

LA VARIAZIONE DIASTRATICA A NAPOLI TRA RAPPRESENTAZIONE D'AUTORE ED ESECUZIONE ATTORIALE: IL CASO DELLA SERIE TV *LA VITA BUGIARDA DEGLI ADULTI*

Giovanni Maddaloni¹

1. “LA VITA BUGIARDA DEGLI ADULTI”: OSSERVAZIONI SUL ROMANZO

La recente messa in onda della serie tv *La vita bugiarda degli adulti*, ispirata all'omonimo romanzo di Elena Ferrante², ha aggiunto un tassello alla rappresentazione televisiva della realtà urbana intensificatasi nell'ultimo decennio: dalle cinque stagioni di *Gomorra* (2014-2021), al recente successo di *Mare fuori* (in onda dal 2020 e giunta ormai alla terza stagione), passando per *I bastardi di Pizzofalcone* (in onda dal 2017) e la Napoli fascista de *Il commissario Ricciardi* (in onda dal 2021), senza dimenticare un prodotto più generalista come *Non ditelo al mio capo* (2016), Napoli, come scenario di narrazioni urbane contemporanee, ha assunto un'indiscutibile centralità in un panorama televisivo sempre più magmatico e sfuggente, profondamente segnato dalle trasformazioni che lo hanno mutato negli ultimi anni.

La proliferazione di emittenti private ha generato a livello globale una richiesta senza precedenti di storie da narrare. A tale esigenza, in Italia come all'estero, hanno risposto e continuano a rispondere in misura differente la scrittura di soggetti originali e l'adattamento di opere di narrativa³, talvolta non prive di ambizioni letterarie, ma più frequentemente ascrivibili a generi e modi di scrittura propri della narrativa di consumo.

In questo panorama, la narrativa di Elena Ferrante ha conquistato un ruolo di primo piano a partire dal successo internazionale de *L'amica geniale*, tetralogia pubblicata tra il

¹ Università di Napoli Federico II.

² Elena Ferrante (2019), *La vita bugiarda degli adulti*, e/o, Roma.

³ Il confronto con la grande industria televisiva americana è, su questo piano, molto significativo. Molti successi della tv americana di questi due decenni sono basati su soggetti originali: è il caso, per citare solo pochi esempi, di *Lost* (2004-2010), *Desperate Housewives* (2004-2012), *Grey's Anatomy* (2005-in corso), *Hawai Five-O* (2010-2020), ispirata alla precedente *Hawai Squadra Cinque Zero*, trasmessa dal 1968 al 1980 e di cui costituisce il *reboot*, ossia la parziale reinvenzione e riscrittura, ma priva di precedenti letterari) o anche *The good doctor* (2017-in corso), ispirata all'omonima serie coreana trasmessa nel 2013, ma a sua volta senza precedenti letterari). Al contrario, *Il trono di spade* (2011-2019), è una serie tratta dal ciclo narrativo *Cronache del ghiaccio e del fuoco* di George R. R. Martin (1948), mentre *The walking dead* (2010-2022) è un adattamento dell'omonima serie a fumetti di Robert Kirkman (1978). In Italia, solo negli ultimi anni, sono state tratte da romanzi, oltre alle già citate serie ispirate ai romanzi di Maurizio De Giovanni, le serie *L'allieva* (2016-2020), ispirata ai romanzi di Alessia Gazzola (1982), *Imma Tataranni Sostituto procuratore* (2019-2023), dalle opere di Mariolina Venezia (1961), *Makari* (2021- in corso), ispirata ai libri di Gaetano Savatteri (1964); un soggetto originale di Carlo Lucarelli e Giampiero Rigosi è alla base de *La porta rossa* (2017-2023), una delle rarissime escursioni nel genere fantastico della nostra televisione. Non è possibile, in questa sede, approfondire la discussione sulla differenza tra *serie*, *miniserie*, *serie serializzata* e le varie classificazioni, ancora molto incerte, dei prodotti televisivi. Si rinvia per questo al volume di Aprile, De Fazio (2010).

2011 e il 2014 e adattata per il piccolo schermo a partire dal 2018⁴, per proseguire poi con *La vita bugiarda degli adulti*, serie diretta da Edoardo De Angelis e distribuita su Netflix a partire dal 4 gennaio 2023.

La vita bugiarda degli adulti si muove tra le classi popolari e la media borghesia cittadina diversamente da come era accaduto nella precedente tetralogia. Se infatti ne *L'amica geniale* il centro della narrazione erano il vissuto e la trasformazione delle classi popolari dall'immediato dopoguerra ai giorni nostri (si pensi a Enzo Scanno, uomo del popolo di grande rettitudine morale, la cui volontà di riscatto è animata da un senso profondo della giustizia; ai fratelli Solara, piccoli criminali di quartiere che dal dopoguerra in poi si affermano come esponenti di punta della nuova camorra affarista e sanguinaria; a Lila, incarnazione di quel popolo abulico e fatalista che non crede realmente di poter cambiare il proprio destino), rispetto alle quali la borghesia si configurava, di volta in volta, come forza sociale solidale (la maestra Oliviero, il maestro Ferraro, la professoressa Galiani) o antagonista (la famiglia Airola), ne *La vita bugiarda degli adulti* lo sguardo dell'autrice si concentra su una piccola borghesia, il cui legame profondo col popolo è più forte di quanto questa stessa compagine sociale sia disposta a riconoscere: un ceto di nuova formazione, costituito per la gran parte da *parvenu*, donne e uomini di bassa estrazione, giunti a una certa rispettabilità sociale grazie ad un uso puramente strumentale della cultura non disgiunto da un arrivismo privo di scrupoli.

Di questi particolari esponenti della classe media emergente, che ne *L'amica geniale* avevano assunto i tratti di Elena Greco e Nino Sarratore e del loro conflitto, dapprima silente, poi manifesto, con l'alta borghesia tradizionale, incarnata soprattutto dai coniugi Airola (per di più non napoletani), *La vita bugiarda degli adulti* offre una più vasta galleria di "tipi" esemplari, a cominciare dai personaggi di Andrea e Nella Trada, genitori della protagonista Giovanna, e i loro "amici" Costanza e Mariano.

