

FABIO ROSSI
LINGUA

Un ragazzo parla al cellulare con sua madre, camminando per le strade di Roma:

LUCA: (*rispondendo al telefono, con marcato accento romanesco*)
Ma! Come stai? Io tutto a posto. Ma dimme 'n po', com'è 'sto Mali? Spacca, ve'? Se, io sto bene, te l'ho detto. Eh?! Se, a scola tutto a posto. Se, se, *scialla*, a ma', li faccio i compiti. Co Bruno ce sto bene, è simpatico. Sì. L'apparecchio lo metto. A ma', però 'n t'accollà! Dimme quarcosa pure te! Eh?! No, 'n vojo che torni, ma che sta' a di', oh! Sì, va be', me manchi, ma n'è che... eh?! A ma', però nun te sento. Dai, se *ribbeccamo*. Se. Se, ti vojo bene. Se. Ciao. Ciao. (*Chiude la telefonata e poi si rivolge a un'anziana passante*) Mi' madre. S'accolla 'na cifra'.

Una moglie litiga con il marito, dopo averlo colto in flagrante adulterio:

ORNELLA: Ti ho visto! Ti ho visto, che la baciavi. Le davi le slinguazzate nell'orecchio. Mi fai schifo, con quella faccia da finto buono. Da imbecille, da *mollusco*. Con che coraggio hai potuto tradirmi, con quella faccia da *protozoo*!

GABRIELE: Che dici! Ma aspetta, fammi parlar... Ti... Ti spiego un attimo. Guarda che non è come pensi. Proprio...

ORNELLA: Non mentire, *Gabriele*! Non mentire!

GABRIELE: Ti prego, aspetta, posso spiegarti. Fammi parlare. Perdonami, ma certe cose possono succedere!

1 Tutti i brani filmici citati sono il frutto della mia personale trascrizione desunta dalla visione del film e non tratti dalla sceneggiatura (cfr. anche nota 16). La punteggiatura serve soltanto a restituire, al minimo indispensabile, il ritmo e l'intonazione degli enunciati. Il corsivo (oltre a contrassegnare le didascalie) mette in evidenza le forme linguisticamente rilevanti.

ORNELLA: Amore... Amore! Amore un cazzo! Amore un cazzo! Amore un cazzo! Amore un cazzo! Adesso sai cosa faccio? *Non solo non ti perdono, ma io me ne vado da qui!* Faccio le valige! E vado fuori dai piedi! Perché *se questa casa fosse stata mia, io ti avrei preso* per quel gecko che hai in mezzo alle gambe e ti avrei già buttato giù dalla tromba delle scale. Invece, siccome questa *stamberga* di merda te l'ha comprata quella strega di tua madre, coi soldi della pensione di quel *decerebrato* di tuo padre, hai capito, allora io da te non voglio niente! Niente, hai capito? Non voglio niente, di tuo! Hai capito? Lurido porco! Minchione!

Queste due scene, tratte la prima da *Scialla!* (2011) di Francesco Bruni, la seconda da *Manuale d'amore* (2005) di Giovanni Veronesi, mettono in evidenza alcune caratteristiche, antitetiche, tipiche del parlato filmico italiano, di oggi come di ieri: la ricerca del *realismo*, da un lato, ovvero la mimesi quasi perfetta del parlato spontaneo, così diversa da altre riproduzioni mediatiche quali quella letteraria o teatrale; la *normalizzazione*, e dunque in un certo senso l'antirealismo, dall'altro, ovvero l'ineludibile retaggio di quelle forme scritte (per l'appunto, letterarie e teatrali) di cui il parlato filmico è debitore, in quanto più o meno diretto discendente.

Entrando nello specifico dei dati, solo quanto basta per non lasciare nella genericità le precedenti osservazioni, è facile appurare come, nel primo brano, il ragazzo (interpretato da Filippo Scicchitano) esibisca tutti gli ingredienti di un autentico parlato giovanile romano (a partire dai gergalismi: *accollarsi* "essere appiccicoso, invadente"; *'na cifra* "molto"; *ribeccarsi* "rivedersi o risentirsi in un altro momento"; *scialla!* "rilassati!"; *spaccare* "essere bello, molto interessante e simili", per non parlare dei numerosi romaneschismi fonetici, morfosintattici e lessicali) e nella fattispecie del parlato telefonico (gli enunciati brevissimi e giustapposti, le interruzioni, i cambi di progetto e i segnali fatici di incomprendimento per problemi di linea: «Sì, va be', me manchi, ma n'è che... eh?! A ma', però nun te sento»). Il fatto che tale elevato coefficiente realistico si riferisca a una scena telefonica è ancora più sorprendente, dal momento che la stereotipia e l'antirealismo linguistici delle telefonate sono un tratto tipico del cinema dalle origini ad epoche recenti.

Viceversa, la sfuriata di Ornella (interpretata da Luciana Littizzetto) al marito mostra più d'un elemento appartenente al polo scritto piuttosto che a quello parlato, a partire dalla ricercatezza del lessico (*decerebrato*, *mollusco*, *protozoo*, *stamberga*), per ar-

rivare alla sintassi complessa (con periodi bimembri tipici dello scritto argomentativo e con una perfetta *consecutio temporum*: «Non solo non ti perdono, ma io me ne vado da qui»; «Perché se questa casa fosse stata mia, io ti avrei preso per quel gecko che hai in mezzo alle gambe e ti avrei già buttato giù dalla tromba delle scale»), alla lunghezza degli enunciati e all'assenza di esitazioni e cambi di progetto, passando per l'uso del nome proprio come allocutivo («Gabriele!»), tratto tipico della letteratura e del teatro, ma ben poco spontaneo, nel dialogo tra pari, in particolar modo in situazioni di scarso controllo, com'è il caso dei litigi.

Abbiamo, non a caso, scelto questi primi due esempi da film molto vicini nel tempo, nel genere e nello stile (due commedie, non prive di qualche tratto di analisi psicologica e sociale), per far risaltare meglio la diversità delle soluzioni adottate. Nel primo, sceneggiatore e regista (che in questo caso coincidono) optano per una quasi integrale illusione di realtà, sottolineando continuamente, nel modo di parlare dei personaggi, la loro provenienza (oltre al romanesco di Luca ricordiamo almeno anche il milanese di suo padre, interpretato da Fabrizio Bentivoglio), il loro *status* (professori/studenti, genitori/figli) e la situazione comunicativa. Nel secondo caso, invece, senza nulla togliere alla bravura dell'interprete, il brano recitato è come se fosse solo scritto, o meglio teatrale, privo com'è di tutti quegli elementi che rendono "sporco", traballante e ridondante il parlato faccia a faccia, specie se ad alta gradazione emotiva.

Il doppio (o triplo) binario della lingua del cinema

Ebbene, il cinema italiano si è sempre trovato, dalle origini ad oggi, a doversi confrontare con queste due possibili soluzioni, talora mescolandole (ora con disinvolture, come nelle migliori commedie all'italiana, ora con estrema forzatura, come in certo neorealismo rosa), altre volte optando rigidamente per l'una o per l'altra. È il medium filmico stesso, da un lato, e la situazione storico-sociale e geografica dell'Italia, dall'altro, a indurre questo bipolarismo. La frammentazione dialettale, infatti, e la forte stratificazione sociale hanno, fin dall'epoca del muto, incoraggiato l'impiego, parco dapprima, dei regionalismi, dei gergalismi e dei popolarismi. Tale istanza realistica e plurilingue, ineludibile nella più mimetica delle arti

(«la lingua scritta della realtà», secondo la definizione di cinema fornita da Pier Paolo Pasolini²), è tanto più forte nel cinema italiano. Esso è improntato, per eredità letteraria, alla poetica del Vero (e ben prima del verismo: «Il santo vero mai non tradir!», vagheggiava Manzoni³), propugnata – con paradosso soltanto apparente – nelle nostre arti (in Dante non meno che in Michelangelo o Caravaggio, in Verdi non meno che in Monti, Parini o Alfieri) anche, e direi soprattutto, quando lo stile abbraccia l'armamentario retorico del travestimento (metaforico, mitologico ecc.) della realtà.

D'altro canto, però, il cinema vive di pubblico e, proprio per un pubblico eterogeneo e in gran parte dialettologo come quello italiano, la ricerca di un monolinguisimo, o quantomeno di una normalizzazione della varietà, diventa vitale, ai fini di un'ampia comprensibilità. Dunque l'istanza mimetica (ma anche espressionistica) è controbilanciata dalla *reductio ad unum*, quasi a riproporre la dialettica tra monolinguisimo petrarchesco e plurilinguisimo-espressionismo dantesco di continiana memoria (ma potremmo ben dirla anche dialettica stasi/movimento, o monocore/cromatismo)⁴. Ad essa si aggiunga l'aspirazione a certa supposta elevatezza stilistica e all'ossequio (ai limiti dell'intento didattico) della regola grammaticale, dettata dai complessi di inferiorità di tanti cineasti. Né va trascurata la ricerca, da parte di

2 P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, S. De Laude, tomo I, Mondadori, Milano 1999, pp. 1503-1540. Nella medesima raccolta, Pasolini torna più volte sul tema, per esempio alle pp. 1541 sgg.

3 A. Manzoni, *In morte di Carlo Imbonati*, vv. 213-214. E si confronti anche il Leopardi della *Ginestra*: «Nobil natura è quella / Che a sollevar s'ardisce / Gli occhi mortali incontra / Al comun fato, e che non franca lingua, / Nulla al ver detraendo, / Confessa il mal che ci fu dato in sorte, / E il basso stato e frale» (vv. 111-117). Ma il richiamo al *Vero* caratterizza la letteratura italiana fin dai suoi albori, non certo nel solo romanticismo, se il poeta antirealistico per antonomasia, Francesco Petrarca, dal vero si allontana nello stile e nella lingua (recalcitrando alla designazione diretta di oggetti e persone, per esempio), non certo nei contenuti e negli ideali della sua poesia: «fa che 'l Tuo vero, / qual io mi sia, per la mia lingua s'oda», «lo parlo per ver dire», «le voglie son piene / già de l'usanza pessima et antica, / del ver sempre nemica» (*Italia mia, benché 'l parlar sia indarno*, vv. 15-16, 63, 116-118).

4 Cfr. G. Contini, *Variante e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970, pp. 169-192.

autori e produttori, di un supercodice espressivo in grado di far sognare gli spettatori-ascoltatori tanto quanto gli eroi di celluloidi che lo parlano. Sia l'aspirazione a uno stile elevato ed esemplare (inversamente proporzionale al livello socioculturale del destinatario ideale e reale di questi testi), sia la ricerca di una lingua da eroi onirici accomunano i nostri cineasti alla gran parte degli autori paraletterari, dal fumetto al fotoromanzo, dalla letteratura d'appendice a quella di genere, passando per l'opera lirica⁵.

Vedremo come il cinema italiano abbia sviluppato una sorta di lingua endogena, per dir così, a mero uso schermico, un *codice del compromesso* in grado di dare l'illusione del parlato spontaneo, senza tuttavia toccare quasi mai (almeno prima dell'ultimo trentennio) i tratti più difficilmente digeribili di quest'ultimo (dai dialettalismi estremi alla frammentazione sintattica, dalla bestemmia all'anacoluti, dal gergo alla ridondanza), fino ad arrivare, in taluni prodotti, a un vero e proprio ibridismo linguistico, una lingua creata a tavolino, inesistente nella realtà extraschermica. E del resto, anche in un cinema, come quello nostrano, da sempre recalcitrante alle sceneggiature di ferro e aperto all'improvvisazione non meno che al realismo, come trascurare il fatto che un film è per definizione un testo multimodale (ed esteticamente motivato), a più risorse semiotiche, con comunicazione a senso unico mittenti-destinatari, che nasce come scritto per poi diventare recitato (e perlopiù postsincronizzato) e che quindi ha nel suo stesso DNA il marchio dell'antirealismo, o meglio dell'antisponaneità⁶?

-
- 5 In prodotti siffatti, «il più delle volte l'elemento emergente è la letterarietà ostentata. Nei prodotti più squalificati, come il fotoromanzo, agisce una sorta di complesso di inferiorità (o di ipercorrettismo diafasico) che porta a considerare disdicevole e volgare oltre il giusto qualunque tratto parlato o informale; in altri casi è la prioritaria spinta educativa a irrigidire il controllo della scrittura, che deve configurarsi come un modello da imitare; infine quello stesso procedimento che punta all'evocazione di mondi onirici e distanti – non a caso altre etichette a disposizione sono quelle di “letteratura amena” o “d'evasione” – influisce sulla fuga dal realismo linguistico», L. Ricci, *Paraletteratura. Lingua e stile dei generi di consumo*, Carocci, Roma 2013, p. 18. Lo stesso accade nella quintessenziale poeticità e nell'antirealismo dell'eloquio dell'opera lirica, cui pure il linguaggio cinematografico delle origini è strettamente imparentato.
- 6 Su tutte queste caratteristiche semiotiche della testualità filmica mi permetto di rimandare, una volta per tutte, a F. Rossi, *Il linguaggio cinematografico*, Aracne, Roma 2006, pp. 11-35 e Id., *Discourse analysis of film dialogues. Ita-*

Ecco dunque che il bipolarismo sopra evocato diventa in realtà un sistema a tre poli: il dialogo cinematografico è infatti una sorta di specchio dal potere, al contempo, riflettente (nei film più realistici e in presa diretta), deformante (in quelli comici o espressionistici) e uniformante (quasi sempre e ovunque, in presenza del doppiaggio). Nelle pagine che seguono vedremo come, seppure in modo irregolare e altalenante, nella storia del parlato filmico italiano sia stata la tendenza all'uniformità a prevalere, almeno fino ad epoca recente. Anche nelle correnti solitamente ritenute più vicine al polo della riproduzione della realtà (dal neorealismo alla commedia all'italiana) – quantomeno sul piano delle scelte registiche, della sceneggiatura e soprattutto dell'interpretazione degli attori – daremo contezza del fatto che tale riproduzione – almeno sul piano della lingua – non è mai integrale, soprattutto per quanto riguarda la resa delle varietà dialettali, ma quasi sempre tendente alla stereotipia, al bozzettismo, a soluzioni compromissorie tra lingua parlata e lingua scritta. Naturalmente non si può generalizzare: vi sono autori più inclini di altri alla riproduzione del plurilinguismo, vuoi con funzione espressionistico-deformante, vuoi con funzione metaforica: l'indecodificabilità dei dialoghi è spesso figura del caos, delle difficoltà di adattamento al mondo, dell'alienazione, dell'impossibilità di abbracciare il reale. Quel che emerge chiaramente dalla nostra panoramica è che dalla fine degli anni ottanta del secolo scorso sempre più frequenti sono state le incursioni dei nostri cineasti nei terreni del multilinguismo, con l'opzione di lingue e dialetti prima raramente assurti all'onore degli schermi, dall'arabo al francoprovenzale, dal lucano alle lingue slave e Rom, dagli idiomi delle periferie campane a quelle siciliane e così via.

Come si tenterà di dimostrare, tanto la spinta all'uniformità quanto quella più recente all'inscenamento del caos babelico sembrano omologhe a precise dinamiche della società e soprattutto a peculiarità del pensiero italiano.

*lian comedy between linguistic realism and pragmatic non-realism, in Telecinematic Discourse. Approaches to the Language of Films and Television Series, a cura di R. Piazza, M. Bednarek, F. Rossi, John Benjamins Publishing, Amsterdam-Philadelphia 2011, pp. 21-46. Sui concetti di realtà e realismo sono fondamentali le osservazioni di M. Grande, *La commedia all'italiana*, a cura di O. Caldiron, Bulzoni, Roma 2003, pp. 5-18 et passim.*

La questione della lingua (filmica ma non solo)

Come dovrebbe ormai essere chiaro, il termine *lingua* qui declinato va inteso, *stricto sensu*, come componente verbale del film, e non come *linguaggio* cinematografico nel suo complesso, frutto dell'intreccio di più codici (verbale, musicale, iconico), ciascuno dei quali, al proprio interno, pluristrutturato (parole scritte, dette, cantate, diegetiche o extradiegetiche; rumori o musiche, diegetiche o extradiegetiche, e, nel caso di queste ultime, più o meno evocative del senso del film e dunque più o meno ancorate alla diegesi). Soltanto per un'astrazione da laboratorio, euristicamente motivata, possiamo isolare una sola componente dalle altre, consci, tuttavia, che nel film «la colonna sonora non esiste»⁷, perché esiste soltanto il linguaggio cinematografico *tout court*. Ma diamo per acquisiti una volta per tutte tali principi semiologici. Né intendiamo qui ripercorrere le tappe della polemica tra Pier Paolo Pasolini e Christian Metz sulla linguisticità del cinema: film come lingua o come linguaggio? Con un singolo o un doppio livello articolatorio⁸? Qui ci interessa soltanto ripercorrere i momenti salienti della storia linguistica del cinema italiano⁹. Ne analizzeremo i prodotti più significativi, non soltanto perché celebri o esemplari, ma talora proprio perché unici, o rari, oppure indicativi di una tendenza o di un aspetto interessante della riproduzione schermica della realtà linguistica nazionale o regionale. Richiameremo anche alla memoria alcune tappe importanti del dibattito culturale intorno alle peculiarità del parlato cinematografico rispetto ad altre modalità espressive. E partiamo proprio da quest'ultimo aspetto, o meglio dai prodromi che condurranno alle speculazioni sulla lingua filmica: vale a dire, la questione della lingua.

7 M. Chion, *La voce nel cinema*, Pratiche, Parma 1991, p. 13 [ed. or. *La voix au cinéma*, Cahiers du Cinéma, Editions de l'Etoile, Paris 1981].

8 Cfr. C. Metz, *Le cinéma: langue ou langage?*, in "Communications", n. 4 (1964), pp. 52-90 e P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, cit., pp. 1503-1540.

9 Senza prendere in considerazione, per esigenze di spazio, salvo eccezioni, il documentario e il cortometraggio. Né considereremo, in questa sede, il caso del lessico e della fraseologia del cinema, intesi come parole o espressioni proprie dell'ambito semantico, più o meno tecnico, della filmologia del cinema nel suo complesso, per i quali si rimanda ai numerosi lavori di Sergio Raffaelli sotto citati (cfr. soprattutto nota 15).

Antonio Gramsci riconduceva con lucidità (nell'ultimo *Quaderno 29*, del 1935) ogni riflessione metalinguistica a un più generale riassetto sociologico tra «gruppi dirigenti» e il resto della nazione:

Manzoniani e “classicisti”. Avevano un tipo di lingua da far prevalere. Non è giusto dire che queste discussioni siano state inutili e non abbiano lasciato tracce nella cultura moderna, anche se non molto grandi. In realtà in questo ultimo secolo la cultura unitaria si è estesa e quindi anche una lingua unitaria comune. Ma tutta la formazione storica della nazione italiana era a ritmo troppo lento. Ogni volta che affiora, in un modo o nell'altro, la quistione della lingua, significa che si sta imponendo una serie di altri problemi: la formazione e l'allargamento della classe dirigente, la necessità di stabilire rapporti più intimi e sicuri tra i gruppi dirigenti e la massa popolare-nazionale, cioè di riorganizzare l'egemonia culturale. Oggi si sono verificati diversi fenomeni che indicano una rinascita di tali quistioni: pubblicazioni del Panzini, Trabalza-Allodoli, Monelli, rubriche nei giornali, intervento delle direzioni sindacali, ecc¹⁰.

E ciò almeno a partire dal *De vulgari eloquentia* di Dante, atto di nascita della secolare *questione della lingua*. Se delle ultime battute significative di tale questione (ad opera di Pasolini, Calvino e altri) molto è stato scritto¹¹, quasi nulla si sa invece delle penultime, di paternità, curiosamente, non di linguisti, bensì di cineasti, filmologi e cinefili. E proprio da uno di loro, il critico letterario Paolo Milano, occorre partire, per capire l'urgenza della questione linguistica nel rinnovamento filmico italiano:

Che lingua, che italiano devono parlare quelle larve danzanti, quelle siluette impalpabili e frementi che sono i personaggi del Cinema? C'è il caso che la “questione della lingua”, viva e verde con tanti secoli addosso [...], ottenga finalmente un paragrafo nelle estetiche dello schermo italiano? [...]

