

IL CINEMA FUORI DAL CINEMA: *SONG 'E NAPULE* DEI FRATELLI MANETTI.

Marta Idini¹

1. INTRODUZIONE

Molte sono le direttrici scelte dal cinema contemporaneo per rappresentare la realtà e molteplici sono diventati gli spazi, i territori e i luoghi del reale entro cui la macchina da presa si sta muovendo. Il Sud, tuttavia, appare oggi come una mediana del nostro cinema, ormai rappresentativo di una (ri)scoperta dei modi, degli stilemi e dei significati del linguaggio cinematografico e della lingua filmata. Resta, in molta commedia, la stereotipia di un tempo, ma anche questa più bilanciata o meglio reindirizzata da prove registiche che cercano di decostruire l'immagine depauperata del Sud con la quale non si conciliano. Diversi sono i registi che sviluppano l'opzione della realtà locale come luogo in cui evidenziare i paradossi del globale e che lo fanno non solo decentrando lo sguardo verso le periferie e i margini delle grandi città, ma anche attraverso le lingue², spesso e volentieri deprivate dagli stigmi culturali in cui erano state relegate.

In questo panorama multiforme è rimasta coinvolta la città di Napoli, che della multiformità è stata eletta bandiera e che oggi è al centro di uno spiccato interesse visivo e antropologico. Riporto qui solo alcuni titoli che il grande pubblico può aver intercettato in sala e non: le pellicole di Garrone (*Reality* e *Gomorra*), *Mister Felicità*, *Indivisibili*, *La paranza dei bambini*, *Napoli velata*, fino all'ultima prova firmata dalla regia di Sorrentino: *È stata la mano di Dio* e al recentissimo *Mixed by Erry* (2023) di Sibilla. Ma tra un intento mimetico e uno comico, uno tono tragico e l'altro scanzonato; tra gli sguardi dei registi sul cinema e su Napoli, è parso interessante interrogarsi sulla visione dei fratelli Manetti in *Song 'e Napule*. I Manetti, infatti, nel recupero citazionistico di molti generi e film della nostra storia del cinema, sembrano aver tracciato altre possibilità della lingua nella comicità e del visibile nel cinema. Attraverso un *continuum* linguistico che ingloba le varietà dell'italiano, per mezzo (letteralmente, verrebbe da dire)

1 Università degli Studi di Milano;

2 Per una panoramica approfondita sulla cinematografia contemporanea cfr. Gargiulo (2016); Rossi-Minuto (2020); Stromboli (2022); Rossi (2023).

dell'intersezione tra il linguaggio cinematografico e quello del fumetto³, i Manetti e il loro *Song 'e Napule* si spostano su un altro asse dello sguardo sulla realtà al cinema, uno sguardo che pare avvicinarsi sempre più allo spettatore, nonostante le distanze della macchina da presa e dei suoi obiettivi.

Song e' Napule esce in sala nel 2013. La trama del film è inserita all'interno di una ricca tradizione di genere: la commedia, la sceneggiata e il poliziesco (quest'ultimo di predilezione dei Manetti, impegnati nella scrittura, sceneggiatura e regia de *L'ispettore Coliandro*, serie televisiva distribuita dalla RAI). Protagonista di *Song 'e Napule* è Paco Stillo, un ragazzo che non trova impiego con la sua laurea al Conservatorio e che, grazie alla raccomandazione della madre, ottiene un posto in polizia. L'incontro con il commissario Cammarota, agente speciale e capo della squadra antimafia, cambierà le sorti di Paco che, diventato agente di copertura, dovrà vestire i panni di Pino Dinamite. Il coinvolgimento di Paco nella squadra antimafia non deriva da capacità, o da particolari qualità dimostrate come poliziotto; viene invece reclutato perché pianista. Cammarota, infatti, era stato avvertito dai suoi due più stretti collaboratori (Torrione e Giulietta) che Il Fantasma (Serracane), il boss più crudele e spietato della Camorra e anche il più ricercato, avrebbe partecipato a un matrimonio (quello della figlia di Scornajenco, boss del nucleo camorrista di Somma Vesuviana) in cui avrebbe suonato la band di Lollo Love, celeberrimo cantante neomelodico del panorama campano. Paco riceve allora l'identità di Pino, si inserisce sotto copertura nella band di Lollo e attende il giorno del matrimonio per individuare prima e fotografare poi il volto del Fantasma (Serracane), elemento dell'identità del camorrista che la polizia non ha mai posseduto. Nel tempo che intercorre tra l'inserimento nella band e il suo ingresso al matrimonio, nel contatto con i codici (linguistici, culturali e sociali) di Lollo e di sua sorella Marianna, Paco (alias Pino) è costretto a misurarsi con i propri pregiudizi e con l'emarginazione, o l'estraneità al contesto che questi gli hanno ritagliato. Paco non parla napoletano, non mangia né apprezza la cucina napoletana ed è manicheo nel rispetto delle regole. Ma dopo ogni contatto, che è poi anche un incontro, nulla rimane come prima. Attraverso rocambolesche disavventure che da molto lontano riallacciano i fili della commedia degli equivoci, la costruzione del rapporto tra Paco (Pino), Lollo e Marianna assume i connotati di una risposta che i registi danno al difficile processo di identificazione nel panorama complicato delle vite.

Di seguito una breve scheda che sintetizza le informazioni principali sulla pellicola:

3 Degli stessi registi ricordiamo *Diabolik*, uscito nelle sale cinematografiche nel 2021.

Tabella 1

| | |
|----------------------------|-------------------------------------|
| Titolo | <i>Song 'e Napule</i> |
| Lingua originale | Italiano, napoletano |
| Paese di produzione | Italia |
| Anno | 2013 |
| Durata | 114 minuti |
| Regia | Manetti Bros. |
| Soggetto | Giampaolo Morelli |
| Sceneggiatura | Michelangelo La Neve, Manetti Bros. |
| Casa di produzione | Devon Cinematografica, Rai Cinema |
| Distribuzione | Microcinema, 01 Distribution |
| Fotografia | Francesca Amitrano |
| Montaggio | Federico Maria Maneschi |
| Effetti speciali | Mauro Geldi |
| Musiche | Pivio e Aldo Scalzi |
| Scenografia | Noemi Marchica |
| Costumi | Daniela Salernitano |

Interpreti e personaggi principali

| | |
|-------------------|----------------------------|
| Alessandro Roja | Paco Stillo/ Pino Dinamite |
| Giampaolo Morelli | Lollo Love |
| Serena Rossi | Marianna |
| Paolo Sassanelli | Commissario Cammarota |
| Peppe Servillo | Ciro Serracane |

Mi permetto, infine, di aggiungere una precisazione riguardo alle trascrizioni. Ho trascritto interamente i dialoghi del film e, nel farlo, mi sono servita dei criteri suggeriti da Fabio Rossi⁴ che, nella volontà di raggiungere un pubblico più ampio di fruitori, ha per primo scelto di non utilizzare la trascrizione fonetica. Nel tentativo, dunque, di riprodurre i tratti tipici del parlato napoletano in forme grafiche intuibili ai lettori ho tradotto, ad esempio, nella resa grafica *sch* la palatalizzazione della sibilante (come in *schpara*, *schpóso*); ancora per questioni di leggibilità, l'apertura e la chiusura delle vocali sono segnalate con gli accenti. Della trascrizione fonetica ho però mantenuto la realizzazione dello schwa (come in *fattə*, *paʒʒə*). Con questo non credo di essere incorsa

4 Rossi, 1999.

in una contraddizione poiché, per altri motivi, al pubblico odierno non è sconosciuta la corrispondenza tra il segno ə e la pronuncia dello schwa.

2. UN ORMAI IMPRESCINDIBILE CONTINUUM LINGUISTICO

Nella sua interezza, il parlato di *Song 'e Napule* recupera la tradizione filmica che era già stata del Neorealismo Rosa e della Commedia all'Italiana, dove l'incursione diatopica è massimizzata dai tratti fonetici e concentrata – nelle punte più dialettali – nei contorni dei personaggi marginali (i delinquenti Sanguinella e Pittalone; i camorristi Scornajenco e Serracane, i poliziotti Torrione e Attilio; Nello e Pastetta, membri della band di Lollo Love e le tante comparse che circolano attorno al protagonista: il portiere del palazzo, il produttore musicale, la cameriera alla festa di matrimonio del clan camorrista). D'altronde, trattandosi di una commedia dai toni fortemente comici e sarcastici, non sarebbe potuto essere diversamente; così come, in parte, sulla restituzione linguistica potrebbe aver agito l'identità poliedrica dei due registi, portati alla ribalta dal loro successo come autori del piccolo schermo televisivo⁵. Quello a cui si rivolgono i Manetti è dunque un pubblico variegato e ampio di cui non si vogliono compromettere le capacità di comprensione, ma allo stesso tempo è un pubblico avvezzo a modalità di rappresentazioni più marcate delle parlate regionali e dialettali davanti alle quali non storce affatto il naso⁶. Il titolo rivela il tono del film: il gioco linguistico e interpretativo che si instaura su *Song* dice molto sia sulla vicinanza alla tradizione della sceneggiata napoletana, da sempre incline a mantenere il dialetto anche nei titoli⁷, sia sull'intento caricaturale dei due registi.

L'impianto linguistico omogeneo, entro il quale si muovono tutti i personaggi, è l'italiano neostandard, o dell'uso medio, che ben risponde all'esigenza sottolineata da Masini nell'analisi sulla lingua dei media:

L'intento globale sembra quello del coinvolgimento del destinatario, che si riconosce con agio nell'espressività più colloquiale della sua esperienza quotidiana e vede ben corrisposta nei messaggi ricevuti la sua competenza attiva e passiva, quello che si suole chiamare il suo "sistema di attese"⁸.

5 Il successo dei Manetti è derivato, più che dal cinema, dalla serie televisiva *L'ispettore Coliandro* che dirigono per la Rai dal 2006.

6 In ambito televisivo vale la pena citare (perché ambientato nella stessa area geografica) il successo della serie televisiva *Gomorra*, rilasciata lo stesso anno in cui è uscito il lungometraggio dei Manetti.

7 Raffaelli, 2001: 873.

8 Masini, 2016: 25.

La maturità acquisita dal nostro cinema nel mimare l'oralità è evidente, soprattutto nell'interazione tra le immagini e le parole. Il film è infatti in grado di gestire e riprodurre tutte le possibili combinazioni individuate da McCloud⁹.

Nella scelta registica dei fratelli Manetti non è tanto una varietà, o un codice linguistico a prevalere su un altro perché in *Song 'e Napule* la lingua filmata «riflette quel continuum di varietà [...] di cui i parlanti reali, anche se spesso inconsapevolmente, si servono»¹⁰. Neutralizzate le opposizioni di qualsiasi ordine, o valore storico-sociale che era stato associato alle lingue, i personaggi dei fratelli Manetti usano le varietà linguistiche nel contesto multiforme e variabile delle vite di ciascuno e tutte diventano risorse, alla pari, del proprio racconto (forse, per questo, ancora più credibile).