Andrea Trada è un docente di storia e filosofia; sua moglie Nella è una professoressa di greco e latino. Giovanna, la loro unica figlia, protagonista del romanzo, sta crescendo secondo i canoni e le aspettative proprie del loro concetto di rispettabilità: studia e riceve un'educazione laica formalmente orientata a sinistra, proprio come accade alle sue amiche del cuore, Ida e Angela, figlie dei più cari amici di famiglia dei coniugi Trada, Mariano, docente universitario, e Costanza. Quando il suo rendimento scolastico comincia a calare, Giovanna si sente paragonare per la prima volta da suo padre alla zia Vittoria, la sorella di Andrea che lei non ha mai conosciuto e che suo padre ha sempre tenuto a distanza per ragioni a lei sconosciute. La curiosità di Giovanna nei confronti di questa zia comincia a crescere, fino a convincere Andrea ad acconsentire a un loro incontro. Vittoria è una donna del popolo veemente, energica, spesso volgare: rimasta nel suo contesto sociale d'origine, svela con la sua vita stessa, i suoi comportamenti e la narrazione della sua dolorosa vicenda personale⁵, quali radici Andrea abbia tentato di tagliare vestendo i panni dell'uomo di cultura, del borghese "rispettabile". Questa verità e la scoperta delle relazioni adulterine che legano Andrea a Costanza e Nella a Mariano spingono Giovanna a rinnegare una vita di rispettabilità fasulla, costruita su una "vita bugiarda" e, attraverso una serie di esperienze infelici, anche di natura sessuale, segnano il suo doloroso passaggio all'età adulta.

Come in *L'amica geniale*, anche in *La vita bugiarda degli adulti* la scelta di una lingua dell'uso medio nei dialoghi come nelle parti narrate esclude la possibilità di una caratterizzazione

⁴ Non si fa riferimento, in questa sede, a *L'amore molesto* (1992) e a *I giorni dell'abbandono* (2002), poiché i rispettivi adattamenti sono stati realizzati per il cinema (il primo da Mario Martone nel 1995, il secondo da Roberto Faenza nel 2005). Questo contributo si concentra esclusivamente sugli adattamenti televisivi.

⁵ Andrea ha rivelato la sua relazione con un uomo sposato, Enzo, alla moglie di quest'ultimo, Margherita; nel giro di pochi mesi, Enzo è morto di un male che Vittoria attribuisce al dolore per la loro separazione.

dei personaggi che passi per una riproduzione realistica e mimetica del parlato⁶. La complessità della realtà urbana rilevata sul piano sociale non si riflette in un'altrettanto complessa rappresentazione linguistica. Limitandosi al solo esempio del personaggio di Vittoria, si può osservare come, nei dialoghi, strutture sintattiche proprie dell'uso colloquiale conferiscano la vivacità e il dinamismo del parlato a frasi essenzialmente in italiano. Si registrano dislocazioni («La paura bisogna avercela anche quando non c'è bisogno, ti tiene sveglia», 50; «Tua madre te le spreme, le arance?», 50; «Tuo padre è fatto così. Le cose buone, le fa solo lui ...», 51), frasi scisse («È tuo padre che non ha niente», 72; «E quindi è lui che ha voluto che tua zia fosse anche lei mamma dei suoi figli», 87; «È stato per i soldi che mi ha rovinato la vita», 90), uso del *che* polivalente («Sa diventare per istinto una persona che non ne puoi fare più a meno», 51), l'uso di *che* per *che cosa* («Che ti serve?», «Che leggi?», «A fare che?», 192). Non manca il ricorso a una forma lessicale diffusa in area regionale, il verbo *scancellare*, («Ha *scancellato* Enzo mio, disse, la persona a cui tenevo di più», 51) utilizzato per marcare più nettamente in senso popolare l'italiano del personaggio⁷.

Lo spazio concesso al dialetto è estremamente limitato. La battuta «Allora statevi attenta, ca è accussì bello ca passa 'nu mariuolo e ve l'arrubba» (104), scritta interamente in dialetto, rimane un caso isolato (notiamo a margine l'uso dell'afèresi con *nu* e l'uso di *arrubba* laddove la forma verbale corretta sarebbe stata *arrobbà*)⁸. Frequente è l'uso dei vocativi come *André, Vittò, Gianni, Margherì, Currà* (Corrado); si registrano forme lessicali come *battilocchio* (140)⁹, *strunz* («che mi dai tu, strunz, sei un appuntato di pubblica sicurezza ...», 69; «Sei venuta con Corrado e chillu strunz?», 171), l'uso dei verbi *campare* e *chiavare* («l'odio che ti fa campare anche quando non vuoi campare più», 71; «Diglielo a tuo padre: Vittoria ha detto che se non chiavo come ha chiavato lei con Enzo, è inutile che campo», 72), percepiti come fortemente caratterizzanti la parlata dialettale e regionale, pur essendo panitaliani nell'uso colloquiale come nella tradizione letteraria (si veda il GDLI), o un elemento di morfosintassi come la posposizione del possessivo («Sempre meglio degli amici tuoi», 82), che, come ci ricorda Rohlf's (1968: 126), nell'Italia meridionale è una caratteristica strutturale, stabile dei dialetti e non, come avviene in italiano, un'opzione possibile e ricorrente soprattutto in sede letteraria¹⁰.

⁶ Sulle rappresentazioni del parlato e le scelte linguistiche che caratterizzano *L'amica geniale* e *La vita bugiarda degli adulti* si veda in modo particolare Librandi (2020).

⁷ Il verbo *scancellare* ha una lunga tradizione letteraria, ampiamente documentata dal GDLI. Ma tale tradizione non esclude né una matrice e un uso popolare della voce (cui fa riferimento peraltro Zingarelli 2021), né la possibilità di inquadrarla come caratteristica anche dell'italiano regionale di area campana, come attestava già qualche anno fa De Blasi (2006: 117). In questo, come in qualsiasi altro caso, le varietà non sono entità rigidamente separate tra loro, ma espressioni di una realtà viva e come tali si incontrano e si intersecano. La scelta della Ferrante, ripresa poi dagli sceneggiatori della serie tv, rispecchia dunque in modo realistico gli usi linguistici attuali ed è coerente con il contesto sociale rappresentato.

⁸ Si vedano De Blasi (2000) e il più recente De Blasi, Montuori (2020). In napoletano, la seconda persona singolare è caratterizzata dalla metaforesi – il cui esito può essere tanto il dittongo, quanto la chiusura metafonetica – che la terza persona singolare invece non presenta. Nel caso di *arrubbà* abbiamo dunque *Tu arruàbbe, Iso arròbba. Arrubba* è quindi una forma ipercorretta che forse si collega a una interferenza con l'italiano «(egli) ruba».

⁹ Il termine *battilocchio*, secondo D'Ascoli, indicherebbe in senso proprio «una sorta di frittella attorcigliata» e, forse per assonanza con il dialettale *lòcco* («stupido») sarebbe passato ad indicare in senso traslato lo «sciocco», il «semplicitto», il «babbeo». Sia D'Ascoli che Andreoli (1887) fanno riferimento anche a un altro significato, un particolare modello di cuffia per i capelli. Cfr. Andreoli (2002 [1887]: 54); D'Ascoli (1993: 107).

