

LA LINGUA AL BOTTEGHINO

Marta Idini

1. INTRODUZIONE

All'origine della sua finzione, il cinema italiano ha guardato alla tradizione teatrale per rispondere al bisogno e alla forte esigenza di una lingua che sapesse raccontare il proprio universo a un pubblico sociolinguisticamente e diatopicamente composito. La non trascurabile influenza che i consolidati generi teatrali esercitarono sulle pellicole caratterizzò la produzione comica di impronta regionale, cui si fa risalire un uso linguistico scarsamente controllato, immerso nella popolarità delle espressioni, delle parlate locali e del dialetto. Ma l'accentramento della produzione filmica nella capitale¹ fu alla base di una profonda ristrutturazione delle impalcature dialogiche e di un sensibile cambiamento nella lingua filmata: mentre l'uso del dialetto venne assottigliato e ridotto a mero elemento di contorno, identificatore geografico e marca socio-culturale di personaggi secondari, l'italiano connotato regionalmente iniziò a prender piede come fortunata espressione ritrattistica della realtà italiana sullo schermo. Esemplare, risulta in tal senso la commedia *Gli uomini che mascalzoni...* (Camerini, 1932) all'interno della quale, pur riconoscendo un assetto linguistico generalmente assestato sulla varietà *standard*, Rossi (2006: 73.) e Piotti (2016: 122.) non mancano di sottolineare un' evidente apertura verso le manifestazioni più tipiche della colloquialità², insieme a un uso del tutto

1 La numerosa concentrazione di pellicole provenienti da Cine-Città è da attribuirsi alla politica cinematografica fascista che, attraverso l'azione congiunta della censura e degli incentivi alla produzione nostrana, cercò di contrastare l'apporto massivo ed eterogeneo dei prodotti hollywoodiani.

2 Rossi (2006: 73.) fa notare la presenza di alcune battute di tono popolare o gergale, mentre Piotti (2016: 123.) mette in risalto alcuni usi tipici della spontaneità del parlato, quali l'assenza del verbo e l'apertura di turno con il *ma*.

sporadico di alcune «pennellate dialettali»³ a colorirne l’ambientazione. Vittorio De Sica, il piccolo borghese protagonista della pellicola, e il suo repertorio conversazionale si fanno portatori di una nuova ricerca della lingua filmata, inaugurando allo stesso tempo quel filone di produzione comica meglio conosciuto come commedia dei “telefoni bianchi”.

Alla politica fascista e agli «Anni di Freddi»⁴ in particolare, la periodizzazione storiografica di Raffaelli (1983: 37-39.) assegna una decisa ostilità verso le manifestazioni della lingua vernacolare, una tendenza alla dialettofobia che segnerà la produzione cinematografica del periodo e che, se da un lato ha ridimensionato la presenza delle cariche idiomatiche dialettali anche in prodotti di ascendenza popolare, dall’altro lato ha lasciato ampio spazio alla «creazione di una lingua italiana di tutti i giorni – parente stretta dell’italiano di uso medio»⁵:

I comici [...] assurgendo a protagonisti e comprimari, limitavano la loro dialettalità a variazioni regionali per lo più fonetiche dell’italiano [e] il dialetto continuava a essere consentito alle macchiette di contorno⁶.

Antonio De Curtis (in arte Totò), i fratelli De Filippo e tante altre personalità dall’humor spiccatto arricchirono le pellicole di intonazioni regionali e crearono lo spazio linguistico a un italiano insolitamente dimesso e funzionale, «molto intonato all’evoluzione generale della lingua e dello stile nazionale che andava verso il semplice e la franchezza»⁷ e che diede riscontro all’esistenza, allora, di un fondo linguistico comune, a mezza strada fra lingua e dialetto. Da Totò e dalla sua figura così impareggiabilmente eclettica, la lingua del cinema italiano deriva un’impalcatura dialogica giocata sul contrasto fra lingue speciali (*burocratiche* soprattutto) e lingua comune, italiano popolare e stranierismi spesso deformati. Un crocevia di «ridicolizzazione dell’italiano “ufficiale”»⁸ che si diverte a motteggiare i *tic* linguistici tipicamente alto-borghesi, a invertire e stravolgere le espressioni idiomatiche⁹, per dar vita a un crocicchio polifonico di quel tessuto a maglie

3 Rossi, 2006: 73.

4 Raffaelli, 1983: 37.

5 Piotti, 2016: 126.

6 Raffaelli, 1983: 38.

7 Raffaelli, 1983: 39.

8 Rossi, 1999: 227.

9 Si possono ricordare, come fa Rossi (1999: 229.), due casi ormai diventati celebri del procedere “totoniano” nella composizione o scomposizione di espressioni idiomatiche: *Ogni limite ha una*

larghe che è il nostro cinema, al quale tanto contribuiranno le realizzazioni critiche e canzonatorie di Alberto Sordi. Tuttavia, l'apprezzamento condiviso dal pubblico ai volti della comicità di ispirazione romana e napoletana, spinse il cinema a reiterare le presenze fonetiche e tonali del romanesco e del napoletano che saranno all'origine, e del ritratto linguistico della penisola filmata, e di tanta stereotopia dei decenni successivi. L'esperienza neorealista, infatti, pur avendo creato impalcature dialogiche molteplici e distinte nel tentativo di ridare voce alla realtà del Paese, non riuscì a ottenere altro favore all'infuori della critica: tematiche, ambientazioni e lingua della narrazione incontrarono lo sguardo stanco di un popolo che aveva solo bisogno di dimenticare e il dialetto, non più relegato a fenomeno di contorno, ma recuperato in senso nuovo e identitario, non seppe cogliere l'esigenza dell'Italia post-bellica.

Il sostanziale insuccesso dei film neorealisti fu anche un insuccesso di tipo linguistico, e molta produzione del dopoguerra, pur non rinunciando a sfruttare le varietà linguistiche, ripristinò la gerarchia fra codici e le loro varietà¹⁰.

Così, di seguito a un'attenta analisi della notorietà raggiunta da un film come *Catene* (Matarazzo, 1949), nel cui impianto dialogico emerge «una pagina scritta in uno stile scolastico»¹¹, Fabio Rossi (2006: 212-216.) traccia una possibile linea di interpretazione del fenomeno e spiega:

Erano i dialoghi da libro di scuola [appunto] più ancora che da teatro [...] che avvincevano gli italiani semianalfabeti del dopoguerra, quegli italiani che cercavano, come sempre, l'identificazione con i personaggi dello schermo e che, da dialettofoni e poveri, sognavano in realtà di parlare la lingua delle “persone per bene”¹².