10 A. Gramsci, *Quaderni dal carcere*, a cura di V. Gerretana, Einaudi, Torino 1975, p. 2346.

11 Si tratta di una serie di interventi (da quelli sulla morte dei dialetti, a quello sul «nuovo italiano tecnologico» salutato da Pasolini, a quello sull'«antilingua» temuta da Calvino, ecc.) noti come «nuova questione della lingua», raccolti in *La nuova questione della lingua*, a cura di O. Parlangei, Paideia, Brescia 1971.

Che linguaggio sceglierà il Cinema, fra i molti che ogni lingua possiede? Il più semplice, il più documentario, il più legato all'esistenza spicciola e quotidiana. Qualunque altro linguaggio più sostenuto, letterario o (come si suol dire) aulico, rischierebbe d'assumere un valore artistico proprio, a tutto scapito della visione filmica, in ibrido e sterile connubio. Basta ricordare i versi di Shakespeare scanditi da Howard o dalla Shearer nel *Giulietta e Romeo* filmato (mentre la macchina da presa tentava di ingannare il tempo passeggiando sugli oggetti e sulle persone), per convincersi che sullo schermo si deve parlare poco, e il linguaggio di tutti i giorni.

Così stando le cose, gli americani sono a cavallo. Quando si loda il dialogo dei loro film, si pensa di solito al frizzante delle battute, alla mirabile (sebbene un po' frigida) loro tecnica della ripetizione, dell'analogia, del richiamo. Ma assai più notevole, e meglio efficace, è la lingua che i personaggi parlano: quel gergo disossato e breve che sembra fatto di ammiccamenti e di urti più che di parole, quell'inglese d'oltrespagna diventato irrispettoso e pregnante. È la lingua cinematografica per eccellenza, sia detto senza complimento: cioè la lingua più lontana dalla poesia¹².

La particolare sensibilità di chi – come il Milano e anche tanti sceneggiatori, dialoghista e registi dell'epoca – ha della lingua una visione più pratica che teorica (come farsi capire e apprezzare dal grande pubblico di uno spettacolo di massa come il cinema, salvaguardando verosimiglianza, gradevolezza e funzionalità scenica?), condusse taluni, ben prima di noti glottologi, a metter a punto concetti cruciali della linguistica novecentesca quali l'italiano regionale e l'italiano dell'uso medio («*la creazione di una lingua italiana di tutti i giorni*», nelle parole di Milano):

Ora, sarebbe tempo che anche il dialoghista cinematografico si associasse con lena e buon diritto a un'opera che si prosegue da più di un secolo, alla quale hanno contribuito e Manzoni e Verga e Pirandello, e a cui lavorano più o meno inconsapevolmente giornalisti e padri di famiglia e uomini della strada: *la creazione di una lingua italiana di tutti i giorni*.

A che punto sta quest'opera collettiva? Un pezzo avanti, mi sembra. Intanto, i rapporti sempre più fitti fra regione e regione hanno creato una specie di fondo linguistico comune, a mezza strada fra lingua e

12 P. Milano, *L'italiano del cinema*, in "Cinema", n. 49 (1938), pp. 10-11.

dialetto. [...] Perché questo è il problema del linguaggio cinematografico: il personaggio dello schermo deve parlare come quello che lo spettatore incontra ogni giorno a un angolo di strada, al caffè, in ufficio, in un salotto. Propongo una multa per il primo sceneggiatore che ancora una volta metterà in bocca a un personaggio di film una frase come “Ho detto *loro*...”. Vergogna! Sullo schermo si dice, anche al plurale e in barba alla Crusca, “*gli* ho detto”, e si resta in ottima compagnia, visto che Manzoni l’ha scritto tante volte. E propongo un diploma di benemerenzza per quel doppiatore della Columbia che, a riscontro di non so quale vocabolo di *slang* americano, ha creato la parola “picchiatello”. E in genere questi “traduttori di dialogo”, benché abbiano letteralmente le sillabe contate e debbano stendere ogni frase su un letto di Procuste, azzeccano qualche volta un italiano molto più spregiudicato e fantasioso di quello di certi burocratici dialoghetti di film nostrani¹³.

Se lo scopo del film è quello di essere credibile e piacevole insieme, e soprattutto accessibile al più ampio pubblico possibile, gli autori debbono avere il coraggio di rinnovarsi, svecchiando la lingua. Non sfuggirà il fatto che tale invito passi per l’apprezzamento dell’esempio hollywoodiano, proprio negli anni che anticipano il conflitto antiamericano. Ma a queste contraddizioni il cinema italiano è ben avvezzo, dal momento che tra i principali estimatori del cinema d’oltreoceano e tra i fautori del ritorno al realismo c’è proprio il figlio del duce, Vittorio Mussolini, direttore della rivista “Cinema”. E, per tornare a Gramsci (fascisti sono anche gli esempi grammaticali e lessicali da lui addotti: Panzini, Trabalza-Allodoli e Monelli), si tratta pur sempre di «riorganizzare l’egemonia culturale» tramite il mezzo di maggior impatto sul pubblico.

Lo stesso già citato Allodoli, critico letterario, giornalista e grammatico, guarda caso userà proprio l’esempio del cinema, per

13 *Ibidem*. Sui concetti di italiano regionale e italiano dell’uso medio cfr. almeno, rispettivamente, M.A. Cortelazzo, *Dialetto, italiano regionale, italiano popolare*, in AA.VV., *Lingua sistemi letterari comunicazione sociale*, Cleup, Padova 1977, pp. 71-89 e F. Sabatini, *L’italiano dell’uso medio: una realtà tra le varietà linguistiche italiane*, in *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, a cura di G. Holtus, E. Radtke, Narr, Tübingen 1985, pp. 154-184. Per un aggiornamento su entrambi i concetti cfr. ora T. Poggi Salani, *Italiano regionale*, in *Enciclopedia dell’italiano*, vol. 2, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2011, pp. 726-729 e G. Berruto, *Italiano standard*, *ivi*, pp. 729-731.

caldeggiare un “sano” (e fascista) svecchiamento linguistico, consapevole che la partita del compromesso tra scritto e parlato, norma e uso, ossequio letterario e franca espressione popolare, si può vincere soltanto sullo schermo di massa:

La simultaneità scorrevole delle cose sullo schermo non tollerebbe nel linguaggio nessuna riesumazione filologica e nessun fantasioso anticipo. Il popolo che affolla le sale vi si deve riconoscere in quel preciso affermarsi della personalità che è il parlare. Se si continuasse a rendere stabile una forma di espressione sbiadita, poco colorita, fatta di svenevolezze tra borghesi e aristocratiche né carne né pesce e cosparsa di sfarfalloni, grave sarebbe il danno sull'animo del pubblico il quale va al cinema fiducioso, con l'intento di divertirsi anzitutto, ma è lieto di uscirne come da una scuola piacevole dove ha imparato molte cose e sarà purtroppo tratto ad imitare, esprimendosi, certe superfluità ridicole che potranno sembrare oro colato, avendole sentite in bocca a quei signori in frak o a quelle signore scollate che ha ammirato con occhi luccicanti nel buio della sala di proiezione [...].

[I]l linguaggio corrente dei nostri film è ormai da un certo tempo molto intonato all'evoluzione generale della lingua e dello stile nazionale che va verso il semplice e la franchezza, verso la istintiva aderenza al pensiero senza fronzoli ipocriti, senza ornamenti insulsi¹⁴.

L'inattualità e la tendenziosità di simili osservazioni non deve occultare il nocciolo della questione, di là dal facile populismo e paternalismo di matrice fascista, ovvero l'esigenza di una maggiore aderenza del parlato filmico non tanto al parlato reale, quanto a una sua decantata e dedialettizzata astrazione (d'indiscutibile potenziale didattico, perché il popolo esce dal cinema «come da una scuola piacevole dove ha imparato molte cose»), o, se si preferisce, di una maggiore distanza dei dialoghi cinematografici dai virtuosismi letterari e dai vezzi del teatro borghese.

Tale ricerca di *medietas* linguistica del cinema accompagnerà la produzione nostrana fino ai giorni nostri, pur con progressivo aumento di soluzioni espressive fortemente inclini al dialetto e al plurilinguismo, come vedremo.

14 E. Allodoli, *Cinema e lingua italiana*, in “Bianco e Nero”, n. 4 (1937), pp. 3-11.

Lingua parlata / lingua scritta / lingua filmata

I linguisti, benché si siano interessati di rado e tardivamente ai dialoghi cinematografici (con alcune vistose eccezioni: Alberto Menarini e soprattutto Sergio Raffaelli¹⁵), hanno individuato la peculiarità del parlato filmico nella sua natura intermedia tra la lingua scritta, propria delle prime fasi del film (soggetto e varie tappe della sceneggiatura, definita giustamente come un tipo di «scritto per essere detto come se non fosse scritto»¹⁶), quella recitata (come nel teatro) e quella parlata, cui sostanzialmente ogni film intende avvicinarsi:

Non v'è dubbio che il dialogo cinematografico si distingue da quello teatrale per il carattere specifico dell'immagine filmica e per il valore che in essa viene ad assumere la parola in rapporto col visivo. Si tratta di un dialogo più immediato, aderente alla condizione sociale dei personaggi e all'ambiente, assai vicino al parlare comune e alieno da qualsiasi artificio letterario. Un dialogo che, a differenza di quello teatrale, essendo un'integrazione del linguaggio unitario del film, non ha un proprio autonomo valore espressivo né una piena funzione narrativa¹⁷.

A questo proposito, è ancora utilissima la tripartizione diamesica di Giovanni Nencioni, che invita all'attenzione al *continuum* tra le diverse tappe del *parlato-parlato*, *parlato-scritto* e *parlato-recitato*¹⁸, così come utili sono la categoria di *lingua trasmessa*, messa

15 Cfr. almeno A. Menarini, *Il cinema nella lingua, la lingua nel cinema. Saggi di filmologia linguistica*, Bocca, Milano-Roma 1955 e S. Raffaelli, *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano*, Le Lettere, Firenze 1992. Tra la ricca produzione di quest'ultimo, cfr. ora anche la raccolta postuma *Parole di film. Studi cinematografici 1961-2010*, a cura di M. Fanfani, Cesati, Firenze 2015.

16 C. Lavinio, *Tipologia dei testi parlati e scritti*, in "Linguaggi", n. 1-2 (1986), p. 16. Sul piano non linguistico, bensì semiologico, Pasolini definiva «la sceneggiatura come "struttura che vuol essere altra struttura"» (*Empirismo eretico*, cit., pp. 1489-1502). Sceneggiatura (prefilmica) e testo filmico (ovvero versione definitiva del film) vanno considerati modalità testuali assolutamente differenti tra loro.

17 L. Chiarini, *Dialogo*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, IV, coll. 628-634, Le Maschere, Roma 1957.

18 Cfr. G. Nencioni, *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, in "Strumenti critici", XXIX (1976), pp. 1-56, da recepirsi con le osservazioni di E. Pistolesi sulla necessità di una riconsiderazione critica dei concetti di *continuum* e di variazione diamesica: *Diamesia: la nascita di una dimensione*, in *Parole, gesti, interpretazioni. Studi linguistici per Carla Bazzanella*, a cura di E. Pistolesi, R. Pugliese, B. Gili Fivela, Aracne, Roma 2015.

a punto da Francesco Sabatini, e quelle di *parlato riprodotto* e di *lingua filmata*, fornite da Sergio Raffaelli¹⁹.

Naturalmente il genere del film, la tradizione produttiva di una determinata epoca o di un determinato paese (per esempio, è notoriamente più incline alla presa diretta e all'ossequio delle sceneggiature cosiddette di ferro il cinema hollywoodiano rispetto a quello italiano), la personalità del regista e degli attori (più o meno inclini all'improvvisazione e ai cambiamenti di rotta durante la lavorazione del prodotto) e soprattutto il fatto che l'opera sia girata in presa diretta oppure postsincronizzata situano il film stesso in una posizione molto diversa del *continuum*, approssimandolo al polo dello scritto piuttosto che a quello del parlato o viceversa. Cionondimeno, anche nei film dichiaratamente realistici e vicini al parlato, più o meno vistose tracce scritte permangono sempre, tanto più se il film è postsincronizzato.

Gioverà qualche esempio chiarificatore. Quando si trascrive uno stralcio di parlato reale, per programmato che sia (per esempio, una lezione universitaria), colpisce la gran quantità di elementi che attentano alla fluidità, alla coesione e alla buona tenuta sintattica: cambiamenti di progetto, autocorrezioni, parole ripetute, sintagmi interrotti o spezzati, inversioni vistose al consueto ordine dei costituenti frasali, incisi mai conclusi, subordinate prive di reggente, intromissione di riempitivi (parole zep-pa come *fatto, cosa, cioè, praticamente*) e segnali discorsivi che hanno l'unico scopo di mascherare l'incertezza di chi si trova a programmare un discorso via via che lo esegue²⁰. Raramente tut-

19 Il cinema, secondo Sabatini, rientra nella categoria della *lingua trasmessa*, ovvero «la comunicazione fonico-acustica, e a volte anche visiva, indiretta (mediante telefono, radio, cinema, televisione, registratori, ecc.)», Id., *La comunicazione orale, scritta e trasmessa: la diversità del mezzo, della lingua e delle funzioni*, in *Educazione linguistica nella scuola superiore: Sei argomenti per un curriculum*, a cura di A.M. Boccafurni, S. Serromani, Provincia di Roma e CNR, Roma 1982, p. 106. Per *parlato riprodotto* e *lingua filmata* intendiamo l'«interazione dialogica che, preconstituita di solito in sede di sceneggiatura, avviene in una situazione più o meno fittiziamente ricostruita nelle fasi che vanno dalla ripresa al montaggio al missaggio, e che è emessa attraverso il canale fonico artificiale della riproduzione meccanica» o digitale, S. Raffaelli, *La lingua filmata*, cit., pp. 152-153.

20 L'intrascrivibilità integrale del parlato-parlato è esemplarmente simboleggiata in una scena di *Il cappotto* (1952) di Alberto Lattuada, film dalla par-

to questo filtra nelle simulazioni del parlato, anche in presenza di palesi tratti orali (dialettalismi, gergalismi, turpiloquio), dal momento che, di norma, l'obiettivo precipuo del dialogo filmico è quello di riuscire a condensare entro l'arco delle due ore la massima informazione possibile. Proprio per questo, anche un brano apparentemente improntato alla spontaneità, come il seguente monologo di Anna Magnani in *L'onorevole Angelina* (1947) di Luigi Zampa, lascia trapelare, nella pur credibile mimesi orale, numerosi tratti "scritti":

Vedete, mentre stavo dentro me so' venute in mente tante idee. Il governo dovrebbe fà fà alla gente la galera obbligatoria. Come 'l servizio militare. Hm, eh già! *Un po' perché* tutti quanti n'annetto almeno ce lo meritiamo. E *un po' perché* lì dentro te se rischiarano le idee. Così io lì me so' accorta che so' solamente una come voi. Una ch'ha passato la vita a mette assieme il pranzo co la cena, a combatte co le finestre senza vetri, co l'umidità, co tutti i guai che sapete meglio de me. E anche se, come dite voi, è merito mio se cj abbiamo 'na casa, che manco ce sognavamo d'avercela, ho capito che questo non è el sistema pe fà l'onorevole. *Per quello che me riguarda*, poi, me so accorta che, per fà la politica, la famiglia m'andava per aria. E io ai regazzini miei ce tengo! Io me li vojo tirà su come me pare! E poi, anche senza diventà onorevole, cj ho da fà tanta de quea politica, a casa! Fra 'n marito, i guai, i regazzini... Certe discussioni, che a la cammera manco se le sognano! Io so sicura che non *rimpiangerete* se lascio il posto a qualcuno più bravo, più preparato de me. A qualcuno che ve possa veramente aiutà! A qualcuno che co più calma, co più sistema, non se *lascerà* fregà. Perciò... perciò ve dico addio! Ve saluto! Però, quando me *chiamerete* pe baccajà, sarò sempre pronta, perché questa è l'unica cosa che me viè naturale. Così er partito nostro non se *sciojerà*, no! Ma manco ala cammera *andrà*. *Resterà* fra noi: *baccajeremo* in famiglia. Così *saremo* tutti quanti onorevoli. Ma onorevoli sul serio, però!

Tacendo dell'assenza di cambi di progetto (di là dai deboli regionalismi, il brano ha una sintassi pressoché ineccepibile, in cui ogni

titura linguistica sensibilissima, nello scolpire il burocratismo dell'Italietta postbellica. Allorché Rascel, verbalizzatore della giunta comunale, riporta fedelmente il discorso del sindaco, genera un testo incomprensibile, in quanto fatto di mozziconi di parole e sintagmi. Viene così accusato di aver alterato il verbale, mentre l'errore (pragmatico e sociale) da lui commesso è stato proprio quello, opposto, di non aver edulcorato le parole (e soprattutto la sintassi e lo stile) del sindaco.

proposizione giunge al suo regolare compimento), il perfetto bilanciamento testuale, ribadito dal segnale discorsivo bipartito *un po' perché... un po' perché*, è tipico dello scritto; così come l'introduttore tematico *per quello che me riguarda*; lo stesso valga per l'elevato numero di futuri (9), che notoriamente, nel parlato italiano a qualsiasi livello, vengono sostituiti dal presente, e per il segnale discorsivo *vedete*, tipico dello scritto che imita il parlato (teatro, dialoghi di romanzi, sceneggiature), piuttosto che di quest'ultimo. Verrebbe quasi da pensare che, così come abdica alla vita politica e alla lotta di classe a favore di quella privata, familiare e devota alla tradizione, la *sora* Angelina, non più onorevole, e con lei Zampa, abdica al parlato-parlato di matrice neorealistica, per rifugiarsi nella rassicurante tradizione dell'italiano filmato, con scialbe (mai disturbanti, né tantomeno perturbanti) chiazze dialettali. Esse non fanno altro che agevolare la rassegnazione e la consolazione degli orizzonti ristretti.

Se volessimo menzionare altri due elementi di distacco del parlato filmico ordinario dal parlato-parlato, basterebbe pensare al ridottissimo uso delle sovrapposizioni di turno dialogico (nel cinema doppiato quasi mai i personaggi parlano l'uno sull'altro, interrompendosi e accavallandosi), ineliminabili dal parlato spontaneo a più voci. Chiaramente, la polifonia mette a repentaglio la completa decodificazione delle battute, che vengono dunque tutte forzatamente linearizzate o, per meglio dire, "monodizzate". Si pensi pure al frequente ricorso filmico ai nomi propri in funzione allocutiva: nella vita di tutti i giorni, ci si chiama raramente per nome (in italiano), mentre al cinema (per eredità teatrale, direi) tale prassi è consolidata, quasi a rammentare continuamente allo spettatore i partecipanti all'azione scenica. In *L'onorevole Angelina*, per esempio, il nome della protagonista, usato in funzione allocutiva (*Angeli*), è attestato 72 volte e per ben 12 volte Angelina chiama suo marito per nome (*Pasquà*).

Bisogna attingere a brani di cinema-verità, se vogliamo incontrare tutte le "sporature" del parlato-parlato, come per esempio il seguente dialogo di *Anna* (1975) di Alberto Grifi e Massimo Sarchielli, nel quale riscontriamo interruzioni, sovrapposizioni, ripetizioni, incertezze, ecc.:

SARCHIELLI: *No, ma io ti volevo domandare a te, con la storia te tu hai lavorato per... per l'unione, insomma, un'organizzazione politica,*

un po', *capisci*, se c'era una possibilità, per questa ragazza, come diceva anche Ivano, di...

DONNA: Cioè, di un'assistenza.

SARCHIELLI: Sì.

Soltanto un cinema che decida di sacrificare la trama e la sintesi (225 minuti, la durata di *Anna!*) all'altare del radicale rispecchiamento della realtà può restituirci la piena natura ridondante e frammentata della lingua orale, tanto diversa da quella scritta e recitata.

Un'altra caratteristica distintiva della lingua filmata rispetto ad altri tipi di comunicazione risiede in certa ridondanza semiotica, che può essere spiegata solo come integrazione informativa all'immagine, per agevolare la decodificazione del pubblico. Un testo che non prevede il *feedback* dei destinatari, in effetti, deve prevenire eventuali dubbi di questi ultimi, snellendo la gestione dei *frames*. Tale gestione è tanto più agevolata quanto più il film si rivolge ad un pubblico medio. Possiamo averne un chiarissimo esempio nella scena clou di *I soliti ignoti* (1958) di Mario Monicelli. Poco prima che crolli il muro della casa dalla quale lo spiantato gruppo di ladri si illude di irrompere nella banca, ma che invece li immetterà soltanto nella cucina del medesimo appartamento, Peppe, il personaggio interpretato da Vittorio Gassman, chiede a Capannelle di portargli un bicchiere d'acqua. La battuta è apparentemente inutile, se non dannosa, nel rallentare il ritmo concitato della scena. Ne capiremo l'utilità segnica pochi secondi dopo, allorché, al crollo del muro, la macchina da presa stringerà su Capannelle, in cucina, col bicchiere in mano. Senza quel riferimento, che è dunque una sorta di glossa per il pubblico, lo spettatore avrebbe impiegato molto di più a capire l'errore strategico dei rapinatori.