¹⁰ «Il luogo del pronome possessivo è ordinariamente, nel toscano e nell'italiano, dinanzi al sostantivo [...]. Nell'Italia meridionale, viceversa, il pronome va dopo il sostantivo, cfr. il romanesco *li panni mia*, napoletano *la mogliera mia* [...] calabrese *lu cumagnu miu, lu core tue* [...]. Ciò vale per tutta la parte meridionale della Penisola [...]. Anche in Sardegna è questa la posizione predominante».

La scelta della Ferrante è quella di evocare la presenza del dialetto senza farvi ricorso¹¹: così, a una formulazione del tipo: «Vittoria disse in dialetto: “Sono venuta a prendermi Giannina, oggi fanno diciassette anni che ho incontrato Enzo”» (62), segue logicamente: «Mia madre, però, obiettò in italiano: “Giovanna deve andare a scuola”» (62). Si legge anche: «Corrado se ne accorse e attaccò col suo dialetto italianizzato ...» (140), «Io speravo – disse a voce altissima, in un dialetto che faticavo a capire malgrado gli sforzi recenti per imparare – che tu stessi ormai dalla mia parte ...» (169).

Qualunque sia la vera motivazione all'origine di questa scrittura, non ultima quella per cui «dietro questa timidezza nell'uso del dialetto si nasconda, come in alcuni dei suoi personaggi, un'educazione che ha dovuto puntare tutto sulla conquista della lingua nazionale per raggiungere livelli socio-culturali più elevati»¹², è innegabile che scelta dell'italiano dell'uso medio¹³ o di forme regionali nel narrato come nel dialogato è senza dubbio una delle ragioni fondamentali della fruibilità del testo e della sua vasta diffusione: la Napoli di Elena Ferrante è più che accessibile ad un lettore italiano ed è facilmente esportabile, giacché non pone particolari problemi a chi si accinga a una traduzione. Ma il passaggio dalla pagina scritta alla sceneggiatura e alla televisione chiama in causa un'esigenza – o una pretesa – di aderenza totale alla realtà che la macchina da presa non può aggirare con la stessa facilità della penna della scrittrice. In fase di sceneggiatura, il *parlato-scritto*, che attinge al *parlato-parlato* per giungere ad un *parlato-recitato* credibile¹⁴, pone il problema di una plausibilità del testo che dovrà essere integrata e completata dall'arte degli attori.

2. LA RAPPRESENTAZIONE FILMICA DEL PARLATO

Lo spaccato di realtà linguistica borghese che sceneggiatori e attori sono chiamati a rappresentare¹⁵ è ben riassunta in questo passaggio del romanzo:

[Mariano] insegnava storia all'Università e collaborava stabilmente a una rivista napoletana di prestigio. Lui e papà discutevano di continuo [...] Ma, a conti fatti, di tutti quei discorsi ci interessavano fin dall'infanzia soltanto le male parole in dialetto che Mariano pronunciava contro persone allora famose. Questo succedeva perché a noi tre [Giovanna, Angela e Ida *n.d.r.*] – ma soprattutto a me – era vietato non solo dire parolacce, ma anche, più in generale, pronunciare in napoletano fosse pure una sillaba (24).

Nell'orizzonte della menzogna che investe ogni aspetto della vita sociale, familiare, intima dei personaggi, la lingua occupa uno spazio determinante, perché è quanto di più immediatamente percepibile ci sia nella loro ricerca di una rispettabilità puramente esteriore. Gli adulti presi di mira per la loro “vita bugiarda” sono quelli che Vittoria stessa – nel film – definisce «pezziente sagliute rimasti bambini». Uomini e donne, provenienti

¹¹ Sulla presenza latente del napoletano nella produzione narrativa della Ferrante, si veda in modo particolare Librandi (2019).

¹² Librandi (2020: 206-207).

¹³ La nozione di italiano dell'uso medio, dovuta a Francesco Sabatini (1985), ha permesso di inquadrare, accanto all'italiano standard, una varietà dell'uso nazionale la cui caratteristica fondamentale è di essere, secondo le parole dello stesso Sabatini, «mediamente formale e informale». Cfr. anche Berruto (1987: 17).

¹⁴ Sulla differenza tra *parlato-scritto*, *parlato-parlato* e *parlato-recitato* cfr. l'ormai classico studio di Nencioni, (1983 [1976]).

¹⁵ Sul rapporto tra lingua italiana, dialetti e televisione, è doveroso ricordare gli studi di Alfieri, Bonomi (2008, 2012, 2024) e l'utile sintesi di Rossi (2011).

da condizioni economiche disagiate, che hanno abbracciato contemporaneamente, non senza contraddizione, vita borghese e una annacquata ideologia politica antiborghese e anticapitalista, trasmettendo alle figlie – si dice nel film – «una buona educazione di sinistra tutta libri e ragionamenti».

Di questa “buona educazione”, nel film come nel romanzo, è figura emblematica, sin dal suo apparire nelle primissime scene del primo episodio, Mariano. Accolto in casa dagli amici Trada con un abitudinario «Buonasera», ad Andrea che ironicamente gli si rivolge dicendo «Buonasera, professore», risponde, con l'intenzione di apparire simpatico e magari “trasgressivo”: «Buonasera al cazzo»¹⁶. Redarguito da Giovanna per averla definita “arcigna”, Marcello tiene a precisare, sempre con tono molto professorale: «Arcigna non è un insulto, è la manifestazione di uno stato d'animo, non lo sai che significa? Che cazzo!» A tavola, con il tono compassato di chi espone seriamente una teoria scientifica, dice: «Comunque i professori Galway e Tyler (pronunciato *Tiler*, *n.d.r.*), dell'università di Harvard, hanno pubblicato uno studio in cui dimostrano, su basi scientifiche, che il nostro illustre presidente del consiglio è nu strunzo arravugliato a fronna». Alla figlia che apostrofa sua sorella con l'appellativo di “stronza”, rivolge – non senza palese contraddizione rispetto al proprio modo di parlare – questo rimprovero: «Uhé, che so' ste parole di merda?». Quando poi, nel cuore della narrazione, scoprirà il tradimento di sua moglie Costanza con Andrea, esprimerà il suo risentimento con le parole: «Chi me lo dice ca sti ddoie (le figlie *n.d.r.*) nun l'hê fatte cu chill'omm"e mmerda? Chella rara forma 'e strunzo?»

Andrea è rappresentato invece come il personaggio più determinato ad esercitare un controllo rigido sul suo modo di esprimersi. Nel minacciare sua figlia Giovanna, che ha risposto male alla madre Nella, il massimo della sua violenza verbale si esprime così: «Nun te permettere cchiù 'e spustà cu 'a vocca co tua madre, sinò, quant'è vero Iddio, me scordo che so' professore e te faccio na faccia tanta!»

