

Il dialetto salentino nei prodotti cinematografici

Alessandro Bitonti, Antonio Romano, Claudio Russo¹

1. Introduzione

Al di là degli scopi commerciali, i prodotti cinematografici vengono solitamente realizzati per essere fruiti da un determinato tipo di pubblico. Naturalmente la tendenza dovrebbe essere quella di poter abbracciare il numero maggiore di utenti e, per fare ciò, i registi necessitano di una lingua aperta, sufficientemente marcata ma, possibilmente, priva di elementi criptici. Questo, in linea di principio, vale per le opere a carattere nazionale o internazionale; ma quando il prodotto audiovisivo riguarda aree geograficamente marginali, la componente verbale diventa il marchio caratterizzante dell'intera narrazione.

In questo senso il dialetto non solo rappresenta un modello linguistico, ma è anche rappresentativo di valori culturali e sociali. Se in passato il dialetto veniva variamente utilizzato in opere disimpegnate (come *Poveri ma belli* di Dino Risi) o anche di tipo documentaristico (come *La terra trema* di Luchino Visconti), oggi il dialetto serve sia a marcare la diatopia e la diastratia dei personaggi che a veicolare immagini e atteggiamenti rispetto a un dato tema. Il ruolo del dialetto è quindi quello di connotare, sul piano valoriale ma anche stilistico, l'opera cinematografica.

2. La produzione filmica salentina

Una parte della produzione filmica salentina² non fa uso esclusivo del dialetto (v. §§ 3 e 4), ma pone particolare attenzione alla variazione linguistica mettendo in relazione i diversi elementi del repertorio dell'italiano contemporaneo. I poli linguistici sono rappresentati, dunque, dal dialetto salentino e dall'italiano dell'uso medio che si dissolvono in un continuum fatto di italiano regionale e popolare e di registri colloquiali, spesso tendenti verso il basso.

Nel cinema *made in Salento* risulta oggi evidente una continuità diacronica e sincronica con i prodotti di altre aree e, in linea con gli studi di Raffaelli e

¹ I paragrafi sono così ripartiti: 1 e 2 ad A. Bitonti, 3 e 4 ad A. Romano e 5 ai tre autori. C. Russo, ha inoltre rivisto e commentato costruttivamente l'intero contributo.

² Il Salento, insieme alla Puglia, ha avuto in anni recenti uno sviluppo crescente sul piano delle produzioni cinematografiche e crescente è ancora l'interesse da parte dei cineasti, non solo locali. Secondo i dati della Fondazione Apulia Film Commission, dal 2008 a oggi oltre 80 prodotti cinematografici e televisivi sono stati realizzati in Puglia.

Rossi³, si possono senza dubbio riconoscere prodotti dalla dialettalità imitativa, stereotipata ed espressiva.

Attori come Roberto Benigni, Massimo Troisi o Carlo Verdone avevano favorito, a partire dagli anni '80, una caratterizzazione dialettale costituita da forte variabilità linguistica ma anche da tratti areali marcati facilmente riconoscibili. Tale attenzione alla variabilità è ancora oggi molto viva e le sceneggiature che vengono scritte sono contraddistinte da un certo ibridismo linguistico, grazie al quale è possibile innestare marche dialettali su testi italiani. Per quanto artificiale possa essere tale operazione, i risultati sembrano andare sia nella direzione di un certo uso realistico delle lingue (anche se spesso con risultati poco convincenti) sia nella conservazione di personaggi stereotipati ai quali vengono affidati determinati tratti linguistici.

In questa sezione prenderemo in esame tre film girati e ambientati in Salento: *Liberate i pesci* (Cristina Comencini, 2000), *Fine pena mai* (Davide Barletti e Lorenzo Conte, 2007) e *Il paese delle spose infelici* (Pippo Mezzapesa, 2011).

2.1. Liberate i pesci

Liberate i pesci è una commedia del 2000 girata quasi completamente in italiano. Il *setting* è quello di una salentinità onnipresente, anche nell'italiano regionale dove si esprime soprattutto attraverso marche fonetiche e prosodiche (v. es. al § 4, anche in riferimento alle condizioni di oralità simulata)⁴.

Fortissima è la presenza di un italiano dell'uso medio che si risolve spesso con la riduzione del congiuntivo a favore dell'indicativo (1, 2) e con frequenti dislocazioni (3):

(1) Michele: *stavi nella culla, piccolo piccolo, mi guardavi con quell'aria, tutto schifato, come se puzzavo.*

Giovanni: *puzzassi.*

[...]

Michele: *io voglio che vi sposate davanti a me.*

(2) Michele: *svelti, prima che arrivano i Siamesi!*

(3) Michele: [...] *domani, papà lo interroga lui al maestro.*

³ Fra tutti si vedano S. RAFFAELLI, *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano*, Firenze, Le Lettere, 1992; ID., *Il parlato cinematografico e televisivo*, in L. SERIANNI, P. TRIFONE (a cura di), *Storia della lingua italiana*, Torino, Einaudi, 1994; F. ROSSI, *Il linguaggio cinematografico*, Roma, Aracne, 2006; ID., *La lingua del cinema*, in M. APRILE (a cura di), *Lingua e linguaggio dei media* (Atti del Convegno di Lecce, 22-23 settembre 2008), Roma, Aracne, 2010, pp. 89-120.

⁴ Si segnalano anche regionalismi lessicali come ad esempio *femmina* e *sposalizio*, sentiti come regionali e che il GRADIT (T. DE MAURO (a cura di), *Grande dizionario italiano dell'uso*, Torino, Utet, 1999) marca come obsoleti.

All'italiano popolare appartengono alcuni usi verbali scorretti (4, 5), occorrenze occasionali di allocuzioni inverse (3, 6) e frequenti malapropismi lessicali, legati soprattutto a forestierismi (7):

(4) Michele: [...] *perché lui non riusciva a impararmi proprio niente.*

(5) Michele: *eehhh, ci hai riflesso eccome.*

(6) Michele: *quando ha finito la scuola gli ho detto: senti a papà, da uomo a uomo, ma tu da grande che cosa vuoi fare?*

(7) *Laguna* (per 'lacuna'), *videoghem* (per 'videogame'), *kalascichinikorf* (per 'kalashnikov').

Come evidente dagli esempi, tutti questi tratti sono affidati a un unico personaggio: un ricco e incolto malavitoso locale. In maniera stereotipica si sottolineano i caratteri del boss mafioso attraverso un registro basso e usi linguistici impropri con lo scopo sostanziale, trattandosi di una commedia, di creare ironia ed effetti ludici.

In questo film il dialetto è invece affidato alla presenza di un gruppo di musicisti locali, i *Sud Sound System*⁵, che iniziano e concludono la loro scena cantando dei loro brani. Il dialogo invece è costruito attraverso enunciati mistilingui spesso possibili grazie alla presenza di omofoni:

(8) Saverio: *mmh, questa è terra di pasticciotti, la terra di rustici, la terra de la pasta culle cozze, de pignata de purpu, culle patate [...].*

Anche dal punto di vista del contenuto si citano pietanze della cucina locale⁶ che servono a tratteggiare alcuni aspetti culturali del Salento e a evidenziare il rapporto fra il racconto e l'ambientazione.

2.2. Il paese delle spose infelici

Il paese delle spose infelici, film drammatico del 2011, è ambientato nella provincia tarantina; palesi sono le marche diatopiche e diastratiche. Dell'italiano regionale ad esempio, si può notare l'uso di *mo'* (Francesco: *mo' vengo!*) al posto di 'adesso', l'accusativo preposizionale (Commerciante: *saluta a Tommaso, maleducato!*), l'ausiliare *tenere* al posto di 'avere' (Fratello di Zazà: [...] *tiene i capelli lunghi come una femmina.*) e il verbo *stare* invece del locativo 'c'è' (Zazà: *oh, devi venire? Sta pure il tagadà!*; Zazà: *ma a Bari non sta il campo in erbetta?*), forme apocopate come *uaglio'* e *raga'*, l'uso

⁵ Di cui si discute nel contributo di A. BITONTI, in questo stesso volume.

⁶ In una seconda scena del film si sentiranno citare i *turcinieddhri* (involtini fatti di interiora di agnello) e i *cìciri e ttria* (pasta con ceci), piatti tradizionali della gastronomia salentina.

transitivo di verbi di movimento (Amico: *escilo tu il film che ci dobbiamo vedere*), espressioni come *stanno uccisi a fiato* oppure [*mettetevi le pattine se no*] *fanno le stampe a terra*.