Molto frequenti sono i casi in cui brani di discorso non sono indirizzati tanto ai personaggi del film, quanto al pubblico, come avviene nella seguente battuta rivolta dal tranviere Alvaro, ad apertura di *Poveri ma belli* (1957) di Dino Risi, a Salvatore, che rivendica il proprio letto («Ma a te il turno di giorno non te lo danno mai?»): «E metti che me lo danno? Che letto v'affittate? No, dico, se mi danno il turno di giorno, voi perdete l'inquilino. O ti dovessi credere che io la notte vengo a dormire abbracciato con te?!». Salvatore sa bene che cosa prevede l'accordo d'affitto con Alvaro:

l'uno dorme quando l'altro lavora e viceversa. È il pubblico a non saperlo: la battuta di Alvaro è dunque ridondante per Salvatore (al quale sarebbe stato sufficiente rispondere: «E metti che me lo danno? Che letto v'affittate?»), mentre è necessaria al pubblico per seguire la trama del film.

Scene siffatte danno conto a pieno della doppia natura semiotica di qualunque interazione riprodotta ad uso scenico (teatro, cinema). Doppiezza raddoppiata, per dir così, nel caso del cinema italiano, per via della presenza della postsincronizzazione. Tentando di sintetizzare il più possibile, diciamo che ogni testo basato sull'inscenamento dell'interazione tra personaggi è strutturato su due livelli comunicativi. Il primo, il più superficiale, è detto dei «represented participants», ovvero il piano diegetico della comunicazione *ficta* tra personaggi/attori (a loro volta sostituiti dai doppiatori, nel caso della colonna sonora della gran parte dei film italiani, di norma postsincronizzati). A livello più profondo, tuttavia, il testo filmico nel suo complesso (al pari di ogni altro testo) comunica con un pubblico: è questo il piano della comunicazione non più *ficta*, bensì reale, ovvero tra «interactive participants»²¹. Paradossalmente, però, mentre nel primo livello viene inscenato anche il *feedback* tra gli interlocutori (a meno che non si tratti di un monologo, ovviamente), in questo secondo piano la comunicazione avviene invece a senso unico, senza possibilità di replica (almeno nell'immediato) da parte del pubblico cinematografico, diverso, in questo, da quello teatrale che, almeno teoricamente, ha la possibilità di interagire con gli attori sul palcoscenico (mediante applausi, fischi ecc.). È proprio questa doppia struttura a giustificare, come s'è visto, certa ridondanza conversazionale dei copioni cinematografici.

Tale rifrazione prismatica dell'interazione, infine, com'è inevitabile, non può che allontanare più o meno sensibilmente la lingua filmata da quella reale.

21 Ulteriori osservazioni sul doppio livello comunicativo (tra soggetti interattivi e soggetti riprodotti, cioè ricreati dal mezzo) si possono trovare in G. Kress, T. van Leeuwen, *Reading Images. The Grammar of Visual Design*, Routledge, London-New York 1996 (in partic. a p. 46), S. Kozloff, *Overhearing Film Dialogue*, University of California Press, Berkley 2000 e C. Babel, *Film audiences as overhearers*, in "Journal of Pragmatics", n. 40 (2008), pp. 55-71.

Lingua, lingue, dialetti: il realismo prima del neorealismo

La consistente presenza dei dialetti sul grande schermo precede non soltanto il neorealismo, ma anche il cinema sonoro. Disponiamo ormai di numerose testimonianze che ci documentano l'esistenza di didascalie dialettali in molti film, e addirittura, durante la cosiddetta fase orale del cinema, la prassi della recitazione in dialetto, dal vivo durante la proiezione, di compagnie di attori nascosti dietro lo schermo, così come avvenne a Venezia, in *Biaso el luganegher* (1907) di Almerico Roatto²². La prassi della recitazione dal vivo accompagnò in realtà tutta la fase del muto (che dunque del tutto muto non fu mai), se nel 1926 il cinematografo Iride di Napoli ingaggiò una coppia di attori per la recitazione, in sincronia con le immagini, delle didascalie di *Il fu Mattia Pascal* (1926) di Marcel L'Herbier²³.

Le riserve estetiche e filosofiche di pressoché tutti gli intellettuali contro l'aggiunta della parola all'immagine erano fortissime, com'è noto. Essi ravvisavano in ogni tentativo di sonorizzazione del film uno scimmiettamento del teatro (Pirandello), un peggioramento della recitazione degli attori, una deprivazione della componente onirica e antirealistica del cinema e, soprattutto, un attentato al principio estetico del «mezzo dominante» (come a dire: un senso alla volta, nell'arte; mai integrarne più d'uno a meno che non sia ben chiaro quale dei due debba prevalere sull'altro: Arnheim)²⁴. Cionondimeno, al pubblico, e conseguentemente ai produttori, erano estremamente graditi gli esperimenti di sonorizzazione del film, quali quelli del notissimo Fregoligraph, descritti dallo stesso ideatore Leopoldo Fregoli²⁵. Molte delle ragioni di questo apprezzamento, almeno in Italia, derivavano dall'elevato tasso di analfabetismo, che ostacolava a gran parte del pubblico la lettura delle didascalie. Per questa ragione, infatti, oltre alla post-

22 Cfr. S. Raffaelli, *La lingua filmata*, cit., pp. 63, 150.

23 Cfr. *ivi*, p. 63.

24 Cfr. L. Pirandello, *Se il film parlante abolirà il teatro*, in "Corriere della Sera", 16 giugno 1929, p. 3; R. Arnheim, "Ma che cosa è questo cinema?", in "Cinema", n. 33 (1937), p. 306; Id., *Nuovo Laocoonte*, in "Bianco e Nero", n. 8 (1938), pp. 3-33.

25 Cfr. A. Bernardini, *Cinema muto italiano. Ambiente, spettacoli e spettatori 1896-1904*, vol. 1, Laterza, Roma-Bari 1980, pp. 100-101.

sincronizzazione dal vivo, un altro espediente assai praticato era quello del lettore in sala. Inoltre, di là dalle difficoltà della lingua scritta, il pubblico ricercava un ausilio dialogico per meglio decodificare la trama e il carattere dei personaggi, nonché un aggancio alla realtà, nella quale ai movimenti labiali degli attori non possono che corrispondere parole orali.

Lo stile tipico delle didascalie (che, com'è noto, iniziano a infiltrarsi e allungarsi proprio con il progressivo intrecciarsi e allungarsi delle trame dei film, a partire dalla metà degli anni dieci) oscilla perlopiù tra l'aulico (ancorché fatto di poetismi e arcaismi inerziali, propri di ogni produzione di consumo coeva, dalla canzonetta al melodramma, dalla letteratura d'appendice alla poesia encomiastica) e lo scolastico, non privo di qualche incertezza:

14) Serenata funebre. «Una notte camminava | Di primavera l'amore; | E delle stelle mirava

15) L'ardore, | E cascò dentro una fossa | Piena d'ossa | L'amore»²⁶.

Quintessenza di retorica dannunziana gronda dalle didascalie di *Cabiria* (1914) di Pietro Fosco (pseudonimo di Giovanni Pastro-ne), sebbene il Vate si fosse limitato alla loro supervisione, oltretutto ad apporre la firma milionaria, di tale prestigio da occultare ogni altra maestranza del film:

Il vespero. Già si schiude la tenzone dei caprai, che la Musa dorica ispira su i flauti dispari «a cui la cera diede l'odor del miele».

Dispersi dalla fame per la spiaggia sconvolta, tuttavia incalzati dal terrore, i fuggiaschi scendono verso il mare. Una nave è là, abbandonata, come offerta dal favore degli Iddii.

SOFONISBA: Di' com'è egli?

ANCELLA: Come il vento di primavera, che valica il deserto con piedi di nembo recando l'odor dei leoni e il messaggio di Astarte.

Il "buon evento" seconda il romano.

²⁶ Didascalie di *Parisina* (*Un amore alla Corte di Ferrara nel XV secolo*), 1909, di Giuseppe De Liguoro, con brani tratti dal poema omonimo di Domenico Tumati.

Fulvio Axilla contrasta invano al panico che lo travolge.

Ogni speranza di salvezza è vanita.

Non vive più. Fu spenta.

Massinisa, venuto a la notizia dell'assedio singolare, vuol conoscere i due audaci.

Sebbene l'ostentato scarto dalla lingua comune fosse, dunque, la cifra distintiva della gran parte della produzione filmica nostrana fino all'avvento del sonoro (del resto, i divi non potevano che emettere parole olimpiche, distanti dalla realtà tanto quanto l'alfabetizzazione della maggior parte degli italiani), non tardarono, tuttavia, timide ma progressive aperture al parlato, come nel seguente scambio dialogico in *Assunta Spina* (1915), film giustamente celebrato non soltanto per aver consacrato la diva Francesca Bertini, ma anche per il robusto stile realistico:

GUARDIA: Se il vostro amico resta a Napoli, lo potrete vedere almeno due volte al mese...

ASSUNTA: E quanto ci vuole? Quanto devo darvi?

GUARDIA: Ah, niente... Grazie tante...

La lingua scritta delle didascalie italiane non poteva non suscitare le preoccupazioni dei puristi, che vi ravvisavano non poche mende²⁷. Turbavano soprattutto le forme in dialetto o addirittura in lingua straniera, che finirono, ben prima del Ventennio fascista, sotto l'occhio della neonata (1913) censura:

I titoli, i sottotitoli e le scritte, tanto sulla pellicola quanto sugli esemplari della domanda, debbono essere in corretta lingua italiana. Possono tuttavia essere espressi in lingua straniera, purché riprodotti fedelmente e correttamente anche in lingua italiana²⁸.

27 Bastino le pesanti accuse di A.M. Salvini, *...e la grammatica?*, in "L'illustrazione cinematografica", 5-10 febbraio 1913, p. 10.

28 «Regolamento per l'esecuzione della legge 25 giugno 1913, n. 785, relativa alla vigilanza sulle pellicole cinematografiche», approvato con Regio decreto 31 maggio 1914, n. 352 e pubblicato nella "Gazzetta ufficiale", 9 luglio 1914, n. 162, S. Raffaelli, *La lingua filmata* cit., p. 170. Tale norma, con

Non mancano, in effetti, esempi di didascalie in dialetto, inverosimilmente commiste con lacerti di lingua iperletteraria, soprattutto a Napoli, nelle celeberrime sceneggiate filmate, e financo esportate oltreoceano, da Elvira Notari:

L'onda di popolo frenetico di chiasso e desideroso di baldoria gremisce ogni via che percorrono i reduci di Monteверgine.

'A carrozza 'e Tore.

'A carrozza 'e Margaretella.

Pandemonio orgiastico di baccanti.

Il diapason del chiasso.

AMICO DI TORE: Non ti scottare al fuoco di quegli occhi, 'a figlia 'e donna Carmela 'nammuratu lassa e 'nammuratu piglia!...

MARIA: Il vino non lo abbiamo bevuto e lo vuoi essere pagato.

TORE: [*a Margaretella*] Come sei bella!

ZIÈ ROSA ...E 'n 'ato!

ZIÈ ROSA: [*a Tore*] Cagnate strada: chella guagliona ha fatto chiagnere chiù de 'nu figlio 'e mamma²⁹!

Ma anche altrove: «Tira neñ bôrich! At girlo la bocia? I sôn Maciste!»³⁰. Talora i film uscirono in doppia versione: con didascalie dialettali per il mercato locale e italiane per quello nazionale, come accadde per il *San Giovanni decollato* (1917) di Telemaco Ruggeri, con Angelo Musco, italianizzato fuor di Sicilia.

Tra i registi più versatili, anche linguisticamente, del nostro primo cinema spicca Alessandro Blasetti, il quale, già nelle didascalie di *Sole* (1929), passava dalle inversioni sintattiche dello stile letterario più trito («Passano i guadi le mandrie di bufale per il cambio dei pascoli e tutto schiantano e travolgono»; «Miserabile è l'animo vostro come le vostre menti... Guardate!»), ai pleonasmi e i colloquialismi di una parca mimesi del parlato spontaneo:

qualche aggiustamento, rimase nella sostanza invariata anche nell'epoca del sonoro.

29 *È piccerella* (1922) di Elvira Notari. *A 'Nfama!* (1924), della stessa Notari, la censura non solo impose la riscrittura delle didascalie «in corretta lingua italiana», ma negò, eccezionalmente, «il *nulla osta* per l'esportazione all'estero», S. Raffaelli, *La lingua filmata*, cit., p. 211.

30 *Maciste alpino* (1916) di Luigi Maggi e Romano L. Borgnetto. L'intera trascrizione del film, con qualche battuta in piemontese, si può leggere in S. Raffaelli, *L'italiano nel cinema muto*, Cesati, Firenze 2003, pp. 195-204.

Questa volta glielo voglio far vedere io, a Marco, che cosa vuol dire essere uomini;

Nulla di grave. Un urtone di certe bufalette poco educate;

Ehi, amico! Dove ti sei cacciato?;

Di, buttero, non hai mica una sigaretta asciutta?

Sempre aperto ai dialetti, Blasetti ne inscena il maggior numero in *1860* (1934): siciliano («Òra tu te ne vai in paise co' patre Costanzo a pigghiari istruzioni precisi»; «Site picciotti, tempo n'avete»; «Ritòrno subito, Gisuzza, tantu arrivu au paisi»; «Va' a pigghiar-mi 'u cavallu»; «Figghiu mèu!»; «Garibbaldi ha dettu ch'amu fattu l'Italia!»), toscano («Anche te tu vieni a Genova?»; «Oh, bisognava vvedere a Firenze l'accoglienza he gl'è stata fatta al nostro re!»; «Io 'un so come la la pensa lei»; «Oh, intendiamoci, come uomo io gli fo tanto di cappello»), piemontese (*'nduma* 'andiamo'; *suta* 'sotto'; la canzone *La bèla Gigogin*), veneto («No sta a piànsen, mama») e altri. Nel film compaiono anche altre lingue: latino, tedesco e francese. Proprio su questo caleidoscopio linguistico poggia l'ideologia del film, che è quella di mostrare il Risorgimento come un fenomeno socialmente trasversale e panitaliano, corale come la fiera dei dialetti esibiti, e soprattutto anticipatore del fascismo, come dimostra il conclusivo saluto romano delle camice nere sulle tombe dei garibaldini.

Talora al dialetto, nonostante le prescrizioni fasciste, è assegnata una valenza decisamente positiva, quale simbolo dell'identità italiana:

IMPRESARIO: Sono veramente contento che propi chì a Milàn int'el me teàter, dopo tanto repeloto, ghe sia staa un così grande successo dovuto a un volontario bolognese...

VOLONTARIO: Grazie, grazie...

IMPRESARIO: E a uno napoletano! Con tuti questi dialeti... l'è propi una festa italiana³¹!

31 *Amo te sola* (1935) di Mario Mattoli.

Il dialetto è anche un buon antidoto alla dominazione straniera:

UFFICIALE ITALIANO: Voi non conoscete questo conte Appiani?

PATRIOTA MILANESE: Sior no... int'el me locàl l'è mai vegnü!

UFFICIALE FRANCESE: Come dice?

UFFICIALE IT.: Dice che non l'ha mai visto.

UFFICIALE FR.: Quelle idée de parler patois! Ma nel vostro locàl si riuniscono giovanotti che cantano canzoni sediziose!

PATRIOTA: Com'el diss?

UFFICIALE IT.: Rivoluzionarie!

PATRIOTA: L'è ch'int'el me locàl, a ghè un vinéto ch'el mete alegria, che se l'asagiase anca lü el canta alter che la sediziosa!

UFFICIALE FR.: Ah, molto convincente! Peccato però che io non beva, e allora in questo caso tu fili diritto a S. Vittore! Vedremo se la prigione ti farà sciogliere la lingua!

PATRIOTA: Mi ho fa nagòta! Non ho fatto niente!

UFFICIALE FR.: Ah, adesso parli anche italiano! Vedrai che là dentro finirai per parlare anche francese³²!

Dalla tolleranza mostrata dalla censura nei confronti di questi lacerti dialettali, trapela la natura ancipite del regime fascista, che da un lato intendeva dare di sé, soprattutto all'estero, un'immagine moderna ed efficiente (un'unica e illustre lingua per una nazione compatta e forte), peraltro discordante con la ruralità e la frammentazione dialettale propriamente italiane; dall'altro, non intendeva alienarsi il consenso popolare, né rinunciare al sentimentalismo populistico garantito dal dialetto:

Si è tuonato molto, in questi ultimi anni, contro i dialetti: ma c'è stata forse una piccola confusione. S'è scambiato cioè il dialetto — la più innocente delle intonazioni — con lo spirito dialettale — la più odiosa e la più intollerabile sopravvivenza di epoche asfissianti, quando nessuno vedeva più in là del proprio naso e la cronaca dell'Italia meschina si svolgeva sonnecchiando tra il farmacista e il segretario comunale. Combattere il regionalismo è opera santissima: ma voler distruggere i dialetti è non solo praticamente impossibile ma idealmente errato. Nei dialetti è il lievito stesso della lingua unitaria; essi sono i vivai inesauribili che arricchiscono e mantengono giovane la lingua.

32 *La compagnia della teppa* (1941) di Corrado D'Errico.

Perché dunque fingere che esista un *italiano* che non esiste, e parlare sulla scena o sullo schermo un esperanto da filodrammatici³³?

Anche il parco realismo plurilingue dei telefoni bianchi, che continua la ricchissima tradizione comica italiana, da sempre incline alla mescidanza, è, contraddittoriamente, funzionale al regime: odora appena di progressismo nel mostrarci il bel popolano De Sica in grado di padroneggiare italiano formale, registri regional-popolari, francese e inglese («A che cosa vuoi che mi serva il greco [...]. Ho pensato che è più utile un po' d'inglese», *Il signor Max*, 1937, di Mario Camerini), d'essere al contempo Gianni e Max Varaldo, ma è sostanzialmente reazionario (antiborghese nella direzione populistica e strapaesana), come torneremo a dire sotto, nel dissuadere ogni mescolamento di classe³⁴.

L'ideologia neorealistica

Non è, dunque, l'uso dei dialetti l'elemento di novità del cinema neorealistico, bensì il radicale mutamento d'ottica con la quale i dialetti vengono adoperati. Non si tratta più d'un impiego perlopiù ludico, consolatorio e come macchia di colore locale, del cinema preneorealistico (con qualche eccezione: *1860* di Blasetti), bensì d'un valore solo in parte documentaristico, ma soprattutto ideologico. La ricostruzione dell'Italia postbellica e postfascista deve, nell'intento di registi e sceneggiatori, partire dal popolo, e soprattutto deve essere un'azione corale e non il frutto di un singolo eroe o di pochi eletti. Pertanto il dialetto – o meglio, più spesso, l'italiano regionale – è il codice di questa coralità, fino ad ora raramente assurta agli onori cinematografici. Per la prima volta al dialetto

33 C. Pavolini, (1934) citato in P. Micheli, *Il cinema di Blasetti, parlò così... Un'analisi linguistica dei film (1929-1942)*, Bulzoni, Roma 1990, pp. 76-77. Sulla lingua del cinema del Ventennio e le contraddizioni della politica linguistica fascista, oltre al volume della Micheli appena citato, cfr. anche V. Ruffin, P. D'Agostino, *Dialoghi di regime. La lingua del cinema degli anni trenta*, Bulzoni, Roma 1997.

34 La prospettiva linguistica e ideologica de *Il signor Max* viene ribaltata nel secondo episodio di *Colpi di fulmine* (2012) di Neri Parenti, nel quale il borghese perfettamente italofono ambisce all'apprendimento del romanaccio e dello stile di vita coatto per far presa su una ragazza.

è riconosciuta una sua dignità, viene messo, senza vergogna, al centro della comunicazione, in tutte le sue funzioni, così come al centro della scena viene data la parola a tutti quei personaggi che, nella cinematografia precedente, avrebbero potuto interpretare soltanto ruoli da comparsa.

