

TRAVOLTA DA UN INSOLITO DESTINO: LA LINGUA FILMATA NELL'AZZURRO MARE DEL CINEMA, OGGI.

*Marta Idini*¹

Multiformità, multispazialità e plurilinguismo sono le tracce omogenee della produzione cinematografica italiana che, già a partire dagli anni Novanta del secolo scorso, torna a indagare e restituire l'impossibilità di semplificare il reale.

A cavallo tra gli anni Novanta e i primi anni Duemila, l'allontanamento da Roma della produzione cinematografica e dei finanziamenti al cinema ha provocato un decentramento degli spazi inquadrati dalla macchina da presa e scoperto gli altri territori della nostra penisola: nuove ambientazioni, nuovi orizzonti, e mentre la periferia² e la provincia³ sono diventate il cuore ideologico e simbolico della rappresentazione, le grandi città sfuggono al riconoscimento; Milano e Roma escono dagli scenari, anche della commedia, e così pure Torino e Venezia. Il cinema italiano reagisce, dunque, anche a ciò che una capitale (economica, politica, o culturale) rappresenta: l'unicità nazionale o, meglio, una sua identità univoca. Univoca l'Italia non è e il cinema ce lo racconta, forse con maggior presa, attraverso la lingua:

[...] se il cinema italiano fino agli anni '80 sembrava caratterizzato dalla rimozione del caos, cioè dalla volontà di occultare l'estrema variabilità dell'italiano, scremato, sul grande e sul piccolo schermo, nell'unicità dell'italiano standard [...] quello dell'ultimo ventennio sembra invece

¹ Università degli Studi di Milano.

² Gargiulo, 2020: 27-34.

³ Moccagatta, 2001: 55-79.

ricercare il caos, cioè l'intreccio di voci, lingue, dialetti, registri e gerghi diversi, accavallati ed esibiti [...]»⁴.

La separazione è però lontano dall'essere traumatica. Il moto centrifugo del nostro cinema parcellizza la rappresentazione in tante unità, ma non procede a scapito della coesione e anzi non tende alla disgregazione; costruisce invece un patchwork i cui tasselli sono narrativi e linguistici. Seppur separati negli intenti e nelle riuscite espressive, gli sguardi del nostro cinema si caratterizzano infatti per una vicinanza assoluta tra «forme di rappresentazione e forme di vita»⁵, per la «spiccata tendenza al rispecchiamento [...] di fatti sociali e linguistici»⁶ che, per quanto lontane dagli sperimentalismi d'oltreoceano e dalle ferite siderali scoperciate a Oriente⁷, ne costituiscono il timbro di continuità.

La cinematografia italiana pare estrinsecarsi in un moto vitale dentro/fuori: dentro e fuori dagli schermi televisivi, dentro e fuori dalla città, dentro e fuori dall'italiano; perché la complessità è del reale come della sua restituzione.

Il contributo che qui si propone sarà dunque una sintesi complessiva della lingua filmata dal nostro cinema negli ultimi anni, di cui si vogliono intercettare ed evidenziare le continuità. La scelta di non ordinare il materiale secondo un criterio cronologico e di seguire, invece, quello di *gusto* è stata determinata da due fattori: da una parte, il rischio che l'ordine cronologico potesse accentuare la frammentarietà del panorama filmico a danno di quella visione unitaria di cui si è parlato; dall'altra, la volontà di dialogare più da vicino con lo *specchio a due raggi*⁸ della lingua trasmessa ha spinto a dialogare più da vicino con il pubblico e a interrogare le sue preferenze.

Attraverso i film che hanno raggiunto vertiginosi incassi al botteghino e quelli che hanno ricevuto nomine o premi dalla critica, il cinema contemporaneo assume le fattezze di un segmento, compreso in una linea retta e attraversato da infiniti punti. Chi scrive sa di non poter raggiungere la sistematizzazione completa dell'intero visibile cinematografico degli

⁴ Rossi, 2020: 16.

⁵ De Gaetano, 2016: 28.

⁶ Rossi, 2017: 12.

⁷ Pensiamo, ad esempio, a *Parasite* e a *Un affare di famiglia* che, dell'idea di famiglia, strappano il velo dipinto; o alle sperimentazioni sul montaggio, sul tema del doppio, sulle passioni mortifere e i nodi sociali violenti che hanno indagato registi come Inarritu, Nolan, Von Trier e Aronofsky.

⁸ Masini, 2016: 32.

ultimi trent'anni e sa che resteranno tanti luoghi taciuti. Ma spera di poter tracciare un percorso, se non esaustivo, almeno coerente, fuori e dentro il cinema⁹.

1. DENTRO

Un rapido sguardo agli incassi del botteghino mostra come il pubblico italiano cerchi in sala la commedia, specialmente quella prodotta e riprodotta dalle major produttive e distributive. Nonostante le sponsorizzazioni sempre più diffuse delle mostre e delle rassegne (da quelle storiche a quelle più recenti), e anche quando la “fortuna” concede di superare la barriera di una distribuzione locale o di un'anteprima, un film di mano diversa non raggiunge, o non affeziona il gusto della maggioranza degli spettatori.

Difficile pensare a un motivo univoco. Dalla parte di chi il cinema lo fa e da quella di chi il cinema lo sceglie la rete è fitta e intricata; è possibile però tracciare almeno qualche ipotesi. Le major hanno una disponibilità economica maggiore e la sicurezza di forti incassi che consentono di investire in un cast di richiamo; sicurezza di introiti e cast sono tra i requisiti che consegnano maggior punteggio alle società che richiedono il contributo MIBac e che spesso richiamano anche la compartecipazione Rai. Pur non scontato, l'effetto eco è plausibile e in sala (fatta eccezione per le pellicole estere) il pubblico non sempre ha possibilità di scegliere. La camera d'eco del cast e la nota del richiamo paiono poi strettamente legati a un secondo fenomeno che era stato avvertito già a partire dagli anni '80 e che oggi è ancora vitale: l'irruzione della televisione e dei comici all'interno del cinema.

Travaso da un medium all'altro e travaso delle esperienze attoriali del comico sono storie vecchie e vitali del cinema, ma se allora il teatro e i comici portarono una ventata di novità interna al cinema e alla lingua del cinema (ingessata per lo più nella ricerca del monolinguisimo) oggi non si riesce a dire lo stesso.

Il visibile per i sacerdoti del dio dell'audience, non si presenta più come il luogo della scoperta del nuovo, quanto piuttosto come uno spazio topologico omogeneo e indistinto, di preferenza tendente alla bidimensionalità. Un

⁹ Dove non specificato, i dialoghi sono stati trascritti personalmente con l'ausilio dei criteri contenuti nel volume di Fabio Rossi (1999), *Le parole dello schermo. Analisi linguistica del parlato di sei film dal 1948 al 1957*, Bulzoni, Roma.

contenitore di un lessico elementare, ridotto nei suoi elementi e forme, che deve riprodursi per inerzia, ripetizione o clonazione, piuttosto che secondo dinamiche evolutive ed espansive. Il visibile [...] nonostante la moltiplicazione ipertrofica dell'offerta si è impoverito e si offre allo spettatore quasi solo nei suoi aspetti più conosciuti [...]¹⁰.

E se pensiamo che la televisione (appaiata, o comunque non scalzata dalle nuove piattaforme dello streaming) è diventato il primo mezzo di intermediazione tra i giovani e il visibile¹¹, compreso quello cinematografico, ecco che certo cinema sfrutta i canali dell'*infotainment* e li replica. Registi quali Cecchi Gori, Vanzina, Nunziante, Genovese, Neri Parenti, Oldoini costruiscono trame inesistenti e le ritagliano sulle battute, o sulla mimica dei volti noti dei cabaret televisivi.

Il cinema di Vanzina, di Neri Parenti, di Enrico Oldoini, può diventare l'emblema più significativo di un decennio caratterizzato [...] dalla convinzione della perfetta permeabilità tra cinema e televisione, da una disinvolta rifrattura delle forme ormai più logorate della comicità da avanspettacolo mescolata [...] al rifacimento dei modi e delle strutture narrative del cinema comico del passato¹².

Queste le parole con cui Brunetta descrive il nostro cinema dei primi anni Duemila e con le quali potremmo continuare a descrivere anche i nostri “tempi moderni”. I comici del palcoscenico televisivo, sia esso nazionale o locale, rimbalzano tra le reti, dalle reti ai set cinematografici e da qui di nuovo alle reti televisive e sanciscono così una forma di parentela artificiale tra i due canali. L'affratellamento porta con sé almeno due conseguenze che interagiscono in questo *dentro* del cinema e che saranno a breve illustrate: la concezione del film alla stregua di un *one man show* e la scarsa considerazione delle specificità del mezzo cinematografico, del suo linguaggio.

Erede della tradizione cinematografica degli anni Trenta e Quaranta e come questa «fondata sullo schizzo impressionistico e di superficie»¹³, la modalità cinematografica dei “Cinepanettoni” punta principalmente su strutture a episodi in cui l'estensione d'uso delle

¹⁰ Brunetta, 2007: 536-537.

¹¹ Tagliabue, 2000: 285-286.

¹² Brunetta, 2007: 608.

¹³ Moccagatta, 2011: 295.

macchiette regionali fa ampio ricorso a un dialetto la cui funzione è quella «caricaturale e grottesca delle farse», innocua e «perlopiù parassitaria della comicità cabarettistico-telesiva, a sua volta derivata da quella avanspettacolare»¹⁴, «cucita addosso a monologhi e scenette degli attori comici più in voga, quasi un pretesto per le loro battute più amate dal pubblico»¹⁵.

Le prove di Checco Zalone e di Cetto Laqualunque sono esemplari in questo senso. Entrambi lavorano sulla ridicolizzazione e tentano di denunciare il politicamente scorretto (o forse non più tanto scorretto) del pensiero medio, dell'italiano medio e del politico medio. La lingua scopre un gioco linguistico che vorrebbe tradursi in italiano popolare, ma non raggiunge forza comunicativa¹⁶: le parole della medietà esistenziale sono precostruite su moduli fissi e la denuncia perde di consistenza. Vediamole più da vicino.

La prima prova di Checco Zalone è *Cado dalle nubi* (Nunziante, 2009), dove l'estraneità del migrante Checco si misura con gli stereotipi e i cliché dei discorsi: quelli sull'omosessualità e quelli sulla contrapposizione Nord/Sud.

*CHECCO: Allora io mi chiamo Checco/ e faccio il candande// Volevo innanzitutto ringraziare/ Giulio/ il proprietario del locale è/ dirvi che questo è il mio primo concerto milanese// La canzone è una canzone che io la dedico sia a mio cuggino/ ma anche a tutta la ggente che ha/ ehm/ il suo problema/ a tutta la ggente meno fortunati/ come lui// E lo faccio nella speranza di aiutare la ricerca/ anche per questo tipo/ di/ patologia// Maestro vai con la base/ spingi play e vai con la base/ vai!

[...]

*CHECCO (canta): Quanta cattiveria/ dietro questa società// Nei confronti di chi tiene... un'altra sessuità// Quanta ggente che v'ingiuria/ quanta ggente che vi attacca/ solo pcché/ non vi piace la patacca// Gli uominesessuali sono ggente tali e quali/ come noi! Uomini normali! Sanno piangere sanno ridere/

¹⁴ Rossi, 2017: 24.

¹⁵ Rossi, 2015: 172.

¹⁶ Inarrivabili restano le sperimentazioni di Totò e di Paolo Villaggio che Zalone e Albanese hanno cercato di omaggiare (Paolo Villaggio, non a caso, recita in *Tutto tutto niente niente* di Manfredonia, 2012).

sanno battere le mani... proprio come annoi/ persone sani! Gli uomini sessuali/ non ci avranno gli assorbenti ma però/ c'hanno le ali! [...]

L'idioletto di Checco è costruito sui malapropismi (*sessuità, uomini sessuali*), sulle confusioni morfologiche (*gente meno fortunati e persone sani*), sui *ci* attualizzanti (*non ci avranno gli assorbenti, c'hanno le ali*; fenomeno che non ha riscontro poco più sopra: *ha il suo problema*), sugli slittamenti verso termini di registro comune (*v'ingiuria*), di alto uso (*innanzitutto, patologia* questo anche settoriale), o gergale (*patacca*). L'impasto linguistico risulta dosato, programmato negli eccessi (tanto che alcuni tratti non vengono replicati in uno stesso tracciato discorsivo) e non sembra rispecchiare appieno nessuna identità linguistica precisa: pleonasmii (*ma però*), usi sintattici sanzionabili (*la canzone è una canzone che io la dedico, marcata da più punti di vista, se io non facevo il cantante, potessi* formulato in risposta a un precedente 'se potessi venire') si alternano a forme che sono espressione del rigore sintattico e della norma linguistica (in un successivo scambio con Marika, Checco pronuncia infatti: *uno può pensare che siate fidanzati*). L'inflessione regionale resta solo di superficie, anche questa dosata per far risaltare i tratti distintivi della parlata:

*CHECCO: Ti piacciono le mozzarelle/ah/ Raffaella?

*RAFFAELLA: Buonissime!

*CHECCO: Le avevi mai mangiate?

*RAFFAELLA: No/ così buone mai//

*CHECCO: Ma/ in Puglia sei stata?

*RAFFAELLA: No//

*CHECCO: Come/ non sei mai stata in Puglia? E tu? (rivolto a Marika)

*MARIKA: No neanch'io//

*CHECCO: Cioè... cioè non siete mai stati in Puglia? Ouh! (tirando una manata sulla spalla di Mauro) E com'è/ non mi porti in Puglia le signorine/ qui?! Allora/ non me ne freca niente Raffaè/ la settimana prossima vi voglio a casa mia in Puglia//

*MARIKA: <Bene... grazie...>

*RAFFAELLA: <Sì/ perché no?>

*CHECCO: Apposto// Dovete venì/ no no/ è inconcepito che uno non veda la Puglia/ Mauro!

*MAURO: No no grazie grazie/non possiamo accettare grazie... perché noi qui/ ogni tanto/ dobbiamo lavorare/ non è che possiamo/ perdere tempo noi qua! Eh!

*CHECCO: Prendi una settimana di malattia e vieni// Ti faccio fare io il certificato/ medico/ dall'amico medico mio// Lo fa mio cuggino/ tengo un cuggino/ Filippo/ questo qua non solo che è invalido...

*RAFFAELLA: Poveretto//

*CHECCO: No! L'invalidismo... è bugia in onestà/ veri invalidi dalle mie parti/ non se ne trovano// Non solo che tiene il post' statale/ perché per me il pos'/ se io non facevo il cantante/ per me pos' statale era/ Raffaè// No zó/ si fa fare ogni settimana un certificato/ si sta girando il mondo in malattia!
(ride)

La regionalità del parlato di Checco resta ancorata all'impressione acustica data dallo sfruttamento di alcuni tratti fonetici della parlata meridionale (sonorizzazioni e raddoppiamenti in primis, alcune aperture vocaliche) e dalla più riconosciuta sostituzione di *avere* con *tenere*. Una patina regionale così poco compromessa dalla dialettalità riflette, in parte, l'orizzonte di attesa del pubblico: i pochi elementi regionali inseriti sono sufficienti per replicare un'identità meridionale, per non danneggiare la comprensione del dettato e, insieme, per richiamare gli spettatori a una tradizione filmica che ha ritagliato su quegli stessi elementi i tratti del comico e del caricaturale.

Le formule dello stereotipo si replicano anche nei film successivi e sono sempre legate all'estraneità del migrante, alla sacralità del posto fisso e, più in generale, al *Leitmotiv* dell'uomo che resta spiazzato di fronte alla diversità, convinto che tutto il mondo sia come il suo paese.

