Downloaded from UvA-DARE, the institutional repository of the University of Amsterdam (UvA)
http://hdl.handle.net/11245/2.52647

File ID	uvapub:52647
Filename	271196.pdf
Version	preprint

SOURCE (OR PART OF THE FOLLOWING SOURCE):

Type	article
Title	Dialoghi innaturali: giochi di lingua tra Totò e Bertolucci: l'innaturalezza pragmatica e linguistica del dialogo filmico
Author(s)	M. Scorretti, I. Vedder
Faculty	FGw: Amsterdam Center for Language and Communication (ACLC)
Year	2007

FULL BIBLIOGRAPHIC DETAILS:
http://hdl.handle.net/11245/1.271196

Copyright

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content licence (like Creative Commons).

UvA-DARE is a service provided by the library of the University of Amsterdam (http://dare.uva.nl)
(pagedate: 2014-11-17)

MAURO SCORRETTI & INEKE VEDDER
Universiteit van Amsterdam

DIALOGHI INNATURALI: GIOCHI DI LINGUA TRA TOTÒ E BERTOLUCCI.
L'innaturalezza pragmatica e linguistica del dialogo filmico

Introduzione

Rispetto ad altre forme di comunicazione orale, la lingua del cinema è stata relativamente poco studiata e descritta, ad eccezione degli studi più recenti di Fabio Rossi e Alessandra Rossi (F. Rossi 1999, 2002; A. Rossi 2003)[1] e di alcuni contributi sparsi, come quelli di Raffaelli (1992)[2] e Cresti (1983)[3]. Con la lingua del cinema si intende 'la produzione verbale orale emessa da apparecchiature fonico-acustiche e combinata ad immagini filmiche' (A. Rossi 2003: 93)[4]. Si tratta di una particolare forma di parlato con caratteristiche correlate al mezzo che la trasmette, assimilabile al parlato naturale. Nonostante le somiglianze con il parlato naturale, la lingua del cinema si presenta come 'innaturale', mostrando una serie di sottili differenze rispetto all'italiano parlato, come il numero di sovrapposizioni e di false partenze, l'uso particolare di segnali discorsivi e di tempi verbali e la presenza di vari meccanismi di focalizzazione.

Le direzioni verso cui si orienta l'innaturalezza della lingua del cinema sono sostanzialmente due. Una è quella della mimesi dell'andamento del romanzo classico, con limitati adattamenti al mezzo filmico, come nel caso del primo Bertolucci. Un'altra è invece quella di un certo estremismo verbale, nel caso dei film di Totò, al servizio di particolari effetti scenici, come l'interpretazione di più parti in un solo turno dialogico, la grande varietà lessicale, il deragliamento continuo da ogni linea argomentativa.

Nel presente articolo intendiamo evidenziare alcuni degli aspetti pragmatici e linguistici più rilevanti del parlato cinematografico. La dicotomia tra l'imitazione della prosa classica da una parte e l'estremismo verbale dall'altra parte verrà discussa sulla base di alcune scene del 'Conformista'(1970) di Bernardo Bertolucci e su una scena tratta dal celebre sketch di Totò del 1967 'Al commissariato'.

Innaturalezza pragmatica: il Conformista

L'innaturalezza della lingua del cinema è determinata in primo luogo dall'innaturalezza pragmatica, la situazione particolare in cui avviene il dialogo filmico: un dialogo tra due interlocutori in presenza di un terzo interlocutore silenzioso che assiste alla scena: lo spettatore. Si tratta di una varietà di lingua nota come 'lingua trasmessa' (Sabatini 1982, 1997)[5], o 'lingua scritta per essere detta come se non fosse scritta' (Lavinio 1986: 16)[6], caratterizzata dalla non compresenza di mittenti e riceventi, l'eterogeneità dei riceventi e la distanza tra il momento di preparazione del testo, il momento della sua esecuzione e quello della sua ricezione (F. Rossi 2002: 162)[7]. Questa innaturalezza pragmatica fa sì che la comunicazione nei dialoghi filmici è fortemente orientata verso lo spettatore, comportando, tra l'altro, una maggiore enfatizzazione e diverse pratiche di glosse indirizzate allo spettatore, per la necessità di chiarimenti e di riferimenti espliciti a luoghi e antefatti.