Alla dialettalità stereotipata¹³ e svilita del Neorealismo Rosa, che, tuttavia, «di là dal valore estetico, è forse la creazione linguistica più originale del cinema italiano [...] destinata a fortuna decennale, da certo cinema d'autore»¹⁴, si affiancò la stagione della

sapienza! Lo sa/ lei/ o non lo sa?! e Parli come badi/ sa?! Dove è la sola inversione dei membri frastici a generare la comicità e il riso.

10 Piotti, 2016: 128.

11 Rossi, 2006: 212.

12 Rossi, 2006: 215.

13 Raffaelli, 1992: 115-116.

14 Piotti, 2016: 143.

cosiddetta *Commedia all'italiana*, la quale scelse di accogliere «una pluralità di varietà»¹⁵e di adottare una mescolanza di registri che seppero conciliare istanze espressive e resistenze di pubblico, inaugurando insieme quel clima di tolleranza che la macchina cinematografica riservò, e riserva tuttora, alle manifestazioni di un italiano a basso quoziente di formalizzazione. I migliori titoli e protagonisti che qui si possono annoverare, da *Divorzio all'italiana* a *Il Sorpasso*, da Risi, Scola e Monicelli, a Mastroianni e Gassmann, seppero restituire un ritratto e una riflessione linguistica credibile alla realtà che attraverso loro veniva immaginata:

Il 1962, anno di esplosione della commedia “di costume”, oscillante fra satira e divertimento, [...] instaurò un rapporto mimetico abituale con la lingua reale (concorrendo con la sua popolarità alla graduale espansione di tale rapporto a tutto il cinema sia nazionale sia straniero doppiato) e che quindi andò facendo sempre più propri non tanto i dialetti ormai in regresso, quanto le varietà regionali d’italiano in espansione e consolidamento¹⁶.

L’accentuazione dei regionalismi su tutti i livelli di lingua, tanto che si è parlato di film «linguisticamente regionalizzati»¹⁷ (dei quali Gabriella Alfieri fa risalire l’origine a *La grande Guerra* di Monicelli¹⁸), conobbe un progressivo svecchiamento e una diversa attribuzione di significato ad opera di figure attoriali e registiche ancora in attività o recentemente scomparse.

Più che a Monicelli e al suo *Amici miei*, spetta a Roberto Benigni il merito di aver portato sul grande schermo tratti del regionalismo e della dialettalità toscana, rimasti a lungo ai margini della lingua comica filmata perché, come ben fa notare lo stesso attore, «quando arriva uno che parla toscano viene in mente subito l’opera d’arte, la cultura, Dante Alighieri. Nel vernacolo fiorentino si sente l’imposizione della lingua, più che nella lingua italiana»¹⁹. Ed è proprio con *Berlinguer ti voglio bene* (Bertolucci, 1977) che ogni pregiudizio sul toscano come lingua “anti-comica” viene spezzato: l’immagine memorabile di Mario Cioni (Roberto Benigni) che, tornando a casa, trova sfogo ai

15 Piotti, 2016: 131.

16 Raffaelli, 1983: 50.

17 Rossi, 2002: 1043.

18 Alfieri, 2015: 149.

19 Rossi, 2006: 360.

propri pensieri attraverso il famosissimo sproloquo²⁰, ha reso indimenticabile un uso brillante del regionalismo toscano a esprimere un disagio. E sempre a un disagio, di natura diversa però, si richiama il «balbettio dell'anima»²¹ di Troisi, quel «parlato dell'insicurezza, della timidezza e della spontaneità»²² che ha dato voce alle difficoltà di integrazione dell'uomo moderno a contatto con le contraddizioni della civiltà del progresso. Quello di Troisi è un napoletano non edulcorato né diluito, ben diverso dalle realizzazioni di Totò o di Eduardo de Filippo, che si spezza e si interrompe, riprende fiato e non riesce ad esprimersi, e nella cui genuinità impronunciata si rispecchia il «morbo dell'incomunicabilità»²³. Ma il fenomeno più caratteristico di questi ultimi anni, che riguarda il cinema del comico e il cinema in generale, è sicuramente la continua trasmigrazione di tematiche, volti e soprattutto voci dalla televisione al tessuto filmico. Questo «rapporto osmotico»²⁴, esploso a fine anni Novanta e ancora di là dall'esaurirsi, ha generato due spinte diverse, entrambe rintracciabili nelle pellicole di impronta comica: da un lato, la presa di distanza dal presappochismo linguistico e contenutistico dei programmi in onda e, dall'altro, al contrario, un acuirsi dell'uso dello stereotipo.

Carlo Verdone e Nanni Moretti sono i nomi più noti cui si può far risalire la prima modalità di approccio alla commistione televisiva: i personaggi che interpretano, o che dirigono, parlano il romanesco del ridicolo e il gioco che instaurano con le derive del televisivo si realizza in un motteggio a metà fra l'ironico e il critico. Diversa, invece, la posizione assunta dalla lingua del comico dell'ultimo periodo i cui protagonisti sembrano ripercorrere le impronte lasciate dalla neotelevisione. Come Elisabetta Mauroni fa notare, nel suo saggio sulla storia del nostro familiare “tubo catodico”:

La televisione perde velocemente quell'impronta didascalica e pedagogica che aveva avuto ai suoi esordi, e tende a fare l'occhiolino allo spettatore [...],

20 Dalla trascrizione di Rossi (2006: 365): *La... la merda de la maiala/ de... de gli stronzoli ne' cculo/ de le poppe pien di piscio con... con gli... con gli stronzoli che escan dalle poppe de'... de' budelli/ de'... de' vitelli/ con... con le... con le... le cosce della sposa/ che gli... che gli sorte fra le... fra le cosce [...]. Con le mamme tutte ignude/ che si struscan da... dalle file/ e si... si... si sgroppan con... con la schiena/ con le poppe sbatachiate/ su... su... con... con... senza latte che si scopran tra... tra le mucche che... che... che sta 'n fila e... e gli sorte 'n mezzo all'erba e... e gli 'n fila 'n mezzo a' denti [...].*

21 Rossi, 2006: 394.

22 Rossi, 2006: 396.

23 Rossi, 2006: 395.

24 Rossi, 2006: 399.

abbassa il suo registro linguistico, comincia a rispecchiare la lingua della società e contemporaneamente a diffondere stereotipi linguistici [...]²⁵.

