

LA LINGUA DEL CINEMA ITALIANO NELL'EPOCA DEL POST MUTO E DELL'AVVENTO DEL CINEMA SONORO

MIRIANA RUGGIERI
UNIVERSITÀ DEL SALENTO

Abstract – The advent of the filmic speech language in the early years of the twentieth century represents one of the most complete forms of communication. It can also be in the meantime both beneficiary of language and culture and a reflection of society and its changes. In fact, even before television, it was the basic instrument for the national linguistic unification, by popularizing the *ante litteram* average Italian language. The article focuses on the features of the movie language and in a time span from the Thirties, considered the inaugural period of Italian sound cinema, and the Forties of the last century. Therefore, it examines the phonetic, morphological, and syntactic aspects of four of the first titles of movies of the time: *La canzone dell'amore* (1930), *Resurrectio* (1931), *Gli uomini che mascalzoni...* (1932) e *La Telefonista* (1932). This analysis allows to highlight the evolution of an appropriate language to the big screen, considering each time the socio-cultural framework and the fundamental contribution to spread and popularize of our Italian language.

Keywords: movie language; the language in the twentieth century; sound movie; the media language.

1. Premessa

Il cinema sonoro ha contribuito, per evidenti motivi cronologici ben prima della televisione, all'unificazione linguistica nazionale divulgando l'italiano che, svariati decenni dopo, Sabatini (1985) avrebbe chiamato "dell'uso medio". Il grande schermo ha anzi il ruolo di prima scuola di lingua degli italiani e di cultura, oltre che di rappresentazione della società, dei suoi gusti e mutamenti (Simone 1987) ed è proprio per questa sua duplice funzione che è conseguentemente divenuto modello per la televisione e tutti gli altri *media* della "logosfera audiovisiva" (Raffaelli 1994). Superati i pregiudizi sulla lingua del cinema e più in generale sul parlato filmico, ritenuto dagli osservatori del tempo sovraccarico rispetto all'essenzialità del codice iconico, oggi il materiale filmico dell'epoca appare prezioso come base per gli studi linguistici per via di "una vicinanza assoluta tra forme di rappresentazione e forme di vita" (De Gaetano 2014, p. 28) di cui la cinematografia italiana è garante sin dai suoi primordi. Data la sua natura è possibile usufruire del cinema come osservatorio indiretto della comunicazione che permette, inoltre, di evidenziare come l'equilibrio instauratosi tra la sua tendenza all'antirealismo e il suo essere un vero e proprio dialogo, abbia via via portato ad un allontanamento della lingua del cinema sia da quella parlata che da quella scritta. A colmare questa distanza interviene proprio l'avvento del sonoro, garante della presenza contemporanea al suo interno del canale fono-acustico e di quello visivo.

All'avvento del sonoro si deve anche la stessa salvezza del cinema dal deterioramento del primo quarto di secolo del Novecento. Il settore presentava un'evidente incapacità di innervare il sistema produttivo e di reggere il confronto con la concorrenza americana, fatti che portano al crollo dei divi nostrani e alla loro sostituzione con quelli americani, nonché al mancato aggiornamento dei soggetti e delle regie.

2. Il passaggio dal cinema muto a quello sonoro

Il cinema, sin dalla sua nascita, dovuta ai fratelli Lumière nel 1895, in Francia, non è mai stato totalmente muto, poiché si è sempre misurato sia con il suono che con la parola. Proprio uno fra i primi cineasti italiani, Leopoldo Fregoli, cominciò a inserire dal 1898 nei propri spettacoli comici anche la proiezione di brevi filmati dando, così, vita alla tecnica conosciuta come *Fregoligraph*, la quale consisteva in una specie di doppiaggio dal vivo:

Vollì fare anche del cinema sonoro e parlato...venticinque anni prima all'incirca che il sonoro e il parlato fossero inventati. Come? In un modo assai primitivo, senza dubbio; ma che fu giudicato ingegnoso. Poiché in qualcuno dei miei film mi presentavo nella riproduzione di molti personaggi delle mie stesse farse [...], pensai di dare a tutte queste ombre, a tutti questi fantasmi, la loro voce. Non però attraverso dischi fonografici, ma direttamente. Nascosto tra le quinte, di fianco allo schermo (la proiezione avveniva per trasparenza, dal palcoscenico), io pronunciavo d'ogni personaggio del film le battute e cantavo piccoli brani musicali, accompagnati dall'orchestra: tutto ciò con perfetto sincronismo, riuscendo così a dare veramente l'impressione che parole e note uscissero dalla candida tela. (Bernardini 1980-19881, pp. 100-101)

Convenzionalmente il primo film nella storia del cinema sonoro è rappresentato dall'americano *The Jazz Singer* di Alan Crosland del 1927, mentre il primo ad inaugurare la stagione italiana è *La canzone dell'amore* di Gennaro Righelli del 1930 (§ 4.). Per avvicinare il pubblico alla novità, la produzione non risparmia nessun tipo di effetto acustico, sia in presa diretta sia in postproduzione: tutto è sonoro. Il film cambia anche ambientazione scenica rispetto alla novella di Luigi Pirandello intitolata *In silenzio*, al fine di esaltare il ruolo della colonna musicale. Come sfondo vi è un negozio di dischi e la canzone che funge anche da tema del film intitolata *Solo per te Lucia*, di Cherubini e Bixio, diventa subito famosissima.

Ma il passaggio dal cinema muto a quello sonoro non fu privo di problemi, non solo per ragioni tecniche e professionali, per cui gli attori erano chiamati a recitare con più naturalezza rispetto alla mimica esagerata, schematica e teatrale del cinema muto, ma anche per ragioni produttive e teoriche: “la parola era considerata come un'impurità che veniva a contaminare lo specifico estetico dell'“arte muta”, vale a dire l'immagine in movimento, e a distogliere l'attenzione dello spettatore dalla fruizione del codice iconico” (Rossi 2006, p. 77).

Inoltre, a sfavore del sonoro vi era anche la scarsa naturalezza dell'italiano nei dialoghi che, soprattutto all'inizio, non si destreggiava bene tra il carattere letterario proprio del teatro e delle didascalie del muto e le ambizioni realistiche, con queste ultime ancora incapaci di trovare una modalità espressiva adatta a sostituire il dialetto nella comunicazione familiare e colloquiale italiana. Nonostante questo, però, è evidente anche agli osservatori del tempo che nel cinema sonoro, la parola sia diventata un importante mezzo di unificazione linguistica e di spinta trasformatrice nella lingua nazionale:

Mentre ai tempi del cinema muto l'influenza delle didascalie brevi e saltuarie era insignificante, ora la parola che accompagna tutto il film ha una sensibile influenza sul pubblico, cioè su milioni di spettatori, e anche in strati in cui il giornale arriva appena. (Migliorini 1943, p. 15)

Il distanziamento venutosi a creare fra il cinema muto e quello sonoro pare emergere già dopo soli tre anni dalla proiezione del primo film sonoro italiano. In un articolo, Antonio Bandini (1933) afferma che il cinema muto era divenuto improponibile poiché “oggi il cinematografo s'è fatto le sue convenzioni e vive di falsità tutte proprie mentre prima

viveva di falsità tipiche del teatro”.

2.1. Il cinema e la lingua: influenze e ricerca di una lingua propria

Studiosi e cineasti del tempo, come Giacomo De Benedetti e Luigi Chiarini, si posero subito il problema di quale lingua adoperare nel cinema vedendo nel sonoro una grande possibilità di modernizzazione della lingua italiana. Essi ritenevano che il nuovo italiano cinematografico dovesse essere, almeno teoricamente, antiteatrale, antiletterario e antipuristico (Rossi 2006), “intonato all’evoluzione generale della lingua e dello stile nazionale che va verso il semplice e la freschezza” (Allodoli 1937, pp. 3-11).

