

## LA LINGUA FILMATA: L'UOMO CHE VERRÀ DI GIORGIO DIRITTI

*Marta Idini*<sup>1</sup>

### 1. INTRODUZIONE

La storia linguistica del nostro cinema si è sempre contraddistinta per un'altalenante ambivalenza. A prodotti di consumo largamente orientati verso una realizzazione grammaticalmente controllata dell'italiano, si sono alternate pellicole disposte ad accogliere (con minore o maggiore frequenza) fenomeni di regionalismo o dialettalismo popolare, nel rispetto di quella natura doppia del mezzo cinematografico a metà tra strumento pedagogico e di divertimento. Una tendenza che ancora oggi si mantiene viva e che pare non essere vanificata dall'ottenuta unificazione linguistica.

La contiguità con il toscano-italiano [...] mai ha profondamente e irreversibilmente intaccato la solida vitalità delle lingue locali. [...] Veicolata e sostenuta dalla scuola, dalla Chiesa, dal teatro, dalla televisione, dalla burocrazia civile e militare, in circa centoquarantacinque anni di unità nazionale, non ha [...] prodotto quella crisi decisiva del dialetto che in passato si paventava<sup>2</sup>.

Una piccola ed emergente parte della produzione cinematografica contemporanea attribuisce al dialetto un valore che arricchisce di significati un panorama tuttora in evoluzione e ne estende l'orizzonte in un divenire mai concluso. Il dialetto, liberato dai pregiudizi e dai connotati negativi che a lungo lo hanno accompagnato, viene a coincidere attualmente con una sostanziale modificazione degli orientamenti sociali e culturali e una rivalutazione delle dinamiche produttive interne al cinema stesso.

La conosciuta periodizzazione che Raffaelli e Rossi hanno approntato per la storia linguistica del nostro cinema assegna al Neorealismo una chiave di volta nel rapporto fra la materia filmica e il trattamento che essa riserva alle parlate dialettali. L'uso non esteso «ma nuovo nuovo negli obiettivi, nelle modalità, nei risultati - che il Neorealismo fece allora del dialetto ha assunto un rilievo storico incomparabile»<sup>3</sup>: non un'innovazione quantitativa delle pellicole dialettali, bensì un miglioramento qualitativo che conferì al dialetto una posizione non più subalterna, ma di parità assoluta al cospetto delle altre lingue.

<sup>1</sup> Università degli Studi di Milano.

<sup>2</sup> De Blasi, 2006: 281-282.

<sup>3</sup> Raffaelli, 1983: 43.

La funzione critica ed estetica che il dialetto raggiunse rinnovò le posizioni assunte in precedenza, cercando in esso un ruolo civile che lo investisse di nuove idee e giudizi sul mondo. Nel dialetto non si cercò più un idioma di sfondo, relegato in rare battute di personaggi marginali, né tanto meno uno strumento connotativo di provenienza geografica e socio-culturale<sup>4</sup>, ma una lingua in qualche modo più naturale e domestica che sapesse dar voce ai dolori e alle speranze di un'Italia umile, povera, ancora stentatamente italo-fona. Ma la pratica del suono in presa diretta non riuscì a consegnare prodotti soddisfacenti e la maggior parte delle pellicole subì un processo di risincronizzazione che comportò inevitabilmente «uno scollamento tra codice iconico e codice verbale [...] e certi tratti di innaturalità nella depauperazione dei fenomeni dialettali più peculiari»<sup>5</sup>.

Recuperando un impiego non più macchiettistico o caricaturale, la stagione della «dialettalità imitativa» si aprì allora alle originali soluzioni della «dialettalità espressiva e riflessa»<sup>6</sup> che cancellarono presto le ombre di stereotipia di tanta produzione anni Cinquanta, soprattutto del Neorealismo Rosa. A quest'ultima Fabio Rossi fa risalire una «dialettalità di maniera»<sup>7</sup> funzionale a situazioni comunicative elementari e ripetitive che abbandonarono una resa genuina dei dialetti e preferirono alleggerirne le punte meno comprensibili. Il romanesco «alla buona» e le parlate centromeridionali si fecero carico del desiderio di riscatto socio-economico delle masse, ma i maldestri tentativi dei personaggi di parlare la corretta lingua, oltre a generare un effetto comico non indifferente, furono all'origine di rappresentazioni depauperate, monotone e consolatorie «da folclore e commedia»<sup>8</sup>. E pur piegandosi a un desiderio allargato di comprensibilità e gradevolezza che sostituisse l'italiano nella comunicazione quotidiana, il codice linguistico di metà anni Cinquanta fallì in naturalezza e spontaneità.

Dagli anni Sessanta agli ultimi anni Novanta, le scelte «dialettali "d'autore"»<sup>9</sup> attinsero le loro risorse tematico-espressive nel ritratto di storie comuni e assorbirono le parlate locali in un triplice senso di denuncia: dialetto come strumento elettivo degli oppressi, dialetto come sentimento comico per dichiarare un'inadeguatezza e dialetto come riflesso di nuclei sociali omogenei chiusi nel passato.

Il contributo più corposo a un uso ideologico della marca dialettale è stato dato, senza dubbio, dal lavoro teorico di Pier Paolo Pasolini.

Accanto alle sperimentazioni plurilinguistiche di Fellini (*La dolce vita*) e Monicelli (*La grande guerra* e *L'Armata Brancaleone*), in cui il valore simbolico del dialetto scoprì significati di disorientamento e alienazione, le pellicole pasoliniane (*Accattone* e *La ricotta*) si servirono della lingua viva delle borgate in forza di una poetica degli oppressi e degli emarginati, affrontando la coraggiosa denuncia di uno sviluppo capitalistico urbano che trascura ed emargina gli individui più deboli. Una difficoltà di integrazione socioculturale che anche Troisi sottolinea, «mettendo in scena non soltanto il napoletano, ma in

<sup>4</sup> Sergio Raffaelli e Fabio Rossi hanno spesso sottolineato questa funzione accessoria della marca dialettale, riferendosi alla quasi totalità della cinematografia italiana, soprattutto nella stagione dei «nuovi comici» e dei «telefoni bianchi».

<sup>5</sup> Rossi, 2007: 43.

<sup>6</sup> Rossi, 2006: 164.

<sup>7</sup> Rossi, 2006: 229.

<sup>8</sup> Raffaelli, 1994: 280.

