

La riproduzione del parlato-spontaneo nella narrativa della televisione e del cinema¹

Simona Messina

(Università degli Studi eCampus)

1. Premessa

Questo contributo è dedicato ad alcuni aspetti di variazione che è possibile osservare nei prodotti audiovisivi di tipo cinematografico e televisivo. La variazione linguistica può essere vista, come è noto, oltre che nelle dimensioni diatopica, diafasica e diastratica, nella dimensione diamesica; quest'ultima è stata proposta come "neologismo" negli studi linguistici italiani nel 1983 da Alberto Mioni e riguarda "il mezzo via via usato per comunicare" (Mioni 1983: 508). Nel saggio si sottolinea che le differenze diamesiche "non consistono in una pura e semplice opposizione polare tra scritto e orale, ma in un continuum di gradini intermedi" (Mioni 1983: 508-509).

Questa varietà di situazione a parere dello studioso padovano trova nel lavoro di Micheal Gregory (1967) un interessante contributo sul confine tra "testi scritti per essere letti/recitati come se non fossero scritti, testi scritti per la sola lettura e cioè per non essere letti ad alta voce ecc" (Mioni, 1983: 509).

Di opinione simile è Cristina Lavinio che ha efficacemente descritto e visualizzato le interazioni e le possibili intersezioni tra scritto e parlato e, a partire dal lavoro di Gregory, ha riadattato il modello, insistendo sul carattere di vera e propria tipologia testuale e proponendo "una tipologia fondata sul modo-mezzo (parlato o scritto) e sovraordinata rispetto ad altre possibili (e più note) tipologie (come, ad esempio, quella «funzionale» che tripartisce i testi in descrittivi, narrativi, argomentativi, ecc.)" (Lavinio, 2011:9 e ss).

Per le caratteristiche dell'italiano contemporaneo ed i rapporti tra i dialetti e l'italiano rimando necessariamente alla bibliografia sull'argomento, limitandomi qui a citare Paolo D'Achille (2003), Carla Marcato (2007), Michele Loporcaro (2009).

Per ragioni di spazio non posso qui addentrarmi nella linguistica del testo; per una presentazione della complessità del testo come unità di analisi ed una descrizione degli strumenti linguistici rimando ai lavori di Angela Ferrari (Ferrari 2015, 2019).

Tenuto conto di queste premesse, il mio lavoro riguarda la mimesi del parlato spontaneo nel passaggio da forme scritte a forme orali. La sceneggiatura è infatti un testo di confine in cui

¹ Ringrazio la revisione anonima per i suggerimenti ricevuti nella versione preliminare del presente lavoro.

si assiste ad una variazione linguistica che non riguarda solo la diamesia ma incrocia le altre dimensioni di variazione, alla ricerca di una verosimiglianza non sempre facile da raggiungere.

I limiti imposti in passato agli studi per la scarsa disponibilità di fonti orali si sono via via sempre più ridotti nel tempo e, nel panorama attuale di studi linguistici, la lingua di vecchi e nuovi media costituisce una fertile risorsa per la ricerca e per lo studio della lingua comune. In ambito inglese, a titolo di esempio ricordo Radford (2018), che analizza le strutture sintattiche non canoniche nell'inglese colloquiale, usando come fonte principale il parlato televisivo e Bednarek (2010) che si interessa alla lingua dei dialoghi televisivi. In ambito italiano, molti studi si sono interessati alla lingua dei media, come i lavori di Alfieri (1994), Bonomi e Morgana (2003 e 2016), Bonomi e Alfieri (2012), Messina (2010 e 2020), Nuzzo, Santoro e Vedder (2022), Rossi (2006), Rossi e Patota (2017).

L'interazione tra testi parlati e testi scritti è presente in tutte le forme medialità, ma è particolarmente avvertita nei testi narrativi che hanno a proprio fondamento una sceneggiatura, testo scritto destinato a diventare orale e per questo di particolare interesse per gli studi linguistici.

2. La mimesi del parlato-spontaneo nella narrativa televisiva

È opinione comune che la televisione abbia svolto un ruolo molto importante nell'accelerare il processo di italianizzazione. Tra il '54 e la prima metà degli anni '60, "La televisione diventava la scuola d'italiano più diffusa" (Beccaria 2002 [1988]: 73); dello stesso parere De Mauro 2002 [1963]: 458; Simone 1987: 54).

La lingua per tutti era la lingua "standard", una lingua priva di accenti, una 'buona' lingua² codificata e fissata da precise norme; alla lingua "standard" si riconosceva un certo prestigio perché era approvata da tutti e conferiva all'autore l'autorevolezza della cultura. Il dialetto, per contro, era una lingua non codificata, locale, tipicamente orale e inadatta alla scrittura.