Inoltre, critici come Paolo Milano si chiedevano quale potesse essere il linguaggio scelto dal cinema tra i vari presenti, rispondendo con

[...] il più semplice, il più documentario, il più legato all’esistenza spicciola e quotidiana, [...] ora, sarebbe tempo che anche il dialoghista cinematografico si associasse con lena e buon diritto a un’opera che si prosegue da più di un secolo, alla quale hanno contribuito Manzoni e Verga e Pirandello, e a cui lavorano più o meno inconsapevolmente giornalisti e padri di famiglia e uomini della strada: la creazione di una lingua italiana di tutti i giorni. (Milano 1938, pp. 10-11)

Da questa ricerca non era possibile non considerare l’uso del dialetto che accompagna il cinema dai suoi primordi, soprattutto a Napoli, dove la sceneggiatura filmata gioca in casa fino al momento dei provvedimenti fascisti che vietarono, a partire dal 1928, la circolazione di “pellicole di ambienti napoletani che persistessero su *clichés* che offendono la dignità di Napoli e dell’intera Regione” (Raffaelli 1992, p. 76). Infatti, la lingua non poteva esimersi dal riflettere la frammentazione geolinguistica e sociale del Paese e, allo stesso tempo, dal rispondere alla doppia e antitetica natura del cinema come mezzo di comunicazione di massa. Pertanto, nei primi film parlati si nota una rigorosa dizione in italiano standard a cui si affiancano a volte evidenti e involontari tratti fonetici regionali.

Gli stessi E. Allodoli e P. Milani rilevando la necessità di un adeguamento verso toni meno sostenuti, più colloquiali, in una ricerca di mezzi linguistici adatti alle esigenze della comunicazione, nonché alle aspettative del pubblico, decisero di introdurre elementi morfosintattici e lessicali tratti dal dialetto, in linea con un certo realismo dei protagonisti. (Raffaelli 2001, p. 977)

In realtà, quando si parla di dialetto cinematografico s’intende sia l’italiano regionale sia una lingua ibrida che mette insieme fenomeni effettivamente regionali con segmenti di italiano standard come, ad esempio, dimostra la reazione all’uso smodato del romanesco rispetto all’italiano e agli altri dialetti: “il dialetto usato in quasi tutti i films italiani è un dialetto elaborato, annacquato, arbitrario, è un dialetto che nessun parlante reale di quell’ambiente in verità parla” (Pucci 1959, pp. 824-831).

Inoltre, il dialetto così come l’italiano regionale veniva utilizzato con la funzione di contorno o di macchia, come a voler dare una pennellata di colore; era pronunciato da comparse o da personaggi secondari, più dagli uomini che dalle donne, più dagli anziani che dai giovani e più dai poveri che dai ricchi.

Il tessuto verbale del film è fondamentalmente in italiano standard, o al massimo debolmente regionale, e qualche personaggio (perlopiù secondario) pronuncia qualche battuta in dialetto, sia per restituire la *couleur locale*, sia, soprattutto per strappare il coinvolgimento e la risata del pubblico. È una funzione perlopiù consolatoria del dialetto, magistralmente esemplificata

in tante commedie dei telefoni bianchi¹ o dei generi limitrofi: basti pensare a *Gli uomini che mascalzoni...* (1932). (Rossi 2015, p. 41)

La cronologia del fenomeno segue le tappe evidenziate da Raffaelli (1992):

- gli anni della Cines (1929-1934) in cui il regionalismo linguistico dei primi film sonori emerge come una scelta anche di tipo culturale;
- gli anni Freddi (1935-1939) in cui sembra prevalere un italiano asettico e chiaramente dialettofobo;
- gli anni di guerra, che vedono un impiego del dialetto più consistente, dapprima macchiettistico poi realistico.

Appartenenti al primo periodo sono i tratti fonetici involontari degli interpreti non ancora abituati al nuovo strumento. Ad esempio, nel film inaugurale, *La canzone dell'amore*, la protagonista Isa Pola rende evidente la sua origine emiliana nell'intonazione e nella realizzazione della sibilante; e lo stesso avviene per l'attrice Olga Capri e per l'attore Elio Steiner, che presentano inflessioni romane. Queste ultime presenti anche nei primi film doppiati, inizialmente dovute ad attori italoamericani e successivamente a scelte discutibili di alcuni direttori italiani. Il tutto all'interno di una forte tendenza al monolinguisimo di tipo letterario, a una lingua con importanti spinte verso il superstandard.

Inevitabile risulta, inoltre, il rapporto che s'istaura tra la lingua del cinema e quella del teatro, dovuto allo scambio linguistico nato tra questi due generi artistici proprio con l'inizio della produzione industriale dei film sonori.² Tant'è che, sotto il profilo linguistico, le prime pellicole originali sembrano attraversate da una forte teatralità. Ne *La canzone dell'amore* di Righelli vi si trovano la politezza non reale dello scambio dialogico, la forte rigidità fonica della dizione, a sua volta dovuta anche all'insensibilità dei microfoni e alla laboriosità della registrazione. Ma il cinema pian piano iniziò a maturare e a distaccarsi da esso, poiché

aveva bisogno [...] di darsi uno status pari a quello delle altre arti, al teatro ad esempio, e trasferire sullo schermo i soggetti di derivazione colta consenti al cinema un'ulteriore legittimazione e l'opportunità di rivolgersi anche ad un pubblico medio-borghese. (Martellini, Tortora 2004, p. 15)

Infatti, questo gli permise di raggiungere uno sviluppo tecnico-espressivo in ambito visivo già intorno al 1933 in cui ottenne nel parlato movenze cinematografiche, come la ridondanza colloquiale e la naturalezza nella dizione, che ritroviamo concretizzate già a partire dal 1932 con il film sonoro intitolato *Gli uomini che mascalzoni...* di Mario Camerini, che involontariamente fornì caratteristiche linguistiche che beneficiano di un importante riferimento nella storia del lessico italiano novecentesco (§ 6.).

Camerini per primo riuscì a elaborare nel 1932, in *Gli uomini, che mascalzoni...*, un parlato filmico in un italiano che a tratti assume movenze in certa misura colloquiali (battibecco tra Mariuccia e Bruno, spezzato dall'incalzare di battute brevi, saldate da *ma* connettivi: «Ma perché hai fatto questo? – Ma mi lasci stare! – Ma è uno scherzo! – Sì, bello scherzo! »). Egli inoltre arricchì la storia sentimentale (girata per lo più in esterni) con un suggestivo brano sonoro di schietto valore documentaristico, registrando musiche, rumori, appelli pubblici e

¹ Per questa locuzione cfr. più avanti il § 7.

² Anche se “Quanto [...] all'incidenza del parlato scenico su quello filmico sonoro, sembra possibile affermare che essa in vari gradi e modi è stata vitale sempre, anche in anni recenti” (Raffaelli 1992, p. 153).

dialoghi interpersonali della Fiera Campionaria di Milano (aprile 1932). (Raffaelli 2006, p. 158).