<sup>9</sup> Raffaelli, 1983: 59.

generale le incertezze, le sporcature del parlato-parlato e i tic linguistici<sup>10</sup> in una sorta di balbettio dell'anima che riflette le problematicità «del puro di spirito a contatto con le contraddizioni della civiltà del progresso»<sup>11</sup>. Lo sguardo preoccupato rivolto alla rinascita capitalistica e ai fenomeni di urbanizzazione è il filo rosso che ha guidato le scelte registiche nei decenni appena trascorsi e che ha riproposto il dialetto come forma di racconto. E se da una parte la sua funzione viene limitata a segnare i confini di appartenenza a un gruppo, come dimostrano le componenti gergali nei film di Paolo Virzì, dall'altra la componente dialettale assume invece forza naturalistica nel rappresentare il microuniverso linguistico di collettività omogenee spesso chiuse nella quotidianità di un passato non ancora dimenticato.

Ai titoli più conosciuti di questa storia appena trascorsa, quali *Padre padrone* (Paolo e Vittorio Taviani, 1977), *Maria Zef* (Cottafavi, 1981) e soprattutto *L'albero degli zoccoli* (Olimi, 1978), si rivolge sicuramente la produzione cinematografica più recente, ma con ispirazioni che si discostano dagli esiti raggiunti. Le scelte dialettali che alcune personalità contemporanee intraprendono non si risolvono in un vagheggiamento lirico-nostalgico di una realtà perduta e irrimediabilmente lontana, ma si compongono di aspirazioni altre e plurime. Non solo impronte di un «neo-neorealismo»<sup>12</sup>, ma anche suggestione emozionale e intuizione affettiva. Ambientazioni e personaggi si accostano agli insegnamenti neorealisti nella ricerca di genuinità e nella scelta di costruire i significati delle inquadrature attraverso volti eloquenti di personalità non attoriali. Questo procedimento, come ben nota Rossi<sup>13</sup>, insieme al miglioramento della resa del suono in presa diretta, ha agevolato «la regionalità e la spontaneità nel cinema italiano attuale»<sup>14</sup>, favorendo il grado di naturalezza dialogica in prospettiva di una verosimiglianza con le forme del parlato-parlato. E se la componente realistica non può certo venire accantonata, d'altro canto questa passa in secondo piano rispetto alle operazioni che la produzione filmica odierna compie nella scelta di distribuire pellicole dialettofone.

«Le norme linguistiche sono [...] un vero e proprio effetto di campo, fenomeno sociologico globale»<sup>15</sup> che fa da testimone a un processo di urbanizzazione generalizzata in cui la crescita esponenziale della mobilità e della globalizzazione mediatica ha reso disponibili risorse comunicative e linguistiche prima ancorate a precisi territori, aprendo «reti reali e creando reti virtuali con un potenziale di contatti impensabile nella dinamica urbano-rurale di metà '900»<sup>16</sup>. Nel contesto attuale, i confini spaziali (pensiamo soprattutto a quelli delle grandi metropoli che arrivano a inglobare anche intere porzioni dell'hinterland) tendono a slabbrarsi e così anche le singolarità linguistiche. Si genera allora un incontro che ascolta nel dialetto le radici di un cambiamento e nel quale riscopre una risorsa nuova: il dialetto si fa carico di descrivere un vissuto sociale complesso e cangiante, in equilibrio tra spinte rievocative di una realtà antropologica ed esperimenti interpretativi delle rivoluzioni in atto, «collocandosi paritariamente accanto

<sup>10</sup> Rossi, 2007: 117.

<sup>11</sup> Rossi, 2007: 118.

<sup>12</sup> Rossi, 1999: 37.

<sup>13</sup> Rossi, 1999: 36-37.

<sup>14</sup> Rossi, 1999: 37.

<sup>15</sup> Tassarolo, 2008: 29.

<sup>16</sup> Tempesta-Schena, 2006: 190.

all'italiano come forma delle varietà del repertorio, nella rappresentazione consapevole delle possibilità di realizzazione dei parlanti tra bilinguismo e diglossia<sup>17</sup>. Il dialetto diventa strumento di conoscenza e il suo spazio torna a delimitare sia l'ambiente interno delle memorie familiari, sia quello sociolinguistico e relazionale nella rappresentazione di tematiche in sé diverse e nella posizione presa di raccontarle.

Film come *L'Uomo che verrà* (Giorgio Diritti, 2010), *Baaria* (Giuseppe Tornatore, 2009) o *L'Uomo sulla luna* (Giuliano Ricci, 2014 ancora da distribuire) ripropongono, senza condizionamenti, quel «passato che non passa»<sup>18</sup> che Francesco Avolio aveva fotografato nelle sue inchieste campane, allorché una signora autoctona (Antonietta Landi) gli aveva mostrato di sua piena iniziativa alcuni costumi e utensili tradizionali ancora in uso. Ciò che queste pellicole rappresentano è il senso di appartenenza, di identità, il riconoscimento «di un'esistenza in qualche grado separata, garantita, incontestabile»<sup>19</sup>. È il sapere uditivo e visivo delle comunità nelle loro diverse declinazioni, soprattutto familiari. Il dialetto, come spazio linguistico, «assume precise consistenze storiche e sociali, volti di collettività e di individui»<sup>20</sup> che ci appartengono, nel presente o nel ricordo di un passato ancora molto vicino. Una capacità di saper rendere «in modo artisticamente efficace sia un produttivo rapporto con la tradizione, sia le sollecitazioni di una realtà multiforme in movimento, [...] mai piatta o anonima»<sup>21</sup>. Il dialetto allora diviene codice immediato, sentimentale ed emotivo cui si attaccano voci di storie vissute, ma anche derisione e distanziamento. Con *Reality* (2012), Matteo Garrone sperimenta un andamento leggero del parlato dialettale per ritagliare atteggiamenti e comportamenti fondati su un sistema emergente di disvalori, smorzando le punte più estreme dei suoni di Scampia che in *Gomorra* (2008) avevano ritratto la sofferenza e il disagio di un quartiere. Una funzione di cui si fa bandiera anche un film come *Anime nere* (Francesco Munzi, 2014) dove l'uso del dialetto è funzionale a un ritratto linguistico di un gruppo «socialmente devastante»<sup>22</sup>, cui Patricia Bianchi, nel suo saggio, fa risalire le scelte dialettali interne al romanzo di Giuseppe Montesano *Nel corpo di Napoli*. Circoscrivendo l'impiego del dialetto a variante dialogica del tessuto narrativo, Bianchi individua in Montesano «gli effetti di un cortocircuito illuminante sulle contraddizioni del sociale»<sup>23</sup> dove la lingua dialettale è espressione di chi non vuole accedere all'italiano. Allo stesso modo, il lungometraggio di Munzi fa del dialetto un codice interno di riconoscimento, chiamando in causa, ancora una volta, il binomio appartenenza-autoesclusione: nell'apparente normalità dei rapporti, il dialetto è voce dell'ndrangheta e parla di una famiglia assuefatta dal proprio orgoglio nel nome del quale stravolge il sistema della legalità e del vivere civile fino all'ultimo, estremo sacrificio.