La sua aggressività repressa riemerge in maniera efficace solo dal racconto della sorella Vittoria quando, al cimitero, di fronte alla tomba del suo antico amante Enzo, la donna rievoca la lite che aveva provocato la fine della loro relazione e la rottura definitiva dei rapporti con Andrea. Al giovane poliziotto Enzo che gli offriva una quota per comprare a Vittoria la casa di famiglia, Andrea aveva risposto: «Ma che sanghe d" a maronna me daie tu, strunzo? Si' na guardia! Nun tiéne niente. Si' nu poveru Ddio, addó 'e truove 'e sorde? ... Stu scemo 'e guerra!»

Mentre nel mondo degli adulti il dialetto irrompe dunque soprattutto per dar voce all'aggressività e alla rabbia, in quello giovanile il dialetto circola con maggiore libertà e oscilla tra usi più goliardici e “leggeri” e usi disfemici, laddove più forti si fanno la tensione e il conflitto. Quando Giovanna e Angela, andando a scuola, incontrano un loro compagno in motorino, si registra il seguente dialogo:

- Gué, stranità, ma addó v'avviate? 'A scola l'hanno occupata.
- Veramente? E chi l'ha occupata?
- Peppe 'o dragone cu 'e cumpagne.
- Tie', tie'! Peppe 'o dragone!
- Stammo proprio a posto, allora!
- Io sto andando a Officina! Ci sta il concerto. Volete venire con me? Salite, ia'!

¹⁶ Si precisa che tutte le sequenze del film qui riportate sono trascrizioni effettuate da chi scrive. Per le scelte grafiche, si veda il già citato De Blasi, Montuori (2020: 176-178).

Ma *Officina*¹⁷ si rivela subito uno spazio poco disposto ad accogliere due ragazze della Napoli "bene", la cui educazione di sinistra è «tutta libri e ragionamenti» e lo scontro tra Giovanna, Angela e due ragazze del centro sociale è inevitabile:

- Ma chi è sta péreta?¹⁸
- Ma lo sai che coi soldi che servono per comprare la roba che c'hai addosso un operaio ci campa un anno?
- Ma perché, secondo e gli operai devono stare per forza con le pezze *per* il culo?
- Ma che ce fa ccà 'sta fascista 'e merda?
- Fascista a chi? Io mi sono letto tutto *Il manifesto*. Tu hai letto qualcosa oltre l'informazione delle siringhe?
- Ma chi ti ha fatto entrare a te, fascista di merda?

Si fa strada così, prima ancora che compaia il personaggio di zia Vittoria, la frattura tra due città che si odiano, quando non si ignorano, distanti sul piano sociale e territoriale: la Napoli de *La vita bugiarda degli adulti* è di poco antecedente l'inaugurazione di quella linea metropolitana collinare che non avrebbe ricucito lo strappo tra le due realtà, ma anzi lo avrebbe acuito, da un lato dando alla borghesia la sensazione di essere più esposta di quanto lo fosse in passato alla devianza, soprattutto giovanile, del ceto popolare, dall'altro non riuscendo ad evitare che una certa area urbana, compresa quella tra Via Gianturco e Via Stadera, continuasse a vivere in un pesante isolamento.

Eppure, nel momento stesso in cui la si rappresenta, la frattura sociale è ricomposta proprio sul piano degli usi linguistici, la cui nota dominante è il ricorso insistente a forme disfemiche che contribuiscono a creare in entrambi i contesti sociali un'atmosfera tesa e disturbante.

Ne sono un esempio alcuni dialoghi tra i giovani della media borghesia, in cui il dialetto è principalmente veicolo di battute grevi, nelle quali è possibile talora registrare anche qualche elemento del linguaggio giovanile (e non solo) di ambito sessuale, come nella battuta «Vedi che sei una *segaiola*? Adda ì a ffà sicuramente nu pesce mmano», a cui Giovanna risponde «Fate schifo al cesso. Non uno solo. Tutti e due». Dove è «vietato non solo dire parolacce, ma anche, più in generale, pronunciare in napoletano fosse pure una sillaba», il dialetto e le parolacce assumono una strana funzione liberatoria, che avvicina non solo i ceti sociali, ma anche le generazioni.

Dialettofoni sono ovviamente gli abitanti di via Stadera, come la signora intenta a depilare le gambe della figlia nel cortile dello stabile in cui abita zia Vittoria e che si rivolge a Giovanna con immediata familiarità facendo ricorso a un modo di dire popolare: «Chesta nun 'o vvò capì ca chi bella vò paré nu poco adda paté!»

¹⁷ Si fa riferimento qui al Centro Sociale Autogestito *Officina 99*, nato a Napoli nel 1991 a seguito dell'occupazione di un edificio abbandonato nel quartiere Poggioreale di Napoli, poco lontano da Via Gianturco, la via su cui sorge anche il Rione Luzzatti reso celebre da *L'amica geniale*. Dal centro sociale *Officina 99* partì una delle esperienze musicali più popolari tra i giovani degli anni Novanta, quella del gruppo *99 Posse*, guidato dal *frontman* Luca Persico (nato a Napoli nel 1970), detto 'O *Zulù*. Per questo nel film si parla di «un concerto».

¹⁸ Il significato attribuito qui alla parola non trova riscontri nella lessicografia Otto e Novecentesca. D'Ambra (1873) addirittura non registra la voce, mentre Andreoli (1887) rinvia a *Peretone, -ona*, attribuendo al termine il significato di «persone sformate e da non giovaresene». D'Ascoli (1993) indica il significato di «donna brutta e volgare». Nel contesto del film, è chiaro che non si fa riferimento né alla volgarità, né alla bruttezza di una ragazza "sformata", ma all'esatto contrario. Le ragazze del centro sociale stigmatizzano in Giovanna un abbagliamento e dei modi da "signorina" non abbastanza "alternativa" che forse celano abilmente un'indole da ragazza "facile". Siamo quindi di fronte a un caso di risemantizzazione di un termine dialettale all'interno del linguaggio giovanile. Cfr. D'ambra (1996 [1873], Andreoli (2002 [1887])).

