STUDIA ROMANISTICA 9.1 (2009): 27-38

LINGUA E CINEMA NEL SECONDO DOPOGUERRA

Nicola Cardia
Università Comenius di Bratislava

nicola.cardia@gmail.com

Riassunto. Nella parte introduttiva sono state illustrate le maggiori peculiarità del cinema rispetto agli altri media, dando notevole risalto alla funzione di alfabetizzazione esercitata dal cinema nel secondo dopoguerra, prima ancora dell'avvento della televisione (1954). L'attenzione si è quindi spostata sul cinema neorealista e sul genere della commedia all'italiana (contemporaneamente all'avvento del cinema d'arte) valutando, nella parte conclusiva del lavoro il grado di incidenza e la funzione interattiva del cinema con le dinamiche sociolinguistiche del Paese. Fra le fonti bibliografiche utilizzate ha un'importanza fondamentale il contributo del De Mauro (1984), dal marcato taglio sociolinguistico; ricchi di spunti innovativi sono gli studi della Maraschio, di Raffaelli o della Cresti; di carattere monumentale la *Storia del cinema* di Brunetta (1995); infine, il recente lavoro, assai organico, del Rossi (2006), che dedica notevole spazio anche ad aspetti meno esplorati. I risultati ottenuti dovrebbero avere avvalorato, da un'ottica sia diacronica che sincronica, la tesi basata sulla specificità e varietà dei mezzi espressivi dei quali si avvale il linguaggio del cinema in rapporto al medium televisivo.

Parole chiave. Cinema neorealista. Medium televisivo. Italiano formale. Italiano popolare

Abstract. The Language and the cinema after the Second World War. In the introductory part of our contribution we listed the most specific characteristics of cinematography and we paid attention to the integrating and innovative linguistic function of cinematography after the Second World War. After we concentrated our attention on the cinematography of Neorealism and Italian-style comedy in the 1960's (the beginnings of art cinema). In the final part of our contribution we assessed the impact and interactions role of cinematography on the sociolinguistic dynamics of the country. As for the bibliography, the most important study is the sociolinguistic-oriented study of Tullio De Mauro (1984), then the studies of Maraschio, Raffaelli and Cresti. The most complex monograph is that of Brunetta from 1994, the most up-to-date is the extensive study of Rossi from 2006 which also deals with some scarcely explored aspects. Analyzing the language of cinema from diachronic and synchronic perspective, we tried to prove the thesis on the specificity and the variety of semiotic means of the cinema compared to television.

Key words. Neorealistic cinema. Television. Written italian. Spoken italian.

1. Introduzione

L'influenza linguistica esercitata dai mezzi mediatici non alfabetici rappresenta un fenomeno ricco di sfaccettature e assai difficile da valutare in blocco. Ci sforzeremo quindi di individuare i caratteri più peculiari legati all'influenza linguistica esercitata dai *mass-media* non alfabetici ai fini del processo di alfabetizzazione in Italia, alla quale hanno contribuito pure altri fattori sociologici extralinguistici unificanti (l'industrializzazione, le migrazioni interne, la stampa) favorendo il passaggio di ampi strati di utenti dalla condizione originaria di diglossia e di analfabetismo a quella di italofoni[1].

Apriamo le nostre riflessioni con una valutazione complessiva degli effetti differenziati sull'unificazione linguistica, legati all'avvento dei mezzi mediatici, passando quindi a concentrare la nostra attenzione sul cinema sonoro che durante il decennio

[1] In base ai dati forniti dal De Mauro la percentuale di analfabeti nell'anno 1951 ammontava a 5 milioni e mezzo, di cui 3.700.000 vivevano nelle regioni meridionali, i quali sommandosi ai circa 3.700.000 semianalfabeti, pareggiavano quasi i 7.800.000 alfabeti. Afferma il De Mauro: «Se all'italofonia, intesa nel senso di un uso abituale dell'italiano erano estranei nel 1951 ancora quasi 26 milioni di individui, la italofonia come potenzialità d'uso della lingua per iscritto o anche nel parlare può considerarsi estesa con sicurezza al 77% degli individui, se non al 87%, cioè a tutti, meno gli analfabeti completi» (De Mauro, 1984: 64).

postbellico ha rappresentato la prima fonte di conoscenza della lingua nazionale, nonché il mezzo mediatico più efficace, atto a modificarne l'assetto. In questo contesto i dialetti, destinati ad un progressivo declino[2], hanno rappresentato uno dei mezzi espressivi privilegiati dal cinema del periodo postbellico, aprendosi ad un ampio ventaglio di impieghi. Uno degli aspetti più peculiari, legato all'analisi della funzione unificante, esercitata da fattori sociologici interagenti con il processo di italianizzazione nel periodo postbellico, coincide con l'obiettiva difficoltà di definire con esattezza il differente livello di influenza esercitata dai singoli mezzi non alfabetici (radio, cinema e televisione) e alfabetici (la stampa) nonchè da altri fattori di natura istituzionale (scuola e servizio di leva). Per il medium cinematografico, oggetto della nostra analisi, adotteremo il criterio di tripartizione proposto dal Raffaelli (1983) tra cinema muto, nel quale la parte visiva veniva integrata da realizzazioni verbali a prima voce (dalle prime proiezioni nel 1896 al 1908 circa), cinema muto, con l'adozione sistematica di didascalie scritte (fino al 1929); e cinema sonoro.

2. Mezzi alfabetici e non alfabetici

A differenza della stampa, che ha avuto un livello di incidenza sul processo di italofonia certamente più elevato rispetto a quello della scuola (come dimostra il sensibile incremento della media di lettori negli anni del secondo dopoguerra) il cinema, insieme alla radio prima e alla televisione dopo (a partire dagli anni ´50, ha svolto un'azione assai più incisiva, rendendo sempre più familiari moduli e modelli linguistici unitari in aree nelle quali dominava ancora l'analfabetismo. Un discorso a parte occorre invece fare per la stampa, il cui contributo nell'ambito del processo di italianizzazione coincide in massima parte, assieme alla radio, con la diffusione dell'uso formale scritto della lingua, contribuendo fortemente alla sua standardizzazione. Se è vero da una parte che il *medium* alfabetico della stampa, con ridotte possibilità di interscambio linguistico coi lettori, ha consolidato l'acquisizione della lingua comune in vasti strati della popolazione, dall'altra però esso appare svantaggiato dalla fissità e «stazionarietà» del messaggio, non solo sul piano della diffusione quantitativa, ma anche sotto quello della strategia della scrittura. Questo, nonostante il vantaggio, teoricamente attribuibile alla stampa, legato alla durata del messaggio trasmesso dal mezzo alfabetico[3], provvisto di una maggiore forza di penetrazione sia sotto l'aspetto della durata che della profondità, dato che la durata si dilata nel tempo, con la possibilità che venga assimilato più volte e «ammettendo ricezioni da parte dello stesso soggetto, che nel corso dello stesso atto ricettivo può tornare indietro con l'occhio e rileggere il già letto» (De Mauro, 1984: 431).