La verosimiglianza con la riproduzione dell'oralità è ottenuta per mezzo della sintassi: breve, giustappositiva, nominale, spesso ellittica (allo scopo funzionano molto bene i segnali discorsivi), che non supera il primo grado di subordinazione e che è ricca di fenomeni di marcatezza. Tra questi, preponderante è la dislocazione: quella a sinistra (*'na sistemazione l'abbiamo trovata; 'u figliu l'ha voluto chiamare; Il pianoforte ti garantishco che lo sape sunà; quelli là te li devi imparare; l'appuntamento te l'ho quasi rimediato; là ci devi suonare tu; le note nun le conosceva; A quello due cose gli piace fare; L'idèa me l'ha fatta venire Lollo; a te non t'ha detto niènte lui?; le mani nella merda ce le metto; il ciuffo te lo poi pure taglià; il poliziotto non lo voglio più fare*), quella a destra: (*lo sai dove sta?; a raggirarle le regole; dove l'hai pigliati quei vestiti?; glielo dico a Lollo; Lo sapete come lo chiamano?; Guai a chi gliela tocca la figlia! Poi la senti la mazza di ferro!; la buttano la vita!; tu li odi i session man; non la voglio una pistola; non la so usare la pistola; gli voglio davvero bbène a Lollo; lo so il soprannome che m'hanno dato; Fatela divertire la mia bbambina; le tiene tutte le dita!; te la posso chiedere una cortesia?*)¹¹ e non rari casi di dislocazioni che si combinano in un solo enunciato: *a me degli sbarabocchi non me ne fotte nu cazzo; A Lollo Love non gliel'ha ordinato il dottore di andare a cantare nelle feste dei camorristi* e che si affastellano in un intero discorso:

Sequenza 43

6*Q. VITALI: Che cosa gli vogliamo fare a quest'aggente/ questo nostro/
Stillo? Gliela vogliamo dare una promozione? Io non dico c'amma fa
commissario/ ma una medaglia! Gliela dobbiamo dare/ eh eh eh/

9 McCloud, 2018: 162 e 218, individua quattro tipi di combinazione tra parola e immagine: una *additiva*, in cui le parole amplificano o elaborano quanto espresso dalle immagini; una *complementare* o *intersecante*, un tipo di combinazione interdipendente in cui le parole e le immagini procedono insieme per comunicare un'idea che non potrebbero comunicare da sole; una denominata *montaggio*, in cui le parole sono trattate come parte integrante dell'immagine; e una *parallela*, in cui parola e immagine comunicano due messaggi separati, un discorso indipendente l'una dall'altra.

10 Papaccio, 2021: 145.

11 Rossi, 2016; Rossi, 2005.

gliel'appunto personalmente/ teng' 'a manina dolce/ la puntura nun gliela
faccə senti//

All'interno di un costrutto già sbilanciato verso il parlato si aggiungono altri tratti che dimostrano la naturalezza con cui la colloquialità è penetrata nel tessuto della lingua filmata. Particolare, in questo senso, è la comparsa dell'accusativo preposizionale (*lo arrestiamo a Ciro Serracane; 'o tiene per 'e ppalle a Lollo; io l'ho chiamata a llei; a quelli della foto gli ho schedati a tutti quanti*), sicuramente marcato in diatopia¹². Allo stesso modo, e dunque sempre sbilanciato sull'asse dell'oralità, agiscono gli usi pronominali di *ricordarsi* e *scordarsi* (come in: *Te li ricordi i morti ammazzati; Te la ricordi la donna; Te la ricordi la bambina; chista nun se l'è schcurdato*) come ricorda De Santis:

Nel verbo *ricordarsi*, il pronome riflessivo non esprime un partecipante (quindi non introduce un altro argomento del verbo, diverso dal soggetto): si limita a funzionare da un punto di vista sintattico come marca di intransitività; di fatto, però, la sua presenza aumenta il grado di partecipazione del soggetto all'azione o al sentimento espresso dal verbo. La tendenza a usare la variante pronominale si giustifica proprio con questa maggiore componente di affettività. [...] Il verbo *ricordarsi* è intransitivo (e regge la preposizione *di*) ma può essere usato anche come transitivo. Non c'è una forma più corretta o più formale, anche se in generale la dimensione colloquiale favorisce l'uso del verbo pronominale e l'omissione della preposizione¹³.

Maggior partecipazione emotiva e affettiva è attestata anche da: *Me lo devi togliere; quelli là te li devi imparare a memoria; Antonietta/ la figlia/ si deve sposare; Me lo devi portare; se ne voleva scappare dal mio ufficio; Totonno s'è stato zitto; Ti c'ho messo* che sembrano andare di pari passo con il fenomeno del dativo etico tipico dell'area¹⁴.

Decisamente più massiccio è invece il ricorso al *ci attualizzante*, che si diffonde nel parlato della maggioranza dei personaggi e ne acuisce il portato colloquiale: *c'ha rotto proprio u cacchio!; E mó c'abbiamo sto cantante!; e forse c'ha pure una falsa identità; e noi c'abbiamo un magistrato; na volta c'ha detto a uno; Quelle non c'hanno le unghie; c'ho il GPS; c'ho provato!; Ti c'ho messo il pomodorino; c'ho pensato io; c'avevo fattə 'u mattacchione; Non lo so se c'ha probləmi di cuore; E che c'hai fattə*.

Insieme alle dislocazioni, ma con minore incidenza, sono presenti le costruzioni scisse (*E la cosa che ti deve fare ancora più paura/ è che è assai amico di Serracanə; è lei che mi ha fatto entrare in polizia; Ed è per questo che ho preferito pagarvi prima; quello che vi volevo dire è che sono*

12 Rohlfs, 1969: 641; De Blasi, 2011; Giulina Fiorentino (2010) descrive il costrutto dell'accusativo preposizionale anche come tratto pan-italiano, indicativo di un parlato poco sorvegliato.

13 De Santis, 2021.

14 Rohlfs, 1969: 16-17.

veramente felice di conoscervi; questo è stato l'unico capatosta che se ne voleva scappare dal mio ufficio; 'O fatto è/ che a tagliare le gomme ce steva pure [...]; questo Ciro/ figlioccio di Serracane... è lo stesso che si deve sposare la figlia di Scornajenco?) in grado, forse più delle prime, di mantenere coesione e dinamicità all'interno della progressione testuale.

La dimensione orale non trascende però il limite della trascuratezza: anche in diastratia (penso soprattutto al personaggio di Sanguinella) sono stati epurati dal parlato filmico quei tratti della sintassi regionale e dialettale che maggiormente avrebbero compromesso la norma. Fatte salve alcune eccezioni: il già ricordato accusativo preposizionale, la resa transitiva di alcuni verbi (*viene sparata; esci il telefonino*, forme appartenenti anche all'italiano contemporaneo con funzioni ludiche e allusive)¹⁵ e l'ausiliare avere in luogo di essere (*ti hai fatto male?; M'agg' fastidià!*)¹⁶. Altrettanto rari sono i casi di 'che polivalente' (solo tre e tutti con valore causale: *Mó fai una magia e togliti dal cazzo/ / Che sei in ritardo; Nello deve stirare dopo che tu non sei capace; Qua deve stare ca non ce la faceva nemmeno a camminà*) e di che indeclinato (*Un autografo a una nipotina/ che appena le dico*), così come sporadico è il ricorso alla congiunzione *ca* del napoletano (*ggiuro in copp' a la Maronn Incurunata ca s'è un uomo muort; una paura esaggerata ca diventa pazza; A dire a Lollo ca sei nu piezz 'e merda*), usata in una sola occorrenza nel ruolo di pronome: *un acume tattico/ ca m' fa capì ca veramente sotto ci stann' i pall'!*

Come si è potuto intravedere in alcuni esempi, gli elementi diatopici del parlato compaiono – verrebbe da dire spuntano – qua e là come tessere, o inserti che servono «a rendere i personaggi più autentici, più spesso a colorare i dialoghi di una specificità locale, quasi sempre a scopi comici»¹⁷. Nella morfologia la variante regionale è recuperata per mezzo degli articoli e degli infiniti apocopati (*camminà, sapé, sunà, sentì, battezzà, giucà, t'aggità*) e dei pronomi dimostrativi (*chisto*, variante *chistà; chillà: chistà nun se l'è schurdato, chistà è l'ultima telefonatà, pigliatà chisto, Chistà hanno/ sgominato na bbanda, chistà co 'u ciuffà; Chillà me frantuma ll'ossa, chillà nun è una persona, chillà che l'hanno purtata a San Remo?, Chillu strunz!, Ca chillà tènà 'a capa storta!*), che vengono realizzati con più generosità. In pochi di questi (Marianna, Sanguinella e Lollo) sono presenti altre caratteristiche morfologiche del dialetto, per lo più occasionali: la terza persona del pronome obliquo in caso nominativo (*Beato a issà e a issà che ce ne futte*), il mantenimento della geminata di 'illum' in: *Chillà me frantuma ll'ossa*, fino a un errore di transcodificazione in: *Ti piace 'a pall'ecchia*, in cui il suffisso '-ecchio' recupera funzione

15 Rohlf, 1969: 10-11; 114; De Blasi, 2011;

16 Rohlf, 1969: 119-126; allo stesso principio risponde la mancanza del pronome obliquo maschile in luogo del femminile (gli>le) che compare in una sola occasione per bocca di Marianna: *Poi gli è nata una figlia/ questa figlia è diventata adolescente/ e mó guai a fargli uno sgarro che ne so/ basta che un suo compagnigno la chiama chiattona?*

17 Papaccio, 2021: 140.

diminutiva e perde il valore dispregiativo acquisito dal napoletano¹⁸. Sorprendentemente poco rappresentata è la postposizione dell'aggettivo dimostrativo (cinque occorrenze rintracciate: *camion mio, foto sue, capa toia, Il lavoro tuo, canzoni sue*), un tratto che accomuna la parlata napoletana alle altre meridionali¹⁹.

Anche in *Song 'e Napule* l'alveo della commedia pare relegare il dialetto a manifestazione fonetica e tessera lessicale. Alla prima appartengono diverse realizzazioni: la pronuncia indistinta delle vocali finali e, in alcuni casi, di quelle toniche: *sapevamə, nientə, cazəzə, scienziatə, animalə bruttə, piccerəllə, pelləccchiə, anəmə*; la palatalizzazione della sibilante davanti a velare e labiale (*schpara, schbagliatə, schpóso, schquadra, shputo, shpremando*, etc.; che qui è estesa anche davanti a dentale²⁰: *schta, teschta, queschtə, schtai, schtanno, opportunischta*), la pronuncia fricativa dell'affricata palatale (*schcappava, schcurdato, schcoperto, schcout, garantischco, schcarabocchi*, etc.), l'apocope sillabica negli allocutivi (*Sanguinè, commissà, Torrió, Giulìe, Pastè, Mariannì, Marià, signò*) e, via via più rarefatti, il dittongamento metafonetico caratteristico del napoletano²¹ (*vientə, sciemə, cuollə, cuontə, uocchiə, piezzə 'e merda, muort*) e la pronuncia regionale degli avverbi in '-mente'²² (*istantaneamente, esageratamente, veramente, evidentemente, ininterrottamente, cortesemente, precisamente, personalmente, sinceramente*). Del lessico sono allo stesso modo sfruttati i caratteri più riconosciuti e, dunque, riconoscibili: la sostituzione di 'tenere' per 'avere' e 'stare' per 'essere' (riporto alcuni esempi per 'tenere': *tiene anche talento tiene coraggio tiene stoffa/ tiene nu sacco 'e cose, Che motivo teneva di scappare, che faccia tiene, tiene una paura esagerata, E 'a miccə come la tieni*; e qualcuno per 'stare': *Eh/ noi qua stiamo, ci stanno tutti quanti, Il tastierista che stava prima 'e te, sta un uomo in mutandè*), il primo usato anche in locuzione: *tiene 'n capa; tene 'a capa storta*; la resa dell'avverbio sopra con *in* ('n) *copp* (*con tanto 'e lardo in copp' 'e cosce; o ggiuro in copp' a la Maronn; Sagliə in copp'; In copp' all'anəmə 'e mammà; o te levo 'a capa 'n copp' 'o cuollə; talmente in copp' a 'u cazəzə*) e dell'aggettivo o avverbio 'molto' con *assai*, spesso utilizzato come rafforzativo (*Ti piace proprio assai?; è un bellissimo nome me piace assai; è assai amico di Serracanə; Mi fa assai piacere*); l'uso transitivo di 'campare' (*c'ha fatto campare tutti quanti*); l'allocutivo *guaglione*, variante *guaglió*; le espressioni *chiatto* (esteso in tutta l'area centromeridionale: *me manda nu chiattonə 'e tre quintali; la chiama chiattona*) e *fesso* (*Agg' registrə 'a chiammata di chillu fessə*) che, di origine napoletana, è entrato nell'uso comune. Anche qui, come nella sintassi, la lingua si muove nel territorio dell'oralità: largo spazio prendono i genericismi, i verbi servili e di supporto; trovano spazio termini comuni e di

18 Rohlfs, 1969: 375.

19 De Blasi, 2011.

20 De Blasi (De Blasi, 2011) segnala come il fenomeno di palatalizzazione della sibilante davanti a dentale caratterizzi le aree al di fuori della città, verso l'Appennino.

