

UNA PELLICOLA DI CARTA: ANALISI LINGUISTICA DELLA TRASPOSIZIONE CINEMATOGRAFICA DE «L'ISOLA DI ARTURO»

Federica Gherzi

1. INTRODUZIONE

Non si può trasferire o travisare il valore della parola, giacché le parole, essendo i nomi delle cose, sono le cose stesse. Una rosa è una rosa è una rosa è una rosa. (E. Morante)

L'oggetto di questo contributo - l'analisi linguistica de *L'isola di Arturo*, pellicola tratta dall'omonimo romanzo morantiano e proiettata nelle sale cinematografiche italiane il 21 Dicembre del 1962 sotto la regia di Damiano Damiani¹ - è nato dal duplice interesse per un classico novecentesco «dal facile approdo, ma dalla conquista impossibile»² e per una disciplina relativamente giovane, la filmologia linguistica³.

Consapevolezza di ogni ricercatore volto a cogliere le peculiarità linguistiche del *medium* cinematografico è quella di tenere sempre presente la volontà da parte di sceneggiatori e registi di equilibrare due tendenze antitetiche: una realistica e una irrealistica.

La fruizione di ogni opera d'arte, come risaputo, può essere, infatti, possibile solo se radicata su un tacito accordo stipulato tra emittente e destinatario⁴. Lettore e spettatore attuano, in altre parole, una «deliberata e temporanea sospensione dell'incredulità»⁵, dove non si crede, né si rifiuta di credere e dove, una volta entrati consapevolmente in un mondo fittizio, occorre bilanciare accettazione del gioco e consapevolezza della finzione⁶.

Il taglio critico di questo studio impone che si tenga conto di queste due istanze - realistica e irrealistica - solo da un punto di vista strettamente linguistico.

¹ Questo contributo nasce dalla rielaborazione della mia Tesi di Laurea *Una pellicola di carta: analisi linguistica della trasposizione cinematografica de L'isola di Arturo* discussa presso l'Università degli Studi di Milano. Ringrazio il prof. Mario Piotti per la paziente dedizione con la quale ha seguito il mio lavoro e per averne permesso la pubblicazione in questa sede.

² Garboli, 1968 : XVIII.

³ Menarini, 1955. Piotti (2016: 117-118) fa notare come nel corso dell'ultimo decennio, a differenza di quanto lamentato da Rossi (1999: 40-50), si sia manifestata maggior attenzione per la componente verbale del testo filmico da parte di semiologi e filmologi.

⁴ Fusini, 1998: 378-379.

⁵ Si tratta della nota formula coleridgeriana volta a descrivere la «fede poetica» - ma valida per ogni forma artistica - contenuta nel volume *Biographia Literaria*, edito nel 1817, al quale il poeta inglese affidò le sue «opinioni».

⁶ Rosa, 2008.

È lecito parlare di una tendenza irrealistica perché, in quanto parlato riprodotto, il linguaggio cinematografico non può risultare completamente aderente alla lingua reale, giacché si limita a simulare il parlato in situazione e ha caratteristiche che ne avvicinano inevitabilmente lo statuto linguistico a quello dei testi scritti; d'altro canto è risaputo che intento di ogni dialogo filmico è quello di perseguire naturalezza e verosimiglianza, per offrire allo spettatore un'impressione di spontaneità⁷.

Ci troviamo davanti a un apparente paradosso: il cinema, in quanto copia della realtà, permette al ricercatore di godere di uno sguardo privilegiato, poiché proprio in virtù dei suoi tratti realistici e stilizzati risulta spesso utile all'esemplificazione dei meccanismi del parlato spontaneo.

Il linguaggio cinematografico, in altre parole, come uno specchio che riflette l'italiano contemporaneo nelle varietà più diffuse fra la popolazione, attento a non sconfinare, se non in modo occasionale e con precisi intendimenti espressivi, nelle zone di eccessiva marcatezza sociolinguistica⁸.

Con questo intervento si intende cercare di mettere in luce attraverso un caso particolare l'inscindibilità del binomio *cinema-parola*, binomio che, paradossalmente, ha caratterizzato la storia del cinema sin dalla sua nascita⁹.

Excusatio non petita: ogni trattazione sistematica, per essere tale, esige un restringimento del campo d'indagine che porta a prediligere un aspetto a discapito di un altro.

Chi scrive è consci del legame fra componente iconica e verbale in un testo filmico¹⁰. Tuttavia questo contributo, avendo come oggetto il linguaggio cinematografico, è volto a sottolineare l'importanza della componente verbale filmica, spesso trascurata a favore di studi di carattere semiologico, la cui bibliografia, peraltro, risulta molto vasta¹¹.

Prima di entrare nel vivo dell'analisi si ritiene opportuno fare alcune chiarificazioni di ordine metodologico.

Campo d'indagine di questo studio è l'intero testo verbale de *L'isola di Arturo*, vale a dire l'insieme dei dialoghi di questa pellicola, nella consapevolezza che finché la lingua parlata non viene trascritta si resta largamente inconsapevoli di essa¹².

Si è cercato di rendere esplicite le tecniche di elaborazione della lingua riprodotta nei dialoghi filmici distinguendone i diversi livelli (testuale e pragmatico, fonetico, morfosintattico, sintattico e lessicale) e le variazioni funzionali e sociali (registri, funzioni comunicative e dialetti)¹³.

I dati riscontrati, accompagnati da una ricca esemplificazione, sono stati commentati avvalendosi di un confronto con la fonte romanzesca (testo scritto) e con gli studi sulla lingua reale (testo orale)¹⁴.

⁷ Rossi (1999: 81) afferma che «da naturalezza dialogica [...] dove essere intesa come il risultato di una ricreazione linguistica che pur assecondando la lentezza e la concentrazione filmica, offre tuttavia un'impressione di spontaneità». Piotti (2016: 118) parla della lingua del cinema come di uno «scritto per essere detto come se non fosse scritto», cioè uno scritto che mira a cancellare il proprio marchio di genesi per mimare con la maggior verosimiglianza possibile cadenze, ritmi e forme del parlato.

⁸ Masini, 2003: 26.

⁹ Piotti, 2016: 119-122.

¹⁰ Piotti, 2016: 117.

¹¹ Aristarco, 1960.

¹² Halliday, 1992.

¹³ Si è fatto riferimento ai criteri di trascrizione contenuti in Rossi (1999: 21-30).

¹⁴ Per ciò che concerne i riferimenti alla sceneggiatura desunta si è sempre segnalato il numero della scena seguito dal numero della battuta di dialogo e dalla pagina corrispondente (p.es.: sc. 17.4., p. 7→ scena 17,

Consapevoli dei limiti insiti in una lettura comparata, questo confronto, che non sempre è risultato fattibile (si pensi all'intera compagine di voci fuori campo¹⁵ o a porzioni testuali create *ex novo* dagli sceneggiatori), ha permesso di individuare le peculiarità di questo parlato riprodotto, testo trasmesso a metà strada tra i due poli della variazione diafonica.

Nel corso della comparazione tra fonte romanzesca e filmica si è sempre cercato di tenere ben distinti i piani d'analisi, lunghi dall'attribuire giudizi di natura estetica¹⁶.

2. DA NARRATORE A «VFO»: UN SISTEMATICO PROCESSO DI NORMALIZZAZIONE LINGUISTICA

Il romanziere suscita un io recitante che gli valga da alibi. S'intende che quella da me rappresentata non è realtà, ma una realtà relativa all'io di me stesso o a un altro io, diverso in apparenza da me stesso, che in sostanza però mi appartiene. (E. Morante)

La Morante confesserà a Debenedetti di ignorare le ragioni profonde che la spinsero a scrivere *L'Isola di Arturo*, ad eccezione di un desiderio antico e inguaribile: quello di essere un ragazzo¹⁷. E proprio da questo intimo desiderio avrà origine questo romanzo, il cui sistema compositivo è interamente giocato sul duplice ruolo svolto dal protagonista: Arturo narratore (io narrante) e Arturo personaggio (io narrato).

È stato più volte sottolineato come ogni trasposizione cinematografica implichii un preliminare processo di traduzione che, lunghi dall'essere fedele, comporta dei cambiamenti. La scelta degli sceneggiatori, consci del ruolo centrale svolto dalla voce narrante nell'economia del romanzo, è stata quella di ricorrere a una *vfc* che rievocasse le sue memorie; scelta che, occorre sottolinearlo, si discosta dalla consueta prassi cinematografica¹⁸.

La tendenza è stata quella di eliminare le forme romanzesche eccessivamente letterarie in vista del perseguitamento di una maggiore verosimiglianza linguistica, riflettendo un italiano dell'uso medio ibridato dall'elemento regionale, alieno da aulicismi e da uno stile altisonante e rarefatto che avrebbe contraddetto le umili origini del protagonista e suscitato nel pubblico un fastidioso senso di irrealità. Basterà riportare tre porzioni di testo filmico con le corrispondenti pagine romanzesche per attestare la veridicità della tesi sopra citata: ROMANZO: «Ah, io non chiederei d'essere un gabbiano, né un delfino, mi accontenterei d'essere uno scorfano, ch'è il pesce più brutto del mare, pur di ritrovarmi laggiù, a scherzare in quell'acqua» p. 12 → FILM: «Io non chiederei di essere un gabbiano/ o un delfino// Mi accontenterei di essere uno scorfano/ che è il pesce più brutto che ci sta// Per ritornare laggiù/ a giocare nell'acqua della mia isola//»; ROMANZO: «Forse per questo, appena, andando in barca, io m'allontanavo un poco sul mare, subito mi prendeva un'amarezza di solitudine, che mi faceva tornare indietro. Era lei che mi richiamava, come le sirene. Spesso ero tentato di fuggire sulla mia barca, alla ricerca di lui, ma poi capivo quanto fosse assurda la speranza di poterlo ritrovare, fra

battuta di dialogo n. 4, pagina n. 7). Per le citazioni dal testo letterario si è fatto riferimento alla seguente edizione: Morante E. (1957), *L'isola di Arturo*, Einaudi, Torino.