Tale rinnovamento generale non azzera peraltro la componente ludica ancora presente in certe scenette dialettali, anche nei film più fedeli agli intenti mimetici. E del resto, ben sappiamo la versatilità e l'eterogeneità del neorealismo, che quasi tante anime ebbe quanti ebbe autori, oltre alla pluralità delle soluzioni linguistiche adottate. Ecco dunque che tanto nella scena della santona, quanto in quella della casa d'appuntamento, in *Ladri di biciclette* (1948) di Vittorio De Sica, è soprattutto il romanesco teatralmente affettato a strapparci più d'una risata. Saranno, com'è noto, proprio scene consimili a creare il *trait d'union* tra neorealismo e commedia all'italiana, per il tramite del neorealismo rosa. Né si deve mai dimenticare che, salvo rare eccezioni (*La terra trema*, 1948, di Luchino Visconti), il dialetto dei film neorealistici, così come quello di ogni altro film almeno fino agli anni settanta, non è vero dialetto in presa diretta, bensì «un dialetto elaborato, annacquato, arbitrario, è un dialetto che nessun parlante "reale" di quell'ambiente in verità parla»³⁵: un dialetto ricreato dai doppiatori nella fase della postsincronizzazione del film.

Come vedremo più in dettaglio nel capitolo successivo, è infine necessario distinguere l'uso del dialetto come lingua del popolo, orgogliosamente contrapposta alla lingua dei padroni, rivendicato fin dalla didascalia proemiale di *La terra trema* («La lingua italiana non è in Sicilia la lingua dei poveri»), dall'uso, altrettanto simbolico, del dialetto come lingua empatica, nel trilinguismo di *Roma città aperta* (1945) di Roberto Rossellini: «Il tedesco come codice della belluinità, l'italiano della consapevolezza, il dialetto degli affetti»³⁶.

La breve parentesi neorealistica sembra dunque realizzare quanto già da un decennio si auspicava, vale a dire l'inscenamento di un parlato credibile e il ritorno al vero. Oltre alle già citate parole di Paolo Milano, si pensi al culto per Giovanni Verga, praticato dalla cerchia di intellettuali della rivista "Cinema", ovvero i

35 P. Pucci, *Impasto dialettale nel linguaggio del cinema*, in "Società", n. 15 (1959), p. 824.

36 S. Raffaelli, *La lingua filmata*, cit., p. 107.

padri del neorealismo³⁷, e alle intuizioni di Luigi Comencini, che nel 1938 scriveva:

È necessario ritrovare la vita italiana, e non nei libri e nelle antologie [...]. Gli italiani non parlano l'italiano; generalmente parlano un dialetto; ad ogni modo sempre una lingua che è parlata e non scritta [...]. Il dialoghista è una persona di primo piano; deve essere una persona geniale, che sappia parlare come gli operai, come gli impiegati e pensare come un grande scrittore, che non abbia paura delle parole [...]. Il più bel film italiano si svolge ancora nelle piazze e nelle vie d'Italia dove la gente parla a crocchi, decide dei propri affari; nei campi dove lavora e nei caffè [...] dove si riunisce la sera³⁸.

La poetica zavattiniana del pedinamento diventa dunque pedinamento linguistico: anche quando si ricorre al doppiaggio, bisogna dare l'impressione della coralità, della voce di tutto un popolo. In questo senso, la scena del mercato di Piazza Vittorio, in *Ladri di biciclette*, è assolutamente esemplare e inimitata.

Plurifunzionalità del dialetto

Se il ricorso al dialetto ha caratterizzato il cinema italiano fin dalle origini, le sue funzioni sono state molto diverse. Occorrerà dunque fare chiarezza non tanto dal punto di vista storico, quanto da quello tipologico e funzionale, forse ancora poco indagato. Segue, pertanto, una sintetica disamina dei principali usi dialettali, da non intendersi in diacronia (anche se i dieci punti sono più o meno ordinati dal più comune e antico, al più recentemente affermatosi) né in *gradatum* (se non per esigenze ermeneutiche), bensì su uno sfumatissimo *continuum*: più funzioni, infatti, possono coesistere non soltanto in uno stesso periodo o autore, ma addirittura in un medesimo film. I punti salienti del seguente schema decapartito saranno sviluppati nei capitoli successivi.

37 Cfr. M. Alicata, G. De Santis, *Verità e poesia. Verga e il cinema italiano*, in "Cinema", n. 127 (1941), pp. 216-217; Id., *Ancora di Verga e del cinema italiano*, in "Cinema", n. 130 (1941), pp. 314-315.

38 L. Comencini, *La mostra cinematografica di Venezia*, in "Vita giovanile", n. 15 (1938), p. 6. Sull'importanza di un cinema attento al vero, anche linguistico, si era già espresso il precoce L. Longanesi, *Sorprendere la realtà*, in "Cinema", n. 7 (1936), pp. 257-260.

1. La prima funzione, e direi anche la più antica, ancorché predominante tuttora, è quella di contorno e di macchia di colore. Il tessuto verbale del film è fondamentalmente in italiano standard, o al massimo debolmente regionale, e qualche personaggio (perlopiù secondario) pronuncia qualche battuta in dialetto, sia per restituire la *couleur locale* del film, sia, soprattutto, per strappare il coinvolgimento e prima ancora la risata del pubblico. È una funzione perlopiù consolatoria del dialetto, magistralmente esemplificata in tante commedie dei telefoni bianchi o dei generi limitrofi: basti pensare a *Gli uomini, che mascalzoni...* (1932), *Darò un milione* (1935), *Il signor Max* (1937) di Mario Camerini; *Maddalena... zero in condotta* (1940) di Vittorio De Sica o *Ore 9: lezioni di chimica* (1941) di Mario Mattoli. Quest'ultimo sosteneva: «Io sono sempre stato un fautore del dialetto nel personaggio secondario, perché credo dia vita alla vicenda»³⁹.

La componente simbolica non è certo completamente esclusa da questi film (soprattutto le commedie di Camerini): l'italiano impettito dei "signori" è da un lato invidiato (tanto quanto i loro soldi: «perché per lei ci vogliono i signori», esclama stizzito Bruno-De Sica, allorché la fidanzata Mariuccia lo smaschera per impiegato, anziché ricco possidente quale egli si spacciava, in *Gli uomini, che mascalzoni...*), dall'altro deriso, così come le perle dialettali incastonate nelle battute di taluni comprimari, più gli uomini che le donne, il cui onore, anche linguistico, va preservato, a questa altezza cronologica, Magnani e poche altre a parte. Perle che in fondo debbono far ricordare al pubblico che il salto sociale è impossibile e dannoso: il popolano verace è bene che rimanga tale e quale, senza tanti grilli per la testa, giacché i soldi (e il parlare come un libro stampato) in fondo non portano altro che infelicità. *Signori si nasce*, insomma, e la *sora Gioconda* è molto più simpatica e felice di *Donna Gioconda* (entrambe interpretate dalla regina del bilinguismo simbolico italiano-dialetto, Anna Magnani, in *Abbasso la miseria!*, 1945 e *Abbasso la ricchezza!*, 1946, di Gennaro Righelli).

La gran parte della comicità di cassetta attuale séguita questa funzione coloristica e consolatoria del dialetto. Basterebbe uno

39 G. Tinazzi, *Un rapporto complesso*, in *Cinema e letteratura del neorealismo*, a cura di G. Tinazzi, M. Zancan, Marsilio, Venezia 1983, p. 24.

qualunque dei film dell'ultimo Verdone, per dimostrarlo (un titolo per tutti: *Il mio miglior nemico*, 2006). Ma anche *Benvenuti al Sud* (2010) e *Benvenuti al Nord* (2012) di Luca Miniero⁴⁰, che tuttavia, già nel titolo, giocano con gli stereotipi in modo meno passivo. O le tre puntate di *Manuale d'amore* di Giovanni Veronesi. Non sarà difficile appurare, rivedendo, o meglio riascoltando, gli ultimi film citati, come regga ancora la predilezione per l'italiano standard (o solo debolmente tinto di fonetica regionale) dei protagonisti e delle donne, a fronte del dialetto per i comprimari e i caratteristi maschili, ancora una volta in linea con quanto avviene nella paraletteratura.

2. La seconda funzione è quella realistico-documentaristica, che prende piede compiutamente con certo neorealismo, anche se non mancano esempi precedenti, come il già citato *1860* di Blasetti. In film siffatti, a parte casi rari di cinema-verità, sarà impossibile (oltretutto inutile) pretendere di isolare l'intento mimetico da altri intenti (simbolico-ideologico, almeno). E, com'è ovvio, andrà sempre tenuto conto dei limiti del realismo filmico, come meglio d'ogni altro ha sottolineato Giorgio Raimondo Cardona:

Come deve parlare un personaggio sullo schermo? Deve simulare la realtà, ed allora sarà ben difficile che un copione preparato a tavolino possa alla fine trasformarsi in un parlato attendibile; oppure sarà un'operazione metaforica, e allora la verosimiglianza non ha più molto senso. Spesso si oscilla fra questi due poli: ci si aspetta la verosimiglianza assoluta, come se il cinema fosse la registrazione di un'intervista sociolinguistica, ma poi, giustamente, ci si ricorda che il cinema è ombre elettriche, è finzione, e quindi parla d'altro⁴¹.

3. Non dissimilmente da tanta letteratura, il dialetto ha spesso al cinema una funzione lirico-nostalgica, vuoi sul piano individuale, come reminiscenza proustiana dell'infanzia, non priva di colori psicanalitici e misterici, com'è il romagnolo felliniano di *Amarcord* (1973) ma più ancora quello del ricordo della nonna in *8 ½* (1963):

40 Del medesimo regista, si veda anche la comica rimozione del napoletano da parte della protagonista (emigrata al Nord) interpretata da Paola Cortellesi, in *Un boss in salotto* (2014).

41 G.R. Cardona, *Comunicazione*, in AA.VV., *Atti della Rassegna-Seminario "Cinema e dialetto in Italia"*, a cura di A. De Martino Cincotti, in "Bollettino dell'Associazione italiana di cinematografia scientifica", giugno 1985, p. 37.

Azidèn d'un azidèn! La legna l'è tuta bagneda, st'an! Le vagabòn de gat l'è com vos non. El ciapa la port de chesa e l'al torn solamènt per magnèr. Tet vergògn! Vat a lè! Oh! Al'ultima volta aio sbatté la porta in tla fazaza. Ah ah! E l'ho lassé fora par du dè. So che [...] potù spusarme un'altra volt. E a putia sté sicura ch'al'avria a truvèr ben! Do! chi l'era megl che vos no, burdèl? Ma poi so' proprio rinvernida! Eh, i aveo a pensé che s'aveo a ciapé un etr marid, lui de fond l'infèrn o el paradis in dò l'è mess non m'avria [...].

Vuoi come memoria storica, come lingua di una società rurale ormai tramontata e rimpianta, com'è il bergamasco arcaico di *L'albero degli zoccoli* (1978) di Ermanno Olmi, ma in fondo anche i dialetti dei sottoproletari pasoliniani.

4. L'obiettivo principale di certi usi dialettali al cinema, ancor più che in teatro e in letteratura, pare quello simbolico, o ideologico, di scolpire immediatamente un tipo sociale o umano, talora un disagio comunicativo. Il romanesco di Alberto Sordi sembra ben più simbolico che mimetico: la lingua sfatta di chi non ha remore morali, mal dissimula, o talora ostenta, indolenza e disonestà. Anche certo cinema di impegno civile si serve di quest'uso: è ancora una volta il romanesco, stavolta di Ugo Tognazzi, in *La proprietà non è più un furto* (1973) di Elvio Petri. Prossimo alla farsa, l'uso di Petri; pienamente farsesco, sempre nel simbolo autoironicamente esibito, quello di *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare di agosto* (1974) di Lina Wertmüller, con il siciliano di Giannini, codice dell'istinto irrefrenabile del proletariato, contro il milanese della Melato, codice della sopraffazione capitalistica, ansiosa d'essere stuprata dal primo.

Mero simbolo e doppia metonimia, come vedremo, è il siciliano dei *mafia movies*.

Su tutt'altro piano, in fondo mostra tutta la sua ineliminabile natura simbolica anche il napoletano sfilacciato, endofasico e incomprendibile del primo Massimo Troisi, un vero e proprio «balbettio dell'anima»⁴², tanto più credibile e mimetico quanto funzionale a esprimere il disagio di comunicare, oltreché di vivere nel mondo.

42 Cfr. G. Sommaro, *Massimo Troisi. L'arte della leggerezza*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2004, p. 55 e Id., *Il balbettio dell'anima di Massimo Troisi conquista l'Europa*, in "Humanities", n. 3 (2013), pp. 189-195.

Il valore simbolico più spiccato del dialetto è quello di marcatore dell'identità, valore che si fa quintessenziale quando al dialetto è abbinata la musica, o quando il dialetto stesso stempera nella musica, ancor più se con funzione corale. Uso storicamente appannaggio della produzione napoletana, dalla sceneggiata ai film con Nino D'Angelo, passando per il *mélo* di Matarazzo, che in *Catene* (1949) fa cantare Roberto Murolo e compagni sotto le immagini del Vesuvio. La musica nel cinema italiano concorre spesso, alla pari o più della lingua e delle immagini, a scolpire storie (e anche la Storia), ambienti sociali e situazioni sceniche, fin dalle origini del mezzo. Un'applicazione più recente, e interessante, del binomio musica-dialetto (emiliano) si ha in *Radiofreccia* (1998) di Luciano Ligabue, con una credibile ricostruzione della temperie degli anni settanta.

Funzione corale, si diceva. Di là dall'accompagnamento musicale, in molti film (comici o drammatici) il vociare della massa indistinta è sovente trattato a mo' di coro da tragedia (e commedia) greca, con un dialetto a volte estremo, prossimo alla musica, che si fa istanza talora del semplice colore locale, talaltra, più sensibilmente, delle posizioni ideologiche dell'autore del film, che parla mediante la voce del popolo. Numerosi gli esempi, da Germi a Tornatore a Crialesè.

5. Alla prima funzione, quella di contorno, ma direi ancora più specializzato *ad usum* schermico, e quella simbolica (la quarta), ma con minor consapevolezza ideologica e più convenzionalità del medium, è l'impiego del dialetto come maschera, che in un certo senso diventa anche mascheramento del dialetto reale, sulla scorta della commedia dell'arte. È l'uso tipico della commedia all'italiana, nella quale il poliziotto, o il carabiniere, tonto parlerà lombardo e veneto (o napoletano, se è di cuore schietto come in *Pane, amore e fantasia*), né più né meno del facchino della commedia dell'arte; il sopraffattore, lo speculatore, il fannullone che ti vuole fregare a tutti i costi non possono che essere romani (o in subordine napoletano, quest'ultimo), il sessuomane siciliano, da Germi in poi, il *tiram* a campà e vogliamoci bene nonostante tutto napoletano; ricco (o povero, ma sempre sopraffattore), antipatico e snob il milanese (o la milanese, Franca Valeri in primis); tardivo e originale il vitellonismo lucano-pugliese di *I basilischi* della Wertmüller, ecc., pochissimo rappresentati, fino agli anni ottanta, tutte le altre

varietà regionali. Si tratta sempre, si badi bene, di pallidissimi italiani regionali, ancora tutti postsincronizzati naturalmente, non certo di dialetti veramente parlati. Dal punto di vista della credibilità linguistica, infatti, siamo più o meno dalle stesse parti dell'ibridismo linguistico del neorealismo rosa, portato all'apice consolatorio da *Poveri ma belli* (come vedremo più dettagliatamente), con maggiore verve comica, non priva di affondo sociale (*castigat ridendo mores*), nei titoli migliori (Risi, soprattutto). L'effetto, di sicura presa sul grande pubblico, e molto dopo anche della critica, non può che velare, mascherare, appunto, il dialetto propriamente detto, ritardandone di qualche decennio la piena affermazione filmica (in presa diretta, fine anni ottanta, come vedremo).

6. Limitrofo all'uso precedente, è quello espressionistico-teatrale, dai toni più esasperati rispetto agli usi edulcorati della commedia all'italiana. Accade nel miglior Totò (e compagni), che stravolge più dialetti per il puro piacere infantile e prelinguistico del gioco verbale. Ne deriva, oltre alla risata liberatoria, anche non poco straniamento, tale da rendere particolarmente azzeccata l'etichetta continiana di espressionismo linguistico (sulla linea antipetrarchesca Dante-Gadda), per questi usi⁴³. Basterebbero il duetto in pugliese Totò/Guglielmo Inglese (il giardiniere che pota «lo gelsomene, lo tulepene, l'orchetette») e le derisioni del cognato siculo (Rocco D'Assunta), in *Totò a colori* (1952) di Steno, o lo scontro italo-franco-napoletano tra Totò e Enzo Turco (*charcutier, sciacquettiere, pizzicagnolo, salumiere, cassadduoglio*), in *Miseria e nobiltà* (1954) di Mario Mattoli, tra i moltissimi esempi possibili, per darne qualche prova.

7. Sempre di matrice espressionistica, e metalinguistica (ma non per questo meno ludica), è l'operazione di stravolgimento dei dialetti condotta da Lina Wertmüller (almeno in *Mimi metallurgico ferito nell'onore*, *Film d'amore e d'anarchia* e *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare di agosto*), e soprattutto da Monicelli, Age e Scarpelli nei due *Brancaleone*. Entrambe le operazioni sono possibili soltanto in quanto gli italiani sono ormai completamente affrancati dalla vergogna del parlare in dialetto, e anzi possono

43 Cfr. C. Meldolesi, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, Bulzoni, Roma 1987 e F. Rossi, *La lingua in gioco. Da Totò a lezione di retorica*, Bulzoni, Roma 2002.

guardare a quest'ultimo con rinnovato interesse inventivo e creativo, anche mettendolo *en abîme*, per far risaltare tanto le difficoltà comunicative, quanto il recente passato dell'estrema frammentazione italiana.

8. La funzione caricaturale, macchiettistica o grottesca si attua nelle farse dialettali sullo stile di Franco Franchi e Ciccio Ingrassia (o del Totò deterioro), ma anche nelle produzioni successive: i fratelli Vanzina, Neri Parenti e simili. Si tratta della versione meno impegnata, meno inventiva e meno graffiante delle funzioni individuate ai punti 5, 6 e 7, perlopiù parassitaria, a partire dagli anni ottanta, della comicità cabarettistico-televisiva, a sua volta derivata da quella dell'avanspettacolo. Da questo consegue il carattere frammentario delle trame, cucite addosso a monologhi e scenette degli attori comici più in voga, quasi un pretesto per le loro battute più amate dal pubblico. Anche se si tratta di prodotti di cassetta, senza alcuna ambizione critica, ciò non toglie che alcuni di questi film aiutino a capire meglio di altri la temperie (anche linguistica) di un determinato periodo, com'è il caso dello yuppismo ritratto da molti film dei Vanzina, a partire dal film eponimo, *Yuppies - I giovani di successo* (1986). Taluni registi hanno sfruttato gli interpreti della farsa decontestualizzandoli totalmente dalla lingua e dallo stile a loro consoni. Il risultato migliore di un'operazione siffatta è senza dubbio il corto *Che cosa sono le nuvole?* (1968) di Pier Paolo Pasolini.

9. Tinte giovanili e neogergali assume il dialetto a partire dalla fine degli anni settanta, soprattutto con Nanni Moretti, che sbugiarda, almeno a partire da *Ecce bombo* (1978), molti usi cristallizzati, gli stereotipi, le espressioni idiomatiche, i neologismi, i forestierismi di cui non c'è reale bisogno e che spesso nascondono l'assoluta incapacità di esprimere un libero pensiero. Il film rivendica una dignità al nuovo italiano giovanile a base romana e al contempo ne critica gli abusi (i successivi film del regista saranno sempre meno regionalizzati e sempre più critici contro il romanesco di maniera: «Ma che siamo in un film di Alberto Sordi? [...] Te lo meriti Alberto Sordi»), le parole e le pronunce alla moda, i plastismi, le espressioni senza senso e dette solo per darsi un tono. Così si rivolge alla madre, biasimandone i settentrionalismi:

Silvia, non la Silvia. Fortunatamente mamma siamo a Roma, non a Milano: la Silvia, il Giorgio, il Pannella, il Giovanni. Cacare, non cagare, fica non figa. Queste non sono parolacce, è linguaggio dei giovani. Noi giovani parliamo così.