Un primo esempio di questa abbondanza dei meccanismi di focalizzazione pragmatica, lessicale e sintattica si trova nel 'Conformista' di Bernardo Bertolucci, basato sull'omonimo romanzo di Alberto Moravia (1951). Protagonista del film è Marcello Clerici, un giovane professore di filosofia, che nel 1938 accetta la proposta

dell'Ovra, la polizia segreta fascista, di consegnare ai sicari del regime il professor Quadri, suo vecchio insegnante all'università ed ora esule politico in Francia. Marcello è fidanzato con Giulia, una piccolo-borghese leggera e ambiziosa (Appendice 1). Nell'esempio sottostante Giula e la madre parlano di una lettera anonima. Il contenuto della lettera riguarda la malattia mentale di origine possibilmente ereditaria del padre di Marcello e l'insinuazione da parte dell'autore della lettera che anche Marcello potesse soffrire della stessa malattia. Per informare gli spettatori dell'antefatto, diversamente dalle conversazione reali, in cui sarebbe stata più naturale la lettura silenziosa, la lettera è letta da Giulia ad alta voce, un espediente usato spesso anche nel teatro (esempio 1).

(1) Madre: Leggila forte, poi la bruciamo. Sono cose troppo brutte.
Giulia: [leggendo] …Signora, permettendo che vostra figlia sposi il dottor Clerici, voi commettete peggio che un errore. Commettete un delitto. Il padre del dottor Clerici è ricoverato da anni in manicomio perché affetto da pazzia di origine sifilitica. Come sapete, questa malattia è ereditaria. Siete ancora in tempo a impedire il matrimonio.
Un amico…

L'innaturalezza pragmatica determinata dal mezzo filmico conferisce alla conversazione cinematografica caratteristiche assai singolari, giustificando tutta una serie di sottili differenze con il parlato naturale. Rispetto alla variabilità del dialogo reale, il dialogo filmico è caratterizzato da una maggiore standardizzazione e uniformità nella struttura dei turni conversazionali, poche sovrapposizioni, esitazioni e l'assenza di false partenze (A. Rossi 2003)[8]. Un altro aspetto rilevante, dettato dalle esigenze del *medium* filmico è la semplificazione degli scambi conversazionali, consistenti di enunciati brevi che presentano tutti la stessa struttura sintattica e contengono lo stesso numero di parole, come è dimostrato dall'esempio 2.

(2) Madre: Una lettera anonima?
Giulia: Una lettera anonima?
Madre: Però! Che schifo la gente!
Peggio di una pugnalata nella schiena.
Giulia: Ma che c'è scritto?
Madre: È arrivata stamattina. C'è il timbro di Roma.
Giulia: Ma insomma, si può sapere che c'è scritto?

Scelte lessicali e caratteristiche sintattiche

Le particolarità della lingua del cinema si riscontrano anche nelle scelte lessicali e sintattiche. Indirizzandosi al grande pubblico, il dialogo filmico si caratterizza per la presenza di scelte lessicali medie, distanti da termini letterari, gergalismi, dialettismi e tecnicismi, appunto per la necessità di far capire la scena allo spettatore. Un meccanismo usato frequentemente è quello dell'allocuzione lessicale, consistente nell'uso insistito del vocativo (F. Rossi 2002: 164-165)[9]. Data la necessità di fornire allo spettatore tutte le informazioni di cui ha bisogno per la decodifica del testo, abbondano gli esempi di dialoghi in cui gli interlocutori si chiamano ripetutamente per nome, anche in situazioni e contesti in cui l'uso del nome del personaggio, in un dialogo faccia a faccia tra due che già si conoscono, sarebbe stato abbastanza insolito, come dimostrato anche dall'esempio 3.

(3) Madre: Una sorpresa! Oh! Sì, sì, adoro le sorprese. Giulia, va'di là!
[Giulia se ne va]
Madre: Oh, Marcello qualcuno ci vuol male.