¹⁵ Da ora in avanti *vfc*; al singolare *vfc*.

¹⁶ Manzoli, 2003: 93.

¹⁷ Morante, 1957: 3.

¹⁸ Rossi, 2006: 102-103.

tante isole e continenti. Lasciando Procida, io potevo perderlo per sempre, giacché solo a Procida esisteva una certezza: prima o poi lui sempre ritornava là. Non era possibile indovinare quando ritornerebbe» pp. 53- 54→ FILM: «Ma ricordo che allora/ certe volte/ pigliavo la barca per andare a cercare mio padre in altre isole/ o continenti// Mi ricordo pure/ che arrivato al largo/ mi pigliava ‘na paura/ un’amarozza di solitudine/ e rinunciavo// (*Arturo si volta, invertendo la rotta in direzione dell’isola*) tanto era inutile la speranza di ritrovare mio padre/ perché non sapevo mai dov’era// E poi/ lasciando l’isola/ io lo potevo perdere per sempre// Perché solo là/ c’era una certezza// Prima o poi/ lui sempre ritornava//» sc. 1., p. 1; ROMANZO: «Addio, pà. Subitaneo il ricordo della sua persona mi accorse alla mente: non come una figura precisa, ma come una specie di nube che avanzava carica d’oro, azzurro torbido; o come un sapore amaro; o un vocio quasi di folla, ma invece erano gli echi numerosi dei suoi richiami e parole, che ritornavano da ogni punto della mia vita. E certi tratti propri di lui, ma quasi trascurabili: una sua alzata di spalle, un suo ridere distratto; oppure la forma grande e negletta delle sue unghie; le giunture delle sue dita [...] ritornavano isolati [...] simboli perfetti di una grazia molteplice [...] e di un dolore che mi si faceva più acerbo per questo motivo: perché sentivo che era una cosa fanciullesca [...] E dopo, lo avrei dimenticato, naturalmente, tradito» p. 376→ FILM: «Addio, papà// Il ricordo della tua persona/ mi tornava alla mente # Non come una figura precisa/ ma come una nuvola/ che avanzava carica d’oro// Ricordavo una tua alzata di spalle/ un tuo ridere distratto// Ma dentro di me/ cresceva una certezza dolorosa// Sentivo/ che t’avrei dimenticato» sc. 53.1., p. 26. Il primo aspetto che occorre rilevare è come la *vfc* abbia condensato in un unico monologo diverse pagine del romanzo, con una vistosa ellissi dal II paragrafo del I capitolo (*L’isola*) al XV paragrafo (*Attese e ritorni*). Questa concrezione, com’è facilmente desumibile, non deve stupire in quanto frutto della variazione diamesica.

Ciò che risulta interessante è, però, la fedeltà al testo romanzesco, costante di ogni dialogo analizzato in questo studio. Il regista, infatti, non solo ha attinto al serbatoio lessicale del romanzo, ma ha spesso ripreso letteralmente intere proposizioni.

Gli sceneggiatori, inoltre, hanno sostituito diversi tratti colti della pagina con termini o espressioni corrispondenti appartenenti a un registro linguistico inferiore, spesso dall’evidente sapore dialettale. Si notino, al riguardo, i passaggi dal romanzo alla pellicola: prendere→ *pigliare*; una→ ‘nu; giacché→ perché; mi accorse→ mi tornava; simboli perfetti di un dolore che mi si faceva più acerbo→ ma dentro di me cresceva una certezza dolorosa. O, col medesimo intento, l’aggiunta di *ci sta ‘c’è* (ROMANZO: «ch’è il pesce più brutto del mare»→ FILM: «che è il pesce più brutto che ci sta») o l’eliminazione nel film della personificazione del sostantivo astratto «amarozza di solitudine», tipico procedimento letterario, e di diversi usi ricercati (p.es. «essere tentato di fuggire»; «non era possibile indovinare quando ritornerebbe»; «erano gli echi numerosi dei suoi richiami e parole»).

Per ciò che concerne il livello pragmatico-testuale, sono risultati estranei alla *vfc* tutti i fenomeni propri del parlato in situazione, essendo la sua una rievocazione memoriale in forma di monologo. Questa assenza è dovuta a una più lucida pianificazione del discorso: è come se Arturo stesse leggendo il diario delle sue memorie di fanciullo, ripercorrendo, passo dopo passo, la sua stagione procidana.

Dal confronto tra voce narrante romanzesca e *vfc* è emerso che la seconda ha subito un processo sistematico di normalizzazione linguistica per ciò che concerne le varietà diafasiche e diastratiche più alte. Ha presentato, infatti, un evidente calo del tasso

letterario congiunto al ricorso a una varietà linguistica più bassa. Ancora una volta il film ha mostrato la tendenza ad annullare lo scarto del romanzo da una medietà linguistica¹⁹.

3. I PERSONAGGI PRINCIPALI: ANALOGIE E DIFFERENZE LINGUISTICHE IN UN GIOCO DI COMPENSAZIONI

La Morante ama chi la respinge senza chiedere contraccambio, come amano le madri. È questo che le permette la capacità di perdersi nei suoi personaggi. La sua voce non è competitiva: lei la voce la dona ai personaggi. (W. Siti)

Una favola iniziativa, *L'Isola*, le cui pagine attraversano l'oceano della vita scoprendone, tra fascino e dolore, ogni mistero, ma che non si esauriscono in un solitario percorso di crescita: Arturo, giovane ragazzo dal nome di stella, avrà bisogno del padre Wilhelm e della matrigna Nunziata per poter affrontare la sua odissea²⁰.

Damiani, consapevole della centralità di questo trinomio nell'economia del romanzo, a mio avviso ha saputo cogliere la profondità dei tre personaggi - interpretati rispettivamente dagli attori Vanni De Maigret, Reginald Kernan e Key Meersman - attenendosi pressoché fedelmente al profilo psicologico e fisiognomico tracciato dalla Morante. Per valutare se la medesima considerazione risulta valida anche per ciò che concerne il livello linguistico, occorre entrare nel vivo dell'analisi della loro veste linguistica.

Tra i fenomeni più diffusi del parlato filmico troviamo la deissi e i segnali discorsivi. Si è già detto come la lingua del cinema tenti, attraverso la messa in scena di moduli linguistici peculiari dell'oralità, di riprodurre il parlato in situazione.

In una tipica conversazione faccia a faccia parlante e interlocutore fanno riferimento a un medesimo contesto enunciativo; entrambi si trovano cioè nel medesimo posto e nel medesimo istante. È proprio questa situazione comunicativa condivisa a permettere sia il ricorso a mezzi extralinguistici (gesti, posture, etc.), sia a deittici (pronomi personali, possessivi, desinenze verbali, etc.). Dal momento che i fenomeni di deissi personale, spaziale e temporale sono risultati particolarmente diffusi, mi limiterò all'analisi di un caso di deissi contestuale, nella quale rientrano espressioni che per essere comprese necessitano di un riferimento al contesto linguistico.

Si osservi al riguardo questo breve scambio di battute:

ARTURO: A me/ di quella là/ non me ne importa niente//
NUNZIATA: (*piangendo ed evitando lo sguardo di Arturo*) Non è vero// Queste cose non le voglio sapere/ non me le devi dire!
ARTURO: Ce l'hai con me...perché t'ho dato un bacio...
NUNZIATA: Non me lo dovevi dare//
ARTURO: E va bbe'/ non te lo dovevo dare//
NUNZIATA: Perché me l'hai dato?
ARTURO: Non lo so// (*fissandola intensamente*) Se tu mi dici che me vuoi bbene/ io da quella/ non ci ritorno più!

¹⁹ Rossi, 1999: 267.

²⁰ Garboli, 1969: VI.

Arturo e Nunziata stanno discutendo in merito alla natura del rapporto che lega il primo all'avvenente Teresa (Assunta, nel romanzo). In entrambi i casi *quella* si riferisce, appunto, alla provocante signora che ha iniziato Arturo alla sessualità e con la frase «queste cose non le voglio sapere» la matrigna intende riferirsi al precedente enunciato («a me di quella là non me ne importa niente»).

Per quel che concerne la Testualità e la Pragmatica, com'era facilmente desumibile, ho riscontrato nei personaggi primari un netto aumento dei segnali discorsivi nel passaggio da romanzo a film, con l'evidente scopo di conferire maggiore verosimiglianza alle battute. Ne riporto un rapido elenco a seconda delle diverse finalità comunicative. Per prendere parola in una conversazione (presa di turno): *E* (p.es. COSTANTE: «Guarda che t'ho portato/ la carne con le patate//» ARTURO: «E domani?» sc. 3.5/6., p. 1); per esprimere accordo verso l'interlocutore: *Va bbe'/Va bbene*, sistematicamente contrassegnati dal raddioppamento fonosintattico (p.es. ARTURO: «E va bbene/ va bbene// Vado//» sc. 17.40., p. 9); per richiedere la conferma dell'interlocutore: *Eh* (p.es. ARTURO: «Fredda/ eh?» sc. 7.1., p. 2); per catturare l'attenzione dell'interlocutore e contemporaneamente prendere e mantenere il turno: *Uhé*, segnale discorsivo marcato diastraticamente e diatopicamente (p.es. ARTURO: «Uhé/ svegliati!» sc. 23.8., p. 13); per verificare la corretta ricezione di un enunciato da parte dell'interlocutore: *Capito* (p.es. ARTURO: «Solo buio/ senza nessun ricordo/ capito?» sc. 37.15., p. 21).

Sono risultate numerose le ripetizioni, atte a conferire maggior coesione o enfasi al testo (p.es. ARTURO: «E va bbene/ va bbene//» sc. 17.40., p. 9). Al contrario, mi limito a segnalare solo due occorrenze per quel che concerne la sovrapposizione di turno, ostacolo evidente alla comprensione dei dialoghi da parte dello spettatore (WILHELM: «Voglio fare il gentiluomo/ «e non voglio più servire» NUNZIATA: «buoni i ricci/ eh?» sc. 18.1/2., p. 139; FORTUNATA: «schop» ARTURO: «Signora/ signora» sc. 31.1/2., p. 18). Ho riscontrato, inoltre, diverse pause ed esitazioni in ragione dell'alterazione dello stato emotivo del parlante (p.es. WILHELM: «Gli occhi?» ARTURO: «Sì/ sono...così grandi//» sc. 18.8/9) e altrettanto numerosi fatismi (p.es. ARTURO: «Wilhelm/ io ho finito di dipingere la barca//» sc. 45.2., p. 27).