Analogamente, se la prende con l'amante Flaminia perché osa dire: «Sta d'un male». E ancora, contro la moda dei diminutivi: «Dada, Deda, Dudù, Dudu, Dinda, Danda, come stanno tutti i tuoi amici?». Per giungere alla celeberrima sparata contro l'evanescenza giovanile del «Faccio cose, vedo gente»:

- Senti, me n'ero dimenticato, che lavoro fai?
- Beh, mi interesso di molte cose: cinema, teatro, fotografia, musica, leggo...
- E concretamente?
- Non so cosa vuoi dire.
- Come non sai? Cioè, che lavoro fai?
- Nulla di preciso.
- Beh, come campi?
- Mah, te l'ho detto: giro, vedo gente, mi muovo, conosco, faccio delle cose...

La banalità e la decontestualizzazione delle metafore televisive è impietosamente messa alla berlina nel cronista di Telecalifornia, che proferisce amenità quali «sei un filo di cotone», «i tuoi capelli hanno il profumo degli agrumi di Sicilia». In un altro momento del film, è l'espressione, ossessivamente iterata, *dare atto* a innescare l'ironia.

Moretti continuerà in ogni suo film a criticare il distacco del linguaggio irriflesso (soprattutto dei media e dei politici) dalla realtà, a smascherare gli inganni della lingua e le mistificazioni che dietro di essa si nascondono. Sembra proprio questo, parallelamente alle ossessioni moraleggianti del regista, ben più che la cura delle immagini, il pregio principale dei suoi film. Tocca l'acme nella scena, ormai proverbiale, di *Palombella rossa* (1989), contro la giornalista che infioretta il proprio eloquio a base di *tensione morale, matrimonio a pezzi, rapporto in crisi, alle prime armi, fuori di testa, kitsch, cheap* e l'ineffabile *trend negativo*, al quale il protagonista reagisce con stizza, fino alla violenza fisica:

Lei parla in modo un po' superficiale. Chi lo sa come scrive? [...] Dove l'andate a prendere queste espressioni?! [...] (*urlando*) Ma come parla?! [...] Come parla?! Come parla?! Le parole sono importanti! Come parla?! [...] Non riesco nemmeno a ripeterle, queste espressioni. Noi dobbiamo essere insensibili. Noi dobbiamo essere indifferenti alle parole di oggi. [...] Chi parla male pensa male! E vive male. Bisogna trovare le parole giuste! Le parole sono importanti! [...] Trend negativo! (*ridendo*) Trend negativo! Io non parlo così. Non penso così. Trend negativo⁴⁴!

Del primo Troisi, anche lui fine ritrattista del parlato giovanile, s'è già detto. Così come la lingua dei bambini (non di rado doppiati da donne, fino a pochi decenni fa, a conferma della scarsa attenzione alla riproduzione realistica di questa fascia d'età), anche quella dei ragazzi più o meno giovani è stata di rado rappresentata in modo credibile, prima dei film di Francesca Archibugi: soprattutto con *Mignon è partita* (1988), ma anche in *Il grande cocomero* (1993), *L'albero delle pere* (1998) e *Lezioni di volo* (2007), la regista spicca per uno sguardo originale e credibile, non edulcorato né consolatorio, sul mondo dei bambini e degli adolescenti, e anche sul loro modo di parlare (perlopiù romano). Negli anni più recenti, il cinema sui mondi giovanili (e giovanilistici) oscilla tra usi estremamente realistici (*Come te nessuno mai*, 1999, di Gabriele Muccino; *Sciallà!*, fino ai casi estremi dei giovani problematici, come in *Certi bambini*, 2004, di Andrea e Antonio Frazzi), usi farseschi (*Immaturo*, 2011, di Paolo Genovese) e usi oltremodo annacquati del dialetto e del gergo giovanile (*Tre metri sopra il cielo*, 2004, di Luca Lucini; *Parlami d'amore*, 2008, di Silvio Muccino).

10. Concludiamo la rassegna con quei film nei quali la trama, l'ambientazione e lo status dei personaggi implicherebbero l'uso del dialetto, che invece lascia tutto il campo (o quasi) all'italiano standard. *Fame chimica* (2003) di Antonio Bocola e Paolo Vari e *Il seme della discordia* (2008) di Pappi Corsicato sono casi evidenti di dialetto negato, evitato, atteso ma assente. L'italiano standard

44 Sulla lingua di Nanni Moretti, cfr. E. Picchiorri, *Le parole sono importanti. Appunti sulla lingua dei film di Nanni Moretti*, in "Studi linguistici italiani", n. 1 (2007), pp. 109-125 e P. Trifone e E. Picchiorri, *Lingua, dialetto e creatività nel cinema italiano*, in *Dialetto, memoria e fantasia*, a cura di G. Marcato, Unipress, Padova 2007, pp. 115-126.

del protagonista Claudio e di quasi tutti gli altri personaggi del primo film stride fortemente con il contesto sociale della periferia malfamata di Milano. Eppure il dialetto, cacciato dalla porta, rientra inevitabilmente dalla finestra. In effetti all'ineccepibile (e innaturale, "doppiaggese": anche i colloquialismi vengono pronunciati con ostentazione teatrale) italiano della voce narrante iniziale (quella del protagonista) si contrappongono tanto le scritte sui muri (tra le quali campeggia *suca*), quanto la canzone parzialmente napoletana del rapper Luca "Zulù" Persico, della band "99 Posse". La sigla iniziale combina, infatti, assai liberamente, superstandard (*progettualità*), dialetto (*faticà* "lavorare"), substandard (*nessuno non ce l'ha*) e gergo dei tossicodipendenti (a partire dall'espressione *fame chimica* "senso di fame indotto dall'assunzione di sostanze stupefacenti" e il classico *roba* "droga"), come a dire che il plurilinguismo atteso nel film è delegato interamente al rap proemiale.

Il motivo del rifiuto del dialetto risiede forse in una precisa scelta produttiva e di target, per abbracciare il pubblico più ampio possibile (qualcosa di analogo alla paraletteratura e all'alleggerimento ammiccante del dialetto nei film tratti dai romanzi di Moccia). Oppure, nei casi migliori (Corsicato), per contrapporsi alla tendenza maggioritaria del cinema italiano, vale a dire quella dell'adozione indiscriminata dell'italiano regionale, fuggire dalle insidie della farsa e accostarsi, invece, a una ricostruzione di ambiente con maggiore consapevolezza critica. Se il dialetto indica una certa adesione emotiva ai personaggi descritti, l'italiano, di contro, ne marca tutta la distanza.

Si potrebbe concludere che l'uso del dialetto in contrapposizione all'italiano riflette almeno due atteggiamenti contrapposti, ma non sempre facilmente separabili: da un lato, quello progressista, per dir così, della rivendicazione di una lingua vera, autentica, contrapposta all'omologazione e all'ipocrisia della lingua nazionale. È quanto accade, direi esemplarmente, nella scena della messa di beneficenza di *Ladri di biciclette*, in cui, pur senza negare il macchiettismo e la facile risata, De Sica e Zavattini assimilano efficacemente il latino della messa all'italiano impettito delle dame di carità e dei loro aiutanti, nella loro natura di lingue altre, distanti dalle reali esigenze della gente, lingue mistificatorie e oppressive, rispetto al romanesco verace del derubato Ricci, di suo figlio Bruno

e anche del vecchio macilento amico del ladro. D'altro canto c'è il dialetto come codice della non consapevolezza, lingua precivile e prepolitica, in contrapposizione all'italiano nazionale, l'unica lingua che possa garantire un reale cambiamento. Una lingua (e una coscienza critica), in verità, più vagheggiata che conseguita. È quanto accade nel già commentato trilinguismo di *Roma città aperta*, in cui l'italiano standard si contrappone tanto al tedesco quanto al romanesco e la stessa Magnani, quando parla di politica col suo Francesco (doppiato in un italiano quasi immacolato), romaneggia molto meno che in altre scene.

Giacomo Debenedetti, pur parlando di letteratura anziché di cinema, aiuta a capir meglio quest'ultimo impiego del dialetto come forma di vita e visione del mondo:

Il dialetto è il linguaggio caldo e conservatore di una vita accettata, senza sorprese, mentre la lingua della più vasta *koiné* nazionale è il linguaggio che deve affrontare i problemi nuovi, la creazione coraggiosa della vita al di fuori delle abitudini [...]. Il neorealismo [,] con il suo ricupero di un dialetto fotografico e complice, è nella storia della narrativa una parziale retrocessione storica: naturalmente, bisogna distinguere tra dialetto fotografico e dialetto inventivo: dialetto critico come in Gadda, che è un negatore del neorealismo, dialetto psicologico come in Paolini [,] che se ne serve per esternare un momento storico della periferia dell'uomo non ancora arrivato al centro della sua consapevolezza⁴⁵.

Su analoghe posizioni, stavolta specificamente riferite al dialetto cinematografico, è Pucci. Il lavoro di svecchiamento iniziato dal cinema e dal romanzo neorealistici si è fermato prima della discussione critica della realtà rappresentata e ben prima della creazione di un personaggio nazionale veramente nuovo, differentemente da quanto accaduto in altre cinematografie e in altre letterature (è l'annosa questione, inaugurata da Salinari e Aristarco, del passaggio dal neorealismo al realismo critico, sulla scorta di *Metello* e *Senso*):

Ma per quanti compiti espressivi abbia realizzato, il dialetto non ci ha portato al linguaggio nazionale-popolare, alla dimensione nazio-

45 G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, Garzanti, Milano 1983, p. 315.

nale degli eroi, alla sfera etico-ideologica del “personaggio” realistico, ed è evidente perché. La ricerca di un linguaggio parlato nuovo, di un linguaggio nazionale-popolare avrebbe dovuto svolgersi attorno all'intuizione di un personaggio nazionale popolare, ma questa non ci è stata. Si capisce dunque perché il cinema si sia rivolto alla lingua popolare in modo documentario e materiale, perché siano mancati tentativi che la stessa letteratura stenta a darci [...].

S'intenderà perché abbiamo detto che anche nei grandissimi films neorealistici v'è stata una riduzione “dialettale” dell'eroe, e ritorniamo a esemplificare con *Paisà*. Nel primo episodio, lingua, siciliano e americano, siciliano e tedesco sono, secondo noi, funzionali, perché la babele linguistica esprime coerentemente il contenuto dell'episodio: l'incontro e lo scontro di civiltà così diverse e incommunicabili, l'estraneità assoluta del popolo dalla vita nazionale e in qualche modo la sua completa mancanza di responsabilità nella guerra, ed infine anche la capacità “spontanea” di comprendere da che parte stiano i suoi amici. Qui l'eroina è una ragazza siciliana, di uno sperduto paese; e il contenuto dell'episodio espresso attraverso la sua figura ci pare coerente. Non così invece nell'ultimo episodio, quello dei partigiani del delta del Po (in parte anche in quello fiorentino), ove il dialetto e la babele linguistica (i partigiani hanno bisogno di un interprete) continuano, come abbiamo già rilevato, lo stesso contenuto (il puro istinto delle masse nella loro scelta, la “spontaneità” della loro azione, ecc.) e dove approdiamo così a una interpretazione non realistica, ma dialettale-populista del movimento partigiano⁴⁶.

Assai opportunamente, Pucci non limita le sue considerazioni sugli usi dialettali all'ambito cinematografico, né tantomeno a quello estetico, coinvolgendo bensì anche le produzioni, per certi versi analoghe, della letteratura, anch'essa, come il cinema, figlia di scelte ideologiche, vale a dire dell'incapacità degli intellettuali italiani di concepire personaggi nazionali realmente nuovi, frutto di una considerazione complessiva della società, critici, realistici più che neorealistici, ovvero liberi da semplificazioni stereotipate e macchiettistiche. Da un lato, infatti, la produzione neorealistica (e ancor più quella immediatamente successiva, diremmo noi) ha eccessivamente annacquato la realtà sociolinguistica del paese, guardandola con sospettoso distacco e accostandosi preferibilmente agli aspetti più populistici, di falsa spontaneità e coreografici del dialet-

46 P. Pucci, *Impasto dialettale*, cit., pp. 828-830.

to; dall'altro, invece, cinema e letteratura non sono stati in grado di operare il distacco necessario per capire e criticare la realtà descritta, rimanendo, pertanto, su un piano meramente documentaristico:

Con tutte queste osservazioni non si vuole evidentemente invalidare il valore estetico-culturale di questi films, ma soltanto definirne la sfera ideologica. Del resto queste considerazioni non sono più nuove: si allineano a quelle più volte ripetute per la letteratura, sulla mancanza di un "personaggio" nazionale nuovo [...]. Non sfuggirà infatti che il nostro film neorealista non ci ha dato alcun personaggio intellettuale (mentre così frequentemente il giornalista, il medico, l'avvocato ecc. hanno un ruolo realistico nel film americano); e non sapremmo spiegare questa assenza se non ricorrendo alla spiegazione che abbiamo ora dato, cioè all'interpretazione corporativo-dialettale che l'intellettuale italiano ha dato per lo più del mondo popolare con la conseguente impossibilità di cogliere i nessi essenziali della vita nazionale⁴⁷.

La dicotomia della resa del dialetto riflette quella, tipica della filosofia e prima ancora della società italiana, del rapporto tra pensiero e mondo: un rapporto senza dubbio più vitalistico, più libero da vincoli ideologici e statali, da idee forti e da schemi precostituiti, più attento a cogliere il caos del reale e ad enfatizzare i contrasti e i conflitti, e dunque anche più disincantato nei confronti delle illusioni date da miti e lumi, rispetto ad altre tradizioni filosofiche. E tuttavia, proprio per questo, spesso incapace di (o forse semplicemente disinteressato a) grandi panoramiche, considerazioni sistematiche e a tutto tondo, più incline al particolare che all'universale, più all'immanenza (o meglio alla «relazione tra immanenza e conflitto») che alla trascendenza. La civilizzazione imperfetta (figlia del tardivo conseguimento di un'unità nazionale e linguistica e della incompleta costituzione di una solida e unitaria classe borghese) tipica della società italiana⁴⁸, insomma, può essere ravvisata anche

47 *Ibidem*.

48 I caratteri di tale civilizzazione imperfetta (che rendono la mentalità italiana al contempo più acuta, in quanto diffidente dei grandi sistemi ideologici e proclive alla disillusione, ma proprio per questo, o in quanto, priva di collanti sociali e di spinta al miglioramento), precocemente diagnosticati dal Leopardi nel 1824 (cfr. G. Leopardi, F. Cordero, *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli italiani seguito dai pensieri d'un italiano d'oggi*, Bollati Boringhieri, Torino 2011), sono stati successivamente analizzati da

nelle scelte linguistiche del nostro cinema, sempre in bilico, per dir così, tra norma e vita, tra visione uniformante e distaccata del reale e accostamento troppo coinvolto e poco critico nei confronti del reale stesso. Del resto, alto e basso, letterario e popolare, o per meglio dire finzione di letteratura e finzione di parlato, percorrono tutta la storia del nostro cinema, con frequenti quanto irregolari riemersioni di istanze realistiche. Inoltre, per via del culto della forma, inestirpabile a ogni altezza cronologica dalla nostra tradizione culturale, ogni tentativo di ricostruzione della realtà non può non passare al setaccio del bello stile. E ciò non può che riflettersi nella preferenza a lungo accordata all'italiano standard, o scarsamente regionalizzato, rispetto a riproduzioni più credibili dei dialetti e dei popolarismi.

Andrà, d'altra parte, riconosciuto, a favore dell'interpretazione dell'italiano come lingua del realismo critico, rispetto al primitivismo bozzettistico del dialetto, che i momenti di maggior impegno civile e politico del nostro cinema (per esempio il Rosi di *Le mani sulla città*, 1963, o il Bellocchio di *Sbatti il mostro in prima pagina*, 1972) hanno optato per l'italiano, magari appena colorito foneticamente, piuttosto che per il dialetto. Anche se occorre ricordare che il cinema d'impegno politico-sociale si è sempre mosso su un doppio binario: da un lato adottando il dialetto o l'italiano regionale, con

G. Bollati, *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Einaudi, Torino 2011 (1 ed. 1983; soprattutto le pp. 35-127) e da R. Esposito, *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Einaudi, Torino 2010 (in partic., da p. 27 proviene la citazione). Un film recente sembra esprimere al meglio tali caratteri dell'italianità: *La grande bellezza* (2013) di Paolo Sorrentino, in cui il lieve napoletano indolente, cinico e sornione dell'eccelso Toni Servillo, non meno del romanesco disincantato della Ferilli, sembrano dare voce e corpo ai malesseri italici e alle nostre ataviche disfunzioni. Appena di passata ricordiamo che il cinismo, che tanta parte gioca nel nostro miglior cinema, è considerato come una delle marche distintive del carattere italico da parte di Leopardi (*Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani*, cit., p. 29): «Le classi superiori d'Italia sono le più ciniche di tutte le loro pari nelle altre nazioni. Il popolaccio italiano è il più cinico di tutti i popolacci». Di grande interesse la "riscoperta" di Leopardi filosofo da parte di Mario Martone, *Il giovane favoloso* (2014). Il film, tra l'altro, offre, in presa diretta, scelte linguistiche apprezzabilmente variegata e credibili, tra realismo e stilizzazione artistica, che spaziano dall'inevitabile (ma stavolta filologicamente accorto) italiano letterario delle citazioni leopardiane, alle varietà regionali (marchigiana, fiorentina, romana e campana) dei personaggi di contorno.

finalità ora realistiche ora simboliche (Elio Petri), come già visto, dall'altro l'italiano standard. La medesima dicotomia si ha nelle produzioni più recenti, che oscillano tra l'italiano di *Piazza delle cinque lune* (2003) di Renzo Martinelli, *Buongiorno, notte* (2003) di Marco Bellocchio, il già commentato *Fame chimica*, e il dialetto, per esempio, di *Romanzo criminale* (2005) di Michele Placido o di *La mafia uccide solo d'estate* (2013) di Pif e in moltissimi altri casi⁴⁹.

Il rapporto tra realtà e finzione è mirabilmente così sintetizzato nell'originale didascalia conclusiva (dal sapore manzoniano) di *Le mani sulla città*: «I personaggi e i fatti qui narrati sono immaginari, è autentica invece la realtà sociale e ambientale che li produce».

Alcuni registi tematizzano efficacemente le ambiguità del rapporto dialetto/italiano. Nel mediometraggio televisivo *La fine del gioco* (1970) di Gianni Amelio, un giornalista (Ugo Gregoretti) invita il protagonista, un bambino che vive in riformatorio, a non parlare in dialetto; il bambino, così, usa l'italiano per raccontare particolari mitigati e poco significativi della propria vita, ma si esprime in dialetto per narrare i disagi profondi del riformatorio:

GREGORETTI: Tu mi rispondi rapidamente, in italiano, perché sen-
nò la gente non capisce [...].

BAMBINO: A chest'inverne che nun esce fòra. Che nun esce fòra eo...
Pecché...

GREGORETTI: Perché non parli italiano, per favore?

BAMBINO: È da quest'inverno che io non esco fuori dall'istituto,
perché mia madre, eh, a Natale, no, dopo quei giorni che m'hanno
dato la licenza, ha... ha protestato con la scusa che io la... la sera non
rientravo a casa per dormire.

Il dialetto mostra qui tutta la sua forza di lingua emozionale, l'unica con la quale è possibile esprimere il disagio. Ma è un'espressione isolata e isolante, che non consente una reale presa di coscienza (e quindi un tentativo di cambiamento) della realtà. Il

49 Sul ritorno all'uso del dialetto (realistico, e non espressionistico alla Petri) e del plurilinguismo nel cinema italiano impegnato più recente cfr. A. Angelucci, *Parlato, lingua, dialetto nel nuovissimo cinema italiano d'autore*, in "Lingua italiana d'oggi", n. 1 (2004), pp. 113-117 e Id., *Il cinema civile non parla italiano: Saverio Costanzo ("Private") e Roberto Faenza ("Alla luce del sole")*, in "Lingua italiana d'oggi", n. 2 (2005), pp. 295-305.

regista, tuttavia, saggiamente e come di consueto in Amelio, non assume una posizione netta o preconcepita: sono qui assolutamente comprensibili, infatti, tanto la posizione del bambino (nel recalcitrare ad abbracciare una lingua che non sente propria), quanto quella del giornalista (nell'invito alla coscienza critica).