Valutando il contributo linguistico dei singoli mezzi di comunicazione di massa bisogna rilevare l'obiettiva difficoltà di fissare una caratteristica linguistica generale, comune a tutti i *mass media*, alfabetici e non alfabetici (inclusa la radio, dato il loro elevato grado di diversità. Nell'individuare pertanto i tratti più distintivi del cinema va sottolineata la distanza che separa il cinema e la televisione dalla radio e dalla stampa che hanno esercitato nel

---

[2] Sul lento ma irreversibile regresso del dialetto, acceleratosi fin dagli anni del dopoguerra, così il Beccaria : «È un peccato dover rinunciare a questo bilinguismo. Nel 1951, stando alle statistiche di De Mauro, il 35,75 della popolazione italiana aveva rinunciato al dialetto come strumento di comunicazione, il 18,5% soltanto lo aveva abbandonato completamente, mentre il 65% lo usava ancora normalmente in ogni circostanza. Dieci anni dopo almeno il 23% degli italiani parlava abitualmente in lingua, poco più dell'85% usava esclusivamente il dialetto. Tra il 1968 e il 1970 l'italiano si era ormai esteso al 50% della popolazione» (Beccaria, 1988: 76).

[3] Circa la limitata azione di alfabetizzazione svolta dalla stampa quale tramite di propagazione del registro parlato e informale nel dopoguerra, la causa dell'impossibilità di superare il limite invalicabile costituito dall'analfabetismo e dalla diglossia, assai forte soprattutto nelle regioni meridionali, viene ricondotta dal De Mauro anche all'elevato costo del giornale. «La stampa raggiungeva quasi tutta la popolazione non analfabeta, comprendendo un bacino di utenti pari a poco meno di 15 milioni di persone, mentre nel secondo dopoguerra la media italiana delle famiglie in cui si legge la stampa periodica o libri è del 59,2%» (De Mauro, 1984: 119).

dopoguerra l'importante funzione di diffondere dal centro alla periferia (sostenendo l'opera fondamentale di alfabetizzazione svolta tradizionalmente dalla scuola) modelli linguistici convenzionali, rigidamente omogenei e uniformi[4]. Rispetto ai mezzi alfabetici quelli non alfabetici[5] risultano sempre più caratterizzati (a partire dagli anni Settanta) dalla tendenza all'eterogeneità e al plurilinguismo; in particolare, il medium televisivo che all'inizio aveva prima propagato forme di italiano prevalentemente omogenee, contribuendo al processo di italofonia e al superamento dell'ostacolo della diglossia in misura assai più incisiva rispetto alla radio e alla stampa. L'elemento più significativo di differenza rispetto al cinema sonoro è quello della compresenza nel medium televisivo di una varietà di moduli e registri linguistici presenti in una stessa trasmissione[6], che presuppongono un grado di pianificazione linguistica assai più alto, basandosi su testi scritti.

Esaminando la funzione svolta dal medium cinematografico e da quello televisivo, va detto che, malgrado i mezzi audiovisivi non abbiano potuto garantire una piena e organica competenza linguistica del bacino eterogeneo dei suoi utenti, hanno consentito, grazie al loro carattere popolare e alla loro forza di penetrazione, l'acquisizione di una pluralità di esperienze linguistiche, assimilate in modo alquanto disorganico e con vistosi deficit a livello di competenza linguistica nei confronti del messaggio assimilato; con la tendenza da parte di certe fasce di utenti linguistici a trasferire meccanicamente nell'uso informale della lingua e all'interno di contesti dialettali segmenti testuali, approssimativamente assimilati. Su un piano più specifico è lecito affermare che la televisione e la stampa hanno contribuito a diffondere «un ampio repertorio di espressioni appartenenti a vari sottocodici linguistici, spesso usate con effetto deformante nel riuso dei titoli dei film famosi» (Trifone, 2007: 132).

Rispetto alla televisione, caratterizzata fino all'inizio degli anni ´70 da un prevalente carattere di uniformità e di livellamento che accompagnava il livello di standardizzazione formale e di stilizzazione del linguaggio della televisione, il cinema si distingue per la diversità dei suoi canali semiotici, legati alla varietà dei generi, nonché alla varietà all'interno del singolo film e alla differente personalità dei registi e degli sceneggiatori. Un altro tratto significativo del cinema sonoro rispetto al medium televisivo è, oltre alla varietà dei mezzi linguistici impiegati (più aperti all'ingresso di modalità discorsive tipiche del parlato) anche la capacità, superiore ad ogni altro medium, di eludere il vincolo della normatività.

Uno dei tratti più specifici del cinema, che ha rappresentato dagli anni ´30 fino al primo decennio postbellico il tramite mediatico forse più potente di unificazione linguistica, coincide con il progressivo divergere (dopo l'avvento del neorealismo) dal fattore della standardizzazione, tipica della lingua della stampa e, in quegli anni, in misura minore, per il medium televisivo. Il suo maggiore elemento di novità, a partire dal secondo dopoguerra, oltre al carattere di «popolarità», consiste nel massimo margine di divaricazione dei moduli linguistici impiegati. La superiore capacità di penetrazione del cinema rispetto ai mass media alfabetici emerge anche confrontando le percentuali di lettori di giornali e di frequentatori di sale cinematografiche, dalle quali emerge come il cinema abbia rappresentato nel secondo dopoguerra, anche in termini di percentuale, la prima fonte di conoscenza della lingua nazionale. Un ulteriore elemento distintivo del cinema postbellico, in particolare di quello neorealista, rispetto agli altri mezzi alfabetici e non alfabetici, coincide come vedremo

[4] La loro caratteristica «è quella di non essere una varietà autonoma di lingua, ma di usare all'interno dei *mass-media* codici presenti nel repertorio della comunità italiana, nella loro varietà» (Cortelazzo, 1990: 46).

[5] Negli anni ´50 era assai cospicua la massa degli utenti linguisti che fruiva soltanto del mezzo televisivo quale unica fonte di sapere e di svago, anche se ciò non ha portato ad una reale drastica riduzione dei dialettofoni e degli analfabeti, il che fa pensare che dopo gli anni ´70 «il potenziale formativo della televisione dal punto di vista strettamente linguistico si è esaurito più o meno con la prima generazione di utenti» (Simone, 1987: 57).

