

LA FILMOLOGIA LINGUISTICA E IL NUOVO CINEMA ITALIANO PLURILINGUE

di Fabio Rossi

¹ Tra i primi a occuparsi di lingua del cinema fu in realtà Bruno Migliorini, "Per una terminologia cinematografica italiana", «Bianco e nero», 5, 1941, pp. 22-29. Dopo di lui, la prima ampia raccolta di saggi filmico-linguistici spetta ad Alberto Menarini, *Il cinema nella lingua, la lingua nel cinema. Saggi di filmologia linguistica*, Bocca, Milano-Roma 1955; ma è soprattutto l'illustre storico della lingua e del cinema Sergio Raffaelli che dimostra l'ineludibilità della parola filmica negli orizzonti scientifici della filmologia e della linguistica, con decine di studi tra cui *La lingua filmata. Dialoghi e didascalie nel cinema italiano*, Le Lettere, Firenze 1992 e la raccolta postuma Massimo Fanfani (a cura di). *Parole di film. Studi cinematografici 1961-2010*, Cesati, Firenze 2015. Per ulteriori riferimenti bibliografici sulla lingua del cinema italiano cfr. almeno Fabio Rossi, *Il linguaggio cinematografico*, Aracne, Roma 2006; Id., "Lingua", in Roberto De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, 3 voll., Mimesis, Sesto San Giovanni 2015, II, pp. 141-213; Id. (a cura di), *La parola e l'immagine agli albori del Neorealismo. Le questioni linguistiche nei periodici*

1. UN NUOVO FERVORE ESPRESSIVO

Chissà se Alberto Menarini e Sergio Raffaelli – i padri fondatori della filmologia linguistica, cioè dello studio filologico e scientifico dei dialoghi del film come parte integrante del messaggio filmico e in posizione nient'affatto subalterna all'immagine – avrebbero mai immaginato che il cinema italiano del Duemila sarebbe diventato plurilingue e avrebbe dedicato uno spazio tanto importante, spesso prominente, proprio a quella componente verbale che essi vedevano così deprezzata dai filmologi e dai linguisti?¹

Mai, come nell'ultimo ventennio, in effetti, il cinema italiano ha goduto di tanto fervore plurilingue, ha mostrato, cioè, di saper giocare con le lingue e coi registri espressivi con tanta disinvoltura, e spesso con tanta profondità. Parallelamente, mai come in questa sua fase storica l'italiano ha goduto di miglior salute (nonostante gli allarmismi dei giornalisti e degli apocalittici della rete, cioè i *grammarnazi*), mostrandosi così una lingua varia, pienamente funzionale in tutte le sue varietà, finalmente parlata da tutti e non soltanto appannaggio degli usi solo scritti dei letterati. I tratti, pur presenti e consistenti, di analfabetismo funzionale oggi non alterano comunque il dato macroscopico di un'alfabetizzazione diffusa e inaudita fino a cinquant'anni fa.

I due fenomeni, evidentemente, vanno di pari passo: soltanto un'Italia che si è liberata dall'analfabetismo dilagante, dalla vergogna nei confronti del dialetto, dalle esigenze didascaliche e paternalistiche di scolarizzazione delle masse attraverso gli schermi, può rappresentare, su quegli stessi schermi, la lingua in tutto il suo ampio spettro d'uso: l'italiano standard e quello letterario, quello iperparlato e quello gergale dei giovani e di certe fasce professionali e sociali, i dialetti e gli italiani regionali, l'italiano popolare degli incolti e dei semicolti, l'italiano degli italiani all'estero e quello degli stranieri in Italia, le lingue mescolate e migranti e ancora le molte lingue straniere, finalmente ormai sempre più di rado doppiate, parlate oggi in Italia. In questo, il cinema è stato, e forse continua a essere, il più potente schermo non soltanto riflettente, ma attivo e critico, delle istanze sociali italiane, in un vivacissimo rapporto di dare-avere: a volte i film si limitano a riprodurre il reale, a volte lo deformano, a volte (il più delle volte, nel caso del cinema italiano) lo interpretano criticamente, talora addirittura sembrano anticiparlo, intercettando velocemente germi non ancora sviluppati. E per gli usi linguistici questo è ancora più tangibile, con parole, forme e costrutti che migrano continuamente dalla vita di tutti i giorni ai film e dai

di spettacolo in Italia (1936-1945), Cesati, Firenze 2016. Sull'imprescindibilità della voce e degli aspetti verbali nel cinema (non soltanto italiano) restano fondamentali i libri di Michel Chion, a partire da *La voix au cinéma*, Editions de l'Etoile, Paris 1981 (trad. it. *La voce nel cinema*, Pratiche, Parma 1990); cfr. anche Roberta Piazza, Monika Bednarek, Fabio Rossi (eds.), *Telecinematic Discourse. Approaches to the Language of Films and Television Series*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia 2011.

film alla vita, e ancora dai film agli altri media e viceversa, in uno scambio inesauribile e in perenne movimento.

