘articolazione mobile’, *gomfosis* ‘varietà di sinartosi’, *rimula* ‘epiglottide’ e *rotella* ‘rotula’; le *Opere chirurgiche* di Filippo Masiero (pp. 87-95), primo chirurgo del Pio Ospitale di San Francesco Grande di Padova “incomprensibilmente dimenticato dagli storici della Chirurgia italiana” (p. 87). Dallo spoglio condotto risultano interessanti molti termini della patologia, quali *acrocordone* ‘verruca palpebrale’, *ateromate* ‘tumore’, *buganza* ‘gelone’, *entromphalos* ‘ernia ombelicale’, *meliceride* ‘impetigine’, *ozena* ‘rinite cronica’, *porrofico* ‘condiloma’. Il quadro sul Seicento prosegue con un capitolo su Francesco Redi e Andrea Pasta (*Francesco Redi e Andrea Pasta: “termini reconditi e misteriosi” e “favellare grottesco”*, pp. 97-102), dei quali Dionigi mette in evidenza il lavoro (anche lessicografico, nel caso del Redi) di “riformare la propria lingua, sia nell’oralità [...] che nella variante scritta” (p. 97). Sul Settecento, invece, vi sono due ulteriori capitoli: il primo dedicato ad Antonio Vallisneri (pp. 143-148) e al suo intento di correggere e integrare la lessicografia del tempo con termini tecnici della scienza, raccolti nel *Saggio d’istoria medica, e naturale, colla spiegazione de’ nomi, alla medesima spettanti, posti per alfabeto*, pubblicata nell’edizione postuma del 1733 delle *Opere fisico-mediche* e oggi consultabile nell’Edizione Nazionale delle opere di Antonio Vallisneri (questa la variante del cognome accolta), a cura di Massimo Rinaldi (note biologiche con la collaborazione di Andrea Castellani, Firenze, Olschki, 2012); il secondo è intitolato, invece, *Lingua e comunicazione medica nel Settecento italiano* (pp. 149-177), e qui Dionigi espone “per sommi capi la lingua di alcuni eminenti chirurghi del Settecento lombardo”, tra cui, in ordine di trattazione, Giovanni Alessandro Brambilla, Antonio Scarpa, Giovanni Battista Palletta, Giovanni Battista Monteggia, Giuseppe Nessi e Paolo Assalini.

Nella *Parte II* del volume, l'autore analizza il lessico medico contemporaneo secondo diversi criteri. Nel primo capitolo prende in esame la varia derivazione del lessico medico (pp. 187-201): dalle lingue classiche (greco, latino), dall'arabo, dal francese e, infine, dall'inglese. In relazione a quest'ultimo, Dionigi scrive che “nella comunità scientifica italiana, a partire dagli anni Novanta, [...] si è rilevata la generale tendenza a usare sempre più l'inglese e ciò non solo a scapito dell'italiano, bensì anche di altre tradizionali lingue di cultura” (p. 195), portando a conseguenze negative per la lingua italiana: alcune riviste mediche italiane hanno progressivamente abbandonato l'italiano in favore dell'inglese; i diari dei pazienti e le cartelle cliniche accolgono sempre di più anglicismi (es. *check up*, *output*, *screening*); i reparti e alcuni luoghi degli ospedali italiani sono spesso denominati in inglese (es. *hospice*, *trauma center*); la comunicazione tra ricercatori e personale clinico è fortemente condizionata dall'inglese, così come anche l'organizzazione e la gestione delle strutture sanitarie, sul modello del mondo aziendale di matrice americana (es. *e-health*, *risk manager*, *spending review*, *ticket*, *turnover*). Nel secondo capitolo, su cui non ci soffermiamo, si segue, invece, la distinzione, operata da Serianni, tra tecnicismi specifici e tecnicismi collaterali (pp. 203-207). Seguono, poi, due capitoli dedicati alla raccolta di eponimi (es. *malattia di Alzheimer*, *malattia di Parkinson*, *sindrome di Ménière*), deonimici (es. *dita ippocratiche*, *meibomiite*, *zona rolandica*), sigle e abbreviazioni (*OSE-SC* ‘occhio sinistro: emorragia sotto-congiuntivale’, *A.S.sn* ‘arto superiore sinistro’, *cpX3* ‘una compressa tre volte al giorno’, *pz* ‘paziente’), neologismi, molti dei quali entrati in seguito alla recente pandemia (es. *coronavirus*, *droplet*, *long Covid*), argomento centrale anche del capitolo *La prepotenza del lessico covidico (o covidotico)* (pp. 233-247), e parole d'autore, tratte dal volume di Migliorini (*Parole d'autore. Onomaturgia*, Firenze, Sansoni, 1975), come *aspirina*, *batterio*, *cirrosi*, *insulina*, *uremia*. Merita, infine, un cenno a parte il capitolo *Il medichese oggi* (pp. 229-232), nel quale l'autore afferma che la “comunicazione medica deve unire chiarezza ed efficacia, essere rispettosa e funzionale, e il medico o i medici essere in grado di trovare il giusto punto di equilibrio rispetto ai diversi destinatari: colleghi, studenti o pazienti). [...] In sintesi, un bravo medico dev'essere anche un discreto linguista e un intelligente comunicatore” (p. 232).

