

LA LINGUA DEL CINEMA ITALIANO CONTEMPORANEO TRA CONTINUITÀ E INNOVAZIONE

1. LA RICERCA DI UNA LINGUA FILMICA

Il cinema italiano, nel corso della sua storia, ha dovuto affrontare a più riprese il problema della definizione di una lingua che fosse progressivamente sempre più adatta al mezzo, un mezzo del tutto nuovo sia rispetto alla scrittura (letteraria, ma anche di altro genere), sia rispetto a quello rappresentativo del teatro. Fin dall'inizio, prima ancora dell'avvento del sonoro, è noto come i professionisti del "cinematografo" si siano confrontati con il codice verbale attraverso l'uso di commentatori dal vivo nelle sale cinematografiche prima e, in una fase appena successiva, di didascalie scritte, spesso affidate a scrittori o comunque professionisti della parola scritta¹.

Anche il cinema è stato uno dei fattori che ha favorito il formarsi di una lingua unitaria di uso comune nel nostro paese: fin dalla sua prima fase sonora, infatti, è servito a diffondere in ambienti dialettofoni un parlato aulico formale, ma del tutto corretto nella pronuncia e nella costruzione morfosintattica. La riproduzione di questo modello di lingua è servita a far acquisire, alla fascia molto ampia di popolazione analfabeta o semicolta, la consapevolezza della coesistenza nell'italiano di tante varietà e registri e ha guidato nella direzione dell'apprendimento delle varietà più alte della lingua. Fino al secondo dopoguerra il cinema italiano ha costituito senza dubbio un modello linguistico tendenzialmente monolitico, di matrice letteraria, anche se sono stati individuati molti

¹ Per approfondimenti sulla lingua del cinema muto si rimanda a Sergio Raffaelli, *L'italiano nel cinema muto*, Firenze, Cesati, 2003.

tentativi di apertura nella direzione di un italiano popolare unitario che mettesse in luce anche i caratteri regionali e talvolta locali e dialettali. Una varietà di lingua di stampo popolare, segnata magari da inserti regionali o addirittura dialettali, era quella che meglio si adattava alla rappresentazione ideale delle aspettative e dei desideri degli italiani, una lingua percepita come unitaria per veicolare contenuti popolari proposti come effettivamente unitari.

Oltre, naturalmente, a produrre un arricchimento strettamente lessicale grazie alla diffusione della terminologia tecnica del settore (si diffondono e si fissano nella nostra lingua parole come *cinematografo*, poi *cinema*, *pizza* ‘rotolo di pellicola’, *lumaca*, *chiocciola* due nomi diversi per indicare un ‘dispositivo elettrico a forma di conchiglia che durante le riprese cinematografiche emette un getto d’aria per simulare il vento’, *regista* e molte altre), il parlato filmico è stato uno dei mezzi che ha contribuito a fondere e diffondere i diversi italiani regionali, rendendo noti e utilizzabili in tutta Italia alcuni regionalismi (romaneschi nella maggior parte dei casi, ma non solo) e a far penetrare nella comunicazione corrente forestierismi, in particolare americanismi, attraverso il doppiaggio. In molti casi proprio il doppiaggio, pratica tutta italiana iniziata sotto il regime fascista per garantire il controllo delle pellicole d’oltre oceano, ha favorito il progressivo allargamento della porzione di lingua impiegata nel parlato filmico con una lenta, ma inarrestabile evoluzione che è andata dalla riproduzione di un italiano ingessato e libresco a una lingua più ricca e differenziata, un italiano “comune” in cui si integrano varietà regionali e dialettali e che, nelle sue forme più riuscite, suggerisce e riflette le stratificazioni geografiche, storiche e sociali tipiche del nostro paese². Esempi ormai emblematici di americanismi entrati in italiano attraverso il doppiaggio sono l’aggettivo *picchiatello* (1937), traduzione-adattamento dell’ingle-

² Ormai tutti gli studi sulla lingua del cinema prevedono una sezione dedicata alla pratica del doppiaggio. Gli studi in questa direzione hanno preso l’avvio con Nicoletta Maraschio, *L’italiano del doppiaggio*, in AA.VV. *La lingua italiana in movimento*, Firenze, Accademia della Crusca, 1982, pp. 137-58 e uno dei contributi più recenti è quello di Maria Pavesi, *La traduzione filmica. Aspetti del parlato doppiato dall’inglese all’italiano*, Roma, Carocci, 2006.

se *pixelated* (americano *pixillated* che ricorre nei dialoghi del film *È arrivata la felicità* di F. Capra) e l'uso del *si?* prolungato nella risposta telefonica (al posto del normale *pronto*), plasmato su *yes* e nato per ovviare a problemi di postsincronizzazione labiale. Per rintracciare in film doppiati stralci di italiano regionale o addirittura di dialetti inseriti con finalità espressive o stilistiche, quindi per rappresentare linguisticamente stratificazioni socio-culturali, bisogna arrivare ad anni relativamente recenti, quando ormai il processo di italianizzazione può considerarsi avanzato se non concluso: a parte i film di ambientazione italoamericana che, nelle produzioni di maggior successo (si pensi alla saga del *Padrino*), hanno addirittura rappresentato un modello per l'utilizzo delle varietà regionali dell'italiano (e non solo per film doppiati!), un esempio particolarmente riuscito lo ritroviamo negli *Aristogatti* in cui il gatto Romeo e i suoi amici randagi parlano in romanesco, contrapponendosi così ai protagonisti che, abitanti dei quartieri alti di Parigi, si esprimono invece in un italiano privo di inflessioni regionali.

Attraverso il successo di alcune pellicole o di attori che hanno segnato la storia del nostro cinema, sono entrati nella lingua comune titoli, locuzioni, battute intere che hanno assunto valore "proverbiale", in particolare grazie alla mediazione della lingua giornalistica che non solo li utilizza, ma ne legittima implicitamente il riciclaggio³.