Già solo una rapida incursione in un solo anno, limitandoci cioè ad alcuni dei film usciti in Italia nel 2019, basta a dar conto del notevole dispiego di risorse linguistiche modulate (mai banali), raffinate e funzionali alla struttura e al mondo ideologico ed estetico dell'opera audiovisiva. A partire dal plurilingue *Il traditore* di Marco Bellocchio (siciliano, portoghese e inglese), col campione di mimetismo Pierfrancesco Favino (da ricordare anche per la perfetta mimesi, anche linguistica, di Bettino Craxi in *Hammamet*, 2020, di Gianni Amelio), il quale è in grado di rendere quell'incredibile amalgama di italiano sicilianeggiante, sfumato di portoghese e inglese, del pentito Tommaso Buscetta, per tacere delle eccellenti prove, anche "vocali", degli altri interpreti del film, Luigi Lo Cascio e Nicola Calì su tutti. Merito della ricchissima scrittura bellocchiana, senza dubbio, ma con l'imprescindibile coautorialità degli attori.

Frutto di scelte registiche e di sceneggiatura (riuscite nella coraggiosa impresa di trasportare Jack London dalla California alla Campania), ma anche dell'arte attoriale di Luca Marinelli, è l'attento *code-mixing* di *Martin Eden* di Pietro Marcello: un impasto di italiano con tinte campane e popolari, via via sempre più italiano standard, interfacciato con la lingua dei ricchi e dei colti che è, credibilmente ma anche simbolicamente, ora il francese, ora un italiano francesizzato.

Napoletano criptico, incomprensibile e commisto a gergo giovanile e marginale, è invece quello di *La paranza dei bambini* di Claudio Giovannesi, che estremizza le stesse soluzioni linguistiche già estreme della fonte (Saviano). Il film infrange una volta per tutte il tabù, proprio di tanto cinema italiano, secondo il quale i bambini debbono parlare un italiano adulto e impettito, totalmente falso. Entrambi i tratti (estremizzazione degli spunti dialettali della fonte e dialettizzazione dei bambini e degli adolescenti) si ritrovano, ovviamente con esiti e intenti del tutto diversi, anche nella trasposizione di Saverio Costanzo, *L'amica geniale*, 2018-2020, dal romanzo di Elena Ferrante che era caratterizzato da certa esibita rimozione del dialetto, tanto quanto il napoletano (sempre credibile e sfaccettato) è esibito nella serie di Costanzo.

Il compattamente toscano *Pinocchio* collodiano diventa un convincente italiano regionale variegato (con sfumature centromeridionali, oltreché toscane, e girato, non a caso, tra la Toscana, Viterbo e la Puglia), nella rilettura di *Pinocchio* di Matteo Garrone, funzionale all'enfasi sugli aspetti proletari panitaliani, cifra distintiva del film. Spiccano, in particolare, gli accenti romano (di Lucignolo, ma in parte dello stesso Pinocchio), napoletano (dell'oste) e siciliano (del mugnaio).

Per finire, e siamo alle soglie del 2020, con *Tolo Tolo*, che alterna, alla patina pugliese-popolare e comica del protagonista-regista Checco Zalone, il francese, l'arabo, l'inglese e altre varietà, con relative forme intermedie (italiano con accento francese ecc.), per tutta la durata del film. Anzi, l'intero film tematizza e ridicolizza la figura dell'italiano medio monolingue e monodimensionale, talmente ignorante da conoscere a stento l'italiano, talmente ottuso e imbevuto di pregiudizi da credere che gli africani si chiamino *migranti* pure in Africa, talmente refrattario alla complessità del reale

² Secondo i dati ISTAT aggiornati fino al 2015, un terzo degli italiani (il 32%) parla sia italiano sia dialetto in famiglia e con amici, con una risalita del dialetto rispetto alle rilevazioni precedenti, con estraneo il 13%, cfr. «<https://www.istat.it/it/archivio/207961>» e soprattutto le attente riflessioni, al riguardo, di Roberto Sottile, *Dialetto e canzone. Uno sguardo sulla Sicilia di oggi*, Cesati, Firenze 2018, pp. 19-24. Cfr. anche l'approfondita ricognizione di Nicola De Blasi, *Il dialetto nell'Italia unita. Storia, fortune e luoghi comuni*, Carocci, Roma 2019.

poliforme, stratificato, multilingue e multietnico in cui è immerso da non riuscire a competere con i coltissimi colleghi africani, naturalmente avvezzi a lingue e culture polimorfe.