Al registro colloquiale appartengono enunciati contenenti l'avverbio *manco* (Zazà: *manco se ha vinto la coppa dei campioni*; Zazà: *non si prende manco il fastidio di venire*), inversioni sintattiche degli elementi frasali per produrre costruzioni marcate (Zazà: *questo tutte le para, mister!*; Madre: *nemmeno dal gommista sta andando*). Anche in questo film, come per il precedente, si registrano semplificazioni nell'uso dei modi verbali con l'indicativo al posto del congiuntivo (Annalisa: *avete paura che mi butto?*; Zazà: *e se poi morivi?*; Zazà: *[...] che se ero grande, ti portavo via io*; Zazà: *se stavi tu qua, col cazzo che ti venivo a trovare!*). Al giovanilese appartengono i numerosi disfemismi (Zazà: *il culo ci fanno quelli!*; Amico: *quella è una troia*; Francesco: *che cazzo fai, aho!?*; Amico: *vieni a fartelo anche tu un trimone*; parole come *stronzate*, *ricchione*, *coglione*).

In questo film, dunque, il dialetto (d'influenza dichiaratamente pugliese, più che salentina) è un codice latente, mitigato dalla presenza di un italiano regionale altamente interferito e orientato verso il basso. Va sottolineato inoltre come al centro dello sviluppo narrativo vi sia un gruppo di adolescenti e i tratti utilizzati hanno prevalentemente carattere emotivo ed espressivo, mettendo in rilievo la componente ludica della comunicazione giovanile.

2.3. Fine pena mai

Altrettanto significativo è l'uso del dialetto in *Fine pena mai*, film drammatico del 2007, nel quale la voce narrante, che è quella del protagonista, si esprime sempre in italiano mentre i dialoghi sono un continuo passaggio dalle varietà dell'italiano al salentino: il dialetto utilizzato è sicuramente preminente rispetto all'italiano, ma assenti sono gli arcaismi, che avrebbero sicuramente reso più criptica la testualità⁷.

Anche in questo caso rilevanti sono i tratti tonetici, prosodici e fonetici dell'italiano regionale che saranno esemplificati meglio nel §3⁸.

Dato il tema sociale del film⁹, si potrebbe pensare ad una significativa differenziazione linguistica dei personaggi. Tale caratterizzazione è parzialmente stereotipica: i criminali parlano in dialetto, le donne in italiano e il protagonista, probabilmente per esigenze narrative e di comprensibilità, utilizza

⁷ Riferimenti ad alcune scelte operate nei suoi prodotti sono in D. BARLETTI, *Cinema, realtà, docufiction*, in APRILE (a cura di), *Lingua...*, cit., pp. 149-152 [NdR].

⁸ Vanno qui evidenziati in particolare i casi specifici di raddoppiamento fonosintattico o di peregminazione (ad es. *s'ha ppermessu, l'ha ssapire, a rrobba*).

⁹ Ricordiamo che si tratta di un film/documentario, ambientato negli anni '80, sulla vita di un malavitoso salentino.

il misto. In realtà la lingua non è diastraticamente diversificata: tutti tendono a mescolare italiano e dialetto in vario modo. Solo un personaggio femminile, la moglie del protagonista (Daniela), sembra utilizzare l'italiano (regionale), anche quando gli altri interlocutori producono commutazioni di codice, come nell'esempio seguente:

(9) Antonio: *a te pure piace divertirti, quantu a mmie la rrobba la vendo e pportu li sordi a ccasa, e bbasta. (Pausa). Di un po', ti sembro uno zombie?*

Daniela: *non mi piace quello che sta succedendo?*

Antonio: *ma cce ha ssuccedere?*

Il dialetto, in questo passaggio e in molti altri, serve a marcare il ruolo dominante del protagonista principale e a connotare il ruolo del personaggio femminile come debole e marginale.

Si può sostenere che è il misto, non più la varietà locale, a contrassegnare alcuni ruoli. I cambi di codice presenti nello scambio successivo evidenziano, ad esempio, il carattere negativo di un altro personaggio femminile (la moglie di un boss) in opposizione alla moglie del protagonista (ritratta come personaggio dai caratteri negativi meno spiccati):

(10) Moglie di Nasino: *le donne come te non devono essere tristi. Te lo posso dare nu consiglio da amica? Con gli uomini devi giocare, comu allu casinò. Devi farli sentire belli, bravi, importanti; tocca cu bbluffi. Tie faci finta ca su' lloro ca proteggono noi.*

Daniela: *sembra che stai parlando di bambini.*

Moglie di Nasino: *no cani, su' ccomu cani.*

Gli enunciati mistilingui italiano/dialetto sono realizzati sia attraverso commutazioni di codice sia mediante cambi di codice intrafrasale. Nella seguente interazione, il ruolo dell'italiano non è marginale, serve piuttosto a demarcare la presa e la chiusura dei turni di conversazione.

(11) Gianfranco: *io non so contare (pausa) acquai qualcunu s'ha ppermessu cu ppigghia na cosa ca nu gli appartiene e, cu ttuttu lu rispettu, signuria l'ha ssapire addù sta sta rrobba.*

Informatore: *a rrobba ca sta ccercati ha passata de cquai, ma nun bè ccosa noscia. Mo' andate a mare e restateci.*

Antonio: *non c'è problema, io so contare, sciamu cumpa'!*

Casi di commutazione di codice come questo mettono in evidenza fattori emotivi legati alla situazione comunicativa: ognuno dei personaggi deve dimostrare il proprio potere e afferma il proprio ruolo cercando di governare la conversazione e i relativi passaggi di turno.

Nell'esempio seguente invece la transizione all'italiano non sembra motivata. Si è in presenza di *code-mixing*, frequenti in questa produzione, possibile per la compatibilità sintattica e lessicale fra italiano e dialetto.

(12) Nasino: *Toniu, noi dobbiamo rimanere uniti, 'ncucchiati.*

Antonio: *nu bbè ffacile restare uniti se qualcunu tene l'hotel e gli altri niente.*

Nasino: *cumpa', pe sta fiata nunn'aggiu 'ntisu; me bbasta cu mme teni d'occhii lu vagnone, cu mme scopri ca sta mme futte e ccu mme lu spari, se si' ccapace.*

Tuttavia, Nasino enfatizza il suo enunciato traducendo in dialetto l'aggettivo 'uniti' con *ncucchiati*, rendendo funzionale il suo cambio di codice. Anche la frase in dialetto contiene lessemi strutturalmente vicini all'italiano e questo evita quei *code-switching* che, chiaramente, nelle produzioni cinematografiche servono a favorire la comunicabilità e la comprensibilità da parte del pubblico.

Nonostante il riflettore stretto su vicende della malavita salentina, non siamo in presenza di un gergo, né di un dialetto arcaico o criptico, ma di un mistilinguismo funzionale alla progressione drammaturgica che sottolinea, senza calcare troppo la mano, i ruoli sociali e i punti di vista dei personaggi.

La lingua di *Fine pena mai*, pertanto, è di tipo imitativo: si può sostenere, senza tenere in considerazione l'appropriatezza di ogni enunciato, che l'uso del misto (tendenza già significativa negli anni '80, gli anni di ambientazione della pellicola) è la scelta più vicina al repertorio attuale dell'italiano. Ma questo vale anche per gli altri prodotti cinematografici esaminati, caratterizzati, oltre che dai cambi di codice, anche da numerosi colloquialismi, da usi espressivi dei dialetti e delle varietà regionali e diastratiche di area salentina.

3. Dialettalità salentina al cinema

3.1. Recitare è mentire?

L'attore (o il doppiatore), si sa, è un professionista in grado d'incarnare diversi personaggi, stili e modi. Tra questi rientrano in molti casi la scelta della lingua (quando possibile) e il controllo sugli usi di questa, anche quando si tratta d'interpretare o doppiare personaggi che parlano 'male'¹⁰.

In molti casi, anche assistendo a un'interpretazione singola, siamo in grado di dire se l'interprete stia recitando 'bene' (cioè se ci sta ingannando) o se reciti

¹⁰ Per una rassegna di argomenti in tema si veda E. DI FORTUNATO, M. PAOLINELLI (a cura di), *La questione doppiaggio: barriere linguistiche e circolazione delle opere audiovisive*, Roma, Aidac, 1996; M. PAOLINELLI, E. DI FORTUNATO, *Tradurre per il doppiaggio. La trasposizione linguistica dell'audiovisivo: teoria e pratica di un'arte imperfetta*, Milano, Hoepli, 2005.