[6] «Laddove invece i servizi, trasmessi in diretta offrono anch'essi un impianto formale ma solo parzialmente pianificato in anticipo, le interviste rispecchiano le abitudini linguistiche degli intervistati, spesso con un utilizzo di varietà del repertorio caratterizzate diatopicamente e diastraticamente» (Cortelazzo, 1990: 56).

a prescindere dalle percentuali[7] con l'operazione di assemblaggio di varietà linguistiche popolari o di fenomeni di plurilinguismo (tipici i film di Rossellini) e, in particolare, con la costante presenza nella produzione filmica di congenite spinte differenziatrici che dagli anni ´50 hanno portato ad una sempre più marcata diversificazione dei moduli linguistici impiegati.

2.1. Lingua e cinema nel secondo dopoguerra

Nel passare ad analizzare le caratteristiche più specifiche del linguaggio del cinema neorealista occorre valutare il suo livello di incidenza ai fini dell'alfabetizzazione, definendo le principali caratteristiche del cinema prima dell'avvento del neorealismo e tracciando una necessaria linea di demarcazione fra il cinema del secondo dopoguerra e quello del periodo 1930-1945[8], che comprende gli anni della dittatura fascista e del periodo bellico. Non va tuttavia trascurata la presenza di voci di dissenso da parte di intellettuali e cineasti contro la cinematografia di facciata del regime, come dimostra la vicenda del regista Marco Emmer, arrestato e torturato per aver combattuto con i partigiani oppure lo scandalo causato dal film di Visconti *Ossessione* (1943), clamorosa rottura dei canoni estetici cari al fascismo.

Sul piano linguistico, la caratteristica principale relativa al periodo dell'anteguerra è la presenza dominante di un tessuto stilistico rigidamente livellato e uniforme, che contribuisce a diffondere un italiano medio e neutro «non caratterizzato nè geograficamente né socialmente; un italiano pressoché uguale per vecchi e giovani, per uomini e donne; un italiano, insomma, piuttosto monolitico, plasmato piuttosto sulle strutture dello scritto che sul parlato» (Maraschio, 1992: 141). Modelli linguistici alquanto omogenei caratterizzano anche il parlato formale e aulico del periodo anteriore al neorealismo, rafforzando la tendenza al conformismo linguistico nazionale. Sotto quest'aspetto un settore di notevole resistenza alla spinte innovative è rappresentata dalla lingua del doppiaggio (sul «doppiaggese» v. Rossi, 2006: 266) soprattutto nella traduzione di film americani, intrisa di vocaboli aulici e di toscanismi (*desinare, fo* o *babbo* nei film *Cime tempestose* e *Sabrina*) diffondendo un modello di lingua nazionale piuttosto convenzionale e opaco, privo di inflessioni dialettali

I prodotti cinematografici nostrani, ispirati, al contrario, a soggetti contemporanei, contribuiscono a portare alla luce la fermentante e multiforme realtà delle varietà regionali, attraverso le quali i registi del neorealismo (Rossellini, Visconti o De Sica) fanno risaltare l'enorme distanza fra il dialetto, quale codice affettivo e istintivo, e la lingua ufficiale, avvertita come estranea e innaturale. Le prime testimonianze di fenomeni di biliguismo o di plurilinguismo sono il film del 1948 *Un americano in vacanza* di Zampa (dove si alternano pariteticamente i codici linguistici dialettali di uno scugnizzo napoletano, di una ragazza siciliana e di un pescatore delle valli di Comacchio), la commedia popolare di Castellani *Due soldi di speranza* (1951) oppure il film di Comencini *Proibito rubare* (1948), dove la

---

[7] Secondo il De Mauro in Puglia, in Basilicata, in Calabria esse sono rispettivamente del 34,3% e del 58,7; in Sicilia del 38,4 e del 64%, nel Lazio meridionale e Campania del 45,9% e 63%; in Sardegna del 50,9 e del 69%. Sui livelli di diffusione del cinema negli anni ´50 il De Mauro osserva: «un sondaggio dell'Istat nel 1958 consentì di stabilire una percentuale anche più alta, quella del 64,9%. La percentuale minima dei frequentatori degli spettacoli cinematografici si ha tra i coltivatori dipendenti (57,5%), la massima tra imprenditori e liberi professionisti (84,8% ed entrambe sono prossime alla media globale; altresì non distanti sono la massima (Roma e provincia 76%) e la minima (Abruzzi 46,3%) percentuale regionale» (De Mauro, 1984: 163).

[8] Sulla possibilità di collaborazione fra cinema e letteratura, che tocca la punta massima durante la stagione è di notevole interesse il giudizio negativo, espresso da L. Pirandello dopo l'avvento del cinema sonoro nell'articolo *Se il film parlante abolirà il teatro*: «[...] dare la parola alla cinematografia, non rappresenta mica un rimedio al suo errore fondamentale, perchè anzichè sanare il male lo aggrava, sprofondando la cinematografia più che mai nella letteratura. Con la sua parola impressa meccanicamente nel film, la cinematografia, che è muta espressione di immagini, viene a diventare una copia meccanica del teatro, una copia per forza cattiva, perchè ogni illusione di realtà sarà perduta» (Pirandello, In: *Il Corriere della Sera*, 16.6.1929).

possibilità di rinunciare al dialetto per il protagonista del film è assai più difficile del previsto: «se io volessi toscaneggià farei la figura del fesso, quando invece io parlo dialetto mi capisco»)[9]. L'esplosione del parlato e delle varietà regionali di italiano popolare nel dopoguerra, assunte ad oggetto di rappresentazione dal cinema neorealista, segna una svolta di fondamentale importanza, facendo del grande schermo la proiezione dell'anima collettiva e l'elemento di coagulo delle tensioni e aspirazioni collettive delle masse di spettatori, alla ricerca di un linguaggio filmico nuovo e popolare, che si nutrisse di cose e non di parole. Proprio nel cinema neorealista, con Rossellini, Comencini De Santis, Visconti, De Sica, Zampa, Camerini, si realizza uno strettissimo connubio fra cinema e letteratura, fra registi e scrittori[10], puntando soprattutto sulla naturalezza del dialogo. Questo anche se «il parlato cinematografico non può mai avere l'identico carattere di spontaneità del parlato quotidiano» (Cresti, 1987: 61), non essendo sottoposto all'azione di filtraggio dei mezzi mediatici.