Eppure, nonostante la ricchezza delle soluzioni espressive del nostro cinema almeno a partire dagli anni '90 del secolo scorso, benché sembri ormai tramontato quasi per sempre il monolinguisma ingessato e posticcio del doppiaggese che pervadeva non soltanto i film stranieri ma anche i nostrani fino almeno a tutti gli anni '80, ancora l'orizzonte degli studi filologici italiani sembra dedicare scarsa attenzione alla lingua dei film, come se il monopolio della dignità scientifica spettasse all'immagine, agli aspetti tecnici, alla storiografia, alle sempre più frequenti incursioni filosofiche nella lettura (talora forzata) del testo audiovisivo. Un testo che diventa dunque sempre più spesso pretesto per parlar d'altro.

2. IN QUESTO NUMERO

Col presente numero monografico ambiremmo a contribuire a un piccolo aggiustamento di tiro, portando dunque il focus sulla lingua dei film. Vorremmo anche tratteggiare un profilo, per forza di cose personale e lacunoso, delle novità a nostro avviso più interessanti, dal punto di vista linguistico, della produzione filmica italiana dal 2000 a oggi. Per rendere subito manifesti i cardini del nostro lavoro, abbiamo suddiviso la sezione dei saggi in sottosezioni tematiche. La prima è dedicata ai dialetti e alle varietà regionali del nuovo cinema italiano. Non potrebbe essere altrimenti, dato che il cinema del terzo millennio sta attraversando un nuovo Neorealismo, per dir così (qualcuno lo chiama già da tempo *Neo-neorealismo*), almeno sotto il profilo dei dialetti rappresentati. Anche questo fenomeno trova riscontro nella società italiana e in altri mezzi di comunicazione, dal momento che i dialetti e le varietà regionali, lungi dalla morte preconizzata da molti linguisti e intellettuali del secolo scorso (Pasolini e De Mauro in testa), sono tutt'altro che moribondi, nell'Italia del Duemila.² Ovviamente si tratta di dialetti diversi da quelli di cento o cinquant'anni fa, dal momento che tutte le lingue, e dunque tutti i dialetti, variano nel tempo e nello spazio: sono, i dialetti odierni, in continuo rapporto con l'italiano e anche con le altre lingue. Certo, come sono diverse le basi, di questo nuovo cinema, rispetto al Neorealismo classico, così sono diverse le tecniche linguistiche.

Delle prime non diremo nulla, ché il discorso esula dagli intenti di questo numero, ma qualcosa delle seconde diremo. A fronte d'un uso simbolico straordinariamente raffinato delle lingue in alcuni classici (*Roma città aperta* su tutti), e a parte qualche eccezione integralmente dialettale e in presa diretta (*La terra trema*), i film neorealistici, com'è noto, sono tutti postsincronizzati (incluso *Roma città aperta*) e, a parte i personaggi comprimari, la lingua degli interpreti (inclusa la Magnani) è ascrivibile a un italiano standard, o tutt'al più screziato di macchie regionali che non scalfiscono mai la comprensione del film da parte del grande pubblico: il dialetto non è quasi mai un vero dialetto, bensì una varietà edulcorata, smussata e delocalizzata (il palermitano diventa uguale al catanese, il romano al viterbese, il barese al leccese ecc.), creata *ad hoc* dal cinema e per il cinema e di lunga durata, "al contempo riconoscibile per il resto del consesso nazionale, ma inesistente in realtà" (come giustamente riconosce Federico Giordano nel suo saggio, ancora in film alle soglie del nuovo millennio).

Altri tempi, ovviamente: l'estetica della voce impostata e soprattutto la comprensione del pubblico non potevano essere disattese. Non così oggi, laddove, nonostante permanga il terrore di produttori, distributori ed esercenti cinematografici, l'uso dei sottotitoli per opere italiane, addirittura d'ampio consumo (da **Gomorra**, film e serie, al cartone animato **Gatta Cenerentola**), è inevitabile, e niente affatto sgradito al grande pubblico. Anche dialetti e microvarietà un tempo poco praticati sullo schermo trovano oggi piena accoglienza, funzionali alla volontà di rispecchiare criticamente un mondo sfaccettato. E, in questa osmosi costante e inevitabile tra mezzi di comunicazione e società, il cinema è in ottima compagnia, nella funzione di rivitalizzazione riflessa del dialetto, non più stigma del povero e dell'ignorante, ma codice, talora gergale, di orgogliosa rivendicazione identitaria, e spesso di protesta antiglobalizzante contro l'inglese e talvolta anche contro l'italiano scolastico. Si vedano infatti la vitalità di certa nuova canzone dialettale (*rap* e cantautori ma non solo), gli usi dialettali nella rete e i riddoppiaggi in dialetto di film e serie famosi. Si vedano anche intere serie in dialetti, anche periferici, tra le quali spicca la web serie d'animazione *Cafon Street* (nota anche come *Mimmo e Stellarario*), in messinese con sottotitoli ironici in italiano letterario, scritta e animata da Marcello Crispino, prodotta da Uollas Comix, distribuita su Youtube a partire dal 2008 e giunta, nel 2019, al 14° episodio.