Occorre fare una breve digressione sull'uso degli allocutivi. La parola *Nunziata* comparirà sulla bocca del protagonista solo sul finire della pellicola, proprio a sancire i meccanismi di autocensura repressiva che accompagnano l'infrazione incestuosa. La scelta degli sceneggiatori si è rivelata in perfetta sintonia con l'intento morantiano. Considererà, infatti, la voce narrante romanzesca:

Invece io, non solo quel giorno, ma anche in seguito, evitai di chiamarla pure col suo nome. Per rivolgermi a lei, o richiamare la sua attenzione, le dicevo: *senti, dì, tu*, o magari fischiavo. Ma quella parola, *Nunziata*, *Nunziatella*, non avevo voglia di pronunciarla p. 80.

Considerazioni simili valgono per il personaggio di Wilhelm. Non è certo casuale il fatto che sullo schermo questi si rivolga sempre al figlio mediante l'uso dell'allocutivo *moro* (FILM: «Ciao/ moro!» sc. 9.5., p. 3) e che Arturo chiami sempre il padre per nome: un'infinita distanza separa il ragazzo dal suo padre italo-tedesco, re del cielo meritevole di ogni lode del cui splendore si sente indegno (vd. ROMANZO: «Il suo corpo nella stagione invernale ritornava chiaro come le perle. E io, che ero sempre scuro in ogni stagione, vedevo in ciò quasi il segno di una stirpe non terrestre» p. 29). L'alone

leggionario che avvolge Wilhelm sottrae la sua immagine a ogni confronto con la realtà quotidiana, impedendo al protagonista di instaurare un normale legame filiale²¹. La scelta di Damiani è stata quella di attenersi fedelmente alla fonte romanzesca. Tale allocutivo comparirà, infatti, solo nell'addio finale proferito dal protagonista (ROMANZO: «Addio, pà! Subitaneo il ricordo della sua persona mi accorse alla mente» pp. 376-377→ FILM: «Addio/ papà// il ricordo della tua persona mi tornava alla mente» sc. 53.1., p. 33). Confrontando le due porzioni testuali sopra citate, dovrebbe risaltare subito all'occhio la scelta da parte degli sceneggiatori di ricorrere all'uso della seconda persona singolare, indice di maggior confidenza da parte del parlante, quasi a voler suggerire una maggiore consapevolezza da parte del ragazzo che, ormai adulto, si rende conto dell'inconsistenza della mitica aura paterna. Questa consapevolezza risulta del tutto assente nel romanzo, dove troveremo un Arturo che, non varcando le soglie del suo limbo dorato, non approderà mai alla reale conoscenza (ROMANZO: «Così dunque la vita è rimasta un mistero. E io stesso, per me, sono ancora il primo mistero» p. 1340).

A riprova della tesi sopra citata, soffermiamoci sull'analisi dei segnali discorsivi. Nel romanzo la voce narrante ricorre spesso a fatismi, costellando il suo racconto di formule enunciative («Qua avverto che...» p. 1264; «non lo dico per modo di dire» p. 1018; «voglio dire...aggiungerò» p. 1280), di fenomeni di riformulazione («Dico: *ne ero convinto*, ma farei meglio a dire: *ci contavo*» p. 1264) e di forme verbali che rimandano al racconto orale («mi pare di aver detto» p. 998; «come ho detto» p. 1097; «come ho già detto altre volte» p. 1187; «non ho ancora detto che» p. 1336), con l'evidente scopo di mettere in dubbio l'efficacia della prospettiva dell'*io* narrante, che, sebbene adulto, soffre ancora dell'incapacità interpretativa propria della fanciullezza²². Tutto ciò risulterà estraneo alla pellicola. Un semplice caso dovuto alla ovvia riduzione del ruolo giocato dall'*io* narrante nel passaggio da fonte romanzesca a *medium* cinematografico?

Ritengo che la reale risposta risieda in una differente interpretazione da parte degli sceneggiatori. Se nel libro, infatti, nulla dichiara che le memorie di un fanciullo vengano stese con la consapevolezza piena di un *io* narrante scrittore e la rievocazione del passato punta costantemente a ritrovare la «freschezza primitiva» di un *alter ego* lontano nel tempo, nel film Damiani opta per una *ifc* pienamente conscia di ciò che è stato, un Arturo adulto che riporta con maggior distacco e lucidità le sue esperienze vissute nell'edenica isola di Procida.

Osservazioni simili valgono per la scelta di far ricorrere Nunziata all'uso della seconda persona singolare nel rivolgersi al dispotico Wilhelm. Nel libro, infatti, il timore reverenziale della giovane nei confronti dello sposo, più volte ribadito (p.es. «essa mormorò, sperduta» p. 88; «la sposa replicò, malsicura» p. 91; «con voce tremante» p. 92; «spaurita da quelle invettive» p. 142), sarà sancito sia dall'uso della seconda persona plurale (p.es. «No...meglio di voi, no!» p. 122), sia dalle numerose esitazioni che costellano la pagina ogni qual volta parlerà al severo consorte (p.es. «Nooo...mica pensavo di dire questo...del parente vostro...no...ho sbagliato» p. 123).

Al contrario, nella pellicola, troveremo un Wilhelm meno severo e una Nunziata con una maggior consapevolezza di sé stessa. Si noti, al riguardo, il seguente scambio dialogico: ROMANZO: «Ma...le femmine...sacrificano tutto per i figli loro» p. 142→ FILM: «Le madri sacrificano TUTTO/ per i figli//» sc. 21.11., p. 12). Da notare, nel

²¹ Rosa, 2006: 141-350.

²² Booth, 1996.

romanzo, la presenza dei puntini sospensivi indicanti esitazione e timore, sostituiti, nel film, da un'intonazione di tipo assertivo e dalla pronuncia enfatica di «tutto», indicata graficamente dallo stampatello maiuscolo. Ancora una volta l'analisi del dato linguistico ha messo in luce interessanti aspetti semantici, offrendo al destinatario una chiave di lettura della psicologia del personaggio.

In un romanzo è difficile riprodurre graficamente i tratti fonetici dei personaggi e spesso l'autore è obbligato a ricorrere alla voce narrante per descrivere le peculiarità linguistiche delle sue *figurae fictae*. Nel cinema, come è ovvio, questi problemi non sussistono.

A livello fonetico ho riscontrato in Arturo e Nunziata diversi fenomeni peculiari della varietà meridionale campana, quali: pronuncia intensa di [b] e [dʒ] intervocaliche (p.es. *debito* ‘debito’); apocope sillabica negli infiniti (p.es. *preoccupà* ‘preoccupare’) e in usi allocutivi (p.es. *Artù* ‘Arturo’); pronuncia della laterale palatale [ʎ] in posizione intervocalica come *jod* [j] (p.es. *pija* ‘piglia’)²³.

È opportuno sottolineare come i fenomeni sopra citati non siano utilizzati in modo esclusivo da parte di Arturo, il quale ricorrerà alternativamente sia al dialetto campano e/o a regionalismi di varia natura, sia all'italiano neostandard, anche nel corso di un medesimo enunciato²⁴. Emblematico, al riguardo, il seguente esempio:

ARTURO: Ah sì/ eh? Perché...sei stata sveglia tutta la notte/ per sapere che non russi? Te lo dico io/ che russi! (*lanciandole addosso la coperta*) Tiè/ piya ‘a roba tua// In camera mia/ voglio dormire! Io stavo bene/ prima che arrivassi tu! (*gridando a Nunziata, alla quale è scivolata una spallina della camicia da notte*) E perché non ti copri?! Perché/ non ti vergogni di me? Copriti! Fuoril Vattene a dormì da ‘n'altra parte// Fuoril (*la spinge bruscamente fuori dalla stanza chiudendole la porta in faccia*) sc. 23.14., p. 13.

Alla prima frase proferita in italiano fa seguito, a *pointe*, il ricorso all'elemento dialettale («Tiè piya ‘a roba tua»; «dormì da ‘n’ altra parte») in concomitanza con l’alterazione dello stato emotivo del protagonista, palesemente turbato dalla presenza della giovane matrigna. Esemplificativi, inoltre, i passaggi *la*→‘a; *dormire*→*dormì*.

Questo ibridismo linguistico ha senza dubbio una motivazione pragmatica: far immergere lo spettatore in un’atmosfera partenopea - in quanto la vicenda è ambientata nell’isola di Procida - senza compromettere la comprensibilità da parte di un pubblico eterogeneo.

A mio avviso, però, la schizofrenia linguistica del protagonista, già propria del romanzo²⁵, ha anche uno scopo che potrebbe essere definito ‘affettivo’. L’analisi della veste linguistica di Arturo ha rivelato come l’intromissione dei tratti campani sia risultata sempre connessa all’alterazione del suo stato emotivo.

Per quel che concerne Wilhelm, occorre osservare come al personaggio siano risultati estranei tutti i fenomeni propri della varietà meridionale di italiano riscontrati nel figlio e nella moglie. Il padre del protagonista, infatti, farà ricorso a una pronuncia standard²⁶.

La tradizione letteraria ha fatto sì che si attribuisca il valore di pronuncia standard al cosiddetto fiorentino emendato, ma le voci a proposito sono dissonanti²⁷. In ambito

²³ De Blasi, 2014: 103-106.

²⁴ Alfonzetti, 2010.

²⁵ Venturi, 1977: 103.

²⁶ Berruto, 1987.

cinematografico per ‘standard fonetico’ si intende la norma fonetica fiorentino-romana codificata in un primo momento dal *Prontuario di pronunzia e di ortografia* di Bertoni e Ugolini²⁸, pubblicato nel 1939 su iniziativa dell’EIAR (Ente Italiano Audizioni Radiofoniche) e in seguito dal DOP²⁹.