La brezza dialettale che oggi si respira è stata inoltre sospinta da una nuova corrente interna all'assetto cinematografico, generatasi forse come diretta conseguenza di un impoverimento che certa grande produzione nostrana sembra attraversare, uno svuotamento dei grandi poli produttivi che lascia spazio alle piccole realtà locali nel loro

<sup>17</sup> Bianchi, 2006: 270.

<sup>18</sup> Avolio, 2007: 87.

<sup>19</sup> Remotti, 2002: 320.

<sup>20</sup> D'Agostino, 2002: 106.

<sup>21</sup> De Blasi, 2011: 78.

<sup>22</sup> Bianchi, 2006: 278.

<sup>23</sup> Bianchi, 2006: 277.

tentativo di affermarsi. Quello che si nota è il germogliare di tanti nuovi centri in un movimento che non è più spinta centrifuga, ma (ri-)nascita. Non allontanamento, ma incontro. Desiderio di presenza, di esserci, di far parte e prendere parte del mondo in cui si vive. Ed è proprio quello che la lingua esprime: un esistere fatto di corpo e di corpi, di storie vissute e raccontate nell'accoglienza e nell'esclusione di altri modi di conoscere la vita e nominarla.

Notevole impulso in questa direzione è dato dal proliferare delle ormai numerose *Film Commission* locali che spesso fanno da trampolino per i Festival di più rinomato prestigio e che talvolta coinvolgono una giuria popolare, affiancata da giornalisti e specialisti, per l'assegnazione dei premi in concorso. Un esempio potrebbe essere rintracciato nelle parole di Lorenzo Coveri che, facendo riferimento a uno studio di Carlo Griseri, rivela come il moltiplicarsi di film girati a Genova e in Liguria coincida con l'istituzione della *Genova Liguria Film Commission* e della *Italian Riviera-Alpi del Mare Film Commission* entrambe del 1999<sup>24</sup>. Come Patricia Bianchi fa notare<sup>25</sup> per la narrativa campana contemporanea che, soprattutto per i romanzi di Montesano, ha registrato un numero crescente di vendite, così anche De Blasi<sup>26</sup> segnala il costante successo di pubblico dal quale molte pellicole sono attualmente favorite<sup>27</sup>, cercando la chiave di tale popolarità in una «condivisione, all'interno del repertorio linguistico nazionale, di una varietà di lingua [...] connotata per la forte mimesi delle commistioni e del bilinguismo della varietà parlata»<sup>28</sup>. Lettori e spettatori si dimostrano favorevoli e inclini ad accettare prodotti dialettofoni proprio perché affini al cambiamento cui il loro repertorio linguistico sta andando incontro, fra i confini labili dell'italiano e il recupero di una dialettalità espressiva più intensa.

Protagoniste di questo rinnovato palcoscenico sono «le cenerentole»<sup>29</sup>, quei dialetti che, al di fuori del romanesco, del napoletano e del siciliano, hanno avuto poca o scarsa risonanza nella composizione dei dialoghi filmici. Sono il genovese, il calabrese, il bolognese, il salentino. Sono gli altri volti dell'Italia, le esperienze individuali e la memoria storica delle collettività, dove la lingua è aderenza ma soprattutto «n'addrizzu»<sup>30</sup> (una dote). Rimasti schiacciati dall'accentramento produttivo a Roma e dalle sue icone cinematografiche, lasciati in disparte forse anche per la mancanza di una solida tradizione letteraria e teatrale vernacolare, questi dialetti hanno trovato oggi la loro scarpetta e si fanno voce nuova, inaspettata e innovativa per affrontare alcune delle problematiche che investono le realtà di cui ci informano.

<sup>24</sup> Coveri, 2011: 71.

<sup>25</sup> Bianchi, 2006: 267.

<sup>26</sup> De Blasi, 2011: 77.

<sup>27</sup> De Blasi elenca *Passione* di John Turturro, *Benevenuti al Sud* di Luca Miniero e *Noi credevamo* di Mario Martone, ma ci si può riferire anche ai primi due lungometraggi di Giorgio Diritti: l'uno (*Il vento fa il suo giro*) che ha attirato folle sempre più numerose al Cinema Mexico di Milano grazie al vecchio sistema del passaparola e l'altro (*L'Uomo che verrà*) che invece ha ottenuto il premio Marc'Aurelio d'oro nella selezione del pubblico al Festival di Roma del 2009.

<sup>28</sup> Bianchi, 2006: 268.

<sup>29</sup> Coveri, 2011: 64.

<sup>30</sup> D'Agostino, 2002: 101. *Addrizzu* è nel significato di "certo numero di capi di biancheria che fanno parte del corredo della sposa".

## 2. L'UOMO CHE VERRÀ

Uscito nelle sale il 22 gennaio 2010, *L'uomo che verrà* si conta come secondo lungometraggio di Giorgio Diritti. Formatosi alla scuola documentaristica olmiana *Ipotesi Cinema*, il suo primo esordio sul grande schermo lo vede già impegnato sul fronte della sperimentazione linguistica: ne *Il vento fa il suo giro* (Diritti, 2007), infatti, la lingua occitana e il francese si fanno strumento di racconto e attraverso il loro suono si drammatizzano le incomprensioni e le diversità che separano la comunità montana e la famiglia lì trasferitasi dalla Francia. Un procedimento che il regista sceglie di perseguire anche nelle pellicole successive e che ne *L'Uomo che verrà* si esaspera.

Girato fra le colline emiliane circostanti Marzabotto, *L'Uomo che verrà* ne racconta la vita e la morte. Il tempo storico è il 1944 e il regista ha voluto immergere lo spettatore nell'intimità di quell'epoca e nelle sue cadenze.

Nell'affresco della realizzazione ho sempre avuto il desiderio di offrire allo spettatore la possibilità di sedersi al cinema ed essere proiettato nel 1944, perché le emozioni che volevo trasferire erano possibili solo se le persone in sala si fossero sentite parte [...] di Monte Sole<sup>31</sup>.