A partire dal 1930, però, il cinema italiano avviò la ricerca di una lingua propria: in un primo momento cercò una soluzione conveniente, ricopiando i dialoghi di lavori teatrali regionali conosciuti e limitandone eventuali tratti idiomatici meno comprensibili. Esperimento che fu subito abbandonato a partire dalla fine del 1933 per cause sia ideologico-culturali, dovute all'ostilità del regime fascista nei confronti del dialetto, sia per ragioni estetiche, poiché il dialogo sembrava appesantire il racconto filmico. Da parte di un potere totalitario in ogni aspetto, compreso quello linguistico, fu promosso un italiano uniforme e medio, a sua volta privo di ogni situazione anomala, come poteva essere quello del dialogo plurilingue e quello in italiano con presenze dialettali, tipiche soprattutto delle commedie dei *telefoni bianchi* (cfr. § 7), dopo il 1937. Insoddisfazioni e cambiamenti iniziarono a mostrarsi già verso il 1938 con richieste di adozione di un italiano meno artificioso. A trasferire il dialogo filmico in una dimensione un po' diversa da questa, contribuirono non tanto i cineasti quanto piuttosto la guerra, con il suo aumento di ristrettezze e paure.

2.2. Il Regime fascista e il suo controllo

Nonostante le leggi e le dichiarazioni pubbliche, ad esempio sulla censura nei confronti del pauperismo, anche linguistico, dei dialettismi, dei forestierismi e dell'uso del *Lei*, il cinema poteva godere di una libertà maggiore rispetto ad altre forme di comunicazione e di espressione artistica. Il cinema italiano, infatti, darà il battesimo a importanti figure di registi antifascisti come Luchino Visconti e Roberto Rossellini, accanto ovviamente a rappresentanti del Fascismo; uno fra tutti, Vittorio Mussolini, figlio del duce, sceneggiatore, amante della produzione americana e direttore della rivista *Cinema*.

Indicatore di questa relativa libertà espressiva del cinema, in un clima di dirigismo linguistico e di autarchia, risulta essere l'abbondante presenza di forestierismi nei film degli anni Trenta.

Nel cinema degli anni trenta e quaranta, dunque, dialetti, gerghi, varietà basse e termini stranieri trovano spazi ben più ampi che in altre forme di comunicazioni coeve. Tutta questa variegata ricchezza ci è documentata, oltre che dai dialoghi filmici stessi, dai fiumi d'inchiostro scorsi sui periodici specializzati dell'epoca, dal citato 'Cinema' a 'Bianco e nero', 'Lo schermo' ecc., nel tentativo di giustificare scelte stilistiche così originali. (Rossi 2006, p. 37).

Il decreto-legge del 5 ottobre 1933 stabiliva la doppiatura in italiano e la sua realizzazione solo da parte di artisti e personale tecnico italiano. Mentre l'ordinanza del 4 settembre 1938 decretava la distribuzione dei film stranieri come compito esclusivo dello Stato: ne seguiva il ritiro delle case hollywoodiane dal mercato italiano. Ancora, nel 1935 una circolare ostacolava le rappresentazioni teatrali in dialetto; per il cinema un provvedimento del 1941 vietava agli attori di pronunciare in dialetto anche solo battute. Si discusse anche sulla realizzazione di una lista dei possibili sostituti italiani da impiegare per evitare l'uso di vocaboli stranieri che portò il mondo teatrale e cinematografico alla modifica dei teatronimi e all'italianizzazione momentanea di attori famosi come, ad esempio accadde per il nome di Wanda Osiris, divenuto Vanda Osiri. Nel 1941, riprendendo, con qualche cambiamento, la prima norma contro i forestierismi del 1913, si stilò un elenco di proposte per l'adattamento di parole straniere dell'Accademia d'Italia:

disegno animato per animated cartoon, rocchetto per bobine, ciac per ciak, cinecronaca per reportage, pacchetto per filmpack, trovata per gag, mischiatura per mixage, fonofilm per phonofilm, fonoregistro per record, rulletto per roll film, cortometraggio per short, stella o diva per star, trasparente per transparency, scenario per treatment, autosonora per track. (Raffaelli 2003, p. 525)

In realtà, il cinema non si allineò in modo rigido a queste direttive: le analisi condotte sul parlato dei film testimoniano la presenza continua di forestierismi, con punte massime nella produzione iniziale e con oscillazioni per tutti gli anni Trenta, e una radicale flessione a partire dagli anni Quaranta (D'Agostino, Ruffino 1997).

Inoltre, in merito alle tendenze dialettofobe, già a partire dal dicembre del 1931 Gaetano Polverelli, prima capo ufficio stampa di Mussolini e poi ministro della Cultura popolare, imponeva di non pubblicare “articoli, poesie o titoli in dialetto” (Raffaelli 1983, p. 174) e lo stesso Mussolini aveva reso pubblici i suoi timori circa la possibilità del dialetto di infiltrarsi nell'insegnamento scolastico. Successivamente fu la volta di “Luigi Freddi che, elevato nel settembre 1934 alla Direzione generale per la cinematografia, aveva ribadito l'ostracismo alle lingue straniere, varato dal regime fascista alla nascita del cinema sonoro nel 1930, inoltre aveva abolito certa permissiva ammissione di dialoghi dialettali, che era invalsa per opportunità industriale nel quadriennio iniziale, e aveva esteso il controllo normalizzatore perfino all'unica lingua ammessa, l'italiano, che doveva essere sempre corretto, decoroso, intelligibile, insomma ne elevato ne popolaresco” (Raffaelli 2009, p. 168).

3. La lingua del parlato filmico e la sua analisi

Il parlato cinematografico, ovvero la componente orale di un testo cinematografico, è lingua trasmessa, cioè veicolata da un sistema tecnico di riproduzione sonora e/o visiva (Sabatini 1997). Il suo essere non spontaneo ma dettagliatamente programmato, studiato e ridotto ai suoi aspetti essenziali permette al parlato filmico una diversità ampia di registri, stili, temi e situazioni comunicative altrimenti di difficile ottenimento. Il film è un testo aperto e complesso, scritto per essere recitato (nel cosiddetto “parlato-recitato”, Nencioni 1983) e sincronizzato con immagini, suoni e rumori, ma anche un testo scritto per essere detto come se non fosse scritto (Lavinio 1986).

La lingua del parlato filmico, per quanto realistica e varia, sarà comunque diversa dal parlato reale in situazione, per motivi interni (come le caratteristiche diamesiche e i limiti imposti dal *medium* cinematografico) ed esterni (la non organicità del pubblico). Il tutto è chiaramente riscontrabile soprattutto nella tecnica del doppiaggio, al quale il parlato filmico è legato sin dagli inizi. Non si può mai esigere da quest'ultimo una perfetta riproduzione del parlato-parlato in situazione, non pianificato se non nel caso della postsincronizzazione. Questo aspetto è stato spesso trascurato dai cineasti, i quali hanno sempre voluto riconoscere nei dialoghi filmici una mimesi totalizzante: “ci si aspetta la verosimiglianza assoluta, come se il cinema fosse la registrazione di un'intervista sociolinguistica, ma poi, giustamente, ci si ricorda che il cinema è ombre elettriche, è finzione, e quindi parla d'altro” (Cadorna 1985, p. 37).

Il bisogno di tradurre i dialoghi delle commedie, ad esempio americane, fece sì che questa nuova lingua divenisse modello di svecchiamento delle sceneggiature nostrane e monito da seguire per l'avvicinamento del parlato filmico alla lingua di tutti i giorni.