La contrapposizione tra un dialetto specifico ed altri dialetti (oltreché l'italiano standard) è impiegata con estrema verosimiglianza, ma anche con raffinato gusto simbolico, in *Salvatore Giuliano* (1962) di Francesco Rosi, che, forse per la prima volta, segna un rinnovamento del siciliano filmico, non più farsesco (alla Geremi), ma neppure irretito e reso incomprensibile dagli sperimentalismi della presa diretta viscontiana. È notevole, infatti, come, pur trattandosi di un film integralmente doppiato, il ventaglio delle varietà del *Salvatore Giuliano* risulti perfettamente credibile. All'italiano regionale (con lievi tinte fonetiche) dei notabili si contrappone il siciliano stretto dei picciotti. L'italiano dei giornalisti e il siciliano del popolo sono incommensurabili, come ribadisce un venditore di bibite a un giornalista che sta lavorando sulla morte del bandito Giuliano:

- Che ne pensa lei di Giuliano?
- Levava ai ricchi e dava ai poveri.
- E basta?
- Sissignore e basta. Di dov'è lei?
- Di Roma
- E che ne può capire lei della Sicilia?

Né tantomeno i soldati, tutti settentrionali, riescono in alcun modo a capire la realtà nella quale stanno rischiando la vita per sedare la rivolta autonomistica di Giuliano e dei suoi picciotti:

- Porco can, dopo tanti ani de guerra! I me devo far cupar de sti zulù, in mezo a sti quatro sasi!
- Ma perché sparano, ma i ghe se, banditi o partigiani?
- Ma che aspetta l'Italia a darghe la libertà a sta zente?
- Perché ha mandato noialtri quassù? Bastava un apparecchio per far scapar sti quatro ragazzi!

Né, d'altro canto, i picciotti hanno chiara coscienza delle strumentalizzazioni di cui son fatti oggetto dai politicanti italiani. Dif-

ficile immaginare usi linguistici più funzionali al senso profondo del film, il quale, più che fare chiarezza, vuol proprio porre l'accento sulle ambiguità e le strumentalizzazioni dell'irrisolto caso Giuliano. Com'è noto, tuttavia, bisognerà attendere oltre venticinque anni, perché l'esempio di Rosi venga recepito e applicato.

Il dialetto esprime anche l'estremo attaccamento alle radici locali contro i danni della globalizzazione. È quel che accade in *Terraferma* (2011) di Emanuele Crialese, film nel quale l'aspetto deterritoriale dell'italianizzazione (figura della globalizzazione, in questo film) è rappresentato dal fratello del protagonista, interpretato da Beppe Fiorello, che infatti parla italiano. Il dialetto, invece, ha un duplice valore: strumento identitario forte e handicap (il protagonista alterna il dialetto criptico di Lampedusa a un quasi mutismo, contrapposto soprattutto all'iperparlato dei turisti settentrionali con cui entrerà in relazione e in conflitto) che inibisce il riscatto, la ribellione, il cambiamento. La giovane madre (Donatella Finocchiaro), molto più emancipata del figlio, prova a scuotere il ragazzo proprio invitandolo a passare dal dialetto all'italiano: «Manco l'italiano sai parlare». Viene così ribaltato uno stereotipo del passato, che vuole i genitori come avvinghiati alla lingua d'origine, differentemente dai figli, integrati ai nuovi valori, anche linguistici. In *Terraferma* il cerchio si chiude, con il nipote molto più vicino alla prospettiva "locale" del nonno che a quella "globale" dello zio, con la madre in certo qual modo nel mezzo e con funzione di mediatrice. Sarà proprio la collaborazione tra madre, nonno, nipote e migranti (il nuovo *local*) a determinare, in un'ideale prospettiva *glocal* (la fuga dal micro al macromondo, ma con l'orgoglio del proprio bagaglio identitario), la rottura e il cambiamento che, stavolta, quasi inaspettatamente, arriverà, alla fine del film.

Antirealismo, con qualche annotazione sulla televisione

Posto che i film in vero e proprio dialetto sono un'esigua minoranza, nella storia del nostro cinema, mentre quelli in italiano regionale o in forme ibride, come vedremo, ne rappresentano una fetta consistente, il primato spetta senza dubbio ai film parlati in un italiano standard talmente pulito foneticamente, regolare morfosintatticamente e selezionato lessicalmente da risultare presso-

ché inesistente, nella vita reale, se non sulle labbra dei doppiatori. Una lingua, dunque, fundamentalmente antirealistica, secondo una consolidata tradizione culturale italiana: quella attratta dal polo petrarchesco, per intenderci. È la lingua dei film di genere, soprattutto: *mélo* in primis, ma anche spaghetti western, giallo ecc., con qualche deroga per l'erotico, che, prossimo al comico, si accosta talora all'italiano regionale, dal romanesco di Alvaro Vitali al barese di Lino Banfi; e per il poliziesco comico della saga "der Monnezza" (Thomas Milian/Ferruccio Amendola); qualche altra eccezione per il romanesco doppiato di certi *peplum* (metafora semiludica del latino) e per il dialetto di pochissimi film d'animazione (da *Gli Aristogatti* ai romani di *Asterix*). È, ovviamente, anche la modalità espressiva di tutti i film doppiati da una lingua straniera ed è, soprattutto, la lingua della fiction televisiva. Ma è anche, con esiti e scopi comprensibilmente antitetici, la lingua di molto cinema d'autore, del cinema di poesia o filosofeggiante (Pasolini), che sicuramente in Italia dà meno frutti che in Francia e altrove⁵⁰.

Insomma c'è tutta un'amplissima fetta di cinema che non vuole affatto tentare di imitare il modo di parlare comune, ma vuole competere con teatro e letteratura nell'esibizione di una lingua colta, alta, letteraria, superstandard, non specifica dello schermo. Il caso più eclatante (che segue, come già detto, le consuetudini stilistiche della paraletteratura) è quello dei film di Raffaello Matarazzo, nel cui prototipo, *Catene*, le immagini pauperistiche degli ambienti dimessi (neorealistici) e le vicende quotidiane di un meccanico, un ladro e una casalinga confliggono con le musiche (alle canzoni è interamente delegata l'esigua presenza del dialetto nel film) e gli stereotipi visivi di una Napoli cartolinesca e soprattutto con la lingua libresca pronunciata da Lidia Simoneschi (che doppia Yvonne Sanson), Emilio Cigoli (che doppia Aldo Nicodemi) e il divo Nazzari, che doppia sé stesso. La scelta linguistica di

50 «Che meravigliosa occasione! Facendo parlare i miei personaggi anziché una lingua naturalistica o puramente informativa, solo prudentemente dotata di punte di espressività e di vivacità – facendo parlare i miei personaggi, anziché questa lingua, il metalinguaggio della poesia, risusciterei la *poesia orale* (andata da secoli perduta anche nel teatro) come una tecnica nuova, che non può non costringere a una serie di riflessioni: a) sulla poesia stessa, b) sulla sua destinazione», P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, cit., p. 1599.

Matarazzo fu vincente, tanto che *Catene* fu il primo film italiano a superare la soglia del miliardo di lire di incasso. L'identificazione con i personaggi dello schermo era ingannevole: lo spettatore medio dialettologo e semianalfabeta, infatti, sognava di parlare quella lingua da "persone per bene", illudendosi che «la Sanson pote[sse] essere una [sua] vicina di casa e Amedeo Nazzari [...] uno che avev[a] intravisto»⁵¹. La (dis)simulazione era perfetta: un'Italia in dissesto dava di sé non più l'immagine (acustica) della depressione e dell'ignoranza (come nei mille dialetti del neorealismo), bensì quella della capacità di competizione con realtà meno svantaggiate (soprattutto quella americana: Cigoli era il doppiatore di John Wayne e di mille altri divi hollywoodiani, la Simoneschi della Bergman e di cento altre).

Il rapporto tra realismo e antirealismo, tuttavia, è sempre fluido, dialettico (frutto del patteggiamento tra attese del pubblico e scelte produttive), mai rigido. E non riguarda mai soltanto il codice verbale bensì l'intero intreccio semiotico del testo filmico. Pertanto può succedere che un prodotto linguisticamente iperrealistico, quale, tra gli altri, il dialettale e in presa diretta *La terra trema* o il sottoproletariato urbano filmato nel distico pasoliniano *Accattone* (1961) e *Mamma Roma* (1962), finisca per essere nella sostanza molto più antirealistico (poiché simbolico, infarcito di estetismi pittorici, filosofeggiante, ben prima che mimetico) di un prodotto nato proprio all'insegna dell'espressionismo, della falsificazione, dell'esibizione della finzione filmica contrapposta alla realtà, quale, ad esempio, tanto cinema felliniano, da *8 ½* a *Amarcord* e altri. Da questi ultimi film, infatti, la componente mimetica (dal dialetto alla frammentazione dialogica, per non parlare della verosimiglianza delle modalità realizzative e produttive del mondo cinematografico ritratte nel primo film) è inestirpabile. Fino a giungere al paradosso, intrinseco al cinema stesso, del sogno più reale della realtà. Che cosa c'è di più realistico (proprio nel senso di mimetico, nella dettagliata riproduzione dei meccanismi del linguaggio onirico) della messa in quadro del sogno di Mastroianni ad apertura di *8 ½*? E cosa c'è di meno realistico delle rivendicazioni sindacali del pescatore 'Ntoni di Acitrezza (in *La terra trema*), ben più simi-

51 G. Amelio, *Amelio secondo il cinema. Conversazione con Goffredo Fofi*, Donzelli, Roma 1994, p. 32.

le a un eroe risorgimentale che al personaggio verghiano, per non dire ai veri pescatori⁵²? Posto che ogni parlato filmico non può mai essere più di un *come se fosse parlato-parlato*, il più dialettale dei film può essere ideologicamente viziato (i contadini bergamaschi di *L'albero degli zoccoli* come proiezione della nostalgia preindustriale di Olmi), almeno quanto l'italiano standard può essere al servizio di una visione critica della realtà (*Germania anno zero* di Rossellini, *Umberto D.* di De Sica e tanti altri).

La scelta, in questa sede, di *Catene* come emblema di antirealismo linguistico si giustifica proprio in virtù del paradosso di una lingua così vicina, per certi aspetti, agli stilemi letterari, applicata a trame, personaggi e pubblico così popolari, tanto distanti dal polo della letterarietà. Non c'è tempo qui di approfondire altre soluzioni iperletterarie (e più consapevoli, in quanto sposano espressamente le modalità della letteratura) all'interno della storia filmica italiana, dallo Straub vittoriniano (*Sicilia!*, 1999; *Operai, contadini*, 2001, ecc.), a quello dantesco (*O somma luce*, 2010). Né v'è spazio per dedicarsi al Pasolini regista (qui volutamente messo in secondo piano rispetto al Pasolini saggista, più pertinente ai fini di un discorso sulla lingua), i cui film di ascendenza più letteraria (anche linguisticamente) concretizzano l'idea desanctisiana di un Medioevo (Boccaccio, Chaucer, *Le mille e una notte*) al contempo vicino alla vita (soprattutto nella fattispecie della sessualità) – e dunque al caos – e all'ordine iperestetizzante dell'eleganza formale, corporeo e spirituale insieme.

C'è infine un altro tipo di allontanamento, sempre antirealistico, dalla mimesi della realtà. Dagli anni ottanta, il cinema spesso non riproduce la realtà, bensì la sua copia televisiva, più o meno deformata. Ecco dunque tanti film dei Vanzina con tutto l'armamentario linguistico (i tormentoni) dei comici del tubo catodico: Jerry Calà, Massimo Boldi, Christian De Sica, Ezio Greggio. Lo stesso

52 Sul laboratorio linguistico di *La terra trema* (operazione «più espressiva che documentaria, più espressionistica che naturalistica», contro «qualsiasi idea di neorealistica improvvisazione o di supposta spontaneità popolare»), cfr. S. Parigi, *Il dualismo linguistico*, in *La terra trema di Luchino Visconti. Analisi di un capolavoro*, a cura di L. Micciché, Associazione Philip Morris Progetto Cinema-Centro Sperimentale di Cinematografia-Cineteca Nazionale-Lindau, Torino-Roma 1994, p. 142.

geniale Paolo Villaggio proviene dalla televisione e prima ancora dal cabaret.

I tentativi più riusciti di questo connubio piccolo-grande schermo hanno sicuramente fotografato nodi fondamentali della nostra storia sociale, e dunque anche linguistica, come già negli anni precedenti (l'osmosi tra i due mezzi risale alla fine degli anni sessanta), e più acutamente, gli svarioni dei congiuntivi del ragionier Fantozzi. Si ricordi infine che molti dei migliori attori-registi comici italiani provengono dalla televisione: Benigni, Troisi, Verdone.

Il rapporto tra cinema e televisione fa dunque migrare, da un mezzo all'altro, non soltanto personaggi, maestranze, generi e stili, ma anche usi linguistici, com'è inevitabile. Nel costante rapporto di dare/avere che il cinema intrattiene con la vita reale, infatti, il suo triplice potere di specchio (già commentato nel primo capitolo), riflettente, deformante e uniformante, irradia anche (di ritorno, dopo esserne stato irradiato) la lingua dell'uso quotidiano, sotto forma di frasi fatte, antonomasie o semplici modi di dire che, soprattutto dai titoli, entrano a far parte del vocabolario italiano: smisurata sarebbe l'esemplificazione, da *sciucià* a *dolce vita*, da *paparazzo* all'*armata Brancaleone*, da *sedotta e abbandonata* a *al di sopra di ogni sospetto*. Parole e frasi che, talora, il cinema restituisce all'italiano comune dopo averle prese da altri ambiti (per esempio dal giornalismo o dalla burocrazia: *sedotta e abbandonata*, *al di sopra di ogni sospetto*), talaltra regala alla lingua dell'uso dopo averle create più o meno dal nulla: *dolce vita*, *paparazzo* da cognome a nome comune; altre volte ancora deformandone la pronuncia da una lingua straniera: *sciucià*. Anche in questo processo neologico e divulgativo, dunque, la lingua filmica rimane fedele alla sua natura bifronte realistica/antirealistica, mimetica/espressionistica.

Forme ibride

In film come *Poveri ma belli*,

L'impasto dialettale è stato abilmente elaborato in modo folcloristico [...] in modo da far risaltare quanto vi è di più tradizionale e di più acquisito nel piccolo mondo dialettale del borgo o del quartiere.

Naturalmente però ha qualcosa di popolare, di folcloricamente popolare ed è quella sua patina di falsa freschezza e di falsa spregiudicatezza che manda in visibilio le folle piccolo-borghesi. È il dialetto che abbassa i popolani a macchietta, nel migliore dei casi a personaggi divertenti e che ha un rivelatore riscontro con certi personaggi dialettali dei programmi regionali della RAI⁵³.

È, la lingua di *Poveri ma belli*, una sorta di romanesco, o meglio un «neoitaliano» (fintamente) sfatto, che diventa «suggerimento di democraticità linguistica [...], uno strumento espressivo ibrido e composito, ma dotato di notevole duttilità e di un efficace potere unificante»⁵⁴.

Per depurare il nostro discorso da un alone impressionistico, chiamolo nei dati concreti di una piccola verifica linguistica, sulla base delle prime scene di *Poveri ma belli*, dalla quale la componente di ibridismo e di artefatta combinazione di tratti tra loro difficilmente conciliabili, in uno stesso parlante in carne e ossa, si evince chiaramente. I giovani romani interpretati da Maurizio Arena, Renato Salvatori, Marisa Allasio, Alessandra Panaro, Lorella De Luca e gli altri personaggi del film (tutti rigorosamente doppiati da altri interpreti, ad eccezione dei fratelli Carotenuto, che doppiano sé stessi) agiscono nel cuore della capitale e, nella finzione scenica, provengono tutti da ambienti proletari o piccolo-borghesi, privi o quasi di basi culturali. Tanto più sorprendente, pertanto, ravvisare nelle loro battute vistosi tratti antiromaneschi, toscani o scolasticamente standardizzati (dei veri e propri “doppiaggismi”), quali il dittongo al posto del monottongo (*buongiorno*); la laterale palatale in luogo della semiconsonante («*L'avete svegliato?*», *vogliamo*); l'apocope vocalica in luogo della sillabica («*Lo vogliamo far dormire*»; «*deve lasciar libero*»); *le* e *gli* in luogo di *je*, forme piene insieme con forme apocopate, pleonasmî sintattici unitamente a una morfologia e una pronuncia da manuale confla-grano

53 P. Pucci, *Impasto dialettale*, cit., p. 827. Su temi analoghi cfr. anche L. Chiarini, *La questione del dialetto*, in “Cinema nuovo”, n. 80 (1956), pp. 213-214.

54 V. Spinazzola, *Lingua e film: dal romanesco al neoitaliano*, in “Il Contemporaneo”, n. 1 (1965), pp. 13-14. A definire il nuovo romanesco (o romanaccio) mediatico, più che un vero dialetto, un «italiano sfatto» fu Alberto Moravia, nella quinta puntata della trasmissione di A. Giannarelli, *Come parla il cinema italiano*, RAI 3, 1982.

nella seguente battuta pronunciata da Salvatore: «Non *le* bastavo io, a mamma, che *le* volevo tanto bene? *Dagli a fà* figli. Guarda che disgraziati che *sono* venuti fuori!»; chiusura della *e* protonica in *i* («*se mi* danno il turno di giorno voi perdetevi l'inquilino. O *ti* dovessi credere che io la notte vengo a dormire abbracciato con te?!»), anche commista a romaneschismi di bandiera come *mo*, *'sta* e *ahó*, nonché alla solita apocope vocalica *far*, inesistente a Roma, che conosce soltanto l'apocope sillabica *fà* "fare": «*Mo ti* fai *'sta* mesata di sonno! *Ti* saluto!»; «*Ahó*, se *ti* ricapita nel letto, non *gli* far male, al grillo, che quello è il grillo di Iolanda». E ancora: sintassi e pronuncia innaturalmente ricercate (per il contesto, la fraseologia e lo *status* dei personaggi), con incastonate alcune pietruzze romanesche: «Ah! È il grillo *de* Iolanda. *Poverello!* Credevo che se ne fosse andato. Vieni qua, bello!» (*poverello* è toscano, o letterario, a fronte del romano *poraccio*). E l'analisi potrebbe andar avanti molto a lungo, dalla *s* intervocalica sempre sonora (in luogo della sorda romana), alla pronuncia aperta del condizionale (-*ebbe*), a Roma sempre chiusa.

La forzata (ma efficace, a giudicare dal successo di pubblico) convivenza di singoli tratti regionali con tratti superitaliani in bocca doppiata è la cifra distintiva di gran parte dei film del neorealismo rosa (si pensi anche alla saga inaugurata da *Pane, amore e fantasia*, in napoletano ibridato), e poi di gran parte delle commedie all'italiana. La comprensibilità delle più vaste platee era garantita, senza per questo rinunciare al colore locale. Il consenso del pubblico premiava forse anche un altro merito, di questi film, quello cioè «di attenuare negli italiani, e in particolare negli inurbati "senza lingua", il timore di "parlare male", e di incoraggiarli quindi a esprimersi comunque, anche in difformità dalla norma»⁵⁵.

Dialetto ma non troppo, si potrebbe dunque riassumere; poche deflessioni dalla norma, che non intacchino l'ordine costituito. L'ottica consolatoria e potentemente reazionaria di questi film trova nello stile dei dialoghi un perfetto corrispettivo alla loro morale: mai mettere in dubbio la rigida separazione tra le classi sociali, se non si vuole soffrire inutilmente; i poveri, ancorché belli, è bene

55 S. Raffaelli, *La parola e la lingua*, in *Storia del cinema mondiale. Teorie, strumenti, memorie*, a cura di G.P. Brunetta, vol. V, Einaudi, Torino 2001, p. 884.

che rimangano poveri, come ricchi i ricchi. E la politica (o la critica sociale) porta solo guai, come riassunto dalla battuta emblematica di Antonio, che così si schermisce dai rimproveri del maresciallo d'essersi messo strane idee (sociali) in testa: «State tranquillo, signor maresciallo. Io so' nu buono guaglione, e 'o saccio che idee in testa non ne devo tené» (*Due soldi di speranza*, 1952, di Renato Castellani).