Un forte tratto di peculiarità, che caratterizza il repertorio linguistico dalla stagione neorealista fino ai nostri giorni è quindi rappresentato dall'estrema varietà del ventaglio dei moduli linguistici con puntate verso il plurilinguismo e il mistilinguismo, insieme al regresso dell'italiano aulico e letterario, utilizzato ora per lo più in chiave «espressionistica» e a scopi parodistici. Si pensi, nel fortunato filone della parodia degli anni Cinquanta, agli esilaranti gag dell'attore comico Totò sull'aulicità della lingua (il gag dell'aulicità risalirebbe a Petrolini, ripreso poi da Macario) facendo emergere, insieme alle varietà dell'italiano regionale informale, sottoposto nel dopoguerra a rapide modificazioni, realtà economicamente depresse, ancorate ad arcaici modelli di comportamento e di costume. La rapidità dei mutamenti socio-economici in corso innesca nei personaggi dei film una forte accelerazione e dilatazione del loro potenziale linguistico, allargandone, con effetti spesso irresistibilmente comici, il ventaglio delle possibilità espressive, nello sforzo da parte dei protagonisti dei film di adeguarsi alle esigenze legate ai nuovi orizzonti aperti dal miracolo economico.

Roma (gli stabilimenti di Cinecittà vengono inaugurati il 21 luglio del 1948) diventa il luogo di elezione per sceneggiatori e registi spesso non romani come De Sica, Fellini, Pasolini e Zavattini, principale teorico e precursore della poetica del neorealismo nel film di Blasetti *Quattro passi fra le nuvole* (1942), di cui egli era sceneggiatore, portando alla ribalta un universo umano popolare, ribollente nelle realtà periferiche delle borgate romane. Si delineano così le nuove coordinate di comunicazione verbale del neorealismo[11] che veicolano nel circuito della comunicazione linguistica contenuti inediti, espressi spesso attraverso la bocca di bambini, come nel film di Rossellini *Paisà,* di Comencini *Proibito rubare* o di De Sica *Sciuscià* («come vivi?» «m'arrangio»; «Dove dormi?», «Dove capita»).

Il cinema neorealista, fondendo con le sue scelte tematiche e linguistiche lo spazio reale con quello cinematografico scardina l'uso tradizionale della lingua, puntando «su una dilatazione lessicale, su una scoperta delle possibilità di interazioni linguistiche e

---

[9] I protagonisti del film, scugnizzi napoletani non sanno né leggere né scrivere, ma in compenso sfoggiano l'americano, come fa uno di loro quando dice: «io spicco americano, were you fromm Joe? »

[10] Fra le numerose opere letterarie portate sullo schermo dai registi neorealisti vale la pena almeno di ricordare i film di De Sica *Ladri di biciclette* del 1948, (tratto dal romanzo omonimo di Bartolini) e il *Miracolo a Milano* (1951) adattamento del romanzo di Cesare Zavattini *Totò il buono*. La sensibile distanza che separa la resa cinematografica dall'opera letteraria, ridotta al ruolo di fornire motivi di ispirazione, si riflette nelle parole dello stesso De Sica a proposito del film *Ladri di biciclette*, una sorta di manifesto programmatico sulla poetica del neorealismo: «Il mio scopo nel film è di rintracciare il drammatico nelle situazioni quotidiane, il meraviglioso nella piccola cronica, anzi della piccolissima cronaca, considerata dai più come materia consunta» (De Sica, 1948).

[11] Nel romanzo *Il sentiero dei nidi di ragno* Calvino definisce così la poetica del neorealismo: «Il neorealismo non fu una scuola. Fu un insieme di voci, in gran parte periferiche, una molteplice scoperta delle diverse Italie, anche delle Italie fino ad allora più inedite per la letteratura. Senza la varietà di Italie sconosciute l'una all'altra o che si supponevano sconosciute senza la varietà dei dialetti e dei gerghi da far lievitare e impastare nella lingua letteraria, non ci sarebbe stato neorealismo» (Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*: 1947).

comunicative» (Brunetta, 1995: 32) e rappresentando, attraverso l'iperocchio della macchina da presa, il fermentante paesaggio sociolinguistico che fa da sfondo e la varietà delle situazioni linguistiche che lo caratterizzano: dalla situazione di analfabetismo dei ragazzi (nel film del 1948 *Proibito rubare* o *Sciuscià* del 1946) a quella di bilinguismo tra italiani e tedeschi nel film (*Roma città aperta* di Rossellini); tra americani e italiani nel film *Un americano in vacanza* di Zampa (1945) oppure di diglossia nel film *La terra trema* di Visconti (1948), segnalando all'attenzione un patrimonio sommerso, legato alla variegata realtà delle varietà linguistiche popolari. Il film del dopoguerra che esprime più drammaticamente l'impossibilità di comunicazione fra parlanti in dialetto e i liberatori americani è l'episodio siciliano di *Paisà* (1946).

Ragazzo: «I vostri compagni si n'ierono stamattina. Si n'ierono. Non sono ca'».

Americano: « What did he say? They take us for the Germans ».

È però nel film *La terra trema* (1948) di Visconti, tratto dal romanzo del Verga *I Malavoglia* (facente parte di una trilogia sul mondo del Sud) che l'uso esclusivo del dialetto come lingua onnivalente raggiunge il suo culmine, accompagnando la rappresentazione di una realtà arcaica che però, a differenza di quanto accade nel Verga, assume in Visconti una marcata connotazione ideologica, quasi scolpita nel dialetto parlato dai personaggi del fim. Il suo impiego a volte esasperato ha avuto l'effetto di rendere quasi del tutto incomprensibili i dialoghi del film, suscitando notevoli proteste da parte della critica cinematografica di allora e sollevando il problema controverso sulla legittimità delle opere cinematografiche in dialetto. Il significato radicale della svolta legata all'uso esclusivo del dialetto nel film di Visconti coincide soprattutto col fatto che il dialetto è assunto quale corrispettivo linguistico di una drammatica realtà sociale di arretratezza, contribuendo a fissare nella coscienza nazionale il rapporto di interconnessione fra dialetto e realtà sociale (da una prospettiva sociolinguistica, fra la varietà diatopica e diastratica della lingua) aprendo la strada all'uso riflesso del dialetto. In tal senso il cinema neorealista in dialetto ha rafforzato il senso che i dialetti «siano forme collegate a quanto di provinciale, di invecchiato, di risibile permaneva nella società italiana, forme dunque da considerare come relitti archeologici del passato» (De Mauro, 1984: 124).