‘male’ (cioè se si sta tradendo), oppure se stia facendo finta di ‘recitare male’ (perché il suo personaggio mente o finge). Questo ci è consentito in modo tanto più agevole quanto più il tipo di lingua (e il diasistema) ci è familiare.

Sappiamo che, per varie ragioni, da un certo momento in avanti si è cominciato a narrare più diffusamente di fatti legati a specifiche realtà regionali nei media. Formati alla scuola del cinema dei ‘telefoni bianchi’ o della prima televisione italiana, molti autori hanno lavorato dapprincipio edulcorando alcuni contenuti (ma questo non ci riguarda qui) oppure stemperando le maggiori asperità del dialetto nella convinzione che questo dovesse lasciar posto a una lingua monolitica, mezzo della coesione nazionale e del progresso¹¹.

In quella lingua, però, molti nostri personaggi non erano a loro agio e gli italiani più avvertiti erano immediatamente in grado di smascherare l’inganno e giudicare istrionica la prova (immaginiamo che questo dev’essersi verificato anche alcune volte a teatro)¹².

Il cinema dei dialettofoni, dunque, non decolla e, d’altra parte, anche uno straordinario “Riso Amaro” può suonare poco convincente su questo piano in certe sue parti, sacrificate nell’apprezzabile anelito di raggiungere un pubblico allargato (v. §§ 1 e 2).

A un certo momento però, come si vedrà nelle sezioni seguenti, qualche autore alla spicciolata ci prova e si accorge che, probabilmente grazie al fatto che i tempi sono maturi per questo: 1) un certo pubblico nazionale (e perfino internazionale, a condizione di fornire un adeguato servizio di adattamento) viene raggiunto lo stesso; 2) lo spettatore scopre nuovi paesaggi sonori, ancora più realistici, e si affeziona alle sonorità di uno spazio linguistico smisuratamente vario; 3) la finzione ci guadagna perché lo spettatore esperto non si sente ingannato. Come non menzionare, a questo punto, “L’albero degli zoccoli” (di Ermanno Olmi, 1978) e, più vicino a noi, “L’uomo che verrà” (di Giorgio Diritti, 2009)¹³?

Quanto tutto questo stia giovando oggi ai dialetti singoli e alla preservazione della diversità linguistica nazionale è una questione che molti specialisti si stanno ponendo, anche alla luce di esempi diversi e talvolta molto più generali. È così che, mentre ci interroghiamo sulla *vitalità interna* ed

¹¹ Su questi temi si veda anche A. ROSSI, *La lingua del cinema: Introduzione, Analisi linguistica, Testi, Riferimenti bibliografici*, in I. BONOMI, A. MASINI, S. MORGANA (a cura di), *La lingua italiana e i mass media*, Roma, Carocci, 2003, pp. 93-126.

¹² Si pensi anche a Carmelo Bene che si è fatto apprezzare senz’altro moltissimo per i contenuti della sua opera e magari anche per l’ottima recitazione – all’orecchio attento, però, all’ascolto delle sue numerose e splendide esecuzioni, non sfugge l’impaccio della lingua.

¹³ La critica italiana si è invece divisa sulla scelte linguistiche di Spike Lee, comprensibilmente spaesato (come noi lo siamo di fronte agli *slang* americani), nel suo pur dignitoso (e spettacolare) “Miracolo a Sant’Anna” (2008).

esterna dei dialetti¹⁴, anche la lingua dei media e dei prodotti commerciali, in generale, sta cambiando, lasciandosi affascinare sempre più spesso da questi¹⁵.

Nel paragrafo seguente proviamo a dare un giudizio qualitativo su alcuni prodotti cinematografici salentini ricorrendo ad alcune osservazioni specifiche che possono sembrare quantitative, e quindi oggettive, ma che altro non sono che il frutto di una riflessione condotta con il punto di vista di un madrelingua salentino, esperto non in quest'arte, ma in quella – appresa sul campo – di non farsi imbrogliare dal suo interlocutore.

3.2. Prodotti più o meno interessanti sul piano linguistico

I pionieri nel documentare pregi e difetti delle genti salentine in opere di carattere cine-televisivo si presentano già con caratteristiche ben diverse sul piano linguistico.

Utili ma frammentari brani di parlato spontaneo sono nell'episodio “Le tarantate” (o “La vedova bianca”, di Gianfranco Mingozzi in “Le italiane e l'amore”, 1961) e nel documentario “Tarantula” (di G. Mingozzi, 1962, con commento sonoro di Salvatore Quasimodo)¹⁶.

Si avverte, invece, una condizione di oralità simulata, caratterizzante molti prodotti cinematografici degli anni '60-'80, in alcuni lavorati semi-professionali giunti fino a noi, nei quali il riferimento maldestro all'italiano e la cattiva abitudine della sonorizzazione in studio (era anche il periodo del grande successo del playback) produce materiali molto poco affidabili¹⁷.

¹⁴ Si vedano, tra gli altri, G. FRANCESCATO & P. SOLARI FRANCESCATO, *Timau: tre lingue per un paese*, Galatina, Congedo, 1994; G. BERRUTO, *Lingue minoritarie e sociolinguistica del contatto*, in C. CONSANI, P. DESIDERI (a cura di), *Minoranze linguistiche. Prospettive, strumenti, territori*, Roma, Carocci, pp. 17-31.

¹⁵ A questo tema sono ora dedicati alcuni contributi in A. ROMANO, M. RIVOIRA, I. MEANDRI (a cura di), *Aspetti prosodici e testuali del raccontare: dalla letteratura orale al parlato dei media* (Atti del X Convegno Nazionale dell'Associazione Italiana di Scienze della Voce, Torino 22-24 gennaio 2014), Alessandria, Dell'Orso, 2015.

¹⁶ Quest'ultimo è ora distribuito in DVD in allegato a G. MINGOZZI, *La taranta: il primo documento filmato sul tarantismo*, Calimera, Kurumuny, 2009.

¹⁷ Uno degli ultimi esempi è stato il corto “Giulietta la Zingara” di Mario Fiordaliso (AssoCineClub di Lecce), ispirato alla novella di M. MONTINARI, *La zingara*, in “La Zagaglia: rassegna di scienze, lettere ed arti”, X (39), 1968, pp. 344-350. Il filmato è stato premiato al Festival Internazionale del Cinema di Salerno nel 1985. I suoi testi sono recitati in studio (con sonorizzazione scarsamente sincronizzata e *voice-talent* opinabile; le registrazioni sono avvenute a Lecce nello studio di Fulvio Monaco, ma il montaggio verosimilmente a Cinecittà). Il dialetto, che sarebbe stato lingua naturale di quasi tutti i dialoghi della pellicola, è relegato a due o tre parole intercalate inavvertitamente. I salentinissimi ‘attori-doppiatori’ sembrano invece fieri del loro italiano scolastico e istrionico. Siamo, appunto, negli anni '80, momento di massima affermazione dell'italiano regionale anche in contesti di dialettalità spontanea (repressa, con risultati talvolta umoristici). Si deve a Mario Monsellato la recente riproposizione del filmato su *youtube* (https://www.youtube.com/watch?v=oT_sXVACJPk). Cfr. I. TEMPESTA, A. BITONTI, *Cultura letteraria e tradizioni linguistiche in Puglia. Fra ragni e tarantole. Identità e lingue nuove*, Roma, Aracne, 2013.

Condizioni linguisticamente imbarazzanti si determinano qua e là anche in prodotti recenti e con buona distribuzione. Ad es. in *Fine pena mai* (di Davide Barletti e Lorenzo Conte, 2007, oggetto di più accurate riflessioni al § 2.3), Claudio Santamaria recita in salentino con deciso accento romano¹⁸.

Ma persino in opere dello stesso autore, si notano risultati linguisticamente più o meno convincenti volta per volta. Molto, nella qualità complessiva, dipende dal copione, ma nelle *performance* dei singoli interpreti molto dipende dagli attori stessi (che si ritrovano talvolta da un film all'altro) e dalle modalità d'interazione tra loro. Ad es. ne "I galantuomini" (di E. Winspeare, 2008) si nota una recitazione maggiormente istrionica in certi passaggi (sicuramente a causa delle forzature nel *code-switching* per evitare soluzioni dialettali poco comprensibili, v. §2). In alcuni casi si tratta degli stessi attori di cui, invece, si offre al § 4 una valutazione linguistica di alcune prestazioni giudicate molto convincenti.