Colpisce come i dialetti siano impiegati, dal cinema italiano più recente, anche in generi solitamente refrattari alle deflessioni dall'italiano standard, come il film musicale (**Ammore e malavita**, 2017, dei Manetti Bros., senza però dimenticare il precedente di **Tano da morire**, 1997, di Roberta Torre) e il film d'animazione (cfr. la scheda relativa), senza dimenticare incursioni dialettali nel film storico (ancorché sulla storia contemporanea): **L'uomo che verrà** (2009) di Giorgio Diritti; **Capri-Revolution** (2018) di Mario Martone.

Sarebbe stato impossibile, e illeggibile, un quadro completo di tutte le varietà diatopiche presenti nel cinema italiano del Duemila, motivo per cui ci siamo limitati alle varietà per noi più significative, perché più ricche di titoli interessanti o, viceversa, perché meno note ai più: si spiega così la scheda sull'Abruzzo al cinema, e in fondo anche quella sulla Toscana (ma anche il saggio sulla Calabria), giacché le varietà centrali (e quelle calabresi), romano escluso, son state per anni le grandi assenti del cinema italiano, per quell'errore di prospettiva che voleva il toscano *in toto* identificabile con l'italiano standard e l'Italia mediana *in toto* coincidente con Roma. La massiccia presenza della Puglia nel cinema italiano recente giustifica invece l'aver largheggiato al riguardo, con un saggio e alcune schede.

Spicca, ancora oggi, il minor peso delle varietà settentrionali, a parte i soliti stereotipi sulla Milano da bere nelle farse e negli epigoni della commedia all'italiana (non necessariamente privi di spessore critico, beninteso, nel delineare un quadro del neoliberismo e del trasformismo italiani). Certo, non si può dire che le varietà a nord di Firenze o Bologna siano del tutto assenti nel cinema italiano post 2000, soprattutto di registro comico-satirico: **Benvenuti al Sud** (2010) e **Benvenuti al Nord** (2012) di Luca Miniero giocano per esempio sugli stereotipi Nord-Sud. Sembrano scarseggiare, però, salvo eccezioni (Giorgio Diritti, Andrea Segre intervistati in questo numero), film in cui i dialetti del Nord siano impiegati sistematicamente e con intenti di approfondimento critico sulla realtà, oltreché con esiti estetici ragguar-

³ Aldo Cazzullo, "Il cinema ce l'ha con il Nord", «Corriere della Sera», supplemento «Sette», 3 febbraio 2014 («www.corriere.it»).

devoli, come fu il caso, per intenderci, dei vecchi film di Vittorio Cottafavi (*Maria Zef*, 1981, in friulano), Ermanno Olmi (*L'albero degli zoccoli*, 1978, in bergamasco; ma si ricordi anche il più recente *Centochiodi*, 2007), Mario Brenta (*Vermisàt*, 1974, lombardo) e pochi altri. Al riguardo, il giornalista Aldo Cazzullo, partendo dal film di Paolo Virzì *Il capitale umano* (2013), che peraltro apprezza come un "capolavoro di uno tra i migliori registi europei", osserva:

l'industria cultura italiana, e in particolare la televisione e il cinema, è troppo romanocentrica, e sovente è segnata da un pregiudizio antinordista. Se senti un'attrice parlare, fuori dal set – e sempre più spesso pure sul set –, parla in romanesco. Se c'è un veneto o un piemontese in un film, è sempre un pirla. *Colpi di fulmine*, il cinepanettone del Natale 2012, è stato girato in Trentino, presumibilmente con i soldi del Trentino: l'unico trentino in scena recita appunto la parte del ciula. E se il Sud è raccontato ora in chiave familista e consolatoria da artisti comunque di sicuro talento come Rocco Papaleo o Checco Zalone, ora con un taglio di apparente denuncia ma in realtà di compiaciuta ammirazione per la violenza camorrista, il racconto del Nord cede facilmente allo stereotipo negativo.³

Anche su questi temi, abbiamo azzardato qualche piccolo aggiustamento di tiro: in tal senso va l'approfondita ricognizione sull'area veneta di Marta Idini. Riferimenti ai nuovi valori simbolici delle varietà settentrionali al cinema (anche grazie a comici settentrionali, quali Claudio Bisio, o meridionali che imitano, per l'appunto in chiave metaforica, varietà del Nord, come Toni Servillo), quali contrassegni o del neoliberalismo o delle (un tempo) nuove leve della Seconda Repubblica (Forza Italia e soprattutto Lega), si leggono anche nel saggio di Daniela Pietrini sul linguaggio politico.