Zia Vittoria è, come prevedibile, un concentrato di espressioni grevi, rabbia e aggressività, elementi che, accanto al trucco pesante e al gusto discutibile nel vestire, sembrano essere il vero bersaglio riferimento di Andrea nello stigmatizzare la sua "bruttezza". All'ironia, ancora linguisticamente contenuta, utilizzata nei confronti di Giovanna nel corso del loro primo incontro («E levatillo, stu cappotto! Ma che tiéne, 'a neva dint" a sacca?»), seguono le parole offensive rivolte contro Andrea, definito *omm"e mmerda, latrina, figlio 'e buccino*. A questa rabbia anche verbale, che sembra essere l'unica forma di slancio vitale ancora possibile per il personaggio, nessuno sfugge. A un motociclista che la aggredisce verbalmente per la sua guida imprudente, Vittoria urla «Parla pe' sòreta! 'O piglia nculo, mmocca e dint" e rrecchie!» Al parcheggiatore abusivo del cimitero che le si rivolge con l'appellativo di *signora*, è riservato un «Signora c"o ddice a chella fessa appesa 'e nònnetta!»

Come nel romanzo, Vittoria ricorre al verbo *scancellare*: «Quanno aggio 'ncuntrato a Enzo, pàteto me s'è *scancellato* d" a capa. *Scancellato*!». È interessante notare come la recitazione, non solo per ragioni di pronuncia, ma anche di intenzioni, renda questa scelta lessicale più affettata, attenuandone la credibilità che la pagina scritta riusciva a veicolare.

Il modello linguistico della zia Vittoria, la presa di coscienza dei trascorsi e dell'ipocrisia del padre, insinuano a poco a poco in Giovanna l'idea che tornare alle origini significhi anche per lei sfidare Andrea sul piano del linguaggio. Alla festa di compleanno di Ida (nel quarto episodio, "Solitudine"), Giovanna mostra il bracciale donatole da Vittoria quando era ancora in fasce; suo padre ne aveva fatto dono in segreto a Costanza, ma Costanza lo aveva restituito a Giovanna, pregandola però di nascondere almeno in occasione della festa. Sentendosi provocato dal gesto di sua figlia, Andrea le si avvicina minaccioso, quasi con fare da guappo e Giovanna lo affronta con una veemenza e una sicurezza che Andrea non si aspetta, sibilandogli: «C'hè rutto 'o cazzo!».

Ancora una volta il dialetto è lingua dell'insulto osceno e violento. Tiziana de Rogatis, che si è occupata della produzione narrativa della Ferrante prima della pubblicazione di *La vita bugiarda degli adulti*, a proposito della funzione del dialetto, sia pure solo evocato, nei romanzi precedenti (con un'attenzione particolare per *L'amica geniale*) ha scritto: «...nella scrittura della Ferrante [...] il dialetto rinvia a un universo psicologico e culturale di sopraffazione, uno stato prelinguistico, barbarico, di amputazione delle parole [...]. La minaccia del napoletano viene dal passaggio repentino dei toni, dalla capacità di lacerare all'improvviso l'involucro dell'italiano, delle sue mediazioni, per passare alla violenza esplicita»¹⁹.

Questo aspetto è stato colto molto bene da tutte le produzioni audiovisive tratte dalle opere della Ferrante che, a partire da *L'amore molesto* di Mario Martone, hanno riportato alla luce quella "lingua silenziosa" che la lettura spesso permette solo di immaginare²⁰ per dare voce alla strada come al singolo personaggio, alla violenza repressa che di colpo esplode nel mondo di fuori come al più profondo malessere interiore.

3. UNA NOTA DI TOPONOMASTICA

Contrariamente a quanto avviene nell'edizione televisiva de *L'amica geniale*, in cui la toponomastica e i riferimenti ai luoghi hanno una grande importanza (si pensi al valore antonomastico che assume la parola *Rione*, ma anche ai riferimenti allo *stradone*, ossia via

¹⁹ De Rogatis (2018: 172-173).

²⁰ Librandi (2019).

Gianturco)²¹, in *La vita bugiarda degli adulti* nessun luogo assurge a simbolo dell'intera vicenda o può essere definito teatro dei principali punti di svolta del racconto.

È questo un elemento di forte discontinuità rispetto al romanzo, in cui, al contrario, il riferimento ai nomi delle vie più note della zona collinare (*via Suarez, Piazza degli Artisti, via Luca Giordano, Via Scarlatti, via Cimarosa*) traccia per il lettore i confini entro i quali i rappresentanti della media borghesia residente in collina individuano la "loro" città, mentre «sono soliti indicare la direzione verso il centro storico come "giù a Napoli", separandolo quindi nettamente dal quartiere/città in cui vivono»²².

Bisogna aspettare il quinto episodio perché sia più chiaro che la zona d'origine di Andrea e Vittoria sia ancora quella cara alla Ferrante delle strade desolate situate a ridosso della ferrovia e che lambiscono il confine di San Giovanni a Teduccio. Via della Stadera – il cui nome rievoca la bilancia su cui avveniva la "pesa pubblica" dei beni portati in città dai mercanti, quando sul posto sorgeva la principale stazione della cinta daziaria al limite orientale di Napoli²³ – è poco distante da via Gianturco e dal Rione Luzzatti, a cui Andrea fa riferimento adoperando il toponimo storico della zona, il *Pascone* ("il grande pascolo")²⁴, che nel romanzo compare ben ventitré volte.

4. IN ASCOLTO DEGLI ATTORI: INCERTEZZE DI ESECUZIONE, IPERCARATTERIZZAZIONI, FORME "ARTIFICIALI"

La rappresentazione del parlato, per ovvie ragioni di immediata ricezione da parte degli spettatori, ha dunque il suo punto di forza nel lessico. E in questo spazio, come dimostrano gli esempi proposti, tutte le possibili differenze di ordine diastratico sono di fatto annullate: plebe e borghesia, pur ignorandosi o disprezzandosi, si incontrano sul singolare terreno del linguaggio scurrile, del riferimento costante all'elemento basso corporeo quale unica forma espressiva possibile di passioni violente, rabbia repressa, disprezzo, senso di inferiorità.

Al di là del lessico, per tutti gli altri livelli linguistici del napoletano non si registra una particolare ricerca di forme che, senza essere arcaiche o desuete, potessero risultare interessanti all'ascolto. Così, per esempio, per dire «guarda lì», si fa ricorso a «Vire lloco», anziché a «Tiéne mente lloco».

Sul piano della fonetica, si rileva la presenza del suono protonico *a-* negli avverbi *aroppo* e *accommme*.

In modo particolare *aroppo* si conferma la variante di *doppo* ormai più diffusa (se ne trovano attestazioni anche in Gomorra: si pensi alle battute «*Aroppo* tutto chello che c'hanno fatto, stammo ancora ccà, sulo io e te», «Ma si *aroppo* 'a fammetuoie (*sic*) se fa cchiù grosso, io 'e straccio 'o core 'a piétto»). È possibile che questa forma abbia sempre avuto una certa vitalità nel parlato e, per quanto ignorata da poeti e letterati²⁵, si sia stabilizzata molto presto nell'uso per poi diffondersi maggiormente solo in anni più

²¹ La scelta operata dagli sceneggiatori nel caso de *L'amica geniale* si mostra più vicina al romanzo e alla sua impostazione da "romanzo urbano", in cui geografia dei luoghi e geografia dell'anima dei personaggi si intrecciano profondamente (cfr. a riguardo Giammattei (2003), ma anche de Rogatis (2018: 123-164).