Il dialetto allora si attacca ai volti di una famiglia contadina ripresa nelle sue movenze antiche e ritaglia l'orizzonte di una comunità alla vigilia della strage. E le persone, gli oggetti che nomina non possono avere altro suono, altra identità.

E non è solo volontà realistica. È senso di appartenenza e di condivisione. È smarrimento, incomprensione, paura e angoscia nello scontro con il tedesco. È emozione.

Quando il dialetto incontra il tedesco Marzabotto tace e la comunità muore. Ed è proprio qui che sta Diritti, in un'intuizione che ne conferma la particolare attitudine a decifrare gli stati d'animo e ricrearli sullo schermo.

*L'Uomo che verrà* non nasce in dialetto: la stesura delle tre sceneggiature si presenta nella formalità dell'italiano corretto, con punte a tratti regionali, che lascia spazio alla parlata dialettale solo in qualche rara espressione. La decisione arriva a ridosso delle riprese, quando le prove del *casting* rendono evidente l'incoerenza della storia con una lingua a lei estranea:

Anche se era una cosa pensata più volte, non c'è mai stato il coraggio vero di dire facciamo così. Fino a quando non ho visto il film nella sua costruzione. Visto che gli uomini prendevano forma in un certo modo, i volti, le facce, i costumi sentir parlare questi in italiano faceva ridere. Una cosa scollata, talmente scollata da quello che si vedeva che ho pensato di lavorare sul dialetto con tutti i rischi del caso, ma secondo me con una scelta che diventa molto forte<sup>32</sup>.

Il primo ottobre 2008 la casa di produzione "Aranciafilm" (al cui capitale partecipa ancora oggi lo stesso Diritti) presentò agli uffici della Direzione Generale per il Cinema

<sup>31</sup> Diritti in Basso, 2010: 30.

<sup>32</sup> Diritti in Idini, 2015: 184.

la deroga necessaria ad ottenere i requisiti per la ripresa sonora in diretta, sottolineando l'importanza della decisione in favore del dialetto:

L'inderogabile esigenza di assoluta veridicità che si intende conferire al film ha recentemente portato il regista, di concerto con gli sceneggiatori e gli attori interpreti, alla scelta di utilizzare [...] il dialetto effettivamente parlato nei luoghi in cui si svolge la storia. Dai provini effettuati, infatti, taluni dialoghi, se espressi in lingua italiana, risulterebbero inevitabilmente artefatti, compromettendo così in misura rilevante l'essenziale genuinità del film<sup>33</sup>.

In quella stessa data risale agli atti<sup>34</sup> la certificazione dell'avvenuta coproduzione con Rai Cinema e alla memoria affiorano i ricordi di un'iniziale opposizione alla dialettalizzazione della pellicola. Simone Bachini, produttore esecutivo di Aranciafilm, ripensa al tono con cui in Rai avevano accolto la notizia:

Panico generale. Mi ricorderò sempre il nostro referente [...]: silenzio. Gli abbiamo detto di aver fatto delle prove e che funzionava meglio anche per gli attori e lui silenzio. Poi ha aggiunto "Quindi avete deciso di fare così. Ma non è una decisione su cui ti stai confrontando con me, è una cosa che mi stai comunicando"<sup>35</sup>.

Le resistenze di Rai Cinema possono essere comprese alla luce di una dinamica di mercato che penalizza, o meglio scoraggia l'uscita di film di non sicuro successo. *L'Uomo che verrà* aveva incontrato diverse difficoltà nella sua fase di elaborazione, sfavorito da un tema che taluni consideravano troppo impegnativo e controverso<sup>36</sup> e la scelta di girarlo in dialetto avrebbe anche potuto danneggiarlo. Offrire un prodotto dialettale a un pubblico che non ne comprende più i suoni avrebbe influito, a conti fatti, sugli incassi e sulla partecipazione attiva nelle sale:

Purtroppo, in Italia, spesso c'è la paura e questo condiziona la produzione artistica culturale che sovente diventa una produzione industriale. [...] Chi produce ha paura di uscire dallo schema, spesso fa riferimento a cose già fatte e, avendo l'attenzione anche alla tutela del denaro investito, tende magari a garantirsi<sup>37</sup>.

Eppure, malgrado le storture e gli arricciamenti di naso, Giorgio Diritti ha proseguito con determinazione sulla strada intrapresa e ha consegnato agli spettatori un film che parla dialetto.

Superate le prime difficoltà di accettazione, il secondo ostacolo si presentò immediatamente nella sua ovvietà: elaborati in italiano, la sceneggiatura e i copioni andavano tradotti. Un tale processo avrebbe potuto comportare non pochi rischi, prima fra tutti una gravosa perdita di genuinità e un conseguente appiattimento della partitura

<sup>33</sup> Ascs. CF 15251.

<sup>34</sup> Ascs. CF 15251.

<sup>35</sup> Bachini in Idini, 2015: 201.

<sup>36</sup> Diritti in Idini, 2015: 169.

<sup>37</sup> Diritti in Idini, 2015: 185.

dialogica. Ma forse ancora più dannose sarebbero state le ripercussioni ottenute da un'improbabile ricerca di corrispondenze fra le due lingue: il tentativo di riallacciarsi agli stessi significati espressi in lingua italiana avrebbe potuto spingere la ricerca dialettale su significanti contraffatti, conferendo inevitabilmente alle battute un suono falsificato e inautentico, lontano dalle pretese di realismo a fondamento del film. Ma così non è stato e la forma linguistica che si fruisce rende merito a una consapevolezza straordinariamente attenta ai tratti peculiari delle parlate locali. Il risultato è un crocicchio polifonico di cadenze, un amalgama vivace e fortunato di dialettalismo emiliano e romagnolo.

Largamente diffusa e rispettata è la caduta delle vocali atone che Rohlfs<sup>38</sup> distingue in cinque diverse casistiche e alle quali attribuisce le conseguenti alterazioni consonantiche e i mutamenti fonetici. *Pché; fradlin; durmla; dman; daml; priglòsa* sono solo alcuni degli esempi che si possono rintracciare, accompagnati dalle evoluzioni metafonetiche e dai cambiamenti vocalici spesso numerosi, soprattutto per ciò che concerne il passaggio di /a/ tonica in /e/ (*chèrta; pèrt; fèr; fantèsm*).