La RAI, per lungo tempo, si è ispirata alla 'buona' lingua, un modello ideale assente dal tessuto linguistico nazionale:

La famiglia Benvenuti (V° episodio) 1968
Andrea, il piccolo di casa, di circa 10 anni.

² Come scriveva Gaetano Berruto, "quanto alla denominazione delle varietà, ci limiteremo ad osservare qui che con «neo-standard» si intende, in maniera forse un po' esagerata (in quanto non si tratta propriamente di un 'altro' standard, nuovo), la varietà di lingua comunemente usata dalle persone colte che ammette come pienamente corretti alcune forme e costrutti sino a tempi non lontani ritenuti non facenti parte della 'buona' lingua" (Berruto, [1993a] 2002a, p.14).

ANDREA (GIUSVA FIORAVANTI)

siccome la maestra ha detto che ogni volta che ci capita una cosa interessante/è bene farci un temino//io fo proprio la storia di Pianto Greco//³

Nella breve battuta vi sono due termini: il diminutivo *temino* e la forma diatopicamente connotata (area toscana) del presente del verbo *fare*, *fo*, che appartengono ad un registro formale non adeguato ad un bambino di 10 anni di area romana.

Con il passaggio dal monopolio Rai al sistema misto in cui agivano le prime televisioni private, nasceva la ‘neotelevisione’, dove la finalità commerciale imponeva scelte programmatiche diverse.

Il modello proposto risentì, almeno fino alla fine degli anni ’60, di una forte preoccupazione divulgativa e fu caratterizzato dalla correttezza linguistica: esigenze che sono cominciate a cambiare sotto la spinta della “grande contestazione” degli ultimi anni ’60 e più ancora durante gli anni ’70 con il passaggio dal monopolio al sistema misto, in cui hanno agito le prime televisioni commerciali, e poi con la nascita della cosiddetta ‘neotelevisione’⁴. A cominciare dagli anni ’80, all’italiano consapevole subentra un parlato più vicino al parlato spontaneo che ammette, in una certa misura e senza scandalizzarsi, alcune sbavature, sgrammaticature e imprecisioni tipiche del parlato d’uso. Una volta che l’italiano è diventato lingua comune, la televisione può aprirsi a nuove necessità e possibilità espressive, può rappresentare gli italiani e il parlato degli italiani non più solo come dovrebbero essere idealmente ma anche come sono realmente.

Il ruolo linguistico della televisione cambia perché “essa non insegna più agli italiani i rudimenti della loro lingua, ma si limita a rispecchiare i loro comportamenti linguistici.” (Simone, 1987: 54)

3. La lingua del cinema

Con il Decreto regio del 5 novembre 1925 venne istituito l’Istituto Luce, acronimo inventato da Mussolini che sta per L’Unione Cinematografica Educativa.

L’istituto realizzava documentari e cinegiornali che venivano proiettati prima dell’inizio di ogni film. La produzione dei primi film italiani sonori iniziò nel gennaio 1930; il primo film ad essere distribuito fu *La canzone dell’amore* che venne presentato il 7 ottobre del 1930 al Supercinema di Roma.

³ Nella trascrizione degli esempi si è adottata il più possibile la forma ortografica semplice; / sta per pausa breve, // per: pausa lunga o chiusura.

⁴ Così come la definisce Umberto Eco nel saggio *TV: la trasparenza perduta* (Eco, 2000 [1983]).

Non avendo potuto reperire la pellicola, per quanto riguarda i dialoghi, mi riferisco a quanto riportato da Fabio Rossi:

“I dialoghi della *Canzone dell'amore* non mostrano grandi differenze rispetto allo stile melodrammatico-*larmoyant* delle didascalie del muto.”(Rossi, 2006: 71)

Mentre l'Istituto Luce adottò una politica linguistica finalizzata ad esaltare la forza unificatrice di una lingua nazionale, il cinema solo parzialmente seguì lo stesso modello, muovendosi in due diverse direzioni:

1. i film nazional-popolari con finalità propagandistica, come lo spettacolare *Scipione l'Africano* (1937) di Carmine Gallone, dove la lingua adottata ricorda quella dei discorsi del Duce:

Scipione arringa i suoi legionari prima della battaglia di Zama:

SCIPIONE (ANNIBALE NINCHI)

Legionari/ricordate le vostre vittorie/siate degni del passato di
Roma//
ricordate che se vincerete/non solo diverrete padroni
dell'Africa/ma darete a Roma l'impero del mondo//
Legionari/la fortuna vi offre la più bella delle
ricompense/morire per la patria//
Chi sarà così vile da preferire ad un glorioso destino/[...] di
cadere nelle mani del nemico/solo per amore della vita//
Legionari/il vostro grido sia: vittoria o morte//