L'impiego dei dialetti[12] (con esiti estremi nel cinema neorealista) confluisce nel filone della commedia all'italiana degli anni Sessanta (*Divorzio all'italiana, Matrimonio all'italiana* o *Ieri oggi e domani*) e trova i suoi diretti presupposti in film come *L'oro di Napoli* (1954) o in film drammatici come *Rocco e i suoi fratelli* (1960) dove il dialetto lucano viene assunto da Visconti, (in un film permeato da molteplici influssi letterari, quando il neorealismo era già tramontato) a cifra paradigmatica di una condizione umana di inferiorità e di discriminazione linguistica. Oltre alla realtà multiforme dei dialetti (o se si preferisce «varietà regionali di italiano») uno degli aspetti più significativi del paesaggio cinematografico del dopoguerra, è la tendenza in personaggi per lo più dialettofoni al mistilinguismo, con contaminazioni linguistiche e colorite invenzioni maccheroniche, attuate sulla base delle lingue straniere. Il personaggio che meglio di tutti interpreta la vocazione allo sperimentalismo linguistico nell'Italia di allora (5 milioni di analfabeti, con una densità superiore al 50% nelle regioni meridionali e nelle isole) è l'attore comico Totò.

2.2. Il «pianeta Totò» e il boom dei dialetti

Analizzando il cinema del dopoguerra quale veicolo privilegiato di italofonia, allargata a strati sempre più ampi socialmente eterogenei di utenti, il tratto più peculiare del cinema del periodo postbellico (peraltro profondamente connaturato allo stesso carattere

[12] Ecco un breve stralcio sull'uso esclusivo del dialetto da parte di Visconti: Ntoni*:* «si non fussi ca custassi troppu travagghiu,'nni camminissi puttarinnilli a Catania a nuatri stissi, 'i pisci. E non 'nchirici i cianchi a idd.i; Pescatore: Nun ti spagnati, Cola, ca iddi nun si sciarriunu mai» *(La terra trema,* 1948).

popolare dello spettacolo cinematografico) va ricercato nel rinnovamento dei moduli linguistici logori e stantii, propri del linguaggio aulico della tradizione, caro al Fascismo. La svolta epocale è segnata sopratutto dai due film «manifesto» del neorealismo *Roma città aperta* (1945) e *Paisà* (1946) di Rossellini, contribuendo con il carattere sempre più di massa dello spettacolo cinematografico[13] a fare piazza pulita del passato[14] attraverso l'uso parlato della lingua e facendo risaltare la distanza che separava dalla lingua dell'uso la retoricità dell'italiano formale. Va quindi rivendicato al cinema postbellico il merito di avere contribuito a diffondere, attraverso un loro impiego sempre più largo, la consapevolezza dell'esistenza delle varietà popolari di italiano[15], cariche di un implicito valore di denuncia sociale, come equivalente linguistico di una situazione di arretratezza economica e culturale (il dialetto siciliano in film come *La terra trema* (1948), il napoletano in *L'oro di Napoli* (1954), o di una condizione di sradicamento nel dialetto lucano in *Rocco e i suoi fratelli*[16] (1960) riflettendo la coscienza «di quanto ci fosse di ridicolo, di folclorico, di provinciale e di subalterno e di squalificante nell'uso del dialetto» (De Mauro, 1984: 124).

Limitando l'uso del dialetto all'interno di una rappresentazione comica, il cinema neorealista ha impresso una potente accelerazione alle spinte verso il plurilinguismo, parallele al declino dei dialetti, diffondendo varietà popolari regionali di italiano, assai più aderenti alla dinamica evolutiva della società italiana nel dopoguerra. Le sollecitazioni plurilinguistiche sfociano nella carica espressionistica «del pianeta Totò» (Brunetta, 1995: 137) attraverso un'eccezionale disponibilità ad un'ampia scala di sperimentazioni linguistiche, spaziando dal francese allo spagnolo e generando numerosi «totoismi» (Rossi, 2006: 231) divenuti proverbiali (*eziandio, sfizio, ciofeca*). Si pensi al film di Steno *Totò, Eva e il pennello proibito* (1959), quando Totò, alla domanda del facchino spagnolo «Usted habla español?» risponde: «sì, ho avuto la spagnola»; oppure all'uso parodistico di espressioni auliche nel film *Imperatore di Capri* (1950), facendo risaltare la retoricità di arcaismi («quisquilie») o di burocratismi («è d'uopo»). La scala delle sperimentazioni linguistiche comprende, oltre al francese in *Totò a colori* di Steno e Monicelli («Noblesse oblige, la nobiltà è obbligatoria») e al latino nel film *Totò le Moko* («Castigat ridendo mores, castiga ridendo i mori») perfino il portoghese: «Sai come si dice in portoghese il tempo è denaro? The time is scudos».

Il film che attesta meglio l'eccezionale arte verbale di Totò (con tutte le gradazioni possibili a scopo ora ludico-deformante, ora ironico-satirico) è *Totò Peppino e la ... malafemmina* (1956), mettendo meglio a frutto i gag dell'aulicità attraverso un impiego spesso incongruo di numerosi moduli linguistici, percepiti dallo spettatore come innaturali e avulsi dall'uso comune della lingua. La tendenza ad ostentare la conoscenza delle lingue straniere emerge ad es. dal film *In pretura* (1953) dove Sordi esibisce il suo bilinguismo yankee-trasteverino: «modera, modera che io conosco bene l'americano di Kansas City». Talvolta la scarsa padronanza delle lingue coinvolge entrambi gli interlocutori, come nel film

---

[13] Così il Brunetta: «Tra il ´45 e il ´55 l'aumento della spesa a favore dei consumi cinematografici è di natura reale e supera, di gran lunga, quello relativo alle spese per manifestazioni sportive e teatrali. Una prima leggera inversione di tendenza si comincia a registrare solo alla fine degli anni Cinquanta, quando ad un forte aumento dei costi dei biglietti, corrisponde una sensibile caduta del numero degli spettator» (Brunetta, 1995: 9).

[14] Sulla sostanza linguistica prevalentemente artificiosa del cinema ai tempi del fascismo così la Cresti : «Nel primo periodo del sonoro che va dal ´30 al ´45, sia per le restrizioni linguistiche di tipo politico, sia per una quasi spontanea tendenza a riprendere il linguaggio del teatro contemporaneo, si ebbero dei prodotti generalmente molto incerti, scoloriti e poco significativi dal punto di vista dell'originalità linguistica» (Cresti, 1987:60).

[15] Le differenze linguistiche emergenti da questa coraggiosa opera di mediazione linguistica svolta dai registi neorealisti, nel tracciare una sorta di Atlante linguistico dei dialetti, evocavano nell'immaginario collettivo la distanza geografica delle singole regioni, raggiunte dai protagonisti di un viaggio simbolico della speranza.