La lingua di Wilhelm è risultata tendenzialmente conforme alle norme previste dal *Prontuario*, i cui autori, pur riportando entrambe le pronunce (fiorentina e romana), opteranno per la seconda nei casi di discrepanza, ridotti a circa due centinaia³⁰.

A livello morfosintattico segnalo, per Arturo e Nunziata, la presenza delle forme dialettali dell’articolo determinativo ‘a’ per ‘la’ (p.es. ARTURO: «‘a roba tua» sc. 23.14., p. 13) e indeterminativo ‘n’ per ‘un’ (p.es. ARTURO: «da n’altra parte» sc. 23.14., p. 13). Non ho ravvisato la formazione scorretta di aggettivi (del genere ‘più meglio’ e affini), ma riporto la sistematica posposizione dell’aggettivo possessivo, fenomeno marcato diatopicamente (p.es. ARTURO: «questa è l’ultima parola mia» sc. 51.36., p. 31).

È risaputo che il sistema pronominale, sovraccarico di differenziazioni e di forme nello scritto, subisce nel parlato una ristrutturazione e una consistente riduzione di paradigmi. In questa categoria il campionario dei tratti peculiari dell’italiano dell’uso medio è sterminato. Uso di *lui/lei/loro* con funzione di soggetto (p.es. ARTURO: «lui mi guardava con gli occhi tanto contenti» sc. 6.1., p. 2); rafforzamento dei dimostrativi con *qua* (p.es. ARTURO: «ma questa qua è la stagione buona» sc. 45.4., p. 27); uso di *ci* ridondante-attualizzante congiunto ad *avere* e ad altri verbi (p.es. ARTURO: «c’ho il piede prensile» sc. 17.18., p. 8); sostituzione del pronomine interrogativo *che cosa* con ‘che’, fenomeno marcato diatopicamente (p.es. ARTURO: «e che dice nella lettera?» sc. 13.8., p. 5); presenza di *che* polivalente (p.es. ARTURO: «corrette che Nunziata sta male» sc. 31.2., p. 14); uso di *quello/quelli* in luogo del neutro *ciò* (p.es. ARTURO: «quello che mi pare» sc. 20.6., p. 11); espansione dei pronomi affettivi (p.es. ARTURO: «ti metti» sc. 23.8., p. 13); diversi casi di ridondanza pronominale (p.es. ARTURO: «a noi ci dicono sempre» sc. 17.36., p. 9). Si segnala che la sequenza *a noi ci*, oltre a essere un caso palese di ridondanza pronominale, deve essere interpretata come una dislocazione a sinistra, in cui il clítico funziona da morfema casuale legato al verbo: il costrutto sembra così rispondere ai criteri della frase segmentata, in quanto *a noi* rappresenta il tema con significato di ‘per quanto a noi’, seguito dal rema.

Per quel che concerne il sistema verbale, ho riscontrato una discreta tenuta del congiuntivo (p.es. ARTURO: «Io stavo bene/ prima che arrivassi tu!» sc. 23.14., p. 13) e del condizionale (p.es. ARTURO: «Dovrebbe essere già qui/ con questo sole...» sc. 6.3., p. 2) e l’uso corretto dei tempi nelle proposizioni ipotetiche (p.es. ARTURO: «Se dipendesse da me/ farei un bel buco...» sc. 16.15., p. 7).

Per quel che riguarda gli usi modali del verbo riporto esempi di imperfetto onirico (p.es. ARTURO: «Stanotte l’ho sognato// era vestito d’argento// teneva una barba bionda/ come un guerriero crociato//» sc. 6.1., p. 2), di imperfetto epistemico (p.es. ARTURO: «Beh/ sarà andato a fare un giro//» sc. 44.4., p. 26) e di presente pro-futuro (p.es.

²⁷ Mioni, 1993.

²⁸ Bertoni, Ugolini (1939: 5).

²⁹ Migliorini, Tagliavini , Fiorelli, 1981.

³⁰ Come precisano Bertoni e Ugolini (1939: 12): «Quando Roma non si accordi con Firenze, due strade ci stanno aperte dinanzi: o accettare, come fanno i nostri attori, la pronunzia fiorentina colta, come quella della culla della nostra lingua letteraria, ovvero accettare la pronunzia di Roma, come quella della capitale in cui si foggia, con la storia, la lingua della patria».

WILHELM: «Un giorno ti scrivo una lettera/ e mando un gabbiano/ che te la porta//» sc. 8.2., p. 3). Nonostante la provenienza meridionale dei parlanti è risultato del tutto estraneo ai personaggi l'uso del passato remoto, sistematicamente sostituito dal passato prossimo (p.es. ARTURO: «Io dall'età di tre mesi/ sono stato solo//» sc. 17.22., p. 8). Segnalo, per Nunziata, diversi fenomeni linguistici marcati diafasicamente e diatopicamente, spesso devianti dalla norma grammaticale, quali: la resa del possessivo *mio* con *a me*, tipico fenomeno campano (p.es. «Non perché/ è figlio a me//» sc. 35.7., p. 20 in luogo di ‘è mio figlio’); la presenza della forma aferetica del dimostrativo *questa* (p.es. «’sta creatura» sc. 32.3., p. 19) e quella dell'avverbio *niente* con valore aggettivale (p.es. «Io sono la tua matrigna/ che è meno di niente//» sc. 41.29., p. 25); il prevalere dell'interrogativo *che* su ‘che cosa’ (p.es. «Che sso?! sc. 17.7., p. 7); diversi casi di ridondanza pronominale (p.es. «A me non mi pare giusto//» sc. 16.14., p. 7); l'espansione dei pronominali ‘affettivi’ (p.es. «Ma ti vuoi stare zitto/ sì/ o no?! sc. 35.1., p. 20); *che* polivalente (p.es. «Ma me l'hai detto tu/ di prepararmi/ che andavamo giù al paese... sc. 21.3., p. 11) e, come tipici fenomeni meridionali, l'accusativo preposizionale, ovvero l'uso della preposizione *a* prima del complemento oggetto (p.es. «se non si pigliava a mme...» sc. 52.18., p. 32) e l'aferesi nella preposizioni semplici *per* (p.es. «Pe' fare che?» sc. 17.5., p. 7) e *con* (p.es. «ma pecché/ ce l'hai co'mme?!... » sc. 27.12., p. 15). Assenti, invece, fenomeni tipici del dialetto campano quali il passaggio di genere di alcuni sostantivi o attributi e l'uso transitivo di verbi intransitivi o viceversa³¹.

La sintassi del parlato, meno elaborata e coesa dello scritto, tende ad affidare i suoi legami interni ai segnali discorsivi e alla semantica, come del resto rilevato nella precedente analisi. A livello sintattico ho riscontrato, com'era facilmente desumibile, una netta prevalenza della paratassi, spesso sostituita dalla semplice giustapposizione di enunciati monoproposizionali, atti a conferire vivacità e dinamismo al dialogo.

Segnalo, inoltre, l'uso di numerosi costrutti marcati propri dell'italiano dell'uso medio³², varietà panitaliana che accoglie numerosi tratti del parlato. Si osservino i seguenti casi nei quali l'ordine basico dei costituenti verrà infranto al fine di mettere in rilievo determinati elementi dell'enunciato: soggetto posposto (p.es. NUNZIATA: «Dobbiamo aiutarlo/ noi//» sc. 14.6., p. 26); dislocazione a sinistra (p.es. ARTURO: «Le tue promesse/ te le tieni per tel» sc. 51.36., p. 31); dislocazione a destra (p.es. ARTURO: «E allora/ a chi la cantavi/ la ninnananna?! sc. 17.34., p. 9); *c'è* presentativo (p.es. ARTURO: «C'è una sola/ che poteva essere la sposa mia...» sc. 52.21., p. 32). Riporto, infine, assente in Wilhelm, la posposizione del predicato, tipico fenomeno campano (p.es. ARTURO: «Qua/ nessuno vende//» sc. 29.6., p. 17).

La riduzione lessicale nel parlato filmico è stata più volte osservata, sia nel senso generale del rapporto parole piene/parole vuote (elementi grammaticali) sul totale delle parole usate, sia in particolare per quel che riguarda il numero delle voci lessicali a bassa frequenza per ogni frase semplice³³. Anche la lingua de *L'Isola*, nel complesso, sembra presentare una bassa densità lessicale rispetto al romanzo. Dai dati riscontrati sono emersi diversi genericismi (p.es. ARTURO: «Ma noi non ci crediamo/ a quelle cose là» sc. 17.10, p. 7) e numerosi colloquialismi (p.es. ARTURO: «Allora ti ha preso in giro//» sc. 17.14., p. 8). Per ciò che concerne gli ideofoni, mi limito a segnalare due occorrenze isolate (ARTURO: «Toc-toc-toc...» sc. 23.6., p.10; ARTURO: «Pam-pam!» sc. 35.8., p.

³¹ Telmon, 1993: 119.

³² Sabatini, 1990.

³³ Berruto, 1993: 336.

16). Riporto, inoltre, un vasto uso di diminutivi e vezzeggiativi, fenomeno annoverato tra i tratti distintivi dell’italiano dell’uso medio (p.es. WILHELM: «Ero vecchio/ per questa pazzerella» sc. 18.12., p. 10).

Occorre sottolineare come la giovane madre Nunziata non ricorrerà mai al cosiddetto «baby talk»³⁴ - assente anche nel romanzo - per rivolgersi al figlio Carmine: sulla pellicola, infatti, non compariranno neologismi volti a riprodurre il parlato infantile (del genere *chiaffo* ‘schiaffo’ e affini), ma solo un vasto ricorso a diminutivi unito alla riproduzione di un timbro fanciullesco (NUNZIATA: «Belle manine// Manine d’oro//» sc. 34.1., p. 15).