Molto altro si potrebbe dire ed esemplificare, in quest'ambito, ma ci limitiamo qui solo a due annotazioni finali di carattere molto diverso. Infatti, da un lato, resta interessante il documento che offre *Gitanistan - Lo Stato immaginario delle famiglie Rom-Salentine* (di Pierluigi De Donno, Claudio Giagnotti, 2014) che non ci è stato possibile visionare finora. Dall'altro, agli antipodi, una menzione a parte merita, naturalmente, "I Resti di Bisanzio" di Carlo Michele Schirinzi (2014) e tutta la filmografia di nicchia legata all'attività di questo regista. Le sue produzioni si avvalgono di strumenti narrativi sofisticati, basati su immagini e modalità di ripresa e montaggio sperimentali e avanguardiste, nelle quali le produzioni linguistiche dei locali emergono raramente, costruendo una sorta di colonna sonora 'dissociata', volta a indurre una visione provocatoria dell'esperienza di vita in territorio salentino¹⁹.

4. Dialetto e identità nel cinema di E. Winspeare

Concentrandoci sull'opera di E. Winspeare, cominciamo col dire che, nel complesso, *mutatis mutandis*, la cifra di quest'autore è fortemente identitaria e poggia quindi notevolmente sulle sonorità della lingua²⁰.

¹⁸ Questa condizione è tuttavia interessante perché fa rivivere ai salentini l'esperienza, poi non così insolita, del trapiantato in Salento da altre regioni d'Italia che impara le lingue locali. La situazione è però molto diversa perché l'apprendimento avviene in quel caso in modo spontaneo e si basa sulla lingua realmente parlata e udita. Nella recitazione, purtroppo, invece, il canale di apprendimento è mediato dallo scritto (v. Conclusioni). Un caso diverso è quello di Cosimo Cinieri (tarantino) che sfoggia una pronuncia adeguata in "Pizzicata" (v. § 4.1).

¹⁹ Nonostante gli autori siano consapevoli dei rischi di limitare a una dimensione locale l'universalità di un'opera d'arte, è interessante notare come i tratti dialettali siano qui chiamati in causa sia come portatori d'identità culturali locali, sia come rappresentanti universali di culture "lontane" (o meglio, "periferiche").

²⁰ Lui stesso ha ammesso in più occasioni di essere motivato da una grande passione per il territorio (si dice "ammalato di salentinitudine") e impegnato nella "ricerca dell'autenticità".

Oltre all'occasionale commistione di codice che caratterizza complessivamente molti dei suoi lavori (v. § 2), la scelta della lingua è rinviata in fondo alle competenze e alle capacità specifiche dei singoli attori (che infatti interpretano personaggi di paesi diversi) e alla moderazione nell'uso di arcaismi e idiotismi di non facile accesso all'intera comunità salentina. Una cura è inoltre riposta nella stesura iniziale delle sceneggiature (in collaborazione con autori diversi), nella specializzazione del dialetto allo stile del personaggio e alle situazioni fittizie che vive nel film.

Così come accade nella vita reale, nella trama del film si ricostruiscono, infatti, situazioni sordide, nelle quali domina il ricorso a un dialetto turpe e volgare, che si alternano con momenti di estrema poesia, in cui lo stile dei dialoghi può rasentare il bucolico.

Da un sottofondo di usurai, contrabbandieri, politici corrotti, ladri, drogati e prostitute, che esprimono concetti rozzi con modalità di costruzione dei messaggi talvolta sgraziate e incolte (quasi tutti capaci di esprimere una certa tenerezza), emergono personaggi, giovani e anziani, talora deboli e corruttibili, ma dotati di un'onestà di fondo che li fa parlare in modo elaborato ma schietto (talvolta gli stessi che sono inclini al vizio si ritrovano momentaneamente redenti a esprimere emozioni di grande poesia, mentre gli 'onesti' possono perdere le staffe).

Data la buona disposizione degli interpreti e del direttore, nella qualità linguistica di questi prodotti (forse anche perché i tempi sono cambiati) spesso quasi non s'avverte la condizione di oralità simulata.

Consideriamo in particolare la lingua di tre film.

4.1. Pizzicata

“Pizzicata” è un film del 1996 sceneggiato e diretto da Edoardo Winspeare e interpretato in parte da attori non professionisti, ma vede la partecipazione di Cosimo Cinieri (tra gli altri) in uno dei ruoli principali del film.

Con questo prodotto siamo negli anni '90 e assistiamo alla ricerca pionieristica dell'uso di un linguaggio pseudo-spontaneo nella finzione. Si tratta di una novità (1) rispetto ai film-documentario dei decenni precedenti, in cui la lingua poteva essere spontanea, ma basata su un testo altrettanto imprevedibile, oppure improvvisata, e (2) rispetto alle narrazioni cinematografiche precedenti (e successive) basate sì su uno *script*, ma concepito e recitato prevalentemente in italiano. Si afferma in questo film il ricorso a una narrazione originale e a una scrittura che fa ricorso per la prima volta a personaggi la cui lingua esclusiva è il dialetto e a interpreti che offrono spesso una recitazione egregia sul piano della spontaneità linguistica.

È questo uno dei fatti salienti che approfondiamo nei paragrafi seguenti con esempi da due film successivi in cui la tecnica pare affinarsi e in cui si

generalizza il ricorso a non professionisti (che, in qualche modo, cominciano a diventarlo).

4.2. Sangue vivo

“Sangue Vivo” è un film del 2000 diretto da E. Winspeare e sceneggiato da G. Cecere e dallo stesso regista²¹. Tutti gli attori salentini sembrano perfettamente a loro agio con le lingue adoperate nel corso del film (italiano e dialetto) e con il loro uso nella recitazione.

Da questo film abbiamo selezionato e commentato i seguenti passaggi²².

1) Scena 2, (Madre) *M'aggiu ddisciatata de scantu – nu ssacciu percè... U cafè te lu pi(j)i?* ‘Mi sono svegliata all’improvviso – non so perché... Il caffè **te lo** prendi? [vs. *Lu cafè nu tte lu piji?* (p. 8)]²³. I dettagli dell’analisi sono disponibili in Fig. 1.

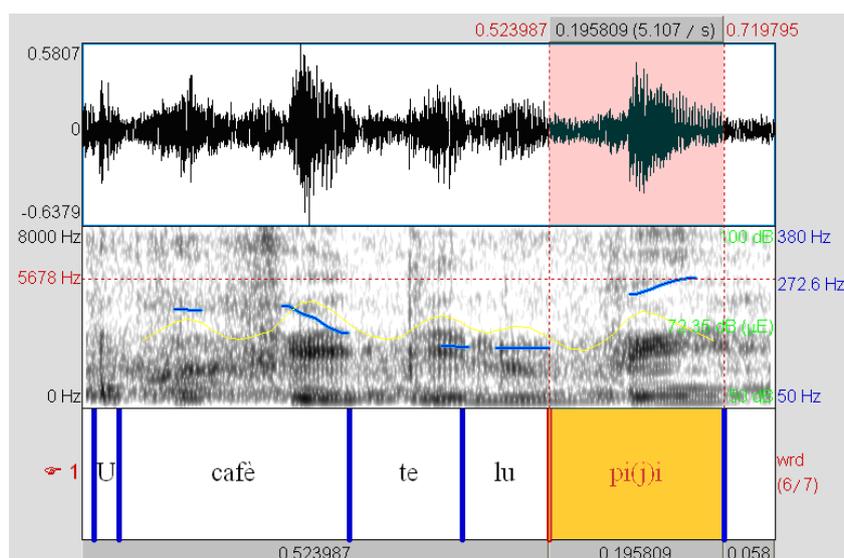


Fig. 1 – Voce di Addolorata Turco (Madre): *U cafè te lu pi(j)i?* ‘Il caffè **te lo** prendi?’ (enunciato, dislocato tipico del parlato, nel quale il primo sintagma è tematizzato e il secondo presenta un’intonazione interrogativa totale tronca) [00h01m40s].

²¹ V. G. CECERE, E. WINSPEARE, *Sangue vivo: soggetto e sceneggiatura*, Nardò, Besa, s.d. [2006].

²² L’estrazione dell’audio è avvenuta dal DVD distribuito da Dolmen Home Video srl.

²³ Per ogni passaggio analizzato si riporta tra [] il testo tratto da G. CECERE, E. WINSPEARE, *Sangue vivo*, cit. Si noti la buona cura riposta dagli autori nella trascrizione del parlato dialettale (diversamente da quanto accade in molta ‘cattiva’ letteratura locale).