[16] In film come *Rocco e i suoi fratelli* (tratto da un'opera letteraria di Giovanni Testori) o *Il posto* (1961) di Olmi l'utilizzo del dialetto serve a far risaltare drammaticamente le lacerazioni sociali che scuotono le metropoli industriali in seguito alle massicce migrazioni interne, che condurranno alla progressiva fagocitazione delle realtà dialettali, quale corrispettivo linguistico di realtà sociali e culturali inferiori e subalterne.

del 1960 *Le olimpiadi dei mariti* («Vuoi parlare Italianisch?». «Poco poco». «Per fortuna neppure io)». I dialetti rappresentano pertanto nella produzione neorealista il mezzo più efficace di rottura con il passato[17] (in sintonia con l'allargamento dell'orizzonte linguistico che spinge molti personaggi ad ampliare le proprie conoscenze linguistiche), esprimendo la varietà dell'universo linguistico, legata alle realtà regionali[18] e respingendo il diaframma della lingua aulica della tradizione[19], percepita come estranea e innaturale. Al di là del fatto se si trattasse all'inizio di dialetti (tesi questa del De Mauro) o di varietà regionali popolari di italiano (come sostiene invece la Cresti) ciò che più conta a nostro giudizio è la funzione di rottura del nuovo linguaggio cinematografico rispetto al linguaggio impettito della tradizione letteraria, intrecciandosi, sul terreno del linguaggio della canzone, con la rivoluzione canora attuata in quegli stessi anni da Modugno (v. Coveri: 1992).

Nell'ambito del progressivo processo di divaricazione dei dialetti accade spesso che più varietà di dialetti si susseguano con un ibrido impasto in uno stesso film, come accade ad esempio nei due film capostipiti della stagione del neorealismo *Abbasso la miseria* (1945) e *Abbasso la* ricchezza[20] (1946). Mentre il cinema popolare del dopoguerra, catapultando gli italiani fuori dalle loro case nei luoghi più remoti (v. *Nuovo Cinema paradiso)* contribuiva sensibilmente al superamento della diglossia e dell'analfabetismo nel Paese, il dialetto, grazie alla potenza irradiatrice del cinema neorealista, conquistava per la prima volta un ruolo pienamente paritario rispetto al codice ufficiale della lingua nazionale, diventando spesso un metro ideale con cui valutare le possibilità di sopravvivenza da parte dei personaggi che lo parlano. Così accade in *Paisà,* prima nelle battute in dialetto veneto fra il partigiano Cigolani e il contadino e poi quando uno dei pescatori, catturato dai fascisti esprime la sua paura di morire, senza indulgere a toni enfaticamente eroici, con le parole crudamente realistiche in dialetto «M'ho pissà addosso come un putìn».

Lontano dai moduli linguistici assai più rigidi e ripetitivi della radio, costretta, in forza della sua stessa natura ad impiegare moduli linguistici piuttosto sobri e monocordi e comunque poveri di modulazioni prosodiche, il cinema postbellico nella sua massima espansione, ha trovato a partire dal 1954 un valido sostegno nella televisione, destinata a prendere progressivamente il posto del cinema. La particolare forza d'urto del linguaggio filmico nel periodo postbellico coincide con la riproduzione realistica della pluralità di forme linguistiche circolanti nel Paese, che non venivano però assunte dal cinema neorealista meccanicamente, ma sottoposte ad un'attenta operazione di vaglio e filtraggio. In sintonia con

---

[17] Va segnalato «il prevalere nelle didascalie del muto e nel parlato degli anni Trenta di una lingua impettita, non senza, nelle didascalie, influsso della canzonetta, dell'opera lirica e della letteratura» (Mengaldo, 1994: 71).

[18] Sul linguaggio filmico del periodo postbellico così il Cortelazzo: «La vistosa presenza dei dialetti (come mimesi della realtà sociale rappresentata soprattutto nella produzione neorealista dell'immediato dopoguerra, con il suo pluridialettalismo e plurilinguismo; oppure come mezzo di evocazione dello scomparso mondo contadino, ad esempio nel film di Olmi *L'albero degli zoccoli*); uso delle varietà regionali di italiano o presentazione di produzioni mistilingui in dialetto; italiano regionale (soprattutto forme stereotipate della varietà romana) negli anni Cinquanta; ed invece tipi di italiano locale nei decenni successivi); tentativi artificiali di ibridismo linguistico (per esempio nel film *Brancaleone alle crociate*)» (Cortelazzo, 1990: 58).

[19] Il culmine della comicità nel film *Totò, Peppino e la... malafemmina* nella scena della dettatura della lettera alla ragazza (la «malafemmina») che si suppone abbia sedotto il nipote di Totò e di Peppino, giunti a Milano da Napoli alla sua ricerca. Entrambi sono costretti a costatare la conoscenza dell'italiano, misurandosi, con l'arduo problema della punteggiatura come è chiaro da queste sequenze: «Veniamo noi con questa mia addirvi, una parola. Addirvi. Punto! Due punti! Ma sì, fai vedere che abbondiamo. Abbondantis in abbondandum». La lettera è costellata da numerosi fraintendimenti tipici di chi adopera normalmente l'italiano popolare, avventurandosi su terreni che gli sono estranei (scambia *parente* con ‚parentesi' e scimmiotta, come si è già detto, i pomposi moduli linguistici della burocrazia). Per concludere, non si può quindi che dare ragione a Rossi, quando definisce il brano «un microritratto di linguistica dell'italiano popolare» (Rossi, 2006: 238).

[20] Nel film si alternano cinque o sei dialetti diversi, «dalla cameriera veneta al mediatore ligure, al guardiano piemontese, nonchè ai protagonisti romani e napoletani, mentre si afferma la capacità di porre al centro della scena personaggi rimasti sempre ai margini con l'intenzione di dare loro la parola» (Brunetta, 1995: 34).

la poetica del neorealismo fatta di immagini tratte dall'emergenza della realtà quotidiana e catturate dall'iperocchio della macchina da presa, che scopre «il contatto vitale con la realtà» (Minkovski), cioè una sorta di compenetrazione del tempo dello schermo con il tempo corale dell'intero Paese[21]. Nasceva una lingua «franca», voce di realtà periferiche ed espressione di un sincronismo vissuto collettivamente con attori non professionisti, privi di nomi altisonanti. Una lingua popolare e multiforme, che vibrasse all'unisono con le cose, un linguaggio filmico, che nel film di Rossellini del 1954 *Viaggio in Italia* (Zavattini era l'autore del soggetto del film) viaggiasse dalle risaie del vercellese, ai rioni di Napoli, alle borgate di Roma e alle miniere siciliane oppure a ritroso, come nel film di Germi *Il cammino della speranza* (1950), che ha per protagonisti un gruppo di siciliani emigrati clandestinamente.