Un altro fenomeno molto diffuso è la fitta presenza di segnali discorsivi ('sai, ecco, praticamente, insomma, beh') con la funzione di sottolineare l'aspetto fatico della comunicazione, di attirare l'attenzione, mantenere e gestire il turno e sollecitare il consenso dello spettatore. Questo si vede chiaramente negli esempi 4 e 5 del 'Conformista', dove colpisce l'uso ripetuto del 'sai che'.

(4) Giulia: Sai che ho pensato? Devo andare da una chiromante. Devo sapere tutto di te.
[la domestica rimane in attesa nel corridoio]
Giulia: [alla domestica] Ma cosa fai lì?

(5) Giulia: Sai che mi ha portato mio zio dall'America?
Marcello: Cosa?

Così come il lessico, anche la sintassi del dialogo filmico, benché in misura minore, presenta molte somiglianze con certe tendenze presenti nell'italiano parlato, come l'uso di enunciati monoclausola e la giustapposizione di brevi costruzioni paratattiche, come risulta dallo scambio tra Giulia e Marcello nell'esempio 6.

(6) Marcello: Tieni
Domestica: Bello
Giulia: Marcello, non li dai a me?
Oggi ho un folle bisogno dei tuoi fiori, sai.
Marcello: [dà il mazzo di fiori a Giulia] Per te.

Un altro fenomeno riscontrabile ugualmente nell'italiano neo-standard è l'uso di un sistema verbale semplificato, consistente essenzialmente nell'uso del presente, del passato prossimo e dell'imperfetto (esempio 7). Spicca inoltre la ricchezza di topicalizzazioni e costruzioni anaforiche per dare maggiore enfasi a quello che si va dicendo (esempio 8).

(7) Giulia: Hai pensato al viaggio di nozze?
Marcello: Certo. Ma non posso ancora dir niente. E'una sorpresa.

(8) Giulia: Marcello, non li dai a me? Oggi ho un folle bisogno dei tuoi fiori.

Nel parlato filmico, come nel parlato reale, il sistema pronominale, limitandosi all'uso dei pronomi personali soggetto 'lei, lui, loro', risulta ridotto se paragonato all'uso che se ne fa nella lingua scritta. Quello che differenzia tuttavia il dialogo filmico dall'italiano parlato è l'abbondanza di questi pronomi soggetto, proprio per l'intento didattico del regista nei confronti dello spettatore (esempi 9 e 10).

(9) Se lui non ci sposa/non ci assolve…

(10) Se tu/io volessi

Notevole è inoltre la riproduzione fedele del film di Bertolucci del contenuto del romanzo di Moravia, come si vede chiaramente dall'esempio 11.

(11) '…Lo sai che ha detto Don Lattanzi? Che se vuoi sposarti devi comunicarti e se vuoi comunicarti devi sposarti … altrimenti lui non ci sposa.'
Per un momento, Marcello, sorpreso, non seppe che dire. Non era credente e forse erano dieci anni che non entrava in chiesa … Inoltre era sempre stato convinto di nutrire una decisa antipatia per tutto quanto era ecclesiastico. […] Disse tuttavia, curioso di sentire che cosa avrebbe risposto Giulia: 'Ma io non sono credente.' 'E chi lo è', ella rispose tranquillamente, 'il novanta per cento di coloro che frequentano le chiese, pensi che credano? E i preti stessi?' 'Ma tu credi?' Giulia fece un gesto con la mano, per aria: 'Così e così, fino ad un certo punto …'[10]

Nei dialoghi tra Marcello e Giulia, a causa dell'esigenza di chiarire allo spettatore ciò che sta succedendo, vengono osservate rigorosamente le regole conversazionali e le massime di Grice[11], eliminando così ogni possibilità di fraintendimento da parte dello spettatore. La disambiguazione di ciò che si va dicendo è aiutata inoltre dall'immagine visiva, come nella scena in cui Marcello arriva a casa di Giulia con il mazzo di fiori o nella scena in cui Marcello e Giulia si mettono a ballare, accompagnati dalla musica del grammofono, regalato a Giulia dallo zio tornato dall'America. Dove le conversazioni tra Marcello e Giulia appaiono piatte e quasi banali, colpisce il contrasto tra il piano visivo e il piano verbale: l'immagine risulta molto più convincente e prevale su quello che i personaggi si dicono.