I mascheramenti linguistici della commedia all'italiana

Non c'è bisogno di ascoltare il finto siciliano di *Divorzio all'italiana* (1961) o di *Sedotta e abbandonata* (1964), per rendersi conto dell'operazione di mascheramento operata da quelle commedie. Basta soffermarsi su alcuni dettagli delle locandine o dei fotogrammi del primo film. Primo piano del maschio italo (Mastroianni, reso meno freddo e anonimo dal regista), baffi e capelli nerissimi, impomatati, anello al dito, sguardo tra il sornione, il sensuale e il rapito da un sogno, schivo con la moglie (baffuta e allontanante) quanto audace con l'amante. Gli stereotipi del gallesimo siculo alla Brancati ci sono tutti e tutti sono adeguatamente sottolineati, messi in maschera e derisi dal regista, che chiede e ottiene in questo la complicità del pubblico. I dialoghi del film non fanno che confermare la maschera: un siciliano (catanese) tutto ricostruito (nel doppiaggio), che mantiene i tratti fonetici più riconoscibili e comprensibili (dal vocalismo alle cacuminalizzazioni: *curnutu*, *beddu*, *figghia...*), incastona alcuni lemmi autoctoni, adeguatamente glossati («alt! indovinato: le chiocciole, i babbaluci» «lumache», *Sedotta e abbandonata*), e italianizza quasi tutto il resto (morfologia, lessico e sintassi, a parte i passati remoti e qualche inversione: «durante l'attu lussuriusu nun ne provasti schifu eh?», «fimmina è», *Sedotta e abbandonata*)⁵⁶. La

56 Il siciliano dei film di Germi è stato analizzato da C. Scavuzzo, *Il siciliano filmico di Pietro Germi tra italianizzazione e ibridazione*, in "Rivista Italiana di Dialettologia", n. 35 (2011), pp. 85-108. Sui mascheramenti (anche linguistici) della commedia all'italiana cfr. *Commedia all'italiana. Angolazioni e controcampi. La lingua e i dialetti della commedia*, a cura di R. Napolitano, Gangemi, Roma-Reggio Calabria 1986 e M. Grande, *La commedia all'italiana*, cit.

risata è assicurata, la critica all'infame legge sul delitto d'onore e il matrimonio riparatore pure, il colore locale è garantito. Tale negoziazione, riprodotta all'infinito, rafforza lo stereotipo del siciliano sanguigno, geloso e sessuomane, quello stesso stereotipo che Bolognini, sempre grazie a Brancati, oltreché a Pasolini, aveva già infranto con l'impotente Mastroianni di *Il bell'Antonio* (1960) e che, sul piano linguistico, lo stessi Germi aveva evitato, postsincronizzando i suoi primi due film siciliani in un italiano quasi impeccabile: *In nome della legge* (1949) e *Il cammino della speranza* (1950).

Procediamo nell'esemplificazione. *La grande guerra* (1959) di Mario Monicelli dispiega almeno le seguenti varietà, oltre all'italiano standard: milanese, romano, veneto, pugliese, siciliano, tedesco. Esibisce inoltre, fin dall'esordio, numerosi stereotipi linguistici emblematici della commedia all'italiana. In nessun altro film il romanesco di Sordi incarna meglio l'indolenza, l'elasticità morale e la capacità di cadere sempre in piedi del piccolo borghese (e anche del proletario) italiano, che l'attore interpreta, da par suo, fin dall'entrata in scena; in divisa, si taglia le unghie svogliatamente, incurante dell'orda di futuri soldati alla visita di leva, che dovrebbe sorvegliare e che si limita ad apostrofare con un distratto: «Shhh! Bboni! Shhh! State bboni! Shhh!», subito prima di essere facilmente corrotto da Gassman. Il detto (*State bboni*), diventato immediatamente proverbiale, sarebbe stato rinverdito, anni dopo, dal Maurizio Costanzo televisivo, che così apostrofava il suo pubblico del Teatro Parioli. Al Sordi monicelliano così si rivolge Gassman, a conferma dello stereotipo: «Romano, eh? [...] L'italiano in fanteria, il romano in fureria». Più volte il Busacca (il personaggio milanese interpretato da Gassman) ribadisce il suo razzismo antimeridionale, per esempio durante le esercitazioni belliche, rivolgendosi al "sicilianissimo" (di Oristano, ma sempre doppiato in siciliano, a partire da *I soliti ignoti*) Tiberio Murgia, apostrofato con: «Romano! Da Parma in giù, tutti romani, e camorristi anche!». E, poco dopo, in riferimento al fatalismo di un soldato pugliese: «Quello che vi frega, a voi altri popoli non emancipati e che mangiate il sapone, è il fatalismo rinunciatario». Per arrivare, a metà film, al duetto Gassman-Sordi, che declinano entrambi l'offerta di sparare per primi al soldato austriaco: «Sei un pelandrone, sei! Altro che miope! Come tutti i romani». «Appunto. Spara tu che sei milanese».

Come si vede, *La grande guerra* si serve di tutti i cliché linguistici della tradizione comica teatrale e avanspettacolare. Lo stereotipo è spesso confermato, dalla commedia all'italiana (Germi), altre volte ribaltato (in modo un po' superficiale e consolatorio, da *italiani brava gente*, come nella chiusa di *La grande guerra*), ma raramente messo in discussione criticamente⁵⁷.

La commedia all'italiana fa un uso della lingua direi paradigmatico, mettendone in evidenza proprio la doppia natura. La maschera linguistica dei nostri comici (prima dell'arte e poi dello schermo), insomma, da un lato sottolinea (come una caricatura) i tratti locali, dall'altro li standardizza, stereotipizza, tende a confonderli annacquantoli in una ricostruzione volutamente imperfetta. La maschera ha insomma una natura ossimorica e paradossale: amplifica la voce velandola, nasconde i connotati della persona enfatizzandoli.

Il ruolo dell'italiano comico postsincronizzato sembra simile, per certi aspetti, a quello che, in letteratura, Pier Paolo Pasolini attribuiva al discorso indiretto libero. Quando un autore, nella creazione di una storia, anziché dar la parola a un personaggio per farlo parlare in modo verosimile, s'appropria della sua lingua, ricreandola (un po' come il Manzoni dell'*Addio ai monti*), abdica al proprio ruolo di voce narrante imparziale, per indossare i panni di qualcun altro. Tuttavia:

Un autore può rivivere i pensieri e non le parole che li esprimono, solo in un personaggio che abbia almeno la sua educazione, la sua età, la sua esperienza storica e culturale: in altre parole, che appartenga al suo mondo. Allora accade un fatto terribile: che quel personaggio è unito all'autore dal fatto sostanziale di appartenere alla sua ideologia.

La cosa più odiosa e intollerabile, anche nel più innocente dei borghesi, è quella di non saper riconoscere altre esperienze vitali che la propria: e di ricondurre tutte le altre esperienze vitali a una sostanziale analogia con la propria. È una vera offesa che egli compie verso gli altri uomini in condizioni sociali e storiche diverse. Uno scrittore borghese, anche nobile, anche alto, che non sappia riconoscere i caratteri estremi della diversità psicologica di un uomo dalle esperienze vitali diverse dalle sue – e che anzi, creda di impadronirsene cercando

57 Sulla lingua della filologia dei principali film di Monicelli cfr. ora F. Franceschini, *Monicelli e il genio delle lingue*, Felici, Pisa 2014.

delle sostanziali analogie, quasicché altre esperienze che la sua non fossero concepibili – compie un atto che è il primo passo verso forme di difesa dei privilegi e addirittura di razzismo: in tal senso egli non è più libero, ma appartiene deterministicamente alla sua classe: non c'è soluzione di continuità tra lui e un commissario di polizia o un boia dei Lager.

Nel caso che un autore sia costretto, per rivivere i pensieri del suo personaggio, a rivivere le sue parole, vuol dire che le parole dell'autore e quelle del personaggio non sono le stesse: il personaggio vive dunque in un altro mondo linguistico, ossia psicologico, ossia culturale, ossia storico. Egli appartiene a un'altra classe sociale. E l'autore dunque conosce il mondo di quella classe sociale solo attraverso il personaggio e la sua lingua⁵⁸.

Da un lato, solo il dialetto (e non sempre: *La terra trema*), il parlato-parlato e la presa diretta dell'attore preso dalla strada consentono un vero *discorso diretto*, contrapposto al *discorso indiretto libero* (o talora solo indiretto) di tante commedie all'italiana, ma anche di tanto neorealismo e di tanto cinema d'autore: i bambini di Comencini, o di De Sica, non parlano come i veri bambini, i migranti di *Rocco e i suoi fratelli* (1960) di Visconti non parlano come i veri migranti. Solo il documentario, o comunque il cinema non di consumo, può riuscire, forse, nell'impresa vagheggiata da Pasolini: «Non mi consta, infatti, *che sia stato ancora "rivissuto" il discorso interiore di un operaio col suo linguaggio in quanto linguaggio specifico dell'operaio*»⁵⁹.

La commedia all'italiana, insomma, si inserisce perfettamente nell'andamento altalenante del rapporto, già commentato, tra norma e vita tipico del nostro cinema. Un andamento irregolare, a singhiozzo e non necessariamente coerente con il procedere cronologico delle correnti e degli eventi, ora più sbilanciato verso la riproduzione della vita (neorealismo, ma con numerose eccezioni), con le sue sfaccettature e le sue contraddizioni, ora soggetto a picchi di normalizzazione del codice (neorealismo rosa, *mélo*, anch'essi con eccezioni). L'enfasi della diversità, delle varietà e dei conflitti, la sottolineatura della disillusione e soprattutto il precocissimo – rispetto alle altre forme espressive – av-

58 P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, cit., pp. 1356-1357.

59 *Ivi*, p. 1374.

vertimento della crisi (economica, intellettuale, sociale, morale, psicologica), al punto da snidarla già nelle pieghe del boom economico – più avvertito, costruito e parodiato che realmente vissuto – caratterizzano senza dubbio questa felice stagione del nostro cinema⁶⁰, anche se, sul piano della lingua, come abbiamo visto, tale feconda attenzione al caos sembra cedere il passo alla negoziazione coi gusti e le aspirazioni del grande pubblico piccolo borghese, nella consueta spinta paraletteraria verso la standardizzazione del codice.

Non va peraltro trascurato un altro importante merito linguistico della commedia all'italiana, quello di aver deriso, smascherandola, l'antilingua burocratica come

Luogo principe della mistificazione: si pensi alle arringhe degli avvocati (*Divorzio all'italiana*), alle prediche del clero (“Tantum ergo”, episodio di *I nuovi mostri*), agli arzigogoli dei burocrati (“Il cittadino, lo stato, la chiesa”, episodio di *Made in Italy*), in cui il potere nelle sue varie forme esprime il proprio volto manipolatorio. Questo italiano altisonante e criptico [...] palesa un uso anticomunicativo e specioso della lingua, utilizzato a difesa di interessi particolari. [...] Quello che la commedia all'italiana sembra dirci è che nella finzione della lingua si nascondono verità inconfessate che riguardano tanto l'immagine pubblica quanto l'intimità più privata. È forse per questo che si cerca la rassicurazione dello stereotipo⁶¹?

Iperrealismo o espressionismo, con qualche riferimento al silenzio

La fine degli anni ottanta costituisce un momento cruciale del cinema italiano, in quanto si affermano con vigore nuove istanze realistiche nella messinscena filmica della parola. Dopo mezzo secolo, si torna a preferire la presa diretta alla postsincronizzazione, e questo dato immette nel nostro cinema una tale ventata realistica (già anticipata dai cosiddetti nuovi comici: Benigni, Nuti, Verdone e Troisi), da far gridare molti critici all'avvento di un

60 Sul cinema e la letteratura della crisi cfr. D. Tomasello, *Ma cos'è questa crisi. Letteratura e cinema nell'Italia del malessere*, il Mulino, Bologna 2013.

61 M. Comand, *Commedia all'italiana*, Il Castoro, Milano 2010, p. 44.

neo-neorealismo⁶². Ampia parte di questo rinnovamento spetta ad autori siciliani, o quantomeno a film ambientati e girati in Sicilia e in siciliano. Nel 1989 esce *Mery per sempre* di Marco Risi, film che, «al di là dei suoi limiti che oggi ci appaiono con più chiarezza, è stata davvero una bomba nel cinema italiano dei nostri anni»⁶³. Con questo e con il film successivo del medesimo regista (*Ragazzi fuori*, 1990), ci si allontana abissalmente dal siciliano posticcio delle commedie di Geremi, da quello metonimico e simbolico dei *mafia movies* e da quello farsesco dei film della Wertmüller o della coppia Franchi-Ingrassia. Per la prima volta (dopo gli esempi, altissimi ma non fruttiferi, di *La terra trema* e di *Salvatore Giuliano*) il siciliano si scrolla di dosso non tanto l'italianizzazione forzata dettata dal doppiaggio e dalle esigenze distributive, quanto la patina di falsità e di strumentalizzazione, per diventare il primo dialetto impegnato d'Italia, che farà presto da traino per altri rinnovamenti: il napoletano anticanzonettistico di *L'amore molesto* (1995) di Mario Martone, il nuovo romanesco e altri casi sotto citati.

L'accostamento del cinema alla lingua spontanea, il meno mediata possibile (apparentemente), prossimo alla ricerca dell'immagine pura, non modificata, mero piano-sequenza (da Warhol a Lars Von Trier, meno evidenti ed estremi gli esempi italiani: Antonioni, Olmi, Agosti, Grifi e Sarchielli), mostra in tutta la sua evidenza come iperrealismo ed espressionismo possano essere due facce della stessa medaglia. Assuefatti, come siamo, alle manipolazioni del montaggio, delle luci, dell'azzeramento delle varietà indotto dal doppiaggio, ogni tentativo di restituzione della realtà così com'è ci sembra forzatamente artistico, artefatto, espressionistico proprio in quanto iperrealistico. Non a caso, infatti, molte avanguardie cinematografiche (dalla Nouvelle Vague al progetto

62 Cfr. M. Sesti, *Nuovo cinema italiano. Gli autori, i film, le idee*, Theoria, Roma 1994, p. 14 e L. Coveri, *Film in versione napoletana con sottotitoli*, in "Il Secolo XIX", 25 maggio 1995, p. 8.

63 E. Morreale, *Lampi sull'isola. Nuovo Cinema Siciliano (1988-1996)*, Priulla, Palermo 1996, p. 7. Lo stesso Morreale individua negli autori siciliani del periodo una vera e propria «nouvelle vague» italiana (p. 6). Analogamente potrebbe dirsi per il recente cinema sardo (sotto citato), come se, anche in questo caso, l'isolanità incoraggiasse l'inscenamento (ora critico, ora orgoglioso) della marginalità linguistico-culturale. I dati più aggiornati sul nuovo cinema sardo si possono ricavare dal volume *Lingue e linguaggi del cinema in Italia*, a cura di M. Gargiulo, Aracne, Roma 2015.

Dogma) nascono con l'intento di riaccostarsi alla realtà senza (o con diversi) filtri. Difficile spiegarlo meglio di Pasolini, a proposito di Godard e del cinema di poesia:

Sotto le vicende dei suoi film, sotto le lunghe “sogettive libere indirette” che mimano lo stato d'animo dei protagonisti, scorre sempre un film fatto per il puro piacere della restituzione di una realtà frantumata dalla tecnica e ricostruita da un Braque brutale, meccanico e disarmonico⁶⁴.

Tralasciando ora l'aspetto iconico, concentriamoci sugli usi verbali di tanta cinematografia dell'ultimo ventennio, per tacere delle (non numerose) precedenti messe in scena di dialetti estremi: *La terra trema*, *L'albero degli zoccoli*, *Maria Zef* (in friulano, ancorché adulterato, a detta dei friulani e dei friulanisti) di Vittorio Cottafavi. Si pensi al franco-provenzale o all'emiliano straniante, rispettivamente, di *Il vento fa il suo giro* (2005) e di *L'uomo che verrà* (2009) di Giorgio Diritti; anche l'ultimo film del regista, *Un giorno devi andare* (2013) assegna al plurilinguismo – italiano, portoghese e lingue degli Indios – un ruolo molto importante, nel ritratto delle inquietudini della protagonista e della sua difficoltà di adattamento. Al napoletano misterico di *L'amore molesto* e a quello allontanante di *Certi bambini* (Frazzi, 2004) o di *Gomorra* di Matteo Garrone; al palermitano post-postmoderno di Ciprì e Maresco. Ma l'elenco potrebbe seguire, all'indietro e in avanti, toccando pressoché tutti i dialetti italiani, anche quelli che raramente hanno trovato spazio sullo schermo nei decenni precedenti: le diverse varietà della Puglia (il barese di Alessandro Piva: *LaCapaGira* e *Mio cognato*; il salentino di Edoardo Winspeare: *Pizzicata*, *Sangue vivo* e, più italianizzato, *Il miracolo* e ancor più estremo e gergale quello di *Fine pena mai* di Davide Barletti e Lorenzo Conte); il lucano (*Basilicata Coast to Coast* di Rocco Papaleo); il calabrese (*Il ladro di bambini* di Amelio); il sardo (*Ballo a tre passi* e *Bellas mariposas* di Salvatore Mereu, ovviamente con l'illustre precedente di *Padre padrone* dei Taviani); il livornese di *Ovosodo* (1997) di Paolo Virzì e il trionfo

64 P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, cit., p. 1482.

dei dialetti toscani in genere, da Benigni e Nuti in poi (prima degli anni ottanta ritenuti, erroneamente, inadatti alla commedia, in quanto non dialetti, bensì prossimi all'italiano letterario, con l'eccezione di *Amici miei* di Mario Monicelli).

L'esibizione in presa diretta di varietà forse mai prima di allora (fine anni ottanta, appunto) rappresentate così crudamente costituisce una rottura pari a quella delle trame di questi film, che intendono mostrarci l'altra faccia della realtà regionale, edulcorata fino a quel momento. E infatti l'operazione è tanto più riuscita nei film che rivitalizzano dialetti consunti: il napoletano di Martone, Frazzi e Garrone è abissalmente distante da quello di De Filippo, di Totò o della Loren, da quello di Pino Daniele non meno che da quello di Troisi, pur nell'innegabile rinnovamento linguistico operato da questi ultimi. Il familiare diventa straniente. Così come è accaduto, già da anni, col romanesco ipergergalizzato di *Amore tossico* (1983) di Claudio Caligari.

L'opzione del dialetto estremo genera spesso la necessità (antieconomica e mai premiata dal pubblico) di sottotitolare il film (*L'amore molesto*), o addirittura di ridoppiarlo annacquando lo scarto dall'italiano (come per *Baaria* di Tornatore, uscito in versione parzialmente italianizzata, fuor di Sicilia).

Non in tutti i film la palingenesi linguistica è parallela a quella iconica. In taluni si sente del nuovo ma si guarda del vecchio (pur nell'innegabile originalità dei contenuti: Marco Risi, ma si pensi anche a Ricky Tognazzi di *Ultrà*), mentre in altri l'attenzione alla realtà delle parole, che è sempre il lato oscuro della luna, offre il destro per filmare in modo nuovo, per distorcere volti e oggetti proprio nel momento stesso in cui li si riprende senza veli. È quello che accade, tra gli altri, nei film di Ciprì e Maresco⁶⁵. Per questi film, che enfatizzano la componente verbale almeno tanto quanto tendono alla distorsione dell'immagine, calza a pennello, come già anticipato, la definizione pasoliniana di cinema di poesia:

65 Sui quali cfr. E. Morreale, *Lampi sull'isola*, cit., pp. 19-23. Anche nell'ultimo film di Daniele Ciprì, *È stato il figlio* (2012), la deformazione visiva è omologa a quella acustica, resa ancora più efficace dall'interpretazione del palermitano esagerato da parte del campano Toni Servillo.

La prima caratteristica di questi segni costituenti una tradizione del cinema di poesia, consiste in quel fenomeno che normalmente e banalmente vien definito dagli addetti ai lavori con la frase: “Far sentire la macchina”. Insomma, alla grande massima dei cineasti saggi, in vigore fino ai primi anni sessanta: “Non far sentire la macchina!”, è successa la massima contraria⁶⁶.

Ebbene, se in film come *Poveri ma belli*, o come tutti i film in italiano standard o appena regionalizzato, la massima era «non far sentire la lingua» (in una sorta di montaggio classico hollywoodiano dei dialoghi: il montaggio c'è ma non si vede), nei film iperdialettali da Wertmüller a Cipri e Maresco è come se la massima fosse: «Fare sentire la lingua!». Farla sentire in tutte le sue distorsioni, in tutte le sue variazioni, i suoi eccessi e soprattutto la sua distanza non tanto dall'italiano standard (ammesso che esista), quanto dallo standard filmico del “doppiaggese”, ovvero quella lingua ingessata, tanto verosimile quanto non vera, dei film postsincronizzati.