La retorica oratoria si manifesta non solo nel lessico ma anche nella reiterazione del vocativo “legionari” all’inizio di tre frasi e dell’imperativo “ricordate” e nell’uso quasi esclusivo delle voci verbali dell’imperativo e dell’indicativo, presente e futuro;

2. commedie, drammi familiari e storie di sentimenti, dove la lingua spazia da un italiano controllato a un italiano medio con qualche inserzione regionale/dialettale. A partire dalla prima metà degli anni '30 furono vietati dialettalismi, forestierismi e l'uso del *lei*. Ma nonostante questi divieti, il cinema godeva di una maggiore libertà: la lingua cinematografica era meno ingessata dei prodotti chiaramente di propaganda.

In *Mariti (Tempesta d'anime)*⁵ del 1941, che ebbe un grande successo di critica e di pubblico, possiamo cogliere differenti registri che vanno dall'italiano controllato al parlato informale fino al dialetto.

- a) L'italiano controllato del ceto aristocratico o alto-borghese.

Nel salotto di casa Gioiosi:

ENRICO DI RIVERBELLA (GIULIO STIVALI)

Io scommetto che l'avvocato Regoli non ha toccato in vita sua altro
che le carte bollate//

FABIO REGOLI (AMEDEO NAZZARI)

Proprio così/infatti ognuno giuoca con le carte che ha//buona sera//

Bastano queste poche battute per cogliere i tratti tipici del parlato formale, come il trittongo *iuo* in "giuoca".

- b) Parlato informale del ceto subalterno.

Nello studio dell'avvocato Regoli:

UN CLIENTE (NINO VINGELLI)

Nel momento in cui la benedetta anima morì/aveva tre figli//

GENNARO (ARTUTO BRAGAGLIA)

E di che cosa morì?/ Non sarà stato per caso un accidente?//

UN CLIENTE

Ma che accidente/quella teneva da tanto tempo un dolore
qui/che le faceva vedere le stelle//

GENNARO

Peccato// se fosse stato un accidente...

UN CLIENTE

Nossignore/come ripeto/quella teneva...

GENNARO

Ho capito/quella teneva un dolore lì//

UN CLIENTE

Perché vi dispiace tanto/che non è morta di accidente?/ nèh avvocatà//

GENNARO:

A me che me ne importa // E poi già vi ho detto l'altra volta / che io non
sono l'avvocato / sono il giovane di studio //

⁵ Adattamento della commedia di Achille Torelli *I mariti*, diretto da Camillo Mastrocinque, sceneggiato da Alessandro de Stefani e interpretato da Amadeo Nazzari, Mariella Lotti, Clara Calamai.

Il registro di queste battute si avvicina al parlato-spontaneo con inserti regionali e dialettali appartenenti all'area meridionale: l'uso del verbo *tenere* al posto di *avere*; l'apocope sillabica, *avvocato* > *avvocà*; il pronome *quella* in funzione di soggetto; l'uso pleonastico della particella *nèh*; la dislocazione di *a me che me ne importa*.

c) Italiano stereotipato con tratti meridionale e dialetto.

Nella sartoria di Luisella Cocito

LUISELLA COCITO (PINA RENZI)

[...] commendatore che ne dite di questo trio viennese/ l'ho fatto
venire apposta per... mi spiego / sono tutte e tre di Vienna /
purosangue /sissignore//

Il trio "viennese"

UN'ARPISTA DEL TRIO

Adelì / chestò è 'nu fa bemollò //

SECONDA ARPISTA

Nun me scuccià / penzò o colascionò tuia//

L'origine meridionale si evince dalla palatalizzazione della fricativa alveolare /s/ con esito in [ʃ] come in [ʃ]piego e [ʃ]cuccià; dalla forma aferetica dell'articolo indeterminativo 'nu; dallo schwa alla fine della parola; tratti dialettali di tipo lessicale (*colascione*⁶).

Alla metà degli anni '30 il regime comprese che la propaganda diretta esercitata dai cinegiornali e dai documentari non era abbastanza attraente, e che il genere melodrammatico non bastava a distrarre gli italiani dai problemi e le difficoltà dell'epoca. Proprio per questi motivi venne favorita la produzione di film di pura evasione: genere che prese il nome di "cinema dei telefoni bianchi" per la presenza di telefoni bianchi nelle scene dei film prodotti in questo periodo, o anche "commedia ungherese" per via della scelta di ambientare gran parte di queste produzioni nell'Europa dell'Est.