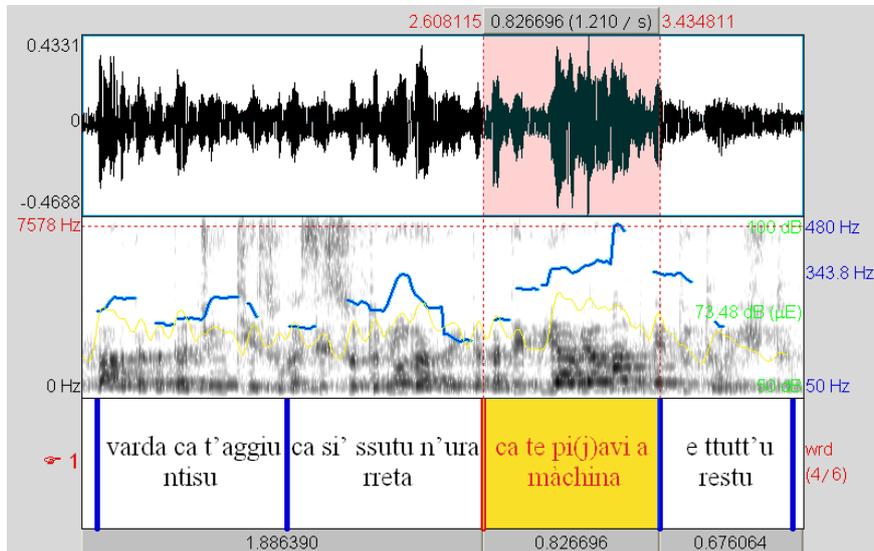


Fig. 2 – Voce di Lucia Chiuri (Ada) *Varda ca t'aggiu ntisu: ca si' ssutu n'ura rreta, ca te pi(j)avi a màchina e ttutt'u restu* (l'enunciato, enfatico, presenta una dichiarativa non terminale, con rilievi melodici significativi e abbassamento tonale sull'accento di gruppo, seguita da un'enumerazione chiusa con due segmenti continuativi, distinti per posizione, e un segmento terminale dichiarativo): si noti il tono extra-acuto (480 Hz) sull'elemento accentato della seconda continuativa [00h04m41s].

2) Scena 2, (Pino) *Vane e ccòrcate, ancora ha' lluciscire* 'Vai a coricarti, deve ancora fare giorno' [vs. *Va ccùrcate c'ancora ha llucire* (p. 9)]²⁴. L'esempio è stato isolato per mettere in evidenza: 1) il doppio accento nella dichiarativa non terminale (*Vààne e ccòrcate*), segnale extralinguistico di contrarietà e 2) l'intonazione dimessa (in tono e intensità) dell'appendice. Purtroppo la qualità del sonoro [00h01m48s] non è tale da consentire un'estrazione affidabile dei parametri.

3) Scena 6, (Ada) *Varda ca t'aggiu ntisu: ca si' ssutu n'ura rreta, ca te pi(j)avi a màchina e ttutt'u restu* 'Guarda che ti ho sentito: che sei uscito un'ora fa, che ti prendevi la macchina e tutto il resto' [vs. *Ti ho sentito che sei uscito un'ora fa. Che prendevi la macchina e tutto quanto*²⁵ (pp. 11-12)]. I dettagli dell'analisi sono offerti in Fig. 2.

²⁴ L'interpretazione di Pino Zimba è quasi sempre molto spontanea (a costo di deviazioni significative dal testo del copione).

²⁵ Nella sceneggiatura originale, questo personaggio (Ada) avrebbe dovuto avere "un lieve accento della Svizzera francese" (G. CECERE, E. WINSPEARE, *Sangue vivo...*, cit., p. 11). Così non è stato: l'ottima interpretazione di Lucia Chiuri ha prodotto qui una soluzione particolarmente espressiva e interessante da analizzare sul piano prosodico.

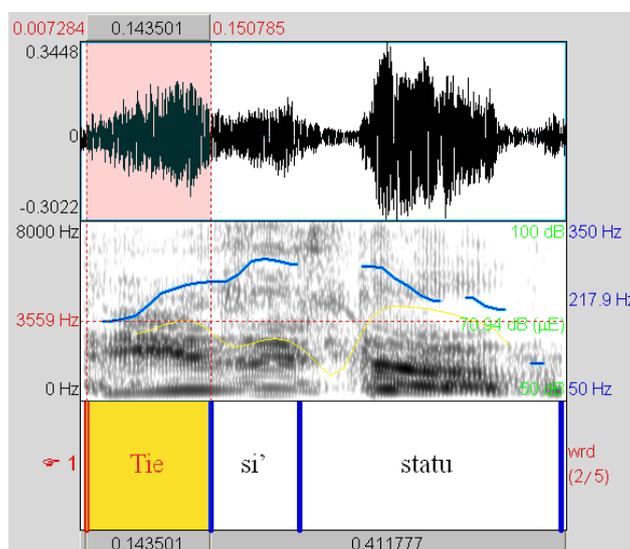


Fig. 3 – Voce di Antonio Malagnino (Rocco) *Tie si' statu?* (l'enunciato presenta un focus intonativo sul primo elemento, determinando una soluzione intonativa tipica, con valori di f_0 più bassi sull'elemento focalizzato e sviluppo melodico ascendente-discendente sul resto)²⁶ [00h29m00s].

4) Scena 24, (Rocco) *Tie si' statu?* 'Sei stati tu?' [vs. *Si' statu tie?* (p. 54)]. I dettagli dell'analisi sono presentati in Fig. 3 e descritti in didascalia.

5) Scena 33, (Giovanni) *U Dunatu addù stane?* 'Dov'è Donato?' [vs. *Dunatu arù sta?* (p. 86)]. V. Fig. 4.

6) Scena 35, (Giovanni) *Dici ca zziata tene rrobba 'e valore?* 'Dici che tua zia tiene roba di valore qui?' [vs. *E ddici ca zziata tene rrobba de valore cquai?* (p. 87)]. L'enunciato presenta il tipico profilo terminale salentino meridionale estremo della domanda sì/no (montante-discendente, v. Fig. 5)²⁷.

7) Scena 35, (Giovanni) *Jùtame cu llù spoštu* 'Aiutami a spostarlo' [vs. *Aiùtame cu llù spoštu.* (p. 89)]. L'enunciato presenta un interessante fenomeno di crasi intonativa (v. Fig. 6).

²⁶ L'argomento è discusso in A. ROMANO, P. MATTANA, *Comparaison des corpus d'AMPERITA : l'incidence diatopique de la variable focus dans les données salentines et de l'aire centrale*, in A. PAMIES, M.C. AMORÓS & J.M. PAZOS (a cura di), *Experimental Prosody (IV Congreso Int. de Fonética Experimental, Granada, 23-25/02/2008)*, *Language Design*, sp. issue 2, pp. 293-301.

²⁷ Si tratta del tipico profilo che è stato discusso approfonditamente in A. ROMANO, *Analyse des structures prosodiques des dialectes et de l'italien régional parlés dans le Salento: approche linguistique et instrumentale*, Lille, Presses Univ. du Septentrion, 2001; v. § 4 del contributo di A. ROMANO, nel presente volume.

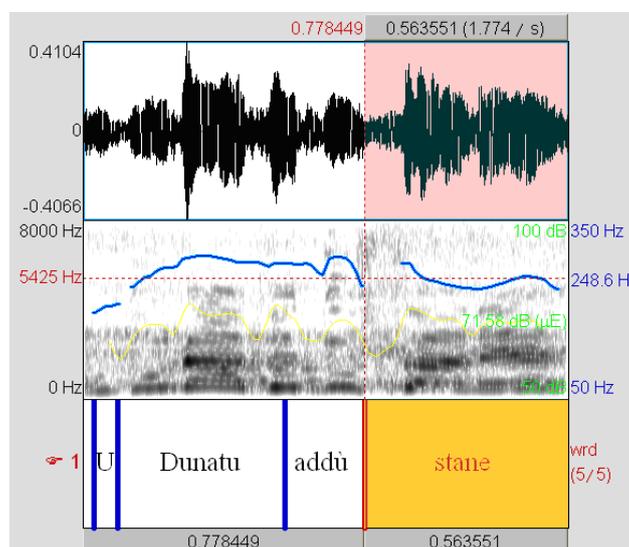


Fig. 4 – Voce di Claudio Giangreco (Giovanni) *U Dunatu addù stane?* (l'enunciato è relativo a un'interrogativa parziale dislocata il cui contorno terminale si caratterizza per la presenza di un melisma con funzioni appellative sulla vocale dell'elemento paragonico) [00h40m55s].