La serialità nei prodotti di Checco Zalone, guidato dal regista Nunziante fino a *Quo vado?* (2016) si conferma anche in *Tolo Tolo* (2020, Zalone) che ripete gli stessi meccanismi ormai sempre più logori. Ritorna il discorso sullo “specismo”, prima montato sull’omosessualità e ora unito alla discriminazione e dequalificazione del lavoro degli stranieri, spesso sovrarappresentati in lavori precari, a bassa qualificazione e a basso reddito:

*CHECCO: La contraffazione è una cosa che non bisogna/ mai/ fare//
Uhm?... se non si è cinesi// Ogni popolo/ c’ha le sue prerogative//
L’africano deve vendere! Non deve produrre//

Qui però la comicità sembra cambiare segno¹⁷. Il gioco linguistico si adombra e diventa per lo più un gioco sulle false credenze e sugli opposti: «l’intero film tematizza e ridicolizza la figura dell’italiano medio monolingue e monodimensionale, talmente ignorante [...] da non riuscire a competere con i coltissimi colleghi africani»¹⁸. Eccone alcuni, piccoli estratti:

1) *CHECCO: (in mezzo al trambusto delle persone in fuga e all’attacco delle milizie) Qualcuno che parla inglese/ Dio santo!

*RAGAZZO1: Go away [...]

*CHECCO: No no/ io non lo parlo/ chiedevo...

2) *CHECCO: [...] Allora/ principio di Archimede/ galleggia chi ci crede!

3) *CHECCO: Ma che pói sei bravissimo a disegnare// E chi sei tu/ Neruda?

4) *OUMAR: Qui hanno fatto/ il Tè *nel deserto!*

*CHECCO: Ah/ e lo fanno ancora?

*OUMAR: Bertolucci!

*CHECCO: Qualsiasi marca Omar/ basta che è al limone!

¹⁷ Il cambio di rotta è messo bene in evidenza da Maria Carosella (Carosella, 2020: 276-277) che sottolinea come la produzione televisiva (in particolare quella legata alle trasmissioni locali di *Telenorba*) e cinematografica di Checco Zalone conoscano una netta separazione nella restituzione della parlata meridionale.

¹⁸ Rossi, 2020: 9-10.

La formularità non è rilevata solo nei contenuti e coincide anche con la struttura narrativa, tanto che in *Tolo Tolo* la sequenza della divisione dei migranti un tot al chilo tra i diversi paesi membri riprende le movenze della divisione dei figli dei tossicodipendenti di *Cado dalle nubi*. Volti e significati diversi, indubbiamente, ma stesso espediente.

Nonostante la presenza del francese, dell'arabo, dell'inglese e di forme intermedie (come l'italiano con accento francese), la patina regionale e quella popolare (qui sempre meno rappresentate) restano al margine, strumenti linguistici della maschera che enfatizza il tipo¹⁹ e che allo stesso tempo elabora «schemi stabili per il riconoscimento»²⁰.

L'altro esempio che si era prima accennato è quello di Cetto Laqualunque. In tutti e tre i film della serie (soprannominata "Trilogia du pilu": *Qualunqueamente*, 2011; *Tutto tutto niente niente*, 2012; *Cetto c'è senz'adubbiamente*, 2019) l'osmosi tra cabaret e set cinematografico è ancora più evidente: in crescendo, Antonio Albanese interpreta la maggior parte dei personaggi che il pubblico ha conosciuto nei suoi sketch televisivi (Cetto Laqualunque, Frengo) e ne veste anche le lingue (in *Tutto tutto niente niente*, ad esempio, Albanese è anche Rodolfo Favaretto, imprenditore veneto razzista che sogna la secessione e il ricongiungimento con l'Austria). Ma restando al solo personaggio protagonista, si evince come la necessità di trasferire le battute da un medium all'altro abbia piegato la narrazione dei film: moltissime sono infatti le occasioni in cui il narrato rincorre comizi, momenti di propaganda politica e sit-in in grado di snocciolare l'intero repertorio linguistico di Cetto. Un esempio da *Qualunqueamente*:

*FOLLA: Cetto! Cetto! Cetto! Cetto!

*CETTO: Cari cari amici elettori/ e sdraiabilmente amiche elettrici di Marina di Sopra// Mi è stato chiesto se vengo eletto/ cosa intendo fare per i poveri e i bisognosi// 'Na beata minchia! (applausi) È ora di finirla! Sta cosa dei bisognosi è una mania! Poi sono bisognoso anch'io di voti/ affettivamente mi servono più dell'ossigeno/ qui siamo in guerra un'elezione dopo l'altra/ io non faccio prigionieri/ tu mi voti? Ti trovo un lavoro e ti sistemo/ tu non mi voti? 'ntu culo a ttia e a tutta la famiglia! Applauso! (applausi) Io amo lo

¹⁹ Rossi, 2017: 23.

²⁰ Manzoli, 2015: 65.

scontro/ soprattutto non amo i pacifisti/ né la persona di De Santis/ il nostro Giovanni De Santis della lista civica// De Santis! Io non ti sputo se no ti profumo/ io non piscio se no ti lavo/ io non ti cago che t'inciprio// Giovanni De Santis/ 'a bbastasu! 'A Caino! PU! Scusate scusate... De Santis! Tu ti sei fissato che i problemi del Meridione sono il lavoro/ lo sviluppo economico/ la valorizzazione delle risorse naturali... ma cchiù natura d'u pilu che c'è/ eh? Qui da noi non serve lavoro/ non serve lavoro/ che se uno sa firmare due assegni a vuoto di fame non muore// Qui non servono strutture scolastiche e ospedali efficienti/ qui serve 'u pilu/ signori! Si sono sollevati addirittura dubbi... sulle mie... prestazioni... sessuali// Cazzu cazzu caaaaazzu... iu iu iu! Il sottoscritto Cetto Laqualunque si vanta/ di aver avuto relazioni sessuali con più di sedicimila straniere e di centosei colori diversi/ certo... ho speso una fortuna ma ce l'ho fatta/ prima di tutto l'amore! Si sono sollevati addirittura dubbi/ quando ho proposto appropostatamente/ di affidare a Pinu/ "Lo straniero"... il ruolo/ di primario/ nel reparto di cardiocirurgia all'ospedale// Lo scoop di questi infamoni/ sarebbe che Pino non è laureato// Cazzo gli serve la laurea vah?! Cazzo gli serve la laurea?! Pinu ha due mani da fata// Può operare// Dovreste vederlo/ come sfiletta i delfini che pesca la domenica// Dovreste vederlo come imbaglia i cerbiatti che caccia alla domenica pomeriggio// Che cazzo gli serve la laurea?! Qualunque e sempre/ se sarò eletto/ farò assumere sei sette ottomila forestali/ metteremo/ e l'ho detto e l'ho proposto! Un forestale per ogni albero! Applauso! Grazie per essere venuti/ votate Cetto Laqualunque/ con le parole io avrei finito/ ora facciamo ballare i fatti!

Anche qui la regionalità calabrese resta soltanto una patina infeltrita, legata ad alcune zone di ancoraggio fonetico (qualche sporadica incursione nel vocalismo con prevalente restituzione della *u* finale) e sfruttata per l'affioramento del picco comico; anche qui l'italiano popolare è modulo schematico e programmato sui suffissati in *-mente* (*sdraiabilmente, soprattutto, addirittura, appropostatamente, qualunquemente, sempre*) che creano l'idioletto di Cetto e diventano introduttori o portatori essi stessi della sua ideologia politicamente scorretta (*sdraiabilmente* amiche elettrici; *Qualunque e sempre* [...] farò assumere sei sette ottomila forestali [...] Un forestale per ogni albero!); anche qui, poi, il turpiloquio (*bastasu, pilu, cazzo, cago*) come sfogo privilegiato.

La lingua di Cetto Laqualunque vorrebbe restituire l'insensatezza del pensiero politico²¹ e descrivere l'ideologia di un politicante che ha dimenticato persino la remora di mentire rispetto alla propria disonestà. Gli avverbi vorrebbero illuminare quella disonestà e insieme riprodurre una comunicazione politica fatta di slogan, ma quello che ottengono è ancora automatismo, «facile esca di una comicità basata su un'apparente trasgressività, [che] si diffonde massicciamente, ma sfruttando la ripetizione di poche parole senza particolare inventività»²². Automatici non sono soltanto i segni linguistici, lo sono maggiormente gli stereotipi culturali: il sessismo (le donne *sdraibili*, il machismo, la prostituzione), l'aggressività (sociale, economica, politica), la compravendita dei voti con la promessa di una sistemazione (ovviamente lavorativa) a tempo indeterminato, come se la politica sia stata compromessa, o possa esserlo, soltanto entro questi termini.

Le creazioni linguistiche di Cetto e Zalone restano dunque qua e là efficaci ad una risata superficiale: per quanto vogliano tradurre il ridicolo dell'assurdo in una lingua ridicolamente assurda, suggeriscono insieme che questo assurdo non esiste nella lingua reale e, dunque, neanche tra parlanti reali. E si fa modulo pronto all'imitazione.

Da un'impronta televisiva e seriale sono caratterizzate anche le pellicole di Siani, che non riesce a smuovere il suo napoletano da quegli stereotipi che lo hanno imbrigliato in svariati momenti della storia cinematografica. *Benvenuti al Sud* (2010), remake del francese *Giù al Nord* e primo successo di Siani, conferma lo sfruttamento del dialetto come espediente comico e macchia di coloritura locale. Il trattamento emerge con forza soprattutto quando le lingue devono trasmettere la supposta incomunicabilità (culturale per prima) alla base del film e le false credenze di cui è inizialmente imbevuto il direttore milanese (Claudio Bisio):

*ALBERTO: (all'ingresso dell'appartamento assegnato al direttore) Ma dove sono i mobili? Chi si è fregato i mobili? Ma io vi denuncio/ io vi sbatto in galera!

*MATTIA: Ma se li è presi il vecchio direttore//

²¹ Lo ricorda Daniela Petrini: «La Qualunque pur nell'esagerazione espressiva ascrivibile al genere comico, ben rende alcune tendenze del linguaggio politico attuale»; Cfr. Petrini, 2020: 182.

²² Piotti, 2016: 132.

*ALBERTO: Ma direttore niente/ ladro rimane un ladro/ intanto lo denuncio/ poi vediamo chi ha ragione!

*MATTIA: E a chi denuncia/ quello non ci sta più//

*ALBERTO: Uh signur/ un latitante?

*MATTIA: No ma quale latitante/ s'è fatt' 'a cartella//

*ALBERTO: Eh?

*MATTIA: Schiattato// Si è recettato//

*ALBERTO: Non capisco...

*MATTIA: Mor to!

*ALBERTO: Cominciamo bene... va beh/ mi porti in albergo Volpe//

*MATTIA: Non ho capito?!

*ALBERTO: Ci sarà un hotel da queste parti no?

*MATTIA: A Castellabbate? In questo periodo/ a quest'ora? Ma state parriandæ// 'A bbuó ià...

[...]

*ALBERTO: È gentile a ospitarmi così su due piedi... ma veramente... (l'occhio cade su un panno macchiato di rosso e appoggiato su una sedia della tavola)

*MATTIA: Prego direttó/ venite venite... direttó! Venite// Livateve 'e shcarp'//

*ALBERTO: Come?

*MATTIA: 'E shcarp'?! Mia mamma è fissata nelle pulizie/ accuort' 'o gradino//

*ALBERTO: Come? (inciampa sul gradino della scala e perde la presa sulla valigia. Mattia gli si avvicina per aiutarlo e toglierli l'impiccio delle scarpe dalle mani, ma Alberto non allenta la presa)

*MATTIA: Entrate direttó/ <entrate>//

*ALBERTO: <Ma no/ posso anche> andare a mettermi sul divano...

*MATTIA: Entrate/ non vi preoccupate/ adesso ve lo sposto il baule// Ve lo sistemo io// E cambio pure le lenzuóla//

*ALBERTO: Ma non dovete... (arriccia il naso per l'odore)

*MATTIA: No è l'odore di naftalina/ che mia mamma... la mette ovuque//

*ALBERTO: Ma perché ci sono i topi?

*MATTIA: Eh!

*ALBERTO: Topini saranno//

*MATTIA: Ogni topo è tanto!

*ALBERTO: Ma vivono qui?

*MATTIA: No/ s'hanno affittato un monolocale a fianco// Fanno a mezzo con gli shtudenti per rishparmiare// Buona notte direttó//

*ALBERTO: Grazie//

*MATTIA: (riapre la porta della stanza) Volete un caffè?

*ALBERTO: A quest'ora/ il caffè/ no non prendo mai il caffè la sera/ se mai una tisana...

*MATTIA: Ah?

*ALBERTO: Lasci fare va bene così/ fa niente// (gironzola per la stanza con aria sospetta e scoperchia il baule, dove sono contenuti degli involti di carta, simili a bombe o botti costruiti a mano) Tritolo! Oh santa polenta/ ch'es chi l'è un camurrista!

Il dialetto resta per lo più una patina linguistica regionale, meglio radicata nel parlato di Siani, e la sua espressività viene limitata a qualche tessera, inserita lì dov'è possibile ricavarne il maggior effetto comico. Ancora prevalentemente assestata sulle varianti fonetiche, la coloritura vernacolare mantiene il trattamento che le è da sempre riservato nella commedia, tanto che la mancata comprensione di certe espressioni da parte di Alberto (*levate 'e sbcarp'*; *accuort' 'o gradino*) sembra proprio una forzatura.

Per quanto Siani provi a ripercorrere le orme di Troisi (in *Si accettano miracoli* il balbettio²³ è visibilmente sbilanciato in questo senso), è evidente come il suo napoletano sia arginato al ruolo di spalla e quanto i film cerchino spasmodicamente il ritaglio della gag, quella che solo il duo comico sa promettere. Bisio, De Sica (ne *Il principe abusivo*), Fabio de Luigi (nel già citato *Si accettano miracoli*), Abatantuono (in *Mister Felicità*) sono necessari alle narrazioni di Siani: accomunata in ruoli e identità linguistiche opposti al carattere e alla lingua di Siani, la loro presenza viene maggiormente sfruttata per trasporre al cinema le battute da cabaret e per risaltare l'animo sfaccendato e un po' *mariuolo* del napoletano e del suo protagonista. E se è vero, come scrive Anna Grochowska-Reiter, che in *Mister felicità* «la lingua di Martino [...] varia a seconda della situazione, dello stato d'animo, dell'argomento, dell'interlocutore», a tratti scoprendo «realizzazioni più dialettali»²⁴, altrettanto vero è il calcolo dietro il mutamento diafasico. Perché anche quando si chiude verso il napoletano più stretto, questo non preclude l'intelligibilità dello spettatore, come accade nella sequenza al cospetto del camorrista:

*CAMORRISTA: Mi hanno detto... che ti hanno mandato uno/ per convincerti//

*ATLETA: Sì... el motivatore/ il motivatore! È lui/ mira//

*SCAGNOZZO1: Mira! E giamm' 'a mirà! Mira! (punta la pistola contro Martino e il suo gesto istiga gli altri a fare altrettanto)

*MARTINO: (nella confusione delle urla) Che mira! Che mira! Che dici/ che mira! No no no no no no!

²³ Per l'uso del balbettio in Troisi, Cfr. Rossi, 2006: 394 e Sommario, 2017: 91; per l'analisi dello stesso in *Si accettano miracoli*, Cfr. Idini, 2017: 21;

²⁴ Grochowska-Reiter, 2020: 21.

- *ATLETA: Mira significa guarda! Mira <significa guarda>//
- *MARTINO: <Mira significa guarda!> Mira/ significa guarda... che pparli shpagnolo...
- *ATLETA: Eh/ a qui no savemos dove vamos a parar!
- *SCAGNOZZO1: Amm' a shparà! Allora 'amm 'a shparà!
- *MARTINO: Che shparà/ no shparà! <Ha detto parar!>
- *ATLETA: (inginocchiandosi) <Parar no sparar/ parar...>
- *CAMORRISTA: Ué uaglió... noi dobbiamo parlare chiaro// Di questa situazione// Tu/ che penza?
- *MARTINO: (sottovoce) Penza... (risponde) pensa/ pensa nel senso di/ io pensa... nel senso/ tutti?
- *CAMORRISTA: No tu/ tu/ che penza?
- *MARTINO: Pensa cioè/ pensa nel senso... non vulisse shbaglià/ cerchiamo di essere precisi e... cioè voce del verbo/ io pensa/ tu pensa/ egli pensa/ noi...
- *CAMORRISTA: Penza//
- *MARTINO: Pensa... io po' nun è che... [*] I pensa... ca sa Ciccheressë ss'ha dda signà/ segna// Ma si nun ha dda signà/ nun segna!
- *SCAGNOZZO3: Bravo! Parla cumm' 'a nnui!
- *CAMORRISTA: Eh... hai visto cumme raggiuna bbuono/ eh?!
- *SCAGNOZZO2: Bravo!
- *CAMORRISTA: Bravo uagliù/ bravo! E uaglió/ ma al posto mio... tu/ che facesse//
- *MARTINO: I si avesse 'a ffa coccosa/ u facesse! Ma si nun l'avesse a ffa/ nun facesse! (riscuote ancora l'approvazione di tutti)

*CAMORRISTA: Ho capito/ e se noi... retrocediamo/ in serie D?