La maggiore novità del cinema neorealista, legata al repertorio linguistico basato sulle varietà regionali[22], non consiste tanto nel fare emergere i dialetti, ma nel riplasmarli, trasformandoli nel codice linguistico degli affetti e dei sentimenti, laddove il codice dell'italiano ufficiale è quello più consumato della consapevolezza. Sulla forza d'impatto legata alla pluralità di varietà linguistiche popolari trasferite sullo schermo, si può affermare che «nessun altro *medium* come il cinema del periodo neorealista ha rappresentato meglio un paese in movimento verso un traguardo di unificazione linguistica, ma anche impegnato in un difficile guado tra dialetto e lingua» (Simone, 1984: 57).

Riassumendo, la funzione innovativa svolta dal cinema neorealista del dopoguerra va colta nell'azione di sommovimento e di rinnovamento sia sul piano del costume che su quello dell'assetto della lingua, dando per la prima volta diritto di cittadinanza a varietà regionali di lingua, veicolate tramite la macchina da presa. Il cinema, prima ancora della comparsa della televisione (1954), ha rappresentato il fenomeno sociologico linguisticamente unificante forse più significativo prima del boom economico degli anni Sessanta, contribuendo a rimuovere l'ostacolo della diglossia e dell'analfabetismo, nonché al declino del modello linguistico monocentrico del fiorentino, applicato piuttosto meccanicamente dalla scuola di allora.

2.3. Cinema e dialetti dopo gli anni Sessanta

Utilizzando dapprima i dialetti come sinonimo di naturalezza nell'ambito di una rappresentazione realistica di contenuti e sentimenti popolari il cinema postbellico ne ha riplasmato la forma, facendo risaltare, in particolare attraverso i gag dell'aulicità (Totò) la distanza che separava l'italiano formale dall'italiano popolare nell'uso quotidiano della lingua. Esauritasi la stagione neorealista intorno alla metà degli anni ´50 (su una popolazione di circa 47 milioni – secondo i dati del Dauzat – i dialettofoni erano ancora 27 milioni e soltanto il 19% della popolazione parlava abitualmente in italiano) i dialetti, adoperati spesso in misura estrema dai registi del neorealismo[23] (*La terra trema* e *Paisà*) sotto l'onda d'urto

[21] Analizzando la funzione preminente del cinema (nel 1953 gli spettatori dei 10.000 cinematografi presenti nel territorio nazionale erano ben 800 milioni, per un incasso di 92 miliardi di lire) quale *medium* privilegiato ai fini della diffusione dell'italofonia nel dopoguerra, il Cortelazzo afferma: «caratteristica dello spettacolo cinematografico, fin dagli anni Sessanta, è stata la popolarità, anche per il suo basso costo, ma anche per il suo concentrarsi nelle città. Il carattere di spettacolo popolare per eccellenza cui si assiste indipendentemente dal tema e dalla qualità del film è andato perso con l'avvento della televisione (ed infatti il numero degli spettatori, dopo aver raggiunto il valore più alto nel 1955, è sceso costantemente, fino a subire un vero tracollo negli anni Settanta), la conseguenza è stata, fin dagli anni Sessanta la specializzazione di molte sale cinematografiche (cinema d'essai, cinema a luci rosse, ecc.) con la selezione di pubblici diversi» (Cortelazzo, 1990: 43).

[22] La Cresti scorge sotto la leggera patina del dialetto «la presenza di quella forma comunicativa, che gli italiani già usavano, che era largamente diffusa e funzionante, ma della quale mancavano riconoscimenti e rappresentazioni, oggi chiaramente identificabile come varietà regionale, che gli esperti hanno cercato di definire all'inizio degli anni Sessanta, quando il cinema se ne serviva da almeno un decennio» (Cresti, 1987: 62).

[23]«I film etichettati col nome di neorealisti altro non erano che racconti di narratori orientali. Come l'Oriente l'Italia vive in strada. In *Miracolo a Milano* De Sica spinge il racconto orientale fino all'estremo» (Cocteau).

delle migrazioni interne hanno continuato a rappresentare una componente essenziale negli anni ´70 (*Amarcord* di Fellini, *Quant'è bellu lu murire acciso* di Lorenzini), anche se sottoposti ad un processo di «pidginizzazione» (Brunetta: 1995) o ad uso riflesso. Negli anni del boom, con l'avvento del cinema d'autore (Visconti, Fellini, Antonioni, Pasolini) e della commedia all'italiana (Germi, Risi, Comencini, Monicelli) il cinema fornisce una mappa dei mutamenti economici e di costume come anche dei cambiamenti linguistici in corso.

Le imponenti trasformazioni sociali durante gli anni del miracolo economico dal 1958 al 1963 (aumento della produzione industriale, incremento dei consumi, boom della motorizzazione, sviluppo del turismo) proiettano i miti del miracolo economico al centro dello schermo (*I delfini* di Maselli*, Il sorpasso* di Risi, *Il boom* di De Sica). Senza più rappresentare l'ingrediente linguistico prevalente, i dialetti sopravvivono nell'ambito di una rappresentazione a 360 gradi da parte del cinema, amalgamandosi con la sostanza polimorfa[24] delle dinamiche linguistiche che percorrono il Paese, modificandone la geografia linguistica. Le dinamiche di comportamento linguistico e le situazioni di pluralità e di frammentazione linguistica (*I soliti ignoti*) fondendosi sociolinguisticamente con le trasformazioni economiche e lo sviluppo industriale del Paese, portano ora alla ribalta, insieme ai gerghi e ad altri linguaggi settoriali come quello della pubblicità (*La voglia matta)*, il prestigio dei dialetti settentrionali, con i quali quelli meridionali sono costretti a coesistere con frequenti contaminazioni come nel film *La ragazza con la valigia* (1960) o *Romanzo popolare* (1974). I dialetti, riducendosi per lo più a nota di colore, confluiscono nel filone delle commedie all'italiana, amalgamandosi con l'italiano regionale (*Divorzio all'italiana, il Federale*).

L'assegnazione nel 1959 del Leone d'oro alla mostra cinematografica di Venezia al film *La grande guerra* di Monicelli rappresenta il momento di svolta del cinema, segnando la rinascita della commedia all'italiana, che si emancipa dalla condizione di genere subalterno, arricchendosi di succhi morali e di ambizioni intellettuali. A partire dagli anni ´70 i dialetti si intrecciano con sollecitazioni plurilinguistiche e con moduli espressivi popolari del parlato-parlato (il gergo demenziale dei giovani nei film di Moretti *Io sono un autarchico* (1977) o *Ecce Bombo* del 1978) oppure con un uso riflesso. Oltre al recupero stereotipato del romanesco (De Sica), del dialetto barese (Banfi) o del fiorentino (Benigni) spicca il dialetto approssimativo e smozzicato di Troisi, contrapposto all'italiano «lingua altra», correggendosi continuamente e «lasciando molte cose non dette o dette a metà» (Simone, 1987: 57)