La sua regolarità, la politezza della dizione, l'accuratezza nella sintassi, l'attenuazione delle

escursioni lessicali verso l'alto e verso il basso, la sua tendenziale immobilità diafasica, diastratica e diatopica, insomma, contengono un'intrinseca carica didattica e normativa, tanto più forte quanto più culturalmente sfornito è, e soprattutto era, il bacino d'utenza. (Raffaelli 1994, pp. 271-290)

In sostanza, come sostenuto da studiosi come Rossi (2006), nel cinema anche il mezzo condiziona il messaggio in vari aspetti:

- nell'uso della deissi: fenomeno linguistico per cui espressioni, così definite, per essere interpretate richiedono la conoscenza di specifiche coordinate contestuali, come ad esempio l'identità degli interlocutori e la loro posizione nello spazio e nel tempo;
- nell'uso dell'allocuzione: funzione definita ogni volta in cui ci si rivolge direttamente all'interlocutore;
- nell'intonazione, nel lessico e nella sintassi.

Nella nostra ricerca si riprende il modello di scheda dei tratti linguistici realizzato da Fabio Rossi (1992), il più adeguato a produrre un'analisi efficace del testo filmico e a far emergere tratti propriamente tecnici della pellicola. Prenderemo in considerazione quattro dei primi film sonori pubblicati in Italia, a cominciare dal primo effettivamente uscito, *La canzone dell'amore* di Gennaro Righelli.

4. *La canzone dell'amore* e l'attenzione alle norme linguistiche

Primo film sonoro italiano diretto da Gennaro Righelli e presentato per la prima volta al pubblico il 7 ottobre del 1930 al Supercinema di Roma, *La canzone dell'amore* venne preferito, come si dirà tra poco (§ 5.), all'allora completo di dialoghi e musiche, ma fallimentare film di Alessandro Blasetti intitolato *Resurrectio*.

Quando *La canzone dell'amore* venne presentato per la prima volta il pubblico lo accolse con molto entusiasmo e fu così che ebbe inizio la distribuzione del primo film sonoro nella storia della cinematografia italiana.

Come tanti intellettuali europei e cineasti di valore di tutto il mondo, anche lo scrittore Luigi Pirandello fu molto critico nei confronti della sonorizzazione della pellicola e nel 1929, in un articolo sul *Corriere della Sera*, mostrò di disprezzare l'uso del sonoro, perché non solo la parola non avrebbe aiutato la cinematografia a crescere ma l'avrebbe irreparabilmente distrutta togliendole l'uso dell'immaginazione e trasformandola in una copia fotografata e meccanica del teatro:

Il teatro intanto, così di prosa come di musica, può star tranquillo e sicuro che non sarà abolito, per questa semplicissima ragione: che non è lui, il teatro, che vuol diventare cinematografia, ma è lei, la cinematografia, che vuol diventare teatro; e la massima vittoria a cui potrà aspirare, mettendosi così più che mai sulla via del teatro, sarà quella di diventarne una copia fotografica e meccanica, più o meno cattiva, la quale naturalmente, come ogni copia, farà sempre nascere il desiderio dell'originale.

Lo stesso Charlie Chaplin manifestò contrarietà verso l'uso della parola nel cinema, ma dovette ricredersi quando, nel 1940, per girare *Il grande dittatore*, lasciò da parte il muto per sperimentare dialoghi e canzoni:

Secondo me, la voce del cinema è inutile. Sarebbe come voler dipingere una statua, come voler mettere belletto su guance di marmo. Le parole toglierebbero la parola all'immagine (Jacquier 1995, pp. 255-266).

Come già anticipato precedentemente nel paragrafo 2, il film inaugurale della stagione sonora italiana fu tratto proprio da una novella di L. Pirandello intitolata *In silenzio*, anche se della novella non rimane quasi nulla. Scritta nel 1905 e inclusa nel 1923 nella raccolta intitolata *Novelle per un anno*, narra la storia di un adolescente, Cesarino, la cui madre prima di morire lascia in eredità un neonato frutto di un suo amore illecito. Egli lo alleva amorevolmente e quando il padre del piccolo torna per rivendicarlo preferisce uccidersi col bambino piuttosto che separarsene. La tragica storia di Cesarino è modificata nella versione filmica con un finale felice dal tipico sapore hollywoodiano.

Come accade per qualsiasi novità, però, anche per questa vi fu ampio spazio di discussione per i critici. Non tutti la apprezzarono a causa di una serie di pregiudizi estetici volti ad accentuare la funzione dell'immagine e a sottovalutare quello della parola, in un'arte che per molto tempo, anche dopo l'avvento del sonoro, è stata ritenuta pressoché "muta": ogni esperimento di sonorizzazione uno scimmiettamento del teatro (Pirandello 1929) e un attentato al principio estetico del "mezzo dominante" (Arnheim 1937, 1938). Ma vi fu anche chi seppe riconoscere la svolta nella qualità audiovisiva e anche nell'apporto dato, da quel momento in poi, alla lingua italiana e all'educazione:

in breve tempo, e fra lo scetticismo generale, la cinematografia italiana è riuscita a qualche cosa di buono nel film sonoro e parlata. Questa 'Canzone dell'amore', creata in Roma, dalla Cines, è indubbiamente qualcosa di più che una lieta promessa. È un'opera piena di forza e di garbo, che farebbe onore anche ai paesi più progrediti nell'arte e nella tecnica dei cinema. [...] Il solo difetto del film è in qualche sua troppo ricorrente e troppo insistente nota sentimentale. [...] Gli attori sono tutti ottimi. Dria Paola, ha veramente superato la prova del fuoco. (Giovannetti 1930)

Dalla "politezza nell'interazione dialogica, rigidità fonica nella dizione, imputabile peraltro anche all'insensibilità dei microfoni e alla laboriosità della registrazione" (Raffaelli 1992, p. 153), è possibile affermare che non vi è nessuna differenza rispetto allo stile melodrammatico-*larmoyant* delle didascalie del muto. Largo è l'uso di forme non apocopate e di infiniti con enclisi pronominale, come accade per esempio con il verbo *andare*, *andarci*, in percentuale così bassa da far diminuire il grado di realismo linguistico dei primi film sonori. Tuttavia, vi è un aspetto che balza subito all'orecchio, ovvero l'emergere a tratti, come si è già detto sopra, della provenienza geografica di alcuni personaggi come Isa Pola, interprete di Lucia (nell'intonazione e nella realizzazione della sibilante emiliana) e in Olga Capri, interprete di Anna, ed Elio Steiner, interprete di Enrico, che ci riportano alla loro origine romana.

Per quel che riguarda la morfologia, vanno evidenziati i tratti della lingua standard, come l'utilizzo dell'allocutivo *voi* e in generale della seconda persona plurale di cortesia, che ricorre largamente nei vari dialoghi del film, ma senza escludere tratti del parlato medio come il soggetto *lui* o il *ci* clitico con valore di avverbio di luogo, come nel seguente esempio:

Padrona di casa: Lo sapevo / bene / che avreste finito per decidervi //
 Anna: Lui / ha tanto insistito //
 Padrona di casa: Eh! Deve essere davvero bella / la casa di lui // Già
 m'immagino / quadri / tappeti / dappertutto // E / ditemi / vi ha fatto
 vedere / la vostra camera?
 Anna: Sì //
 Padrona di casa: E voi? Non ci andate / voi?

Anche se ci si ritrova in un momento di ancora relativa libertà linguistica rispetto all'autarchia politica del tempo fascista, si evidenzia la totale assenza di forestierismi, al

tempo ancora permessi, ma anche di dialettismi, fatta eccezione, però, per la parola bandiera del napoletano *mammà*:

Lucia: Che carino! // Poverino / quanto sole ha preso! // Assomiglia tutto al suo papà!
 Enrico: Ha gli occhi chiari/ è tutto il ritratto di mammà!