Una tendenza a quel «parlato esasperato»²⁶ tipica dei *reality show* che spesso si rileva nelle pellicole di maggior successo di pubblico e che, non a caso, si caratterizzano per un uso linguistico decisamente trascurato, aperto agli «eccessi di colloquialità scomposta e triviale, fino all'esibizione reiterata e ravvicinata del turpiloquio»²⁷. Usi linguistici decisamente opposti, come abbiamo visto, e che tuttavia riflettono una verità tutta contemporanea: la contaminazione e la reciprocità fra i due diversi medium costituisce il terreno fertile del fenomeno mistilinguistico più attuale che fa, del plurilinguismo, la marca cinematografica caratterizzante il nuovo vivere le varietà.

2. COME PARLA IL CINEMA ITALIANO DI LARGO CONSUMO: QUATTRO FILM A CONFRONTO

L'analisi dei più recenti incassi ottenuti dalla produzione filmica italiana ha fatto emergere, nel periodo compreso tra gennaio e settembre 2015, una netta preferenza accordata al genere comico di intrattenimento inaugurato con l'avvento di quei film che le recensioni hanno battezzato, in maniera fortunata, «Cinepanettoni». Più che alla commedia, le pellicole sulle quali la maggior parte delle grandi case di produzione investe i propri capitali prendono ispirazione da quel nuovo fenomeno che ha visto comparire sugli schermi i protagonisti comici della neo-televisione, e che punta sulla popolarità di questi ultimi come richiamo e garanzia di introiti. I quattro film presi in esame (*Il ricco, il povero e il maggiordomo*; *Andiamo a quel paese*; *Si accettano miracoli*; *Ma che bella sorpresa*) confermano questa particolare tendenza, presentando, nel cast attoriale, alcuni protagonisti dei più conosciuti programmi televisivi, primi tra tutti «Mai dire Gol» e «Zelig»: l'uno che ha accolto gli *sketch* giocosi e farseschi del trio Aldo Giovanni e Giacomo (protagonisti e autori de *Il ricco, il povero e il maggiordomo*), del meno attempato Fabio De Luigi (co-protagonista di *Si accettano miracoli*) e che ha preparato un promettente Claudio Bisio (vestito dei panni di un professore in *Ma che bella sorpresa*) per il palcoscenico del cabaret Mediaset più conosciuto, «Zelig» appunto, sul quale hanno esordito Ficarra e Picone, duo tutto fare di *Andiamo a quel paese*. Ciò che colpisce a una prima visione e che, in un certo senso, accomuna i sopraccitati lungometraggi, non è

25 Mauroni, 2016: 88.

26 Mauroni, 2016: 111.

27 Mauroni, 2016: 111-112.

solo la tematica affrontata, ma soprattutto l'impasto linguistico che la racconta: il *Leitmotiv* della crisi economica, con tutte le difficoltà e i sotterfugi architettati per sfuggirle, viene raccontato attraverso l'uso di un italiano dai tratti fonetici fortemente regionali, cui si avvicendano innesti di italiano formalizzato, varietà popolare e dialetto.

La vera particolarità di una struttura linguistica così composita non consiste tanto nella plurivocità degli accenti in essa presenti, quanto nelle competenze linguistiche facenti capo ad un singolo parlante. Le variazioni che si intrecciano all'interno del tessuto dialogico, infatti, non sono voci di personaggi distinti, ma pertengono all'attività fonatoria propria di ciascun personaggio. Il passaggio sotto riportato appartiene alla resa linguistica del napoletano Alessandro Siani (Fulvio nel film *Si accettano miracoli*) che, interrogato dal fratello su un episodio biblico, per nasconderne la scarsa conoscenza, unisce parole e frasi in un balbettio sconnesso che rende giusta testimonianza al fenomeno prima descritto:

FULVIO: [...] Allora che fece/ pecchè Mosè era uno ingrippato/ cioè quando Mosè pensava 'na cosa veramente 'a faceva/ infatti tutti quanti in famiglia diceva Mosè è Mose/ Mosè è ingrippato/ vedi còmme risolve questa situazióne/ pigliai tutt' i tavulə Mosè salì su questa montagna/ da solo/ su questa montagna/ e poiché era un tipo costruttivo/ uno brillante/ questo Mosè/ che fece? Mise le tavole là e una a una 'e munt/ ta ta ta ta! S'impressionò/ sì sì/ sua! Cagg' cumbinatə disse Mosè/ e si mise/ accanto/ a queste/ tavole/ in piedi/ ad aspettare...

Un balbettio di certo molto diverso da quello di Troisi, cui l'attore visibilmente si ispira, e che lascia intravedere un uso differente della lingua: i tratti della regionalità napoletana non sono portatori di un imbarazzo di fronte alla solitudine e all'incomunicabilità che spesso il mondo oppone, ma la ricerca di una risata inconsistente e vacua sul disagio legato più strettamente alla situazione diegetica. Anche la stessa presenza linguistica risulta quanto mai opposta: se Troisi richiama la propria poetica attoriale a un impiego quasi più crudo della dialettalità partenopea, a tratti incomprensibile, il parlato di Siani rende conto del più diffuso fenomeno di mescidanza e contaminazione della lingua filmata con i suoni di un'oralità a noi più familiare. Come si può notare, appunto, la variazione spazia dalla regionalizzazione di alcuni tratti fonetici di area campana al più caratteristico fenomeno della *shwa* o neutralizzazione (*tavulə*; *cumbinatə*), dall'italiano popolare (*ingrippato*; *tipo*) a quello più formalizzato e tradizionalmente aulico (*poiché*; *costruttivo*; *brillante*).

Più che un fenomeno di commutazione (*code switching*), la realizzazione di Siani sembra meglio assestarsi sulla definizione di enunciazione mistilingue (*code mixing*) come riportata nelle pagine di Cortelazzo e Mioni (2012): seguendo le orme di Thelander, i due studiosi stabiliscono che mistilinguismo è «la combinazione in una [...] *clause* di *items* di diverse varietà, [...] un cambiamento di varietà interno al discorso, cioè non condizionato da un cambiamento né di contesto né di argomento né di interlocutore»²⁸. Frequenti e molteplici sono tuttavia anche i casi in cui la variazione risponde a precisi intenti comunicativi e ritrae così una solita e confermata abitudine dei parlanti del nuovo Millennio. Gianna Marcato (2015), nell'introduzione alla sua ultima raccolta di saggi, scrive che l'alternanza discorsiva italiano-dialetto è oggi caratteristica e permeabile su tutti i livelli di comunicazione senza più alcuna distinzione diafasica, diamesica o diastratica:

Persino nell'ambito del lavoro, che le statistiche danno come quello meno favorevole alla presenza del dialetto, italiano e dialetto [...] si intrecciano costantemente nella comunicazione orale, dal momento che la scelta di usare l'uno o l'altro codice, o entrambi per il parlante è funzionale a dare un'informazione che i due codici usati singolarmente non potrebbero dare²⁹.