21 Formentin, 2010; Avolio, 2011.

22 De Blasi, 2011.

alto uso (*pigliare, apparecchiare, mattacchione, chivica*) e locuzioni cristallizzate: *i miei più sentiti complimenti; ufficio complicazioni affari semplici; La nostra ultima speranza; lascia un po' il tempo che trova*. Il turpiloquio, pur rappresentato e attinto dal bacino della sfera sessuale, è però – come si vedrà – appannaggio di un personaggio in particolare, il commissario Cammarota, del quale tratteggerà alcune peculiarità.

Avevo accennato, all'inizio, all'eredità della sceneggiata. A questa e al suo percorso sul grande schermo i fratelli Manetti strizzano da subito l'occhio perché chiamano il proprio film con il titolo della canzone che suggellerà il successo di Paco Stillo e Lollo Love. Così facendo agganciano il proprio lungometraggio sia alla cinematografia delle origini²³ che, in particolare, ai successi di pubblico della Dora Films²⁴. Come la cinesceneggiata degli anni Settanta descritta da Carolina Stromboli (Stromboli, 2022: 122.), *Song 'e Napule* si iscrive poi nel territorio dei *musicarelli* (per la fitta presenza delle canzoni) e in quello del poliziottesco, in cui la stessa sceneggiata aveva trovato presa. Ma negli anni Settanta, accanto al genere poliziottesco, aveva avuto «particolare rilevanza il giallo politico [...] che ha inaugurato una miscela di cinema di impegno e poliziesco»²⁵ da cui ancora alcuni prodotti televisivi e cinematografici prendono le mosse nel racconto degli odierni mafia-film²⁶. Gli epigoni sono però il bacino di quelle rappresentazioni culturali che i fratelli Manetti vogliono smantellare. A partire dall'immagine della città di Napoli, che smette di essere il «luogo di perdizione in cui si dimenticano i veri valori»²⁷, passando per la ridicolizzazione dell'agire camorristico, sulla cui immagine si è eretta una visione del Meridione come luogo inospitale e degradato²⁸, per arrivare alla lingua che non è più né melodrammatica, né irrealistica, né innaturale (come Stromboli evidenzia nei prodotti che ha analizzato: *Zappatore* del 1980 con Mario Merola e *Tradimento* del 1982 con lo stesso Merola e Nino D'Angelo²⁹). Anzi, è proprio su una varietà di italiano maggiormente controllata (quella di Paco Stillo) che i fratelli Manetti instaurano la parodia e il distacco che produrranno, nel loro protagonista, un cambiamento vivifico.

Song 'e Napule si dimostra, allora, figlio della contemporaneità sia nel campo del visuale che in quello linguistico. Da una parte, come molta produzione cinematografica, i Manetti si concentrano sulla valorizzazione del capitale umano e dell'*Amor loci* senza nascondere le problematicità (Giordano, 2016: 202); dall'altra, il processo di avvicinamento antropico comporta una ricostruzione credibile del suo universo che è,

23 Raffaelli 2001: 867.

24 Giordano, 2016: 216.

25 Sesti, 2004.

26 L'ultimo film di Tornatore, *Il traditore*, potrebbe essere un buon esempio di come un filone del nostro cinema sia tornato a guardare il giallo politico di Petri, Rosi e Damiani.

27 Stromboli, 2022: 126.

28 Giordano, 2016: 217;

29 Stromboli, 2022: 123-135.

soprattutto, linguistico. Napoli ritorna allora ad essere luogo fisico e dello spirito alla maniera rosselliniana e, come Rossellini, i fratelli Manetti rispondono alla domanda “chi siamo?” attraverso il passato, che «si rivela chiarificatore del presente attraverso il pensiero di figure-chiave (profondamente integrate nel loro presente, sia storico che geografico)»³⁰ e della loro specificità linguistica.

3. L'IDENTITÀ È UNA SCELTA DI SPAZIO LINGUISTICO?

A cominciare proprio dal titolo, i fratelli Manetti presentano al pubblico un lungometraggio che fa dell'ambiguità – e della ricerca di identità come diretto corollario – il perno centrale della narrazione. Oltre al già ravvisato gioco di parole instaurato dal *Song* (Stromboli, 2020: 40.), l'ingresso nella diegesi è significativo per la tematizzazione del ‘doppio’.

3.1 *La lingua della legge*

Durante la prima sequenza, il parlato filmico accompagna lo spettatore alla scoperta dell'ambivalenza del questore Vitali e la segnala non solo per mezzo della progressione dialogica, ma anche attraverso il *code-mixing*. Emblematico, o anche solo degno di nota, appare un breve scambio di battute che riporto:

4*PACO: Mi spiace io... non sapevo che...

5*Q. VITALI: Eh io non sapevo tu non sapevi egli non sapeva/ solo noi sapevam θ / nissciun sape nient θ nissciuno sape nu cazz θ ! Questa è l'Italia/ paese degli gnorri// [...]

Benché recuperato e realizzato in funzione emotiva, il dialetto potrebbe denotare qui qualcosa di altro ed essere, insieme all'italiano, risorsa essenziale alla caratterizzazione dell'ambiguità, una sua trasposizione. Entrambi i codici vengono accostati alla coniugazione del verbo (*non*) *sapere* e, con un apporto maggiore dato proprio dal meccanismo del coniugare, pare rendano fluido il contatto tra legge dello Stato e legge dell'omertà. Il *code-mixing* mette in risalto l'ambiguità, la rende figlia di entrambe le parti (e non credo sia un caso se il monologo³¹ del questore si apra e si chiuda con la reiterazione dello stesso concetto: *Eh! La mamma è sèmpre 'a mamma... eh! E anche l'assessóre Puglisi/ purtroppo... è sèmpre l'assessore Puglisi/!*) e insieme caratteristica intrinseca del

30 Coen, 2018: 573.

31 Non propriamente calzante, la definizione di monologo data alla prima sequenza del film non si allontana da quanto rappresentato: gli enunciati che appartengono a Paco Stillo sono, infatti, esigui per numero e per contenuto.

personaggio Vitali che, in più luoghi del film, si dimostra avvezzo alle pratiche del potere e ai suoi gesti di sudditanza.

Un altro ritratto ambiguo è quello riservato al commissario Cammarota che, per ambientazione e per scelte linguistiche, viene costruito parallelamente a quello del camorrista Pasquale “mazza di ferro” Scornajenco. Il riflesso non è qui una questione di sistemi linguistici, ma di scelte morali e di come queste si traducono nel loro bagaglio lessicale. Partiamo dagli spazi. Cammarota abita l'oscurità: più spesso collocato all'interno del suo ufficio senza finestre, il commissario prende decisioni prevalentemente al buio e di nascosto. Coadiuvato da Torrione e Giulietta, Cammarota elabora e attiva dinamiche di aggressione senza preoccuparsi dei possibili effetti collaterali ed è sempre disposto a *mettere le mani nella merda* – come sostiene in uno scambio di battute con Paco – per raggiungere ciò che gli preme. Dall'espressione appena citata è possibile ricavare la marca che contrassegna la lingua del commissario: la violenza verbale è infatti mostrata per lo più dal turpiloquio e dalle parole oscene, con preponderante rimando semantico alla sfera sessuale e scatologica³² (*cazzo, merda*), com'è possibile osservare negli scambi qui di seguito:

Sequenza 25

13*C. CAMMAROTA: Stillo// Te lo dico chiaro e tondo// Del tuo Lollo Love/ non me ne fotte nu cazzo// Mó se permetti... vado a pisciare//

17*C. CAMMAROTA: Tu/ dai lezioni a mme! Tu! Imboscato di mmerda! (VOICE OFF) Che ti sei fottuto lo stipendio per anni! Eh? (VOICE ON) Al sicuro nel tuo ufficietto di mmerda! (VOICE OFF) Quando i tuoi colleghi per strada la buttano la vita! Eh? Per lo stesso stipendio! (VOICE ON) Ascoltami bbène// Ascoltami bbène/ raccomandato di mmerda! Oggi/ domani/ fra un mese! Serracane può ammazzare ancora// Un vecchio! Una bambina tua madre! Io per fermarlo le mani nella merda ce le metto// E tu che ffai? Pianista del cazzo// Che fai? Che fai!

19*C. CAMMAROTA: Torna a fare il tuo lavoro e fallo bbène// Perché se no giuro io ti rovino//

32 Quella sessuale e scatologica è la sfera semantica scelta con più favore per gli insulti (Rossi, 2011) e, dato il suo largo impiego nella parlata del commissario, qualcosa potrebbe dirci anche rispetto a una possibile volontà empatizzante con il livello di frustrazione provato dal personaggio, attraverso la quale i registi ritagliano la carica comica e caricaturale dello stesso.

In uno scambio di battute tra Paco Stillo e il commissario Cammarota emerge con chiarezza il giudizio di valore attribuito al codice dialettale, strumentalizzato da tanta cinematografia come dimensione e voce della criminalità³³:

Sequenza 13

13*C. CAMMAROTA: A mme non me ne fotte nu cazz se tu nun sei amico dei bboss/ però questo italiano del cazzo te lo devi togliere/ con quelli devi parlare solo napoletano// Hai capito? Solo/ napoletano// E ricordete/ suona bene... suona/ bbène! Mó/ fai una magia/ e togliti dal cazzo// Che sei in ritardo//

Mentre istruisce Paco sulla nuova identità che dovrà assumere per infiltrarsi nella band neomelodica di Lollo Love, il commissario Cammarota traccia un'equazione definitiva nel sistema di valori che una scelta di lingua comporta: mentre l'italiano è visto come lingua di chi non è amico dei boss, il dialetto al contrario è il codice dell'affiliazione camorrista. Ma questo – come molti altri, del resto (De Luca, 2018: 409) – è uno stereotipo che i fratelli Manetti decostruiscono e lo fanno attraverso le lingue che parlano i boss e Lollo Love.

3.2 *La lingua della camorra*

Scornajenco e Serracane sono i boss più temuti della camorra di Somma Vesuviana. I loro soprannomi ricalcano le due anime a cui la malavita è associata: “mazza di ferro”, derivato dai gesti plateali e violenti di Scornajenco; il “fantasma” che, al contrario, delinea l'assenza di un'identità fisionomica e dunque l'irriconcoscibilità di Serracane. Ma, al di là della correttezza mafiosa, il tratto che li accomuna fin dall'inizio è la dimensione infantile e puerile nella quale vengono calati³⁴. La presentazione del boss più ricercato dalla polizia avviene per tramite di una fotografia che lo ritrae bambino, alle elementari, circondato da quelli che erano alcuni suoi compagni di classe e che sono rimasti i suoi fedelissimi. Allo stesso modo, in una sequenza successiva, Ezio Sanguinella farà risalire proprio a un episodio occorso quando erano piccoli la nascita di una profonda amicizia tra Serracane e Piscetta, futuro consuocero di Scornajenco:

33 Piotti, 2016; De Luca, 2018: 409.

34 Glynn, 2019: 205.

Sequenza 4.2

14*SANGUINELLA: Eh ma j non agg' paura di Ciro Serracane/ agg' paura di Scornajenco//

15*TORRIONE: Pasquale mazza ferrata Scornajenco// Il boss di Somma Vesuviana/ e che c'entra?

16*SANGUINELLA (VOICE OFF): Antonietta/ la figlia/ si deve sposare col figlio di Totò na Piscetta//

17*TORRIONE: E chi cazz'è stu Piscetta?

18*SANGUINELLA: è nu cumpagnu di nostri... di quando eravamo piccerəllə//

19*TORRIONE: Bugiardo// Io a quelli della foto gli ho schedati a tutti quanti e questo Piscetta non c'era!