I nomi degli interpreti sono tutti italiani, rispecchiando, così, le scelte decise dalla politica; si evidenzia una sola modifica, il nome del bambino che cambia da Marietto a Ninni. Abbondano parole legate alla tecnologia del tempo come *cinematografo*, dal francese *cinématographe*,

termine che subì l'immediato adattamento al sistema fonologico italiano secondo le leggi che regolavano l'assimilazione dei grecismi mediati dal francese: passaggio della consonante iniziale ad affricata palatale (come *cinematica* da *cinématique*), assunzione della finale -o (come *sismografo* da *sismographe*) e, trattandosi di composto greco con il secondo elemento bisillabo, accentazione sulla terzultima. (Raffaelli 1978, p. 32)

Ma anche l'uso di vezzeggiativi e diminutivi come *mammìna*, *carino*, *poverino*, *vocetta*, *donnetta*; pochi abbassamenti del livello di formalità, come *mamma* e *papà* anziché *madre* e *padre*, qualche forma scherzosa come *brontolone* e qualcuna riconducibile al parlato infantile come *fare la ninna* 'dormire':

Lucia: Stai buono e fai la ninna // Papà tornerà presto // # Mamma!
 Mamma!

5. *Resurrectio*: la fatica di allontanarsi dal cinema muto e il concreto impiego dell'italiano regionale

Prodotto da Stefano Pittalunga e scritto da Alessandro Blasetti, è il primo film sonoro italiano in quanto a lavorazione. Terminato e pronto per essere presentato già nel luglio del 1930, viene, però, distribuito solo nel 1931 dopo *La canzone dell'amore* perché ritenuto non adatto al grande pubblico e alla promozione della nuova tecnica.

Blasetti, incaricato da Pittalunga della produzione di quattro documentari sperimentali sulla triade cine-sonora, composta da dialogo, musica e rumori, modificò il progetto iniziale entrando nel vivo del cinema italiano con un melodramma di disperazione e resurrezione: un direttore d'orchestra sofferente per amore pensa al suicidio, ma l'incontro con una ragazza lo spingerà a chiudere con il passato e a guardare all'esistenza con rinnovata vitalità.

Il prodotto ha un carattere fortemente sperimentale. Si nota sin da subito come il suono sia usato sapientemente: nelle scene musica, rumori e dialogo sono sempre resi in maniera armonica anche quando sono presenti solo alcune battute, costantemente poco o quasi per nulla distaccate dal sottofondo sonoro. Molto evidente appare il lavoro di post-sincronizzazione e sia la storia che l'uso mobilissimo della macchina da presa rimandano direttamente al cinema muto europeo. L'esperimento sembra ammiccare alle estetiche avanguardiste di quegli anni proprio per quest'uso del sonoro ai limiti dello straniante e non solo: anche il preciso lavoro di regia, che presenta come punto forte la composizione del quadro, resa concreta dalla dettagliata realizzazione di lunghe inquadrature, restituisce una tecnica esperta e una narrazione sperimentale che proprio in quegli stessi anni era tentata da altri registi. Dunque, si tratta di un particolare esperimento cinematografico, a

metà strada tra il muto e il sonoro, in cui la musica (prodotta da Amedeo Escobar) fa da padrona anche come sottofondo a quelle poche, pochissime battute presenti nel film e che sembrano, invece, lasciare ancora molto spazio ad una caratteristica fondamentale del cinema muto: l'espressione mimica e didascalica.

Anche se il parlato risulta così ridotto, in linea di massima si può affermare che siano rispettate le caratteristiche linguistiche della produzione filmica tipica di quegli anni, in cui prevale una rigida tendenza all'italiano superstandard e che, fatta eccezione per l'uso delle varietà dell'italiano regionale, riscontrabile anche all'interno dell'impiego di sostantivi oltre che regionali anche più familiari, come nel caso di *spicci* (denaro) il quale è così definito specificamente nella versione online del *Vocabolario Treccani*³ diversamente dai dizionari Devoto – Oli e Zingarelli che si limitano a riportarlo in termini di sostantivo maschile e aggettivo (*spicciolo*), è utilizzato un lessico aulico e letterario. Nonostante questa difficoltà, però, il lavoro risulta prezioso per evidenziare il primo uso concreto dell'italiano regionale, reso esplicito secondo le connotazioni del tempo da personaggi secondari e, nella maggior parte dei casi, di sesso maschile. Si vedano i tratti tipici del romanesco (su cui, in generale, cfr. D'Achille 2016) utilizzato dagli operai, come nel seguente caso:

(Entra in scena un gruppo fischiettante di operai, inizialmente come voce fuori campo, che s'incamminano verso la fermata. In attesa, discutono animatamente)

Operaio dell'autobus: Da' retta / le cose so' sempre quelle / sa'? E manco / le cambia nessuno //

Operaio dell'autobus 2: Tira a campà! Penza alla pagnotta! Vcf.

Operaio dell'autobus: T'oo dico / io! (Ridendo)

Operaio dell'autobus 3: Ma statte zitto! Che già / me so' mangiato / 'no sfilatino / e me ce rimane...

Operaio dell'autobus: E mo' / te ce commove!

Operaio dell'autobus 3: E a te / no!?

Operaio dell'autobus: Senti che voce / ha tirato fori / Pippo / stamattina!

Si ha, in questo breve scambio, l'affricazione di /s/ preceduta da /n/ → [ts] (*penza*), la caduta delle vocali all'inizio di parola quando seguite da consonante nasale ('*no*), l'abbondanza di apocopi (*da'*, *so'*, *sa'*, *campà*), la monotongazione (*commove*, *fori*), la conservazione di *e* nei clitici sia in posizione protonica (*me*, *te*, *ce*) sia postonica (*statte*), qualche elemento più colloquiale come il modo di dire *tirare a campà* o il centromeridionale *mo'* 'adesso', *manco* 'neanche'.

Inoltre, sempre sulla pronuncia degli attori, è da ricordare che verso la fine degli anni Trenta vi fu una tolleranza per alcuni tratti romani (timbro vocalico), secondo il noto adagio "Lingua toscana in bocca romana". Le caratteristiche intrinseche del parlato romano e la già citata inclinazione del cinema al fenomeno dell'ibridismo hanno portato alla creazione di una specie di lingua franca del cinema.

Ma vi sono tratti fonetici regionali rintracciabili anche nella parlata dell'attrice Franca Lya, che riporta direttamente, e forse involontariamente, alle sue origini triestine. Proprio la protagonista si presta a utili considerazioni all'uso dei nomi degli attori

³ *Spiccio*² agg. e s. m. (come agg., pl. f. *-ce*, meno com. *-cie*). – Forma region. e fam. per *spicciolo*, con riferimento a denaro, sia come agg. (*pagare, farsi pagare con, o in moneta s.*), sia come sost. (*sono rimasto senza spicci; mi dispiace, ma non ho spicci*).

<https://www.treccani.it/vocabolario/spiccio2/> (11/01/2023).

all'interno del prodotto a fini comunicativi e iconici. Essi sono tutti in italiano tranne quello, per l'appunto, di Franca Lya, più nota come Venera Alexandrescu, la Vamp. Queste eccezioni sono ancora politicamente possibili al tempo della realizzazione del film, poiché non vi sono ancora le norme che successivamente vieteranno l'uso sia di parole che di nomi stranieri e la stessa presenza di attori stranieri nel cast e nel lavoro di post-sincronizzazione e doppiaggio.

6. *Gli uomini che mascalzoni...*: quando ci si serve della lingua per distinguere due mondi

Era il 1932 quando *Gli uomini, che mascalzoni...* diretto da Mario Camerini viene presentato alla prima edizione della Mostra del Cinema di Venezia, con il titolo *Taxi*. Sin da subito incontrò un grande successo di pubblico anche oltralpe e diede vita a una rivoluzione del cinema dell'epoca con la possibilità di girare direttamente negli ambienti esterni anziché in quelli ricostruiti nei teatri di posa.