Anche tra le giovani generazioni, cui sarebbe stato lecito attribuire un graduale e totale assestamento sullo *standard* scolastico, con abbandono delle punte idiomatiche più marcate, la complessità delle varianti conversazionali gioca un ruolo determinante laddove il dialetto ricorre come «codice dell'ilarità, della vivacità, del cameratismo»³⁰. A dimostrazione di una simile tendenza si può citare la sequenza di apertura del film *Ma che bella sorpresa* in cui, se da una parte l'ambientazione e il personaggio interpretato da Claudio Bisio (Guido) dovrebbero assicurarci su una situazione linguistica controllata, dall'altra è proprio dalle prime battute che emerge la contraddizione:

ROTUNNO: Ià professù/ la relazione no! E per lunedì non ce la facc'

GUIDO: pocché?

ROTUNNO: Eh... pecché c'ho un botto di compiti di scienze/ c'abbiamo la verifica!

28 Cortelazzo, Mioni, 2012: 278.

29 Marcato, 2015: 14.

30 Marcato, 2015: 15.

GUIDO: E ma anche questo è un compito di scienze/ è un esperimento scientifico no?! Rotunno che scrive qualcosa su Flaubert/ me vèn sü la pelle d'oca! E anche qualche piuma! (gli studenti ridono) Buon weekend Rotunno! Stüdia!

Lo scambio dialogico avviene poco dopo il termine della lezione di letteratura e mette al corrente lo spettatore sia della collocazione geografica del mondo finzionale, sia della provenienza estranea a quel mondo di Guido (evidentemente un professore del Nord emigrato al Sud), avvertendo altresì del clima rilassato e quasi amichevole instauratosi tra il professore e i propri studenti. L'impasto linguistico si arricchisce della presenza di numerosi tratti del regionalismo campano, di qualche giovanilese (*botto*) e di fenomeni circoscrivibili alle categorie dell'oralità più colloquiale (l'estensione del pronomine clitico in realizzazioni quali *c'ho*; *c'abbiamo*, presente anche nella grammatica di Aldo ne *Il ricco, il povero e il maggiordomo*³¹), ma è soprattutto la carica espressiva di alcune punte idiomatiche a conferire all'insieme un andamento più vivace. E se da un lato Rotunno non riesce a contenere un moto di protesta, dall'altro lato Bisio usa il tratto più tipico del sistema fonetico lombardo per creare un legame con il proprio interlocutore e allo stesso tempo ottenere un effetto di riso. L'espressione *stüdia*, così come *permalüs* o *aggiamo*, entrambi presenti nel parlato filmico di *Ma che bella sorpresa*³², sono però spia anche di un'altra

-
- 31 Risvegliatosi in seguito all'incidente provocato dallo scontro con la macchina di Giacomo, Aldo lamenta pateticamente dolori persistenti, sperando di approfittare dei soldi dell'assicurazione:
ALDO: Oddio/ Maria... ho tutta la schiena sconquassata! C'ho un colpo di frusta in canna/ c'ho i brividi dappertutto/ c'ho anche le terminazioni nervose...
- 32 *Permalüs* è gioco ilare del partenopeo Paolo che, in uno scambio di battute con l'amico Guido, ne motteggia la parlata:
GUIDO: [...] Vieni anche oggi a mangiar da noi?
PAOLO: Che c'è?
GUIDO: Che c'è?
PAOLO: Dico/ che c'è pè pranzo/ peccchè io voglio sta' leggero/ non...
GUIDO: Ma...non lo so cos'ha preparato Anna! Vieni o no?!
PAOLO: Sì//
GUIDO: Eh/ vuole anche il menù...ci vediamo a casa/ dai// Ma pensa tel!
PAOLO: Mamma mia che *permalüs!*
Agiamo, al contrario, è esclamazione di Guido allorché cerca di convincere la sua fidanzata a non andarsene sola e piuttosto partire insieme per un viaggio di riconciliazione:
ANNA: I me 'nagg a i... I me 'nagg a i da cà!
GUIDO: a che i me 'nagg a i! Ma scusa/ aggiamo insieme! Andiamo in montagna⁷ a Ponte di Legno// Funghi e passeggiate/ passeggiate e funghi// Letturina/ riposo/ funghi polenta e passeggiate// È brutto? Hai già fatto la valigia...

questione ancora aperta sullo scenario linguistico contemporaneo, ovvero di quel fenomeno di convergenza unilaterale che Gaetano Berruto (2012) chiama «advergenza»³³ e che definisce come l'avvicinamento tra due sistemi linguistici. In questo caso, il sistema dell'italiano ha attratto a sé quello del dialetto, comportando modificazioni vistose soprattutto nel lessico, senza intaccarne tuttavia l'aspetto fonetico.

Ma l'incontro fra i due diversi sistemi linguistici avviene anche nel senso dell'italiano con le lingue straniere e queste con il dialetto, riflesso della multiculturalità e globalizzazione allargata che la realtà odierna affronta quotidianamente. Francese, spagnolo e inglese si fanno presenza della comunicazione filmica in una pluralità di accezioni: sono lingua materna, lingua d'élite e spalla per una battuta umoristica, in molti casi anche stereotipica. Un uso degli esotismi che rimane anch'esso strettamente legato alla tradizione filmica del comico e che spesso ha dato luogo alla «caratterizzazione di ambienti sociali visti con sospetto moralistico»³⁴ e voce sfruttata «per irridere la proverbiale difficoltà degli italiani con le lingue straniere e le inadeguate ostentazioni di conoscenza»³⁵. Ne *Il ricco, il povero e il maggiordomo* il francese di Silvia (moglie di Giacomo) segna l'appartenenza della sua famiglia d'origine a una classe socialmente elevata, nella quale rientra a pieno titolo il figlio (chiamato non a caso Jean-Jacques) a cui la madre rivolge parole d'affetto in quella lingua straniera che il piccolo già comprende:

SILVIA: (seduta a tavola) Jean-Jacques/ mon coeur! Ti sei messo il tuo
pijamà? Ah oui/ bien mon chere/ tu te vois ce []? Bon nuit mon coeur//

Giovanni, invece, crea ponti tra l'italiano e lo spagnolo per ragioni di comprensibilità e di trasporto, dovendo comunicare con la focosa cameriera sudamericana di cui è invaghito. Lo spagnolo, allora, svolge la duplice funzione di lingua della comunicazione e della passione, cui potremmo aggiungere un terzo risvolto: la scarsa padronanza dell'idioma da parte dell'attore genera a volte ricalchi dall'italiano che, nel loro suono estraneo, provano a strappare un sorriso:

GIOVANNI: (allontanandosi dalla sala da pranzo e rivolgendosi alla
cameriera) Dolores/ il bicchiere del rosso si allinea tra quello dell'acqua e il
bicchiere del bianco/ davanti al flute/ ma non all'izquierda/ alla derecha!