Da queste prime considerazioni risulta già evidente come la storia del cinema italiano sia stata segnata da una costante ricerca linguistica e che il problema di come far parlare gli attori ha rappresentato un interrogativo sempre vivo e presente nel lavoro di sceneggiatori e registi. Il mezzo cinematografico infatti ha indotto a cercare continuamente nuove soluzioni per risolvere almeno queste difficoltà: 1) il parlato filmico risultava scarsamente adattabile ai tradizionali moduli locutivi dell'italiano (teatrale, letterario, d'uso colto); 2) bisognava tener conto della prevenzione diffusa, per motivi commerciali, ma anche politici, verso le scelte dialettali; 3) erano decisamente scarse le competenze linguistiche, anche passive, del

³ Esempi di titoli di film decontestualizzati e riutilizzati sono riportati nel CD allegato al volume, *Materiali per la didattica*, nel percorso "La lingua del cinema italiano contemporaneo".

largo pubblico. Quella del cinema doveva quindi essere una lingua che tenesse conto di esigenze e forze contrapposte: la comprensibilità, garanzia di diffusione, senza però escludere una buona dose di realismo che, almeno fino ad anni abbastanza recenti, avrebbe richiesto il ricorso ai dialetti o comunque a un italiano regionale decisamente colloquiale e informale; la tendenza, d'altra parte, a un parlato volutamente e visibilmente fittizio, riprodotto proprio con l'intento di elevare i film a opere d'arte, di distanziarlo anche formalmente dalla realtà.

È forse proprio grazie a questa continua ricerca di equilibrio che, ancor prima del raggiungimento dell'italianizzazione del nostro paese, il cinema riesce comunque a muoversi abbastanza liberamente tra le varietà messe a disposizione dalla realtà linguistica. Lo strappo più radicale, anche dal punto di vista linguistico, si è avuto senza dubbio con la produzione del Neorealismo: con autori come Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Vittorio De Sica (le cui sceneggiature erano spesso di Cesare Zavattini), il plurilinguismo diventa marca espressiva dell'intera opera filmica e perde la sua funzione esclusivamente macchiettistica, il dialetto non fa più ridere ma rappresenta un mondo e un momento storico. A questa produzione, che rappresenta ambienti e personaggi in cui gli italiani dell'epoca potevano riconoscersi, dobbiamo almeno in parte il superamento di quella sorta di soggezione linguistica in cui era stretta la maggioranza dei parlanti dialettofoni (o comunque non italo-foni): le persone inizieranno a non vergognarsi più della loro lingua e questo faciliterà molto la regionalizzazione dei dialetti e il progressivo avvicinamento all'italiano. Dagli anni Cinquanta si possono individuare due filoni linguistici principali nella produzione cinematografica italiana: l'italiano impeccabile e l'italiano regionale per la produzione comica in cui si fissano stereotipi espressivi che determineranno la formazione, nell'immaginario collettivo, della corrispondenza tra dialetto (o varietà regionale e quindi provenienza geografica) e mestiere o carattere dei personaggi (l'imbroglione è napoletano, la prostituta bolognese, la cameriera veneta, l'ingenuo è bergamasco, ecc.). Negli anni Sessanta, quando ancora la televisione utilizza una lingua assolutamente standard con una pronuncia impeccabile e "pulita", al cinema esplose il genere della

commedia all'italiana e l'italiano regionale realisticamente eseguito (in particolare il romanesco) e poi l'italiano "dell'uso medio"⁴ cominciano a risuonare nelle orecchie degli italiani e a diventare normali.

2. RAPPORTO TRA LINGUA DEL CINEMA E LINGUA DELLA TELEVISIONE

Premessa necessaria è che nel cinema la finalità artistica è sempre stata più marcata rispetto agli intenti degli altri mezzi di comunicazione trasmessi: sia la radio sia la televisione dei primi decenni (quella che è stata denominata paleotelevisione) si sono date essenzialmente funzioni di servizio e hanno contribuito a diffondere un modello linguistico tendenzialmente corretto e uniforme.

Per la lingua televisiva contemporanea si è parlato di specchio a due raggi⁵: lo schermo televisivo è come se da una parte riproducesse quello che la lingua reale offre (certo in una commistione e sovrapposizione di varietà e registri deformante), e dall'altra mettesse a disposizione degli utenti un serbatoio linguistico infinito da cui pescare (con il rischio che tutto quello che passa in televisione sia considerato legittimato e quindi "corretto"). Quello del cinema direi invece che è uno specchio simulato, verosimile ma meno deformante rispetto alla televisione, in quanto non c'è una sovrapposizione continua di varietà incontrollata e concentrata nel tempo e nello spazio come avviene in TV.

Nel cinema è molto di più quello che viene riprodotto rispetto a ciò che dal cinema passa nella lingua comune: dopo la prima fase di determinazione del lessico tecnico e quindi l'ingresso di nuove parole nella lingua comune, come abbiamo già accennato, sono stati i titoli a entrare con maggiore facilità

⁴ Per la definizione di italiano dell'uso medio e la descrizione dei suoi tratti si rimanda a Francesco Sabatini, *L'italiano dell'uso medio: una realtà tra le varietà linguistiche italiane*, in *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1985, pp. 154-184.

⁵ Così l'ha definita Andrea Masini, nel suo *L'italiano contemporaneo e la lingua dei media*, in Ilaria Bonomi *et al.* (a cura di), *La lingua italiana e i mass media*, Roma, Carocci, 2003, pp. 11-32.

nella fraseologia della lingua comune (spesso nel linguaggio giornalistico, nei titoli): da *Sussurri e grida*, a *La dolce vita*, *L'Armata Brancaleone*, *Padre padrone* fino ad arrivare ai più recenti, *Un sacco bello*, *Cronaca di una morte annunciata*, *Maledetto il giorno che ti ho incontrato* (dove possiamo notare anche la presenza del *che* polivalente, tipico dell'italiano dell'uso medio).

Sempre per i titoli è interessante una tendenza che è stata rilevata recentemente, anche con un certo disappunto dai diretti interessati, di utilizzare brani di canzoni come titoli di film: Antonello Venditti, ad esempio, ha notato che alcuni film recenti portano come titolo pezzi delle sue canzoni (*Notte prima degli esami*, *Ricordati di me*, *Questa notte è ancora nostra*). A questo proposito, ancor prima di prendere di mira l'appiattimento della lingua televisiva, riproducendone plattismi e stereotipi, dal cinema sono passate alla lingua comune "frasi celebri": sono stati veicolo attori e personaggi culto, da Totò, a Sordi fino ai più recenti, Moretti e, per rimanere in ambito comico, Verdone, Benigni e i cosiddetti nuovi comici⁶.