20*SANGUINELLA: Non c'era perché è stato bocciato in quarta elementare// Aveva tagliato le gomme della macchina della preside// 'O fatto è/ che a tagliare le gomme ce steva pure/ Serracanə// Totonno s'è stato zitto (VOICE OFF) e si è preso tutta la colpa// E Serracanə chistə nun se l'è schurdato// (VOICE ON) E mó sono ancora amici// Totò 'u figliə/ l'ha voluto chiamare Ciro/ proprio cumme a Serracanə// E Serracanə... gli'ha pure battezzato//

Costruita la premessa, i fratelli Manetti proseguono nella caricatura dei personaggi. Se, infatti, Scornajenco è soprannominato “mazza di ferro” per i suoi modi poco ortodossi, è però altrettanto vero che l'origine del suo soprannome si deve alla protezione grottesca nei confronti della figlia, come ascoltiamo dal racconto di Marianna:

Sequenza 24

26*MARIANNA (VOICE OFF): Prima era (VOICE ON) Mastrolindo Scornajenco/ il boss che non si shporca le mani// Poi gli è nata una figlia/ questa figlia è diventata adolescente/ e mó guai a fargli uno sgarro che ne so/ basta che un suo compagnigno la chiama chiattona? Lui prènde e và con la mazza// Ora a Scornajenco il sangue non fa più shchifo// (VOICE OFF) Mi hai capitə?

L'adolescenza della figlia e *compagnino* (un diminutivo, oltretutto) racchiudono la dimensione entro la quale si esercita la violenza di Scornajenco e la banalizzano.

Stesso trattamento è riservato a Serracane. Nella prima inquadratura in cui compare il suo volto è infatti attorniato da un gruppo di bambini e, insieme a loro, gioca ad alterare la propria voce con l'ausilio di un cellulare:

Sequenza 40.a

7*SERRACANE: Allora bambini/ guardate che magna faccio con questo telèfono// Eh?! (canta) Sì 'na bugiarda/ quann me miette 'e mano in copp' 'a faccə/ e nun me fai gurdà int' 'a stu core/ (preme un tasto sul cellulare) sientə sientə... (il cellulare riproduce la voce storpiandola)

In parallelo alle immagini, la rappresentazione linguistica lavora sul tratteggio infantile di entrambi i boss e, per quanto lontana da una volontà mimetica, è tuttavia capace di risultare credibile. Primo elemento a supporto: il numero delle battute; questo è esiguo, se non irrilevante, e determina, forse recupera, l'esistenza misera della parola in un ambiente in cui agisce la bestialità. Secondo elemento: il *code-switching*. In diafasia, l'italiano, punteggiato qui e là da localismi, è il codice utilizzato per rivolgersi agli adulti, mentre il dialetto diventa il codice dei toni ora affettuosi, ora patetici, sempre rivolti ai più piccoli. Ne guardiamo più da vicino alcuni esempi. Nella prima sequenza in cui Paco, Lollo e lo spettatore lo incontrano, Scornajenco così si esprime:

Sequenza 38.a

2*SCORNAJENCO (VOICE OFF): Tutti? (VOICE ON) Perfetto// (con la mano segnala alla band di avvicinarsi) Come vedete/ tengo una grande fiducia che farete un grande concerto// Ed è per questo che ho preferito (VOICE OFF) pagarvi prima// Così uscite dalla scena con gli applausi// Uagliù sia chiaro! (VOICE ON) Io lo so il soprannome che m'hanno dato/ e credo che pure voi lo sapete// Mazza 'e fierro/(VOICE OFF) ma... è solo una leggenda una voce di popolo/ io sono l'uómo più gentile e buóno di questo mondo// E chi mi conosce bene lo sa// (VOICE ON) Lollo Love! Mia figlia ti ama/ (VOICE OFF) le tue canzoni l'hanno resa sempre felice/ e io (VOICE ON) ti ringrazio//

4*SCORNAJENCO: E oggi è 'u iornə cchiù bello de la vita soia/ (VOICE OFF) e voi! Mi raccomando mettitecə 'u core// (VOICE ON) Sunate cantate! Fatela divertire la mia (VOICE OFF) bbambina// E soprattutto! (VOICE ON) Niente strunzatə// Non vorrei/ che/ come per magna... (schiocca le dita) pof! Apparisse la famosa mazza// Eh... (si alza dal tavolo, si avvicina alla band, toglie gli occhiali e guarda Paco) ma ti sei messo paura?

(dà a Paco una pacca sulla spalla) Stavo scherzando! Uaglió ià/ andiamoci in discoteca/ vi stanno aspettann// Uagliù! Grande concerto!

Il *code-switching* pone in netta separazione i due codici, recuperati in momenti diversi e per scopi diversi: l'italiano colorito e colloquiale della prima battuta si sbilancia infatti verso il polo dialettale proprio nel momento in cui Scornajenco parla della figlia. E solo con la figlia, più avanti, Scornajenco userà forme di marcatezza dialettale, prima tra tutte la diffusa costruzione preposizionale usata per esprimere «le relazioni di amicizia e di parentela»³⁵, altrimenti detto *vocativo inverso* o *allocutivo inverso*³⁶:

Sequenza 41.b.1

1*ANTONietta: Papà!

2*SCORNAIENCO: Che c'è piccerə/ a papà? Ch'è statə?

3*ANTONietta: Che rè stu burdell? Di che state parlann?

4*SCORNAIENCO: Niente/ non te preoccupà a papi/ mi sembra che/ è entrato... un cane randaggio/ stai tranquilla ci pensiamo noi a papà! Tu goditi la fésta// E goditi tuo marito// Vabbuó a papà?

Per Serracane il trattamento è identico: nel rivolgersi a Paco Stillo, sconosciuto e adulto, il boss usa l'italiano come forma di cortesia e di distanza, per poi recuperare il dialetto quando le parole vengono rivolte ai bambini che lo circondano:

Sequenza 40.a

10*PACO: Scusate! Scusate se vi interrompo...

11*UOMO3: Prègo//

12*PACO: Dovrei fare una telefonata urgente/ solo che ho dovuto lasciare il telefonino fuori...

13*UOMO3: Ma si figuri//

35 De Blasi, 2011.

36 Iovino-Rossi, 2014.

14*PACO: Ma ne posso approfittare?

15*UOMO3 (VOICE OFF): Ma certo//

16*BAMBINO1: Veramènte/ signor Espò?

17*ESPOSITO: E ci mancherébbe! Daglielo! (i bambini trafficano con il cellulare e lo porgono a Paco)

18*PACO: Grazie mille eh/ mi metto un secondino lì//

19*ESPOSITO: Si accomodi//

Sequenza 40.a

1*PACO: Eccomi qua! Grazie ancora è stato davvero gentile//

2*ESPOSITO: Ma si figuri/ sèmpre a disposizióne//

3*PACO: Arrivederci/ buon proseguimento eh!

4*ESPOSITO: Anche a lei//

5*BAMBINO1: Signor Espò/ datemi il cellulare che mó ridiamo!

6*ESPOSITO: E pcché?

7*BAMBINO1: Agg' registrà 'a chiammata di chillu fessò//

8*ESPOSITO: Ah sì?

9*BAMBINO1: Secondo me ha chiamato la fidanzata/ e si sono detti le cose!

10*ESPOSITO: E sientə sientə! [La voce alterata della registrazione restituisce i primi minuti di conversazione, quando il commissario domanda della foto di Serracane] Damme ca!

La presenza dialogica di Serracane è ancora più rarefatta rispetto a quella di Scornajenco³⁷, ma dalle sequenze sopra riportate si nota come l'italiano prevalga in contesto formale alla presenza di un adulto, mentre il dialetto sia associato alla relazione tra 'pari', emotiva e infantilizzata³⁸ più che informale e familiare. A conferma potrebbero giungere due elementi: l'allocutivo di cortesia e il *pcché*. Il primo – rivolto a Paco – attinge al bagaglio italiano (*lei*) che soppianta il più comune *voi* della parlata regionale³⁹; il secondo, invece, appartiene a quelle realizzazioni della parlata regionale definite come poco sorvegliate, o basse⁴⁰ e potrebbe dimostrare – nel contesto in cui è inserito – che la concessione verso uno scarso controllo linguistico sia determinata da una relazione percepita come simmetrica.

3.3 *La lingua di Lollo Love*

Molto più esposto al sostrato dialettale è il parlato del cantante Lollo Love, della sua band e di sua sorella. Molti elementi permettono di asserire che dialetto e italiano regionale sono qui diretta allusione al tema familiare e amoroso: a cominciare dal nome d'arte scelto da Lollo (*Love*, appunto) per passare attraverso il genere neomelodico della sua musica, il continuo richiamo al *cuore* come sola dimensione di verità possibile nel suono e nella vita (*cuoricine*, non a caso, è l'appellativo dato alle fan) e arrivare infine all'amicizia genuina tra Lollo e Paco e alla relazione amorosa che leggerà quest'ultimo a Marianna. A Lollo e Marianna i fratelli Manetti consegnano il compito di frantumare i pregiudizi di Paco su Napoli e, insieme, di accompagnarlo (come lo spettatore, d'altronde) a scoprire un'identità molto più radicata e intima della lingua. Ma andiamo per gradi.

Lollo e Marianna, a differenza del commissario Cammarota, abitano nella luce: i loro personaggi si muovono in ambienti sempre illuminati (dalla luce del sole che entra nella casa piena di finestre, o da quella artificiale che colora le esibizioni di Lollo e della band fra matrimoni, compleanni e comunioni, o la serata al ristorante e la passeggiata

37 Le battute che possono essere ricondotte a Serracane non superano la quindicina e sono per la maggior parte costituite da segnali discorsivi. Quando sono invece presenti intimidazioni e ordini, questi sono comunicati attraverso una sintassi breve, monopropositiva o che sfrutta la giustapposizione.

38 Al processo di infantilizzazione del personaggio si erano adoperate anche le immagini, come ricordato precedentemente.

39 De Blasi, 2011.

40 Ibidem.

notturna tra Paco e Marianna), così come solare, giocosa e genuina è la misura della loro espressività. Le parole e la lingua di Lollo e di Marianna traducono la loro morale, tutta incentrata su gesti accoglienti e dimostrazioni di affetto. Da una parte, Lollo:

Sequenza 21

5*LOLLO (VOICE OFF): (risponde al telefono) Ciao cuoricina come stai?
Rosalba? (VOICE ON) Rosalba è un bellissimo nome me piace assai//
(canta) Tu sì na rosa che nasce all'alba! Tutte ll'uommenə fa innamorà!

10*LOLLO (VOICE OFF): (risponde al telefono) Marika! (canta) Marika/
diente all'uocchiə tiene all'Africa! Coi leoni e i suoi canguri/ poi mi ami e
non lo giuri! (smette di cantare) Ti è piaciuta? Ah nun ce stanno i canguri in
Africa? (VOICE OFF) Ah beh perché la sto componendo adesso hai capito
cuoricina? Chiamami sempre/ ti voglio bene pure io/ ciao cuoricina ciao//

15*LOLLO: [...] (VOICE OFF) (risponde al telefono) Cuoricina lo sai come
dice il filoso? Uno è più felice (VOICE ON) se sta in mezzo a gente felice//
Hai capito? Quindi mó vai a fare pace con mamma e dalle un bacio// 'A
canzónə? Ma comme ti chiami cuorici? Rita Caizazzo? No in rima queste
non vèngono bbène hai capito? Facciamo un'altra volta ià// Bacio/
chiamami sèmpre cuorici ti voglio bbène/ ciao ciao//

Sequenza 35

1*LOLLO: Pino che è non te li mangi? Ti c'ho messo il pomodorino? Ti
piace 'a palləcchia/ li volevi bianchi?

Sequenza 38.a

1*LOLLO: [...] Ciao cuoricina come ti chiami? Luisa? E le amichette come
ti chiamano/ Lulù?