*MARTINO: E se nui 'amm 'a retrocedere retrocediamo! Si 'n 'amm' 'a retrocedere/ nun retrocediamo!

*CAMORRISTA: E a Cicheressè/ tu/ che gli dicesse?

*MARTINO: Cichè/ ma tu... shtai shbagliann/ 'o fratè! O no?! Tu shto mestiere no 'o sai fa! E uno te 'o dice/ 'na vota/ t 'o dice ddue vote/ (inizia a balbettare e farfugliare parole senza senso) po' capì chille ch'a fa/ ci stiam annà pa vichi e vich/ 'o po' ffa/ eh/ no!

*CAMORRISTA: Ma stu uaglione/ ha ragione! Cicheressè/ (con voce roca) 'a da jocà!

*MARTINO: (imitando la voce roca e catarrosa del Camorrista) 'A joca!

Nell'episodio trascritto, la presenza del napoletano risulta intensificata ed è restituita attraverso le varianti fonetiche più riconoscibili: la pronuncia indistinta delle vocali finali, i rafforzamenti in posizione intervocalica anche in fonosintassi (*raggione, raggiuna bbuono* con uso tipico dell'aggettivo per avverbio), le assimilazioni (*shbagliann*) l'apocope degli infiniti, la restituzione della fricativa palatale iniziale (*shparà, shpagnolo, shtai shbagliann*). Com'è possibile evincere, i dispositivi di ancoramento dialettale sono ancora una volta prettamente fonetici, con rare incursioni nella sintassi (la realizzazione dell'ipotetico con doppio congiuntivo: *si avesse 'a ffa coccosa/ u facesse! Ma si nun l'avesse a ffa/ nun facesse!* e la sostituzione del congiuntivo imperfetto sul condizionale: *non vulisse shbaglià*, entrambe varianti 'basse' della parlata napoletana²⁵; la perifrasi *avere a* per esprimere dovere) e nella morfologia. La ricerca lessicale trova, del dialetto, soltanto l'appellativo *uaglione*, ampiamente riconoscibile.

La rappresentazione della parlata regionale sceglie volontariamente di non intaccare la comprensibilità e, allo stesso modo, senza voler creare alcun paradosso, l'incomprensibilità che deriva dalle espressioni farfugliate, o interrotte è cercata come dispositivo di attivazione del comico: nel momento di massima difficoltà comunicativa di Martino, il pubblico non è chiamato a comprendere gli enunciati perché è questo il gesto

²⁵ De Blasi, 2011.

della comicità. Il dialogo con il camorrista non ha contenuti: l'aggressività criminale diviene un semplice gioco di imitazione di periodi ipotetici senza sbocchi, come a voler comunicare la vacuità delle esistenze legate alla Camorra, la loro insufficienza intellettiva (*sa Ciccheresse ss'ha dda signà/ segna/ / Ma si nun ha dda signà/ nun segna!; I si avesse 'a ffa coccosa/ u facesse! Ma si nun l'avesse a ffa/ nun facesse!*) e però banalizzandole²⁶.

I giochi linguistici sui termini spagnoli *mira* e *parar* e sulla forma regionalizzata *penza* vorrebbero poi ricalcare i precedenti di Totò, ma non ne hanno le capacità; il secondo, soprattutto, sa di inverosimile: il mimetismo dialettale che Martino dimostra pare infatti in contrasto con la presunta incapacità di comprendere un esito della sua stessa lingua.

A Troisi e a Totò strizza l'occhio anche una sequenza di *Femmine contro maschi* (Brizzi, 2011), forse il film che meglio rappresenta il gusto di certa produzione cinematografica contemporanea. Seriale fin dalla sua concezione – è infatti un sequel dettato dal successo del precedente *Maschi contro femmine*²⁷ – la narrazione del film persiste nella formula del siparietto e del duo comico, che spezzano e sganciano l'intreccio dalla storia e che si reggono soltanto su volti visti, rivisti e ritrasmessi dalla televisione: Claudio Bisio, Fabio De Luigi, Ficarra e Picone, Carla Signoris, Luciana Littizzetto, Paolo Ruffini, Alessandro Preziosi, Emilio Solfrizzi, Nancy Brilli, solo per citarne alcuni.

Ma torniamo all'accenno a Troisi e Totò e sveliamone l'inconsistenza interna al film. Protagonisti sono il duo Ficarra e Picone e la composizione di una lettera che vorrebbe aiutare un bambino a confessare il proprio amore e insieme il film a proseguire nel gioco stereotipante degli opposti:

*ROCCO: Senti a mme/ meglio iniziare con la data/ scrivi la data di oggi//

*BAMBINO: Cumpà/ ma io mica gliela consegno oggi//

²⁶ Diversa invece la caratterizzazione del clan camorristico in *Song 'e Napule* dei fratelli Manetti (2014) che, pur iscritto nel segno della commedia degli equivoci, a tratti grottesca, ridicolizza i contesti e le situazioni senza minimizzare i pensieri.

²⁷ Il successo è stato consolidato da due nomine ai Nastri d'Argento come miglior commedia e miglior interpretazione al femminile per Paola Cortellesi e dalla vincita del premio "Diamanti al cinema" nella categoria "Miglior regia" all'edizione del 2011 del Festival di Venezia.

*ROCCO: Va bbeh lasciala in bianco/ la facciamo post datata/ tipo assègno/
non è reato/ si può fare/ fidati! Allòra iniziamo/ ooo... egreggia Giada/ mm
egreggia però... cara! Cara Giada! Cara Giada è buono//

*MICHELE: (entrando in classe) Ah qua sei? I ragazzi sono già in sala prove!
Mi avevi detto che ti prendevi mezza giornata di ferie!

*ROCCO: L'ho presa compà/ sto scrivendo una lettera d'amòre per il mio
compare/ cinque minuti e ce ne andiamo//

*MICHELE: Va bbeh/ vi aiuto io... (prendendo il posto del bambino)
alzati/ alzati poi te la rricopi//

*ROCCO: Aspèèè/ due minuti/ con lui/ la facciamo velòce velòce!

*MICHELE (VOICE OFF): Dai/ oh/ bello/ Giada!

*ROCCO: Sì Giada Giada/ la bambina si chiama Giada... cara Giada!

*MICHELE: (a bassa voce) Cara Giada/ è già scritto...

*ROCCO: Cara Giada... la presente/ unicamente/ per significarla/ della...
che hai?

*MICHELE: Che sta facendo/ la rrichiesta per il passaporto?!

*ROCCO: No/ ce l'ho/ già// Ah dici tu è troppo formalè?

*MICHELE: Certo! Che è...

*ROCCO: Va bbeh/ ma questa è ironia/ scrivi! Allòra/ niente/
<ricominciamo!>

*MICHELE: <Cara Giada>...

*ROCCO: Cara Giada... l'amòre... è una cosa che non si può spiegare...
quindi/ come te la spiego?

*MICHELE: Come glielo spieghi?

*ROCCO: Non si può spiegare//

*MICHELE: E quindi cosa scrivi dopo? Dopo questa cosa che hai detto/ che cosa scrivi? Ti sei andato a chiudere! In un rigo e mezzo ti sei andato a chiudere/ non c'è più niente da dire/ rrecord/ un rigo e mezzo e sei chiuso!

*ROCCO: C'è una cosa che ti piace/ di quello che ho pensato io?

*MICHELE: Cara Giada è bbellissimo!

*ROCCO: Ecco/ allòra ricomincia da lli!

*MICHELE (VOICE OFF): Allòra/ cara Giada...

*ROCCO (VOICE OFF): Cara Giada... quando ti vedo/ mi bbatte forte il cuore... comincio a sudare... mi viene il fiatòne... e c'ho le gambe pesanti//

*MICHELE: Che non è/ che non è/ perché ho giocato a pallòne!

*ROCCO: Giusto! <Giusto/ se no può fraintendere/ esatto>...

*MICHELE: <Evitiamo/ evitiamo chè>... che non è...

*ROCCO: Che ho giocato a pallòne... che è uno sport nobbilè! Che è uno sport nobbilè/ che voi femmine non ne capite niente/ di pallòne...

*MICHELE: Bravo...

*ROCCO: Come non ne capite niente... di figurine e di fantacalcio//

*MICHELE: E di musica//

*ROCCO: E ddi musica/ bravo//

*MICHELE: Che vvoi solo San Remo vi potete vedèrè!

*ROCCO: Bravo// Beh questa è una polemica che me piace...

*MICHELE: Vedere...

*ROCCO: Noi maschi/ c'abbiamo tante passìoni...

*MICHELE: Maschi lo scrivo maiuscolo//

*ROCCO: Certo va bbeh/ nome proprio/ nostro/ di persona... noi maschi/ c'abbiamo tante...

*MICHELE: <Passioni> //

*ROCCO: <Passioni>/ ma questo non significa/ che non ti voglio bene! Anzi con te/ vorrei fare una carrettata di figli// Anche undici! Tutti maschi!

*MICHELE: Che è una squadra di calcio?

*ROCCO: Mia passione/ sai...

*MICHELE: E lo so/ ma è un po' prematuro...

*ROCCO: Vabbò/ per lui dici/ è piccolo... va beh/ ah/ ci scrivi/ ma non ora! Dopo//

*MICHELE: Dopo!

*ROCCO: Dopo! Glielo metti sottolineato così lei/ capisce che/ è a futura memoria... una promessa... così! Non mi puoi accusare/ che non ti dedico/ tanto tempo//

*BAMBINO: Cumpà/ ma lei non mi ha accusato di nulla!

*ROCCO: Ti accuserà! Ti accuserà cumpà/ ti accusa! Le donne prima o poi ti accusano sempre/ capito/ le donne sono nate per accusare! Come sono le donne?

*MICHELE: Accusatrici//

*ROCCO: O vedi?! E noi dici che ci eravamo messi d'accordo... fidati! Fidati! Tu/ con questa lettera/ ti stai mettendo il ferro di cavallo dietro la porta! [...] Come ti pare a te?

*MICHELE: Buóno// L'unico problema è ché/ cioè... si vede che non l'ha scritto un bambino// Cioè/ c'ha pensieri troppo profondi// Cioè è da adulti...

*ROCCO: Eh l'età nostra quella è/ non è che la possiamo nascondere...

Da una parte le lettere di *Totò, Peppino e la malafemmina* e di *Non ci resta che piangere*, le sperimentazioni del gioco di parole di Totò e la comicità metalinguistica di Troisi e Benigni; dall'altra parte *Femmine contro maschi*, la perdita esangue dei contenuti, la facilità di battute dozzinali, la lingua depauperata da una colloquialità più semplificata che genuina.

Il motteggio del burocratese delle battute iniziali (*egreggia; la presente/ unicamente/ per significarla/ della...*) pone un riferimento diretto a Totò, ma Ficarra e Picone non sono in grado di controllarlo, né di renderlo verosimile. Partiamo dal contesto: i due scrivono una lettera a una bambina e non sembrano in grado di controllare la diafasia nella scelta del registro; il primo momento della gag è pertanto del tutto inverosimile. Inoltre, poiché tale inverosimiglianza le impedisce una prosecuzione, o il mantenimento della comicità, la gag non trova altro modo di uscire se non rivelare il gioco: *Va bbeh/ ma questa è ironia*: Come si scriveva poco sopra, le sperimentazioni di Totò sono molto lontane.

Il regionalismo siciliano non varca il confine della comprensibilità e si attacca ai luoghi meglio riconoscibili dal pubblico: immancabili, i particolarismi del vocalismo tonico (*allòra, pallòne, passìoni, persòna, fiatòne*), la pronuncia rafforzata di [b] in posizione iniziale e intervocalica (*bbellissima, bbatte, nobbile, problèma, bbene*) come quella di [g] (il più volte presente *egreggia*), l'allungamento della vibrante iniziale (*rricopi, rrichiesta, rrecord*) e la realizzazione postalveolare dei nessi [tr], [dr], [str] (*trcoppo, nostrco, squadrea, dietrco*); il lessico non si sbilancia, se non in qualche espressione tipicamente regionale come *cumpà* e variante *compà*. L'italiano è anch'esso intrappolato nelle scelte del comico e si appiattisce negli espedienti dell'oralità più bassa (i ci attualizzanti: *c'ho le gambe, c'abbiamo tante passioni*; il che polivante: *che voi femmine non ne capite niente* e l'impiego di *gli* come dativo femminile).

Nonostante il duo comico non sia il solo protagonista di *Femmine contro maschi*, la scena sopra trascritta conferma il percorso cinematografico di Ficarra e Picone al cinema: *La matassa* (2009), *Andiamo a quel paese* (2014) e *L'ora legale* (2017) si collocano sul versante di quei prodotti pensati per compiacere il pubblico e che «ripropongono formule comiche collaudate, ricorrendo all'uso stereotipico dei personaggi siciliani e spingendo il dolente tasto della critica sociale»²⁸.

²⁸ Grochowska-Reiter, 2020: 22.

Questo cinema, da anni, non fa altro che questo: ripercorrere e riprodurre quegli stessi schemi che negli anni Ottanta avevano tentato di ridicolizzare (per la verità contribuendo a cementificare) lo stereotipo del Nord produttivo, ricco e laborioso. Diversi gli scenari e le lingue (che oggi privilegiano il Sud²⁹ e che trasformano il regionalismo nordico in qualità di lingua ‘nemica’), diversi i protagonisti, diversi gli accenti, ma la spinta narrativa è sempre la stessa: la messa in scena di due Italie, l’una sempre ritratta come retrograda, avvezza all’imbroglio e all’arte dell’arrangiarsi, altro rispetto a ciò che dovrebbe essere giusto, che a tratti si ravvede e che non sa però mai conquistarsi la parità. Come il dialetto.

A vedere questi film sembra che l’Italia non si sia mai mossa da lì e che il pubblico (gli italiani che premiano questi film) non si sia mai mosso da lì. Cinema e spettatori pare si corrispondano: incapaci di pensare a uno «spazio di innovazione, di sperimentazione, di visionarietà»³⁰.

2. IBRIDISMI

Tra il dentro e il fuori si crea spesso una sacca, una terra di mezzo che riesce ad accontentare un po’ tutti; quella del cinema, a tratti, conquista anche i favori della critica. Inscritte pur sempre nell’alveo della commedia, le scelte linguistiche scoprono in parte un ruolo mimetico, o simbolico, e provano a valicare gli stereotipi. La lingua filmata è ancora una volta attratta dalle dinamiche familiari, tematica centrale (insieme a quella amorosa) di tanta produzione cinematografica nostrana:

Da Verdone a Rubini, da Tornatore a Ozpetek, da Avati a Virzì, da Amelio a Veronesi a Salvatores a Soldini, a Luchetti [...] elemento connettivo è quello della famiglia, della sua disgregazione in apparenza irreversibile, della sua forza, dei suoi poteri distruttivi ma anche della sua capacità salvifica³¹.

E, forse, proprio perché calata nelle vesti di una rappresentazione più intima, la lingua scopre una funzione più dichiaratamente mimetica.

²⁹ L’ultima prova di Massimo Boldi, cui il riferimento agli Ottanta era diretto, porta già dal titolo l’avvenuto cambiamento: *Matrimonio al Sud*, mentre De Sica finisce come spalla di Siani ne *Il principe abusivo*.

³⁰ Zagario, 2006: 19.

³¹ Brunetta, 2012: 43.