Viene letteralmente alzata una serranda, come accade nella prima scena del film, sia su una Milano dei primi anni Trenta, proprio nel pieno del suo sviluppo culturale, del suo divenire città del progresso e della modernizzazione, della pubblicità, del cinema e della tecnologia, ma anche su una società italiana in fermento. Si potrebbe quasi definire un film futurista non solo perché proiettato verso la presenza costante di pubblicità di prodotti e di marche, alcune delle quali ancor oggi largamente presenti sul mercato, ma anche per la forte presenza del movimento e della velocità, tant'è che tutto questo sembra essere riassunto proprio nell'auto che il protagonista, Bruno, guida per far colpo su Mariuccia, una Fiat 525 Torpedo. Un altro grande successo indiretto è l'aver reso nota la celebre canzone *Parlami d'amore Mariù*, cantata in una scena del film da Vittorio De Sica, scritta da Ennio Neri e musicata da Cesare Andrea Bixio, che alla fine divenne quasi più famosa del film stesso e continua ad essere, ancor oggi, un motivo utilizzato nella comunicazione pubblicitaria.

Ma quest'opera segna anche l'inizio di una serie di film in cui Mario Camerini, partendo da spunti sentimentali e ironici, prende le distanze dalla dimensione eroica della retorica prediletta e imposta dal regime fascista e inaugura la commedia ottimistica e artificiosa italiana che conseguentemente prenderà il nome di *telefoni bianchi* (cfr. § 7).

Sono narrati i sentimenti puri di due giovani che s'incontrano e s'innamorano senza tener conto delle classi sociali. Il film fotografa gli stati d'animo e i sogni della società italiana del tempo, quella composta dalla medio/piccola borghesia e dal proletariato, senza tralasciarne i modi di fare, la parlata, le modeste ma forti ambizioni, i desideri furbi e allo stesso tempo quasi vani. L'intera commedia è basata sulla continua contrapposizione fra ricchi e poveri e dal gioco degli equivoci, che ha origine proprio dal passaggio da una classe sociale all'altra. Anche se il film ribadisce la morale fortemente conservatrice dei *telefoni bianchi* (cfr. § 7) sembra, però, dare ampio spazio all'ironia anche nello stesso messaggio morale che vorrebbe trasmettere.

Il film restituisce uno spaccato dell'Italia del tempo non solo socialmente e linguisticamente, ma anche nel suo nuovo modo di fare cinema. In tutto questo, per rendere evidente la diversità tra i due mondi, ci si serve proprio della lingua.

Infatti, seppur nel complesso il tessuto del film rientri nella categoria dell'italiano standard, con una marcata tendenza nella pronuncia formale da parte dei personaggi appartenenti alle classi sociali privilegiate, come per *Resurrectio*, non manca la presenza del dialetto, in questo caso lombardo, usato perlopiù da personaggi secondari maschili e

nello specifico appartenenti al proletariato, quasi a voler rimarcare anche linguisticamente la distinzione dei due mondi: ricchi e poveri. Concretamente, lo si denota nella parlata di Dante, detto Tadino, padre di Mariuccia, e più in generale dei lavoratori di sesso maschile.

Tadino: Buongiorno!
 Barista1: Buongiorno!
 Barista2: Buondi! # Ecco a voi / Dante! # (Mentre incassa il denaro datogli da Tadino) Come la andà?
 Tadino: Eh! La puteva andà mel! # (Indicando un signore seduto al tavolo) Weih! Ecco / chi ci leva il pan! (Ridendo se ne va)
 (Rientrato in casa)
 Tadino: Weih! Ti / pelandrona / sveglia! #### (Entra nella camera della figlia Mariuccia e aprendo la finestra le dice) Buondi! Hai dormito / bene?
 Mariuccia: (stiracchiandosi nel letto) ehm / sì / papà!
 Tadino: Sorgi e lavora!

(Nell'officina dove lavora Bruno)
 Meccanico: Te! Che si vede!
 Bruno: Ciao //
 Meccanico: Cosa te fe?
 Bruno: Esco / con la macchina //
 Meccanico: Te cercà permesso / al padron?
 Bruno: Ma quello lì / non esce mai!

Come si vede, negli esempi appena riportati abbondano le caratteristiche locali senza che però sia compromessa la comprensione da parte degli altri: la caduta delle vocali finali esclusa la *a* (*pan*, *padron*), l'apocope nei participi e negli infiniti della prima coniugazione (*andà*, *cercà*), lo spostamento del soggetto nella frase interrogativa (*cosa te fe?*), il rafforzamento del dimostrativo con un avverbio di luogo (*quello lì*, tratto poi diventato nazionale), ecc.

Senza dimenticare, inoltre, il lavoro di maturazione che il cinema porta avanti proprio a partire da questo periodo e che restituisce i suoi primi risultati non solo a livello visivo ma anche e soprattutto linguistico, aprendosi alla presenza di battute dal tono popolare e colloquiale, come *Che domani d'Egitto?* o di locuzioni avverbiali come *su due piedi*.

In generale, il lessico si presenta abbastanza elevato anche se l'uso del dialetto lombardo e di sostantivi familiari o appartenenti al gergo sembrano quasi abbassarne il suo aspetto formale. Ma quello che più sorprende dei risultati dell'analisi è l'ampia presenza di forestierismi che tutt'ora continuano ad essere utilizzati come *separé*, *chauffeur*, *champagne*, *taxi* in cui "con maggiore evidenza rispetto agli altri film di Camerini, l'uso e l'abuso dell'inglese e del francese, simboleggiano qui la bassa caratura morale di una classe mondana, decadente e imbellè" (Rossi 2007, p. 37) e di marchionimi ancora oggi presenti sul mercato come *Philips*, *Alemagna*, *Motta*, *Coca Cola*, *Cinzano*, *Fernet Branca*, *La Rinascente*. Per non dimenticare, poi, italianismi della gastronomia tipica milanese e lombarda in generale come *panettone* e *risotto* (inteso, ovviamente, alla milanese).

Ma, come accennato nel paragrafo 2.1, ci furono caratteristiche linguistiche che hanno portato il film a godere, nel tempo, di una speciale menzione nella storia del lessico italiano novecentesco. Nello specifico, nel già citato forestierismo *chauffeur* per cui

nei dialoghi (registrati in presa diretta) la professione di conducente di autoveicoli è detta più volte *chauffeur*, invece si legge 'autista' nei due cartelli dell'inserzione pubblicitaria del protagonista Bruno, elaborati nella fase finale del montaggio. Il film insomma documenta da una parte il declino di *chauffeur*, francesismo combattuto (come del resto ogni parola

straniera) con inusitato vigore proprio in quei mesi dal regime fascista; e documenta dall'altra l'affermarsi del sostituto italiano *autista*, ufficialmente proposto nel gennaio del 1932. (Raffaelli 2006, p. 158)

Ma anche dell'adozione “nei titoli di testa dei termini registici tradizionali direttore artistico per Camerini e aiuto direttore per Ivo Perilli, che sono indizio di resistenza ad accogliere i neologismi sostitutivi regista e aiuto-regista: infatti regia e regista erano stati proposti da Bruno Migliorini e lanciati da *Scenario*, dietro autorevoli sostegni anche politici, nel febbraio del 1932”.⁴

7. La telefonista e il primo impiego del *tu* nei rapporti informali

Nel 1932 *La telefonista* di Nunzio Malasomma inaugura la nuova categoria dei film dei *telefoni bianchi*, sebbene la strada fosse già stata aperta al genere da *Gli uomini che mascalzoni...* di Camerini, con l'intreccio di vite quotidiane con i loro amori e le difficoltà legate al quotidiano, il tutto ampiamente impregnato di grande positività, poiché comunque fenomeno di propaganda della nuova Italia del regime.