Nell'analisi del rapporto tra cinema e televisione è importante anche come, negli ultimi decenni, la TV è stata rappresentata dal cinema: entra come oggetto che occupa un suo spazio delimitato in modo da evidenziare la distanza tra lingua filmica e lingua televisiva, ma entra anche talvolta nel parlato dei personaggi, spesso con intenti ironici e critici nei confronti della stereotipia dilagante. La programmazione generalista favorisce l'ingresso di innumerevoli varietà e registri di lingua, spesso senza la possibilità di un controllo. Proprio questa distanza, questa differenza nella modalità di rappresentare l'italiano, emerge dall'analisi del dialogo che intercorre tra questi due mezzi: il cinema italiano degli ultimi anni ha avuto, in molti casi, come bersaglio la spettacolarità a tutti i costi, la drammatizzazione delle vicende personali, l'assenza di contenuti, ma anche il ricorso a terminologie tecniche non sempre comprensibili per il largo pubblico, presenti nel linguaggio televisivo contemporaneo.

⁶ Per ulteriori approfondimenti si rimanda a Pietro Trifone, *Malalingua. L'italiano scorretto da Dante a oggi*, Bologna, il Mulino, 2007, pp. 127-33. Esempi di "frasi celebri" sono riportati nel CD allegato al volume, *Materiali per la didattica*, nel percorso "La lingua del cinema italiano contemporaneo".

3. RAPPORTO TRA CINEMA E LETTERATURA

Molto presto il cinema scopre la propria vocazione alla narrazione, una narrazione per immagini che però, ancor prima di acquisire la voce con l'avvento del sonoro, sentirà la necessità di utilizzare la lingua. Già con l'introduzione del montaggio si era acquisita la possibilità di una trasformazione dello spazio e del tempo reali in spazio e tempo narrativi. Con l'uso della lingua scritta prima, e parlata dopo l'avvento del sonoro, questi molti piani risulteranno ancor più chiaramente distinti.

I possibili modelli linguistici di riferimento per il primo cinema sonoro erano la letteratura e il teatro e, in effetti, è proprio da questi due settori che arrivano i contributi più significativi: attori di teatro che lavorano per il cinema e scrittori e linguisti che partecipano alla stesura delle didascalie e dei titoli per le pellicole mute. Dalle meticolose ricerche di Sergio Raffaelli⁷ ricaviamo elementi importanti per tracciare rapporti significativi tra il mondo degli scrittori e il mondo del cinema. Oltre al caso emblematico di D'Annunzio per le didascalie di *Cabiria* (1914) di Pastrone, appaiono poi Guido Gozzano che propone nuovi termini tecnici e a Torino nel 1916 si cimenta anche nella scrittura di un film biografico su Francesco d'Assisi, una bozza di sceneggiatura che non fu mai realizzata, ma dalla quale emerge una lingua in cui si riesce a distinguere il piano del rappresentato dal piano del racconto e a conciliare espressioni semplici di uso corrente con inserti di costrutti desueti per ricreare la lingua del Duecento (qui, a differenza di *Cabiria*, le didascalie parlate sono una cinquantina).

Sempre Raffaelli si è soffermato sull'interesse di Verga e di Panzini per il cinema e la sua lingua (Panzini collaborerà alla realizzazione dei testi del film *Gli ultimi giorni di Pompei* del 1926 e nel 1927 inserirà nel suo *Dizionario moderno* molti nuovi termini cinematografici), un interesse, in tutti e due i casi, suscitato primariamente dai nuovi termini cinematografici e che in Verga in particolare rivela la sensibilità linguisti-

⁷ Mi riferisco al volume di Sergio Raffaelli, *L'italiano nel cinema muto*, cit.

ca di un grande scrittore che aveva intuito le molte possibilità espressive delle parole di questa nuova forma d'arte, dalla quale anche il linguaggio letterario avrebbe potuto trarre ispirazione e materia (e vedremo poi quanto questa intuizione fosse lungimirante). Questi pochi cenni sulla preistoria del cinema per notare come il problema delle scelte linguistiche e del rapporto tra cinema e letteratura si sia presentato molto presto e come sia risultato chiaro da subito, almeno ai cineasti e sceneggiatori più accorti, che la lingua letteraria non fosse trasferibile senza mediazione ed elaborazione direttamente nelle pellicole, e che la nuova forma di narrazione cinematografica poteva suggerire nuove soluzioni alla scrittura letteraria.

Fin dalle origini del cinema è quindi una pratica molto diffusa quella di utilizzare opere letterarie per realizzare film e per denominare questa operazione; negli ultimi anni, è stato proposto il termine di trasposizione, termine che mette l'accento sul passaggio da una modalità a un'altra nella trasmissione del messaggio: dalla scrittura prevalente, per non dire esclusiva, nell'opera letteraria a un medium che privilegia le immagini e che, solo in un secondo tempo, si avvarrà del supporto del codice verbale.

Fino ad anni recenti è stata senza dubbio la produzione letteraria a fornire molto materiale al cinema e questo "saccheggio" è avvenuto principalmente su due generi: il cinema d'autore e il cinema di genere. Il cinema d'autore ha privilegiato le grandi opere classiche anche con finalità pedagogiche e di diffusione dei grandi capolavori, come la *Divina Commedia* (interessante il caso del primo film muto *Divina Commedia. Inferno* della Milano Film del 1911 in cui molti titoli riportano fedeli citazioni dal poema, sicuramente – come osserva Raffaelli che dedica a questo film un saggio del libro già citato – per una sorta di "timore reverenziale nei confronti del testo ispiratore"); altri classici fortemente "sfruttati" i *Promessi Sposi*, moltissimo Pirandello, Verga, Sciascia, Palazzeschi che partecipa alla progettazione e alle riprese dei film tratti dalle *Sorelle Materassi* nel 1945 e dei *Fratelli Cuccoli* nel 1948 (progetti che non andranno in porto). Resta comunque il fatto che anche Palazzeschi abbia sentito l'attrazione per questa forma d'arte e ulteriore prova

è l'attività di critico cinematografico che svolse sulle pagine di *Epoca* negli anni 1950-51⁸.

Il cinema d'autore è stato senza dubbio un importante veicolo per diffondere la conoscenza dei grandi classici della nostra letteratura in un'Italia ancora prevalentemente dialettofona e analfabeta.

Il cinema di genere invece si è rivolto con più frequenza alla letteratura popolare e ha svolto la funzione di rappresentare, di riproporre in chiave visiva, storie e vicende conosciute anche agli strati meno colti della popolazione (il primo caso di amplissima diffusione e di risonanza mondiale è sicuramente *Il Padrino* dal romanzo di Mario Puzo); film di questo genere offrono immagini e parole prese dalla realtà, e diventano più uno specchio della realtà, anche linguistica, che un modello astratto e spesso percepito come irraggiungibile.