33 Berruto, 2012: 106.

34 Piotti, 2016: 154.

35 Piotti, 2016: 160.

DOLORES: Por que me habals en español? (con spiccato accento spagnolo) Pensi che non capisco l'italiano?

O ancora, nella scena che vede Giovanni e Dolores coinvolti in un incontro amoroso nella stanza di lei:

GIOVANNI: (bussando ed entrando nella stanza di Dolores) Donde estas/ Dolores? Donde estas? Donde estas mi chica? Donde está el rratoncito?! Rratoncito?! (sbattendo il naso contro la porta che Dolores ha aperto all'improvviso)

DOLORES: Sentito dolòr?

GIOVANNI: Mucho Dolores! E non para el diviertimento//

DOLORES: Y diceven palmi en español/ quando me sposi? Dai...

GIOVANNI: Calmita Dolores/ la liquidaciòn deve madurar primariamente... del gran passo/ un po' di pazienza//

Al contrario, per Aldo e Paolo la strumentalizzazione comica della lingua francese prende avvio da un gioco di incomprensioni che generano il riso, a volte spia di certa ignoranza di fondo: mentre per Aldo si registra un uso storpiato della parola *sommelier*³⁶, è al personaggio di Paolo che appartiene una maggiore propensione all'accostamento e al gioco fra dialettalismo e suono esotico:

OLIVIER: C'est la maison de Annà?

PAOLO: Mh?

OLIVIER: C'est la maison de Annà?

PAOLO: Comme annà? I so' appena arrivà! [...] Ragazzi?! Qui c'è un uomo con la barba straniero... che faccio?

Dello stesso procedimento, questa volta più esposto alla stereotipia, si serve Siani nel suo *Si accettano miracoli* quando, bisognoso della connessione internet per la ricerca di un metodo con cui organizzare la truffa del Santo, si imbatte nella provincialità poco credibile di alcuni anziani digiuni di modernità. Ecco allora che sulla parola internet si

36 ALDO: (sbuffando) M'avete mandato a puttane le papille gustative/ non posso neanche più fare il somelièrr!

instaura un caos lessicale che confonde la piattaforma di comunicazione con un tipo di amaro, l'applicazione di messaggistica istantanea Whatsapp con una zappa e il computer per la terra da lavorare:

FULVIO: *(entrando in un bar)* Buongiorno//

BARISTA(VOICE OVER): 'Giorno//

FULVIO: Tenete internet?

BARISTA: Teniamo il nocino//

FULVIO: No/ internet ehm... u' picci//

VIGILE (VOICE OVER): Dite a me/ grazie//

FULVIO: Ecco... tenete internet?

VIGILE: 'A Fréncò/ fai un internèt al signóre//

CLIENTE 1: Digano! Dille tu!

DIGANO: Dite!

FULVIO: Buongiorno/ io ho questo (mostrando il cellulare)/ ma non mi connetto//

DIGANO: Cornetto?! Dovete venire 'a prima mattina/ li trovate belli fresschi/ fresschi//

FULVIO: Computèrr//

DIGANO: Terr?

FULVIO: Whatsapp?

DIGANO: U/ 'a zapp' pa' terr// Ehm... 'a zapp' (mimando il gesto di zappare) pa' terr (mimando la terra)

FULVIO: Mi sto avvilend'...

Da questo passaggio si evince, inoltre, come tradizionale sia rimasto, nell'impianto della lingua filmata, il trattamento linguistico riservato alle comparse e a quei personaggi di natura minore che intervengono sullo sfondo per colorire e identificare più spiccatamente l'espressività regionale dell'ambientazione. Il grado maggiore di interferenze si registra, infatti, nelle realizzazioni di quei personaggi che popolano il contorno della narrazione e che più facilmente innestano forme dialettali al flusso discorsivo, ora come voci dell'affetto (come per Rosa che, in *Andiamo a quel paese*, riabbracciando la figlia ritornata a casa, si lascia andare al calore del suo siciliano³⁷), ora come caratterizzazione geografica (pensiamo alle battute iniziali *Ma che bella sorpresa*, in cui la coppia di fiorai circoscrive un mondo di vita quotidiana fra i quartieri di Napoli³⁸) e infine come orpello di figure sempliciotte più esposte agli effetti della comicità³⁹.

E se, da un lato, al regionalismo meno controllato dei personaggi corrispondono funzionalità più spesso comiche ed espressive, dall'altro lato il suo impiego identifica anche personalità di certa bassezza d'animo, come avviene per il ritratto del marito di Giada in *Ma che bella sorpresa*. Le poche inquadrature a lui riservate lo ritraggono infatti precipitato sul divano di casa e imbambolato di fronte ai programmi culinari della televisione, capace di esprimere solo un basso bisogno corporale:

MARITO GIADA: Giada! Tengo fame! Preparame nu spuntinə// [...]
Bonne 'sti pulpètt! Iss a scrivere un libbro di ricètt pe' cani! E no cani
nurmālə/ cani povere... pecchè nu cane nurmālə chiste pulpètt/ te' e sputa!
Na' cuoca...

Incisivo è inoltre il dilagante ricorso al turpiloquio, esteso non solo agli atti comunicativi degli uomini, ma anche, e significativamente, a quello delle donne e dei bambini. Dall'occorrenza insistita di *minchia* sulle labbra di Aldo e di sua madre ne *Il ricco il povero e il maggiordomo*:

MADRE: La minchia?!

37 ROSA: (abbracciando la figlia e ridendo felice) Figghia mia quanto si bedda! [...]

38 FIORAIO: E cumme no! È maggio/ megghio le rose//; FIORAIA: Ecco qua signor Guido/ già è tutt' pronto! E menu male che 'nnammurata vostra unn'è allergica ai fiori!