²² Librandi (2020: 199). Anche attraverso questo uso della toponomastica si fa strada nel romanzo il tema delle "due città", che nel presente contributo è affrontato nelle conclusioni.

²³ Marrone (1996: 781).

²⁴ Ivi: 666.

²⁵ La lessicografia Otto e Novecentesca non registra la forma *aroppo*. Per Rocco (1882), Andreoli (1887) e D'Ascoli (1993) esiste solo la forma *doppo*. D'Ambra (1873) addirittura non registra la forma *doppo*, ma *dopoi* la cui fonte sono gli *Annali* pubblicati da Giuliano Passero nel 1526 e non includerà la voce *doppo* nemmeno nella successiva *Appendice con addizioni ed emende*.

recenti, forse perché il riferimento alla tradizione letteraria, soprattutto teatrale, si è fatto meno costoso e una certa dimestichezza con il repertorio dialettale di tradizione è diventata, sia tra gli attori che nel pubblico, un fatto di nicchia.

Più singolare e certamente inatteso è l'uso di *accomme*, che compare nella battuta di Andrea «*Accomme* so' venuto, accusi me ne vaco». La forma è attestata in area pugliese, nel barese, a Taranto e nel Gargano (compare infatti anche nel testo dell'antica *Tarantella del Gargano*), ma non ha precedenti attestazioni in napoletano²⁶. È dunque una delle molte ipercaratterizzazioni della parlata dialettale presenti nella serie (forse già in sceneggiatura) che, in una certa misura, ne ridimensionano la verosimiglianza.

I pochi elementi morfologici ricorrenti danno coloritura regionale a battute in lingua, come nel caso di *tenere per avere* («Chi li tiene i soldi per il biglietto?») o l'anticipazione del pronome personale clitico («*La* vorrei far conoscere pure a Angela e Ida»).

La recitazione è caratterizzata da numerose incertezze di esecuzione, talvolta volute, e sempre per avvicinare il parlato all'italiano locale più che al dialetto, come nel caso della protagonista quando tende a italianizzare forme prettamente dialettali («Ma che stai accocchiando?», «Mica vai in freva?»), in altri casi determinate da una scarsa padronanza del dialetto. È il caso dell'iniziale della parola *scassacazzo* pronunciata con suono sibilante [skas:a'kats:ɔ] laddove sarebbe palatale [ʃkas:a'kats:ɔ] o di alcuni scempiamenti della sibilante rafforzata, come in «Chestes so' ddoie cumpagne d'e soie» anziché «Chestes so' doiecumpagne d'e soie» o anche «Tu t'asiétte vicino a me».

Si rileva anche una certa tendenza alla costruzione di forme espressive piuttosto artificiali, prive di riscontri nel parlato come nello scritto. È il caso di «Muccusie', statte accorto ca t'appiccio 'e quatto pile che tiéne 'int'o piétto» (si dice semplicemente *'mpiétto*, che non significa “nel petto”, ma “sul petto”); «Ultimamente stanno tutti fissati co' 'sta libertà, sta sempre in mezzo», con ipercaratterizzazione dell'uso di *stare*, *stà* in napoletano o anche «Si' 'na 'nzevata», tradotto nei sottotitoli “Sei una viscida”.

Un discorso a parte va riservato infine a certi esiti della dittongazione metafonetica. La percezione del dittongo metafonetico *-ié-* come tratto distintivo per eccellenza del napoletano ha determinato già in passato la diffusione di forme ipercaratterizzate. L'esempio più significativo è dato dal termine *speranziella*, citato addirittura nel *DOP* (*Dizionario d'ortografia e di pronunzia*), redatto per la prima volta da Bruno Migliorini, Carlo Tagliavini e Piero Fiorelli, pubblicato nel 1969 e successivamente nel 2010, in un'edizione accresciuta dallo stesso Piero Fiorelli e da Tommaso Francesco Borri²⁷.

La voce del *DOP* è così redatta:

speranziella [ʃperanzièlla] s. f. — dim. fam. di **speranza** per napoletanismo scherzoso (come in **ciucciariello**, **Franceschiello**) — meno com. il più regolare **speranzella** [ʃperanzèlla] — solo senza dittongo il nome di **via Speranzella** a Napoli²⁸.

La pronuncia del dittongo è segnalata come aperta, dunque italianizzata (il dittongo metafonetico in napoletano è chiuso), mentre l'uso del corsivo *s* segnala il suono *f*. La voce è indicata come “napoletanismo scherzoso”, ma come tale era stata già stigmatizzata

²⁶ Anche in questo caso si fa riferimento alla lessicografia classica, che attesta unicamente la forma *comme*.

²⁷ Attualmente è disponibile anche un'edizione multimediale del *DOP*, il *Dizionario italiano multimediale e multilingue d'ortografia e di pronunzia*, la cui prima edizione del 2010 è stata accresciuta nel 2023. Si veda il sito [DOP: Dizionario di Ortografia e Pronunzia della lingua italiana \(rai.it\)](http://DOP: Dizionario di Ortografia e Pronunzia della lingua italiana (rai.it))

²⁸ *DOP: Dizionario di Ortografia e Pronunzia della lingua italiana (rai.it)*. I grassetti e tutte le specifiche scelte grafiche sono del testo originale.

da Gianfranco Contini in un contributo del 1965 («l'atroce *speranziella* dei non napoletani» aveva scritto Contini inequivocabilmente liquidatorio)²⁹.

Contrariamente però a quanto sosteneva Contini, che circoscriveva l'ipercorrettismo all'uso dei non napoletani, è possibile registrare il ricorso a forme ipercharacterizzate anche in area urbana. Il caso più frequente riguarda la seconda persona singolare dell'imperativo. Il dittongo metafonetico infatti sarebbe una marca distintiva della sola seconda persona singolare del presente indicativo: *io leggo, tu liégge*, o anche *io sento, tu siénte* (con pochissime eccezioni: ad esempio, sia l'indicativo che l'imperativo di *leggere* è *liégge*)³⁰. Ma alcuni parlanti delle ultime generazioni, proprio per assimilazione all'indicativo presente, estendono l'uso del dittongo anche all'imperativo, come accade nel film. Si registrano perciò espressioni come «Liévete 'a nanzel!», «Aspiétte n'attimo», «Piénze â bancarella».