1\*VITTORIA: Durmla al to fradlin? Csa fèt caun la stanela ed la comuniòn?  
Dopp po' tatla cheve//

8\*TERZO PARTIGIANO: Tein mo 'sta chèrta que/ che dòpp la guera...

9\*BENIAMINA: (alzando la voce) E csa fegna/ con 'sta chèrta que! An se magna mea/ la chèrta//

10\*LENA: Premma laur/ i se perteven vè al bisti/ adess vueter as purten vè al rest!

11\*TERZO PARTIGIANO: In guera bsan saver da che pèrt ster// Int'ogni mod/ nueter assem/ da la pèrt vostra...

Oltre ai fenomeni caratteristici dell'intera regione a Est del Panaro, quali la degeminazione delle consonanti, la palatalizzazione di *-n* seguita da *-i* (*vègn*), il passaggio da *-p* a *-v* (*savèr*), nel tessuto dialogico si avvertono anche usi propri della variante romagnola: il passaggio di *a* tonica in *e* per influsso di una *-i* finale in metefonia (*mèn; fèr*), la mutazione di *i* in *e* davanti a nasale (*vègn*) e il trattamento del nesso *-cl* che, in posizione iniziale, dà origine a un'affricata prepalatale sorda (*cisa; cinna/o*):

1\*DON FORNASINI: Oh Madre Santissima... Mama! Còrr/ dame mèn!

2\*MADRE: Ma csa vegni fat? Daml'a me il cinno// Veign dènter/ veign//

E se, da un lato, del bolognese non vengono riprodotti il dittongo *ai*, per lo più limitato all'evoluzione in *è* di *e* lunga e *i* breve latine del romagnolo, né l'apertura in *a* di *o* lunga latina in sillaba chiusa, dall'altro rimangono inalterate la pronuncia di *-au* (anche se in misura ridotta) e la sonorizzazione dei nessi consonantici costruiti con *-jod*, alla quale sono da attribuire le uscite in *ɛ* e *ɛ̃* di *-ce/-ci/ -ge/-gi* iniziali e postconsonantici:

15\*ANTONIO: Ca vut cat se muv la zènt/ ian tòtt fèm//

<sup>38</sup> Rohlfs, 1966: 169-187.

16\*MARIA: A la vizèglia ed Nadèl/ zèrt qui/ an se fan brisa//

3\*MICHELE: E' ancaura cheld!

4\*MIRCO: Sènt! L'è boun, l'è daulz! Hai paora del fantesm del ninè/ che te vien a zercher ed nòtt?

O ancora, l'alternanza ben bilanciata tra le forme avverbiali del bolognese *lè (lì)*, *in zà in là (di qua di là)*

1\*VITTORIA: Martina! Guarda lè sta ftena tuta sprasulè! Tan pò mea andar in cisa acsè!

4\*BENIAMINA: Ma qual lè l'era un mi ftieri!

con il *què (qui)* familiare all'area romagnola, confuso in diverse occasioni con la congiunzione *che*.

1\*ARMANDO: T'avì da mover as capè! Al piof/ Sa vègn da ster què fin a sira con tòtt al lavurir c'avem da fèr?

2\*LENA: Sta bèn tranquèl/ S't pans a i debèt clu l'èva la va tota da mèl! L'è la manira ed fèr que cambia e qui...caun la chèlma e la pasiensia se fa sèmper bèn//

13\*ARMANDO: A me ma insegnè que an sa dmanda brisa di sold a chi cla bisògn//

Fedele alla parlata reale è anche l'affastellamento degli articoli e dei pronomi che spesso accompagnano il verbo anche in presenza di un soggetto espresso, persino nella costruzione di periodi impersonali (*al piof*). Anche la flessione verbale non si discosta dalla semplicità del tracciato dialettale e le architetture frasali restano ben ancorate alle capacità locutive dei personaggi, evitando soprattutto le forme declinate del congiuntivo.

Le sfumature temporali sono tutte ricondotte all'uso dell'indicativo presente e imperfetto, privilegiando soprattutto le forme affermative e interrogative ed evitando accuratamente la complessità dei periodi ipotetici. Particolare e degna di nota è la flessione del verbo *avere*: se, in linea di massima, il paradigma del presente segue l'evoluzione che dal latino volgare *\*ajo* ha portato dapprima ad un antico toscano *aggio*, trasformatosi in *go/ghe/ga* e in seguito nelle forme analogiche *ò/e/a* (sull'esempio di *dò, daisto, stai*) per la prima, seconda e terza persona singolare<sup>39</sup>, alla prima persona plurale è attestata più spesso la forma tonica e non ridotta *avam* (seguita dalla seconda persona plurale *avì*) che non quella atona e ridotta *am*.

3\*GIANNI: Csa vut fer? Csa vut ster que? Vut fer al fug par i tudesch? Guardé che iarrivan dimòndi...e po' dòpp avam da fer cum ian dèt i pirloèss! Colpire/ e ander vi...dai!

<sup>39</sup> Foresti, 2010: 125 –127.

8\*DANTE: Vuèter avi reson/ però questa què l'è na guera vera e la guera vera la vo fata bèn!

Singolari sono i costrutti che marcano le frasi in senso negativo e che presentano formule rafforzative dell'*an* (non): *brisa*; *mica*; *mia* vengono postposti alla congiunzione per intensificarne un senso di impossibilità:

12\*DINO: Tira pur/ tanto...ormai...Ma mè/ an voi brisa cmandèr//. Fam fèr quel chet vu/ an voi brisa cmandèr/ an so brisa bòn! Se i è da mèter dal min par tèra...a no brisa paora/ al'ò belì fat in ti suldà// Ma me/ an voi brisa sparar//

Da notare è inoltre la costruzione degli aggettivi al grado superlativo che, non conoscendo desinenze, si compongono in strutture aggettivo+aggettivo o aggettivo+avverbio. Nel tessuto filmico, tuttavia, si può individuare un uso diffuso e insolito dell'avverbio *dimòndi* (incredibilmente fertile nell'area bolognese) che costruisce un senso di maggioranza posponendosi a un avverbio o antecedendo un nome:

2\*LENA: Ainè ancaura dimòndi!

13\*LENA: Dimòndi zent is arpiaten in tal galeri//

20\*DOMENICO: Se i fan dimòndi aur/ i pegan tòtti?

Analizzando più attentamente il dialogo, si evidenzia una stessa diversità anche nella comparazione che, pur rimanendo allineata all'uso attestato di *acsè* e *ca*<sup>40</sup> (in luogo di così e come), più spesso viene realizzata attraverso l'inserimento di *cumpagn*.