In questa direzione, sensibile si è avvertito il cambiamento nel trattamento della lingua giovanile, non più ingessata nella condizione di grazia in cui molto cinema l'ha filmata e spesso divenuta elemento essenziale nelle narrazioni di conflitto e formazione «non del bambino bensì dell'adulto»³². In *Scialla! Stai sereno* (Bruni, 2011) il parlato di Luca è fortemente caratterizzato dall'accento romanesco e da numerose «espressioni, esclamazioni e termini ripresi dal gergo giovanile della capitale»³³:

*ALLENATORE: Tiè/ guarda come ti sei conciato da stronzo// (tampona il sangue che esce dal naso di Luca dopo lo scontro sul ring con "la Bestia")
E pure senza paradenti/ oh! Se te ribbecco sul ring tu qua dentro 'n ce rientri più/ hai capito? Ti vado a prendere il ghiaccio và//

*LUCA: Scialla/ non importa dai//

*ALLENATORE: Ma statte zitto!

*AMICO LUCA: Oh come te senti zi'?

*LUCA: Ho tutto un friccicorino 'n 'a testa/ troppo un taglio// (ridono)

L'allucutivico gergale *zi'* (zio) si unisce agli altri, numerosi nel film, quali *frate'* e *bro'* e ad espressioni più marcatamente regionali come *scialla*, *friccicorino* e *abbozzzare* nell'esempio che segue. Se nel caso sopra accennato potrebbe essere stata la diafasia a connotare il parlato in senso gergale e regionale (lo scambio avviene infatti in una palestra di dubbia frequentazione, tanto che sarà proprio un pugile di quella palestra a coinvolgere Luca nello spaccio), per il secondo esempio non pare possa dirsi altrettanto:

*BRUNO: Allora/ ricapitolando brevemente/ Achille è molto arrabbiato con Agamennone che gli ha rubato la sua schiava Briseide/ te lo ricordi questo?

*LUCA: Sé// Achille ha dovuto abbozzà//

*BRUNO: Non proprio anzi/ è molto arrabbiato tanto che si rifiuta di combattere// E i Greci senza Achille/ subiscono/ l'assalto dei Troiani//

³² Morreale, 2014: 127.

³³ Mereu, 2020: 160.

*LUCA: E te credo/ è come giocà ar derby senza il capitano/ 'ndo vai?

*BRUNO: Esattamente/ allora/ il suo amico Patroclo/ te lo ricordi Patroclo?
Cosa fa/ va nella tenda di Achille per cercare di convincerlo/ a tornare a combattere/ piange si dispera/ e allora Achille gli risponde così/ ascolta/ (legge) Perché piangi Patroclo/ bamboletta sembri/ che dietro alla madre correndo la prega di prenderla in braccio/ e la trattiene attaccata alla gonna/ e i suoi passi impedendo...

*LUCA: Gli sta a ddà der frocio?

*BRUNO: No che centra/ anche Achille s'è per questo non disdegnava//

*LUCA: Achille era frocio?

*BRUNO: Nell'antica Grecia l'omosessualità/ era una cosa comune/ soprattutto fra i nobili/ essendo una società fortemente maschilista...

*LUCA: <Nun ce> posso credere aò/ Achille e Patroclo che s'engroppano// Quest'è 'n' infamona/ mica ce l'aveva detto!

*BRUNO: Ecco fa' conto che non t'ho detto niente neanch'io//

La connotazione in senso giovanile è qui ottenuta maggiormente attraverso il turpiloquio (*frocio, s'engroppano*), forse più teso a misurare le distanze dall'adulto e dall'interesse scolastico (intuitivo, in questo senso, l'appellativo *infamona* riferito alla professoressa), mentre quella regionale traspare nelle apocopi degli infiniti verbali (*giocà; ddà*), nella rotacizzazione di *l* davanti a consonante (*ar derby; der frocio*) e nella conservazione di */e/* nei clitici protonici e postonici (*s(e) engroppano; nun ce posso credere*).

All'altezza narrativa sopra trascritta, Luca non sa ancora che Bruno è suo padre e in quel momento è solo suo ospite; un ospite ingombrante, con tutta quell'irruenza giovanile che irrompe in casa di Bruno e ne sconvolge le abitudini. La lingua è, per Luca, la forza che spesso vuole dimostrare e lo scudo per le sue fragilità; come accade ad Alessandro in *Tutto quello che vuoi*, secondo lungometraggio di Bruni (2017):

*GIORGIO: Ho come... un dejavù//

*ALESSANDRO: Ma che se sente male?

*GIORGIO: Io?!

*ALESSANDRO: Eh//

*GIORGIO: No è che/ che in questo posto... mi pare d'esserci già stato//

*ALESSANDRO: No io invece è la prima volta// 'Mazza è figo però è?

*GIORGIO: Fico?

*ALESSANDRO: No è ppé ddì che è bello! Molto bello//

*GIORGIO: Mmm/ le cose belle sono inutili... come le poesie//

*ALESSANDRO: Se 'o dice lei...

*GIORGIO: Perché? Io cos'ho?

*ALESSANDRO: Abbè è un poeta lei//

*GIORGIO: Lo siamo tutti/ prima o poi// Lei... non ha mai scritto poesie?

*ALESSANDRO: No io non... cioè/ una alle elementari l'ho mezza copiata da 'n' amichetto mio//

*GIORGIO: Si scrivono... quando... non si sa dove mettere l'amore//

Giorgio è una figura nostalgica: un poeta affetto da demenza senile che attraversa il film con leggerezza, tra gli alti del suo spirito e i bassi della malattia (mai tragici, se non nelle riflessioni lasciate allo spettatore). Alessandro ha invece ventidue anni ed è un giovane che non ha prospettive davanti a sé, o che le ha tutte da riempire con altro che non sia la PlayStation. Narrazione e lingua sono orchestrate sulla dimensione dell'incontro e sono diverse le occasioni in cui alcuni inserti lessicali segnano la distanza tra i due protagonisti e la misura del loro avvicinamento:

*GIORGIO: Bellissima donna/ occhi di bracia//

*ALESSANDRO: Sé/ non è mi madre però eh?!

*GIORGIO: Sei sicuro?

*ALESSANDRO: Eh direi/ mia madre è morta quando c'avevo du' anni//

*GIORGIO: Oh che brutta storia...

*ALESSANDRO: No non se preoccupi/ manco m' 'a ricordo//

*GIORGIO: Mi spiace... però/ ti guardava con due occhi così amorevoli. È tua zia?

*ALESSANDRO: No//

*GIORGIO: Tua sorella?

*ALESSANDRO: No/ professó/ abbozzi un po' però eh?

*GIORGIO: Abbozzo? Che cosa vuol dire abbozzare?

*ALESSANDRO: Glielo spiego un'altra volta//

*GIORGIO: Hai sempre avuto un brutto carattere Carlo!

Il parlato filmico di Alessandro si colora dei tratti fonetici più vistosi del romanesco (le forme apocopate: *ppé ddì, du', professó* e quelle aferetiche: *Mazzza, 'n' amichetto, 'o dice, m' 'a ricordo*, queste ultime significative anche per la restituzione della lex Porena) con inserti lessicali del gergo (*figo, abbozzzi*) che concorrono a rendere palesi le distanze socio-culturali e quelle dell'età.

La lingua “sbracata” di Alessandro incontra quella poetica di Giorgio, le sue sentenze spesso inconsapevoli (e per questo efficaci) che la conoscenza allena a interpretare; l'una che – come accadeva per Luca di *Scialla* – nasconde le fragilità, l'altra che invece rivela verità impossibili da dimenticare.

Occasioni di stereotipia non mancano neanche nella rappresentazione della lingua dei giovani, soprattutto in quel filone della commedia che da *Tre metri sopra il cielo* (Lucini, 2004) in avanti ha conquistato gli spazi dei giovani per i giovani. Esempio tra gli ultimi prodotti dalla cinematografia nostrana è *Sotto il sole di Riccione* (YouNuts!, 2020); sceneggiato e prodotto da Enrico Vanzina e distribuito da Netflix, il film racconta le vicende estive e amorose di un gruppo eterogeneo di ragazzi alle prese con rivelazioni e bisticci infantili in un'ambientazione che sa subito di stereotipo. C'è di buono che anche qui, per quanto le punte di maggior mimesi gergale siano raggiunte dal ragazzo più incline

all'uso di stupefacenti³⁴ (macchietta imbalsamata di una visione che ha consacrato a questi pochi elementi il simbolo della ribellione), il gruppo di adolescenti interpreta un parlato spontaneo condito da numerosi elementi del gergo giovanile: dagli allocutivi *bró, frà, zio*, agli inserti inglesi (*break, new, fresh*, alcuni mutuati dalla lingua web come *trollare*), all'incrollabile e stereotipizzato ricorso al turpiloquio, con *vaffanculo* e *cazzo* che diventano parole passpartout e *stronza, stronzo, stronzi* sempre associati ai ruoli genitoriali, sempre in risposta a divieti ricevuti, imposti e poi disattesi.

Una prima incursione mimetica nel mondo giovanile, inaugurata dai «discorsi a gazzosa»³⁵ di *Ovosodo* (1997), si deve a Paolo Virzì, che ha proseguito con *Caterina va in città* (2003), *Tutta la vita davanti* (2008), *La prima cosa bella* (2010), *Il capitale umano* (2014), *La pazza gioia* (2016) e *Notti magiche* (2018) nella descrizione delle nuove generazioni alle prese con una società e una famiglia che li rendono vittime³⁶.

La tenue coloritura lombarda³⁷ de *Il capitale umano* è fortemente tesa alla rappresentazione (per certi versi manichea) di un mondo abituato a soppesare le esistenze attraverso il capitale e insieme a scoperchiarne il vuoto. Tradotto dalla parte dei giovani, il vuoto è spesso quello dell'assenza degli adulti:

*SERENA: Quindi... tuo padre è scappato quando avevi tre anni//

*LUCA: Yes//

*SERENA: E tua mamma è morta// Quand'è successo?

*LUCA: Quattro anni fa// Mah/ la cosa assurda è che stava béne/ poi un giorno le hanno trovato una roba nei polmoni e... nell'arco di due tre settimane era già bella che andata//

³⁴ Un esempio tratto da una sequenza iniziale: *TOMMY: Cazzo oh/ mia madre minchia/ zitto// (risponde al telefono) Sé... non mi devi chiamare ogni due secondi/ perché se no poi vado in sbatta/ mi deconcentro e non studio// Eh/ poi mi ribocciano// Sì sì sì sì sì tranquilla tranquilla/ ciao mamma ciao ciao ciao// (chiude la chiamata) Ma vaffanculo// Scusa frà/ è che era quella stronza di mia madre/ che sono andati a Tenerife mi fanno/ “no tu con noi quest'estate non vieni perché t'hanno segato per la terza volta/ quindi ti fai l'estate a Milano/ ma vaffanculo! Cioè fratello ti pare che/ io/ devo passare l'estate a Milano? No bró/ negativo// Quindi ho preso sto posto/ adesso ci facciamo l'estate insieme/ io e te/ sei contento frà?

³⁵ Cabibbo, 2018: 38-51.

³⁶ Laffi, 2004: 95.

³⁷ Piotti, 2016: 135.

*SERENA: Mi spiace... la mia se n'è andata quando ne avevo/ undi<ci//>

*LUCA: <Cazzo> ma dille le cose! Sei un'orfanella anche te?

*SERENA: No/ ha mandato a cagare mio padre perché l'ha sgamato che la tradiva// E lei per ripicca è scappata con un/ compagno del liceo// Adesso stanno in Romania dove... lui ha una fabbrica di <scarpe//>

*LUCA: <Eh>... in Romania figo però eh// Ogni tanto la vedi?

*SERENA: Beh ci sentiamo per il mio compleanno// Conversazioni/ indimenticabili// (Luca ride)

*LUCA: Beh comunque in un certo senso/ con Roberta ti è andata béne no?! Mi sembra/ una in gamba//

*SERENA: Con me è a disagio/ come se avesse paura di non piacergli//

*LUCA: Beh io con lei mi trovo béne a parlare... no/ invece sto qua che mi hanno messo adesso/ cioè/ mi fa parlare dell'unico problema che non ho// Cioè/ nel senso che... il fumo che mi hanno trovato in casa/ non era mio// è che... e non m'andava di sputtanare nessuno/ mica sono un infame//

*SERENA: Uao// Beh/ se è andata così sei un eroe//

*LUCA: Ma che eroe! Figa/ mi stavo cagando sotto/ è bastata una notte in commissariato per convincermi/ a pisciare in un barattolo a fare terapia settimanale... fino ai diciotto/ insomma/ ci siamo quasi dai// * Comunque... ti non consiglio di non farti vedere in giro insieme a me perchè/ sono considerato un soggetto socialmente pericoloso// Sono finito anche sui giornali/ prima pagina Prealpina//

I tratti regionali della parlata settentrionale sono sporadici e per lo più consegnati dalle marche fonetiche (*béne, perchè*), dalla morfologia pronominale che sostituisce i pronomi complemento ai pronomi soggetto (*sei un'orfanella anche te*) e da qualche raro inserto lessicale (*figa*); il gergo giovanile torna a tratti a considerare il *cioè*³⁸ e qualche altro segno

³⁸ A una rappresentazione del *cioè* come ingrediente sintomatico e spunto critico sulla parlata giovanile, Verdone e Moretti avevano dedicato le prime pellicole della loro filmografia.

(figo, sputtanare, infame). Quello che interessa è che anche qui, come in *Scialla*, la lingua dei giovani assume i tratti della fragilità e della marginalità, sociali prima ancora che individuali. Ed è un tema che interessa le interrogazioni di Virzì fin da *Tutta la vita davanti* (2008), dove la marginalità è quella economica, che apparenta tutti e che però divide, e in cui la prospettiva anticapitalista guarda sempre al passato, ormai diventato retorico e inutile:

*CONFORTI: Comunque io ancora non mi capacito come una come te sia finita/ a lavorare in un call center e a ffare la babby sitter// È un grandissimo mistero questo//

*MARTA: E tu? Come sei finito a fare il sindacalista?

*CONFORTI: Questa è una bbella domanda//

*

*MARTA: Per quanto mi riguarda... in un momento in cui nessuno mi volèva/ Lara mi ha scelto// Poi Sonia/ la mamma di Lara/ oltre al lavoro mi ha offerto questa stanza e mi ha detto che alla Multipol cercavano personale//

*CONFORTI: Telefonista anche lei?

*MARTA: Mm/ turno pomeridiano// Lavorava anche in un locale/ la sera/ ma adesso è stata licenziata//

*CONFORTI: Che locale? Gli facciamo una vertenza eh?! Non c'è mica problema//

*MARTA: Conforti/ quante domande...

*CONFORTI: Allora// Papà era verniciatore alla Fiat di Cassino/ insieme al fratello e a due cugini di mamma// Quando c'erano le manifestazioni ogni tanto mi ci portavano e a mme me piaceva un sacco/ mi divertivo tantissimo perché era/ una festa// Ci andavano sempre tutti e novemila// Tutti// Erano bbelli// Erano forti erano allegri/ con le tute bblu i cartelli gli striscioni/ e dalle bbuste arrivava il profumo/ dei panini con la frittata che preparavano le mogli// Era bbellissimo// Lì anche l'ultimo arrivato si

sentiva invincibile// Perché se toccavano uno/ toccavano tutti// E questa è una sensazione...

*MARTA: Retorica?

*CONFORTI: Dici?

*MARTA: Beh/ sì// Abbastanza retorica// Anche un po'... anticamente patetica//

*CONFORTI: Eh beh/ i tuoi colleghi alla Multipole che cosa sono? Modernamente patetici? No perché l'altro ieri/ miracolo! Uno è venuto in ufficio// Miracolo... mi ha detto/ ma se il team leader pensa che possa motivarmi/ può/ non darmi lo stipendio? Oppure un altro mi ha detto/ posso andare in bagno due volte durante il turno? O è illegale? Illegale// Ha detto proprio così//

*MARTA: Dai Conforti/ ci sono sempre... i tuoi muratori rumeni che ti danno soddisfazione//

*CONFORTI: Mi ggira la testa// Tanto... posso/ ti spiace se mi sdraio un momento? Passa subito eh/ non è che/ però...