39 Come accade per Ottavia, anziana perpetua di *Si accettano miracoli*, il cui napoletano stempera nell'ironia l'evidente mancanza di fondi della parrocchia, impossibilitata a intraprendere opere di restauro ai muri pieni di muffa:

OTTAVIA: Ma quale muff! Chill'è nu' poco di umidità!

ALDO: Che idèa! Geniaaale! Miii/ una vita che ci pènso! Due sillabbe
èrano! Ma com'è che non mi sono venute?

MADRE: Guarda che sei tu/ il minchia!

ALDO (recitando nelle vesti di suo padre Gaetano): (parlando dalla foto in cui è ritratto, posta sopra il mobile) La volete sucare? Sucatevi i miei luppini!
Donne bbèlle/ vènite! [...] (rivolgendosi al figlio) Ha raggiòne mamma/ sei
un minchia!

al complimento sguaiato e goliardico di Paolo in *Ma che bella sorpresa*:

PAOLO: Io una professoressa di scienze con un culo così non l'ho mai
vist'//

GUIDO: Ma tutti san scrivere poesie! Le poesie vengon dal cuore...

PAOLO: Appunto/ dal cuore non dal culo! Scrivimela tu una poesia sul
culo//

alla risposta diretta e sincera di Adele, unica figlia di Ficarra, che, in *Andiamo a quel paese*, risponde con schiettezza alla domanda della nonna se fosse felice di essere tornata a casa:

ADELE: Io sì/ ma papà dice che quèsto è un paèse di mmèrda//

Le prime testimonianze d'uso filmico del turpiloquio compaiono in alcune pellicole neorealiste, ma restano inserti sporadici e molto rari che troveranno invece terreno fertile nella produzione comico-popolare soprattutto tra gli anni Ottanta e Novanta. Prendendo avvio dall'analisi di *Sciuscià* (De Sica, 1946), Fabio Rossi (2006) nota come «la tensione verso la realtà linguistica degli strati più bassi [abbia] portato con sé anche la rappresentazione delle scurrilità verbali»⁴⁰, insieme alla decadenza di ideali e di valori. Tuttavia, per le pellicole qui prese in esame non si può parlare né di spinte neorealistiche né di riconosciuta autorialità e l'uso del turpiloquio pare richiamarsi a quanto sottolineato da Mario Piotti (2016):

il linguaggio scurrile, facile esca di una comicità basata su un'apparente trasgressività, si diffonde massicciamente, ma sfruttando la ripetizione di poche parole senza particolare inventività⁴¹

40 Rossi, 2006: 197.

41 Piotti, 2016: 132.

tanto che lo sbracato e volgare *minchia*, in ogni sua più disparata articolazione (*miii; mengbia; menchia*) diviene insieme un intercalare e un tratto tipico della sicilianità. «Il facile e ampio consumo di turpiloquio tende [...] a non essere altro che il riflesso degli usi linguistici della società»⁴² e del rapporto sempre più stretto che il cinema contemporaneo instaura con il mondo televisivo, origine altresì di quel consistente dilagare del regionalismo (declinato e verso il dialetto e verso lo *standard*) all'interno delle nostre pellicole, insieme ai fenomeni di commistione e mistilinguismo in espansione.

La commedia del Duemila, nell'uso filmico che fa della lingua, non crea margini di rotture, né tanto meno si discosta dalla tradizione cinematografica del passato della quale sembra invece confermare le scelte linguistiche e il loro trattamento. Tradizionali restano le gerarchie espressive, le funzioni marginali assegnate alle manifestazioni dialettali, la loro incidenza accessoria e limitata ai contorni spesso sfumati di una ridondanza fonetica e, a volte, «ancora più superficiale e accessoria limitandosi a qualche canzone [...] del tutto decontestualizzata dai dialoghi del film»⁴³. Prendendo in esame la diversità di presenza della canzone in *Ma che bella sorpresa* e *Andiamo a quel paese* si può facilmente sostenere la precedente affermazione: se, nel primo lungometraggio, la voce di Renato Carosone fa da sfondo alla vicenda amorosa di Guido e si unisce ai suoi pensieri di consolazione e rivalsa in seguito al tradimento della compagna, in *Andiamo a quel paese* una musica popolare siciliana inscena una fittizia serenata alla zia che Valentino dovrebbe sposare, costruendo un ridicolo scambio di sguardi e intenti con la ragazza di cui si trova ad essere realmente innamorato. E pur essendo dimostrazione ceremoniale della tradizione del Meridione (tenuta viva ancora oggi), la serenata qui appare più come un tentativo di arricchire di contenuti un film in cui anche gli stessi scambi dialogici risultano poveri, sulla scia di un cinema che Zagarrio (2006) definisce «debole nella capacità di scrittura e nell'originalità della struttura narrativa [...] che non consente nessuno spazio di innovazione, di sperimentazione, di visionarietà»⁴⁴.

A dire il vero, sin dalla prima visione, i quattro film lasciano nelle orecchie una certa impressione di “iperparlato” che però è vuoto, vacuo e inconsistente: non è più l'iperparlato che Rossi (1999) individua nell'uso linguistico di Totò, nelle sue evoluzioni verbali e nei bisticci generati dai brillanti bilanciamenti fra paronomasie e polisemie, ma

42 Piotti, 2016: 132.

43 Rossi, 2006: 169

44 Zagarrio, 2016: 19.

è quella strana sensazione che si prova quando qualcuno parla tanto e dice poco, nella strumentalizzazione e adozione esasperata di un registro trascurato, sciatto e superficiale. L'organizzazione linguistica dei dialoghi filmici genera poi distinzioni e sottolinea diversità socio-culturali che ancora faticano a essere superate: a una regionalizzazione pervasiva si alternano le voci del dialetto e dell'italiano *standard* e *neostandard* impiegate a marcare differenze evidenti. All'idioma dialettale vengono tuttora assegnate circostanze di emarginazione e figure di certa stereotipata ignoranza (il siciliano di *Andiamo a quel paese*, ad esempio, non si stacca dai suoni di quella tradizione che lo vuole «lingua della mafia»⁴⁵⁾ che concorrono a consolidare l'antica pretesa di una lingua supposta inferiore. Pur rappresentando, in alcuni casi, repertorio linguistico emozionale, il dialetto è lingua dei sobborghi, dei quartieri difficili, della campagna abbandonata e povera, di tutti quegli opposti che le città non accolgono. Al contrario, il corretto uso della grammatica scolastica è prerogativa di pochi personaggi, se vogliamo canonici, per i quali l'italiano funge da linea di demarcazione e neutralità discorsiva: pur operanti in piccole comunità rurali, padre Benedetto (parroco sui generis di *Andiamo a quel paese*) e don Germano (interpretato da Fabio De Luigi in *Si accettano miracoli*) articolano il piano discorsivo sulle modularità dell'italiano *standard* privo di accenti e intonazioni. Di fronte alla donna che ama da tutta una vita e che gli confessa il desiderio di maritarsi con un altro uomo, le movenze linguistiche di padre Benedetto non si discostano dalla varietà più controllata e corretta della lingua:

PADRE BENEDETTO: Guarda che io sono allibito (scandendo le lettere)!
Io non capisco come puoi farmi una cosa del genere... [...] io ti amo e tu lo
sai/ sei stata l'unica donna della mia vita! Solo questa tonaca è il motivo che
ci ha tenuti separati//

e arrivano a toccare punte di letterarietà, allorché, accorso nella sede comunale per fermare il matrimonio dell'amata, cita, attualizzandolo, un passo dei *Promessi Sposi*:

PADRE BENEDETTO: Fermi! Fermi tutti! Questo matrimonio non si può
fare//

Allo stesso modo, la conversazione fraterna tra don Germano e Fulvio, pur instaurandosi in un clima di rilassata tranquillità e al riparo da orecchie indiscrete, non riesce a liberarsi dei toni ingessati che la tonaca richiede:

45 Rossi, 2006: 356.

DON GERMANO: Lei è la nipote di Ottavia/ il Signore l'ha privata della vista quand'era molto piccola/ ma le ha donato tante altre cose//

In entrambi gli esempi sopra riportati, la natura affettiva delle relazioni fra gli agenti dello scambio comunicativo lascerebbe presupporre un uso meno controllato della lingua e una sua declinazione verso esiti più marcati in diafasia, ma il ruolo e l'identità sociale dei parlanti non permettono variazioni e passaggi ad altri registri: le voci dotte *allibire*; *tonaca*; *privare* schiacciano e irrigidiscono il trasporto emotivo delle immagini, provocando un non trascurabile scollamento tra la rappresentazione visiva e le parole che la compongono.

I film di maggior successo di pubblico scelgono dunque una lingua che cerca di livellare le marcature e riduce il parlato all'omogeneità dell'italiano regionale per guadagnare gli effetti di una risata asciutta e spesso stereotipata. I fenomeni restano circoscritti alla semplicità di suoni riconoscibili, che non intaccano la comprensibilità del detto e non ne compromettono la chiarezza: l'apporto della materia dialettale viene trattenuto a semplificate manifestazioni soprasegmentali, a realizzazioni di più larga diffusione e più conosciute al di fuori dei confini linguistici di appartenenza. Dall'analisi delle pellicole si attesta una numerosa presenza dell'assimilazione del gruppo consonantico *nd* che dà luogo alle forme del siciliano *amuni* (SALVO: Amuni/ che c'abbiamo un sacco di cose da fare!) e del napoletano *annà* (PAOLO: Come annà?), così come considerevole, nelle pellicole di ambientazione campana, risulta essere la sostituzione del verbo *avere* con *tenere*, appartenente non solo all'impianto frasale delle comparse, ma anche a quello degli attori principali:

FULVIO: Poi tiene proprio questa sensibilità proprio bbella/ c'ha proprio la bbocca intelligente/ tiene proprio la... pelle/ tiene una pell'...

Di larga comprensibilità extra-regionale e sicuro marcatore linguistico è l'uso della forma analitica del futuro *me n'agg' a i* sviluppatasi accanto a quella sintetica. Rilevante è notare come tale dialettalismo, esteso a tutto il Meridione, compaia esclusivamente nelle pellicole di area campana, a dimostrazione della tendenza, di certo nostro cinema, nel registrare quei fenomeni facilmente accessibili alla maggioranza degli spettatori. Un'inclinazione che pervade anche tanta nostra fiction televisiva e che, secondo Mingioni (2013), «sceglie consapevolmente di evitare lessico e costrutti troppo marcati

localmente e adottare parole panitaliane [...] tenendo ben presente la necessità di risultare comprensibili a tutti, in ogni zona geografica»⁴⁶.

Le incredibili varietà e variazioni linguistiche del napoletano e del siciliano vengono limitate da una selezione che prende in considerazione soltanto le particolarità fonetiche più caratteristiche o, per meglio dire, quelle particolarità che nell'immaginario collettivo sono diventate più caratteristiche. Alle complessità strutturali della grammatica dialettale si preferiscono le particolarità del vocalismo che meno interferiscono con l'intellegibilità della lingua parlata e restano oltremodo legate a una sorta di credenza sviluppatasi oltre il confine territoriale di appartenenza. In *Ma che bella sorpresa* e *Si accettano miracoli* vengono mantenuti la chiusura della vocale tonica *e* in sillaba libera o chiusa del napoletano (*chella*), insieme all'indebolimento della *a* atona in sillaba finale in entrambi i suoi esiti (l'uno che prevede la caduta completa della vocale dopo sillaba tonica in posizione chiusa, l'altro che, al contrario, raggiunge il suono di una *e* indistinta o debolmente articolata), cui vanno aggiunte, senza dubbio, la pervasività della fricativa prepalatale sorda, originata dai gruppi consonantici *s+p* o *s+k*, e l'uso del *ca* sia in luogo della congiunzione *che*, sia come avverbio (in italiano *qua*).

Seppur limitate, le manifestazioni dialettali nelle pellicole prima menzionate hanno una maggiore incidenza rispetto a *Il ricco, il povero e il maggiordomo* e *Andiamo a quel paese*, dove le particolarità del siciliano si riassumono principalmente nell'aderenza al vocalismo tipico della regione e nella pronuncia cacuminale dei nessi *dr* e *tr*. Sporadicamente, fanno capolino alcune espressioni peculiari, quali la postposizione del verbo essere in fine frase⁴⁷ e la perdita della funzione avverbiale di modo in favore del corrispondente aggettivo (*va bonu*), spesso negata dalla presenza di *bene*, a testimonianza della continua oscillazione e commistione tra varietà linguistiche dell'italiano contemporaneo.

Come si evince, la dialettalità filmica resta confinata ai suoni che maggiormente contraddistinguono le provenienze regionali e marcano gli scambi dialogici in senso comico, o laddove gli interpreti lasciano sfuggire realizzazioni meno controllate. Nell'analisi del film *L'imbalsamatore* (Garrone, 2002), Claudia Marini (2006) nota lo stesso procedimento e precisa:

46 Mingioni, 2013: 164.

47 ALDO: [...] Due sillabe èrano!

TRASLOCATORE: Mii! Perché/ li ancora Sicilia è?