Sequenza 44

15*LOLLO: Ià ma ij só felice// Con me hai shcoperto la musica vera//
Grazie a me/ che ti ho presentato a mia sorella/ hai shcoperto l'amore vero!
E chi dona amore amore riceve/ e poi sono sinceramente felice che
finalmente fai il pianista/ perché se posso essere sincero/ Pino... tu con la
pistola/ èri veramente una chiavica//

L'ingenuità di Lollo e la chiarezza sincera dei suoi sentimenti si trasferiscono sulla sua lingua che è schietta e bonaria e cerca sempre l'intimità: sui nomi delle fan improvvisa complimenti canori (Rosalba diventa una *rosa che nasce all'alba*; Marika *diente all'nocchià tiene all'Africa!*); ricerca soprannomi a loro familiari (*E le amichette come ti chiamano/ Lulù?*) e si autocensura quando il cognome di una di loro potrebbe esporla a facili rime (*Ma comme ti chiami cuoricì? Rita Caiṡṡṡṡo? No in rima queste non vèngono bbène hai capito? Facciamo un'altra volta ià//*); i pomodori con cui ha preparato la pasta diventano *'a pall'acchia*; dispensa consigli dal sapore semplice e popolare (*Uno è più felice se sta in mezz'ò a gente felice// Hai capito? Quindi mó vai a fare pace con mamma e dalle un bacio//; E chi dona amore amore riceve*). Le uniche manifestazioni linguistiche scurrili che si presentano nel suo parlato simboleggiano la presa di distanze e l'allontanamento dalla sua morale del *cuore*.

Sequenza 14

24*LOLLO: (prende la cartelletta dalle mani di Paco) Senti Pino/ io voglio essere sincero con te// Noi qua partiamo molto male... a me degli shcarabocchi non me ne fotte nu cazzò// Io cerco la passione/ il sentimento l'animo// Luca le note nun le conosceva nemmeno/ ma un cuore grande comme 'na muntagna// E tu? 'U tieni 'o corò? Shcusami senza offesa/ ma mme me pare sulamente che tu sai shcrivere shcarabocchi//

Sequenza 35

27*LOLLO (VOICE OFF): Ma io mica odio i session man in quanto tali! Io ne odio due shpecifici! Uno è Gennarino 'a Ualléra/ perché è un opportunishta// (VOICE ON) E un altro è... evidentemente mi sta talmente in copp' a 'u cazz'/ che non mi ricordo nemmeno come si chiama// (VOICE OFF) Pino è un signore/ perché lo dovrei odiare?

I suoi toni e le sue espressioni hanno un evidente carattere caricaturale che viene, a volte, portato al limite della credibilità: quando crede che in Africa vivano i canguri (*Ab nun ce stanno i canguri in Africa?*), quando – in uno scambio di battute con sua sorella – pronuncia in maniera errata la trasmissione di divulgazione più conosciuta sul territorio nazionale (*Hai notato pure tu sto fatto/ ogni tanto Pino parla còme quello llà di Quakk//*) e quando è convinto che Alberto Angela sia fratello e non figlio di Piero Angela (*No io non dico Piero Angela dico... 'o frate//*).

3.4 *La lingua di Marianna*

Al pari del fratello, la lingua di Marianna è mossa da semplicità e spontaneità. A lei appartiene un parlato che, per la velocità con cui si attua, potremmo ulteriormente definire come istintivo, così com'è il suo ricorso alla regionalità campana. Questa è risorsa principale delle sue maniere schiette, risolte e sempre sincere:

Sequenza 23

1*MARIANNA: Ma tiéni problemi di stomaco?

2*PACO: No perché? Perché mi piace mangiare...

3*MARIANNA: 'A nzalatə?! Fammə 'o piacere ià! (allunga una polpetta al sugo nel piatto di Paco) Sènti che sapore//

4*PACO: No no no/ no/ ci credo ci credo è che... per me la cucina napoletana/ è... un po' troppo grassa//

5*MARIANNA: Cioè vuoi dire che io sono grassa?

6*PACO: No ma che c'entri te la...

7*MARIANNA: Ià/ mangia// O ti fanno shchifo tutti i piaceri della vita?

8*PACO: Eh vabbuó/ tanto hai deciso di condirmi l'insalata... assaggiamo// M/ è bbuóna/ contenta?

9*MARIANNA: Vabbuó non ti piglià collera ià...

Anche in lei alcune soluzioni di abbassamento culturale sembrano forzate: non riesce a pronunciare correttamente il nome del pianista Rachmaninov e nemmeno a riuenciarlo (9*MARIANNA: *Ua! Rachma/ Rach Rachamam...* 10*PACO: *Rachmaninov//* 11*MARIANNA: *Rachmanin/*), ma lo conosce perché ha visto il film ispirato alla sua biografia (è quello del film dove ci sta quel bambino prodigio che tiene il padre/ che è uno strunz? (VOICE OFF) *Sì eh/ che quando poi deve fare quel concerto/ tiene una paura esaggerata ca diventa pazza/ è lui?*); oppure, quando Paco le racconta di Mendelssohn e della fama che ha raggiunto grazie

all'ouverture della "Grotta di Fingal"⁴¹, Marianna pragmaticamente e ingenuamente risponde: *Beato a issà... si vede che Mimmo Pesce ancora non faceva 'o produttore! Chillu strunz!*. Marianna ha una visione sulla realtà molto simile alla *napoletanità* delle canzoni neomelodiche, un genere che, ricorda Santoro⁴², era stato definito "sottoproletario" e che oggi, lontano dal significato di folkloristico, è popolare. Come la donna, la lingua è espressione di sentimenti appassionati (nel suo spazio emotivo tutto è vissuto in una dimensione smisurata: *tiene una paura esagerata ca diventa pazza; era così... boh esageratamènte bravo che... che mi potevo pure innamorare di lui/; ma tu mi hai emozionato mi hai fatto venire freddà int'u core; Uà/ esageratà proprio*), racconta l'emarginazione (*Perché teneva solamente sedici anni era appena morto nostro padre/ / Facevamo la fame/ / Perché cantando Lollo ha mantenuto tutta la famiglia c'ha fattà campare bbène!*) e il sogno di volerne uscire definitivamente (*No/ Lollo invece è partito a razzo però llà è rimasto! Perché Mimmo Pesce tiene in capa solamente una cosa/ matrimoni cresime e comunioni/ il guadagno facile soldi sicure/ a issà che ce ne futte della carriera di Lollo? Però mó ci stai tu... e se lo fai entrare nel giro di Noèmi può succedere di tutto/ magari pure San Remo!*). Ed è proprio Marianna a raccontare la presenza della camorra⁴³ nello spazio artistico del fratello, a descrivere a Paco in quale matrimonio dovranno suonare e a risolvere con una sentenza ingenuamente concreta e "popolare" una pratica di realtà nel confrontarsi con la malavita:

Sequenza 24

27*PACO: Eh sì che ho capito però vedi/ Lollo non dovrebbe suonare per i camorristi!

28*MARIANNA (VOICE OFF): Ma lui (VOICE ON) che ne sa dove va/ lo chiamano alle feste e va/ e poi non ho capito scusami/ se tu devi vèndere la macchina a uno che fai/ prima gli chiédi la fedina penale?!

29*PACO: Vabbuó ma... mó che c'entra/ però lui lo sa adesso/ no?!

30*MARIANNA: E allora vai tu// Vai tu da Mazza di Ferro a dire che non andate più al matrimonio// (VOICE OFF) Vai/ fai 'stu sgarro alla figlia//

41 Le Ebridi, op.26

42 Santoro, 2015.

43 Santoro (2015) descrive la canzone neomelodica come «accomodamento verso il basso, verso il gusto dei ceti svantaggiati, verso la domanda di una traduzione espressiva ed estetica della loro esperienza di vita ai confini della legalità, e anche oltre quei confini. Una esperienza di esclusione e di sopraffazione, a volte di rassegnazione, a volte di reazione anche violenta. È il mondo della canzone che parla delle cose della vita quotidiana, sentimenti inclusi, di chi vive nei vicoli e nei quartieri popolari, con il linguaggio della vita quotidiana [...]».

Sai la fine che fai?! (VOICE ON) Come la carne macinata nelle polpette finisci!

Le leggi violente della Camorra sono una presenza tanto conosciuta da invadere anche lo spazio quotidiano: esplicitando il modo di agire della malavita, Marianna non può fare altro che assumerne il codice linguistico e il significato di un torto viene tradotto da *sgarro*⁴⁴. Più di Lollo, è Marianna (e l'amore che proverà per lei) a rappresentare l'orizzonte del cambiamento di Paco e sua la morale che Paco farà propria. Se, infatti, Marianna assume i tratti psicologici e linguistici della canzone neomelodica, Paco è pianista appassionato di musica classica, genere a cui il mondo della sceneggiata ha guardato da sempre⁴⁵, che – a conclusione del film – finirà a suonare *Song 'e Napule* accanto a Lollo in televisione. Ancora più stringente è però la riformulazione delle parole di Marianna da parte di Paco durante un colloquio acceso con il commissario Cammarota:

Sequenza 25

8*PACO: Vi rendete conto che se arrestiamo Serracane durante il matrimonio/ Scornajenco (VOICE OFF) se la piglia con Lollo Love (VOICE ON) che gli ha portato i poliziotti dentro casa al matrimonio della figlia?

9*C. CAMMAROTA (VOICE OFF): A Lollo Love (VOICE ON) non gliel'ha ordinato il dottore di andare a cantare nelle feste dei camorristi//

10*PACO: Ma che c'entra/ ma quando uno vende una macchina che chiede/ a- la fedina penale all'acquirente/ no! E allora...⁴⁶

Il momento qui sopra riportato coincide intenzionalmente, nel film, con l'agnizione del protagonista. Da qui in poi, infatti, Paco agirà condotto dalla sua stessa volontà fino a gettare la maschera, o meglio, a fare propria l'identità di Pino Dinamite.

44 *Il nuovo De Mauro*, 2014: 'nel linguaggio della malavita, offesa, infrazione a un codice di comportamento, cui seguono ritorsioni e rappresaglie'.

45 Santoro, 2015.

46 Nella sequenza 24, precedentemente riportata, Marianna si era espressa con quelle esatte parole: 28*MARIANNA (VOICE OFF): Ma lui (VOICE ON) che ne sa dove va/ lo chiamano alle feste e va/ e poi non ho capito scusami/ se tu devi vendere la macchina a uno che fai/ prima gli chiedi la fedina penale?!

3.5 *La lingua di Paco Stillo*

La parabola di Paco Stillo è, nel film, anche evoluzione e svelamento della città di Napoli⁴⁷, ma sarà un'assunzione di consapevolezza identitaria che non investirà la lingua. Paco Stillo parla italiano, codice che nel suo personaggio significa – almeno all'inizio – una presa di distanza, preconcepita, da Napoli e dai napoletani. I suoi gesti e le sue parole reiterano e confermano un attaccamento alle regole e un bisogno, manifesto, che queste siano rispettate: Paco ringrazia il questore Vitali per la lezione di onestà che sembrava gli avesse offerto (*Le chiedo scusa di averle fatto perdere tutto questo tempo// E la ringrazio di cuore per la lezione che mi ha dato// Meno male che in questa città/ c'è anche ggènte come lei/ una rarità/ /*); richiama autorizzazioni e regolamento al primo incontro con il commissario Cammarota (*Scusate ma voi chi siete? Ma chi vi ha dato l'autorizzazzione di entrare qui dentro?; Signore mi scusi ma ci sono delle regole e vanno rispettate*) e anche quando, nell'androne delle scale del suo palazzo, è angustiato e spiega al portinaio la sua frustrazione (*[...] Fa che io ho indetto una riunione di condominio dove abbiamo deciso di assegnare nella rastrelliera un pósto ad ogni inquilino/ ad ogni pósto/ abbiamo dato un numero/ ed ad ogni inquilino è stato assegnato un numero specifico/ e alla fine di questa fatica che cosa succède?*). Da subito Paco si scontra con l'ambiguità del questore e l'arrogante violenza del commissario: l'uno che lo arruola in Polizia in nome della raccomandazione, l'altro che apertamente gli intima di non sostare sulle regole (*facciamo che io e te ce ne fottiamo delle regole*) ed entrambe, l'ambiguità e la violenza, di matrice linguistica. Il contorno non sembra essere da meno e la narrazione prosegue nel porre Paco in posizione diametralmente opposta all'umanità cittadina: mentre è fermo al semaforo per aspettare il verde riceve insulti e impropri da automobilisti e pedoni; quando spiega al collega Attilio la conversazione avuta con Cammarota questi lo sorprende con un: *Azz/ Cammarota? E allora può/ /*; riceve dal portinaio una risposta indolente che minimizza la sua percezione (*E che ffa... può essere che il bambinà s'è schbagliatà...*). Finché Paco arriva a verbalizzare l'equazione Napoli = mancanza di regole = città invivibile:

Sequenza 5

11*PACO: Perché siamo a Napoli! Qua ai figli non si insegna/ a rispettare le regole/ nooo! Qui si insegna a fare i furbi a raggirarle le regole/ e qual è il risultato qual è?