Chiude il volume la *Parte III*, in cui sono allestiti diversi glossari, così ordinati (per ogni lemma, dopo la spiegazione, si indicano tra parentesi quadre il settore o i settori di uso): 1) termini latini (pp. 251-273), tra cui voci ed espressioni generiche con specifica attinenza medico-chirurgica (es. *ad latus* ‘lateralmente [ortopedia], termine generico utilizzato soprattutto in traumatologia’), voci ed espressioni settoriali di esclusiva pertinenza medico-chirurgica (es. *bulbus cordis* ‘bulbo del cuore [embriologia], [...] parte del cuore in via di sviluppo che si trova ventralmente rispetto al ventricolo primitivo’); 2) termini italiani inconsueti (pp. 273-291), tra cui si distinguono i lessemi registrati nei dizionari generali (es. *escara* ‘tessuto medico necrotico nerastro, che si forma come crosta sulla cute per effetto di fattori quali ustioni, sostanze caustiche o corrosive, decubito, gangrena’) da quelli non registrati (es. *miectomia* ‘intervento cardiocirurgico mirato alla rimozione della porzione del muscolo cardiaco’); 3) neologismi (pp. 291-302), considerati tali soprattutto per il fatto di non essere presenti nella 6<sup>a</sup> edizione di *Chirurgia*: anche tra questi si distinguono termini già registrati nei dizionari dell'uso, quali *agoaspirato* o *cromoterapia*, e termini ancora non registrati, come *cementoplastica* ‘iniezione di cemento [...] all'interno di vertebre e di segmenti ossei’ e *obesiologo* ‘specialista nella diagnostica e nella cura dei problemi derivanti dall'obesità’; 4) francesismi (pp. 302-307), es. *tourniquet* ‘laccio emostatico’; 5) anglicismi, a

cui è dedicato uno spazio più ampio (pp. 307-432). L'analisi prevede la distinzione, sulla scorta di Serianni, tra a) anglicismi di basso specialismo, b) di medio specialismo, c) noti o intuibili da chi conosce abbastanza bene l'inglese e ha familiarità con il lessico medico; d) di alto e altissimo specialismo. L'analisi linguistica di ciascun lemma appare molto approfondita, in quanto si distingue “oltre all'ambito, il caso di uso circoscritto agli esperti o usato anche nella comunicazione con l'esterno”, la presenza nei dizionari e i possibili equivalenti italiani (p. 311). Si riporta un esempio per ciascun gruppo: a) “*stroke* [medicina – chirurgia generale – neurochirurgia], *ictus*, *ictus cerebrale*, *colpo apoplettico*, *apoplessia*, *infarto cerebrale*, *ischemia cerebrale*. È un evento cerebrovascolare che capita d'improvviso [...]. L'anglicismo [...] molto diffuso, è anche attestato nei dizionari dell'uso [...]. Le molte (troppe) varianti proposte per sostituire l'anglicismo hanno facilitato l'avanzata di *stroke*” (p. 118); b) “*rash* [medicina e chirurgia generale], *esantema*, *eruzione cutanea*. Il *rash* è un cambiamento del colore e dell'aspetto della pelle associato a un'irritazione o a un rigonfiamento [...]. L'anglicismo, attestato nei nostri dizionari dell'uso sin dal 1959, è molto diffuso e coabita con *esantema* [...] e con *eruzione cutanea*. Un anglicismo inutile che, con l'aiuto dei medici, dovrebbe scomparire. Purtroppo, *rash* è di antica diffusione, relativamente semplice da scrivere e da pronunciare, e in italiano ci sono troppe varianti possibili. [...] Nella spiegazione della voce si è usato *sfogo*, sicuramente poco tecnico, però comunissimo” (p. 328); c) “*rooming in* [pediatria e chirurgia pediatrica], *il neonato sta in camera con la madre*. [...] Trattandosi di un termine che di necessità prevede la comunicazione ai parenti, la perifrasi, pur con occasionali piccole variazioni, si è imposta” (p. 365); d) “*bulging* [ortopedia], *protrusione*, termine che si riferisce a patologia del disco intervertebrale, ovvero alle discopatie degenerative [...]. L'anglicismo, usato dagli specialisti soprattutto nell'espressione *bulging discale*, ha riscosso poco consenso, mentre l'alternativa italiana *protrusione* si sta definitivamente imponendo” (p. 383).

Chiudono la *Parte III* due raccolte: una di eponimi (pp. 433-473) e una di acronimi (pp. 473-501).

In conclusione, il volume di Renzo Dionigi si configura come un valido strumento di consultazione sia per il medico che per il linguista. I dati esposti, soprattutto nell'ultima parte, sono riportati con attenzione e discussi non solo in base all'esperienza professionale dell'autore, ma anche alla luce degli studi linguistici sul tema. In particolare, risultano interessanti e meritevoli di ulteriori riflessioni i dati a proposito della crescente influenza dell'inglese nella lingua medica, non solo nella ricerca scientifica o nella comunicazione tra esperti, ma anche nella comunicazione rivolta alla cittadinanza, che sembra scontrarsi, oggi più di ieri, con un duplice ostacolo: l'alto tasso di tecnicità e la forte presenza dell'inglese, la cui conoscenza, qui in Italia, non deve essere data per scontata.