Con il neorealismo si abbandonarono gli stereotipi degli anni '40 per avvicinarsi ad una rappresentazione meno convenzionale della vita e della lingua degli italiani. Per la prima volta gli sceneggiatori furono riconosciuti, al pari dei registi, protagonisti del rinnovamento della cinematografia italiana; si può dire che solo con il neorealismo la sceneggiatura fu considerata la traccia scritta della storia raccontata dalle immagini. Basta citare solo alcuni sceneggiatori

⁶ Strumento musicale del 'seicento; il termine, in dialetto napoletano, può avere anche un significato dispregiativo (dozzinale, da strapazzo).

per rendersi conto del ruolo insostituibile di questi ‘costruttori di storie’: Cesare Zavattini, Sergio Amidei, Ennio Flaiano, Tonino Guerra.

Il Neorealismo⁷ iniziò nel 1945 con *Roma città aperta* (regia Roberto Rossellini e sceneggiatura di Roberto Rossellini, Federico Fellini, Sergio Amidei) e terminò con *Umberto D.* di Vittorio De Sica sceneggiatura di Cesare Zavattini.

In *Roma città aperta*, la lingua ha alcune sfumature regionali; il romanesco si limita a pochi termini dialettali e all’uso frequente dell’apocope:

Roma città Aperta

PINA (ANNA MAGNANI)

Viè qua/viè//Mettiamoci qua//come quando ci siamo parlati per
la prima volta//te ricordi//Hm

FRANCESCO (FRANCESCO GRANDJACQUET)

Hm// rivenuta a bussà alla porta /co’ ‘na faccia!//

PINA

Lo credo! Stavi a piantà un chiodo dentro al muro/ e m’avevi
buttatogìù lo specchio//non s’è rotto/però//

In *Umberto D.* il silenzio prevale sulle parole, i dialoghi sono scarni e i registri vanno dal formale all’italiano “standard” e dal regionale laziale al dialetto centro meridionale.

I film neorealisti non incontrarono il favore del grande pubblico, che continuò ad apprezzare il genere melodrammatico di Raffaele Matarazzo dove mancava ogni tentativo di verosimiglianza linguistica.

Continuazione del Neorealismo, in chiave più accettabile per gli spettatori, fu il cosiddetto “neorealismo rosa”, che pur mescolando il comico e il drammatico, non perse l’interesse per la realtà sociale e l’attenzione per una corretta riproduzione della lingua parlata. Uno dei primi cineasti a seguire questa direzione fu Renato Castellani con *Due soldi di speranza* (1952).

Il film si svolge in un piccolo paese dell’Irpinia e narra le vicissitudini di due fidanzati; l’italiano “standard” della voce fuori campo contrasta con il registro “dialettale” dell’area meridionale:

⁷ Fabio Rossi riconosce solo 8 film neorealisti: *Roma città aperta* (1945) e *Paisà* (1946) di Roberto Rossellini; *Il sole sorge ancora* (1946) di Aldo Vergano; *Sciuscià* (1946) e *Ladri di bicicletta* (1948) di Vittorio De Sica; *La terra trema* (1948) di Luchino Visconte; *Il cammino della speranza* (1950) di Pietro Germi; *Umberto D.* (1951) di Vittorio De Sica.

VOCE FUORI CAMPO

Appoggiati al cancello della chiesa/sulla piazza/i disoccupati trascorrevano la lunga giornata/aspettando il lavoro che non c'era/e due settimane più tardi/ Antonio stava in mezzo a loro//fu così che lo vide per la prima volta/Carmela//

Fra i disoccupati

ANTONIO (VINCENZO MUSOLINO)

E chi é?

UN DISOCCUPATO

É Carmela//

SECONDO DISOCCUPATO

'A figlia e Paſcalé /t'ha fattò 'na risata 'n faccia//

ANTONIO

Saiò che risate/me passanò pa capa/a me//⁸

Fra gli anni '50 e '60, al disimpegno del “neorealismo rosa” si contrappose la “Commedia all'italiana”, genere che ha segnato, per il cinema italiano un felice periodo creativo, in cui dei grandi interpreti hanno rappresentato con toni comici, le maggiori problematiche sociali di quegli anni. La riproduzione della lingua parlata divenne essenziale, anche se alcuni eccessi hanno gradatamente contribuito alla fine del genere.

Solo alla fine degli anni '90 si è aperta una nuova stagione per il cinema italiano e si è tornati a raccontare la realtà grazie all'apporto di registi come Marco Bellocchio, Mario Martone, Matteo Garrone, Paolo Sorrentino, Nanni Moretti, Paolo Virzì e molti altri.