Non si può parlare, in questo caso, di ipercorrettismo in senso stretto, quanto piuttosto di un processo affine a quello che si verifica nella lingua: anche in italiano, e prima ancora in fiorentino, l'imperativo ha ripreso l'indicativo. E se la tradizione letteraria dialettale ha sempre ignorato questo processo, non lasciandocene attestazioni, è plausibile affermare che, per quanto riguarda invece il parlato, ci si trovi di fronte a una tendenza di lungo periodo, di cui solo in epoca recente si rileva la stabilizzazione nell'uso.

Diverso però è il caso di «Io me sfastério 'e leggere. *Accummiéncio* e po me scoccio e finisco». La metaforesi nella prima persona singolare è priva sia di tradizione letteraria che di attestazioni nell'uso ed è dunque senza ombra di dubbio una ipercharacterizzazione dovuta all'incerta padronanza del dialetto.

5. CONCLUSIONI

L'adattamento televisivo del romanzo *La vita bugiarda degli adulti* registra più del libro stesso un progressivo assottigliarsi delle differenze linguistiche di tipo diastratico tra borghesia e plebe e, come il romanzo, sembra sposare la tesi che esso sia l'effetto della mobilità sociale senza precedenti che ha caratterizzato l'Italia del dopoguerra, soprattutto grazie alla scolarizzazione e alla sempre più estesa possibilità di accedere a studi universitari e laurearsi. I rappresentanti ben poco distinti della nuova media borghesia, una volta compiuta la loro scalata sociale, si sarebbero rinchiusi nei nuovi quartieri alti sorti grazie alla speculazione edilizia, tagliando i ponti con il loro passato e dando inizio a una sistematica recita della rispettabilità.

Il Rione Alto in cui la protagonista abita con la sua famiglia (il film si apre con una panoramica sul famigerato ponte incompiuto di via San Giacomo dei Capri, pensato come uno svincolo della tangenziale mai più realizzato) recherebbe già nel nome un indizio delle ambizioni degli uomini come Andrea Trada: Corrado Ferlaino, l'ingegnere che comprò i suoli su cui sorsero il Rione Alto e i Colli Aminei a cavallo tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Settanta, dichiarò di aver scelto il toponimo «per dare al complesso residenziale un nome nobile»³¹. E almeno fino all'inaugurazione della linea metropolitana collinare, il Rione avrebbe avuto davvero una vita tutta sua, immersa in una sorta di aristocratico distacco rispetto all'area del centro storico, pagata a caro prezzo però, con la presenza quotidiana di un traffico automobilistico congestionato e paralizzante.

²⁹ Contini (2007: 420).

³⁰ Cfr. De Blasi (2006: 28).

³¹ Cfr. l'intervista *Corrado Ferlaino, l'ingegnere presidente*, «Roma», 15 maggio 2018. Va notato come l'idea di Ferlaino si ponga in continuità con quella visione della città che ha portato Napoli a essere proprio il luogo di nascita dell'espressione «Quartieri Alti», come rilevato in un intervento di molti anni fa da Massimo Bellina. Cfr. a riguardo Bellina (1987).

La frattura tra “le due città”³² evocata dall’articolo di giornale che Andrea scrive per *L’Unità* (“Centro e periferia. Un equilibrio precario sull’orlo del baratro”) sarebbe stata dunque di carattere esclusivamente urbanistico, non educativo o linguistico, e tale sarebbe rimasta anche quando, come è stato osservato, le due città sarebbero diventate tre negli anni a ridosso del terremoto, attraverso nuove speculazioni e la nascita di una periferia sempre più desolata e fuori dal controllo delle istituzioni³³.

Si comprende così la rappresentazione letteraria e filmica di una magmatica “città della rabbia” in cui i sentimenti più controversi sono esplosi o sono sul punto di esplodere in forme diverse e in contesti imprevedibili. E se la scrittura della Ferrante sovrintende a questa verità attraverso un controllo della lingua che ne attenua di continuo gli eccessi più disturbanti, la televisione fa esplodere ogni cosa, dando un’immagine sociale e sociolinguistica desolante della Napoli degli ultimi trent’anni.

Il realismo linguistico della messinscena patisce però le non poche incertezze di esecuzione degli attori, la cui scarsa padronanza del dialetto ha presumibilmente origini diverse. È verosimile supporre, ad esempio, che le tre giovanissime interpreti di Giovanna, Angela e Ida provengano da contesti familiari e sociali non dialettodoni e che il poco dialetto di cui ancora fruiscono è quello che in vari modi alimenta la parlata giovanile contemporanea. Allo stesso modo, è evidente che Valeria Golino, che è nata a Napoli e ha trascorso l’infanzia a Sorrento, ma ha passato gran parte della sua giovinezza tra Atene e Chicago, perdendo il contatto diretto col territorio abbia abbandonato anche la pratica quotidiana dell’ascolto e dell’uso del dialetto.

Resta comunque l’encomiabile sforzo, che si unisce a quello di molte altre serie prodotte a Napoli negli ultimi anni, di abbandonare i lidi di *Gomorra*³⁴ per esplorare, pur tra tutte le contraddizioni possibili, la vita di una realtà sociale meno conosciuta e rappresentata – quello della borghesia residente nella zona collinare – in un’epoca di profonde trasformazioni, gli anni che, a livello nazionale, videro il passaggio dalla prima alla seconda repubblica e che, sul piano della storia cittadina, furono caratterizzati dalla fine dell’alternanza tra potere socialista e forze politiche democristiane e videro l’avvento della prima giunta presieduta dal sindaco Antonio Bassolino³⁵.

³² «Con l’eterno tema delle due Napoli, quella illuminata dalla ragione e quella oscurata dalla superstizione, quella *alta* e quella *bassa*, quella di Pino Daniele e quella di Mario Merola, si sono cimentati tutti o quasi tutti, da Vincenzo Cuoco a Mimì Rea e oltre. Tuttavia la metafora dualistica è terreno scivoloso, ed è anche facile presupposto di sociologismi inconcludenti e di demagogiche tirate assolutorie, perché, dando la colpa ora alla plebe incolta, ora alla borghesia inoperosa, ora ad entrambe, ceti dirigenti passati e recenti hanno facilmente scaricato su un indistinto e spesso inesistente *altro* il peso delle loro evidenti responsabilità». Demarco (2007: 63).