Ho riscontrato ridotte e contenute attestazioni di insulti e imprecazioni, che non arrivano al turpiloquio (p. es. ARTURO: «Sporco bugiardol» sc. 51.8., p. 30; ARTURO: «Disgraziato vigliaccol» sc. 51.21., p. 30). Molte scene della pellicola, infatti, seppur fedeli alle *corrispettive* del libro, sono state abilmente depurate da insulti e disfemismi, a eccezione di *scema* sc. 14.9., p. 5 e *scemo in capo* sc. 28.6., p. 16, affidati alla verace Nunziatina. Si osservi, al riguardo, la scena nella quale la matrigna, impaurita, chiede ad Arturo di poter dormire nella sua camera, solo per una notte. Arturo filmico, per quanto condivida le medesime emozioni di Arturo romanzesco, risulta verbalmente meno spietato, astenendosi dall’insultarla. Non compariranno, infatti, sulla pellicola le seguenti offese che costellano la pagina scritta: «schifosa» p. 155; «sei una sporca pezzente» p. 155; «sei brutta» p. 156; «hai i pidocchi»; «scema» p. 201; «maledizione» p. 251; «stupida idiota» p. 353; «infame assassina» p. 359 e risulteranno fortemente attenuati i riferimenti all’omosessualità paterna, ben più espliciti nel romanzo (p.es. ROMANZO: «Lui, però, lo ama a Stella! LO AMA!» p. 354→ FILM: «Vuole più bene a lui/ che a tutti noi//» sc. 52.3., p. 31)³⁵.

Sono risultati del tutto assenti dialettalismi crudi, a differenza del romanzo, dove li troviamo offerti come facenti parte del discorso normale (p.es. *sfente*, *pazziare*, *mammeta*, *femmena di mala casa*, *tutte cose sfruculiare*, etc.)³⁶.

Arturo e Nunziata faranno invece ricorso a numerosi regionalismi facilmente comprensibili anche da parlanti non campani, tra cui segnalo: *ci sta/stanno* ‘c’è/ci sono’ (p.es. ARTURO: «Ci stanno/ quelli che ci stanno//» sc. 29.4., p. 17); *tenere* ‘avere’ (p.es. ARTURO: «Ma tu/ quanti anni tieni?» sc. 17.32., p. 9); *mo* ‘adesso’ (p.es. ARTURO: «E mo che faccio?!» sc. 30.1., p. 17); *pure* ‘anche’ (p.es. ARTURO: «ci sono pur’io/ al mondo...» sc. 35.2., p. 20); *femmme* ‘donne’ (p.es. ARTURO: «Ma le femmme/ sono creature inferiori...» sc. 17.28., p. 8); *pigliare* ‘prendere’ (p.es. ARTURO: «E pigliatelo il pappagallo!» sc. 42.5., p. 25); *cà* ‘qua’ (p.es. ARTURO: «E che fai ccà?» sc. 27.1., p. 15). Risulta opportuno fare una previa chiarificazione di ordine terminologico. Ogni qual volta si farà riferimento alla parola ‘dialetto’ in questa sede, non intenderemo strettamente il codice linguistico usato in zone geografiche limitate e in un ambito di norma ristretto dal punto di vista funzionale e sociale, dal momento che «quello che di solito vien chiamato dialetto nel cinema spesso è invece, piuttosto, uso di un italiano regionale, talora popolare [...], preso per dialetto»³⁷.

³⁴ Fonza, 2003.

³⁵ Precisa al riguardo Piotti (2016: 131-132) come il turpiloquio rimanga molto raro nel cinema italiano degli anni Sessanta.

³⁶ Mengaldo, 2000: 156.

³⁷ Mengaldo, 1994. Per una trattazione sistematica in merito al ricorso al dialetto nel cinema cfr. anche Piotti, 2016: 136-153.

La nostra pellicola, uscita nel 1962, si situa nel secondo stadio individuato dal linguista Sergio Raffaelli, ovvero quello della *dialettalità stereotipata*³⁸. L'attributo *stereotipata* ci può essere d'aiuto nell'individuare la tendenza generale di questo periodo: ricreare una lingua che aspira alla mimesi della realtà facendo più propri non tanto i dialetti, ormai in regresso, quanto le varietà regionali di italiano, all'epoca in espansione e consolidamento.

Come si evince dall'analisi la scelta degli sceneggiatori è risultata in completa sintonia con la tendenza cinematografica coeva. La lingua di Arturo e Nunziata, frutto di una commistione arbitraria di diversi elementi linguistici, è risultata ben lontana dalla mimesi del dialetto campano che, come detto in precedenza, avrebbe ostacolato la comunicabilità perseguita nella realizzazione di ogni opera filmica.

Se la lingua di Arturo romanzesco risulterà ibridata sia da dialettalismi, sia da sporadici tratti letterari, quella del suo *alter ego* cinematografico sarà caratterizzata solo dal ricorso diffuso all'elemento regionale³⁹. È risultata, infatti, del tutto estranea ad Arturo filmico la propensione a esprimersi tramite metafore tipica di Arturo morantiano (p.es. ROMANZO: «La *nave grandiosa* [...] sono parole che t'ho detto per fare un simbolo di poesia.[...]. La *nave* sarebbe l'onore della vita!» p. 115; «La bellezza del valore vince la misera viltà» p. 116). Spesso assisteremo al passaggio da una varietà superiore a una inferiore sia a livello diatopico (p.es. ROMANZO: «Di' [...] tu, quanti anni hai?» p. 108→ FILM: «Di' un po'...ma tu/ quanti anni tieni?» sc. 17. 32., p. 9), sia a livello diastratico (p.es. ROMANZO: «Guarda! Ho il piede prensile.» p. 119→ FILM: «Guarda/ io c'ho il piede prensile!» sc. 17. 18, p. 8).

Allo stesso modo la lingua di Nunziata, che nel libro si configura come una commistione tra italiano popolare⁴⁰ e varietà meridionale - che potremmo definire, sulla scorta di Mengaldo (1994: 93), un italiano popolare di tinta campana - riflette un italiano regionale depurato, che sarebbe inesatto identificare *in toto* con un dialetto campano, in quanto sono risultati assenti tratti propri di questa varietà, quali a livello fonetico la tendenza ad assimilare la dentale sonora [d] alle consonanti laterali [l] o [n] che la precedono (*bionno* vs *biondo*), la sonorizzazione e l'indebolimento delle consonanti occlusive sorde [p] [t] [k] dopo nasale [n] (*quando* vs *quanto*); a livello morfosintattico il passaggio di genere di alcuni sostantivi o attributi (*lo scatolo*) e l'uso transitivo di verbi intransitivi o viceversa (*scendimi le chiavi!*); a livello sintattico l'uso esteso di congiuntivo o condizionale nel periodo ipotetico (*se direi farei; se dicesse facesse*), l'impiego del passato remoto in luogo del prossimo (*Questa mattina dissi*), l'uso marcato del congiuntivo imperfetto in luogo del presente (*venisse avanti, forza!*); a livello lessicale un vasto ricorso a geosinonimi (a eccezione di *mellone d'acqua* in luogo di 'cocomero')⁴¹.

La lingua di Wilhelm, al quale è risultata completamente estranea la componente tedesca citata nel libro (vd. ROMANZO: «Mi lasciò sempre nell'ignoranza del tedesco, sua lingua natale; con me usava sempre l'italiano, ma era un italiano diverso da quello mio, insegnatomi da Silvestro» p. 32), è stata, al contrario, sistematicamente depurata dai numerosi tratti dialettali e regionali del romanzo, in vista della riproduzione di un

³⁸ Raffaelli, 1992: 135-136

³⁹ Pucci, 1959: 825.

⁴⁰ Rossi, 1970: 49.

⁴¹ Telmon, 1993: 120.

italiano dell'uso medio tendenzialmente più vicino, su una scala ideale, all'italiano standard che all'italiano regionale delle classi istruite⁴².

Dal confronto tra pagina e schermo è emersa, inoltre, una sostanziale fedeltà linguistica. Non solo lessemi, ma spesso intere battute sono state trasposte nel passaggio da romanzo a film: Damiani, spesso, riprodurrà fedelmente i dialoghi del testo morantiano, apportando solo modifiche stilistico-linguistiche.

4. I PERSONAGGI SECONDARI E LE COMPARSE: UN FOLCLORISTICO BOZZETTO VERNACOLARE

Accanto ai protagonisti che, ricchi di fascino equivoco, si imprimono indelebili nella memoria del lettore anche i personaggi più futili aiutano a comporre l'affresco totale di realtà. E basta un aggettivo, una battuta di dialogo, un paragone a fissarli con arditezza strepitosa. (W. Siti)

La scelta di includere l'analisi dei personaggi secondari e delle comparse del film entro un unico paragrafo nasce dal fatto che il loro parlato risulta accomunato da analoghi fenomeni linguistici.

Il pubblico avrà notato come il ruolo rivestito nel film da Costante, nel libro appartenga, invece, alla figura del dolce balio napoletano Silvestro o come Assunta sia divenuta Teresa sullo schermo.

Ebbene, se nel delineare il profilo psicologico e fisiognomico dei personaggi principali Damiani ha scelto di attenersi pressoché fedelmente al testo letterario, per i personaggi secondari - Costante (Aldo Vinci); Teresa (Gabriella Giorgelli); Fortunata (Elvira Tonelli); Tonino Stella (Luigi Giuliani) - ha agitato con maggiore libertà. Occorre precisare come, a livello narratologico, i quattro personaggi risultano essenziali alla vicenda, in quanto svolgono un ruolo importante nel percorso di crescita del protagonista. Silvestro compenserà l'assenza dei genitori di Arturo, rivestendo un ruolo al contempo materno e paterno; Fortunata, avendo assistito la madre defunta del ragazzo e aiutando Nunziata a dare alla luce Carmine, incarnerà il mistero nella nascita e della morte; Assunta sancirà la sua iniziazione sessuale e Stella, con le sue scabrose rivelazioni, decreterà il definitivo sgretolamento del piedistallo paterno. Gli sceneggiatori, in quanto fruitori dell'opera d'arte morantiana, hanno deciso di offrirci la loro personale interpretazione di queste *figurae fictae*, rinnovandone, attraverso l'attento sguardo del regista, l'essenza: Costante nascerà dalla commistione del suo omonimo romanzenesco, cuoco rozzo e taciturno, e del dolce balio Silvestro; Teresa non sarà una giovane vedova dalla gamba offesa, ma una provocante quarantenne in cerca di avventure e Stella non un romano dalla parlata ricercata, ma uno sfrontato e verace napoletano.