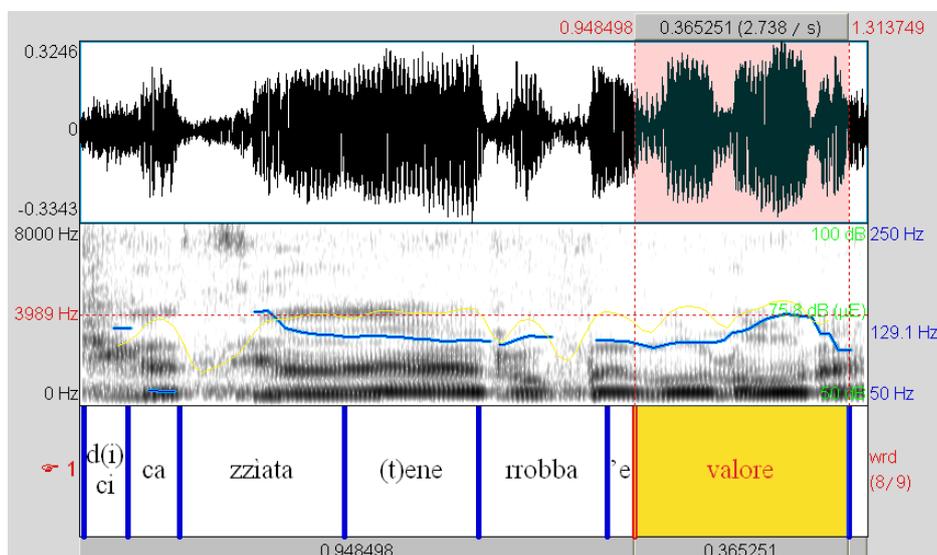


Fig. 5 – Voce di Claudio Giangreco (Giovanni) *Dici ca zziata tene rrobba 'e valore?* (enunciato interrogativo totale con errori di rilevamento di f_0 nella breve porzione iniziale della proposizione principale e profilo terminale ascendente-discendente) [00h42m10s].

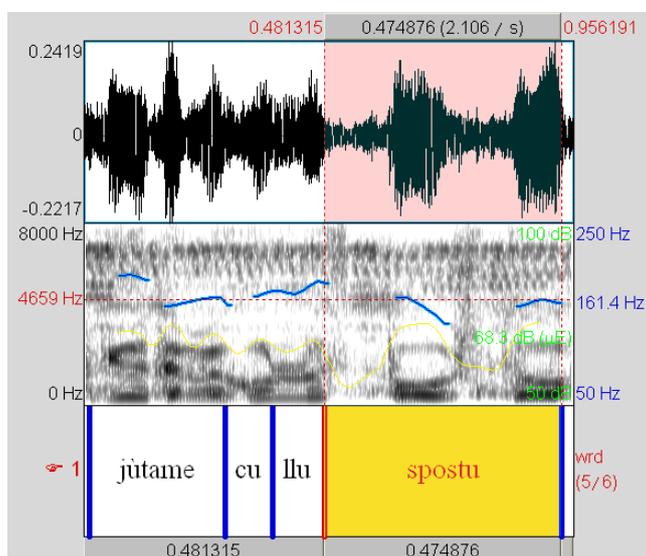


Fig. 6 – Voce di Claudio Giangreco (Giovanni) *Jùtame cu llu spoštu* (enunciato di tipo imperativo con intonazione finale di domanda coda – come se fosse *Jùtame cu llu spoštu, voi?*). Si noti l’ottima rilevazione dei valori di f_0 nonostante il passaggio sia caratterizzato dal trillo dei grilli notturni (ben visibile sullo spettrogramma tra i 5,2 e i 7kHz) [00h43m22s].

8) Scena 36, (Donato) *M’eri ccuntare stammane?* ‘Mi dovevi parlare stamane?’ [vs. *Stammane vulii mme parli...* (p. 92)]. L’enunciato si caratterizza come una domanda più appendice; il tipico andamento interrogativo ascendente-discendente è localizzato su *cuntare*, con profilo discendente su *stammane*. Dati i rumori del bosco (tra i quali l’ululato di un gufo a ca. 1 kHz), la qualità del sonoro [00h45m25s] non consente un’estrazione affidabile dei parametri su tutto il passaggio.

8) Scena 36, (Giovanni) *T’ha’ (r)ricurdatu?* ‘Ti sei ricordato?’ (p. 92). L’enunciato [00h45m27s] si caratterizza per un profilo di domanda simile a quello descritto al punto 6).

9) Scena 41, (Ada) *Bambini! Fermi! Che state combinando?* [assente nel copione (p. 103)]. V. Fig. 7.

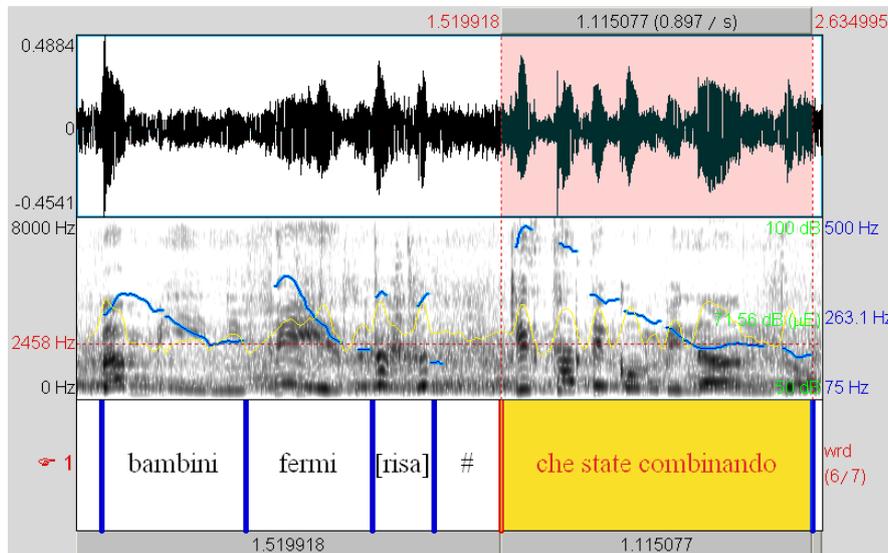


Fig. 7 – Voce di Lucia Chiuri (Ada) *Bambini! Fermi! () Che state combinando?* (enunciati in italiano regionale diviso in tre segmenti intonativi: uno vocativo, uno imperativo²⁸ e uno interrogativo parziale (con un movimento melodico finale sub-standard talvolta presente nelle produzioni dei nativi salentini impacciati con l’italiano, e qui perfettamente confacente al personaggio) [00h49m50s].

10) Scena 41, (Ada) *Dilli tie cu ccancia vita* ‘Digli tu di cambiare vita’ [vs. *Diglielo tu di cambiare vita* (p. 105)]. Il passaggio [00h50m30s] (anche questo all’apparenza autentico) è interessante perché vi si osserva un’intonazione dialettale che non focalizza il deittico, trattandolo – al contrario – come se fosse un inciso (è dubbio che in italiano standard *Diglielo tu di cambiare vita* si possa realizzare senza accentare il ‘tu’ – verosimilmente la frase corrisponde quindi meglio a *Digli di cambiare vita*). I rumori della strada non disturbano l’estrazione dei valori di f_0 ma il passaggio si caratterizza per una certa desonorizzazione vocalica (voce sospirata).

11) Scena 64, (Ucciu) *St’avventura? L’addhu ccunta’ a nnipùtima.* ‘Quest’avventura, la devo raccontare a mio nipote.’ [vs. *St’avventura l’aggiu ccuntare a nnapùtama!* (p. 142)]. V. Fig. 8.

²⁸ Si noti il timbro della vocale accentata di *fermi* particolarmente chiuso, in base alle condizioni di armonia vocalica descritte da M. Grimaldi per l’area di provenienza verosimile dell’attrice (cfr. §2 in A. ROMANO in questo volume).