21\*DANTE: Una giurnada ed lavoro l'è una giurnada ed lavoro//. Sia chet fe/ el cuntadin/ el muradur/ o che ste a giurneda/ al laur è cumpagn... e te ciap cumpagn!

22\*ARMANDO: An l'è brisa acsè sio/ l'è cumpagn dèg me! Avam d'andèr vi//

5\*ARMANDO: [...] A fèva el garzòn/ cumpagna laur! Mo lavoreva eh?! Addè a nòtt cumpagn caun chi èter!

Come si evince dalle battute sopra riportate, la maggior parte degli enunciati così costruiti appartiene all'architettura dialogica di Armando, nelle cui realizzazioni si osserva il maggior grado di interferenza linguistica. La ricchezza delle sfumature e il vivace trascolorare delle varianti dialettali dal bolognese al romagnolo è da ricondurre principalmente alle diversità regionali degli attori: nonostante a questi sia stato affiancato un *vocal coach* (Giorgio Monetti) nel tentativo di uniformare le pronunce, a ulteriore testimonianza di un'assoluta accuratezza di Diritti nella volontà di restituire allo spettatore un prodotto interamente credibile, il corpo del dialogo filmico presenta esiti diversi e tende a uscire dal tracciato bolognese nelle realizzazioni di coloro cui appartiene un sostrato dialettale altro e differente da questo. Se, infatti, per i personaggi

<sup>40</sup> Rohlfs, 1967: 81-86.

di Lena e Beniamina (Maya Sansa ed Alba Rohrwacher) e nei bambini si nota una quasi completa aderenza, al romagnolo Claudio Casadio (interprete di Armando) competono invece i numerosi prestiti e mutamenti, dovuti quasi sicuramente all'impossibilità di neutralizzare completamente le proprie origini.

Tuttavia, «l'impressione di realtà»<sup>41</sup> che la lingua filmata dona allo spettatore non risulta in alcun modo compromessa. Naturalezza e spontaneità sono garantite da un dialetto che non cede il passo all'italiano regionale nemmeno sul piano morfosintattico e lessicale, né tanto meno si alleggerisce in vista di una maggiore comprensibilità per il pubblico. Quest'ultimo, invece, viene proiettato e circondato da voci che lo immergono in un dialetto percepito come vero, autentico, reale. Forse perché, ormai, solo l'orecchio di pochi può distinguerne le diverse declinazioni, o forse, più naturalmente, perché la lingua de *L'Uomo che verrà* guadagna in immediatezza e genuinità grazie all'apporto dei non attori. Ingaggiati nel luogo dove si sono svolte le riprese, a loro Giorgio Diritti ha assegnato ruoli di contorno e da protagonisti, regalando allo spettatore un ininterrotto abbraccio dialettale.

Inoltre, l'età che molte delle personalità non attoriali dimostrano di avere contribuisce a cementificare l'efficacia del dialetto di cui, con molta probabilità, sono ancora attivi parlanti. A tali individualità è altresì attribuibile una complessiva propensione verso alcune voci del dialetto più arcaico, confermata dalla realizzazione degli avverbi *int* e *indov*:

23\*DANTE: Andè indov?

6\*DANTE: Int' al bòsc! Mi e te/ int' al bòsc!

La presenza di *arpiatèr* e *truvèr* in luogo dei più recenti *nascànder* e *catèr* è attestata invece in personaggi dai tratti più giovanili ed è quasi sicuramente da ricollegare alla mano che ha tradotto i dialoghi

13\*GIANNI: Alaura/ qua inciou n gli'a il su nòm//. Adèss vi da truvèr di èter nòm//

3\*DON FORNASINI (vfc): [...] Aiò dmandè/ ma inciou n al la vèst... Assarà arpiatè daintr int' al bòsc//

Un anziano autoctono ha infatti volontariamente offerto il proprio aiuto e, registrando su un supporto audio la traduzione, ha poi lasciato al nipote il compito di trascriverla. È al suo intervento che si deve l'assoluta aderenza tra il mondo della diegesi e le parole che lo descrivono e che mai si allontanano dalla realtà di cui si fanno voce: frasi brevi, asciutte, semplici si attaccano alla vita di quell'universo e ne colgono il significato più autentico.

Giorgio Diritti sceglie il dialetto e attraverso le sue tonalità impreziosisce di impressioni psicologiche una trama memorialistica. La dimensione linguistica si allarga e abbraccia le relazioni che inevitabilmente si instaurano nell'incontro con altri codici. Le impalcature discorsive si costruiscono su un plurilinguismo che al dialetto alterna le

<sup>41</sup> Rossi, 1999: 79.

movenze dell'italiano, a tratti regionale, del latino e del tedesco, dispiegando così un ventaglio di possibilità e di rapporti.

Di fronte all'italiano, la famiglia Palmieri tradisce incertezze ed esitazioni: Vittoria, nelle rugosità della sua vecchiaia, accoglie la famiglia sfollata di Bologna e quando prende la parola sbaglia pronuncia e ipercorregge *stanza* in *stanzia*

\*VITTORIA (vfc): A sper che steve bèn...spero che stia bene qui//.  
Avem meso un pôc a modo la stanza...abbiamo messo/ un pochino a posto  
la stanza...

Stessa tipologia di errore si ripresenta anche nella nipote Beniamina per la quale si registra l'uso scorretto di *vadi* anziché *vada*, a dimostrazione che quello di Vittoria non è solo un fenomeno legato all'età, ma un atteggiamento usuale ai parlanti dialettodoni in situazioni di diglossia. Per non rivelare la propria nulla o scarsa competenza ed evitare di incorrere nello stereotipo che li vorrebbe proiettare in un alone di ignoranza, i dialettodoni indossano i panni stretti di un italiano che spesso travisano, scegliendo espressioni cadute in disuso o mancandone la corretta grammatica.