Passando ai compaesani, ovvero a *wfcs* e comparse, si sottolinea come pescatori, padri di famiglia, bambini e ufficiali, comprensibilmente assenti nel romanzo, rivestiranno un ruolo fondamentale sulla pellicola: quello di far addentrare lo spettatore in un microcosmo fatto di sole, mare, devozione, semplicità e tradizioni, quale l'isola di Procida.

Per quel che concerne la Testualità e la Pragmatica mi limito a segnalare, come tratti marcati diatopicamente: il campano *Vabbiùò yà/ yà*, dispositivo conclusivo di turno (p.es.

⁴² Sabatini, 1985: 154-184.

UOMO3: «Vabbuò yà!» sc. 14.14/15., p. 6) e il romano *che enfatico* con funzione interrogativa, tratto che si diffuse ovunque nella stagione del neorealismo cinematografico⁴³ (p.es. TERESA: «Che/ ti sembro il tipo di fare aspettare/ io?!

sc. 41.1., p. 23). Ritengo utile fare un breve *excursus* sugli indicatori diafasici primari. Come emerso dai dati, la frequenza dei fenomeni di sovrapposizione di turno (⟨⟩) e di brani parzialmente ([]) o totalmente incomprensibili ([...]) è risultata complessivamente scarsa nella sceneggiatura desunta oggetto di questo studio: le ridotte occorrenze, segnali di un livello formale basso, figureranno, non a caso, in *mf* e comparse.

Tra i fenomeni di ordine diamesico peculiari di ogni trasposizione cinematografica, occorre includere, infatti, anche i turni dialogici di contorno e il brusio di sottofondo delle comparse, raramente presenti in un romanzo in quanto appesantirebbero inutilmente il testo e per di più di difficile resa grafica. Si notino, al riguardo, le seguenti scene. Arturo, dopo aver ascoltato inerte il «grido puerile» di Nunziata durante la sua prima notte di nozze con Wilhelm, ferito dal tradimento paterno fugge con la sua piccola barca in mezzo al mare, dove si sente in lontananza il vociare confuso di alcuni pescatori (PESCATORI: «(gridando) [...] Uhè/ uhè!» sc. 19.1., p. 10) o, col medesimo intento realistico, la scena nella quale Fortunata saluta un gruppo di amici in un bar (UOMO2: «(a Fortunata) <A domani/ donna Fortunata>/» UOMO3: «(a Fortunata) <Buona sera>/» sc. 31.8/9., p. 18) o ancora, quella in cui Arturo spia una famiglia procidana da una finestra di un casolare (BAMBINO1: «Due di picche// BAMBINO2: «Pà! Quadri//» PADRE: «[...] Uhè/ guagliò!» sc. 26.2/3/4., p. 15).

A livello fonetico ho riscontrato nelle comparse una completa aderenza alla fonetica regionale campana, con fenomeni quali pronuncia intensa di [b] e [dʒ] intervocalica (p.es. *debito* ‘debito’); apocope sillabica negli infiniti (p.es. *sapè* ‘sapere’) e in usi allocutivi (p.es. *picirì* ‘piccirillo’); pronuncia della laterale palatale [ʎ] in posizione intervocalica come *jod* [j] (p.es. *pija* ‘piglia’); raddoppiamento fono sintattico (p.es. *notte e ggiorno* ‘notte e giorno’); pronuncia della vocale anteriore [i] con valore diacritico (p.es. *cresciuto* ‘cresciuto’); dittongo metafonetico (p.es. *siente* ‘senti’). Inoltre, assenti anche nella popolana Nunziata, la resa, nei dittonghi, della vocale sillabica sempre come chiusa (p.es. *vuoi* ‘vuoi’); palatalizzazione della sibilante preconsonantica davanti a consonanti labiali (p.es. *shbadato* ‘sbadato’) o velari (p.es. *shcombinata* ‘scombinata’); presenza della vocale indistinta *shvà* [ə] in posizione atona (p.es. *buone* ‘bene’); sonorizzazione e indebolimento delle consonanti occlusive [p], [t] e [k] dopo nasale (p.es. *condadino* ‘contadino’); realizzazione di *e* aperta [ɛ] nei suffissati in -mente (p.es. *specialmènte* ‘specialmènte’).

A livello morfosintattico ho riscontrato diversi fenomeni ascrivibili alla varietà meridionale di italiano. Elenco di seguito i fenomeni emersi per ogni categoria morfosintattica analizzata. Ho ravvisato in tutti i personaggi secondari le forme campane dell’articolo determinativo ‘*u* (*lu*) ‘*il*’ (p.es. FORTUNATA: «Chiamame/ quand’è ‘u mumente...» sc. 28.1., p. 16); ‘*a* ‘*la*’ (p.es. STELLA: «Aggie fatt’*a* fesserial» sc. 51.9., p. 29); ‘*o* ‘*lo*’ (p.es. BAMBINA1: «Guarda ‘o carceratol» sc. 43.1., p. 25) e indeterminativo ‘*na* ‘*una*’ (p.es. COSTANTE: «Dammi ‘na mano/ Artù» sc. 13.1., p. 4); ‘*nu* ‘*un*’ (p.es. TERESA: «Stiamo/ nu poc’assieme//» sc. 41.3., p. 24). Tuttavia, occorre sottolineare come Costante, Fortunata, Teresa e Stella non faranno sistematicamente ricorso a queste

⁴³ Rossi, 2006: 121.

forme, spesso sostituite dalle corrispondenti italiane, anche all'interno di un medesimo enunciato (p.es. COSTANTE: *(portando un materasso in casa Gerace)* Dammi ‘na mano/ Artù!//→ Ha shcritto una lettera// sc. 5., p. 2). Abbiamo visto nei paragrafi precedenti come la schizofrenia linguistica di Arturo filmico abbia avuto una motivazione meramente ‘affettiva’: a uno stato di alterazione emotiva del parlante corrispondeva un cambio di registro. A mio avviso, la ragione dell’oscillazione italiano/dialeotto nei personaggi secondari, risiede esclusivamente nella volontà da parte degli sceneggiatori di perseguire la verosimiglianza linguistica, facendo addentrare lo spettatore in un’atmosfera partenopea.

Segnalo la sistematica posposizione degli aggettivi possessivi, fenomeno marcato diatopicamente (p.es. UOMO: «C’ho la firma sua» sc. 29.7., p. 17) e, come propri dell’italiano dell’uso medio: la ridondanza pronominale (p.es. TERESA: «Ma tu/ chi ti vorresti sposare?» sc. 39.3., p. 23); l’uso di *ci* ridondante-attualizzante (p.es. STELLA: «Ce n’avete di soldi?» sc. 51.9., p. 29); l’espansione dei pronominali ‘affettivi’ (p.es. COSTANTE: «Mi so’ fatto vecchiol» sc. 6.2., p. 2); il prevalere di *quello* in luogo di ‘ciò’ (p.es. COSTANTE: «Già/ perché non basta quello che faccio...» sc. 3.3., p. 1) e l’uso degli obliqui *lui/ lei/ loro* in veste di soggetto (p.es. UFFICIALE: «E lui/ dove va?» sc. 9.3., p. 3). Come peculiari della varietà meridionale di italiano, riporto, invece, l’uso di *ci* a scapito di *gli* (p.es. BAMBINO: «Non ci dà da mangiare i cioccolatini// Ci fa male lo stomaco//» sc. 42.2/3., p. 23); la netta prevalenza dell’interrogativo *che* su ‘che cosa’ (p.es. FORTUNATA: «Che tiene/ a guardà?» sc. 28.1, p. 15) e la tendenza alla proclisi⁴⁴ (p.es. TERESA: «Ti devo parlare!» sc. 12.4., p. 4). Infine ho riscontrato l’uso della forma aferetica ‘sto/’sta in luogo di ‘questo/questa’, fenomeno colloquiale, ma panitaliano, (p.es. FORTUNATA: «Eccala là/ ‘shta bella ggiovanee//» sc. 28.1., p. 16).

Per quel che concerne il sistema verbale segnalo una scarsa tenuta del congiuntivo, sistematicamente sostituito dal presente (p.es. UOMO: «E/ ma se devo comprare...» sc. 29.5., p. 17) e, più raramente, dall’imperfetto (p.es. TERESA: «Quelli/ se li invitavo/ non dicevano di no//» sc. 12.6., p. 4) e l’uso del passato prossimo in luogo del remoto (p.es. FORTUNATA: «Colpa mia/ s’è morta?» sc. 28.3., p. 16). Ho riscontrato, inoltre, un esempio di futuro epistemico (p.es. STELLA: «Tutt’al più/ avrà fatto il giro della circumvesuviana//» sc. 51.17., p. 30).

Nella categoria delle parti invariabili del discorso mi limito a segnalare un uso scorretto della preposizione *di* da parte di Teresa (p.es. TERESA: «Che/ ti sembro il tipo/ di fare aspettare?» sc. 41.1., p. 23).

A livello sintattico ho riscontrato un vasto ricorso a costrutti marcati da parte di tutti i personaggi secondari, quali soggetto posposto (p.es. TERESA: «Sono forte/ io/ lo sai?» sc. 39.3., p. 23); dislocazione a destra (p.es. TERESA: «Ma io non ne tengo/ di fidanzati//» sc. 39.3., p. 23); dislocazione a sinistra (p.es. TERESA: «Quelli/ se li invitavo...» sc. 12.6., p. 4); *c’è* presentativo (p.es. UOMO3: «Ci sta mia madre/ che nun puo’ ashpettare!» sc. 14.13., p. 6) e il costrutto *avere da* seguito dall’infinito e preceduto dal riflessivo in luogo di *dovere*, per indicare dovere o necessità (p.es. FORTUNATA: «Il figlio/ s’ha da imparà» ‘deve imparare’ sc. 33.11., p. 19).