Estremismo verbale in Totò

Molto diverso, se non specularmente opposto, è il carattere del dialogo nei film di Totò, in cui si manifesta un sovvertimento generale delle norme della conversazione 'educata', come è già stata notata da F. Rossi (1999: 171-175)[12], benché in un quadro diverso, in cui tali regole sarebbero o esaltate o infrante. Pare comunque che non di un'oscillazione tra esaltazione o infrazione si possa parlare per la comicità di Totò, ma piuttosto di una costante demolizione mediante l'infrazione diretta o la *reductio ad absurdum*.

Nel frammento tratto dallo sketch 'Al commissariato' (Appendice 2), la scena è divisa nettamente in due sezioni, entrambe concluse dalla stessa battuta ('per educazione..', esempio 15). Il tema generale è quello classico dei film di Totò e di tutta la letteratura picaresca: il protagonista è in difficoltà nei confronti del rappresentante dell'autorità (il commissario) e pone in atto una strategia difensiva consistente nel tentativo di far deragliare la conversazione dai suoi binari, o almeno di immetterla su un binario morto, disorientando il suo avversario in vari modi. Tipica di Totò è la grande rapidità con cui mette in pratica e adatta la sua strategia difensiva: i passaggi da un argomento all'altro e da uno stile di conversazione ad un altro sono fulminei, l'adattamento alle novità situazionali è istantaneo. La velocità ha anche il merito di accentuare lo svuotamento di senso delle parole, convenzioni e regole della conversazione e più in generale del 'vivere civile', prodotto dalla loro esasperazione. Parole e regole sono prese alla lettera, forzate e spinte all'estremo fino a diventare caricatura di sè stesse.

Dilatazione dei convenevoli

Parte essenziale di ogni conversazione sono i *saluti* e, se le due persone si conoscono e sono in rapporti amichevoli, gli *interessamenti* del tipo ‘come stai? come stanno i tuoi?’(Bercelli & Pallotti 2002)[13]. Non appena si rende conto di essere davanti al commissario, all'inizio dello sketch, Totò smette immediatamente l'abito del ‘ribelle’ e decide di indossare le vesti dell' ‘amico’ e si produce quindi in un elaborato interessamento, che implica quel che non c'è, ossia una precedente conoscenza reciproca, come si mostra nell'esempio 12.

(12) Totò: Come va?
Commissario: Non c'è male; lei mi conosce?

La coppia di battute (‘coppia adiacente’ nel senso di Bazzanella 1999)[14] di per sè potrebbe non implicare una conoscenza reciproca, ma se il ‘come va?’ è detto, come qui, in tono estremamente affettuoso, l'implicazione è inesorabilmente eseguita. Il commissario dovrebbe fermarsi un attimo prima di dire ‘non c'è male, grazie’, ma non può; è il linguaggio stesso stereotipato e fisso delle formule di saluto a costringerlo quasi a rispondere. Soltanto un attimo dopo trova la forza di chiedere ‘lei mi conosce?’, domanda che però è già una ammissione di debolezza. Totò conosce il funzionamento della ‘macchina della conversazione’ e lo sfrutta in pieno: rilancia, per così dire, rinviando esplicitamente, con un'altra classica formula di saluto affettuoso, ad un immaginario precedente incontro (esempio 13).

(13) Totò: Ma che piacere averla rivista!
Commissario: Grazie....

Si tratta di un’evidente menzogna; il commissario dovrebbe sapere benissimo che Totò non lo conosce, ma la complementarità delle due battute è tale che non ha scampo, risponde, e ora anche lui dubita di sè. Totò non si ferma qui naturalmente: insiste ed estremizza il gioco, lanciandosi in una serie di interessamenti sul resto della famiglia, ognuno dei quali implica una conoscenza reciproca sempre più intima (esempio 14).