Parole filmate non sono soltanto quelle parlate, ma anche quelle scritte e riscritte (dei soggetti e delle sceneggiature, più o meno letterari, e delle trasposizioni filmiche di romanzi, racconti ecc., ma anche della scrittura e della letteratura che entrano nel contenuto e nella forma dei film), quelle doppiate e sottotitolate, quelle gesticolate. Quasi mai, negli studi filmologici, si parla di questi temi e proprio ad essi, invece, abbiamo voluto dedicare un certo spazio, sia nel cronotopo *Scrittura*, sia nelle sezioni *Le altre lingue e le lingue degli altri* e *Lingue speciali e autori esemplari*, dedicate, tra l'altro, al tema della scrittura e a quello delle varietà più o meno distanti dall'italiano comune.

Si diceva cinema *plurilingue*. Le lingue diverse dall'italiano hanno sempre trovato spazio nel nostro cinema, spesso con valore simbolico, non soltanto realistico (quanto tedesco e angloamericano nei film neorealistici, quanto spagnolo e russo nelle commedie...). Mai come oggi, però, lingue anche extraeuropee hanno costituito l'anima stessa del film, la sua semiosi, il motore per inscenare non soltanto il complesso quadro multietnico della nuova Italia, ma anche per riflettere sui disturbi della comunicazione. I registi italiani escono sempre più volentieri, per una prospettiva linguistica, sociostorica e filosofica più ampia, fuori dai confini nazionali, per andare a filmare dall'Africa all'Afganistan (molti film di Andrea Segre; *Sembra mio figlio*, 2018, di Costanza Quatriglio), dal Medioriente (*Private*, 2004, di Saverio Costanzo) all'India (*Lezioni di volo*, 2007, di Francesca Archibugi), dai Balcani (*Vergine giurata*, 2015, di Laura Bispuri; Amelio) al Sud America (*Un giorno devi andare*, 2013, di Giorgio Diritti). Inutile allungare l'e-

⁴ Cfr. Vito Zagarrò (a cura di), *Italy In&Out. Migrazioni nel/del cinema italiano*, «Quaderni del CSCI», 8, 2012.

lenco, interminabile (questi e moltissimi altri film sono analizzati in questo numero). E finalmente, come s'è già accennato, le lingue altre non sono più cancellate dal doppiaggio, ma valorizzate e sottolineate, con o senza sottotitoli, nella loro alterità.

Doppiaggio, si diceva. Non abbiamo certo inteso demonizzarlo, in questo numero, ma semmai contribuire a inquadrarlo storicamente (in questa direzione vanno le schede di Angela Sileo, quasi le uniche dedicate anche a titoli "antichi"), mostrandone anche la carica didattica. E, a proposito di carica didattica del cinema italiano, e della sua forza propulsiva all'estero, abbiamo dedicato un paio di schede anche al cinema italiano distribuito in altre nazioni, e la glottodidatta Pierangela Diadori illustra, tra gli altri, anche casi in cui sono proprio i contesti educativi (e non solo) dell'italiano come lingua straniera ad essere filmati.

Parte integrante del plurilinguismo cinematografico attuale è costituito dai prodotti audiovisivi dedicati al macrofenomeno migratorio, dalle riflessioni sull'intreccio di identità al tema dell'integrazione, dagli spostamenti da un lato all'altro del pianeta alle strumentalizzazioni politiche. L'ambito, come si comprende facilmente, è talmente ampio e sfaccettato che, nel caso dei nostri saggi e delle nostre schede, non abbiamo portato altro che una goccia nell'oceano, forse. Cionondimeno abbiamo voluto aggiornare i dati presenti in un numero ormai già lontano dei «Quaderni del CSCI»⁴ e contribuire, nel nostro piccolo, al dibattito sempre vivo su questi temi. Fino agli anni Duemila a parlare dei migranti sono sempre i non migranti (gli italiani). Il punto di vista narrativo è sempre esterno all'oggetto della narrazione. La narrazione delle migrazioni, in altre parole, è sempre eteronarrata. Gli anni Duemila rappresentano una grande svolta filmica e ideologica, in tal senso: si passa all'autonarrazione e all'autorappresentazione, al migrante che imbraccia la macchina da presa e si fa narratore delle proprie esperienze, del proprio punto di vista, di una visione critica sul mondo proprio e altrui. Di tutto questo abbiamo provato, seppur sinteticamente, a dar conto.

Altre lingue sono anche quelle raramente, o per niente, riconosciute, in passato, dal nostro cinema e dalla critica cinematografica, come la lingua dei gesti, cui è dedicato il saggio di Claudio Nobili. Ma altre lingue, o in un certo qual modo lingue speciali, settoriali, sottocodici, sono anche, per estensione, i registri e gli ambiti d'uso (come quello politico, o anche quello degli stereotipi, non soltanto linguistici, tipici del e dal cinema), i gerghi (come quello generazionale o della marginalità), gli stili individuali (di singoli registi) particolarmente riconoscibili rispetto alla norma: a questo è dedicata l'ultima sezione dei *Saggi: Lingue speciali e autori esemplari*. Ed è lingua speciale, naturalmente, anche quella della critica cinematografica (cui è dedicato il secondo saggio della sezione, di Paolo Minuto), nella sua doppia natura di lingua (tecnica) *del* cinema e *sul* cinema.