A livello lessicale segnalo un ampio ricorso a colloquialismi e a formule idiomatiche, soprattutto nel personaggio di Stella (p.es. COSTANTE: «Notte e ggiorno sempre in

⁴⁴ Cordin e Calabrese (1988: 572-575) offrono un’ampia digressione in merito alle condizioni che rendono possibile la risalita del clitico, inquadrando diatopicamente tale fenomeno.

girol» sc. 3.1., p. 1; FORTUNATA: «Siete proprio le sette bellezze» sc. 33.1., p. 19; TERESA: «Tì sembro il tipo?» sc. 41.1., p. 23; STELLA: «Io sono shtufo/ di shtare qua dentro//» sc. 51.1., p. 29), diversi genericismi (p.es. STELLA: «È roba tua//» sc. 33.5., p. 19) e numerosi regionalismi, quali *ci sta/ci stanno* ‘c’è/ci sono’ (p.es. UOMO: «Ci sta mia madre...» sc. 14.13., p. 6); *tenere* ‘avere’ (p.es. CIRO: «Tengo ‘sta valigia...» sc. 14.12., p. 5); *pigliare* ‘prendere’ (FORTUNATA: «Pijalo nu poco in braccio!» sc. 33.3., p. 19); *capa tosta* (p.es. FORTUNATA: «La povera mamma/ di cheshta capa toshta...» sc. 28.1., p. 16); *mo* ‘adesso’ (p.es. TERESA: «E mo che fai/ te ne vai?» sc. 39.1., p. 23); *guaglione* ‘ragazzo’ (p.es. BAMBINA2: «È nu bel guaglione!» sc. 43.2., p. 26); *pure* ‘anche’ (p.es. FORTUNATA: «Pure prima...» sc. 28.1., p. 16) e diversi dialettalismi (p.es: *so* ‘sono’ sc. 6.2., p. 2; *addò* ‘dove’ sc. 12.5., p. 4; *cà* ‘qua’ sc. 13.5., p. 4; *saccio* ‘so’ sc. 14.14., p. 6; *nun* ‘non’ sc. 14.13., p. 6; *vuò* ‘vuoi’ sc. 28.1., p. 16; *sì* ‘sei’ sc. 28.1., p. 16; *chishta* ‘questa’ sc. 28.1., p. 16).

Va osservato come nel parlato dei personaggi secondari i dialettalismi - oltre a essere incastonati in frasi proferite in italiano (p.es. STELLA: «Ah piccirì/ io a tuo padre/ se voglio...» sc. 51.20., p. 30), figureranno anche in proposizioni pronunciate interamente in dialetto campano, intuitivamente comprensibili anche da un parlante non autoctono (p.es. FORTUNATA: «Che tiene/ a guardà? Nun te va buone?» ‘Che cos’hai da guardare? Non ti va bene?’ sc. 28.1., p. 15). Ma anche nella verace signora il ricorso al dialetto non risulterà sistematico, come si evince dal seguente esempio (FORTUNATA: «Ah! Eccala là/ ‘shta bella ggiovane// Uhè! Chiamame/ quand’è ‘u mumente// pure prima// Quando vuò// (*guardando Arturo*) Va bbene/ che tu sì fforse// nun sì come la povera mamma/ di chishta capa toshta/ ccà// sc. 28.1., p. 16).

Tutti i personaggi secondari risultano accomunati da un italiano regionale che ascende a un italiano dell’uso medio infarcito, più (Fortunata, *wife* e comparse) o meno (Costante, Teresa e Stella) di dialettalismi.

Dal confronto con la pagina romanzesca è emerso, per Fortunata, una netta accentuazione dell’elemento dialettale che compensa l’assenza dei numerosi tratti marcatamente popolari di cui è costellata la lingua della sua controfigura romanzesca; per Teresa un tendenziale innalzamento di registro: come per Nunziata avremo, infatti, un passaggio da italiano popolare di tinta campana a un italiano regionale che ascende per molti aspetti alla varietà neostandard di italiano. Per Stella, al contrario, per il quale è stata creata una nuova veste linguistica rispetto al libro (potremmo, con la dovuta cautela, parlare di un vero e proprio tradimento linguistico, *unicum* in questa trasposizione), un netto abbassamento di registro.

Questa la descrizione di Stella offertaci dalla voce narrante romanzesca:

Egli aveva, nella parlata, delle inflessioni diverse da quelle solite, napoletane, ch’io ero avvezzo a sentire: meno cantate e più robuste. Non usava, però, un dialetto, ma un italiano alquanto preciso. Anzi, sembrava divertirsi, per un gusto di sfregio, a pronunciare delle frasi ricercate [...] pp. 328-329.

Poche righe dopo evinceremo come l’insolita «inflessione diversa» citata dal narratore sia dovuta alla sua provenienza romana (vd. ROMANZO: «Dalle carceri di Viterbo - dove mi trovavo io - a casa mia, al Flaminio, ci si arrivava in meno d’un’ora di macchina!» p. 330). Tutto ciò è risultato estraneo al personaggio della pellicola, interpretato dall’attore napoletano Luigi Giuliani, all’epoca considerato uno dei miglior interpreti italiani.

L'abbassamento di registro risulta oltremodo evidente (p.es. ROMANZO: «Però se non era colpa di tuo padre [...] io, stanotte, potrei dormire già a Roma, vicino alla mia ragazza! [...] È stato lui (e vorrebbe anche negarlo), che ha combinato, chissà con che pretesto, il mio trasferimento in questa bella oasi di Procida: tanto ha brigato, con le sue conoscenze delle alte sfere...» p. 330→ FILM: «Eh/ poi...ha tirato in ballo mezzo mondo/ per farmi trashferire a questo SHCHIFO di carcere! Sì/ ne ha shpesi di soldi...perciò calmati/ rispettami e vattinne a dormì/ yà//» sc. 51.9., p. 29). Su un'ideale scala di varietà diastratica e diafasica, che per comodità considereremo qui come ben delineata, il film predilige sempre le forme appartenente al gradino più basso (p.es. ROMANZO: «tanto ha brigato con la sua conoscenza delle alte sfere»→ FILM: «ha tirato in ballo mezzo mondo»; ROMANZO: «è poi vero che tuo padre è così ricco?»→ FILM: «A denaro come state? Ce ne avete di soldi?»).

Un'altra sostanziale differenza consiste nel ricorso nel film al dialetto campano, del tutto assente, come si è detto, nel romanzo (p.es. *vattinne* ‘vattene’), dove, di contro, compariranno, indici della provenienza romana del parlante: *smorzare la luce* ‘spegnere la luce’ p. 327; *sturbare* ‘svenire’ p. 337. Occorre, infine, sottolineare come i riferimenti da parte di Tonino all'omosessualità di Wilhelm risulteranno molto più esplicativi nel romanzo rispetto al film (vd. ROMANZO: «mi piacciono le donne e BASTA!» p. 332→ FILM: «E calmati// che se no/ mi shposo» sc. 51.24., p. 30; ROMANZO: «lui mi versa quanto t'ho detto [...] e io accetto di passare una quindicina di giorni di viaggio assieme a lui» p. 336→ FILM: «E poi tuo padre/ tiene un debbito verso di me//» sc. 51.5., p. 29).

5. CONCLUSIONI: DALLA PAGINA AL FOTOGRAMMA UNA LINGUA «SCHERMATA»

Ci si aspetta la verosimiglianza assoluta, come se il cinema fosse la registrazione di un'intervista sociolinguistica, ma poi, giustamente, ci si ricorda che il cinema è ombre elettriche, è finzione e quindi parla di altro. (G. Cardona)

L'eterogeneità dei fenomeni osservati conduce non senza difficoltà a un riepilogo conclusivo.

Iniziamo col ribadire i due presupposti che hanno condotto la presente analisi: il testo filmico, nella sua duplice veste di oggetto estetico e di prodotto della comunicazione di massa, risponde a regole comunicative ben precise, quali sintesi, coinvolgimento dello spettatore, comprensibilità, funzione evocativa, più che mimetica, della lingua; il cinema si regge, strutturalmente, su una convenzione, su una sorta di tacito patto tra autori e pubblico, secondo il quale tutto quello che si vede sullo schermo non è vero, ma lo si vuole credere verosimile, accettandone anche gli elementi più irrealistici⁴⁵.

Dai dati emersi sono stati riscontrati alcuni fenomeni che si sono presentati con regolarità nell'analisi del *corpus* analizzato in quanto peculiari del parlato cinematografico, frutto di un compromesso tra letterarietà, apparente spontaneità e comprensibilità.

Sono stati ravvisati, infatti, sia tratti propri dell'oralità (riduzione del ventaglio dei pronominali, presenza di numerosi segnali discorsivi e fatismi, bassa densità lessicale, vasto ricorso a colloquialismi e forte grado di scarnificazione sintattica e morfosintattica), sia tratti peculiari del *medium* cinematografico (alto uso di interiezioni

⁴⁵ Rossi, 1999: 452.

primarie e secondarie, alta frequenza delle dislocazioni a destra, estensione minima e stabile dei turni, degli enunciati e delle clausole).

Soffermiamoci, ora, sui dati emersi per ogni personaggio analizzato.

La voce narrante romanzesca è stata sottoposta a un processo di normalizzazione linguistica che ha investito i tratti più marcatamente letterari, sostituiti da corrispettivi termini appartenenti a una scala diafasica e diastratica più bassa. Il risultato è stato la messa in scena di un italiano dell'uso medio intarsiato da sporadici dialettalismi e regionalismi, volti a conferire maggior verosimiglianza al dialogo, e a isolati aulicismi, in ragione della fedeltà al testo romanzesco.

La lingua di Arturo personaggio si è rivelata un italiano dell'uso medio mescidato dall'elemento regionale e purificato - rispetto a quello del suo *alter ego* romanzesco - dai tratti più vistosamente letterari, che avrebbero contraddetto l'origine umile e geografica del parlante.

Anche Wilhelm cinematografico ha presentato una veste linguistica coincidente con un italiano dell'uso medio, caratterizzato, però, da numerosi tratti peculiari dell'italiano standard (si veda al riguardo la sua completa aderenza alla fonetica fiorentino-romana) e alieno dall'elemento regionale campano che, al contrario, caratterizzava la sua controfigura romanzesca.