Fondere questi due percorsi e intrecciare l'ispirazione a grandi classici con la cultura e la lingua popolare è stato il traguardo relativamente recente di alcuni grandi autori, traguardo che però non sarebbe stato raggiunto senza una lunga sperimentazione linguistica e senza la rapida evoluzione socio-culturale del nostro paese. Grandi autori hanno saputo cogliere, rielaborare e sintetizzare in opere nuove, autonome e omogenee fonti letterarie e popolari: si considerino le tante trasposizioni di *Pinocchio* fino alla più recente di Benigni, ma anche le *Novelle* di Pirandello che hanno ispirato sceneggiatori e registi, come ad esempio i Taviani, che sono però riusciti a inserire anche la cultura popolare, la tradizione orale, i proverbi, le filastrocche o a recuperare opere minori, come ad esempio *Padre padrone*, facendone grandi film.

Il cinema dunque ha utilizzato molto della narrativa, ma ci sono due aspetti importanti da sottolineare: intanto i cambiamenti nelle scelte delle fonti letterarie di ispirazione che, sempre più raramente, sono costituite da grandi classici (ci sono stati casi di piccola letteratura che ha dato origine a grandi film: *Il postino* di Michael Radford, tratto dal racconto di Antonio Skarmeta *Ardente paciencia*); e poi un radicale cam-

⁸ Le recensioni cinematografiche di Palazzeschi sono state raccolte e pubblicate per la cura di Maria Carla Papini in un volume intitolato *Cinema* (Roma, Edizioni di storia e letteratura, Università degli Studi di Firenze, 2001).

biamiento nella lingua utilizzata nel cinema e nella letteratura. Se per decenni la tentazione di riciclare la lingua letteraria ha serpeggiato in molto cinema italiano, oggi possiamo dire che il cinema si è definitivamente affrancato e ha trovato un codice tutto suo, più vicino sicuramente a quello della comunicazione reale⁹. Questo è stato l'effetto della sovrapposizione di molti fattori: dall'esperienza fondamentale del Neorealismo, alla tradizione della commedia all'italiana e di tutto il filone comico con il ricorso alle varietà regionali dell'italiano, in primis il romanesco; negli ultimi anni poi, con la corrente dei nuovi comici, c'è stata una rivalutazione del toscano, un po' emarginato fino ad anni recenti.

Dal punto di vista linguistico ci sono stati e continuano ad esserci enormi travasi per cui è molto difficile distinguere da quali settori della comunicazione (letteratura, cinema, televisione, internet, ecc.) prendano l'avvio nuovi usi linguistici, ma sicuramente la letteratura degli ultimi decenni si è profondamente trasformata anche nel contatto con queste nuove modalità di trasmissione del messaggio verbale. In questa chiave è stato notato da Lucilla Albano¹⁰ come il confine tra grande cinema e grande letteratura sia labile per cui, come abbiamo già accennato, ci possono essere piccole storie che diventano grandi film, storie che vengono raccontate come fossero scene di un film (*Madame Bovary* di Flaubert è stato definito uno dei più bei "film" mai realizzati), registi che sono grandissimi narratori (Pavese, a proposito di De Sica, disse che era il miglior narratore contemporaneo). Bisogna inoltre considerare che dagli anni '50 del Novecento si supera l'idea di sceneggiatura come progetto chiuso e definito, ancorato alla scrittura, e l'interesse si sposta verso il momento delle riprese vere e proprie. In questa prospettiva risultano inevitabili le modifiche, i cambiamenti rispetto al testo di partenza: spesso quello che fun-

⁹ Anche se studi analitici e approfonditi su trascrizioni filmiche hanno rilevato in più occasioni che non si tratta di una lingua reale, ma di un impasto largamente verosimile (si veda Fabio Rossi, *Le parole dello schermo. Analisi linguistica del parlato di sei film dal 1948 al 1957*, Roma, Bulzoni, 1999; Raffaella Setti, *Cinema a due voci. Il parlato dei film di Paolo e Vittorio Taviani*, Firenze, Cesati, 2001).

¹⁰ Nell'articolo *Dalla letteratura al cinema: impossibili istruzioni per l'uso*, in *Il racconto tra letteratura e cinema*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 67-82.

zione sulla carta non funziona nella rappresentazione, appare artefatto e lontano dalla realtà e se questo scarto è già evidente nel passaggio dal testo di una sceneggiatura ancora più profondo sarà quando la fonte è un testo letterario.

Il cinema italiano degli ultimi venti-trent'anni ha raggiunto, con slanci diversi a seconda dei periodi, un'autonomia linguistica notevole: si è continuato a tenere presente il problema linguistico e ci sono stati casi di film in cui la lingua è diventata tema di discussione interna al film¹¹ o addirittura tema narrativo come, ad esempio, in *Padre padrone* dei Taviani. Dagli anni '80 è stato riconosciuto e teorizzato da alcuni studiosi anche un vero e proprio effetto *rebound* del cinema sulla letteratura e, in particolare, Keith Cohen ha trattato del modello "cinematico", da cui il romanzo novecentesco avrebbe tratto le sue strutture di visione e racconto¹².

Anche nel rapporto tra cinema e letteratura i parametri sono cambiati, ma si continua a discutere su quali siano le caratteristiche di un film che possa essere definito una buona trasposizione di un testo narrativo e la tendenza generale più accreditata è quella che propone di partire dal film: un film è riuscito se funziona nella sua autonomia se riesce a trasmettere il messaggio, le emozioni che stanno alla base della scelta di un determinato racconto da trasferire nella pellicola. Il giudizio è sempre condizionato dal grado di aderenza tra la resa del film e la nostra personale immaginazione, cioè, come ha ben notato Lidia Ravera, se "tra le infinite incarnazioni possibili" di un testo narrativo l'autore del film ha scelto quella più simile alla nostra, a quella che ci siamo immaginati, che è rimasta impressa nella nostra memoria.

Tra i molti artifici della finzione filmica alcuni sono funzionali proprio al passaggio dalla parola scritta con le sue note prerogative di essere evocativa, di durata illimitata, espressione del pensiero dei personaggi alla rappresentazione filmica.