13*PACO: Che viviamo in una città che sembra una fogna a cielo aperto//

47 La città di Napoli è stata spesso percepita e più volte restituita dai film come luogo indefinibile per le sue molteplici identità e sfaccettature. A tal proposito, ricordo qui il titolo emblematico di uno tra gli ultimi film di Ferzan Özpetek: *Napoli velata* (2017).

Aderire alle norme di legge equivale, per lui, ad aderire alla norma linguistica. Allontanarsi dalla 'napoletanità' e rimuoverla dalla propria sfera di identità sono atteggiamenti che combaciano con il suo italiano, molto più vicino alla variante standard che non a quella regionale. Indicativi in tal senso sono due episodi. Il primo: dopo aver guidato Paco alla scoperta della sua identità sotto copertura (quella di Pino Dinamite), il commissario Cammarota avverte una dissonanza tra la lingua di Paco e il territorio che vive, quasi come ne fosse estraneo:

Sequenza 13

9*C. CAMMAROTA: Ma tu sei napoletano?

10*PACO: Sì/ purtroppo//

11*C. CAMMAROTA: Che significa purtroppo?

12*PACO: Eh che/ dovrei essere orgoglioso? Questa città/ è la fogna d'Italia il paradiso dell'illegalità!

L'estraneità linguistica di Paco è al centro anche del secondo episodio, legato all'incontro con Lollo Love:

Sequenza 14

25*PACO: Mi scusi ma io non solo assolutamente d'accordo// Secondo me è fondamentale conoscere la grammatica musicale per un musicista//

26*PASTETTA: Ciceccia! Pigghia 'u vucabulario che lu guagliuinə è straniero!

27*CICECCIA: Pari proprio di Milanə ué...

In verità, nello scambio è presente molto più della semplice estraneità linguistica, o meglio: l'estraneità percepita nella lingua di Paco viene associata ad altro che non è solo l'adesione alla norma. Paco è *straniero* – come lo definisce Pastetta – non solo perché parla di *grammatica musicale* in un ambiente che conosce solo la musica “del cuore”, ma perché la sua *grammatica* italiana è simbolo di una cultura percepita come alta e sovranazionale⁴⁸ che ne discrimina una 'bassa' e compromessa. Infatti, dopo aver posto

48 Glynn, 2019: 202-203.

l'accento sulla città di Milano, rivolgendosi a Paco (ora Pino Dinamite) Lollo ripete, in dittologia sinonimica, le parole 'o re, sua maestà e sua altézza:

30*LOLLO: 'O re? Pasté... shpostate un poco/ fai ggiocare sua maestà!

31*PASTETTA: Prègo sua altézza!

L'estromissione dal tessuto della città non si rivela per Paco una conquista: il suo personaggio, infatti, è impacciato, maldestro e comico e il suo parlato è spesso esitante. Paco non appartiene a Napoli, non appartiene al mondo del questore Vitali e neanche a quello del commissario Cammarota (*con tutta la buona volontà/ cosa posso fare? Io non ho esperienza/ non ho partecipato mai neanche/ ad una vera azione// Insomma/ a dire la verità io da quando sono in polizia in questi due anni/ sono/ sempre stato al deposito// Io non so usare neanche la pistola//*); da pianista che conosce e osanna la sola musica classica, non è neanche parte del mondo di Lollo (a Marianna – che ancora non sa essere la sorella di Lollo – Paco dirà che la sua musica gli *fa proprio cagare*, mentre a Torrione dirà che è *musica per minorati/ la potevo suonare pure quando facevo le elementari//*). L'estraneità di Lollo diventa dunque uno sradicamento più profondo che lo ritrae anonimo e senza personalità:

Sequenza 17

13*LOLLO: Ti parlo come un fratello eh/ (VOICE OFF) senza offesa... ma fanno un poco poco shchifo// (VOICE ON) Questa maglietta/ vè è... è proprio anónima!

14*PACO: E proprio anonima non mi sembra/ guarda/ sinceramente...

15*LOLLO: No Pino/ è anónima fidati//

La caccia all'identità del Fantasma (Serracane) diviene dunque il pretesto per indagare e ritrovare altre identità: quella di Paco e quella di Napoli, entrambe legate alle esperienze che vivrà Pino Dinamite accanto a Marianna e a Lollo.

La chiave di volta sarà, come già accennato, il colloquio con Marianna, a seguito del quale Paco si schiererà apertamente contro la morale del commissario Cammarota e, in parte, contro quella che era la sua stessa visione manichea delle regole. Se prima approfitterà di una confidenza con il questore Vitali per evitare che l'arresto di Serracane avvenga durante il matrimonio e tutelare, così, Lollo dalle ritorsioni possibili di Scornajenco, dopo rifiuterà la pistola che Cammarota gli offrirà per infiltrarsi alla festa:

Sequenza 36.a

1*C.CAMMAROTA: Dopo 'sta bbella strunzata che hai fatto ieri! (VOICE OFF) Ti devi prendere la responsabilità/ sarai l'unico poliziotto/ nella villa di Scornaienco! (VOICE ON) Devi avere la pistola//

Sequenza 36.a

1*PACO: No no! Io non la voglio una pistola//

2*C.CAMMAROTA: Mannaggia la morte/ prendi 'sta cazzo di pistola! Stillo!

3*PACO: Io ve l'ho già detto/ non la so usare la pistola!

4*TORRIONE: Ma che poliziotto è questo?

5*C.CAMMAROTA: (Paco lascia la pistola sul sedile posteriore ed esce dalla macchina) Stillo sì proprio strunz!

La morale dei sentimenti non muove soltanto i gesti di Paco, ma ne modifica anche la percezione della città:

Sequenza 35

22*PACO: Sì... sì... però... adesso sono proprio cambiato/ (VOICE OFF) da quando ti conosco io... (VOICE ON) vedo le cose in una maniera diversa// Più col cuore/ e meno con la testa// Ed è un po' come... ed è un po' come con Napoli no?! (VOICE OFF) Pensiamo a tutte le porcherie che ci succedono tutti i giorni e dimentichiamo quant'è bella// Ma come si fa a non amare una città così?

e investe tutta la sua personalità che, gli sarà confermato da Lollo, è semplicemente quella di un pianista:

Sequenza 43

9*LOLLO: Vi shtate shbagliando signor questore! Questo/ è un grande pianista!

Ma forse, il riconoscimento decisivo era arrivato più sopra, proprio nel momento in cui Paco esprime il suo amore per Napoli. Dopo aver provato a intromettersi in un piccolo bisticcio tra Lollo e Marianna, Paco assume i tratti del codice napoletano per prendere la parola (quella che ritiene essere una nuova parola), ma viene interrotto dalla donna che ama la quale, rispondendogli, accoglie il suo italiano come lingua di quello stesso affetto che condividono:

Sequenza 35

5*PACO: No quello che vulevo dicere...

6*MARIANNA: Dillo in italiano/ mégljo//

Con *Song 'e Napule* i fratelli Manetti sembrano trasmettere allo spettatore un altro modo di esistere delle lingue al cinema. Il *continuum* linguistico e il sistema molteplice dei valori che uno stesso codice assume all'interno del film (non più, dunque, italiano della legge contro dialetto della malavita) paiono ricordare al pubblico – quello meno esperto, si intende – e al cinema stesso che la moralità delle azioni non è una questione di lingua.

4. I FRATELLI MANETTI 'VIGNETTANO'⁴⁹

Dallo spazio linguistico ci muoviamo qui in direzione dello spazio filmico e della loro stretta interrelazione⁵⁰. Nello studio che ha dedicato al paesaggio nel cinema italiano, Sandro Bernardi propone una tripartizione nell'analisi delle esperienze visive che possono compiersi all'interno di un film: «*lo sguardo dei personaggi dentro il film, lo sguardo del film, lo sguardo dello spettatore sul film*»⁵¹ e sottolinea come tutte siano accomunate dalla matrice culturale. Benché anch'esso coinvolto nell'interrelazione semiotica tra immagini e parlato filmico, ho scelto di non esaminare 'lo sguardo dei personaggi dentro il film' e di concentrarmi sulle ultime due direttrici (quella dello 'sguardo del film' e quella dello 'sguardo dello spettatore sul film') per due ragioni: da una parte, i fratelli Manetti – come molto cinema contemporaneo⁵² – tendono a inscrivere lo spettatore come personaggio

49 Possono aprire percorsi ulteriori, ma differenti rispetto a ciò che qui si è intrapreso, i volumi: Norris S., Maier C. D. (a cura di) (2014), *Interactions, Images and Texts. A Reader in Multimodality*, De Gruyter, Berlin-Boston e il più recente Floris A., Gargiulo M., Rossi F. (a cura di) (2023), *Pagine schermate: sui rapporti tra letteratura e cinema nella produzione italiana del nuovo millennio*.

50 A un'analisi filmica intersemiotica, che sappia quindi intrecciare entrambe le matrici del linguaggio cinematografico, aveva invitato Fabio Rossi (Rossi, 2020).

51 Bernardi, 2002: 16.

52 Penso a Giorgio Diritti e a *L'Uomo che verrà* (cfr. Idini, 2015).

ulteriore della narrazione⁵³; dall'altra, di conseguenza, lo spettatore entra nella pellicola come spettatore-consumatore e dunque come portatore di un bagaglio di visibilità ulteriore e diverso rispetto a quello del solo cinema⁵⁴. Un primo dato emerge, infatti, dalle scelte filmiche dei fratelli Manetti: la predilezione per i primi piani e per quelli, tra questi, che si concentrano non solo sui volti ma sui dettagli. Questo ha due principali conseguenze: la centralità della parola e un dialogo aperto con l'iconicità del fumetto.

Le inquadrature in primo piano sono una tecnica tipica di avvicinamento al personaggio, di partecipazione (empatica) e di esclusione. Con entrambi i movimenti insiti nel primo piano i fratelli Manetti consegnano al codice verbale il compito di trasmettere allo spettatore i punti di vista sulla vicenda e di caratterizzare anche ciò che non viene ripreso. È così che il colloquio tra Paco Stillo e il questore Vitali, prima sequenza del film, racconta da vicino entrambi i personaggi e allo stesso tempo informa lo spettatore sulla collocazione geografica dell'ambientazione (la città di Napoli), fino ad allora rimasta esclusa dalle inquadrature. Che si tratti di Napoli è, per lo spettatore, una conferma che arriva nella successiva presentazione dei titoli di testa dove la parola, oltre all'immagine, assume sempre più i tratti costitutivi della didascalia⁵⁵, in questo caso descrittiva. La seconda sequenza del film è interamente dedicata alla contestualizzazione e caratterizzazione della città: le immagini mostrano, come non faranno più avanti, i tratti più ricorrenti dell'immaginario napoletano (il Vesuvio, i panni stesi, la sporcizia accatastata ai margini delle strade, le icone sacre disseminate tra i quartieri, i mercati, la confusione dei motorini, Piazza del Plebiscito, il mare, le sfogliatelle) e la musica extradiegetica, proiettata allo stesso scopo, immerge lo spettatore nelle sue sonorità neomelodiche. La canzone scelta in apertura assolve a una funzione descrittiva anche per un secondo aspetto: *Si mo dicive primme* canta la disperazione di un uomo che sogna di cambiare vita e fantastica di lasciare la miseria umana che lo circonda e ciò crea un nesso interpretativo con la disposizione d'animo di Paco Stillo.