La veste linguistica di Nunziata si è rivelata, sullo schermo, un italiano regionale caratterizzato da numerosi tratti neostandard (soprattutto a livello morfosintattico); depurato dagli elementi più marcatamente popolari che costellavano il parlato del suo antecedente morantiano.

Infine, per quel che riguarda i personaggi secondari (Costante, Fortunata, Teresa, Stella e i compaesani) e le comparse gli sceneggiatori hanno optato per un italiano regionale di tinta campana (dai dati è emersa, infatti, la completa aderenza alla fonetica regionale campana, a differenza di ciò che si è riscontrato per il personaggio di Nunziata) infarcito in modo più (Fortunata, comparse e *vvf*) o meno (Costante, Teresa e Stella) consistente di dialettalismi.

Un aspetto a mio avviso interessante - emerso nell'analisi del linguaggio di tutti i personaggi sopra citati - è stata la volontà da parte degli sceneggiatori di attenersi pressoché fedelmente alla fonte romanzesca: poche porzioni dialogiche sono state create *ex novo*, la maggior parte sono state riportate sullo schermo o trasposte con modifiche stilistico-linguistiche più o meno rilevanti, secondo la modalità prediletta dai cineasti della *Riduzione-Adattamento*⁴⁶.

Un ulteriore elemento che ha accomunato la veste linguistica dei personaggi analizzati è stata una riduzione unita a un'attenuazione dei disfemismi e dei riferimenti sessuali romanzeschi, peraltro già presenti in numero esiguo.

In conclusione è lecito affermare che nel passaggio da pagina a fotogramma, la pellicola abbia presentato una lingua «schermata» rispetto alla sua omonima fonte romanzesca. Scopo degli sceneggiatori è stato, infatti, quello di attenuare le varietà più alte e più basse del ventaglio espressivo al fine di perseguire la medietà, l'avvicinamento a un tipo di comunicazione neutrale.

I risultati ottenuti dall'analisi linguistica del *corpus* preso in considerazione non hanno fatto altro che palesare la cifra stilistica della lingua del cinema: la tendenza all'azzeramento delle variabili.

⁴⁶ Rossi, 2006: 127-133.

L'analisi comparata di testo letterario e filmico, inoltre, ha permesso di mettere in luce il procedimento che porta alla genesi di una trasposizione cinematografica, qui considerata come sinonimo di traduzione.

La critica contemporanea è consapevole di come ogni traduzione, per quanto si sforzi di rendere omaggio alla sua fonte tentando di riprodurla didascalicamente, implichi un necessario tradimento; dove, si badi, la parola tradimento, lungi dall'avere un'accezione negativa, deve essere interpretata come una necessaria devianza dall'originale⁴⁷, dal momento che nessuna traduzione risulterebbe possibile se mirasse, nella sua ultima essenza, alla somiglianza con la sua fonte⁴⁸. Secondo quest'ottica, quindi, l'adattamento risulta un vero e proprio atto di creazione volto a rinnovare il romanzo di riferimento, letto attraverso lo sguardo del regista che, in quanto fruitore, ne darà una propria e soggettiva interpretazione⁴⁹.

Le riflessioni svolte non hanno fatto altro che convalidare le considerazioni sopra citate: in alcuni casi scelte linguistiche differenti hanno palesato la volontà da parte degli sceneggiatori di offrire una libera interpretazione dei rapporti multiformi che legano i personaggi de *L'isola* e delle dinamiche riguardanti l'intreccio, talvolta tradendo l'originario intento autoriale (vd. p.es. l'inattendibilità della voce narrante romanzesca *vs* l'oggettività della *vfc* o la terrorizzata e succube Nunziata morantiana *vs* la più sicura sposina di Damiani).

Consapevole dei limiti e delle prospettive insiti in una lettura comparata, chi scrive ha cercato sempre di rifuggire da giudizi di natura estetica, in quanto tali del tutto arbitrari, focalizzandosi sull'analisi della componente verbale, spesso trascurata a scapito di quella iconica, nella convinzione che il cinema sia anche parola, come ribadito dall'attore Roberto Benigni (1996: 161): «Per me il cinema è parola. Dire che il cinema è immagine è banale come dire che la radio è un mezzo che si ascolta. Ci sono tante cose da vedere nella radio, come ci sono tante cose da ascoltare nel cinema».

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alfonzetti G. (2010), "Commutazione di codice", in *Enciclopedia dell'italiano*, <http://www.treccani.it/enciclopedia/commutazione-di-codice> (Enciclopedia dell'italiano) (ultimo accesso ottobre 2015).
- Bazzanella C. (1994), *Le facce del parlare*, La Nuova Italia, Firenze.
- Benjamin W. (1982), *Angelus Novus*, Einaudi, Torino.
- Berruto G. (1987), *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Carocci, Roma.
- Berruto G. (1993) Id., "Le varietà del repertorio", in Sobrero A. (a cura di), *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, Laterza, Roma-Bari, pp. 3-36.
- Bertoni G., Ugolini A. (1939), *Prontuario di pronunzia e di ortografia*, SEI, Torino.
- Borelli S. (1982), *Michalkov*, La Nuova Italia, Firenze.

⁴⁷ Borelli, 1982: 50.

⁴⁸ Benjamin, 1982: 43.

⁴⁹ Eco, 1962: 35-36.

- Brunetta G. P. (2004), *Cent'anni di cinema italiano*, 2., *Dal 1945 ai giorni nostri*, Laterza, Roma-Bari.
- Caimi A. (2002), “Cinema: paradiso delle lingue”, Numero monografico di RILA, 34, pp. 1-2.
- Canepari L. (1995), *Introduzione alla fonetica*, Einaudi, Torino.
- Cordin P., Calabrese A. (2001), “I pronomi personali”, in Renzi L., Salvi G., Cardinaletti A., (a cura di) *La grande grammatica italiana di consultazione*, il Mulino, Bologna, pp. 549-606.
- Cortelazzo M. (1972), *Avviamento critico allo studio della dialettologia italiana*, vol. III, *Lineamenti di italiano popolare*, Pacini, Pisa.
- Costa A. (2013), *Il cinema italiano*, il Mulino, Bologna.
- De Blasi N. (2011), “Cinema, dialetto, identità: a proposito di Benvenuti al sud”, in Caffarelli E., Fanfani M. (a cura di), *Lo spettacolo delle parole. Studi di storia linguistica e di onomastica in ricordo di Sergio Raffaelli*, Società Editrice Romana, Roma, pp. 63-74.
- De Blasi N. (2014), *Geografia e storia dell’italiano regionale*, il Mulino, Bologna.
- De Mauro T. (1970), “Per lo studio dell’italiano popolare”, in Rossi A., *Lettere di una tarantata*, De Donato, Bari, pp. 43-75.
- Eco U. (1962), *Opera aperta*, Bompiani, Milano.
- Garboli C. (1995), *Prefazione a L’Isola di Arturo*, Einaudi, Torino, pp. V-XVIII.
- Gargiulo M. (2014), *Lingua e cultura italiana nei mass media. Uno sguardo interdisciplinare*, Aracne, Roma.
- Halliday M. (1992), *Lingua parlata e lingua scritta*, La Nuova Italia, Firenze.
- Manzoli G. (2003), *Cinema e letteratura*, Carocci, Roma.
- Marcato G. (2015), *Dialetto. Parlato, scritto, trasmesso*, CLEUP, Padova.
- Mengaldo P.V. (1994), *Il Novecento*, il Mulino, Bologna.
- Mengaldo P.V. (2000), Id., “Spunti per un’analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante”, in *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino, pp. 147-168.
- Migliorini B., Tagliavini C., Fiorelli P. (1981), *Dizionario di ortografia e di pronuncia*, Rai-ERI, Roma.
- Mioni A. (1993), “Italiano tendenziale: osservazioni su alcuni aspetti della standardizzazione”, in *Scritti linguistici in onore di Giovan Battista Pellegrini*, Pacini, Pisa, pp. 497-517.
- Morante E. (1957), “Lettera inedita del febbraio 1957 a Giacomo Debenedetti”, in *Il Corriere della Sera*, 26 novembre 1985.
- Nencioni G. (1983), *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Zanichelli, Bologna.
- Pasolini P.P. (1972), *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano.
- Piotti M. (2016), “Le lingue del cinema”, in Bonomi I., Masini A., Morgana S., (a cura di), *La lingua italiana e i mass media*, Carocci, Roma, 117-165.
- Raffaelli S. (1992), *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano*, Le Lettere, Firenze.
- Raffaelli S. (1983), “Il dialetto del cinema in Italia (1896-1983)”, in *Rivista italiana di dialettologia*, n. 7, pp. 13-96.
- Raffaelli S. (1985), “Cinema e dialetto: lineamenti di storia e prospettive di studio”, in *Bollettino dell’Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica*, pp. 7-13.
- Raffaelli S. (2006), “La lingua del cinema”, in P. Trifone, *Lingua e identità. Una storia sociale dell’italiano*, Carocci, Roma, pp. 189-208.

- Rosa G. (2006), *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, il Saggiatore, Milano.
- 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.
- Sabatini F. (1985), “L’«italiano dell’uso medio»: una realtà tra le varietà linguistiche italiane”, in Holtus – Radtke (a cura di), *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, Tübingen, Narr, 1985, pp. 154-184.
- Sabatini F. (1990), “‘Italiani regionali’ e ‘Italiano dell’uso medio’”, in Cortelazzo M., Mioni A. (a cura di), *L’italiano regionale. Atti del XVIII congresso internazionale di studi (Padova-Vicenza 14-16 settembre 1984)*, Bulzoni, Roma, pp. 75-78.
- Telmon T. (1993) in Sobrero, A.A. (a cura di) *Introduzione all’italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, Laterza, Roma-Bari, pag. 93-149.
- Testa E. (1997), *Lo stile semplice*, Einaudi, Torino.
- Venturi G. (1977), *Elsa Morante*, La Nuova Italia, Firenze.