Nel film è particolare la resa linguistica di Marta. Siciliana emigrata a Roma, Marta non ha alcuna inflessione, né accento, né parvenza di siciliano nelle sue espressioni. Ma la parlata siciliana è tanto caratteristica da lasciar supporre che non si sia trattato di un gesto involontario e che invece sia espressione di una volontà simbolica: l'italiano normato di Marta è infatti apparentato, nelle condizioni sociali e lavorative, al romanesco di Sonia (donna di borgata, madre single, costretta a prostituirsi dopo il licenziamento dalla Multipole), quasi a voler significare che l'italiano dell'istruzione «non è un ascensore sociale»³⁹.

³⁹ Ruggiano, 2020: 174; la disoccupazione, o l'occupazione (giovanile e non solo) in lavori precari e più spesso non allineati alle competenze raggiunte (da neolaureati o professionisti) sono il centro di un nutrito elenco di pellicole che, negli ultimi anni, raccontano la marginalità sociale della crisi: il già citato *Tutta la vita davanti*, *Generazione 1000 euro*, *Giorni e nuvole*, *Santa Maradona*, *Non è un paese per giovani*, *Metti la nonna in freezer*, *Smetto quando voglio*, *Che vuoi che sia*, *Rimetti a noi i nostri debiti*, *Made in Italy*,

Altrettanto simbolici sono i personaggi interpretati da Valerio Mastandrea, a partire proprio dal Giorgio Conforti di *Tutta la vita davanti*, passando per *La prima cosa bella*, *Un giorno perfetto* (Ozpetek, 2008), *Cose dell'altro mondo* (Patierno, 2011), *Romanzo di una strage* (Giordana, 2012), *Il comandante e la cicogna* (Soldini, 2012), *La sedia della felicità* (Mazzacurati, 2014), *La felicità è un sistema complesso* (Zanasi, 20105), *Perfetti sconosciuti* (Genovese, 2016), *Fai bei sogni* (Bellocchio, 2016), *Figli* (Bonito, 2020). I ruoli di volta in volta interpretati da Mastandrea hanno pian piano costruito e dato vita a una maschera di facile riuso e associato a questa un parlato-tipo di altrettanto consumo. Nella maggior parte delle pellicole elencate, Valerio Mastandrea presta volto e voce a personaggi smarriti, incerti e impacciati:

Mastandrea incarna l'uomo senza certezze costretto ad affrontare la vita con una determinazione imposta dalla quotidianità [...]. Il suo stile si esprime in un balbettio esistenziale che si manifesta [anche] nelle spalle un po' incurvate, nella fronte mai davvero eretta, in un corpo e in una voce in cui la ripetizione quasi nascosta delle parole, l'incertezza nel pronunciare le battute o, al contrario, la velocità nello sputare fuori le cose, sono il frutto della tensione che deriva dal confronto con gli altri [...]⁴⁰.

Il suo romanesco (massimamente fonetico) ha perlopiù funzioni comiche e farsesche, sintomo di ilarità, reazioni sconcertate e emersione della vita emotiva.

Con Valerio Mastandrea, Edoardo Leo, Marco Giallini, Alessandro Gassmann (a volte impegnati sugli stessi set: *Tutta colpa di Freud*, 2014; *Perfetti sconosciuti*, 2016; *Non ci resta che il crimine*, 2019), ma anche con i molti giovani e meno giovani protagonisti, la commedia italiana pare non aver abbandonato del tutto l'affetto (o affezione) per il romanesco come lingua del comico.

Vero è, però, che qualcosa, almeno in parte, sembra cambiare: se per un breve periodo – coincidente con l'apparizione sugli schermi di Pieraccioni, Panariello, Ceccherini – era sembrato che la comicità “alla toscana” potesse essere un nuovo genere cinematografico⁴¹, oggi gli schermi comici cercano e accolgono con favore le interpretazioni di Giuseppe

⁴⁰ Galimberti, 2017: 147.

⁴¹ Brunetta, 2007: 645.

Battiston, tanto che il suo impegno sui set lo vede protagonista in molte pellicole fuori e dentro la capitale. Anche in un film come *Perfetti sconosciuti*, il suo accento regionale (nonostante il tentativo di ripulirlo dalle marcatezze venete) resta inconfondibile e dunque si trova ad essere, del gruppo di amici di infanzia, l'escluso; una dimensione che è della lingua e del personaggio: Beppe è omosessuale, ma gli amici non lo sanno e ridono delle battute e della parola *frocio*; Beppe è l'amico precario che deve essere invogliato a trasferirsi ad Anzio per accettare l'offerta di un lavoro altrettanto precario; Beppe è l'amico robusto che non coinvolgono nelle partite di calcetto a meno che non manchi il portiere.

La regionalità veneta del personaggio giunge all'orecchio dello spettatore per tramite di alcuni rari tratti fonetici, in particolare la più comune e riconoscibile tonia ascendente degli enunciati, e un solo, sfuggente *ostrega* in un colloquio privato con Lele⁴²; ma misura dell'estraneità del suo codice dal resto del gruppo è data dalla più convinta regionalità di Lele (Mastandrea), Rocco (Giallini) e Cosimo (Leo) che riempiono il parlato di apocopi, aferesi, raddoppiamenti su cui il pubblico percepisce (e il film forse ha costruito) la diversità.

Perfetti sconosciuti è uno di quei film che ha conquistato un po' tutti, tra il pubblico e la critica, e che ha fatto molto parlare di sé. Ma in maniera sottile è anche un film che recupera e dimostra quanto duratura sia la stereotipia nella strumentalizzazione delle parlate. Al di là delle realizzazioni, per le quali si sceglie il minimo della marcatezza per il massimo della comprensibilità, i ruoli linguistici restano quelli del passato, tassonomici e categorizzanti: l'accento romano connota ancora i "ragazzacci" (Giallini, Leo, Mastandrea) un po' bulli e un po' incapaci – come i personaggi di Gassmann e Sordi⁴³ – mentre al veneto è assegnata la parte dell'uomo semplice e di buon cuore, spesso ingenuo⁴⁴.

Sul fronte del cinema medio e su una restituzione linguistica di diverso taglio muovono i passi registi come Salvatores, Tornatore e Mazzacurati. Tornatore e Mazzacurati, in

⁴² *LELE: Beppe c'ho un problema// *BEPPE: Che problema// *LELE: Eh... praticamente... tutte le sere/ alle dieci/ una mia amica... mi manda... *BEPPE: La buona notte? *LELE: Eh// Tipo// Mi manda una fotina// *BEPPE: Una fotina ti manda? *LELE: Una fotina... *BEPPE: E che fotina ti manda? *LELE: Una fotina sua// *BEPPE: Mmm (guarda l'orologio)/ ostrega/ è un bel casino//

⁴³ Grochowska-Reiter, 2016: 112-116.

⁴⁴ Ivi: 179.

particolare, hanno lavorato negli ultimi anni sulle narrazioni della provincia e introiettato, o fortemente sentito, le nuove spinte del cinema contemporaneo.

Il percorso cinematografico di Mazzacurati è esemplificativo di un primigenio distacco delle rappresentazioni cinematografiche dagli ambienti romani, voluto e raggiunto attraverso il forte radicamento dell'identità. La filmografia di Mazzacurati ruota tutta intorno al Veneto e, benché il regista sia emigrato a Roma (come tanti altri) per imparare il mestiere dello scrivere per il cinema, dagli inizi degli anni Ottanta la sua produzione disconosce i luoghi della capitale e cerca invece le sue origini. Il Veneto diviene così personaggio privilegiato delle narrazioni e le sue provincie (Padova soprattutto) il centro in cui convergono le immagini e le indagini precedentemente avviate da Germi in *Signore & signori* (1965). Il trattamento linguistico del veneto si stacca a malapena dal regionalismo di superficie (*Il prete bello*, 1989; *La lingua del santo*, 2000), viene neutralizzato in *Notte italiana* (1988) e in *Vesna va veloce* (1996), per poi essere, ne *La giusta distanza* (2007), metafora simbolica di quel «Veneto bianco e ipocrita, lungamente rodato da un corpus di film tra gli anni Sessanta e Settanta»⁴⁵ di cui si è accennato poco sopra. Con *La giusta distanza* la macchina da presa di Mazzacurati usa la provincia veneta come lente e il dialetto, pur di sola caratterizzazione ambientale, descrive la profonda desolazione del paesaggio umano; il dialetto diviene lo spazio sonoro di un male annidato e nascosto che, simbolicamente, contribuisce ad occultare⁴⁶.

Breccia all'interno della produzione filmica di Tornatore e territorio-breccia da cui penetra l'Altro, la provincia veneta è il luogo di ambientazione de *La sconosciuta* (2006). Anche qui la parlata veneta è di contorno, affidata quasi esclusivamente alle interazioni comunicative del portiere del palazzo, e conferma una modalità di impiego del dialetto che è anche delle prove registiche ambientate in Sicilia. Con *Nuovo cinema paradiso* (1988), *Malèna* (2000), *Baaria* (2009), Tornatore ha indagato l'intensificazione, il coinvolgimento, le passioni travolgenti e la forza che esercitano i riti collettivi⁴⁷ sull'apparente progredire di una società che resta sempre sé stessa ed è riuscito «nell'impresa di essere al contempo il più classico e il più linguisticamente sperimentale dei registi che si sono occupati di lingua siciliana»⁴⁸.

⁴⁵ Moccagatta, 2011: 63.

⁴⁶ Per un approfondimento della lingua del cinema di Mazzacurati, cfr. Idini, 2021.

⁴⁷ Brunetta, 2007: 597.

⁴⁸ Giordano, 2020: 69.

L'impiego del siciliano è andato via via intensificandosi attraverso le pellicole del regista e, dapprima voce di colore (in *Nuovo cinema paradiso* compare «spesso in ossequio all'immaginario comune costruito su alcune parole chiave»⁴⁹), approda poi a metafora di una «sottomissione primitiva, di superstiziosa rassegnazione, di abbandono»⁵⁰.

L'ambientazione nell'isola è ricostruita da Tornatore per mezzo di «un *patchwork* linguistico molto elaborato, dove l'italiano offre il fianco a una serie di irruzioni calcolate del dialetto»⁵¹; gli «studiati inserti lessicali, [...] i ritmi, le inflessioni, le pronunce» cercano la restituzione della parlata siciliana nelle convenzioni del cinema italiano, in un «“suono” che [la] omogeneizzi in un'unica *koinè* fantastica»⁵² (ed è il caso di *Nuovo cinema paradiso*), o per identificare socialmente i personaggi (come avviene ne *Il camorrista*). L'atteggiamento classico di fronte al siciliano si ripete anche in *Baarìa*, dove però compaiono altri strumenti di emersione dialettale, come l'estensione del congiuntivo imperfetto sul corrispettivo presente in *non facisse complimenti* o sul condizionale in *che saresse a di*, o nella morfologia pronominale (*vossia, ridateci, ricordatillo*) degli esempi che seguono:

*POLITICO: (mentre tutti danzano) Donne e uomini di Bagheria! Grazie per questo ggesto di libertà e di progresso! Dopo la vittoria della Repubblica/ questo ballo stasera/ dà il via all'inizio del socialismo!

*LUIGI SCALIA: Socialismo? Che saresse a di?

*TANA: Sai ballare tu?

*LUIGI SCALIA: No!

*TANA: E allora non lo puoi capire//

*SIGNORE: Signorina/ ce lo posso offrire un bombolone? Oppure una pinnolata/ oppure qualche altra cosa/ non facisse complimenti!

[...]

⁴⁹ Moccagatta, 2011: 298.

⁵⁰ De Rossi, 2010: 101.

⁵¹ Moccagatta, 2011: 298.

⁵² Giordano, 2020: 67.

*MANNINA: Come mi impegnò/ vossia rispegna! E ridateci l'anello/ che l'ho fatto stimare ed è pure falso! Miserabile! Ah/ e ridateci la fotografia/ che manco si può guardare di quanto è brutto! E ci dite che non si facesse vedere più!

*LUIGI SCALIA: Ricordatillo! Il fidanzato che vuoi tu/ in casa mia/ non ce lo mette piede!

Baaria è stato distribuito nelle sale in due diverse edizioni: una per il pubblico più vasto (ed è quella da cui sono stati estrapolati gli esempi), l'altra – in versione integralmente dialettale – distribuita in Sicilia. Quello della pellicola per le sale “autoctone” è un dialetto «molto poco ammansito»⁵³ e propone un baarioto non più esistente, derivato da una ricostruzione filologica appositamente studiata a tavolino⁵⁴, che ci riporta indietro nella storia del cinema al precedente de *La terra trema*; ma che sia la versione in italiano sicilianizzato ad arrivare nelle sale della penisola conferma un'ideologia di impiego cinematografico del dialetto «non già come strumento di conservazione [...], ma come conferma [...] di uno stereotipo, insieme linguistico e culturale»⁵⁵.

Segno opposto, nella rappresentazione della sicilianità sullo schermo, si legge nelle prove di *Pif*⁵⁶ e in quella ultima, raffinata e funzionale⁵⁷, di Bellocchio. Ne *Il traditore* (Bellocchio, 2019), il regista fotografa e indaga l'Italia del primo processo Stato-mafia attraverso il plurimo intreccio delle lingue (dialetto, italiano e portoghese) e delle varietà di italiano (regionale, settoriale e burocratico in particolare):

*GIUDICE: Allora Buscetta// Lei... in sede di istruttoria/ ha reso un lunghissimo interrogatorio di 487 pagine//

*BUSCETTA: Sì// E confermo tutto// Io sono stato/ e resto/ un uomo d'onore// Sono entrato in Cosa Nostra con uno spirito/ e dentro di me/ quello spirito non è cambiato// Sono loro/ che hanno tradito gli ideali di

⁵³ Giordano, 2020: 69.

⁵⁴ Raciti, 2019: 78-80.

⁵⁵ Moccagatta, 2011: 298.

⁵⁶ Se ne *La mafia uccide solo d'estate* (2013) il siciliano viene impiegato come lingua della mafia, nel secondo lungometraggio *In guerra per amore* (2016) assume invece funzioni realistiche (quella del ritratto della Sicilia del '900) e ideologiche come espressione della «difficoltà – non solo linguistica – di capirsi l'un l'altro», Grochowska-Reiter, 2020: 23.

⁵⁷ Rossi, 2020: 9.

Cosa Nostra// Per questo// Signor presidente/ io non mi considero un pentito//

**

*LIGGIO: Signor presidente! Chiedo di essere interrogato//

*GIUDICE: Parli al microfono//

*LIGGIO: No non mi serve/ il microfono/ e ppoi mi sèntono tutti// E poi io la devo guardare in faccia direttamente/ e siccome/ il signor Buscetta ha detto/ un sacco di buggie/ per esèmpio dice che nun mi conosce/ e io invece affermo che mi conosce/ io devo avere la possibilità di fare/ delle domande/a quescto signòre//

*GIUDICE: E va bene lei... le domande le può porre/ in sede di confronto// Metta a verbale//

*SPADARO: Signor presidente! Anche io/ Tommaso Spadaro chiedo di essere interrogato// Ho delle documentazioni che possono provare che Buscetta/ è un buggiardo!

*GIUDICE: Va bene/ anche lei sarà messo a confronto//

*SPADARO: Ho dei documenti in mano...

*GIUDICE: Va bene va bene//

*BONO: Signor presidente// Qua qua/ io sòno/ signor presidente/ mi scusi eh?! Io/ mi chiamo Giuseppe Bono// E vogghiu taliari nt'a faccia 'a ndu 'nfame di Buscetta!

*CALÒ: Signor presidente! Anch'io vorrei un confronto/ con il signor Buscetta//

*GIUDICE: Va bene allora/ metta a verbale/ Spadaro Tommaso/ Bono Giuseppe e aggiunga anche/ Calò Giuseppe/ c'è nessun altro?