(14) Totò: A casa tutti bene?
Commissario: Bene, grazie…
Totò: E la signora sta bene?
Commissario: Sì, sì, bene, bene, bene…
Totò: I bambini?

Finchè ad una domanda imbarazzata del commissario Totò invece di opporre una elaborata menzogna, come ci potremmo aspettare data la situazione, dice inaspettatamente la semplicissima verità, che qui è una risposta clamorosamente ‘dispreferita’ (cfr. Gavioli 1999)[15].

(15) Commissario: Anche i bamb….beh..beh..perché, lei conosce i miei figli?
Totò: Io no.
Commissario: [seccatissimo] Ma cos'è, ci perdiamo in convenevoli adesso??
Toto’: Per educazione..

Con quell' io no’ Totò smentisce quindi tutte le assunzioni che il commissario è stato quasi costretto a fare fino a questo momento, svelando e distruggendo il gioco.

L'effetto naturalmente è l'irritazione del commissario, seguita dal fintamente timido ‘per educazione’di Totò, il tentativo di esorcizzare l'assurdo in nome delle convenzioni appena fatte a pezzi.

Infrazione delle regole della seduzione

Segue il secondo pezzo della scena, anch'esso diviso in due parti
La prima parte contiene ciò che segue normalmente i saluti, l'identificazione (Bercelli & Pallotti 2002)[16]
di chi parla, che avviene in un clima piuttosto agitato (esempio 16).

(16) Commissario: [quasi gridando] Ma insomma, lei chi è ?
Totò: Io, chi sono? [guardando i presenti] Non gliel’avete detto? Non gliel’avete detto? Io sono Antò-toine ..
Commissario: Antò.... ???
Totò: Antò-toine..
Commissario: Ebbè ??
Totò: E questi [indica i suoi amici] sono i miei scarafaggi .[17]

La seconda parte consiste largamente in un grottesco tentativo di seduzione. La seduzione può essere lo sbocco estremo della cordialità in un incontro tra sconosciuti ‘beneducati’: Totò si fa insinuante, la sua parrucca lunga e riccioluta diventa un emblema di femminilità, agisce come una signora in cerca di approvazione del proprio aspetto fisico (esempio 17).

(17) Totò [si prende una ciocca avvicinandosi molto al commissario] Ha visto i boccoli?

Finchè si arriva all'offerta diretta e nient'affatto signorile di una parte di sè, il boccolo reciso. Totò viola anche le regole della seduzione con l'offerta incongrua del boccolo; incongrua per l'implicazione feticistica, che presuppone che la controparte sia già stata sedotta, o che ne siano note le particolari inclinazioni. Anche qui l'effetto della serie di infrazioni alle convenzioni è uno scoppio di irritazione da parte del commissario, che ‘chiude’ scenicamente il frammento (esempio 18).

(18) Totò: [si taglia un ricciolo con le forbici e lo consegna al commissario] Un boccoletto?
Commissario: Ma tolga quella roba, viaa! Insomma, si metta lì!

Violazione delle regole di base della conversazione

Al di la delle situazioni specifiche, è a principi molto generali dello scambio verbale tra esseri umani, come si è accennato, che Totò contravviene. Vale la pena ricordare che infrange non solo le norme specifiche che regolano l'inizio o lo svolgimento di un tipo di conversazione (l'incontro tra sconosciuti, il tentativo estemporaneo di seduzione), ma più in generale tutte le norme conversazionali di base e le massime di Grice.[18] La massima della *quantità* è evidentemente violata, assieme a quella della *pertinenza*, dalla quantità di cose irrilevanti dette da Totò al commissario, che aggiunge poi che è andato a fare una permanente proprio quella mattina. La massima della *qualità* è violata nel saluto fintamente caloroso all’inizio della prima scena (‘Ma che piacere averla rivista!’). Infine anche per la massima del *modo* c’è un accenno di

violazione nella frase velocissima detta a bassa voce all'amico con l'evidente intenzione di non farsi capire dal commissario, cui però continua a sorridere (esempio 19).

(19) Totò: He he he he… e io mi chiedevo chi fosse...