¹¹ Veri e propri tasselli metalinguistici si ritrovano in *Ricomincio da tre* con Troisi che analizza i nomi maschili (da dare al figlio che sta per nascere) in base alla lunghezza; in molti film di Moretti da *Palombella rossa* ad *Aprile*, ma anche in alcuni dialoghi di *Ferie d'agosto* di Virzì.

¹² Rimando al volume di Keith Cohen, *Cinema e narrativa: le dinamiche di scambio*, Torino, ERI, 1982.

Tra questi risulta particolarmente significativa la funzione della cosiddetta voce *over* che è stata molto utilizzata, soprattutto negli adattamenti, per ovviare a problemi di continuità narrativa, per superare scarti spaziali e temporali altrimenti difficilmente rappresentabili. Si tratta di una voce fuori dalla storia del film sentita dagli spettatori, ma non dai personaggi, che si colloca quindi nel tempo e nello spazio del discorso e non nella rappresentazione. In alcuni casi può essere sostituita da didascalie esplicative che segnalano il passare del tempo o comunque variazioni importanti per la comprensione del seguito della vicenda. L'eccessiva presenza in un film di questo artificio, affiancato magari anche dalla presenza di una vera e propria voce narrante, può essere segnale di una trasposizione che ha tenuto poco conto del cambiamento del mezzo e ha continuato a utilizzare espedienti di tipo narrativo più che ricorrere a modalità tipicamente filmiche.

Dalla fine degli anni '80 numerosi sono gli esempi di film frutto di collaborazione tra sceneggiatori, registi, scrittori per il teatro e narratori: Benevenuti con Chiti, Rubini che riutilizza la commedia *La stazione*, Luchetti e Starnone per *La scuola*, Veronesi con Pieraccioni e Verdone, Benigni con Cerami. Ricordiamo anche la tendenza recente molto diffusa di adattare *best seller* della letteratura in chiave filmica sia per il cinema sia per la televisione. Se diamo poi una veloce occhiata alle recenti proposte cinematografiche è evidente la forte presenza di film tratti da opere di narrativa, ma anche di film che poi vengono riproposti sotto forma di libri (naturalmente in tutti e due i casi l'operazione economica è trasparente e non è una tendenza solo italiana, si pensi soltanto a Herry Potter o al recupero della saga di Tolkien del *Signore degli anelli*): cito soltanto *La bestia nel cuore* (romanzo e film di Cristina Comencini), *I giorni dell'abbandono* (film di Roberto Faenza tratto dal racconto omonimo di Elena Ferrante), *Romanzo criminale* (film di Michele Placido e libro di Giancarlo Di Cataldo, avvocato che ha partecipato ai processi della Banda della Magliana, quindi in questo caso i livelli sono addirittura tre, la realtà, il racconto ispirato alla realtà e il film). C'è poi un'altra tendenza, ormai emergente anche nel cinema italiano (dopo il caso americano di Moore); il documentario di matrice giornalistica, della realtà montata a film (mi riferisco al film di Sabina Guzzante *Viva Zapatero* ma, limitatamente ad alcuni

brani, qualcosa del genere era già stato tentato da Moretti in *Aprile* (1998) con la scena in cui la troupe del film attende l'arrivo delle barche con i profughi albanesi). Anche in questo caso è importante considerare che, proprio nel montaggio, il regista sceglie cosa inserire e cosa scartare e che, mantenere un'intervista o l'intervento di qualcuno, diventa anche una scelta linguistica. In questo caso possono comparire nel parlato filmico tratti tipici del parlato spontaneo, ma è sempre presente e operante un filtro.

Rispetto al passato si mantiene sempre viva l'attenzione verso la narrativa e continuano a essere molti i film tratti da romanzi o racconti, anche in un quadro che ha visto cambiare profondamente la fisionomia della lingua letteraria: in molti casi essa è un altro specchio della lingua reale e sono molti gli scrittori che pensano i loro libri per immagini, tanto che si è parlato di lingua ipermedia della narrativa contemporanea, applicando così, all'analisi della scrittura narrativa, parametri cinematografici¹³. Molti scrittori sono anche coinvolti poi nella scrittura delle sceneggiature dei film tratti dai loro stessi romanzi e, in alcuni casi, come ad esempio *Io non ho paura* di Niccolò Ammaniti, nel passaggio dal romanzo al film è stata operata una riduzione delle parti dialogate (mentre solitamente si assiste al processo contrario, cioè di trasformazione di parti narrative in dialogo). Anche *Caos Calmo* (tratto dal romanzo di Veronesi che ha poi partecipato alla sceneggiatura) rientra in questa tipologia: un romanzo molto visivo e dialogato, quasi articolato per inquadrature con personaggi caratterizzati anche dal punto di vista dei tic comportamentali e linguistici. Uno di questi elementi che nel film è stato riprodotto e che, tra l'altro si adatta benissimo alla personalità di Nanni Moretti che interpreta il protagonista, è la presenza di elenchi (elenco delle compagnie aeree con cui ho volato; elenco delle ragazze che ho baciato; elenco delle ragazze che la prima volta non potevano). Pensare e recitare elenchi vista come un'operazione che, in forma testuale, può aiutare a dare un ordine al mondo che sfugge, sintomo forse di una moderna nevrosi. La presenza di colloquialismi, di lessico giovanile e

¹³ Mi riferisco alla definizione che ne ha dato Giuseppe Antonelli nel libro *L'italiano nella società della comunicazione*, Bologna, il Mulino, 2007.

tecnico, di deittici e segnali di demarcazione (*stop, ecco, qui*), di ideofoni (in *Caos Calmo* sono stati messi in luce i molti riferimenti al suono bruto come ad esempio *zac* che funziona anche come sintesi testuale di un processo sottinteso), contribuisce a rendere questo, ma anche altri romanzi di scrittori contemporanei, molto adatti alla trasposizione filmica.