Le uniche parti del discorso “napoletanizzate” sono quelle “accessorie”, intendendo con questa definizione in primo luogo i determinanti nominali [...] ed i connettivi [...]. Quasi inesistente il ricorso ad altre parti del discorso (nomi, verbi, aggettivi, pronomi) se non si fa eccezione dei facilmente comprensibili (anche) perché largamente “masmedizzati”: chello/ chella ed aggio.⁴⁸

A una simile, se non identica conclusione giunge Vincenzo Napolitano (2006) il quale, nel suo sondaggio sulla presenza dialettale nei programmi televisivi, sottolinea «l'utilizzo d'una generica variante regionale il cui riconoscimento è garantito da semplici tratti soprasegmentali»⁴⁹ e prosegue:

Al vernacolo stretto e caratterizzato da fenomeni più marcatamente popolari si ricorre solo in casi eccezionali: per vivacizzare e rendere più espressivo un dialogo comico o, al contrario, per enfatizzare il ruolo negativo di alcuni personaggi non fissi e destinati a durare il breve spazio di qualche battuta.⁵⁰

E se il trattamento linguistico si richiama alle gerarchizzazioni della commedia precedente, di quest'ultima non sottolinea purtroppo le riflessioni. I profondi cambiamenti che avevano attraversato l'Italia del dopoguerra davano ragione ad un impasto linguistico plurimo nella misura in cui il nuovo centralismo delle grandi città del Nord creava separazioni e discriminazioni, sotteso desiderio di perdere identità popolari per il rifulgere della borghesia e dei suoi standard. Lontano dalle miscele plurilingui ricche di significato di Monicelli (*L'Armata Brancaleone*) e Fellini (*8 e mezzo*), opposto alle soluzioni innovative introdotte da Benigni e Troisi, il cinema comico di attualità appare sordo e quasi svuotato, «riprende come modello una società indifferente e superficiale, incapace di affrontare le problematiche di un sistema politico-economico in grave difficoltà»⁵¹ e dimostra certa «vocazione a crogiolarsi nell'irrequietezza e nell'irresponsabilità liceal-adolescenziali, [...] ai tremori e alle regressioni ginnasiali dei trentenni de *L'Ultimo bacio*»⁵².

48 Marini, 2006: 163.

49 Napolitano, 2006: 93.

50 Napolitano, 2006: 93.

51 Melanco, 2006: 176.

52 Canova, 2006: 34.

Mistilinguismo e commutazioni di codice, pur presenti nella realtà odierna, non accolgono qui il loro significato attuale, ma rimangono fossilizzati a distinzioni, traumi e complessi che non trovano più posto nella nostra modernità linguistica.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alfieri G. (2015), “L’italiano regionalizzato de *La Grande Guerra* di Monicelli”, in Marcato G. (a cura di), *Dialetto parlato, scritto, trasmesso. Atti del Convegno internazionale (Sappada 2-5 luglio 2014)*, Cleup, Padova, pp. 151-160.
- Berruto G. (2012), “Quale dialetto per l’Italia del Duemila? Aspetti dell’italianizzazione e risorgenze dialettali in Piemonte (e altrove)”, in Berruto G. (a cura di), *Saggi di sociolinguistica e linguistica*, Edizioni dell’Orso, Alessandria, pp.101-121.
- Canova G. (2006), “Eppur si muove. Innovazione, rottura, discontinuità”, in Zagarrio V. (a cura di), *La meglio gioventù. Nuovo cinema italiano 2000-2006*, Marsilio Editori, Venezia, pp. 33-39.
- Cortelazzo P.; Mioni, A. (2012), “Italiano regionale, commutazione di codice e enunciati mistilingui”, in Berruto G. (a cura di), *Saggi di sociolinguistica e linguistica*, Edizioni dell’Orso, Alessandria, pp. 275-299.
- Marcato G. (2015), “Dialetto, tra identità strutturali e testualità”, in Marcato G. (a cura di), *Dialetto parlato, scritto, trasmesso. Atti del Convegno internazionale (Sappada, 2-5 luglio 2014)*, Cleup, Padova, pp. 13-19.
- Marini, C. (2006), “Paesaggi suburbani e dialetto: il film *L’imbalsamatore*”, in De Blasi, N.; Marcato, C. (a cura di), *Lo spazio del dialetto in città*, Liguori; Napoli, pp.149-164.
- Mauroni, E. (2016), “La lingua della televisione”, in Bonomi, I.; Morgana, S. (a cura di) *La lingua italiana e i mass media*, Carocci, Roma, pp. 81-116.
- Melanco, M. (2006), “La disintegrazione del nucleo affettivo”, in Zagarrio V. (a cura di), *La meglio gioventù. Nuovo cinema italiano 2000-2006*, Marsilio Editori, Venezia, pp. 176-180.

Mingioni, I. (2013), ‘Breve riflessione sul ruolo dei dialetti nelle fiction della TV italiana: alcuni esempi’, in AA.VV., *Le forme della narrazione nel Novecento. Letteratura, cinema, televisione, fumetto, musica. Atti delle Recontres de L’Archet Morgez 10-15 settembre 2012*, Pubblicazioni della Fondazione Centro di Studi storico-letterari Natalino-Sapegno-Onlus.

Napolitano, V. (2006), “Sondaggi sulla presenza del napoletano nei programmi televisivi”, in De Blasi, N.; Marcato, C. (a cura di), *Lo spazio del dialetto in città*, Liguori, Napoli, pp. 91-111.

Piotti, M. (2016), “Le lingue del cinema”, in Bonomi, I.; Morgana, S. (a cura di) *La lingua italiana e i mass media*, Carocci, Roma, pp. 117-165.

Raffaelli, S. (1983), “Il dialetto del cinema in Italia”, in *Rivista italiana di Dialettologia*, VII.

Raffaelli, S. (1992), *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano*, Le Lettere, Firenze.

Rossi, F. (1999), *Le parole dello schermo. Analisi linguistica del parlato di sei film dal 1948 al 1957*, Bulzoni, Roma.

Rossi, F. (2006), *Il linguaggio cinematografico*, Aracne, Roma.

Rossi, F. (2007), *Lingua italiana e cinema*, Carocci, Roma.

Zagarrio, V. (2006), “Certi bambini... i nuovi cineasti italiani”, in Zagarrio V. (a cura di), *La meglio gioventù. Nuovo cinema italiano 2000-2006*, Marsilio Editori, Venezia, pp.11-19.