Il codice verbale assume identica funzione contestualizzante in vera e propria forma di didascalia nelle occasioni in cui è necessario situare temporalmente l'azione (come nei *frame* qui riportati):

53 Diversi sono i momenti in cui, a lato delle inquadrature e sui primi piani, compaiono spalle, ritagli di abiti, capelli di personaggi che stanno guardando il personaggio inquadrato al centro e che pongono lo spettatore come personaggio-spettatore dell'evento e dei dialoghi.

54 Fabio Rossi (Rossi, 2020: 16) parla di un «mondo di narrazioni audiovisive [...] composte per e fruite in sala, in TV, al PC, sullo smartphone» e alle quali, togliendo il determinante, si aggiungono tutte le altre possibilità di narrazioni visive prima tra tutte: il fumetto.

55 In due diversi saggi di Daniela Pietrini, entrambi dedicati alla raffigurazione di Napoli nella serie di fumetti *Disney made in Italy*, la studiosa individua l'impiego contestualizzante dell'interazione tra dialetto e immagine (Pietrini, 2020a: 82-84 e Pietrini, 2020b: 147-150.)



mentre ricopre il ruolo di didascalia narrativa quando trasporta lo spettatore da una sequenza all'altra. Al compito rispondono sia le canzoni extradiegetiche che il parlato filmico, che si dimostra unico elemento di raccordo tra le sequenze 15 e 16:

7*C. CAMMAROTA: [si alza e si siede accanto a Paco] Ascoltami bene Stillo// Mettiti bene nella testa quello che ti sto per dire// Il lavoro tuo vero/ quello più importante quello più difficile/ nunn'è fa' 'a fotografia... è nei tredici ggjorni che mancano/ al matrimonio//

Sequenza 16

[Paco cammina e si dirige verso la casa di Lollo Love]

1*C. CAMMAROTA (VOICE OVER): Quando tu metterai piede nella casa di Lollo Love... ogni tuo ggesto/ ogni movimento ogni parola/ pure come respiri... sarà una menzogna una finzione una buggia// Quelli pure se fanno i cantanti tengono la furbizia dei delinquenti/ non devi sbagliare con loro// Hai capitø? Tu assecdnali/ pure se vedi che fanno cose strane/ cose malamente... assecdnali sempre/ e non te lo dimenticare mai/ Stillo! Sono amici dei camorristi! Io non lo so che ti possono fare se scoprono chi sei//

Nella sequenza 15 ci troviamo nell'ufficio del commissario Cammarota, nuovamente intento a definire e spiegare a Paco il piano di intercettazione; nella sequenza 16 seguiamo invece lo stesso Paco mentre raggiunge la casa di Lollo Love. La coerenza e la coesione tra le due sequenze, che non condividono più né lo spazio né il tempo dell'azione, sono mantenute dal codice verbale e la progressione tematica delle parole del commissario diviene insieme progressione narrativa per lo spettatore. Un espediente, questo, che può essere paragonato a quello di molti fumetti, in particolare ricordo qui due passaggi da *La profezia dell'Armadillo* di Zerocalcare, in cui le parole dell'Armadillo nella prima e quelle del Coccodrillo nella seconda, funzionano come il *voice over* cinematografico e ricordano tra loro due vignette. Nella prima immagine proposta,

oltretutto, i confini entro i quali sono racchiuse le parole dell'Armadillo non sono tipici del *balloon*, ma della didascalia:



Come avevo precedentemente affermato, i primi piani servono a concentrare la visione su un personaggio e a focalizzarne il punto di vista per lo spettatore. In *Song 'e Napule* i punti di vista che i primi piani focalizzano sono molteplici (Paco, Lollo, Marianna, Vitali, Cammarota); ciò significa, da una parte, come aveva già significato per il cinema di Antonioni⁵⁶, che il soggetto rappresentato diventa allo stesso tempo oggetto della visione altrui e, dall'altra, come scrive Bernardi:

che la realtà ha molti centri e molte storie. Anche il personaggio non è più al centro di una storia, non è più neppure unitario, ma si compone di una serie di sguardi e il narratore si discioglie in una molteplicità di punti di vista. [...] Il personaggio e lo spettatore stesso apprendono che la loro identità è una costruzione fragile, precaria e tuttavia necessaria⁵⁷.

La centralità del personaggio si frantuma e i fratelli Manetti incardinano il racconto su un personaggio «spiccatamente antierico, rappresentant[e] di un'umanità media e comune» che Morgana e Sergio ricordano essere un tratto tipico delle *graphic novel*⁵⁸. Che anche in questo i Manetti abbiano guardato al mondo del fumetto – più che alle *graphic novel* – ci viene da loro stessi suggerito all'interno del film. Nella sequenza in cui compare per la prima volta Attilio, collega di Paco al deposito, questi ha in mano e sta

56 Bernardi, 2022: 114.

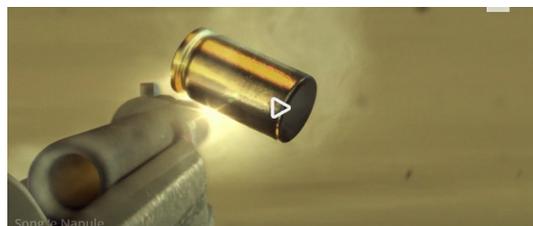
57 Ivi: 114-115.

58 Morgana-Sergio, 2020: 47. L'antierismo è un tratto tanto caratteristico della narrazione contemporanea che ha investito persino gli eroi dei fumetti, come danno prova le rappresentazioni cinematografiche di Batman dirette da Christopher Nolan, o i più recenti film sui Fantastici 4 della Marvel.

leggendo una copia di *Mister NO*. *Mister NO* è una serie a fumetti ideata da Sergio Bonelli (pseudonimo Guido Nolitta) e distribuita dalla casa editrice Bonelli dal 1975 al 2006. In un'intervista rilasciata in occasione dell'edizione 2020 di Lucca Comics & Games, Fabio Licari⁵⁹ racconta l'esegesi del fumetto, di come *Mister NO* rappresenti una variante dell'archetipo di TeX e aggiunge:

Sergio Bonelli con *Mister NO* inventò un altro personaggio, un personaggio meno certo, legato come uno specchio alla realtà e al mondo. E quindi più aperto a fare quello che i personaggi di Gianluigi Bonelli non avevano mai potuto, voluto, o dovuto fare: raccontare sé stessi e le contraddizioni del proprio carattere⁶⁰.

Ma agli anni '70 e al fumetto i fratelli Manetti guardano anche da un'altra direzione. Accanto alle inquadrature in primo piano avevo accennato a quelle in dettaglio, qui ora utili per evidenziare altri parallelismi. In *Song 'e Napule* la concentrazione sul dettaglio avviene durante inseguimenti, azioni e sparatorie ed è diretta citazione a un particolare genere cinematografico, quello poliziesco (dal gangster movie, al pulp)⁶¹. Allo stesso tempo, la ripresa in dettaglio è un meccanismo della dilatazione del tempo tipica del fumetto⁶² perché spesso, dal punto di vista cinematografico, comporta una 'sgrammaticatura'. Vediamone alcuni esempi, entrambi tratti dalla seconda sequenza, quando Giulietta spara e poi insegue Sanguinella.



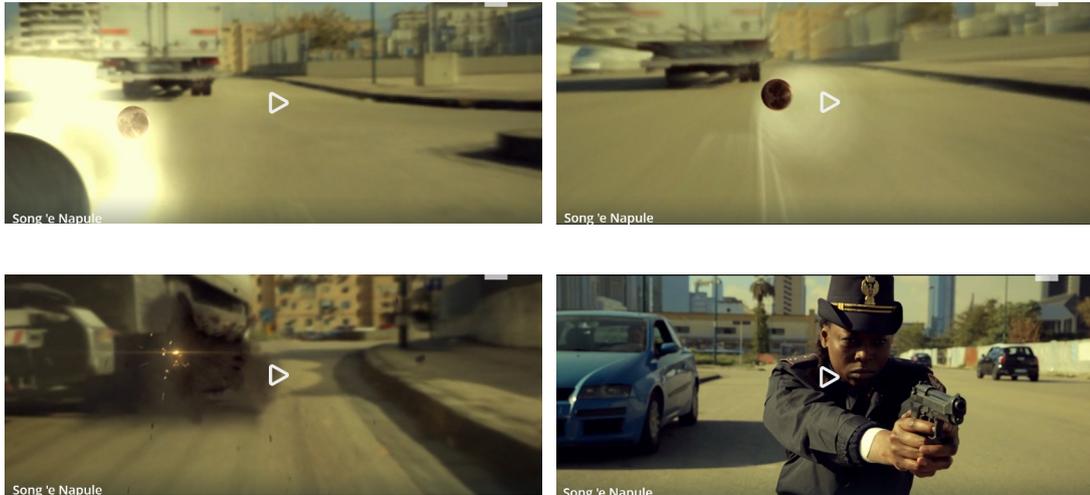
59 Fabio Licari è stato l'ideatore e il curatore dell'edizione a colori di *Mister NO* per *La Gazzetta dello Sport*.

60 *Un omaggio a Gianluigi e Sergio Bonelli*, puntata del Bonelli Podcast caricata il 12/4/2023: [Un podcast dedicato a Gianluigi e Sergio Bonelli - Sergio Bonelli](#)

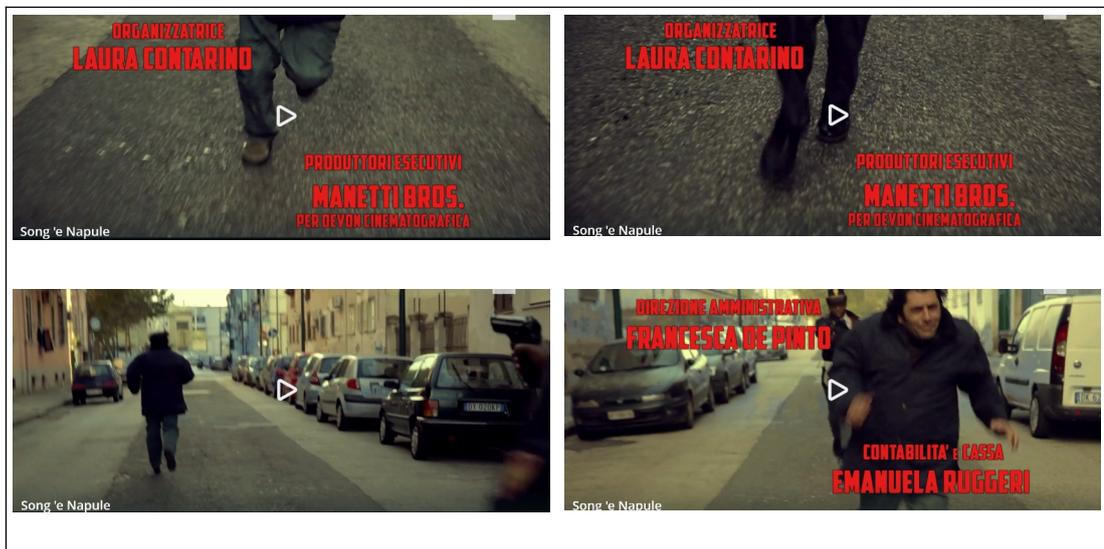
61 Sesti, 2004.