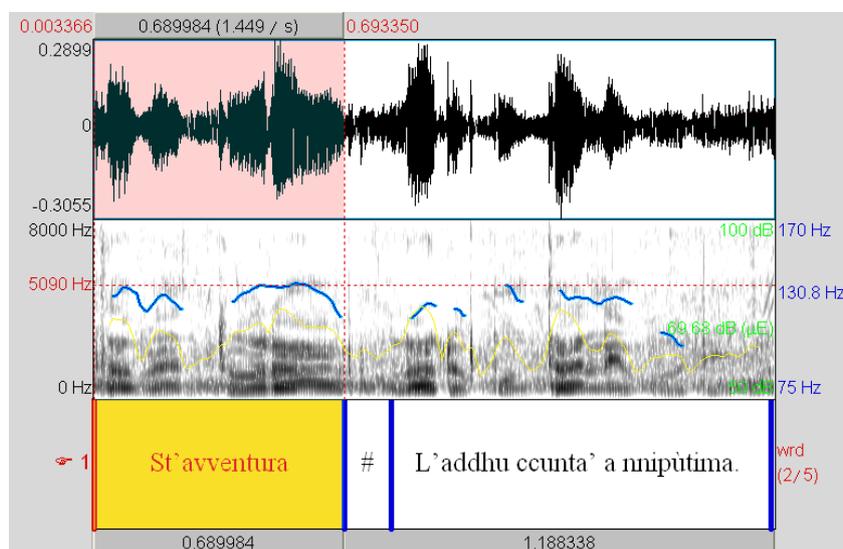


Fig. 8 – Voce di Antonio Carluccio (Ucciu) *St'avventura? L'addhu²⁹ccunta' a nnipùtima.* (frase divisa in due enunciati secondo una modalità che non è solo di dislocazione, ma anche di tematizzazione enfatica, ed è tipica del salentino centrale: in sostanza, sull'elemento dislocato si percepisce quasi un'intonazione di domanda, in base allo schema diffuso nell'area di provenienza dell'attore³⁰) [01h14m22s].

In questa carrellata d'esempi, pur tratti da produzioni in condizioni di oralità simulata, notiamo l'emersione di tratti dialettali specifici che offrono l'opportunità di studiare meglio le caratteristiche di variazione diatopica del dialetto su diversi suoi piani di strutturazione, da quello segmentale e lessicale a quello morfosintattico, nonché sul piano dell'organizzazione prosodico-sintattica, sempre a cavallo tra dialetto e italiano (lingue in contatto) e nello spazio della variazione consentita per questi due codici nelle dimensioni stilistica ed espressiva.

Qualche elemento di discussione meritano però ancora le modalità con cui è gestita la cura linguistica di questi prodotti nella loro diffusione (e commercializzazione) nel momento in cui si allestiscono edizioni in lingue diverse.

²⁹ È questo un altro indice dialettale e sociolettale. La confusione di *addhu* con il più legittimo *aggiu*, previsto anche dal copione, è discussa in A. ROMANO, *Norma e variazione nel dialetto salentino di Parabita*, in M. SPEDICATO (a cura di), *NeoIIPOTIMHΣIΣ: Scritti in memoria di Oronzo Parlangèli a 40 anni dalla scomparsa (1969-2009)*, Galatina, EdiPan (Grafiche Panico), 2010, pp. 237-268, § VIII.

³⁰ Anche per questo si veda A. ROMANO, *Analyse des structures prosodiques...*, cit.; si tratta in questo caso dell'andamento piatto-ascendente della domanda sì/no, solo leggermente attenuato nella sua parte finale per garantire la continuazione (non si tratta, infatti, di una vera e propria domanda).

4.3. In grazia di Dio

“In grazia di Dio” è un film di E. Winspeare del 2013, con soggetto e sceneggiatura di Edoardo Winspeare e Alessandro Valenti³¹.

Sul piano linguistico, forse ancor più che nei film precedenti, “In grazia di Dio” si caratterizza per un uso molto fluido del dialetto da parte degli attori (non professionisti), con modalità di *code-switching* o di ricorso all’italiano che riproducono piuttosto fedelmente quelle che si possono osservare nella vita reale nel territorio di ambientazione (famiglia, amici, scuola, uffici... rapporti personali, argomento conversazionale, linguaggi tecnici e settoriali... profilo caratteriale, stati d’animo, condizioni ambientali...).

Per questo film disponiamo di una copia dei documenti di lavoro messi a disposizione dall’amabile generosità dello stesso Edoardo Winspeare che qui approfittiamo per ringraziare.

Nel documento di lavoro (*script*) definito prima della lavorazione, gli autori sottolineano come i dialoghi del film siano:

“scritti in un italiano popolare colorato di espressioni salentine. Questo per favorire la comprensibilità di chi non parla il dialetto del Capo di Leuca. Nel film invece i personaggi parleranno la loro lingua di ogni giorno e quindi, a seconda delle situazioni, si esprimeranno in dialetto stretto, in italiano oppure in un misto italo-salentino.”

E, in effetti, la lista-dialoghi finale differisce notevolmente dallo *script* predefinito e definisce le battute reali che si susseguono nel film e che risultano persino più convincenti della sceneggiatura originale.

Così come nel tessuto narrativo del film si afferma l’idea di un recupero dei valori di solidarietà e di condizioni di vita ‘ecologiche’, la successione di battute nel film evidenzia impressionanti possibilità di cooperazione linguistica tra i personaggi che, sottraendosi talvolta da un contesto generale in cui dominano la confusione, l’inganno l’egoismo e l’indole individuale, rivelano sorprendenti capacità d’intesa.

Oltre al lessico più quotidiano e più caratteristico che possiamo apprezzare nelle produzioni linguistiche di quest’area, i dialoghi riproducono ottimamente anche il ricorso alle espressioni più colloquiali e ai trivialismi³².

In questo caso, rispetto ad es. alle scelte di “Pizzicata” gli autori si sono affrancati dagli scrupoli che li avevano indotti a escludere un lessico troppo locale, favorendo soluzioni di più ampia circolazione, quando non sostituzioni con elementi dialettali estranei alla lingua dell’interprete, ma più vicini alle forme dell’italiano (notevole ad es. *ciuveddi* ‘nessuno’ → *nisciunu* sottolineato dallo stesso Winspeare in una presentazione del film del 1997).

³¹ Si veda ora A. VALENTI, *In grazia di Dio*, Milano, Baldini & Castoldi, 2014.

³² Tenendo conto, ad es., che il lessico giovanile si rinnova in alcune pratiche, introducendo italianismi (televisivi) come *sfigata* o *scupata* nei significati ben noti.

Nel film “In grazia di Dio” si ha diffusamente proprio *ciuveddi*, così come si hanno *nsigna* ‘incomincia’, *poscia* ‘tasca’, o espressioni come *zziccame* ‘prendimi’ e *spicciala* ‘smettila’, per non parlare di *cozze* ‘chioccioline’, *cucummarazzu* ‘cetriolo’, *meloncella*³³, *critimi* ‘finocchi marini, critmi’, *cisuria* ‘appezzamento di terreno’, *sçiuttiddu* ‘peperonata’ e il comunissimo *musciu* ‘gatto’, tutti difficilmente comprensibili a un pubblico non salentino³⁴.

Alle numerose soluzioni idiomatiche che sono state attenuate o hanno ricevuto rese perifrastiche, se ne accompagnano però diverse che sono state lasciate affiorare spontaneamente. Tra queste notiamo: *trasimulu intra* ‘portiamolo dentro (lett. entriamolo dentro)’, *ne curcamu* ‘ci corichiamo / andiamo a letto’, *stai nguajatu* ‘sei inguaiato / sei nei guai’, *sçiamu (cu) zzappamu* ‘andiamo a zappare / lavorare la terra’, *dàmmene nu stozzu* ‘dammene un pezzo’, *stai scusçitata* ‘sei spensierata / senza pesi sulla coscienza’, *t’hai scerrata* ‘ti sei scordata’, *t’hai stizzata* ‘ti sei arrabbiata’, *m’ha’ sculatu* ‘mi ha sfiancato’.

Sul piano sintattico-intonativo, oltre che alle numerose attestazioni di modalità di costruzione della frase tipiche o esclusive delle lingue di quest’area³⁵, si confermano modalità di focalizzazione / tematizzazione e profili intonativi come quelli illustrati nel § 4.2 (ad es. *intra ne scàffane* ‘ci sbattono dentro’, *ma tie sapivi?* ‘ma tu sapevi?’, con la tipica intonazione salentina meridionale).

Esilarante (anche se artefatta) da un lato, ma ricca di ammiccamenti (alla potenzialità reale di queste modalità di comunicazione tra persone che si conoscono) è infine la scena in cui avviene il seguente scambio di battute:

CROCEFISSO: Oooh (saluto)
VITO: Eeehi (ricambio)
CROCEFISSO: mmeh? (come va?)
VITO: mah. (si tira...)
CROCEFISSO: Ah! (vieni)
VITO: Nooo (non posso)³⁶

³³ A questo proposito, si veda il contributo di I. TEMPESTA, in questo volume.