4. Scrivere un film

La sceneggiatura si presenta come un testo narrativo che, per essere fruito, deve essere trasformato in un audiovisivo dove le descrizioni diventano immagini e il parlato ritrova tutte quelle caratteristiche che lo distinguono dallo scritto, come: registro informale con interferenze dialettali e regionali; meccanismi di segmentazione e focalizzazione; forestierismi; semplificazione dei tempi e modi verbali; discorso paratattico; ripetizioni; sospensioni; ripensamenti; sovrapposizione dei turni di parola; autoriferimento del parlante attraverso l'uso di espressioni del tipo *come dicevo, come ho già detto, ripeto, diciamo, sai, vedi, ecc.*

Si tratta di un testo narrativo che si colloca in modo centrale sull'asse della diamesia teorizzata da Mioni, asse che assume in questi testi un posto centrale, tanto da costituire lo sfondo su cui poi si innestano le altre dimensioni di variazione.

⁸ Dislocazione a destra.

Nonostante alcuni tratti in comune con il testo narrativo, ve ne sono altri, come ad esempio la provvisorietà e la dipendenza da un altro testo di diversa natura, che rendono la sceneggiatura un'anomalia di difficile definizione. Hugo Münsterberg in *The Photoplay: A Psychological Study*.⁹ (1916) la ritiene una “creazione imperfetta”.

Il primo a porsi la questione in tutta la sua ampia portata è Osip Brik che si interroga su cosa sia una sceneggiatura e, nel cercare una risposta a questa domanda, fa due importanti asserzioni (Brik, 1936: 95-96):

- la sceneggiatura non è un'opera indipendente;
- la sceneggiatura non è altro che lo schema di un futuro film espresso in parole.

A questa tesi si oppone Béla Bálazs che ritiene che la sceneggiatura sia in grado di rappresentare la realtà “alla pari con qualsiasi altra forma d'arte letteraria” (Bálazs, 1952: 290), mentre per Pier Paolo Pasolini la sceneggiatura è una struttura dinamica “dotata della volontà di diventare altra struttura.” (2007[1965]: 188).

Ancora oggi, chi scrive un film non sa sempre definire la natura della sceneggiatura: c'è chi, come Maurizio Braucci (fra i suoi tanti lavori ricordiamo la sceneggiatura di *Gomorra* e di *Martin Eden*) ritiene che la sceneggiatura sia solo un progetto che trova la sua attuazione nel film, mentre per Francesco Piccolo la sceneggiatura è un lavoro di scrittura che prevede la collaborazione di altri soggetti: un lavoro che non richiede la solitudine come un'opera di narrativa, ma che ha bisogno di un confronto con gli altri addetti alla produzione del film¹⁰.

Nonostante i diversi pareri, non vi è dubbio che chi scrive una sceneggiatura è un creatore di storie che deve conoscere sia il linguaggio letterario che quello dello schermo. La costruzione di una sceneggiatura prevede due tecniche distinte: quella del testo scritto descrittivo, che obbedisce alle regole della scrittura, e quello della riproduzione del parlato-spontaneo che si configura nei dialoghi e nei monologhi recitati dagli attori, attraverso i quali si realizza la conclusione del processo di trasformazione del parlato-spontaneo che, da parlato-parlato diventa parlato-scritto e infine parlato-recitato-trasmesso.

Il «parlato-recitato» può essere considerato come un fenomeno di intersezione vera e propria tra scritto e parlato: si tratta della rappresentazione simulazione come parlato di un testo nato nella scrittura, sotto forma di «parlato-recitando» (copioni cinematografici, sceneggiati televisivi, scrittura drammaturgica).

⁹ Cfr. Ripari 2015: 18.

¹⁰ Maurizio Braucci e Francesco Piccolo discutono con me di questi argomenti in due interviste contenute nel numero monografico 16/2020 dei Quaderni del CSCI - Centro studi sul cinema italiano, Barcellona – (Messina, 2020b e Messina 2020c).

(Lavinio, 1995 [2011]: 12)

Gli esempi seguenti propongono alcune scene dove è possibile individuare i fenomeni strutturali – variazioni, addizioni, cancellazioni, spostamenti – i fenomeni lessicali e morfosintattici che si verificano nel corso del procedimento di trasformazione tra scritto e parlato.