L'estrema accuratezza di Diritti nel riconsegnare allo spettatore la realtà multiforme delle situazioni comunicative fa sì che l'italiano non sia esclusivamente idioma dei forestieri urbanizzati o delle istituzioni, ma anche modalità comunicativa dei bambini e delle personalità religiose. La lingua dell'insegnamento scolastico compare in diverse occasioni, dalla recitazione delle filastrocche natalizie, al tema letto in *voice over* dalla piccola Martina e presenta ancora, comunque, un uso immaturo della marca stilistica. A don Fornasini e a don Ubaldo si fa invece riferimento per una doppiezza di registri: se al dialetto si richiamano per un colloquio più diretto con i propri fedeli, all'italiano e al latino legano quelle espressioni che li identificano nel loro ruolo di autorità religiosa, nell'adempimento del compito pastorale e nei rapporti con le autorità naziste. Ma al latino liturgico si aggrappa anche l'intera comunità in preghiera, svelandone un valore simbolico di conforto, speranza e salvezza in quell'allora terreno fortemente legato alla spiritualità. Impeccabile, il raccordo in *voice over* del *Credo* annoda le parole alle immagini dei santi sepolti nella terra, il battesimo del piccolo Angelo alle inquadrature nell'aia della grande casa quando ad Armando basta uno sguardo per capire: sotto quelle statue c'è la sua famiglia e ogni Dio è morto in quello scempio e risorto nel miracolo del nuovo bambino.

Ed è qui che maggiormente si scopre la mano di Diritti, in quel suo impegno a mantenere il discorso filmico abbracciato più alle reazioni che alle sue manifestazioni. Come spesso si può notare, la macchina da presa taglia e omette: la gestualità viene ricollegata intuitivamente alle spinte che provoca, senza alcun bisogno che sia ripresa. Elementi paralinguistici e cinesici si tacciono, rimangono ai margini, mentre la messa a fuoco cattura le emozioni sui lineamenti del volto. Deittici e indicali trovano forza espressiva negli occhi che accennano, nelle intonazioni della pronuncia e raramente si accompagnano alle movenze del corpo o delle mani. Un metodo che nella seconda parte del film trova la sua evoluzione più straziante.

Monte Sole è in silenzio. Sopraffatto dalla violenza di una lingua incompresa, tace una vita che non è più. Immobili e impaurite, le famiglie non trovano le parole per opporsi alla veemenza delle urla tedesche, ma ne rimangono travolte. L'incomprensione

diviene la misura sulla quale si instaurano i rapporti e i significati si accumulano sulla violenza delle grida e sull'impeto della voce, in un modo quasi primitivo

Vai in una dimensione primordiale mi viene da dire, dove conta di più la sensazione del tono della voce, lo sguardo, il gesto. [...] La gente non capiva e mi son detto: "bene, facciamo che anche lo spettatore non capisca"<sup>42</sup>.

Diritti sceglie di non sottotitolare né tradurre il tedesco e a noi rimanda lo stesso disagio, le stesse paure. Le reazioni si stagliano sulla superficie della pelle, sono sguardo: smarriti, assistiamo al concretizzarsi di una brutalità inaudita, ancora più feroce perché inaspettata e pianificata in una lingua incomprensibile. Come le vittime, a noi non è concesso capire il tedesco, né afferrarne il significato, schiacciati da un turbinare confuso di grida terribili.

Ma forse ancora più significativi sono quei momenti in cui il tedesco viene sottotitolato e addirittura lascia il posto alla lingua italiana. Perché è lì che si nasconde il cuore nero della strage, lì che le parole disarmano in tutta la loro inesorabilità. Alla comprensione impotente di don Fornasini, due gerarchi nazisti fanno leva sull'educazione per sostenere l'orribile:

1\*DON FORNASINI (vfc): In nome di Dio/ abbiate misericordia...

2\*UFFICIALE TEDESCO: Questo è il risultato perché la gente non rispettano le regole//. Pastore/ se voi non educate bene le vostre pecore...

1\*UFFICIALE TEDESCO: (rivolto a Don Fornasini) Tutti noi siamo... quello che ci hanno insegnato ad essere//. E' un questione di... educazione//

Una semplicità che si oppone ad ogni morale, un gusto all'onnipotenza che si esalta nella barbarie compiuta al cimitero. Proprio qui, infatti, in mezzo ai corpi frantumati dalla mitragliatrice, Beniamina viene salvata perché "assomiglia a mia moglie" dice il sottufficiale tedesco a un suo sottoposto e Diritti è costretto a sottotitolarlo:

C'è una piccola traduzione che è rimasta perché se no non si capiva, quando l'ufficiale giustifica l'aver risparmiato Beniamina dicendo "assomiglia a mia moglie". Questa cosa, che tra l'altro si parla di dimensione storica delle testimonianze, mi sembrava molto inquietante e interessante allo stesso tempo, narrativamente, perché comunque vedi questo che ammazza tutti, salva questa perché assomiglia alla moglie e la porta in là, la cura, poi violentano l'altra al piano di sopra e ammazza il bambino...questa contraddizione...in quella scena lì si sente, credo forte, l'assurdità e l'arroganza del nazismo, cioè essere razza superiore e quindi decidere e scegliere chi ha diritto di vivere perché è degno, tra virgolette, di essere chiamato in qualche modo uomo e chi è una bestia e non conta niente e può morire. Ecco, questo credo che in quel momento lì abbia proprio la sua sintesi forse ancor più forte che quando tu vedi le stragi che puzzano di azione militare. Puzzano nel senso che in fondo sono riconducibili anche a

<sup>42</sup>Diritti in Idini, 2015: 179.

una logica della guerra. Qui invece siamo in una dimensione sottile e perversa, tra l'altro storicamente reale, presa da episodi veri di persone che l'hanno subita<sup>43</sup>.

Testimonianze, documenti d'archivio, libri, fotografie e interviste hanno supportato il lavoro registico scavando la profondità delle immagini e incrementandone la densità visiva, in un lavoro che restituisce, vivide, le verità oggettive di pratiche vissute ed esperienze condivise. Un apporto intenso e vitale è stato dato, allo stesso modo, dalle componenti non attoriali presenti sul set che hanno accompagnato il cast nel mondo contadino della loro infanzia, familiarizzandolo con le abitudini e i gesti antichi delle mani al lavoro. E ciò che affiora dalle varie interviste è un senso di partecipazione e coinvolgimento emotivo molto forti che hanno contribuito ad introiettare l'intimo legame di quella terra con la sua lingua:

La prima domanda che mi sono posto era come facevo ad insegnare il dialetto in venti giorni a gente che non ne sapeva assolutamente niente. E lì mi sono reso conto che (gli attori) ascoltavano, che volevano entrare veramente nel personaggio. Mi sono dedicato di più a farli entrare da un punto di vista psicologico nella parte, dopo di che hanno imparato il dialetto<sup>44</sup>.