*BUSCETTA: Io... anelo/ questo confronto/ signor presidente//

Le prove alla sbarra, di cui l'esempio è solo un breve estratto, sono il palcoscenico in cui le lingue agiscono come fattori irrinunciabili per la piena interpretazione di ciò che accade. Di fronte al giudice, Buscetta non parla siciliano e mantiene un italiano privo di accenti, fortemente normato e con qualche punta di letterarietà (*anelo*); possiamo ipotizzare due ragioni. La prima: Buscetta è il primo grande pentito di mafia. La decisione di collaborare alle indagini già in fase di istruttoria (tralasciando le ragioni) ha portato infine Buscetta dalla parte dello Stato e della sua lingua, l'italiano. Ma non solo – e siamo alla seconda ipotesi – perché l'italiano separa Buscetta dagli altri mafiosi anche per un discorso interno alle cosche: Buscetta rinnega i Corleonesi e prende le distanze da una mafia di cui non riconosce più l'identità; e poiché l'identità passa anche attraverso la lingua, Buscetta rinnega il siciliano.

La diversità è poi anche dell'espressività (più o meno dialettale) con cui vengono descritti Liggio (Leggio), Spadaro, Bono e Calò, la dimostrazione della multiformità del pensare e dell'agire mafioso: Liggio e Spadaro sono i “viddani” e parlano un italiano fortemente regionalizzato nella resa fonetica, teso vieppiù verso la minaccia; Bono è invece apertamente violento e intimidatorio, il solo a parlare in dialetto stretto; mentre l'italiano di Calò (sporcato qui e là dall'accento) è il diretto contendente di Buscetta, l'italiano dell'omertà abile a nascondere, che si traveste e si inserisce negli ambienti a lui destinati, quasi una rivelazione linguistica del maxi-processo.

Il traditore è però anche un segnale non indifferente dell'humus entro cui la cinematografia contemporanea muove i propri passi. Bellocchio si è infatti misurato altre volte con il metro della Storia e *Il traditore* si unisce ai precedenti *Buongiorno, notte* (2003), *Vincere* (2009), *Bella addormentata* (2012) per raccontare un altro tassello, un'altra ferita aperta, uno dei tanti noccioli seminati nel nostro paese; ma a differenza degli altri, che sono percorsi dalla varietà *standard* dell'italiano (come molti altri film di genere politico)⁵⁸, *Il traditore* accoglie la plurivocità della naturale diglossia che, come le storie che racconta, ha reso e rende l'Italia quella che è oggi.

⁵⁸ Piotti, 2016: 131.

3. FUORI

Spesso fuori dagli schermi, o in questi per una occasionale e breve frazione tra i palinsesti; fuori dalla città, fuori dall'italiano; fuori dalla televisione. Questo cinema vive il fuori come condizione e come scelta e la marginalità è il percorso che unisce le posizioni autoriali di molti. È probabilmente impossibile stabilire un punto di propagazione unico, ma le operazioni documentarie del primo Olmi (1953-1961)⁵⁹ e la sua poetica del quotidiano sembra abbiano dato avvio a un processo che ha interessato e investito ricerche visive e linguistiche di segno diverso.

La separazione dagli stereotipi non ha coinvolto soltanto la rappresentazione dei dialetti, ma anche lo stesso italiano: le scelte stilistiche di Moretti e quelle estetiche di Sorrentino ne sono un esempio interessante, anche alla luce della carica simbolica che entrambi raggiungono proprio attraverso la lingua. Iniziamo con Nanni Moretti. Il suo percorso registico è inaugurato (*Io sono un antarchico*, 1976) da una serie di titoli in cui il romanesco è molto presente e che però, via via, «si smorza gradualmente e sembra venir “assorbito” dalle immagini»⁶⁰, finché non giunge all'italiano di livello medio, depurato da ogni accento regionale, a tratti in contatto con le punte più colloquiali e con le varietà settoriali. Fin dagli esordi, quello di Moretti è un italiano che rigetta i cliché, i luoghi comuni, gli stereotipi, la retorica: lo dimostrano *Palombella Rossa* (1989), *La stanza del figlio* (2001), *Habemus papam* (2011), *Mia madre* (2015), tutti film in cui si avverte fortissima l'importanza delle parole, il loro peso di fronte alla necessità di mettere ordine nel caos in cui precipitano le vite. Ne *La stanza del figlio* l'importanza delle parole emerge proprio nella difficoltà del protagonista ad avverare la parola 'morte'; in *Habemus papam* è invece il cortocircuito che la quotidianità e la dimensione intima scatenano all'interno di vite fortemente ritualizzate⁶¹; in *Mia madre* è l'impossibilità di dire – ancora una volta – la morte al di fuori delle frasi fatte:

*MARGHERITA: (ripensando allo striscione dell'ospedale: “Chi non combatte ha già perso. Forza Mario”) Mamma, aiutami. La retorica mi dà

⁵⁹ Per l'accurata analisi linguistica dei primi cortometraggi Cfr. Clemenzi-Gualdo, 2017: 117-126.

⁶⁰ Setti, 2020: 188.

⁶¹ Setti-Cialdini, 2020: 120-121.

fastidio, la retorica. Quegli striscioni sono amici e parenti che li mettono, mi danno fastidio quelle frasi, non sono vere e non servono a nessuno.⁶²

Nella narrazione al di là delle porte del Vaticano si è cimentato anche Sorrentino con il suo *Young Pope* fortemente narcisista⁶³. E i personaggi narcisisti sono una costante attrattiva del cinema di Sorrentino, che raggiunge punte di estetismo molto simili o volutamente ispirate a Fellini. Anche la rappresentazione linguistica, soprattutto ne *La grande bellezza* (2012) e in *Loro* (parte 1 e parte 2 entrambe del 2018) pare improntata all'iper-riflesso.

Ne *La grande bellezza* Jep Gambardella è uno scrittore, lavoro che viene inverato anche dalle sue costruzioni discorsive, fatte di scarnificazione e necessità di distinzione. Ecco come si presenta al pubblico, al centro dell'inquadratura, tra due file di uomini e donne in festa che ballano al ralenti:

*JEP: A questa domanda/ da ragazzi/ i miei amici davano sempre la stessa risposta// La fessa// Io invece rispondevo... l'odore delle case dei vecchi// La domanda era/ che cosa ti piace di più/ veramente/ nella vita? Ero destinato alla sensibilità// Ero destinato a diventare uno scrittore// Ero destinato a diventare/ Jep/ Gambardella//

Riferito alla sua giovinezza, *fessa* rivela da subito la misura della differenza del suo personaggio da chi lo circonda (preceduto, qualche minuto prima, dall'amico Lello che ripete a una donna *te chiuvo* come sola capacità di avvicinamento): *fessa* è termine volgare e aderire alla volgarità non è nello stile di Jep, non lo avrebbe distinto e dunque elevato (da notare l'accostamento sempre realizzato attraverso le immagini tra Jep e l'altezza: le terrazze, la giraffa, il trampolino della piscina, il tavolo rialzato del ristorante); ma *fessa* è anche parte del lessico dialettale campano cui Jep raramente fa ricorso. Le punte regionali (comunque poco marcate) sono sempre degli altri personaggi, soprattutto maschili, da cui Jep – ancora una volta – si distingue.

Il parlato di Jep è bilanciato, a tratti fortemente normato, letterario, ma è anche la lingua di chi non ha più trovato la voce e, attraverso le parole altrui, procede a denunciare il

⁶² Setti, 2020: 195.

⁶³ Setti-Cialdini, 2020: 128.

vuoto delle convenzioni sociali; riflette ciò che gli altri riflettono, ma svela senza trovarsi. Due episodi sono significativi in questa direzione, oltre al breve incontro con Talia Concept: il discorso di Stefania sulla terrazza e la descrizione del codice funerario. Vediamoli entrambi:

*STEFANIA: [...] Io da ragazza/ a lettere occupata/ grondavo vocazione civile!

*JEP: Tu grondavi vocazione civile?

*STEFANIA: Sì/ perché?

*JEP: Lasciamo perdere...

*STEFANIA: Ma che ne sai tu/ tu in quegli anni eri a Napoli/ a fare il vitellone insieme alle ragazzette borghesi/ e a scrivere il tuo unico <romanzetto//>

*JEP: La grande storia mi passava accanto e io manco me ne accorgevo...

*ROMANO: Scusa/ romanzetto?! Ma ha segnato la storia de 'a letteratura italiana/ e lo chiami romanzetto?

*LELE: Posso confermare che Jep e la vocazione civile non sono mai andati tanto d'accordo/ lui era pigro l'altra iperattiva//

*STEFANIA: Ma dai Romano/ piantala di fare sempre le fusa al tuo idolo/ sei patetico// *L'Apparato umano* era un libro... limitatissimo frivolo/ e pretenziosetto/ come il suo titolo/ e questo Jep lo sa benissimo/ tant'è vero che/ ha evitato di scrivere altro//

*ROMANO: Scusa... e tu invece?

*STEFANIA: Io c'ho provato a cambiare le cose con la lettera<tura//>

*ROMANO: <Sé/ ciao core!>

*STEFANIA: Io ho scritto undici romanzi di impegno civile/ e il libro sulla storia ufficiale del partito//

*JEP: Hai dimenticato la collaborazione ai testi di quel reality/ come si chiama?

*ROMANO: *La fattoria delle ragazze* se chiama//

*STEFANIA: Guardate che l'esperienza della televisione è molto formativa// E quando m'invitano io ci vado sempre// Io mi sporco le mani... io sperimento provo/ io non passo la vita a fare la snob//

*DADINA: Senti un po'... stai dicendo che un romanziere impegnato ha una sorta di vantaggio... diciamo/ di salvacondotto/ rispetto al romanziere che si occupa/ che ne so/ di/ di sentimenti?

*JEP: Ma certo che sta dicendo questo/<ma certo>...

*STEFANIA: <Dadina/ la causa> per la quale uno impegna la propria vita non è secondaria// Metti l'importanza di costruire una famiglia... di dedicarsi/ con sacrificio e impegno quotidianamente all'educazione dei ragazzi// Io e Eusebio abbiamo quattro figli facciamo insieme un percorso/ progettiamo/ io faccio i salti mortali per essere madre e donna/ ma alla fine della giornata sento che sono stata utile/ che ho fatto qualcosa/ di interessante di importante//

*DADINA: E noi invece/ che non abbiamo figli/ secondo te/ dovremmo accarezzare l'idea del suicidio//

*STEFANIA: Ma non parlo di te naturalmente//

*JEP: Parla di me//

*STEFANIA: Dadina/ lo sai quanto ti stimo no?! Tu sei una donna cazzuta//

*JEP: Usi cazzuta in uno dei tuoi undici romanzi? (sghignazza)

*STEFANIA: Sì/ uso la parola cazzuta nei miei romanzi/ ci provo ad essere moderna//

*LELE: La modernità cazzuta!

*JEP: De gustibus... quante certezze Stefania/ non so se invidiarti o provare una forma di ribbrezzo//

*STEFANIA: Sì/ ho delle certezze// Ho cinquantatre anni...

*JEP: Portati benissimo//

*STEFANIA: Ho cinquantatre anni/ ho sofferto mi sono rialzata/ e adesso ho imparato molte cose dalla vita// Bene/ vedo che non ribattete più/ finalmente//

*LELE: Stavo bevendo...

*JEP: Stefà/ noi non ribattiamo perché ti vogliamo bene e non ti vogliamo mettere in imbarazzo ma/ insomma/ tutte queste... vanterie/ tutta questa ostentazione seriosa di io io io/ questi giudizi sprezzanti tagliati con l'accetta nascondono/ una tua/ fragilità un tuo disagio/ e soprattutto una certa serie di menzogne/ noi ti vogliamo bene ti conosciamo/ certo... conosciamo anche le nostre/ menzogne/ ma proprio per questo/ a differenza tua... finiamo per parlare di vacuità/ di sciocchezze di pettegolezzi/ proprio perché non abbiamo nessuna intenzione di misurarci con le nostre meschin<ità//>

*STEFANIA: Ma di che menzogne stai parlando!? Tutto quello che ho detto è vero/ è come sono è quello in cui credo!

*JEP: Ti prego/ mi vanto di essere un gentiluomo/ nun me fa' crollà l'unica certezza che ho/ <eh?!>

*STEFANIA: No no no no no/ adesso tu per favore mi dici/ quali sarebbero le mie menzogne e le mie fragilità/ bello mio/ eh?! Io sono una donna con le palle/ avanti su parla/ parla!

*JEP: Su donna con le palle crollerebbe qualsiasi gentiluomo// [...]

Il parlato di Jep è controllato e prende le distanze anche dalla controparte femminile. Il distanziamento avviene su più piani: linguistico e contenutistico. L'italiano di Stefania è controllato, persegue un registro alto che, tuttavia, scivola nella trivialità del pensiero conformista: le alterazioni e le stereotipie linguistiche ne sono una prima, facile spia

(*ragazzette, romanzetto, pretenziosetto; vocazione civile, fare le fusa, mi sporco le mani, faccio i salti mortali e aggiunge per essere madre e donna*). La caduta di Stefania è graduale e passa attraverso le pretese di un'intellettualità che rifiuta gli snobismi per arrivare al luogo comune e culturale della *donna cazzuta e con le palle*⁶⁴. L'italiano di Jep è meticoloso (a questa necessità rispondono le strutture ternarie: *tutte queste vanterie tutta questa ostentazione di io io io questi giudizi; una tua fragilità un tuo disagio una certa serie di menzogne; di vacuità di sciocchezze di pettegolezzi*), non scivola mai nel triviale; il suo tono mai affrettato e invece scanzonato acquista un sapore regionale di superficie che lo aiuta a marcare ulteriormente la separazione. Stefania è vittima degli stereotipi che la sua lingua riproduce e Jep non sottostà alle sue condizioni: mentre Stefania cade sui suoi inciampi, il parlato di Jep acquista gradualmente un accento campano più evidente che lo allontana dalle bugie e lo mantiene un *gentiluomo*.

L'emersione del sostrato campano appare dunque come momento di genuinità che non aderisce agli usi linguistici più logori, il momento linguistico che sembra affermare l'importanza delle "radici", ricerca ultima al di là della maschera e forse risposta a quella vocazione per una pienezza di vita che ossessiona Jep⁶⁵.

L'analicità di cui è composta la lingua di Jep, così abituata a rilevare le inconsistenze della maschera e per questo incapace di scrivere un altro libro, e l'emersione dell'accento partenopeo nel momento di richiesta di qualcosa di vero che si oppone ai riti logori e vacui, possono essere confermate dall'episodio del funerale di Andrea:

*JEP: (VOICE OVER) Molti pensano/ che un funerale/ sia un evento...
casuale/ privo di regole// Non è così// Il funerale è l'appuntamento
mondano par excellence// A un funerale/ non bisogna mai dimenticarlo/
(VOICE ON) si va in scena// (assistendo alla prova vestiti di Ramona)
Bello... bello/ ma proverei pure l'altro// Con pazienza/ si attende/ che i
parenti si liberino dalla calca// E una volta accertatisi che tutta la platea si sia

⁶⁴ L'atteggiamento di Jep di fronte al luogo comune è un filo conduttore di tutto il film tanto che, anzi, è proprio quella «poco gradevole sensazione di imbarazzo dello spettatore» di fronte alle sue reazioni a essere al centro della narrazione. Cfr. Gheno, 2016: 145.