62 De Filippo, 2009: 131.

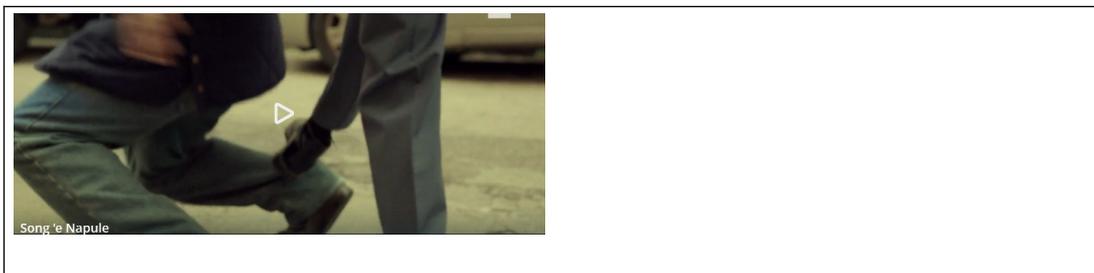
Marta Idini, *Il cinema fuori dal cinema: Song 'e Napule dei fratelli Manetti.*



Il piano sequenza segue in dettaglio e in *ralenty* il proiettile fino a quando non colpisce la ruota posteriore destra del camion di Sanguinella. Lo spettatore, che segue il proiettile, si è spostato di molto dalla posizione in cui si trova Giulietta, ma quando l'inquadratura stacca e ritorna sulla poliziotta, Giulietta è ripresa frontalmente e in primo piano. Questo – per il linguaggio cinematografico – è un errore di “sintassi”, una scelta sgrammaticata che è però «estremamente opportuna per il fumetto»⁶³. Lo stesso, poco oltre, si ripete durante l'inseguimento:



63 Ivi: 170.



Qui l'errore 'sintattico' nell'uso del linguaggio cinematografico è forse più evidente e più evidente, pertanto, la sua conformità con l'efficacia del fumetto: i primi piani sulle gambe di Sanguinella e Giulietta in corsa sono seguiti da un'inquadratura in campo totale che esalta il punto di vista di Giulietta, da un campo medio in frontalità rispetto ai personaggi e infine da un primo piano, laterale, che segue il gesto del piede di Giulietta per piegare in ginocchio Sanguinella. Per riassumere: il primo è un estremo salto dal primo piano al campo totale, il secondo è uno scavalcamento di campo, dal frontale al laterale, che non è preceduto da un movimento di macchina che lo renda lineare e coerente. Per il linguaggio cinematografico 'classico' è inammissibile, è familiare invece per il fumetto.

Le tecniche fin qui descritte ricordano molto i primi film di Tarantino (altro grande autore profondamente legato al genere western e al poliziesco e che «ha sempre ammiccato al fumetto»⁶⁴) a cui, probabilmente, i Manetti possono aver attinto. Indubbia è però la partecipazione alla sceneggiatura del fumettista Michelangelo La Neve, una presenza che rappresenta il segno tangibile di quel raggruppamento descritto come *ipermedium* da Luigi Frezza, che aggiunge:

i fumetti hanno alimentato le narrazioni del cinema senza che vi fosse il bisogno di farli divenire oggetti di traduzione specifica, ma in modo più fondamentale, per le procedure di fondo della narrazione per immagine. In tal senso il repertorio dei fumetti è un magazzino inesauribile – più che di storie – di fondamenti visivi e di escogitazioni narrative⁶⁵.

In *Song 'e Napule* il piano di analisi dello sguardo non è più quindi soltanto tripartito, ma allo *sguardo dei personaggi dentro il film*, allo *sguardo del film*, allo *sguardo dello spettatore sul film* va aggiunta anche la quarta direttrice di analisi: lo sguardo del film sullo spettatore. Scrive ancora Luigi Frezza:

64 Saitta, 2015: 75; per una più estesa e capillare ricognizione dei “prestiti” dal fumetto nel cinema di Tarantino rimando a De Filippo, 2009: 160-190.

65 Frezza, 2009: 51.

[...] le competenze del pubblico di cinema e quelle dei lettori di comics si accomunano per l'omogeneità delle sfere cognitive ed emotive correlate, in definitiva concorrendo insieme a una medesima sfera culturale e mediologica e a un immaginario comune⁶⁶.

Più attuale che mai, la metafora dello *specchio* di Andrea Masini⁶⁷ torna qui ancora utile per tracciare le linee di tendenza della cinematografia italiana contemporanea che, guardando il suo pubblico, ne restituisce il bagaglio sociale di storie, di lingue e di *medium*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Avolio, F. (2011), “Meridionali, dialetti”, in *Enciclopedia dell'Italiano*, Treccani, [meridionali, dialetti in "Enciclopedia dell'Italiano" \(treccani.it\)](#)
- Bernardi S. (2002), *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio Editori, Venezia.
- Coen C. (2018), “Chist è 'o paese d' 'o sole. La rappresentazione di Napoli in Rossellini e Martone”, in *Forum Italicum*, 52, 2, pp. 566-581.
- De Blasi N. (2011), “Napoli, italiano di”, in *Enciclopedia dell'Italiano*, Treccani, [Napoli, italiano di in "Enciclopedia dell'Italiano" \(treccani.it\)](#)
- De Filippo A. (2009), “Sequenze tra cinema e fumetto”, in De Filippo A., Mistretta I., *Sequenze. Tempo e movimento nella narrazione tra cinema e fumetto*, Bonanno, Acireale, pp. 57-315.
- De Luca G. (2018), “From fear to laughter: how Comedy came to portray the Camorra in contemporary Italian film”, in *Italica*, 95, 3, pp. 400-416.
- De Santis C. (2021), “Mi ricordo, sì, io mi ricordo”, in *Risposte ai quesiti*, Accademia della Crusca, 3 dicembre 2021, [“Mi ricordo, sì, io mi ricordo” - Consulenza Linguistica - Accademia della Crusca](#)
- Fiorentino G. (2010), “Accusativo preposizionale”, in *Enciclopedia dell'Italiano*, Treccani, [accusativo preposizionale in "Enciclopedia dell'Italiano" \(treccani.it\)](#)
- Formentin V. (2010), “Fonetica storica”, in *Enciclopedia dell'Italiano*, Treccani, [fonetica storica in "Enciclopedia dell'Italiano" \(treccani.it\)](#)
- Frezza L. (2020), “Stop and Go. Dialettiche del movimento tra fumetto e cinema”, in *Tebeosfera*, 15, [GINO FREZZA \(2020\): "STOP AND GO. Dialettiche del movimento tra fumetto e cinema", Documento en Tebeosfera](#)

66 Frezza, 2020.

67 Masini, 2016: 32.

- Frezza L. (2009), "L'immagine, il percepibile, il narrabile", in Quaresima L., Sangalli L. E., Zecca F. (a cura di), *Cinema e Fumetto*, Udine, Forum Editore, pp. 49-55.
- Giordano F. (2016), "Il cinema e il Sud Italia. Persistenze e nuovi linguaggi"; in Gargiulo M. (a cura di), *Lingue e linguaggi del cinema in Italia*, Ariccia, Aracne editrice, pp. 199-236.
- Glynn R. (2019), "The Camorra Comedy: Naples in the (Post-) National Cinematic Gaze", in *Italianist*, 39, 2, pp. 191-215.
- Iovino R., Rossi S. (2014), "Alcune riflessioni sul *Vocativo Inverso* tra grammatica e sintassi", in Marcato G. (a cura di), *Le mille vite del dialetto*, Padova, CLEUP, pp. 219-226.
- 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*, Roma, Carocci, pp. 17-39.
- Morgana S., Sergio G. (2020), "Sul linguaggio del graphic journalism: quando il fumetto fa informazione", in Piotti M., Prada M. (a cura di) *A carte per aria. Problemi e metodi dell'analisi linguistica dei media*, Firenze, Franco Cesati Editore, pp. 31-78.
- Papaccio M. (2021), "Appunti sul dialetto napoletano nel cinema comico contemporaneo", in *Italienisch*, 85, pp. 132-146.
- Pietrini D. (2020)(a), "Il plurilinguismo nel fumetto: osservazioni su usi e funzioni delle varietà diatopicamente marcate nel fumetto italiano", in Piotti M., Prada M. (a cura di), *A carte per aria Problemi e metodi dell'analisi linguistica dei media*, Firenze, Franco Cesati Editore, pp. 79-96.
- Pietrini D. (2020) (b), "Dialetto e fantadialetto nel fumetto italiano: l'esempio del napoletano", in Lubello S., Stromboli C. (a cura di), *Dialetti reloaded. Scenari linguistici della nuova dialettalità in Italia*, Firenze, Franco Cesati Editore, pp. 143- 166.
- Raffaelli S. (2001), "La parola e la lingua" in Brunetta G. (a cura di) *Storia del cinema mondiale: teorie, strumenti, memorie*, Torino, Einaudi, pp. 855-907.
- Rossi F. (2023), *Lingua italiana e cinema*, Roma, Carocci.
- Rossi F. (2020), "Oltre le parole. Esempi e proposte di analisi non solo linguistica dei media non (solo) verbali: film e opera lirica", in Piotti M., Prada M. (a cura di), *A carte per aria Problemi e metodi dell'analisi linguistica dei media*, Firenze, Franco Cesati Editore, pp. 97- 111.
- Rossi F. (2016), "Dislocazione a destra/ a sinistra in due corpora di italiano scritto: tra grammaticalizzazione, ammiccamento e coesione", in Ruffino G., Castiglione M. (a cura di), *La lingua variabile nei testi letterari, artistici e funzionali contemporanei*, Firenze, Cesati Editore, pp. 847-859.
- Rossi F. (2011), "Parole oscene", in *Enciclopedia dell'Italiano*, Treccani [parole oscene in "Enciclopedia dell'Italiano" \(treccani.it\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/parole-oscene-in-enciclopedia-dellitaliano_(treccani.it))

- Rossi F. (2005), “Tratti pragmatici e prosodici della dislocazione a destra nel parlato spontaneo”, in Burr E. (a cura di), *Tradizione & innovazione. Il parlato: teoria – corpora – linguistica dei corpora*, vol. 1, Firenze, Cesati Editore, pp. 307-321.
- Rossi F. (1999), *Le parole dello schermo. Analisi del parlato di sei film dal 1948 al 1957*, Roma, Bulzoni.
- Saitta G. (2015), “Tra cinema e fumetto: due usi del montaggio”, in *Enthymema*, XIII, pp. 75-107.
- Sesti M. (2004), “Poliziesco, genere”, in *Enciclopedia del Cinema*, Treccani, [POLIZIESCO, genere in "Enciclopedia del Cinema" \(treccani.it\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/poliziesco_(Enciclopedia-del-Cinema)/)
- Stromboli C. (2022), *Il dialetto sul grande schermo. Il napoletano nella storia del cinema italiano*, Firenze, Franco Cesati Editore.
- Stromboli C. (2020), “Il napoletano al cinema nell’ultimo decennio: alcune ricognizioni”, in Rossi F., Minuto P. (a cura di), *Parole filmate: le lingue nel/del cinema italiano contemporaneo*, *Quaderni del CSCI*, 16, pp. 35-45.

ABSTRACT

Il primo obiettivo che si pone il presente contributo è analizzare la lingua di *Song 'e Napule* (Manetti Bros., 2013): quali siano le varietà o i codici in esso filmati, quali i ruoli che questi assumono al suo interno e nella costruzione dell'identità che il film narra a partire dal titolo stesso.

Infine, come spesso accade, l'atto dell'indagine ha aperto un nuovo quesito e cercato in *Song 'e Napule* i luoghi in cui il linguaggio filmico si appropria del fumetto come strumento registico e espressivo.

The first objective of this paper is to analyze the language of *Song 'e Napule* (Manetti Bros., 2013): what are the varieties or codes filmed in it, what are the roles that they assume within it and in the construction of the identity that the film narrates starting from the title itself. As often happens, the act of investigation has opened a new question and sought in *Song 'e Napule* the places where the filmic language appropriates comics as a directorial and expressive tool.

KEYWORDS: lingua filmata; Manetti Bros.; dialetto; cinema; fumetto

DATA DI PUBBLICAZIONE: 30 gennaio 2024.