Più in generale essa è violata in tutti i momenti di voluta ambiguità e nelle bizzarre creazioni lessicali (come il sopra ricordato 'Antò-toine' che lascia interdetto il commissario) di cui i film di Totò sono pieni. Questa è una delle chiavi della sua comicità, come della comicità teatrale in genere. Lo specifico di Totò è nella radicalità della sua strategia difensiva, che alla fine risulta riduttivo chiamare tale. La rapidità è anche, oltre a tutto il resto, un segno del controllo totale che il personaggio Totò ha della situazione: non ha mai un istante di esitazione, domina alla perfezione le regole del gioco, anche se solo per violare serialmente ora una ora un'altra di esse. Sono i suoi antagonisti, per contrasto, ad apparire come perdenti predestinati, 'a prescindere', come direbbe lui. Ma in fondo persino parlare di strategia è inadeguato: il Totò personaggio è sempre pronto a fracassare i suoi giocattoli, non si fa mai inchiodare agli schemi di un comportamento banalmente utilitaristico.

Riassumendo, le caratteristiche notevoli nel parlato dello sketch sono: la grande velocità degli scambi; la presenza di qualche sovrapposizione, ad esempio quando l'amico si sovrappone alla prima battuta di Totò ingiungendogli di tacere ('Sta' zitto, non l'alzare te, quest' e' il commissario!'); l'uso di frasi incomplete, soprattutto nella lingua del commissario ('Anche i bamb….'), balbettamenti ('Beh'…beh'… perché, lei conosce i miei figli?'; Sì, ma non…c…non…'); la presenza di esitazioni e ripetizioni, anche di riempitivi fatici ('Gradisce un…un boccolo?"; 'Non gliel'avete detto? Non gliel'avete detto? Io sono ecc"; 'Comunque, comunque...'). Tutte caratteristiche queste che sono tipiche del parlato spontaneo (Berretta 1994)[19]. Ma certamente il parlato spontaneo nell'Italia del 1967 doveva essere molto più dialettale di così; il passaggio al mezzo televisivo può aver determinato solo in parte la differenza: lessico, morfologia e sintassi della lingua di Totò seguono rigidamente il canone letterario. È probabile che dietro questo colore "standard" della lingua del frammento si celi la lunghissima consuetudine di Totò con l'italiano teatrale, con i suoi aspetti di colloquialità piuttosto letteraria.

Conclusione

In conclusione, possiamo dire che sul piano del registro lessicale-grammaticale, nei due frammenti di Bertolucci e di Totò in fondo si usa sempre la stessa lingua, colloquiale ma relativamente formale, con pronomi di cortesia, congiuntivi presenti, lessico elegante e un po' lezioso ('Ci perdiamo in convenevoli?'; 'Gradisce un..un boccolo?'; 'Ma per cortesia vada via!'): una forma di 'italiano di scena'. Le due scene condividono anche altri aspetti: anche nel frammento di Totò le esigenze teatrali - dominanti nel frammento di Bertolucci- si fanno sentire, nella relativa scarsità di sovrapposizioni. Ma non c'è dubbio che sul piano della struttura dialogica la lingua degli sketch di Totò sia molto più realistica di quella del dialogo di Bertolucci, anche se pragmaticamente il dialogo di Bertolucci è molto più sensato. Ma è un realismo tutto apparente. Le battute di Totò accumulano in brevissimo lasso di tempo una tale massa di infrazioni pragmatiche, che contrastate con il ritmo e il tessuto naturale del suo parlato rendono il dialogo del tutto stralunato e surreale. Come ebbe a dire Eduardo de Filippo in una famosa intervista di a *Paese Sera* in occasione della sua morte, il 15 aprile 1967:

> '…Dal bugigattolo dove mi trovo non mi è dato vederlo lavorare, ma di sentirlo e immaginarlo com'è, come io lo vedo, come vorrei che lo vedessero gli altri. Non come una curiosità da teatro, ma come una luce che miracolosamente assume le fattezze di una creatura irreale che ha facoltà di rompere, spezzettare e far cadere a terra i suoi gesti e raccoglierli poi per ricomporli di nuovo, e assomigliare a tutti noi, e che va e viene, viene e va, e poi torna sulla Luna da dove è disceso.'[20]

.