Non sempre cinema d'autore e commedia di genere sono rimaste categorie ben distinte: negli ultimi anni, sono stati riconosciuti come proscrittori della commedia all'italiana, da un lato Carlo Verdone e dall'altro Paolo Virzì, regista livornese. Per quanto riguarda il cosiddetto cinema d'autore possiamo considerare Moretti, ma anche la Archibugi e, sul versante della trasposizione filmica di opere letterarie, Salvatores e Grimaldi (proprio per il già citato *Caos calmo*). Filoni tematici già presenti nella commedia all'italiana che troviamo rappresentati anche nella nuova commedia sono sicuramente l'ambiente proletario (ad esempio i film di Virzì ambientati nelle fabbriche di Piombino), la borghesia romana (e qui certamente più Moretti), la condizione esistenziale dei personaggi visti in dimensioni tipiche della società italiana contemporanea. In *Caterina va in città* di Virzì sono rappresentate molto bene le due tipologie di giovani romani nei due gruppi contrapposti delle zecche e dei pariolini e nel suo film successivo, *Tutta la vita davanti*, torna il tema del lavoro, questa volta affrontato dal punto di vista dei giovani precari di un call center.

4. CARATTERISTICHE LINGUISTICHE DEI FILM DEI NUOVI AUTORI

Per quanto riguarda la rappresentazione delle varietà regionali, negli ultimi decenni c'è stato senza dubbio un ricorso molto ampio e disinvolto al toscano (anche in varietà più marginali come ad esempio il livornese), al romanesco, alle varietà meridionali, e questo orientamento ha fatto parlare del cinema italiano degli anni Novanta come un cinema "con una spiccata vocazione per la provincia"¹⁴. A proposito del ritardo

¹⁴ Così in Mario Sesti, *Nuovo cinema italiano. Gli autori, i film, le idee*, Roma, Theoria, 1994.

con cui il toscano è stato utilizzato nel parlato cinematografico, Roberto Benigni ha fatto questa analisi: “La tradizione toscana del comico è poverissima, non c’è mai niente, Stenterello era una mascheruccia. Per quali motivi? Perché in Toscana non c’è un vero dialetto? Prima di tutto perché si parla la lingua del padrone ed è il servo che fa ridere. Quando arriva uno che parla toscano viene in mente subito Dante Alighieri. Il toscano diventa quello che sa tutto. Invece il comico è quello che non sa nulla. Stenterello è quasi lezioso. Nel vernacolo fiorentino si sente l’imposizione della lingua, più che nella lingua italiana. Invece poi con Pinocchio, sono venute fuori tutte le caratteristiche della tragedia, della povertà toscana che è uguale a quella pugliese, a quella umbra, a quella calabrese, uguale identica”¹⁵. Negli ultimissimi anni invece possiamo notare tendenze che vanno talvolta in direzione opposta: anche autori e attori che hanno costruito la loro immagine su un particolare uso della lingua e delle sue varietà, si sono progressivamente orientati verso la riduzione di connotazione regionale a favore di uno spazio maggiore, dato forse alla rappresentazione di varietà diastratiche e dialesiche presenti nella società.

Nanni Moretti. L’allontanamento dalla componente regionale è stato interpretato nel caso di Nanni Moretti non solo come “superamento di un atteggiamento campanilistico o come ricerca di consenso presso un pubblico più ampio, ma come conseguenza del progressivo rifiuto della stereotipia in tutte le sue forme: al luogo comune infatti il romanesco cinematografico è indissolubilmente legato dall’enorme fortuna di alcuni comici romani, primo fra tutti Alberto Sordi...”¹⁶. Le parole che Moretti vuole imprimere nella memoria del suo uditorio veicolano un più ambizioso contenuto intellettuale, focalizzando l’attenzione su problemi di tutt’altro spessore, per i quali diventa obbligatorio il ricorso all’italiano: le distor-

¹⁵ L’intervista a Benigni da cui è tratto il brano è riportata anche da Fabio Rossi, “E con Roberto fa divertire il mondo”, in «Italiano & Oltre», XIV, 1999, pp. 226-28.

¹⁶ Cfr. Emiliano Picchiorri, *Le parole sono importanti. Appunti sulla lingua dei film di Nanni Moretti*, in «Studi Linguistici Italiani», Vol. XXXIII, 2007, pp. 271-90.

sioni operate dai media ("Chi parla male pensa male e vive male"), l'impoverimento e la spettacolarizzazione del dibattito politico ("D'Alema di' qualcosa di sinistra") o il problema della legalità e del rapporto tra potere e ricchezza sollevato nel Caimano attraverso la domanda sconcertata "tutti quei soldi, da dove vengono tutti quei soldi?".

Carlo Verdone. La sua carriera è punteggiata da personaggi in cui la romanità è la caratteristica maggiormente riconoscibile, ma attraverso la quale Verdone sostiene di aver voluto rappresentare quel "gene particolare" in cui potesse riconoscersi tutto il pubblico. Con il personaggio del "bullo", del "coatto", da Enzo, primo "simbolo" in *Un sacco bello* (1980) fino a Ivano, uno dei mariti di *Viaggi di nozze* (1995), ci troviamo di fronte a personaggi amari per la solitudine in cui vivono: un vuoto che è ben rappresentato anche dal modo in cui parlano, un romanesco strascicato: in un'unica battuta "O famo strano?" l'autore intende sintetizzare la ricerca di novità in un'esistenza in cui tutto viene consumato precocemente e immediatamente. In un dialogo tra Ivano, Jessica e due loro amici sono concentrate riflessioni illuminanti sul nulla che circonda questi personaggi: "Una volta eravamo noi che ci attaccavamo agli stilisti per avere una dritta. Poi sono stati loro a osservare noi. Ma adesso? Più nulla... Su capelli è stato detto... così pure su orecchini, e anche sui tatuaggi. Non solo: la musica arranca, non ci sono novità vere. Insomma ci hanno clonato a tutti: come i cellulari. È stato detto e fatto tutto. E allora, noi coatti, che cosa dobbiamo fare per risultare veramente strani? Per emergere dalla massa?" E la scena si chiude qui senza una risposta a questo interrogativo esistenziale. Così come la battuta "O famo strano, famolo strano" ha avuto enorme risonanza nel parlato comune (come sempre accade anche riferita a contesti molto diversi rispetto a quello per il quale era stata creata), già nei primi film di Verdone erano stati inseriti tic linguistici che poi si diffusero nel parlato comune: sempre in *Un sacco bello* c'è il personaggio del figlio dell'amore eterno, totalmente immerso nella filosofia degli anni Settanta che ripropone l'abuso del "cioè", intercalare tipico di quel genere di dialettica, ma che il film contribuirà a diffondere ancora di più e che eleggerà definitivamente a stereotipo di quel

periodo e di quei giovani. Ci sono però film, anche molto ben riusciti, come ad esempio *Compagni di scuola* (1988), in cui il parlato romanesco più becero e volgare è in bocca a personaggi minori che però, proprio attraverso la forte connotazione linguistica, emergono e dipingono delle macchie molto ben riconoscibili (es. il suocero e la moglie del protagonista).