Tavola 1: *Il capitale umano* (2014)¹¹

Film Il capitale umano (2014) Da un romanzo omonimo di Stephen Amidon Regia: Paolo Virzì; sceneggiatura: Paolo Virzì, Francesco Bruni, Francesco Piccolo <i>Sullo sfondo di un misterioso incidente, si intrecciano le storie di due famiglie diversamente dislocate nella scala sociale.</i>	
Sceneggiatura Parlato-scritto	Film Parlato-recitato- trasmesso
1) DINO OSSOLA ...Fai il direttore di filiale e non capisci un cazzo di economia, te. I soldi van fatti girare, no? Se li tengo sotto il materasso voi banche come guadagnate? Chi te lo paga il mutuo a te? La scuola dei tuoi figli, le rate della tua macchina? <u>L'hai visto il business plan</u> , sai leggere, no? Leggi	DINO OSSOLA (Fabrizio Bentivoglio) Dai Giampi non fare quella faccia/ma lo hai visto il business plan//non lo hai letto?/ma guarda che lo devi leggere//
2) GIAMPIERO Ho letto. <u>Ti vuoi ingrandire, vuoi assumere, comprare terreni e sei convinto di avere una rendita del trenta per cento entro un anno.</u> *****	GIAMPIERO (FULVIO MILANI) L'ho letto/l'ho letto/ti vuoi ingrandire/vuoi assumere/comprare terreni//e sei convinto di avere una rendita del trenta per cento entro un anno// *****
3) GIAMPIERO <u>Ma sei scemo? Perché non rispondi al telefono?</u>	GIAMPIERO Ma sei scemo?/non mi rispondi più al telefono //
4) DINO <u>Grande Giampi!</u>	DINO OSSOLA Grande Giampi!//
5) GIAMPIERO <u>Grande un cazzo. Non rispondi neanche alle mail!</u>	GIAMPIERO Grande un cazzo/non rispondi neanche alle mail//

Struttura delle battute

Nel parlato-recitato-trasmesso vi sono 7 pause brevi, 2 pause lunghe e 5 chiusure.

¹¹ Il sottolineato segnala la coincidenza, mentre gli asterischi indicano il cambiamento di scena.

Differenze lessicali tra il parlato-scritto e il parlato-recitato-trasmesso del film.

- 1) Cancellazione quasi completa della prima battuta, escluso l'enunciato: "L'hai visto il business plan" (parlato-scritto); "Lo hai visto il business plan" (parlato-recitato-trasmesso).
- 2) Addizione all'inizio della battuta: "Ho letto (parlato-scritto), "L'ho letto/ l'ho letto" (parlato-recitato-trasmesso).
- 3) Battute quasi identiche, vi è solo nel parlato-recitato-trasmesso l'addizione del "più".
- 4-5) Identità delle battute.

Tavola 2: Fenomeni morfosintattici

Sceneggiatura Parlato-scritto	Film Parlato-recitato- trasmesso
- Due dislocazioni: La prima, "chi te lo paga il mutuo a te", è una doppia dislocazione a destra che rende l'enunciato molto ridondante. La seconda, "l'hai visto il business plan", è una dislocazione a destra - Reiterazione dell'intercalare "no".	- Una dislocazione a destra: "ma lo hai visto il business plan".

Tavola 3: Registro/i

Sceneggiatura Parlato-scritto	Film Parlato-recitato-trasmesso
Registro informale usato da entrambi gli interlocutori con qualche intemperanza verbale: "scemo" e reiterazione di "cazzo".	Registro informale in sintonia con la pronuncia lombarda della Brianza dove si svolgono i fatti. Sono presenti le stesse intemperanze del parlato-scritto

Tavola 4: *I bastardi di Pizzofalcone* (2015)

Serie televisiva I bastardi di Pizzofalcone (2015) Dai romanzi di Maurizio De Giovanni Regia: Carlo Carlei; sceneggiatura: Silvia Napolitano, Francesca Panzarella, Maurizio de Giovanni, Dido Castelli, Salvatore De Mola <i>Giuseppe Lojacono, ingiustamente allontanato dalla Sicilia per sospetti di collusione con la mafia, viene ricollocato a Pizzofalcone: un commissariato che sta per chiudere.</i>	
Sceneggiatura Parlato-scritto	Film Parlato-recitato- trasmesso
1) PALMA <u>Devi essere bravo per strappare un caso a Di Vincenzo.</u> (dopo un attimo, a bruciapelo) <u>Ma che hai combinato ad Agrigento?</u> <u>Ho letto il fascicolo, ma voglio sentirlo da te.</u>	LUIGI PALMA Devi essere uno bravo/per strappare un caso a Di Vincenzo// Lojà?// GIUSEPPE LOJACONO Mh?// LUIGI PALMA Ma tu che hai combinato ad Agrigento?//Io l'ho letto il fascicolo/ma voglio sentirlo da te//