La locuzione *telefoni bianchi* compare proprio sul finire del decennio, coniata da Emilio Cecchi (Savio 1979; Verdone 1995). Essa è riferita a un genere di film spesso anche detti *commedie all'ungherese*, distinti dalla presenza di ambienti altoborghesi dall'arredamento moderno in cui apparivano, in bella vista e solitamente in bianco, gli apparecchi telefonici. Inoltre, il genere si presentava come riflesso della commedia statunitense, realizzata su scontati intrecci amorosi tra persone appartenenti a classi sociali diverse, con l'immane *happy ending* e, in casi come quello di Camerini,

di certa bonaria e ironica presa in giro dei 'signori' e dei loro emuli. Vi erano deliberatamente evitati riferimenti alla povertà, al disagio e ad ogni altro argomento spiacevole che potesse ostacolare le aspettative oniriche del pubblico medio. (Rossi 2006, p. 657)

Nonostante questo, il film rappresenta molto bene il gusto dell'epoca; tuttavia, subito dopo la caduta del Fascismo, diviene il simbolo dell'isolamento sempre maggiore a cui il regime aveva portato la società italiana. Ulteriore conferma del fatto che il genere cinematografico più diffuso del periodo era ritenuto come una manifestazione diretta degli orientamenti politici al potere (Bruni 2013). Dunque, il telefono bianco

non è espressione di uno status symbol da agognare, ma è, al contrario, uno 'specchio del demonio' in cui si riflettono i vizi e i vezzi di una società che non va imitata. Questo è anche uno dei motivi per cui, quando i telefoni bianchi (simbolo e bandiera di Hollywood) faranno la loro comparsa massiccia nel cinema déco del fascismo, cioè a partire dalla fine del 1938 – anno in cui l'Italia chiude la porta al cinema americano –, la loro collocazione avverrà sempre in grand hotel, saloni e camere di gran lusso, sparsi come funghi tra Budapest o qualche altra capitale inventata di un qualche fantomatico paese dei Balcani, ma *mai* in Italia. (De Santi 1999, p. 459)

Anche così, *La telefonista* apre la strada all'uso mimetico-sociale del telefono in cui “l'intreccio prende vita proprio dagli equivoci procurati dal mezzo, o, meglio, dall'uso fattone dalle centraliniste” (Rossi 2011, pp. 136-139), dando vita a una commedia degli equivoci amorosi spensierata, frizzante, divertente, non priva di temi romantici secondo i modelli stilistici cinematografici del tempo, ma anche piacevolmente ritmata e articolata.

⁴ *Ibidem*.

La prima pellicola italiana con orchestra jazz presenta come elemento dominante la musica, prodotta da Otto Strinsky: protagonista sin da subito con l'apertura musicale coreografata da parte delle telefoniste al lavoro, ritorna più volte all'interno delle sequenze filmiche rimandando quasi ai primi musical americani degli anni Trenta. Largamente presenti anche due celebri canzoni molto apprezzate al tempo, intitolate rispettivamente *Da quell'istante* e *Bacio d'amore*.

Nel pieno della maturazione e concretizzazione dei cambiamenti, la realizzazione linguistica di questo prodotto sembra discostarsi un po' dalla rigidità del parlato tipica dei primi film sonori; ovviamente non ci sono violazioni dell'italiano standard ma l'impasto sembra quasi essere più morbido, mobile e vivace.

Basti notare come il pronome allocutivo *lei* venga utilizzato nei rapporti interpersonali in cui è richiesta una certa formalità. Il *voi*, che era sempre stato utilizzato anche nei dialoghi più intimi, invece, a partire da questo momento sembra quasi voler lasciare la strada a un nuovo uso della lingua in rapporto al grado di relazione, come accade nel dialogo fra marito e moglie riportato di seguito:

Moglie di Alfredo: Andiamo! Ma è possibile / che ti arrabbi / sempre / per delle sciocchezze?
 Alfredo: Sciocchezze! Quattro mila lire! Le chiama / sciocchezze!
 Moglie di Alfredo: Non vorrai mica dire / che è troppo caro / spero! Sono dei modelli originali / una vera occasione / sai!
 Alfredo: Già! Capitano sempre a te / queste occasioni! Io intanto / per pagare i tuoi capricci / mi devo sfiatare! Eh! (Si schiarisce la voce e canticchia) # Vedere / che con questo nervoso / devo cantare / questa sera / alla radio // (Schiarisce ancora la voce e suona al piano la nota del MI che accompagna con la voce).

I dialoghi sono arricchiti e vivacizzati dall'uso di modi di dire come *stare fresco*, di locuzioni come *cerchio alla testa*, anche di tipo avverbiale come *a buon mercato* e verbali come *ammazzare il tempo*. La sequenza preposizione + articolo partitivo (*per delle*), riconosciuta poi come caratterizzante dell'uso medio (Sabatini 1985) contribuisce a movimentare il parlato.

Quanto al dialetto, diversamente da quello che ci si potrebbe aspettare in un momento linguistico in cui lo si utilizza come espediente per delineare maggiormente le divisioni tra le classi, non compare affatto. I lavoratori utilizzano, così come i borghesi, l'italiano standard mentre le uniche sbavature, per altro probabilmente involontarie, trapelano solo a tratti nel parlato del cuoco Gedeone, che tradisce talvolta una pronuncia meridionale, come si vede dalle sonorizzazioni post-nasali del seguente dialogo (*tranquillo, tembo, imbrudenza, anghe*, altrove anche *vendi* 'venti'):

Clara: Perché / non sei andato / ancora / a letto? (Abbraccia Gedeone)
 Gedeone: Non ero / tranquillo // Ho voluto / aspettarti / e per ammazzare / il tembo / ho fatto un sonnellino // Dove sei stata?
 Clara: In tanti posti!
 Gedeone: Dimmene / almeno uno //
 Clara: Mi sono divertita! (Gli dà un bacio sulla guancia e va a sedersi sul divano)
 [...]
 Clara: Ho ballato / tutta la sera!
 Gedeone: Ballato?
 Clara: Sì!
 Gedeone: Con chi?
 Clara: Con l'uomo / più simpatico / del mondo!
 Gedeone: Che mestiere fa?
 Clara: L'uomo più simpatico del mondo!
 Gedeone: Ma questo / non è un mestiere / del quale si vive... Chi è // Come si chiama // ##
 Clara: Questo / non gliel'ho domandato!

Gedeone: Bella imbrudenza / andare in giro / con uno sconosciuto! Uno sconosciuto!
[...]
Gedeone: Peggio! Sono i tipi / più pericolosi // può darsi / che commerci / lambade da notte /
ma può anche darsi / che faccia commerci / più loschi //

Generalmente il lessico risulta abbastanza elevato con la presenza di aulicismi, a cui si affiancano forme di tipo colloquiale come, ad esempio, *quattrini* o antonomastico come *dongiovanni*. In numero decisamente notevole si riscontrano forestierismi ancora oggi utilizzati nella moda come *tailleur*, della gastronomia come *soufflé* e *crème-caramel* e dei locali come il *tabarin*, nome dato nei primi decenni del Ventesimo secolo a sale notturne da ballo nelle quali si presentavano anche numeri di varietà.⁵

Bionota: Miriana Ruggieri è laureata in Lettere Moderne presso l'Università del Salento e insegna Italiano, Storia, Geografia e Latino nelle scuole; si è occupata di Lingua del Cinema, soprattutto nel periodo delle origini.