Paolo Virzì. Anche Virzì è stato indicato come uno dei continuatori della tradizione della commedia all'italiana, ma anche nella sua produzione si possono notare evoluzioni che vanno nella direzione di un progressivo annacquamento del provincialismo, anche linguistico. Dai primi suoi film (di cui era solo regista e non sceneggiatore) *La bella vita* (1994) e *Ovosodo* (1997) in cui il toscano, in particolare il livornese, era indissolubilmente legato alle vicende e i problemi dei personaggi erano strettamente legati al contesto (il mondo del lavoro, la disoccupazione effetto della crisi delle acciaierie di Piombino), si passa a quelli più recenti (nei quali Virzì è anche sceneggiatore), *Caterina va in città* (2003) e *Tutta la vita davanti* (2008) in cui sono presenti coloriture regionali, ma le variazioni linguistiche giocano molto di più intorno alla definizione socio-culturale dei personaggi. In *Caterina va in città* sono raccontate le vicende di una famiglia che si trasferisce dalla provincia a Roma e le differenze socioculturali e politiche in cui la protagonista (Caterina, una ragazzina di 14 anni) si trova immersa e "spaesata": Caterina si ritrova sbalestrata e contesa dalle due leader rivali della classe, la pariolina e la zecca (e l'uso di questi due termini è tratto direttamente dal linguaggio giovanile). Virzì ha abbandonato in questo film il livornese, ma in alcune scene viene fuori molto bene il rapporto tra la lingua cittadina e quella della provincia (soprattutto attraverso personaggi minori, come il cugino di secondo grado di Caterina che è rimasto in provincia e che lei ritrova quando torna al paese per feste o riunioni familiari).

Il film successivo *Tutta la vita davanti* contiene già nel titolo una frase fatta, un luogo comune, il buon senso degli adulti che pensano di incoraggiare i giovani dicendo loro, appunto, che hanno tutta la vita davanti. Il tema del film è quello del lavoro precario dei giovani nei call center, ma in realtà, attraverso la rappresentazione di questo ambiente, si vuole mostra-

re l'illusorietà che caratterizza la maggior parte dei rapporti tra le persone, il vuoto di pensiero, di linguaggio mascherato dall'ostentazione di un'esagerata allegria e di un falso successo. Anche qui si assiste al confronto tra realtà molto lontane, un gruppo di neolaureati in filosofia (tra cui la protagonista che appunto finisce a lavorare nel call center e a fare la baby sitter) che cercano di utilizzare la loro cultura per analizzare una realtà che sfugge ai parametri scientifici che hanno imparato: e allora *il grande fratello* o altre trasmissioni della TV spazzatura diventano oggetto di studio e di analisi, occasione di lavoro per alcuni di loro. Nel film si assiste a uno scontro culturale che si realizza anche a livello linguistico: continuamente sono rappresentate in parallelo la vita vera dei protagonisti (in cui anche la lingua appare vera) e la vita artificiale di questi luoghi di lavoro inventati in cui si compiono riti collettivi e in cui si parla in modo costruito (dal modo di darsi il buongiorno che avviene con una canzone di gruppo, fino alla denominazione di alcune attività come "l'incontro motivazionale"). La rappresentazione di questi due piani produce spesso dei cortocircuiti e uno di questi è stato messo particolarmente in evidenza dagli autori: Sabrina Ferilli, che interpreta la capo reparto delle telefoniste, a un certo punto vuole invitare la protagonista a una cena a casa sua e le dice, inquadrata in primissimo piano e scandendo bene le parole: "Vorrei che ci sei". Quello che colpisce, oltre alla scelta di affidare la connotazione del personaggio anche all'uso dell'indicativo invece del congiuntivo, è la volontà di far notare al pubblico questo "errore": nel nostro parlato reale quotidiano usiamo tutti forme di questo genere, ma quando le sentiamo così evidenziate in una battuta filmica, la prima reazione è quella della censura: e così l'autore raggiunge l'effetto voluto di connotare negativamente il personaggio anche attraverso le scelte linguistiche che gli attribuisce.

5. RAPPRESENTAZIONE NEL CINEMA DELLA LINGUA TELEVISIVA E DEL LINGUAGGIO GIOVANILE

Abbiamo già accennato al rapporto tra cinema e televisione e sarebbero moltissimi gli esempi di parlato televisivo riproposto, in varie forme, nei film degli ultimi anni. Mi limi-

terò a qualche esempio: per Moretti abbiamo già accennato alla sua avversione nei riguardi degli stereotipi, dei luoghi comuni linguistici tipici in particolare di un certo linguaggio giornalistico. La famosa aggressione da parte del protagonista della giornalista di *Palombella rossa* (1989) scaturisce proprio dall'intolleranza del protagonista di fronte a locuzioni come "matrimonio a pezzi", "alle prime armi", "fuori di testa", a forestierismi alla moda come *trend*, *cheap*, *kitsch* e espressioni inflazionate come *godersi* e *delizioso* (oggi potremmo aggiungere *attimino*, *piuttosto che*, *mi consenta*, *quant'altro*, ma anche molte altre espressioni circolanti nel linguaggio politico, mediatico, televisivo, filmico, nella lingua reale, tanto che in alcuni casi è difficile risalire a dove effettivamente siano nati)¹⁷. I giornalisti e in generale la lingua dell'informazione televisiva sono stati spesso bersagli di critiche e di rappresentazioni deformate da parte dei nuovi registi e sceneggiatori. Si tratta in effetti di un tipo di lingua che si è profondamente trasformato negli ultimi decenni: la tendenza alla spettacolarizzazione ha investito anche il genere dell'informazione che, tradizionalmente era quello in cui la lingua televisiva aveva mantenuto una sua correttezza e linearità. Forse proprio per questo è stato notato di più e l'orecchio sensibile di molti registi e sceneggiatori si è accanito. Viene in mente il giornalista d'assalto rappresentato nel film di Salvatores *Sud* (1993), Giacomo Fiori conduttore di un programma dal titolo "Sotto tiro" al quale viene fatta dire questa battuta: "Qui Giacomo Fiori dal profondo sud. Sotto tiro è oggi davanti al seggio occupato, chi troveremo là dentro? Gente probabilmente esasperata da ore e ore di assedio, gente arrivata al limite della sopportazione, orfani di ogni ideologia e di ogni partito ma, proprio per questo, il paese reale", oltre a molte altre frasi idiomatiche, stereotipi e plattismi come "atto clamoroso", "questa è la voce della piazza", "la gente reagisce al dramma che sta vivendo chiudendosi in se stessa". Riferimenti alla televisione e alla lingua che essa propone sono molto ricorrenti anche nei film di Virzi: la