⁶⁵ Zumbo, 2015: 89; l'importanza delle radici si rivela nel dialogo finale con La Santa, sulla terrazza invasa dai fenicotteri. Jep confessa di non aver più scritto un secondo libro perché ha fallito nella ricerca della grande bellezza e La Santa così gli risponde: E sa... perché... io mangio sempre radici? Perché le radici... sono importanti//

seduta/ solo a quel punto/ si possono fare le condoglianze// In questa
maniera/ tutti ti possono vedere// Si prendono le mani del sofferente si
appoggiano/ le proprie/ sulle sue braccia/ si sussurra qualcosa all'orecchio/
una frase sicura/ detta con autorevolezza/ per esempio... nei prossimi
giorni/ quando ci sarà il vuoto/ sappi/ che puoi contare sempre su di me//
Il pubblico si chiederà/ “ma che sta dicend’ Jep Gambardella?” [*] Questo è
decisamente il vestito giusto// [*] È permesso/ raccogliersi in un angolo/ da
soli/ come... a meditare sul proprio dolore// A questo punto/ però/ è
richiesta/ un’ulteriore abilità/ il luogo scelto deve essere allo stesso tempo/
isolato/ ma ben visibile al pubblico// Inoltre... una buona recita è tale
quando è scevra da qualsiasi ridondanza// Dunque è regola fondamentale...
(VOICE OVER) ad un funerale non bisogna mai piangere/ perché non
bisogna rubare la scena al dolore dei parenti/ questo/ non è consentito//
Pecché immorale//

Jep è calato nella descrizione minuta dell’atteggiamento ritenuto consono a un funerale, anche questo regolato dalla mondanità e dalle imposizioni dell’apparenza; l’accento campano segna, nel monologo, i luoghi in cui quell’inconsistenza priva di sincerità (che detta legge del vivere anche la morte) si esplica nel massimo dell’ipocrisia. In questa direzione agiscono le espressioni *ma che sta dicend’ Jep Gambardella?* e *Pecché immorale* ma con una diversità che ci apprestiamo a riconoscere. Mentre il secondo è mirato a esecrare la sanzione al pianto, non più letto come exteriorizzazione sincera del dolore, ma come imperdonabile gesto che *ruba la scena*, il primo lascia volutamente aperta una doppia interpretazione: *ma che sta dicend’ Jep Gambardella?* può essere letto sia come manifestazione del voyeurismo mondano (la domanda curiosa del pubblico, stuzzicata dal gesto di Jep), sia – volendo attribuire al monologo anche le sembianze del soliloquio – come rimprovero che Jep rivolge a sé stesso per aver pronunciato quelle parole stereotipate e prive di sincerità di fronte al vuoto della morte.

Dai discorsi di ri-uso della mondanità, Sorrentino passa ai discorsi di ri-uso mediatico per indagare in *Loro* non soltanto, o non tanto la figura di Berlusconi, quanto il potente ponte che il discorso dello stesso politico ha generato e che ha reso tutti *cittadini al di sopra di ogni*

*sospetto*⁶⁶. L'operazione di smascheramento procede anche qui per mezzo dei tratti regionali del campano. Il Berlusconi di Sorrentino non è il Berlusconi reale, è il Berlusconi costruito dalla memoria di ciascuno di noi e così Servillo, nel momento in cui ne rinenuncia i tratti contenutistici più conosciuti, ne evita le specificità lombarde: i suoni della regionalità campana creano il distacco critico utile a smascherare entrambe le operazioni, quella riflessa di Silvio Berlusconi e quella riflettente del regista.

Le scelte linguistiche di Sorrentino restano – come l'estetica delle sue immagini – un *unicum* del panorama cinematografico contemporaneo. Sorrentino è uno dei pochi che ha lavorato sull'italiano *standard* e di uso medio al cinema come momento di riflessione; che lo ha allontanato dalle incongruenze del doppiaggese, dal risentimento critico che il doppiaggese spesso trascina con sé. Un *unicum* che racconta attraverso la lente della lingua alta (se non letteraria) il suo essere così artificiosa e insieme così potente, alla pari dell'immagine: «la parola, infatti, proprio come un'immagine, grazie alla sua profondità, invita lo spettatore alla riflessione»⁶⁷.

Sullo stesso versante, opposto nelle scelte di ambientazione e dunque anche per le scelte linguistiche, si collocano quelle prove registiche che, in maniera altrettanto interessante e per numero maggiore, raccontano l'italiano come una conquista ancora difficile da raggiungere e che, quindi, affidano la ricerca espressiva al dialetto.

Al dialetto come lingua separata, altra rispetto all'italiano, sono dedicati gli sguardi sull'enclave chiusa e violenta della criminalità: per la Puglia sono *La capagira* (Piva, 1999), *Sangue vivo* (Winspeare, 2000), *La vita in comune* (2017); per la Campania *Gomorra* (Garrone, 2008), *La paranza dei bambini* (Giovannesi, 2009), *Song 'e Napule* e *Ammore e malavita* (Manetti Bros, 2014 e 2017); per la Calabria *Anime nere* (Munzi, 2014) e *Aspromonte, la terra degli ultimi* (Calopresti, 2019), mentre è proprio dall'associazione siciliano-mafioso che la ricerca linguistica sull'isola parte per svincolarsi da uno stereotipo tanto duraturo al cinema e nel cinema. In alcuni di questi film, l'italiano è il codice del riscatto culturale e sociale (*La vita in comune*⁶⁸ e *Aspromonte*⁶⁹), in molti altri è il codice estromesso, senza dimora, la cui

⁶⁶ Idini, 2018: 17-61.

⁶⁷ Cialdini, 2020: 214.

⁶⁸ Carosella, 2020: 50.

⁶⁹ Sommario, 2020: 63.

assenza significa non solo il non riconoscimento dello Stato e denuncia, invece, anche l'assenza dello Stato stesso. Breve ed efficace, in questo senso, uno scambio di battute interno ad *Anime nere* (Munzi, 2014), dove il rimando culturale al dialetto assume «la dimensione del tragico»⁷⁰:

VALERIA [moglie di Rocco]: Mi fate capire qualcosa? / è un problema parlare italiano?

ROCCO: Porta pazienza Vale'/ l'italiano/ dalle parti loro/ non è arrivato ancora//

NIPOTE LEO: Meno male// Garibaldi/ danno fece una brutta fine//⁷¹

Il dialetto è espressione delle consuetudini (anche quelle più ferine), rappresenta il progressivo ritorno sugli schermi dell'irriducibile complessità del reale – come si diceva – tanto che, accanto al dialetto, sempre più sentite e visibili sono le lingue straniere di immigrazione. Il moto centrifugo che i finanziamenti regionali al cinema hanno incentivato e la conseguente presa di distanze da Roma sono tra i fattori che più hanno influito sulla spazialità delle inquadrature:

Mai come in questi quindici anni [...] la macchina da presa si è mossa a campo totale percorrendo l'Italia delle grandi città e delle province e cercando di raccontare storie che dessero il senso ora dell'appartenenza, ora della dis-unità, della disgregazione di tutti i parametri e tutti i modelli⁷².

I finanziamenti da un lato e, ancora una volta, il documentario dall'altro. Come già fu per Olmi, anche oggi l'esperienza documentaria ha cementificato pratiche registiche che trovano nella lingua l'espressione più intima di ciò che le immagini catturano. Lo spazio che emerge non è soltanto pretesto per l'ambientazione, ma è l'essenza delle narrazioni, ne diviene quasi uno dei personaggi: *Il vento fa il suo giro*, *L'Uomo che verrà*, *Un giorno devi andare*, *Volevo nascondermi* (Diritti, 2005, 2009, 2013 e 2020); *Nuovomondo* e *Terraferma* (Criaiese, 2006 e 2011); *La destinazione* (Sanna, 2003), *Sonetàula* (Mereu, 2018), *Io sono Li*, *La prima neve*, *Pianeta mare* (Andrea Segre, 2011, 2013 e 2019), *Piccola patria* (Rossetto, 2013),

⁷⁰ Piotti, 2016: 148.

⁷¹ Ibidem.

⁷² Brunetta, 2007: 663.

il già citato *Gomorra* e *Dogman* (2018) di Garrone, l'*Aspromonte* di Calopresti e *Anime nere* di Munzi.

Per descrivere gli effetti che l'allontanamento da Roma ha comportato e per l'esemplificazione di quel processo valoriale che i luoghi attraversano in rapporto alla mimesi linguistica, efficaci si presentano *Lo chiamavano Jeeg robot* (Mainetti, 2015) e il sopraccennato *Dogman* (Garrone, 2018). In entrambi, l'allontanamento è racchiuso nelle scelte di campo: la macchina da presa colloca lo sguardo in una periferia bassa e degradata di Roma e la capitale, così distante da quei monumenti che ne hanno consacrato la visione al cinema, non solo non è riconoscibile ma sembra quasi non esistere. Com'era accaduto alla Venezia di *Pane e tulipani* (Soldini, 2000) e a quella di *In memoria di me* (Costanzo, 2006), anche qui Roma è un non-luogo: la macchina da presa inquadra la periferia al margine della capitale e insieme esclude ed emargina la capitale. La lingua diventa allora il solo cronotopo di ancoraggio e insieme espressione intima dell'ambientazione; un romanesco sbracato, truce, 'burino' traduce lo squallore, la fatiscenza delle cose e delle persone.

Prendiamo ad esempio un estratto di *Dogman*:

*MARCELLO: (chiude la porta del negozio) Ou! Simò? Ma...

*SIMONE: Vié qua Marcè/ senti// (bussa sul muro cavo)

*MARCELLO: Eh...

*SIMONE: No 'o senti ch'è vòto?

*MARCELLO: Sì lo sento/ e allora?

*SIMONE: Mo' famo un buco... e stamo de llà//

*MARCELLO: Che dici Simone// Da Franco? No/ no no... Simone/ lascia stà//

*SIMONE: Perché no?

*MARCELLO: Eh perché Franco è n'amico// Lascia stà//

*SIMONE: Amico de chi?

*MARCELLO: È un amico mio//

*SIMONE: Quello è amico solo d'i sordi/ che sta a ddi//

*MARCELLO: Dai/ veramente// Simò/ per favore... cioè/ che ti sei messo in tésta?

*SIMONE: Je levamo tutto//

*MARCELLO: Simone.. a me qua me vojono tutti bene nel quartiere// E ci tengo// Lascia stà/ ma scusa/ ma co' tutti i [...] che ce stanno/ ma proprio qua! Devi fa sta cosa?

*SIMONE: Sé//

*MARCELLO: Ma perché?

*SIMONE: Perché?! Perché te stai qua e lui sta llà/ perché?

*MARCELLO: Simone/ io perdo tutto// Ho 'na fijia... 'o sai quant'ho impiegato a fare tutto questo? No/ lascia stà// Annà va/ cioè... vai da n'artra parte/ veramente// Non me va/ non me la sento//

*SIMONE: Posso parlà mo'?

*MARCELLO: Simone/ non c'è niente da parlà//

*SIMONE: Ti faccio un lavoro pulito io Marcè//

*MARCELLO: T'ho detto no/ qua/ non se fa niente/ punto// E basta// Io qua ci tengo al quartiere//

*SIMONE: Me senti 'na vorta...

*MARCELLO: No <non te voglio sentire non te voglio sentì Simò/ Simone!>

*SIMONE: <Fidete de me 'na vorta// 'Na vorta/ chiudi>...

*MARCELLO: No/ sta vorta no//

*SIMONE: 'Na vorta... chiudi e portame 'e chiavi/dai/ me porti le chiavi e ce penso <io>/ 'na vorta/ te faccio svoltà//>

*MARCELLO: <Simone/ non m'aspettà>/ non te porto niente non te porto niente/ non m'aspettà proprio// (Simone lo afferra per il colletto del camice, lo solleva di peso e lo sbatte contro la vetrina iniziando a schiaffeggiarlo) Simone... no/ ahia! Ahia!

*SIMONE: Me devi sentì! Quando te parlo/ Marcè//

*MARCELLO: Ou!

*SIMONE: Sono un amico tuo io/ sì o no?

*MARCELLO: Sì...

*SIMONE: Allora chiudi e me porti le chiavi//

*MARCELLO: Va bbene...

La caratterizzazione regionale appare più intensa rispetto ai film precedentemente analizzati e viene messa in scena attraverso un parlato che non opera una selezione nella rappresentazione dei fenomeni del romanesco: forme apocopate (*Simò, Marcè, stà, ddì, co', svoltà, annà* con assimilazione, *parlà*, etc.), esiti della lex Porena (*no 'o senti, 'o sai*), rotacizzazione di *l* davanti a consonante (*n'artra, vorta*), conservazione di /e/ nei clitici protonici e postonici (*me vojono, fìdete, portame, me senti, me devi sentì, non te voglio sentire*) ma anche nella preposizione *di* (*de llà*); pronuncia intensa di [b] intervocalica anche nella fonosintassi (*va bbene*), terminazione in *-amo* della prima persona plurale del presente indicativo (*famo, stamo, levamo*) e poi ancora monottongamenti (*vòto*) e sviluppo $\lambda > [j]$ (*fija, vojo, jè*). In particolare, gli ultimi due fenomeni in elenco sono interessanti perché collocano il romanesco su un versante 'basso' della diastratia⁷³ e dunque confermano quanto prima si diceva in merito al forte legame tra lingua e ambientazione.

⁷³ D'Achille, 2011.

Attraverso lo spazio e attraverso la lingua Garrone mette in scena il soffocamento⁷⁴. Parte inscindibile dell'ambientazione, il romanesco è il codice della violenza psicologica, della prevaricazione, di scambi dialogici che per Marcello non portano mai a nulla, non riescono a farsi sentire, sopraffatti dall'irruzione della fisicità. All'interno di una periferia che è una bolgia, umana e urbana, Marcello è fuori posto, così com'è teso alla ricerca dell'approvazione, dell'affetto, di un abbraccio in un mondo che traffica con la cocaina e con la ricettazione e di cui ne paga il prezzo; lo è fino a quando non rinchiude Simone in gabbia, in mezzo ai cani, finché non escogita la vendetta e lo attira, schiavo dei suoi traffici, in un tranello violento e mortale. Il suo romanesco (per lo più annacquato) diventa allora voce di qualcos'altro, di una paura inconscia e di un'ansia che per tutto il film illuminano la parte migliore e peggiore del pubblico. Il romanesco diventa allora lingua non intima ma istintiva, la lingua degli istinti animali di difesa e sopravvivenza che dovrebbero essere sopiti dalla civiltà e che, al contrario, tornano spesso a ringhiare feroci, come il cane in apertura del film.

Se il luogo diventa protagonista, non da meno possono esserlo le lingue che lo raccontano. La lingua diviene quasi un'autofinzione, la ricerca di un Io attraverso il codice che gli appartiene, il codice del suo racconto⁷⁵. Il forte legame tra lingue e paesaggio è esemplificativo nelle prime inquadrature di *Piccola patria*⁷⁶, negli sguardi sulla laguna di *Io sono Lì*⁷⁷, tra le foreste de *La prima neve* o de *L'Uomo che verrà*, dove le cortecce degli alberi sono la corteccia dei volti, le loro vite impegnate a resistere e a combattere per la resistenza. O ancora i paesaggi dipinti da Ligabue in *Volevo nascondermi*, dove l'emiliano e la vivacità dei colori ritagliano il paesaggio interiore del personaggio e si legano alla tela; o come per Crialese, i cui film portano «alle estreme conseguenze la metafora dell'isola (Sicilia e isole minori) come forma di isolamento e autoisolamento, anche e soprattutto linguistico»⁷⁸.

⁷⁴ Il rispecchiamento tra spazi ambientali e lingua è una costante cara a Garrone che lo aveva precedentemente sperimentato ne *L'imbalsamatore* (2002), in *Primo amore* (2004), *Gomorra* (2008) e *Reality* (2012).

⁷⁵ Interessante per capire il rapporto intimo che alcuni registi cercano nell'espressione del dialetto come forma di narrazione personale, parola dell'Io, si rimanda all'intervista di Andrea Segre Cfr. Rossi-Minuto, 2020: 293-295.

⁷⁶ Idini, 2021: 152-153.

⁷⁷ Ivi: 165-166.

⁷⁸ Rossi, 2017: 26.

I lungometraggi di Crialese (in particolare *Nuovomondo* del 2006 e *Terraferma* del 2011) permettono di sottolineare un altro elemento rappresentativo del cinema italiano contemporaneo, derivato dal binomio paesaggio/lingue: la presenza degli stranieri. Da qualche anno a questa parte, infatti, le rappresentazioni filmiche restituiscono, come necessaria, la narrazione di coloro che provengono dall'altrove e che abitano l'Italia; e lo fanno in modo rinnovato, distante da esiti comici e caricaturali e anche dalla dialettica noi-voi in cui era nuovamente precipitato il cinema nel periodo di poco precedente e immediatamente successivo all'11 settembre 2001⁷⁹ (si pensi a pellicole come *L'Articolo 2* di Zaccaro, *L'albero dei destini sospesi* di Benhadj, *Io, l'altro* di Mellitti, o ancora *La giusta distanza* e *La sconosciuta*, entrambi affrontati nel paragrafo precedente). Pare quasi il caso di dire che il cinema di oggi 'ascolta' lo straniero, perché al di là dell'accoglierne i volti e le storie, ne integra specialmente le lingue. La diversità, la marginalità, i vissuti che raccontano sono una prospettiva: le lingue africane, quelle arabe, il cinese, il turco non si aggiungono soltanto come tasselli, ma modificano e ridefiniscono i ruoli.