È annoverabile come lingua altra anche l'italiano popolare, o dei semicolti, che, pur non essendo trattato in un saggio specifico, percorre vari saggi e varie schede. Gli strafalcioni degli incolti, anch'essi marginali, sono sempre stati un motore di comicità e, nella migliore delle ipotesi, di ironia sulla natura ibrida e velleitaria dell'italietta e sulle italiche ipocrisie (Totò e Sordi in testa, certo, ma anche tante altre straordinarie commedie italiane, di Risi, Monicelli, Scola...), ma mai, prima del Duemila, s'era vista un'opera interamente scritta, e poi filmata, in italiano popolare, come codice identitario sì, ma anche come lente critica sul mondo e sulla storia. Stiamo

⁵ Cfr. Rossi, «La *Terramatta* di Rabito e Quatriglio: cortocircuiti verbali e iconici per attraversare la storia del Novecento», «Rivista Italiana di Linguistica Applicata», 2-3, 2017, pp. 117-130.

parlando del più importante prodotto in italiano popolare della nostra letteratura, *Terra matta* di Vincenzo Rabito (Einaudi, Torino 2007), filmato da Costanza Quatriglio (*Terramatta*; 2012)⁵, la quale, se possibile, riesce a rendere ancor più materica e tangibile, ancora più agganciata al nostro mondo, la lingua unica e geniale di Rabito.

Com'è consuetudine dei «Quaderni del CSCI», le schede (d'ambito tematico, diatopico, su singoli film e singoli autori), ancorché collocate in sezioni autonome, dialogano costantemente coi saggi e con essi vanno interpretate. Abbiamo tenuto molto a dar la parola non soltanto agli studiosi (nei saggi e nelle schede), ma anche ai protagonisti del cinema, cioè perlopiù registi e sceneggiatori. Siamo cioè voluti entrare nell'officina scrittoria dei film, abbiamo curiosato tra i ferri del mestiere. In questa direzione vanno le numerose interviste di questo numero monografico. Gli intervistati ci hanno confermato la centralità della lingua nella realizzazione del film. Spesso un personaggio prende vita propria nel dialogo, addirittura nel suono della sua voce, nel timbro, nella curva melodica dell'enunciazione, nelle suggestioni della sua varietà verbale. Spesso è proprio il dialetto, o la lingua straniera, dell'ambiente circostante a far da motore di tutta la storia. In questa direzione vanno le testimonianze di Giorgio Diritti, Andrea Segre e Costanza Quatriglio, tra gli altri. Alcuni di loro considerano la sceneggiatura come mero spunto, da definirsi poi cammin facendo, in fase di ripresa e montaggio del film e talora frutto della negoziazione con gli interpreti (Segre, Gianni Amelio nella testimonianza di Zhou Ting, la protagonista di *La stella che non c'è*, 2006). Per altri invece la sceneggiatura è un momento talmente profondo di scavo nella parola e nella struttura filmica da essere rispettata con grande fedeltà durante la realizzazione del film (Laura Bispuri, Giordano Meacci e Francesca Serafini).

3. LA PLURIVOCITÀ, LE AUTONARRAZIONI E LA FORZA CENTRIFUGA

Almeno cinque sono i punti di forza e di innovazione del cinema italiano del terzo millennio, tutti più o meno rappresentati nelle sezioni del nostro numero. Il primo è, come abbiamo già detto, il nuovo fervore dei dialetti.

Il secondo è il plurilinguismo, da intendersi nella sua accezione più piena: oltre ai dialetti, innumerevoli sono le lingue, non doppiate, che popolano i nostri film, come abbiamo visto e come emergerà chiaramente dalla lettura dell'intero numero. La distanza rispetto al cinema italiano del passato è siderale: a parte sparute eccezioni, quando i nostri cineasti si accostavano ai temi del viaggio, della migrazione, della regionalità e dell'internazionalità (un titolo emblematico basti per tutti: *Il cammino della speranza*, 1950, di Pietro Germi), il doppiaggio annichiliva ogni altra varietà linguistica difforme dall'italiano scolastico (al più con qualche screziatura *ad hoc*, ma sempre a opera dei doppiatori, quasi mai in presa diretta). Tutti, o quasi, italiani e stranieri, contadini e professori, scrittori, meccanici e malandrini (*Catene*, 1950, di Raffaello Matarazzo) parlavano benissimo, a tratti letterariamente, doppiati da sé stessi (Amedeo Nazzari) o da altri, fino agli anni '80 almeno. Oggi, invece, i temi del viaggio (cfr. scheda relativa), delle migrazioni, della marginalità, e comunque ogni tema e ogni ambito, ha, quasi sempre, un immediato riscontro sonoro: ognuno parla la lingua che ci aspetta da lui o da lei.