Ne *L'Uomo che verrà* Giorgio Diritti lascia emergere il cuore dell'identità di una comunità attraverso l'accostamento dei diversi registri linguistici, un binomio inevitabile di partecipazione ed esclusione. Parlare una lingua comune significa riconoscersi e allo stesso tempo opporre dei confini, una diversità di cui gli altri vengono investiti.

La presenza dei sottotitoli, necessaria a una comprensione che voglia essere esplicita e irrevocabile (soprattutto oggi che dialettofonici non siamo più), non risulta tuttavia indispensabile. Le inquadrature, nel loro lento susseguire, catturano le parole nelle immagini che ritagliano e ne chiarificano il significato. La realtà che riprendono è indissolubilmente legata a ciò che il dialetto traduce: una quotidianità scandita al riverbero del focolare, fra le fascine di grano e il pane da cuocere. Ed è in questo spazio, nei movimenti di macchina lenti e nel montaggio cadenzato che la scelta del dialetto si rende esatta. E se da un lato l'italiano del sottotitolo corregge tempi e forme verbali, omette le ridondanze (gli avverbi *ancoura*, *dimòndi* e il più presente *brisa*) e perde in espressività (*stanèla gònfia* diviene *pancione*), dall'altro la franchezza e la concisione degli enunciati di partenza permettono alla traduzione di mantenere un grado di naturalezza di poco inferiore che lascia apprezzare un uso non complesso dell'italiano. Diritti racconta una vita che è semplice, familiare, una dimensione a noi profondamente vicina e che verosimilmente ci abbraccia e ci cattura. *L'Uomo che verrà* sottotitola il dialetto, ma è anche capace di renderlo intuitivo: i suoni si fanno intimi, le cadenze domestiche e le parole significano quello che è tangibile agli occhi. La comprensione e l'ascolto muovono i passi fra gli stralci di un mondo che impariamo presto a riconoscere e capire, che rimane distante ma che portiamo vicino.

<sup>43</sup> Diritti in Idini, 2015: 179-180.

<sup>44</sup> Giorgio Monetti in Alessandra Gori, *Quei chi fa la storia. Diario sul film L'Uomo che verrà*.

Diritti ha trovato nel dialetto un coinvolgimento emotivo che ricucisse lo strappo del tempo. Una sensibilità antica dello sguardo, un modo altro di raccontare le storie della Storia. Il dialetto è così testimonianza fragile e perfetta, discorso di vite familiari nel suono ferito di chi le ha vissute.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Avolio F. (2006), "Dicimme Nuje: uso, rievocazione e recupero di fatti dialettali", in G. Marcato (a cura di), *Dialetto, memoria e fantasia*. Atti del convegno Sappada/Plodn (Belluno 28 giugno-2 luglio 2006), Unipress, Padova, pp. 87-96.
- Basso D. (2010), *Uomini d'ogni tempo*, Feltrinelli, Torino
- Bianchi P. (2006), "La funzione del dialetto nella narrativa di autori campani contemporanei", in N. De Blasi e G. Marcato (a cura di), *La città e le sue lingue. Repertori linguistici urbani*, Liguori, Napoli, pp. 267-279.
- Coveri L. (2011), "Appunti sulla figura e la lingua del genovese nel cinema italiano", in E. Caffarelli e M. Fanfani (a cura di), *Lo spettacolo delle parole: studi di storia linguistica e onomastica in ricordo di Sergio Raffaelli*, Franco Cesati Editore, Firenze, pp. 63-74.
- D'Agostino M. (2002), "Significati dei confini. Organizzazione urbana e spazio regionale nella percezione linguistica", in M. D'Agostino (a cura di) *Percezione dello spazio, spazio della percezione. La variazione linguistica fra nuovi e vecchi strumenti di analisi*, Centro di studi linguistici siciliani, Palermo, pp. 95-106.
- De Blasi N. (2006), "Nuove parole in città", in N. De Blasi e G. Marcato (a cura di) *La città e le sue lingue. Repertori linguistici urbani*, Liguori, Napoli, pp. 281-290.
- De Blasi N. (2011), "Cinema, dialetto, identità: a proposito di Benvenuti al Sud", in E. Caffarelli e M. Fanfani (a cura di), *Lo spettacolo delle parole: studi di storia linguistica e onomastica in ricordo di Sergio Raffaelli*, Franco Cesati Editore, Firenze, pp. 75-88.
- Foresti F. (2010), *Profilo linguistico dell'Emilia-Romagna*, Laterza, Bari.
- Idini M. (2013-2014), *Le parole e lo sguardo: analisi linguistica de "L'Uomo che verrà" di Giorgio Diritti*, 2015. Tesi di laurea magistrale.
- Marcato G. (a cura di), (2015), *Dialetto. Parlato, scritto, trasmesso. Atti del Convegno internazionale* (Sappada, 2-5 luglio 2014), Cleup, Padova.
- Raffaelli S. (1983), "Il dialetto del cinema in Italia", in *Rivista Italiana di Dialettologia*, VII, 1-87.
- Raffaelli S. (1994), "Il parlato cinematografico e televisivo", in P. Trifone e L. Serianni (a cura di), *Storia della lingua italiana: scritto e parlato*, Einaudi, Torino, pp. 271-290.
- Raffaelli S. (2015), *Parole di film. Studi cinematografici 1961-2010*, (a cura di Massimo Fanfani), Franco Cesati Editore, Firenze
- Remotti F. (2002), "Identità, noi, noialtri", in M. Cini e R. Regis (a cura di), *Che cosa ne pensa oggi Chiaffredo Roux? Percorsi della dialettologia percettionale all'alba del nuovo millennio*, Edizioni dell'Orso, pp. 315-328.
- Rohlf G. (1966), *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti: Fonetica*, volume 1, Einaudi, Torino.
- Rohlf G. (1967) *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti: Morfologia*, volume 2, Einaudi, Torino.
- Rohlf G. (1969), *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti: Sintassi*, volume 3, Einaudi, Torino.

- 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.
- Tempesta I., Schena A. (2006), "Il repertorio linguistico urbano. Le città nell'Archivio Pugliese Linguistico Informatico (APLI)", in G. Marcato (a cura di), *La città e le sue lingue. Repertori linguistici urbani*, Liguori, Napoli, pp. 189- 200.
- Tessarolo M. (2008), "Lo spazio del dialetto", in G. Marcato (a cura di), *L'Italia dei dialetti. Atti del convegno Sappada/Plodn (Belluno) 27 giugno - 1 luglio 2007*, Unipress, Padova, pp. 29-33.