2) LOJACONO <u>Un collaboratore di giustizia ha detto che passavo informazioni alla mafia.</u> 3) PALMA E non era vero? <i>Lojacono lo guarda, impassibile.</i> 4) LOJACONO <u>No.</u> 5) PALMA E allora perché l'ha fatto? Si voleva vendicare? <u>Incastrarti?</u> 6) LOJACONO Non ne ho idea. 7) PALMA <u>Ma lo conoscevi?</u> 8) LOJACONO Andavamo alle elementari insieme, ma non lo vedevo da allora. Lomonaco si chiama... forse gli sono venuto in mente perché nell'appello stavo subito prima di lui. Latorre, Lojacono, Lomonaco...	GIUSEPPE LOJACONO Un collaboratore di giustizia/ha detto che passavo informazioni alla mafia/e che avevo favorito la fuga del boss Carmine Parisi /poco prima della cattura // LUIGI PALMA Ma tu naturalmente non l'hai fatto// GIUSEPPE LOJACONO No/non l'ho fatto// LUIGI PALMA E com'è che questo pentito t'ha accusato?// voleva vendicarsi/ voleva incastrarti// GIUSEPPE LOJACONO Ah/ non lo so// LUIGI PALMA Ma lo conoscevi?// GIUSEPPE LOJACONO Sì lo conoscevo/si chiama Lomonaco/ ed era il gestore del distributore dove andavo a fare benzina//magari gli stavo sul cazzo// LUIGI PALMA Dagli torto//
---	--

Struttura delle battute

Nel parlato-recitato-trasmesso vi sono 8 pause brevi, 4 pause lunghe e 10 chiusure.

Differenze lessicali tra il parlato-scritto e il parlato-recitato-trasmesso del film:

- 1) Addizione di "Lojà" e del pronome "lo".
- 2) Addizione dell'enunciato "e che avevo favorito la fuga del boss Carmine Parisi/poco prima della cattura //"
- 3) Variazione: "e non era vero" (parlato-scritto), "Ma tu naturalmente/non l'hai fatto//" (parlato-recitato-trasmesso).
- 4) Addizione: "non l'ho fatto".
- 5) Variazione: "E allora perché l'ha fatto? Si voleva vendicare? Incastrarti?" (parlato-scritto), e "com'è che questo pentito t'ha accusato?//voleva vendicarsi/voleva incastrarti"// (parlato-recitato-trasmesso).
- 6) Variazione: "Non ne ho idea." (parlato-scritto), "Ah /non lo so//" (parlato-recitato-trasmesso).
- 7) Identità delle battute.
- 8) Variazione: "Andavamo alle elementari insieme, ma non lo vedevo da allora. Lomonaco si chiama... forse gli sono venuto in mente perché nell'appello stavo subito prima di lui. Latorre, Lojacono, Lomonaco..." (parlato-scritto), "Sì lo conoscevo/si chiama

Lomonaco/ ed era il gestore del distributore dove andavo a fare benzina //Magari gli stavo sul cazzo//”
(parlato-recitato-trasmesso).

Tavola 5: Fenomeni morfosintattici

Sceneggiatura Parlato-scritto	Film Parlato-recitato- trasmesso
	Dislocazione a destra, battuta 1: “io l’ho letto il fascicolo”.

Tavola 6: Registro/i

Sceneggiatura Parlato-scritto	Film Parlato-recitato-trasmesso
Registro informale	Registro informale con una sola intemperanza “cazzo”, l’accento dei due interlocutori rende evidente la diversa provenienza regionale, più chiara l’origine meridionale del commissario Luigi Palma, più incerta quella dell’ispettore Giuseppe Lojacono.

5. Brevi note conclusive

La brevità del presente lavoro non ha permesso di riportare un numero maggiore di esempi, ma credo che le poche battute riportate, dove è stato messo a confronto il parlato-scritto e il parlato-recitato-trasmesso. La non perfetta coincidenza tra i due parlari sta a dimostrare che le variazioni apportate dall’attore sono assolutamente essenziali per la riproduzione il più possibile fedele al parlato-spontaneo.

La sceneggiatura, quindi, come scriveva Pasolini;

può essere considerata una «tecnica» autonoma. [corsivo dell’autore] [...] che può rappresentare benissimo una vera e propria scelta dell’autore: la scelta di una tecnica narrativa.

(Pier Paolo Pasolini, 2007 [1965]:188)

Ma allo stesso tempo essa va considerata anche una struttura “dotata della volontà di diventare altra struttura.” (ib.) In questo caso la sceneggiatura non ha una propria autonomia, perché trova il suo compimento solo quando le sue descrizioni diventano immagini e suoni, e i suoi dialoghi si trasformano in parole ‘parlate’.

L'intento di raggiungere una riproduzione verosimile del parlato, con effetto mimetico rispetto alle varietà di italiano via via adottate nei singoli casi, è una questione che dal punto di vista linguistico continua a suscitare interesse.