Il terzo punto, diretto causa-effetto dei precedenti, è, infatti, l'opzione per la presa diretta. Il parlato postsincronizzato (dei film italiani distribuiti in Italia; in quelli stranieri distribuiti in Italia rimane ahimè la norma) è naturalmente ancora praticato al cinema e in televisione (sebbene i documentari optino sempre più spesso, se non per i sottotitoli, per la *voice over*), ma limitato ad alcune scene (perlopiù all'aperto e d'insieme) o comunque funzionale al film, perlopiù credibile, pressoché sempre realizzato dagli stessi attori che hanno recitato nel film (secondo il principio dell'identità voce-volto). Per fortuna, la sempre maggiore immissione sul mercato di DVD, film su piattaforme televisive e prodotti online multitraccia consente al fruitore di scegliere liberamente la lingua e i sottotitoli preferiti.

Il quarto punto è il nuovo fervore del documentario e del cinema della realtà. Molti degli autori intervistati nascono come documentaristi, molti dei film da noi analizzati mantengono volutamente un andamento documentaristico (e con notevoli ricadute sulla lingua, dunque, parlata da non attori e dagli stessi interpreti che raccontano la propria vita), con tutte le riserve sull'impossibile distinzione tra documentario e *fiction* (vedi sotto e leggi, anche per questo, l'intervista ad Andrea Segre).

Il quinto e ultimo punto focale è l'attenzione alle vecchie e nuove marginalità, agli ultimi. I nuovi ultimi ad essere filmati sono oggi quasi sempre i migranti, sui quali il cinema italiano riflette, però, almeno a partire dagli anni '90, con le precoci narrazioni critiche di Michele Placido (*Pummarò*, 1990) e Gianni Amelio (*Lamerica*, 1994), e lo fa adottando sempre più spesso le lingue dell'altro. E torniamo così da dove eravamo partiti, cioè al plurilinguismo.

Talora (e solo una grande maturità acquisita sul tema può consentire di farlo) il discorso sull'altro scardina stereotipi e falsi miti, ideologia sovranista e pretti razzismo e fascismo, con l'arma potente dell'ironia e del sarcasmo (frainteso, o strumentalizzato, dai più: il già citato *Tolo Tolo*).

Ma le nuove marginalità sono anche i giovani allo sbando e oltre i margini della legalità (*Gomorra*, 2008, di Matteo Garrone; *La terra dell'abbastanza*, 2018, di Damiano e Fabio D'Innocenzo; il già citato *La paranza dei bambini* e mille altri titoli), dove spesso i margini sono quelli delle periferie urbane e dei luoghi d'Italia meno rappresentati (oppure adesso rappresentati in modo nuovo, con sguardo più crudo e libero dal pregiudizio, rispetto al passato: Roma, la Campania e la Sicilia su tutte) e meno "ascoltati" (letteralmente: i cui dialetti si son sentiti parlare di meno al cinema, o mai come oggi in forma così estrema) dai e nei nostri cineasti, fino a qualche anno fa. Questo cinema che corre ad ascoltare gli ultimi, i diversi, chi non ha mai avuto voce fino a ora, è dunque un cinema che corre via dal centro (e dai grandi centri produttivi, dalle grandi case cinematografiche, dalle distribuzioni *main stream* e spesso anche dalle sale cinematografiche) per andare (o tornare: vedi la grande rivitalizzazione di Pasolini, oggi) in periferia, ai margini.

Non è certo un caso che i film più interessanti, non solo linguisticamente, del cinema italiano degli ultimi decenni provengano dai margini dell'Italia, da periferie oltre la penisola, cioè dalle due isole maggiori, con quelle che sono state già più volte definite come le nostre *nouvelle vague* (come ricorda Ivan Girina, *infra*): il nuovo cinema siciliano e il nuovo cinema sardo, cui sono dedicati due saggi del numero. E non è un caso che il cinema italiano (nel senso di 'prodotto in Italia') attento alle periferie e alle

⁶ Cfr. Fabio Rossi, "La riduzione del caos. Storia e tipologia dei dialetti cinematografici", in Marco Gargiulo (a cura di), *Lingue e linguaggi del cinema in Italia*, Aracne, Roma 2015, pp. 39-77.

⁷ Amplissima, ormai, la bibliografia su questi temi: Jay Day Bolter, Richard Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini, Firenze 2003; David N. Rodowick, *Il cinema nell'era del virtuale*, Olivares, Milano 2008; Federico Zecca, *Cinema e intermedialità. Modelli di traduzione*, Forum, Roma 2013.