---

[1] Si vedano i due studi di F. Rossi (1999), *Le parole dello schermo. Analisi linguistica del parlato di sei film dal 1948 al 1957,* Bulzoni, Roma; F. Rossi (2002) e 'Il dialogo nel parlato filmico' in: C. Bazzanella (a cura di), *Sul dialogo. Contesti e forme di interazione verbale,* Guerini Studio, Milano, pp. 161-176, insieme allo studio di A. Rossi (2003), 'La lingua del cinema', in: I. Bonomi, A. Masini & S. Morgana (a cura di) *La lingua italiana e i mass media,* Carocci Editore, Roma, pp. 93-126.
[2] S. Raffaelli (1992), 'Il parlato cinematografico e televisivo'. In: L. Serianni e P. Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana, vol II, Scritto e parlato,* Einaudi, Torino, pp. 272-290.
[3] E. Cresti (1983), 'La lingua del cinema come fattore della trasformazione linguistica italiana', in: AA.VV., *La lingua italiana in movimento,* Accademia della Crusca, Firenze, pp. 279-322.
[4] A. Rossi (2003) *Op. cit.*
[5] Si vedano F. Sabatini (1982), 'La comunicazione orale, scritta e trasmessa: la diversità del mezzo, della lingua e delle funzioni', in A. M. Boccafurni & S. Serromani (a cura di), *Educazione linguistica e scuola superiore: Sei argomenti per un curricolo,* Provincia di Roma e Consiglio Nazionale delle Ricerche, Roma, pp. 105-127, e F. Sabatini (1997), 'Prove per l'italiano trasmesso'(e auspice di un particolato serio semplice', in AA.VV., *Gli italiani trasmessi. La radio.* Accademia della Crusca, Firenze, pp. 11-30.
[6] C. Lavinio (1986), 'Tipologia dei testi parlati e scritti', *Linguaggi,* III, 1/2, pp. 14-22.
[7] F. Rossi (2002), *Op. cit.*
[8] A. Rossi (2003), *Op. cit.*
[9] F. Rossi (2002), *Op. cit.*
[10] A. Moravia (1975[1951]), *Il Conformista,* Bompiani, Milano, p.85.
[11] cfr. P. Grice (1975/1978), 'Logic and conversation', in P. Cole & J. L. Morgan (a cura di), *Syntax and semantics 3: Speech Acts,* Academic Press, New York, tr.it. '*Logica e conversazione',* M. Sbisà (a cura di), *Gli atti linguistici. Aspetti e problemi di filosofia del linguaggio,* Feltrinelli, Milano, pp. 1990219; ristampato in P. Grice (1989/1993).
[12] F. Rossi (2003), *Op. cit.*
[13] F. Bercelli & G. Pallotti (2002), 'Conversazioni telefoniche', in C. Bazzanella (a cura di), *Sul dialogo. Contesti e forme di interazione verbale.* Milano, Guerini Studio, pp. 177-192.
[14] C. Bazzanella (1999), 'Forme di ripetizione e processi di comprensione nella conversazione', in R. Galatolo & G. Pallotti (a cura di), *La conversazione. Un'introduzione allo studioe dell'interazione verbale.* Milano, Raffaello Cortina Editore, pp. 43-66.
[15] L. Gavioli (1999), 'Alcuni meccanismi di base dell'analisi della conversazione', in R. Galatolo & G. Pallotti (a cura di), *Op. cit,* pp. 43-66.
[16] F. Bercelli & G. Pallotti (2002), *Op. cit.*
[17] Ovvi i riferimenti al festival di Sanremo 1967 (Antoine), ai Beatles (gli 'scarafaggi').
[18] P. Grice, *Op. cit.*
[19] M. Berretta (1994), 'Il parlato italiano contemporaneo', in: L. Serianni & P. Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana,* einaudi, Torino, vol. 2, pp. 239-270.
[20] *Paese Sera,* 16 aprile 1967.