¹⁷ Per queste citazioni e le successive di questa sezione si rimanda al CD allegato al volume, *Materiali per la didattica*, nel percorso "La lingua del cinema italiano contemporaneo".

figura di Jerry Fumo (con un cognome emblematico), anchorman di una TV locale ne *La bella vita* con tutte le sue iperboli *stupendo, straordinario, da non perdere* ricorrenti proprio con lo scopo di rendere spettacolare qualsiasi avvenimento; il rapporto diretto che la ragazza di *Ferie d'agosto* ha con la conduttrice del Cruciverbone il cui parlato si contraddistingue per l'assenza di ogni formalità nell'approccio dialogico (il *tu* allocutivo addirittura con lo slancio di *tesoro* rivolto a Sabrina che sta telefonando); il passaggio dall'italiano standard della prima risposta a un italiano influenzato dal romanesco dell'interlocutrice nel tentativo di rendersi vicina, simile a chi chiama; il ricorso al superlativo, garanzia di spettacolarità (*giustissimo*). Anche in *Caterina va in città* viene affrontato il tema del rapporto con la televisione e il suo linguaggio. Il padre di Caterina (Sergio Castellitto, che nel film è un professore di scuola superiore) ha l'opportunità di accompagnare la sua classe ad assistere, come pubblico, al *Maurizio Costanzo Show*, ma la serata si trasforma in tragedia perché il professore prende la parola, dice di aver inviato un manoscritto e di non aver avuto nessuna risposta: "Ho spedito questo manoscritto... sperando in qualche misura che in questo paese si potesse essere interessati anche a una voce un po' anche fuori dal coro... non vorrei poi che questo significasse che in questo paese le cose vengono un po' cestinate a priori", ma viene allontanato. Alla fine del film poi è inserito un altro programma televisivo: *Chi l'ha visto* e la giornalista, per offrire delle indicazioni sul padre di Caterina che se n'è andato senza lasciare traccia, legge qualche brano del romanzo che aveva scritto.

Giovani e lavoro. Dai nuovi autori sono state indagate anche altre varietà dell'italiano contemporaneo in forte movimento: già nei primi suoi film, Virzì aveva rappresentato giovani di estrazioni sociali diverse e li aveva messi a confronto proprio sul piano linguistico (ad esempio in *Ferie d'agosto* nel dialogo tra Sabrina, ragazza della famiglia di estrazione popolare e Ivan, figlio di intellettuali di sinistra). In *Caterina va in città* la contrapposizione tra pariolini e zecche viene subito messa in evidenza con l'esplicitazione anche del gergo differente che contraddistingue i due gruppi. Una delle prime domande che viene rivolta a Caterina dopo pochi giorni di

scuola è “Ma tu sei zecca o pariola? Perché alternativa non mi sembri, coatta nemmeno, forse sei normale”. Ritorna anche qui, nel parlato delle cosiddette zecche (figli di intellettuali di sinistra ricchi ma apparentemente alternativi) il già citato *cioè*: una delle ragazze, rivolgendosi a Caterina: “Caterina senti cioè dice il Broc che tu non sei in nessun gruppo di lavoro no, eh cioè se vuoi oggi puoi venire con noi, ok? Cioè allora che cosa fai, vieni oppure no?” I discorsi dei ragazzi sono infarciti di luoghi comuni e di cliché ideologici, tanto che a un certo punto anche Caterina, inizialmente lontana e assolutamente estranea a questo linguaggio, dà questa interpretazione, di fronte al racconto della badante extracomunitaria, delle difficoltà per avere il permesso di soggiorno: “capirai, con la Bossi-Fini si sentono legittimati (mamma: “con che?”) la nuova legge contro l’immigrazione, mamma, se non lo hai ancora capito da questo governo ci possiamo aspettare solo leggi demagogiche e che favoriscono gli interessi personali del premier”.

Il padre di Caterina (Castellitto) appare in più scene con atteggiamenti di grande attenzione verso la lingua: il primo giorno di scuola accompagna la figlia nella nuova scuola e di fronte alla sua esclamazione “Ah bella però ammappe!”, le dice: “Ecco io per esempio ammappe non lo direi, non è necessario che ti fai riconoscere da dove vieni”: la battuta del padre contiene sì la censura di un tratto sentito come tipicamente provinciale (*ammappe*), ma ripropone anche una sintassi fortemente parlata (*ti fai riconoscere da dove vieni*).

In uno scambio di battute con la moglie, lo stesso personaggio chiede il sale e precisa “iodato, no te ho dato!” temendo il fraintendimento del termine scientifico da parte della moglie. Sempre in casa, mentre Caterina sta facendo i compiti, il padre tira fuori il termine *conventicola* e chiede alla figlia “Sai che vuol di’ conventicola sì?” Capendo che la figlia non lo sa ordina “vocabolario”. Viene letta da Caterina la definizione e il padre la ripete scandendo bene le parole: “Conventicola: ristretto gruppo di persone aventi fini comuni, eh, tutto chiaro? È un concetto chiave per capire come vanno le cose in questo paese”.

Se possiamo azzardare qualche conclusione su un terreno così recente e così in movimento, possiamo forse notare che è

sempre vivo l'interesse del cinema per la lingua e resta, almeno negli autori più sensibili, una grande attenzione per ottenere una lingua verosimile, la cui vivacità e aderenza alla realtà non sia solo affidata alla rappresentazione di un italiano dell'uso medio costellato di varietà regionali più o meno marcate, ma anche di una lingua in cui siano accostate e intrecciate varietà diastratiche e diamesiche in veloce evoluzione: la lingua televisiva in molte delle sue realizzazioni, i gerghi dei giovani e delle nuove forme di lavoro, quella particolare varietà che è stata definita recentemente *aziendalese*¹⁸.

RAFFAELLA SETTI
Accademia della Crusca

¹⁸ Si rimanda a Giuseppe Antonelli, *L'italiano nella società della comunicazione*, cit., pp. 59-68.