3. Conclusioni

Prima scuola d'italiano e poi specchio delle manifestazioni di eterogeneità e di plurilinguismo[24], la televisione, dopo avere esercitato nel dopoguerra un'importante funzione di alfabetizzazione[25] a fianco del cinema (propagando molteplici varietà di italiano informale, alternative alla lingua paludata della tradizione e favorendo così lo sviluppo dell'italiano popolare unitario) ha preso dopo gli anni ´80 il netto sopravvento «esercitando un'azione vampiresca nei confronti dei pubblici e delle sale» (Brunetta, 1995: 160) invadendone lo spazio privato e accelerando la crisi del cinema. L'avvento della televisione come esercente cinematografica dagli anni ´80 sotto la spinta della spietata logica di mercato (che ha favorito il sorpasso da parte della televisione, prima stretta alleata nella lotta contro l'analfabetismo, e poi «cannibalizzatrice» del cinema) ha fatto sì che i film fossero concepiti in funzione della

[24] Così il Brunetta «la maggiore mobilità sociale, l'affacciarsi dei giovani sulla scena (*Guendalina, I dolci inganni, il rossetto, La voglia matta*), frantuma un universo linguistico attestato sull'egemonia del romanesco e fa assumere al dialetto un ruolo secondario di rappresentazione di una realtà condannata alla sparizione. Insieme però lo pone a fianco di un italiano assai spesso adottato dalle classi popolari» (Brunetta, 1995: 178).

[25] L'elevata percentuale di analfabetismo che al Sud raggiungeva negli anni ´50 la percentuale del 69%, era alimentata dalla massiccia evasione dell'obbligo scolastico (a quattordici anni dal 1948), pari a circa il 15,4%.

fruizione del destinatario televisivo. La ragione forse principale dell'egemonia del medium televisivo, cui si contrappone la crisi del cinema va ricercata a nostro avviso, oltre che nella sua maggiore continuità di azione rispetto al cinema[26] (costretto per la sua stessa natura a rinnovarsi costantemente), nella sua funzione di cassa di risonanza della pluralità delle tendenze linguistiche e quindi nella latitudine della sua mediazione linguistica[27] legata alla sostanza polimorfa dei messaggi diffusi: italiano colto, lessico politico, linguaggio economico-finanziario, tecnico-scientifico, spaccati di italiano regionale e popolare, modulati in modo da rendere gli enunciati il più possibile accessibili ad un bacino eterogeneo di utenti.

Il cinema[28], dopo avere svolto una funzione linguisticamente unificante e innovativa e divenuto poi «invisibile» con il crollo della produzione in questi due ultimi decenni (secondo il Brunetta gli incassi per i film italiani sono stati nel 1990 appena del 20%) ha continuato ad essere degnamente rappresentato sul piano internazionale da registi di notevole talento (Moretti, Amelio, Salvatores, Tornatore, Risi, Benigni, Tognazzi, Verdone). Conserva comunque i caratteri di specificità di quella che Pasolini chiama «lingua scritta della realtà o di linguaggio degli im-segni» (Rossi, 2006: 526), legati alla varietà dei canali semiotici che la televisione (schiacciata dalla produzione statunitense e dalla logica di mercato che spinge la qualità verso il basso) non possiede in tale misura. Una delle principali peculiarità del cinema, lente filtrante e tramite creativo della cangiante fenomenologia dei processi linguistici ci pare ravvisabile, come si è visto, nella scala di gradazioni della dialettalità, nell'uso degli italiani regionali (talvolta con punte estreme di dialettalità) associate ad enunciati mistilingui.

Résumé. V úvodnej časti príspevku sme poukázali na dôležitú jazykovo zjednocujúcu funkciu, ktorú vďaka „neorealizmu" zohrala talianska kinematografia v druhom povojnovom období. Z diachrónnej aj zo synchrónnej optiky sme kládli osobitný dôraz na špecifické semiotické prostriedky kina oproti televíznemu médiu a zároveň aj na interakčný vzťah vývojovej dynamiky tohto média s niektorými sociologickými javmi.

[26] Sulla tendenza al calo di spettatori dalla metà degli anni ´70 (nell'ordine di una cinquantina di milioni di biglietti in meno all'anno) aggravatasi nel corso degli anni ´90, Kezich nel 1982 affermava: «c'è la tentazione di dare una risposta dispettosa alle ricorrenti inchieste giornalistiche su come risolvere la crisi del cinema. Bisogna fare film sul mondo contadino parlati in dialetto bergamasco» (Kezich cit. In: Brunetta, 1995: 163).

[27] Fra le iniziative promosse dalla televisione negli anni ´60 per accelerare il processo di italianizzazione va ricordato il programma «Non è mai troppo tardi», trasmesso tutti i giorni per circa mezz'ora e diretto ad un pubblico televisivo costituito da adulti analfabeti. Grazie alla trasmissione, condotta dal maestro elementare Alberto Manzi, che venne interrotta dalla RAI nel 1968, sembra che abbia ottenuto il diploma di scuola elementare circa 1 milione e 400 mila italiani (almeno secondo i dati forniti dalla RAI).

[28] Il boom dei film italiani nel ventennio 1959 – 1980 venne favorito da una serie di interventi di sostegno da parte dello stato (nel 1965 entrò in vigore la legge 1213 che favoriva i prodotti italiani di qualità) con in testa alle classifiche film come *Il Gattopardo, La dolce vita, L'armata Brancaleone, il Generale Della Rovere.*

Bibliografia

BECCARIA, G. L.(1988), *Italia = no,* Milano: Garzanti.
BRUNETTA, G. P. (1995), *Cent'anni di cinema italiano* (2 voll.), Bari: Laterza.
CORTELAZZO, M. (1990), *Lingue speciali. La dimensione verticale*, Padova: Unipress.
CRESTI, E. (1984), "L'italiano in prima visione", In: *Italiano e Oltre*, Firenze. La Nuova Italia Editrice.
DE MAURO, T. (1984), *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari: Laterza.
MARASCHIO, N. (1992), "L'italiano del doppiaggio", In: *Lingua in movimento,* Firenze.
MENGALDO, V. (1994), *Storia della lingua italiana*, *il Novecento*, Bologna: Il Mulino.
RAFFAELLI, S. (1985), *Cinema e dialetti,* Firenze: Le Lettere.
ROSSI, F. (2006), *Il linguaggio cinematografico*, Roma: Aracne editrice.
SIMONE, R. (1984), "Specchio delle mie lingue", In : *Italiano e Oltre*, Firenze. La Nuova Italia Editrice.
TRIFONE, P (2007), *Malalingua*, Bologna: Il Mulino.

Nicola Cardia
Katedra romanistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Komenského
Gondova 2
SK-818 01 Bratislava
Repubblica Slovacca