³⁴ Sottolineo ancora un certo numero di espressioni tipiche, comuni nel Salento e di ridotta circolazione al di fuori dell’area meridionale (ma, in alcuni casi, associabili ad arcaismi dell’italiano): *jat’a ttie* ‘beato/a te’, *focu meu!* ‘(lett.) fuoco mio (≈ povero/a me)’, *lampu!* ‘accidenti!’, *pensa cu stai bbona* ‘non preoccuparti’, *tte vegna nu fùrmine* ‘che ti venga un accidente’, *si’ ppropiu fiacca* ‘sei proprio cattiva’.

³⁵ Si veda il contributo di E. GOLOVKO, in questo volume.

³⁶ Nella sceneggiatura originaria lo scambio di battute ‘interietive’ era più complesso: CROCEFISSO (C): *Ohu* (Saluto); VITO (V): *Ohi* (Saluto di risposta); C: *Beh?* (Come va?); V: *Mah...* (Come sempre); C (unisce il pollice all’indice imitando il gesto di una tazzina di caffè bevuta); V: *Hmm* (Non ho tempo); C: *Meee* (Dài); V: *Beh, ehi!* (Basta, non insistere! Devo andare) [Vito fa segno con la mano che deve proseguire, mette in moto la macchina e parte]; C: *Mmah.* (Chi lo capisce) [Interviene un astante spoltronato su una sedia di fronte al bar, N]; N: *Ouh!* (*Làssalu pèrdere*, non lo considerare); C (in mancanza di meglio, si rivolge allora a N): *Pst!...* (gesto della tazzina); N: *Mah!* (E sia).

Queste osservazioni qualitative (e, impressionisticamente, quantitative) confermano l'intenzione verista degli autori, ma sottolineano soprattutto l'interesse e lo stimolo alla ricerca sul linguaggio che può venire dal loro prodotto. Tra le numerose riflessioni che possiamo fare su questi dati linguistici ce n'è, inoltre, una nuova, che tiene conto del crescente impiego di lingue non standard nella produzione cinematografica in generale e che si pone di fronte ai numerosi problemi della traduzione audiovisiva³⁷, a cominciare dai sottotitoli in italiano e – vista anche la circolazione internazionale che sta avendo il cinema salentino – dall'uso dell'italiano come lingua-ponte per l'adattamento in altre lingue³⁸.

Oltre alla ricerca linguistica in fase di realizzazione, ce n'è una anche nelle operazioni di postproduzione (definizione dei sottotitoli in italiano, traduzione dei testi nelle altre lingue in cui avviene la distribuzione). Conviene considerare adeguatamente la faccenda, anche in considerazione delle scuole e degli specialisti che operano sul territorio, ma soprattutto facendo leva sul patrimonio plurilingue che i salentini si sono guadagnati con l'emigrazione, poi con l'emigrazione di ritorno, e ora con l'immigrazione.

5. Conclusioni

Abbiamo passato in rassegna alcune forme di manifestazione del dialetto nel cinema italiano, con particolare riferimento a prodotti relativi all'ambiente culturale salentino. Nei materiali analizzati si osservano a grandi linee le stesse dinamiche d'uso del dialetto nel cinema nazionale, ma con tempi e caratteristiche talvolta notevolmente diversi.

Prima del neorealismo il ricorso al registro umile e agli inserti dialettali avveniva con fini prevalentemente ludici. Nel cinema di ambientazione

³⁷ Secondo alcuni tra i più apprezzati testi specialistici del settore, per "traduzione audiovisiva" s'intende l'insieme di tutte quelle tecniche che rendono possibile il trasferimento linguistico dei dialoghi originali dei testi audiovisivi in altre lingue, per permetterne una più ampia diffusione e assicurarne la fruizione anche a un pubblico straniero (cfr., tra gli altri, E. PEREGO, *La traduzione audiovisiva*, Roma, Carocci, 2005, p. 7). Su questi temi si veda anche: N. MARASCHIO, *L'italiano del doppiaggio*, in G. NENCIONI *et alii*, *La lingua italiana in movimento*, Firenze, Accademia della Crusca, 1982, pp. 135-158; M. PAVESI, *Osservazioni sulla (socio)linguistica del doppiaggio*, in R. BACCOLINI, R.M. BOLLETTIERI BOSINELLI, L. GAVIOLI (a cura di), *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna, CLUEB, 1994, pp. 129-142; PEREGO, *La traduzione...*, cit.; J. DÍAZ CINTAS, *La traducción audiovisual. El subtitulado*, Salamanca, Almar, 2001. Si considerino anche le prospettive didattiche intraviste da A. BENUCCI, *Language, culture and didactics of the Italian cinema*, in C. BUFFAGNI, B. GARZELLI (a cura di), *Film translation from East to West. Dubbing, subtitling and didactic practice*, Berna-Francoforte, Peter Lang, 2012, pp. 281-304.

³⁸ Un esempio su tutti può essere offerto da una scena che manca nella versione finale del film nell'episodio in cui la protagonista Adele baratta altre merci con galline e uova. L'astante le chiede a un certo punto *Nunn è ca su' stajate, no?* che è una bella frase salentina difficile da rendere anche in italiano. Il traduttore non salentino a questo punto, condizionato in parte dal più semplice testo italiano "Le fanno le uova?", riporta "Ich hoffe, sie legen Eier." laddove forse, partendo dal dialetto (e per fortuna non ci mancano i bilingui), avrebbe sottotitolato "Sie werden doch wohl noch Eier legen?" (marcando presupposizione e diffidenza).

salentina, questo si è verificato ancora in tempi recenti e non cessa di accogliere l'approvazione del grande pubblico (anche nazionale).

Abbiamo sottolineato come in molti casi 'nazionali' analizzati si assiste ancora a una sorta di impasto pseudo-dialettale; il dialetto spesso non è utilizzato come espressione della meravigliosa frammentarietà della penisola o con valenza sociolinguistica, bensì rappresenta uno strumento linguistico per la costruzione di determinati cliché culturali, di caratteri stereotipati a determinate varietà (la furbizia del napoletano, la bonomia del bolognese, la sagacia del fiorentino ecc.). Seppur presenti in alcune produzioni discusse al § 2, in un certo cinema salentino (v. §§ 3 e 4) questi elementi sono indubbiamente secondari e, anche quando alcune espressioni colorite e ammiccanti – come nella vita normale – suscitano ilarità, il loro apporto s'inserisce in un quadro più complesso, nel quale domina diffusamente l'accettazione implicita (la consapevolezza) della dignità di queste lingue.

Grazie al Neorealismo gli italiani hanno imparato a “non vergognarsi più del loro modo di esprimersi”³⁹: il dialetto si è liberato della sua funzione puramente comica, per diventare la rappresentazione di un mondo e di un'epoca, con finalità anche ideologiche e morali.

D'altra parte, se il parlato filmico nazionale, dagli anni Settanta in poi, si è arricchito e colorato di varianti di italiano medio-basso, di impasti plurilingui, di dialetti (seppur ibridati), il parlato cine-televisivo tradotto ha cominciato, e continua tuttora, ad avvicinarsi sempre più al parlato nazionale, per arrivare ai tempi moderni in cui si osserva l'introduzione di una certa creatività nella traduzione, che talora cerca sia di riprodurre l'intrecciarsi delle varietà sociolinguistiche dell'originale, sia di ricreare le lingue inventate dei film fantastici e fantascientifici⁴⁰.

Nel caso salentino, siamo spesso di fronte a produzioni che privilegiano il dialetto (o il dialetto italianizzato), come lingua naturale e ricorrono all'italiano per i sottotitoli e, eventualmente, come lingua-ponte per gli adattamenti o, più spesso, per la sottotitolazione in lingua straniera.

Tuttavia, spiace concludere che, nonostante l'abilità di registi e attori nel generare un'oralità simulata di livello professionale, talvolta le sceneggiature e gli adattamenti scritti risentono ancora d'incertezze linguistiche inaccettabili, soprattutto per quelle aree in cui ha ancora un senso riferirsi al dialetto come lingua vitale e promettente.

Laddove i professionisti del settore hanno progressivamente affinato le loro capacità di adattare (tradurre o anche solo sottotitolare nella lingua d'origine) produzioni in lingua marcate diatopicamente e diastraticamente, la formazione nella gestione di materiali linguistici dialettali in postproduzione sta dimostrando una persistente impreparazione.

³⁹ F. ROSSI, *Lingua italiana e cinema*, Roma, Carocci, 2007.

⁴⁰ M. PAVESI, *La traduzione filmica: aspetti del parlato doppiato dall'inglese all'italiano*, Roma, Carocci, 2005.