Riferimenti bibliografici

Alfieri G. (1994), “*La lingua di consumo*”, in Serianni L., Trifone P. (a cura di), vol. II, *Storia della lingua italiana. Scritto e parlato*, pp.161-235.

Alfieri G., Bonomi I. (2008), *Gli italiani del piccolo schermo. Lingua e stili comunicativi nei generi televisivi*, Firenze, Cesati.

Alfieri G., Bonomi I. (2012), *Lingua italiana e televisione*, Roma, Carocci.

Balázs B. (1952), *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino.

Beccaria G. L. (2002 [1988]), *Italiano. Antico e nuovo*, Milano Garzanti, p.73.

Berruto G. (2002a [I. ed. 1993]), Le varietà del repertorio. In *Introduzione all'italiano contemporaneo – La variazione e gli usi* (a cura di A.A. Sobrero), pp 3–36. Roma–Bari, Laterza.

Bednarek M. (2010), *The Language of Fictional Television: Drama and Identity*. London/New York: Continuum.

Bonomi I., Morgana S. (2003) *Lingua italiana e mass media*, nuova edizione 2016.

Brik O. (1974 [1936]), From the Theory and Practice of a Script Writer, *Screen*, 15:3, pp. 95-103, <https://doi.org/10.1093/screen/15.3.95>

D'Achille, P. (2003). *L'italiano contemporaneo*. Il Mulino, Bologna.

De Mauro T. (2002 [1963]), *Storia linguistica dell'Italia Unita*, Roma–Bari, Laterza.

FERRARI, A. (2014). *Linguistica del testo. Principi, fenomeni, strutture*. Roma: Carocci.

GREGORY M., Aspects of varieties differentiation, «*Journal of linguistics*», 3, 2, 1967, pp. 177 - 198.

Lavinio C. (2011 [1990]), “Testi scritti e testi orali: differenze, interazioni, intersezioni”, in Calzetti M.T., Panzeri Donaggio L. (a cura di), *Educare alla scrittura*, LEND, https://www.academia.edu/13816041/Testi_scritti_e_testi_orali_differenze_interazioni_in_tersezioni

Loporcaro M. (2009). *Profilo linguistico dei dialetti italiani*. Laterza, Roma-Bari.

Marcato C. (2007). *Dialetto, dialetti e italiano*. Il Mulino, Bologna.

Messina S. (2010), *Ciao Famiglia. Un'analisi «veloce veloce» della lingua della serie «Un medico in famiglia»*, Cosenza, Rubettino.

Messina S. (2020), La sceneggiatura come intermediazione tra scritto e parlato, *Quaderni del CSCI* 16 (a cura di Fabio Rossi e Paolo Minuto), pp. 134-143.

Messina, S. (2020a). La sceneggiatura come intermediazione tra scritto e parlato. In *Quaderni del CSCI* vol. 16:134-143. Numero monografico dei Quaderni del CSCI (Centro studi sul cinema italiano, Barcellona), *Parole filmate: le lingue nel/del cinema italiano*, a cura di Fabio Rossi e Paolo Minuto.

Messina S. (2020b). Le voci dei protagonisti: Maurizio Braucci. In *Quaderni del CSCI* vol. 16: 251-252.

Messina S. (2020c). Le voci dei protagonisti: Francesco Piccolo, in *Quaderni del CSCI* vol. 16: 264-265.

Mioni, A. M. (1983), Italiano tendenziale: osservazioni su alcuni aspetti della standardizzazione, in *Scritti linguistici in onore di Giovan Battista Pellegrini*, a cura di P. Benincà et al., Pisa, Pacini, 2 voll., vol. 1°, pp. 495-517.

Nuzzo E., Santoro E., Vedder I. (2022) (a cura di), *Cinema e lingua. Le caratteristiche pragmatiche e linguistiche del linguaggio filmico italiano*, Firenze, Franco Cesati.

Ripari E. (2015), *Storia cinematografica della letteratura*, Roma, Carocci.

Pasolini P. P. (2007 [1965]), “La sceneggiatura come «struttura che vuole essere altra struttura»”, in Pasolini P. P., *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, pp. 188-197.

Radford A. (2018), *Colloquial English. Structure And Variation*, Cambridge University Press.

Rossi F. (2006), *Il linguaggio cinematografico*, Roma, Aracne.

Rossi F., Patota G. (2017), *L'italiano al cinema*, Firenze, Accademia della Crusca, Go-ware.

Simone R. (1987), Specchio delle mie lingue, *Italiano e oltre*, II, 2, pp.53-59.