³³ «[...] alla fine del Novecento le aree di più recente urbanizzazione, pur presentandosi in un certo senso come una “terza” città, non hanno offerto condizioni abitative e ambientali migliori di quelle possibili nei quartieri meno nuovi. Proprio le nuove periferie [...] hanno dunque segnato in modo ancora più netto quella divaricazione tra diversi ambienti cittadini che si era avviata con il risanamento del 1884. Mentre a fine Ottocento la distanza tra i diversi ambienti era ancora di poche decine o centinaia di metri, dopo il 1980 è diventata di chilometri (per di più con le implicazioni negative di una ridotta mobilità tra un quartiere e l’altro). [...]. I nuovi insediamenti hanno infatti acquisito i connotati di un’aggregazione casuale e informe, priva di servizi, carente di collegamenti di trasporto pubblico, di luoghi di incontro, di svago, di intrattenimento, di opportunità lavorative (o, per inciso, di quelle culturali, come per esempio cinematografi o teatri). Tali aspetti, sommati a condizioni pregresse legate a bassi livelli di partenza di reddito e di istruzione, hanno favorito il profilarsi di un destino di emarginazione e di isolamento» (De Blasi, 2012: 143).

³⁴ Va sottolineato che la bibliografia dedicata a *Gomorra* è più orientata allo studio dell’opera cinematografica che alla serie televisiva. Ne sono esempi significativi l’analisi contenuta nel volume di Stromboli (2022) o il contributo di Fiorentino (2022: 43-59). Un contributo interessante dedicato alla fiction è invece quello di Variano (2019: 285-305).

³⁵ Il potere della Democrazia Cristiana fu incontrastato fino al 1975, anno in cui vinse le elezioni Maurizio Valenzi (1909-2009). Al termine dei suoi due mandati (1975-1980, 1980-1983), dopo un anno di

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Andreoli F. (1887), *Vocabolario Napoletano-Italiano*, Paravia, Torino; ora Di Fraia Editore, Napoli (2002).
- Aprile M., De Fazio D. (2010), *La serialità televisiva. Lingua e linguaggio nella fiction italiana e straniera*, Lecce, Congedo Editore, Lecce.
- Alfieri G. Bonomi I. (a cura di) (2008), *Gli italiani del piccolo schermo. Lingua e stili comunicativi nei generi televisivi*, Franco Cesati Editore, Firenze.
- Alfieri G., Bonomi I. (2024 [2012]), *Lingua italiana e televisione*, Carocci, Roma.
- Bellina M. (1987), "Quartieri alti", in *Studi linguistici italiani*, 13, II, pp. 232-235.
- Berruto G. (1987), *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Carocci, Roma.
- Contini G. (2007), "Manoscritti meridionali della commedia", in Id., *Frammenti di Filologia Romanza: scritti di eadotica e linguistica 1932-1989*, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, Firenze, pp. 467-494.
- D'ambra R. (1873), *Vocabolario Napolitano-Toscano*, (a spese dell'autore), Napoli, poi Arnaldo Forni Editore, Sala Bolognese (1996).
- D'Ascoli F. (1993), *Nuovo Vocabolario Dialettale Napoletano*, Adriano Gallina Editore, Napoli.
- De Blasi N. (2012), *Storia linguistica di Napoli*, Carocci, Roma.
- De Blasi N. (2006), *Profilo linguistico della Campania*, Laterza, Bari-Roma.
- De Blasi N., (2000), *Il napoletano parlato e scritto. Con note di grammatica storica*, Dante & Descartes, Napoli.
- De Blasi N., Montuori F. (2020), *Una lingua gentile. Storia e grafia del napoletano*, Cronopio, Napoli.
- de Rogatis T. (2018), *Elena Ferrante. Parole chiave*, Edizioni e/o, Roma.
- Demarco M. (2007), *L'altra metà della storia. Spunti e riflessioni su Napoli da Lauro a Bassolino*, Guida, Napoli.
- DOP = (2023), *Dizionario italiano multimediale e multilingue d'ortografia e di pronuncia: DOP: Dizionario di Ortografia e Pronuncia della lingua italiana (rai.it)*.
- Fiorentino G. (2022), "Aspetti sociolinguistici nella traduzione cinematografica: il caso di Gomorra", in Heinz M., Minniti Gonias D., Serianni L. (a cura di), *Italoellenica. Gli italianismi nel neogreco, i suoi dialetti e in altre lingue*, Atti del convegno "Incontri sulla lingua e la traduzione" (1 novembre 2019), Università Nazionale e Kapodistrias di Atene, Atene.
- GDLI = (1961-2002), *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, a cura di Battaglia S., Barberi Squarotti G., UTET, Torino.
- Giammattei E. (2003), *Il romanzo di Napoli*, Guida, Napoli.
- Librandi R. (2019), "Una lingua silenziosa: immaginare il dialetto negli scritti di Elena Ferrante", in Prola D., Jamrozik E. (a cura di), *Dal dialogo al polilogo: l'Italia nel mondo. Lingue, letterature e culture in contatto*, in *Kwartalnik Neofilologiczny* (numero monografico), 66, 2, pp. 385-398.
- Librandi R. (2020), "Contrasti e alleanze di italiano e dialetto nella scrittura e nella «vita adulta» di Elena Ferrante", in Ead., *Più di sacro che di profano: alcuni esempi di scrittura femminile*, Franco Cesati Editore, Firenze, pp. 189-209.
- Marrone R. (1996), *Le strade di Napoli*, vol. II, Newton Compton, Roma.

commissariamento del comune gestito da Giuseppe Conti, socialisti e democristiani si alternarono dal 1984 all'agosto del 1993. Un secondo commissariamento del comune, affidato a Aldo Marino, si concluse nel dicembre del 1993 con l'elezione di Antonio Bassolino.

- Nencioni G. (1976), "Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato", in *Strumenti critici*, LX, pp. 1-56, poi in ID. (1983), *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Zanichelli, Bologna, pp. 126-179.
- Rohlf G. (1968), *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Morfologia*, Einaudi, Torino.
- Rossi F. (2011), *Televisione e lingua*, in Simone R. (dir.), *Enciclopedia dell'italiano*, Treccani, Roma, pp. 1450-1452:
[https://www.treccani.it/enciclopedia/televisione-e-lingua_\(Enciclopedia-dell%27Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/televisione-e-lingua_(Enciclopedia-dell%27Italiano)/).
- Sabatini F. (1985), "L'italiano dell'uso medio": una realtà tra le varietà linguistiche italiane", in Holtus G., Radtke E. (eds.), *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, Narr, Tübingen, pp. 154-184.
- Stromboli C. (2022), *Il dialetto sul grande schermo. Il napoletano nella storia del cinema italiano*, Franco Cesati Editore, Firenze.
- Variano A. (2019), "Il furbesco della fiction. La lingua di Gomorra – La serie", in *Lingue e linguaggi*, 30, pp. 285-305.
- Zingarelli N. (2021), *Vocabolario della lingua italiana*, a cura di Cannella M., Lazzarini B., Zaninello A., Zanichelli, Bologna.