Recapito autore: mirianaruggieri.m@gmail.com

⁵ In origine, era la denominazione di particolari locali parigini di tale genere, *Tréteaux de Tabarin* e *Bal Tabarin*, aperti rispettivamente nel 1895 e nel 1904.

Riferimenti bibliografici

- Allodoli E. 1937, *Cinema e lingua italiana*, in “Bianco e nero 1.4”.
- Arnheim R 1937, *Ma che cosa è questo cinema?*, “Cinema”, II, 33:306.
- Arnheim R. 1938, *Nuovo Laocoonte*, in “Bianco e nero”, II, 8, pp. 3-33.
- Bandini A. 1933, *...Ma l'amore non muore!*, in “Scenario”, I, in “Brunetta Gian Piero, Spari nel buio. La letteratura contro il cinema italiano: settant'anni di stroncature memorabili”, Venezia, Marsilio, 1994, p. 69.
- Bernardini A. 1980-1981, *Cinema muto italiano*, Laterza, Roma-Bari, 2 voll.
- Bruni D. 2013, *Commedia anni Trenta*, Il castoro, pp.15-16.
- Cadorna G. R. 1985, *Comunicazione*, in “Atti della Rassegna-Seminario ‘Cinema e dialetto in Italia’”, “Bollettino dell’Associazione italiana di Cinematografia Scientifica”, p.37.
- De Gaetano R. 2014, *Introduzione. Il cinema senza uniforme*, in “De Gaetano”, 2014-2016, I.
- Devoto Oli = *Nuovo Devoto-Oli. Il Vocabolario della lingua italiana*, a cura di G. Devoto, G.C. Oli, L. Serianni, M. Trifone, Le Monnier, Firenze, 2007.
- V. Martellini, M. Tortora 2004, *I promessi sposi nel cinema*, La Mongolfiera, Cosenza.
- De Santi P.M. 1999, *...e l'Italia sogna. Architettura e design del cinema déco del fascismo*, in “G. P. Brunetta (a cura di), Storia del cinema mondiale. I, L’Europa., Miti, luoghi, divi”, Einaudi, Torino.
- D’Achille P. 2016, *L’italiano contemporaneo*, il Mulino, Bologna, 2010.
- Giovanetti E. 1930, in “Il Giornale d’Italia”.
- Jacquier S. 1995, *Prima era il silenzio. Traduzione e adattamento nel doppiaggio cinematografico e televisivo*, in “La traduzione. Saggi e documenti (II)”, supplemento al n. 535-538 (settembre-dicembre 1994) di ‘Libri e Riviste d’Italia’, ministero per i Beni culturali e ambientali, Roma.
- Lavinio C. 1986, *Tipologia dei testi parlati e scritti*, in “Linguaggi”, III, 1-2, pp. 14-22.
- Migliorini B. 1943, *Lingua contemporanea*, Sansoni, Firenze, III.
- Milano P. 1938, *L’italiano del cinema*, “Cinema”, III.
- Nencioni G. 1983, *Parlato-parlato, parlato-scritto*, in “Strumenti critici”, XXIX, 1976, pp. 1-56, poi ripubblicato in Id., *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Zanichelli, Bologna, pp. 126-79.
- Pirandello, L., *Novelle per un anno*, ---, R. Bemporad e F., 1923.
- Pirandello L., 1929, *Se il film parlante abolirà il teatro*, Corriere della Sera, 16 giugno, p. 3.
- Pucci P. 1959, *Impasto dialettale nel linguaggio del cinema*, in “Società”, XV.
- Raffaelli S. 1978, *Cinema film regia. Saggi per una storia linguistica del cinema italiano*, Roma, Bulzoni.
- Raffaelli S. 1983, *Le parole proibite. Purismo di stato e regolamentazione della pubblicità in Italia (1812-1945)* in “Il linguaggio cinematografico”, 4.
- Raffelli 1991, *Italiano filtrato*, in “Il linguaggio cinematografico”, 5, pp. 293-294.
- Raffelli S. 1992, *La lingua filmata: didascalie e dialoghi nel cinema italiano*, Le Lettere, Firenze, p. 76.
- Raffaelli S. 1994, *Il parlato cinematografico e televisivo*, in “Storia della lingua italiana: II. Scritto e parlato”, a. c. di L. Serianni e P. Trifone, Torino, Einaudi.
- Raffaelli S. 2001, *La parola e la lingua*, in “Storia del cinema mondiale”, a. c. di Brunetta G. P., Einaudi, Torino, V: 855-907.
- Raffaelli S. 2003, *Lessico cinematografico*, in “Enciclopedia del cinema”, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 7 voll., vol. 3.
- Raffaelli S. 2006 *La lingua di Camerini*, in “I Promessi sposi, un film Lux diretto da Mario Camerini”, a cura di Ernesto Nicosia, Roma, Fondazione Gli Archivi del '900, pp. 83-92.
- Raffaelli S. 2009 *Voci e iscrizioni nel "Grande Appello" di Camerini (1939)*, in “Lingua nostra 70”, pp. 12-17.
- Rossi F. 1992, *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*, Roma, Carocci.
- Rossi F. 2010, *Cinema e lingua*, in “Enciclopedia dell’Italiano Treccani (EncIt)”: ([http://www.treccani.it/enciclopedia/cinema-e-lingua_\(Enciclopedia_dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/cinema-e-lingua_(Enciclopedia_dell'Italiano)/)).
- Rossi F. 2011, *Le funzioni del telefono ne linguaggio cinematografico: prime indagini*, in “Lo spettacolo delle parole. Studi di storia linguistica e di onomastica in ricordo di Sergio Raffaelli, E. Caffarelli, M. Fanfani”, in ‘Rivista italiana di onomastica’, suppl. issue XVII, 1.
- Rossi F. 2015, *La riduzione del caos. Storia e tipologia dei dialetti cinematografici*, in “Lingue e linguaggi del cinema in Italia”, a. c. di Marco Gargiulo, Aracne, Roma.

- Ruffin V. e D'Agostino P. 1997, *Dialoghi di regime. La lingua del cinema degli anni Trenta*, Bulzoni, Roma.
- Sabatini F. 1985, *L'italiano dell'uso medio: una realtà tra le varietà linguistiche italiane*, in "Gesprochenes Italienisch" in "Geschichte und Gegenwart, hrsg. von G. Holtus & E. Radtke, Tübingen", Narr, pp. 154-184.
- Sabatini F. 1997, *Prove per l'italiano "trasmesso" (e auspici di un parlato serio semplice)*, in AA. VV., "Gli italiani trasmessi. La radio", Accademia della Crusca, Firenze.
- Savio, F. 1979, *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*, a cura di T. Kezich, 3 voll., Bulzoni, Roma, III, pp. 1065-1066.
- Simone R. 1987, *Specchio delle mie lingue*, in "Italiano e Oltre", II, pp. 53-9.
- Treccani/Voc = *Il vocabolario della lingua italiana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2008 (si cita dall'edizione on line, disponibile all'indirizzo <https://www.treccani.it/vocabolario/>).
- Verdone M. 1995, *Storia del cinema italiano*, Newton Compton, Roma, p.127. Bacelar da Silva A.J. 2003, *The effect of instruction on pragmatic development: teaching polite refusals in English*, in "Second Language Studies" 22 [1], pp. 55-106.
- Zingarelli = *Lo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana*, di Nicola Zingarelli, Bologna, Zanichelli, 2004.