⁸ Chi scrive ha già usato e riflettuto (a partire dai lavori di Raffaelli) sui vari usi preposizionali della lingua *al, nel, del, dal* e *sul* cinema: Fabio Rossi, cfr., in Giuseppe Patota e Fabio Rossi (a cura di), "L'italiano al cinema, l'italiano nel cinema", Accademia della Crusca - goWare, Firenze 2017, pp. 11-32.

Nota sulle trascrizioni filmiche.

Qualora non diversamente specificato, tutte le citazioni filmiche del presente numero sono state effettuate dagli autori dei singoli contributi mediante trascrizione diretta sulla base della copia edita o pubblica del film stesso. Le trascrizioni seguono talora le norme interpuntive consuete (aggiungendo cioè ai dialoghi del film punti e virgole quali corrispettivi di pause lunghe o brevi o cambiamenti di intonazione), talaltra il sistema di barre semplici e doppie (/ per i cambiamenti di intonazione, // per l'intonazione conclusiva non ascendente), già più volte applicato al parlato filmico nei lavori di Fabio Rossi citati qui in nota.

marginalità sia oggi, rispetto al passato, molto più in sintonia, in una prospettiva *glocal*, col cinema del resto del mondo. Come a dire che i dialetti e i gerghi sembrano comunicare a più vasto raggio dell'italiano standard e, soprattutto, della lingua universale-artificiale (quasi *non-lingua*) per eccellenza: l'inglese.

In conclusione, se il cinema italiano fino agli anni '80 sembrava caratterizzato dalla rimozione del caos,⁶ cioè dalla volontà di occultare l'estrema variabilità dell'italiano, scremato, sul grande e sul piccolo schermo, nell'unicità dell'italiano standard, tutt'al più screziato, a scopo perlopiù giocoso, da qualche tratto fonetico macroregionale, quello dell'ultimo ventennio sembra invece ricercare il caos, cioè l'intreccio di voci, lingue, dialetti, registri e gerghi diversi, accavallati ed esibiti nella presa diretta. L'abbassamento dei costi di produzione, la fruizione diversificata nei luoghi e nei mezzi (non più soltanto la sala di proiezione, non più soltanto la pellicola, non più soltanto la TV), la coincidenza, spesso, tra autori e attori (cioè con gli interpreti che decidono di raccontare e filmare la propria esperienza di vita: è il *cinema partecipativo* di cui parla Segre nella sua intervista), con la prassi, dunque, dell'autonarrazione, indicano la vitalità di una testualità audiovisiva policentrica, che fugge dal punto di vista unico, esclusivo ed eterodiretto del narratore colto (il cui italiano standard coincide con la lingua unica del film) e non coinvolto coi fatti che narra.

A proposito di mezzi, modalità di fruizione e supporti: non ci sembra abbia più alcun senso, oggi, in epoca di *film studies*, la rigida compartimentazione tra *film* inteso, etimologicamente, come prodotto su pellicola destinato al consumo collettivo in sala, e altre forme audiovisive (serie televisive, videoclip, web serie ecc.)⁷, né tantomeno la differenza tra cinema di finzione (*fiction*) e documentario, come dimostrano le forme intermedie così frequenti oggi (*docufiction*, *autofiction*, *mockumentary*: *La mia classe*, 2012, di Daniele Gaglianone; *Sacro GRA*, 2013 e *Fuocoammare*, 2016, di Gianfranco Rosi; *Belluscione. Una storia siciliana*, 2014, e *La mafia non è più quella di una volta*, 2019, di Franco Maresco; *A Ciambra*, 2017, di Jonas Carpignano, non sono che alcuni dei molti esempi possibili di ibridazione di generi e forme). Ferma restando l'utilità di individuare la diversità di tecniche, linguaggi e stili, pensiamo che la riflessione scientifica e critica oggi non possa non tener conto dell'*istanza narrativa per immagini in movimento, suoni e parole nel suo complesso* (così ci piace parafrasare oggi il significato di *film*). Convinti di questo, nel presente numero monografico si considereranno, insieme ai film tradizionalmente intesi, anche prodotti per la televisione e altro.

Mai come oggi, dunque, non di UN SOLO italiano, UNA lingua del cinema si potrà parlare, ma di LINGUE, al plurale, di un cinema, anzi, di un mondo di narrazioni audiovisive (indipendentemente dal fatto che siano composte per e fruite nella sala, oppure in TV, al PC o sul telefonino ecc.) che se ne riappropria in chiave critica e le ridiffonde presso il pubblico partecipe: *parole filmate*, quindi, *nel* e *del* linguaggio audiovisivo del terzo millennio.⁸ Impossibile, nel mondo di segni in cui siamo immersi, prescindere, ieri come oggi, da una riflessione attenta sullo statuto delle *parole filmate*, sulla loro forma, i significati, l'interazione con altri linguaggi, gli usi e le ricadute sulla lingua italiana di tutti i giorni.