Dai film di Crialese a *Io sono Li* e *La prima neve* di Segre, a *Piccola patria* di Rossetto, all'estremità raggiunta da *Là-bas. Educazione criminale* (Lombardi, 2011) dov'è l'italiano a essere straniero, il cinema contemporaneo interroga le lingue straniere come portatrici di culture non simili, ma di identità e storie alla pari. A queste, o da queste rinnovato, si affianca l'italiano lingua seconda, materna o adottiva che, come Graziella Favaro ha tracciato, mostra diverse sfaccettature e diviene:

lingua della sopravvivenza per gli adulti neoarrivati in Italia; lingua del lavoro e degli scambi per chi risiede qui da più tempo; [...] lingua "filiale" per le famiglie straniere, i cui figli portano ogni giorno dentro la dimora nuovi termini e dunque nuovi significati e racconti; lingua di comunicazione quotidiana e di scolarità; [...] lingua adottiva [...]⁸⁰.

Il valore nuovo assegnato all'italiano compare spesso nei momenti di scambio di informazione linguistica e cioè quando i personaggi traducono, o replicano uno stesso

⁷⁹ Annunziata, 2013: 164.

⁸⁰ Favaro, 2016: 1-2.

significato nei due codici; ne guardiamo un paio di esempi tratti da *Io sono Li* e *La prima neve*:

Io sono Li

*AVVOCATO: [...] Oh fioi! A la pensión del Coppe!

*COPPE: As mas darse al cin!

*SHUN LI: Cos'è la pènsionè? (scandendo la parola pensione)

*BEPÌ: Fine lavoro// Da domani Coppe non lavora più//

*SHUN LI: (traducendo pensione in cinese) [...] // Pensione/ in Cinese/
(ripete la parola nella sua lingua) [...]

*AVVOCATO: (imitando il suono appena sentito e ridendo) Ue tuinsciù!

*SHUN LI: (ride)

*COPPE: Tueisciò!

*AVVOCATO: Ah tuesciò/ dai Coppe!

*COPPE: (brindando con gli amici e Shun Li) Ai tuenscionati italiani!

La prima neve

7*MICHELE: Visto? Una tana di gufo!

8*DANI: Ah/ hibou//

9*MICHELE: In africano?

10*DANI: No è francese/ hibou//

11*MICHELE: Ibù...

12*DANI: Hibou//

13*MICHELE: Ibù!

Lo spazio contemporaneo (reale, rappresentato, immaginato) è il teatro dell'incontro con l'Altro, un margine vissuto come frontiera che è la tematica che con più forza emerge sugli schermi degli ultimi anni; il margine degli incontri linguistici che rivela il nuovo plurilinguismo in cui siamo immersi. La famiglia, le dimensioni intime che ritaglia, le solitudini che si porta dentro sono ancora una volta il punto di congiunzione tra la lingua e le immagini. La famiglia è il punto di partenza, il punto nodale e di arrivo di molte pellicole in un modo che oggi più che mai ne lascia percepire il ruolo nucleare di comunità. Dov'è disgregata tende alla riunificazione (non importa con chi, non importa come) e dov'è integra è la roccaforte della criminalità, slegata dalla comunità da ferite insanabili. Eppure, in ogni sua forma, la domanda di comunità è forte perché *la comunità ci manca*⁸¹.

La domanda di italiano che spesso viene posta a collante, o che, nella sua forma di interlingua diviene collante tra le identità, risponde a questo bisogno.

Dialetto e lingue straniere entrano nelle narrazioni filmiche come lingue filmate alla pari dell'italiano, codici riconosciuti ed essenziali al racconto, carichi di valori simbolici e metaforici. Uno tra tutti, più sottile e insieme profondo, che racchiude gli altri: dialetto e lingue straniere sono codici sconosciuti allo spettatore che li ascolta e che ha bisogno della mediazione dei sottotitoli per comprenderne il significato. E la mediazione arriva attraverso l'italiano, lingua dei più, lingua di tutti, che crea il contatto con chi guarda e prepara l'incontro. Un'altra possibilità di riscatto (sociale, e diverso).

4. PER CONCLUDERE

La massa è il pubblico a cui, fin dai suoi esordi, il cinema si è rivolto e con cui ha dialogato. Nella massa si sono poi distinti pubblici diversi che il cinema è riuscito, o ha tentato di attirare, coinvolgere, riprendere, restituire, ma la massa è il suo indicatore sostanziale: un film non viene mai pensato per pochi. Il cinema italiano riflette dunque il nostro essere multiformi, ma non si piega a formule indistinte e sceglie la restituzione della nostra complessità. Quello del nostro cinema è un mondo pieno di storie che il cinema non riduce e che invece racconta, da sempre, attraverso modi e voci diverse; la pluralità della realtà viene rappresentata al cinema attraverso la pluralità dei punti di vista e il

⁸¹ Baumann, 2001: V.

plurilinguismo e i film che fin qui hanno accompagnato l'analisi ne danno uno spaccato ben visibile.

E poiché proprio di rappresentazione si tratta, ciò che cambia all'interno del cinema sono gli stili: dai Cinepanettoni, alla Commedia, alle nuove spinte neorealistiche (come sono state spesso definite) i film a volte banalizzano, a tratti stereotipizzano e altre volte, forse più numerose, interrogano la realtà e le lingue. Ma sono pur sempre rappresentazioni della realtà e delle lingue.

La metafora dello *specchio a due raggi* sembra poter essere applicata con più forza alla lingua filmata dell'oggi anche per il senso di orizzontalità che in essa è contenuto: l'introduzione e riscoperta delle numerose identità linguistiche della nostra penisola; la piena accoglienza ed estensione dei fenomeni del neoitaliano e delle varietà di italiano; la parità raggiunta da dialetti e lingue straniere come codici della comunicazione; la condivisione di modi e formule provenienti da altri media che suggeriscono quasi una ristrutturazione della definizione di film e di cinema:

Mai come oggi, dunque, non di UN SOLO italiano, UNA lingua del cinema si potrà parlare, ma di LINGUE, al plurale, di un cinema, anzi, di un mondo di narrazioni audiovisive (indipendentemente dal fatto che siano composte per e fruite nella sala, oppure in TV, al PC o sul telefonino ecc.) che se ne riappropria in chiave critica e le ridiffonde presso il pubblico partecipe⁸².

Un movimento democratico che è intrinseco alla lingua e che viene riflesso nella e dalla lingua filmata.

BIBLIOGRAFIA

Baumann Z. (2001), *Voglia di comunità*, Laterza, Roma-Bari.

⁸² Rossi, 2020: 16; Mario Piotti (2016) aveva appunto intitolato il proprio contributo: *Le lingue del cinema*, sottolineando già l'impossibilità di parlare di una sola lingua filmata.

- Brunetta G.P. (2007), *Il cinema italiano contemporaneo. Da "La dolce vita" a "Centochiodi"*, Editori Laterza, Roma-Bari.
- Brunetta G. P. (2012), "Cinema italiano oggi: eredità, tradizione, orizzonti narrativi, forme della speranza", in *Annali di italianistica*, vol.30, pp. 31-50.
- Cabibbo S. (2018), "I «discorsi a gazzosa» di Ovosodo: un film livornese che parla a tutti, in *Lingua nostra*, LXXIX, 1-2, pp. 38-51.
- Carosella M. (2020), "Puglia in ciack! Attori, registi, film", in Rossi F., Minuto P. (a cura di), *Parole filmate: le lingue nel/ del cinema italiano contemporaneo*, Quaderni del CSCI, 16, pp. 46-55.
- Clemenzi L, Gualdo R. (2017) "Il documentario: scuola di cinema e di lingua (1948-1968), in Giuseppe Patota/Fabio Rossi (a cura di), *L'italiano al cinema, l'italiano nel cinema*, Firenze, goWare, pp. 117- 126.
- Cialdini F. (2020), "Il linguaggio dei film di Sorrentino", in Rossi F., Minuto P. (a cura di), *Parole filmate: le lingue nel/ del cinema italiano contemporaneo*, Quaderni del CSCI, 16, pp. 206-2014.
- D'Achille P. (2011), "Roma, italiano di", in *Enciclopedia dell'italiano*, Treccani [https://www.treccani.it/enciclopedia/italiano-di-roma_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/italiano-di-roma_(Enciclopedia-dell'Italiano)/)
- De Blasi N. (2011), "Napoli, italiano di", in *Enciclopedia dell'italiano*, Treccani [https://www.treccani.it/enciclopedia/italiano-di-napoli_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/italiano-di-napoli_(Enciclopedia-dell'Italiano)/)
- De Gaetano R. (2016), "Prefazione", in Id (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, vol.3, Mimesi, Sesto San Giovanni, pp.
- De Rossi C. (2010), "Quando e come il cinema parla dialetto", in *Italica*, vol.87, n.1, pp. 92-106.
- Favaro G. (2016), "L'italiano che include: la lingua per non essere stranieri. Attenzioni e proposte per un progetto di formazione linguistica nel tempo della pluralità", in *Italiano LinguaDue*, 8, 1, pp. 1-12.

- Galimberti M. (2017), “Valerio Mastandrea. Un attore ‘normale’”, in Armodica P., Minuz A. (a cura di), *L'attore nel cinema contemporaneo. Storia, performance, immagine*, Venezia, Marsilio, pp. 144-156.
- Gargiulo M. (2020), “Eterotipie linguistiche e cinematografiche. Come il cinema ridefinisce lo spazio urbano”, in Rossi F., Minuto P. (a cura di), *Parole filmate: le lingue nel/del cinema italiano contemporaneo*, Quaderni del CSCI, 16, pp. 26-34.
- Gheno V. (2016), “La grande incertezza. Alcune considerazioni sociolinguistiche a margine della *Grande Bellezza*”, in Gargiulo M. (a cura di) *Lingue e linguaggi del cinema in Italia*, Aracne, Ariccia (RM), pp.137-155.
- Giordano F. (2020), “Il cinema contemporaneo in Sicilia, lingua e linguaggi: gli eclettici”, in Rossi F., Minuto P. (a cura di), *Parole filmate: le lingue nel/del cinema italiano contemporaneo*, Quaderni del CSCI, pp. 64-72.
- Grochowska-Reiter A. (2020), “La commedia italiana come specchio di lingue e dialetti”, in Rossi F., Minuto P. (a cura di), *Parole filmate: le lingue nel/del cinema italiano contemporaneo*, Quaderni del CSCI, pp. 17-25.
- Grochowska-Reiter A. (2016), *Commedia all'italiana come specchio di stereotipi veicolati dal dialetto*, Peter Lang, Francoforte.
- Idini M. (2021), *Parole filmate a Nord-Est. Le scelte plurilingui nella rappresentazione del Triveneto al cinema*, Franco Cesati Editore, Firenze.
- Idini M. (2018), “ ‘Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto’: *Loro* nell'obiettivo di Paolo Sorrentino”, in *Lingue e Culture dei Media*, vol.2, n.2, pp. 17-61.
- Idini M. (2017), “La lingua al botteghino”, in *Lingue e Culture dei Media*, v.1, n.1, pp. 15-35.
- Laffi S. (2004), *La congiura contro i giovani*, Feltrinelli, Milano.
- Manzoli G. (2015), “Habitus”, in De Gaetano R. (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, volume II, pp.7-68.
- Masini A. (2016), “L'italiano contemporaneo e la lingua dei media”, in Bonomi I., Morgana S. (a cura di), *La lingua italiana e i mass media*, Carocci, Roma, pp. 17-39.

- Mereu M. (2020), “Lingue generazionali: come parlano gli adolescenti nel cinema italiano contemporaneo”, in Rossi F., Minuto P. (a cura di), *Parole filmate: le lingue nel/del cinema italiano contemporaneo*, Quaderni del CSCI, 16, pp. 158-166.
- Moccagatta R. (2001), “La retorica della provincia”, in Canova G., Farinotti L. (a cura di), *Atlante del cinema italiano. Corpi, paesaggi, figure del contemporaneo*, Garzanti, Milano, pp. 55-79.
- Moccagatta R. (2011), “La lingua salvata: dialetti, gerghi e umori regionali”, in Canova G., Farinotti L. (a cura di), *Atlante del cinema italiano. Corpi, paesaggi, figure del contemporaneo*, Garzanti, Milano, pp. 285-299.
- Morreale E. (2014), “Bambino”, in De Gaetano R. (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, vol. 1, MIMESIS Edizioni, Milano, pp. 107-171.
- Petrini D. (2020), “Il linguaggio politico nei film italiani del terzo millennio”, in Rossi F., Minuto P. (a cura di), *Parole filmate: le lingue nel/del cinema italiano contemporaneo*, Quaderni del CSCI, 16, pp. 177-186.
- Piotti M. (2016), “Le lingue del cinema”, in Bonomi I., Morgana S. (a cura di), *La lingua italiana e i mass media*, Carocci editore, Roma, pp.117-165.
- Raciti G. (2009), “Il brusio del dialetto come godimento plurale della lingua”, in Parigi S., Uva C., Zagarrìo V. (a cura di), *Cinema e identità italiana*, Roma Tre-Press, Roma, pp. 75-82.
- Rossi F. (2020), “La filmologia linguistica e il nuovo cinema italiano plurilingue”, in Id, Minuto P. (a cura di), *Parole filmate: le lingue nel/del cinema italiano contemporaneo*, Quaderni del CSCI, 16, pp. 8-16.
- Rossi F. (2017), “L'italiano al cinema, l'italiano del cinema: un bilancio linguistico attraverso il tempo”, in Patota G., Rossi F. (a cura di), *L'italiano al cinema, l'italiano del cinema*, GoWare, Firenze, pp. 11-32.
- Rossi F. (2015), “Lingua”, in De Gaetano R. (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, volume II, pp.141-213.

- Rossi F. (2006), *Il linguaggio cinematografico*, Aracne, Roma.
- Ruggiano F. (2020), “Le lingue della marginalità nel cinema italiano degli ultimi anni”, in Rossi F., Minuto P. (a cura di), *Parole filmate: le lingue nel/ del cinema italiano contemporaneo*, Quaderni del CSCI, 16, pp. 167-176.
- Setti R., Cialdini F. (2020) “Parole dai corridoi vaticani: *Habemus Papam* e *The Young Pope* a confronto”, in Piotti M., Prada M. (a cura di), *A carte per aria. Problemi e metodi dell'analisi linguistica dei media*, pp. 113-130.
- Setti R. (2020), “Gli ultimi vent'anni di Nanni Moretti: luoghi e mezzi di (non) comunicazione”, in Rossi F., Minuto P. (a cura di), *Parole filmate: le lingue nel/ del cinema italiano contemporaneo*, Quaderni del CSCI, 16, pp. 187-195.
- Sommario G. (2020), “Calabria”, in Rossi F., Minuto P. (a cura di), *Parole filmate: le lingue nel/ del cinema italiano contemporaneo*, Quaderni del CSCI, 16, pp. 56-63.
- Sommario G. (2017), “Massimo Troisi parte-nopeo e arriva italiano”, in Patota G., Rossi F. (a cura di), *L'italiano al cinema, l'italiano del cinema*, GoWare, Firenze, pp. 89-99.
- Tagliabue C. (2000), “La macdonaldizzazione del consumo. Per un identikit dello spettatore italiano”, in Zagarrìo V. (a cura di), *Il cinema della transizione. Scenari italiani degli anni Novanta*, Marsilio Editori, Venezia, pp. 282-288.
- Zagarrìo V. (2006), “Certi bambini... i nuovi cineasti italiani”, in Id (a cura di), *La meglio gioventù. Nuovo cinema italiano 2000-2006*, Marsilio Editori, Venezia, pp.11-19.
- Zumbo S. (2015), “Il fantasma materno nel cinema di Paolo Sorrentino”, in *Cinecritica*, 80, pp. 80-91.