Ma, come si diceva, talora non c'è bisogno di accortezze particolari, di enfasi del dialetto (come nel siciliano consapevolmente eccessivo, e quindi macchiettistico, del Giannini diretto dalla Wertmüller), per ottenere una nuova realtà linguistica filmata. Basta anche il primo vero trionfo del parlato-parlato filmato senza filtri, con tutte le sue ripetizioni, anacoluti, lacune, segnali discorsivi, parole incomprensibili, parolacce, bestemmie, aggroviamenti e accavallamenti di battute, come accade nel già citato film-verità *Anna*, in cui davvero l'italiano (con lievi ma sempre credibili sfumature toscane, romane, settentrionali o meridionali, pronunciate da attori non attori che interpretano sé stessi in presa diretta) per la prima volta, se si escludono precedenti documentari televisivi, viene filmato in tutta la sua gamma espressiva.

Diverso (e a sé stante) il caso dei film-documentario e dei film-intervista: anche nel pasoliniano *Comizi d'amore* (1964), infatti, sono spesso presenti diverse sfumature dialettali in presa diretta, sebbene questo non sia garanzia di iperrealismo, dal momento che la lingua, non meno delle idee, degli intervistati risulta fortemente condizionata dalle domande e soprattutto dalla personalità dell'intervistatore, oltretutto dalla situazione stessa (il grado di re-

66 P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, cit., p. 1484.

alismo di fronte a un microfono e a un'equipe di ripresa non può che essere relativo).

Espressionismo come altra faccia del realismo, dunque. O meglio, come nuovo modo di far risaltare la realtà. Un'altra strategia per farla risaltare, la realtà, apparentemente antitetica all'iperparlato, all'iperdialetto e al plurilinguismo dei film finora menzionati, è quella di inscenare il silenzio, il mutismo. La sottrazione della parola per protestare contro l'esibizione della parola finta di tanto cinema leggero italiano, che, differentemente dalla comicità di altri paesi (basti pensare ai mimi francesi, ai film di Tati o alle scenette di Benny Hill o di Mr. Bean), è tutto sbilanciato sul gioco di parole e sugli eccessi della *parole*. Sia detto di passata, il fatto, facilmente comprovabile, che il film comico italiano (lontano erede della commedia dell'arte e vicino erede dell'avanspettacolo, generi nei quali la commedia è sempre commedia delle lingue) sia decisamente più povero di silenzi del film d'autore, drammatico o di impegno civile (in *Ladri di biciclette*, per esempio, si parla pochissimo) non è né di poco conto né inevitabile, visto che ad altre latitudini (Francia, Gran Bretagna) sembra accadere esattamente l'opposto. Lo stesso Totò, che dichiarava di aspirare a parlare il meno possibile («Vorrei essere, come maximum, il protagonista di un cartone animato. Anche perché vorrei parlare pochissimo»⁶⁷), ha invece una comicità (pur anche fisica) nettamente sbilanciata sulla parola.

La lingua che si sente diventa dunque *silenzio che si sente*, in tanto nostro cinema di poesia – che enfatizza, insieme con l'immagine pura, la rarefazione della parola – e in celebri personaggi muti della cinematografia italiana, dal protagonista dello psicanalitico *Il sogno della farfalla* (1994) di Bellocchio, al ragazzo (Pietro) di *Nuovomondo* (2006) di Crialesi. Lo stesso Crialesi (che combina spesso plurilinguismo, iperrealismo, espressionismo e mutismo: mutismo come componente del plurilinguismo) ama sottrarre la

67 C. Zavattini, *I pensieri di Totò*, in "Scenario", n. 9 (1940), p. 404. «Io non ho il dono della parola e nel caso mio il dialogo smonta e immeschinisce tutto. Sono un comico muto, né antico né moderno perché non esiste la comicità antica o moderna, esiste la comicità, punto e basta. E meglio che con i dialoghi so esprimermi con la mimica», G. Romeo, *Totò e il meta-linguaggio*, in "Italiano e Oltre", n. 2 (1987), p. 108. Rarissimi i casi di film italiani parzialmente "muti": *Ratataplan* (1979) e *Ho fatto splash* (1980) di Maurizio Nichetti, *Ballando ballando* (1983) di Ettore Scola.

parola dei suoi “diversi”, come in *Grazia* (*nomen omen*, dal momento che la grazia si manifesta senza parole) di *Respiro* (2002) e in Filippo (interpretato dal medesimo attore di *Nuovomondo*, nonché di *Respiro*: Filippo Pucillo) di *Terraferma*. Oppure nel vecchio di *Lamerica* (1994) di Gianni Amelio.

Qualche parola in più occorre spendere sull'ultimo film, che presenta usi linguistici particolarmente raffinati e funzionali ai contenuti, giocando soprattutto sull'ambiguità della comunicazione verbale. All'italiano medio, debolmente meridionalizzato, dei neocapitalisti interpretati da Michele Placido ed Enrico Lo Verso, si contrappongono l'italiano con tinte albanesi del loro complice, l'italiano come lingua franca (mediata dalla televisione) in Albania e soprattutto l'apparente (e iniziale) mutismo del vecchio protagonista, italiano (siciliano dialettologo puro) ma scambiato dapprima per albanese. La lingua del nuovo colonialismo globalizzato emerge in tutta la sua rudezza negli squallidi stereotipi di Placido, ad apertura di film:

Ma dove volete andare? Ma che ve pensate, che in Germania, in Italia, stanno aspettando a voi? La libertà, troppa, tutta assieme, fa male [...]. Siete stati viziati. Lo stato ha sempre e solo pensato a tutto. La verità, è che adesso è il momento di rimboccarsi le maniche, darsi da fare. Per carità, con questo non voglio dire che dovete fare da soli [...]. Ma quale dittatore! È la testa che vi manca, il cervello! Ma come cazzo fate a morirvi di fame? Tutto questo terreno, tutto il petrolio che c'avete, l'acqua, il mare.

E di Lo Verso, poco prima della conclusione:

Corruzione, fucilazione, che cosa significa? Che ancora non siete pratici dei metodi occidentali. In Italia si fa sempre così. Per sveltire la burocrazia. Si aiutano le pratiche ad andare avanti. Così. C'è più efficienza. Meglio. Noi siamo imprenditori. L'economia qua in Albania è in crisi. La gente sta morendo di fame. Allora noi rischiamo i nostri capitali. Investiamo, di tasca nostra.

La lingua come specchio identitario è temuta dai giovani albanesi in fuga verso l'Italia e desiderosi di abiurare per sempre le proprie radici. Lo confida al cinico Lo Verso un ragazzo ansioso di approdare a Bari e di metter su famiglia: «Non voglio mai parlare

la lingua albanese, coi figli miei. Voglio parlare sempre la lingua italiana. E così i figli scordano che io sono albanese». La conclusione del film lascia la parola al vecchio, convinto di fuggire per *Lamerica* piuttosto che tornare in Italia, il quale chiede a Lo Verso: «Paisà, ma vui sapite parrare ammerrecano? Io nun saccio manco l'italiano! Che dicitì? Ci 'u trovano lu stesso lu lavoro?». Un Lo Verso attonito, che, poco prima di imbarcarsi, ha assistito al paziente e volenteroso apprendimento dell'italiano da parte dei bambini albanesi.

Ma il pregio principale del film risiede proprio nel mutismo iniziale del vecchio, che è segno di trauma, di protesta ma anche di inganno: il mutismo maschera infatti la vera identità, italiana e non albanese, dell'uomo. Gianni Amelio ama far parlare poco i suoi protagonisti, proprio come Crialese: lo stesso Lo Verso, in *Il ladro di bambini*, e anche il piccolo protagonista parlano pochissimo, disadattati. Così come la protagonista cinese di *La stella che non c'è* (2006), i cui lunghi silenzi sono incompatibili con l'iperparlato di Sergio Castellitto.

Anche i maestri del cinema classico italiano talora si sono avventurati nella fase espressionistica mediante l'accostamento alle opposte tendenze dell'iperparlato e della sottrazione della parola. Accadde per esempio al Fellini di *La dolce vita* e di *8 ½*. Nel primo film (di cesura tra la prima fase, realistica, della produzione felliniana e la seconda, pienamente espressionistica), il silenzio della prima sequenza (gli operai che salutano muti la statua del Cristo) e dell'ultima (la donna angelo Paola) incornicia l'abuso del brusio e della confusione (così verosimili, ancorché doppiati) dei paparazzi, dei giornalisti e dei *dandies*. Tutto il film, poi, si presta ad essere interpretato come un vero e proprio monumento ai danni della comunicazione, esibendone tutti i filtri falsificatori: dal parlato telefonico imperfetto, che impedisce a Marcello di comunicare con Emma, al registratore che restituisce in modo alterato le parole di Steiner, oltreché i suoni mostruosamente artefatti della natura, ai microfoni e agli schermi televisivi che, nella scena del falso miracolo, trasformano la fede in un business da farsa. Anche a un'innocua autoradio il regista riesce a conferire un valore straniante: accade nella scena di Marcello e Maddalena in macchina con la prostituta, allorché la musica di

sottofondo passa bruscamente da extradiegetica a diegetica, con tutto il suo potere acusmatico⁶⁸.

Nel secondo («film puro» e di poesia, per la libera, non narrativa, combinazione delle immagini come delle parole), il mutismo del sogno iniziale e della conclusiva passerella incastonano gli abusi della confusione babelica che animano il set metafilmico⁶⁹. Con la lingua e con la voce (notoriamente sempre doppiata), del resto, Fellini giocherà sempre, da *La dolce vita* (ma anche prima: con l'italiano dei fotoromanzi, realistico quanto deformato, di *Lo sceicco bianco*, 1952) a *La voce della luna* (1990).

Ma l'espressionismo linguistico, nel cinema come in letteratura, non è appannaggio esclusivo delle avanguardie, dei generi impegnati e del cinema d'autore (il magma linguistico del Carmelo Bene regista, non meno di quello di *Ybris*, 1984, di Gavino Ledda, o di *Nostos: Il ritorno*, 1990, di Franco Piavoli). Può anche reperirsi in prodotti comici e popolari, come già adombrato nella citata Lina Wertmüller. Com'è anche il caso di quel geniale «pastiche gaddiano per le grandi platee»⁷⁰ dei due *Brancaleone*, o della lingua primitiva inventata da Pasquale Festa Campanile (e dalla cosceneggiatrice Wertmüller) in *Quando le donne avevano la coda* (1970) e *Quando le donne persero la coda* (1972).

Ma, senza scomodare casi così estremi di inventiva, basti pensare all'operazione «gaddiana» di Totò, tanto più realistico quanto più deforma la lingua: il monologo del maestro Scannagatti in *Totò a colori* e i duetti con Peppino De Filippo (la dettatura della lettera, «Signorina, veniamo noi con questa mia addirvi», e il colloquio col vigile urbano, «Noio volevan savuar l'indris»), da *Totò, Peppino e... la malafemmina* (Mastrocinque, 1956), possono bastare a emblema di decine di casi. O anche gli svarioni nei film di Ettore Scola, un regista particolarmente sensibile, così come i suoi compagni di sce-

68 Sul suono acusmatico cfr. M. Chion, *La voce nel cinema*, cit., pp. 31-46, *et passim*. Sull'analisi linguistica (e semiologica) de *La dolce vita* cfr. F. Rossi, *Uno sguardo sul caos. Analisi linguistica della "Dolce vita" con la trascrizione integrale dei dialoghi*, Le Lettere, Firenze 2010 e A. Costa, *Federico Fellini. "La dolce vita"*, Lindau, Torino 2010.

69 Su 8 ½ come film puro cfr. E. Bispuri, *Federico Fellini. Il sentimento latino della vita*, il Ventaglio, Roma 1981, pp. 31, 104, *et passim* e Id., *Interpretare Fellini*, Guaraldi, Rimini 2003, pp. 53-68, 107-112.

70 S. Raffaelli, *La lingua filmata*, cit., p. 136.

neggiatura Age e Scarpelli, al ritratto linguistico sempre funzionale all'approfondimento psicologico e sociologico. I dialoghi di *Dramma della gelosia (tutti i particolari in cronaca)* (1970) e *C'eravamo tanto amati* (1974) hanno il triplice effetto di far ridere, far riflettere sui meccanismi della lingua (e sulla storia dell'italiano, nella sua secolare messa a punto da lingua letteraria a lingua parlata, passando attraverso il sostrato dialettale e le soluzioni intermedie dell'italiano regionale e popolare), oltreché della società italiana, ed enfatizzare la variazione espressiva, che risalta maggiormente dalla contrapposizione rispetto allo standard (anche filmico) nazionale. Dal primo film, spiccano le aspirazioni di Monica Vitti all'italiano scritto (fotoromanzesco): «Sì, amo riamata Serafini Nello e lo appartengo!»; «Ora che il mio cuore è spaccato in due è più facile imputarsi un braccio»; «Con Nello si amavamo».

Nel secondo film, il lungo apprendistato sociale e grammaticale di Elide (Giovanna Ralli) manifesta tutte le incongruenze (e i drammi) dell'italiano popolare, oltreché del passaggio dal proletario al borghese; lo spettatore è portato a solidarizzare con lei proprio perché si identifica con la sua innocente ignoranza e con l'infelice (quasi verghiano) tentativo di affrancarsi dai genitori popolari arricchiti (i dialettofoni puri Aldo e Lella Fabrizi) per accedere alle vette dell'intellettuale borghese (falso e corrotto) Vittorio Gassman:

ROMOLO (Fabrizi): Tu mo stai lottando co la coscienza. Lotti ma nun t'arende. Da' retta a me. Aricordete che chi vince la battaja co la coscienza, ha vinto la guera de l'esistenza. E adesso fermamese che semo arivati [...]. La fermata der tramme è laggiù. Me rinresce ma la macchina me serve a *mene*.

GIANNI (Gassman, *ironico*): Grazie.

MOGLIE (Lella Fabrizi): A Ro, *venghi!*

ROMOLO: *Sine*.

ELIDE (Ralli): Lei non *salisce?*

GIANNI: (*ironico*) *None*.

ELIDE: Tanti ossequi.

GIANNI: Arrivederla.

ELIDE: Oh grazie!

GIANNI: (*mettendola in guardia da un pezzo di legno cui Elide va a sbattere*) Attenta!

ELIDE: Ah! (*Salutando Gianni*) Nuovamente. (*Al padre*) Ho intrupato.

ELIDE: Ho visto *L'eclisse* dell'Antonioni e sono rimasta *stranita*.

ELIDE: So di farti soffrire, ma devo dirti tutto, per sincerità verso me stessa. Io... non volevo. Mi sono *schernita*...

GIANNI: Schermita, meglio, magari, no?

ELIDE: Schermita, sì. Ma quando ho ceduto al suo amplesso, io pensavo a te, Gianni. Avrai certo letto di questa contraffazione *erodica* [sic] che induce la donna a visualizzare nell'uomo che le sta indosso altri personaggi, attori famosi, cantanti, condottieri. E io, visualizzavo a te, Gianni. Era lui che tradivo, non te⁷¹.

L'italiano popolare (ovvero quel codice traballante e pieno di calchi, ipercorrettismi, malapropismi, semplificazioni analogiche, tipico di chi ha per madrelingua il dialetto, senza riuscire ad accedere pienamente allo standard) di queste commedie, proprio perché stigmatizzato ad uso ludico, costituisce un osservatorio privilegiato sui tratti salienti di transizione della nostra lingua dal dialetto all'italiano standard, parallela alla transizione sociale italiana dal mondo rurale a quello postindustriale. Personaggi come Elide o Totò, insomma, sono la caricatura del neoitaliano, e le caricature, si sa, rendono ancora più evidente, perché sintetica, la somiglianza con l'originale.

Le altre lingue e il plurilinguismo

Un tratto distintivo del cinema italiano degli ultimi decenni, rispetto alle epoche precedenti, è senza dubbio la propensione al plurilinguismo, frutto del cambiamento dei tempi e delle ideologie. Le

71 Sulla lingua dei film di Scola cfr. P. Micheli, *Ettore Scola, i film e le parole*, Bulzoni, Roma 1994. A proposito dell'ultimo brano citato, a conferma della contraffazione linguistica di Elide che tenta di non sfigurare agli occhi del marito colto, ricordiamo che la sua voce è registrata e che l'antilingua posticcia da lei utilizzata è «un modello difensivo, addirittura nevrotico [...], a protezione delle proprie paure e insufficienze emotive e affettive», M. Comand, *Commedia all'italiana*, cit., p. 44. Quanto al secondo brano, invece, la vocazione metafilmica (in chiave sarcastica e dissacratoria) della commedia all'italiana ai danni del cinema "impegnato" (Antonioni) era già evidente in *Il sorpasso* (1962) di Risi, allorché Gassman dice a Trintignant: «L'hai vista *L'eclisse*? [...] Io c'ho dormito: 'na bella pennichella. Bel regista, Antonioni».

nuove istanze realistiche e/o espressionistiche, infatti, hanno a tal punto dilatato lo spettro comunicativo dei personaggi filmici, da riuscire a dar voce pressoché a ogni categoria sociale, professionale, etnica ecc. Il cinema italiano non rinuncia, dunque, al confronto con la realtà delle migrazioni, resa ancor più credibile, linguisticamente, dal progressivo abbandono della postsincronizzazione a favore della presa diretta. Anche qui gli esempi sarebbero innumerevoli. Per risalire alle fonti del fenomeno, ricordiamo che le ambientazioni belliche e militari favoriscono, da sempre, il *melting pot* (da *1860*, a *Paisà*, a *La grande guerra*). Non così, invece, contro ogni attesa, i (rari) film italiani sull'emigrazione, interna ed esterna, che invece tendevano, fino ad epoca recente, a neutralizzare la variazione diatopica (da *Emigrantes*, 1948, di Aldo Fabrizi, a *Rocco e i suoi fratelli*). Viceversa, il nuovo cinema italiano pesca a piene mani nel plurilinguismo migrante di ieri e di oggi (*Un'anima divisa in due* di Soldini; *Vesna va veloce* di Mazzacurati; i già citati *Nuovomondo* e *Terraferma*; *La sconosciuta* di Tornatore; *Io sono Li* e *La prima neve* di Segre; *Ali ha gli occhi azzurri* di Giovannesi)⁷².

Ma, come abbiamo visto nei capitoli precedenti, il cinema italiano non ha mai lesinato nell'accoglimento dei forestierismi, neppure in pieno Ventennio fascista. Così come per i dialettalismi, tuttavia, l'ottica dell'accoglimento era profondamente diversa; non mimetica, né espressionistica (la babele delle lingue omologa all'indecodificabilità del mondo), come oggi, sibbene ideologica: la lingua straniera simboleggiava i difetti del nemico, nei film di guerra; le tentazioni capitalistiche da evitare, nei telefoni bianchi; lo sradicamento dai sani valori nostrani ecc.

Un'attenzione particolare è data oggi alle lingue semitiche: arabo e israeliano, in presa diretta, concorrono sensibilmente allo straniamento dato dall'insensatezza della guerra in *Private* (2005) di Saverio Costanzo (parlato anche in inglese e in italiano)⁷³.

72 Altra cosa è l'italiano contaminato con altre lingue a mero scopo ludico, per ritrarre il funambolismo anche verbale degli italiani all'estero, da sempre presente nel nostro cinema di consumo (soprattutto da Tòtò e Sordi in poi). Tra gli esempi più felici (con verosimili fenomeni di *code-mixing* italiano-inglese: *floro* "pavimento"), spicca *Bello, onesto, emigrato Australia sposerebbe compaesana illibata* (1971) di Luigi Zampa. Tra i più recenti: *My name is Tanino* (2002) di Paolo Virzì e *Italians* (2009) di Giovanni Veronesi.

73 Su cui cfr. A. Angelucci, *Il cinema civile non parla italiano*, cit.

L'iperrealismo plurilingue si presta a due opposte interpretazioni: rispetto dell'alterità, senza addomesticamenti traduttivi etnocentrici, da un lato; o, viceversa, isolamento dell'altro, messo in cornice proprio dalla sua irriducibile diversità linguistica. Il rischio di incorrere nel secondo, discriminante, atteggiamento è alto soprattutto nella filmografia post 11 settembre, in cui il diverso è spesso arabo-fono e non tradotto, a marcare la non integrabilità culturale del nemico. Accade così che lo spiazzamento linguistico (dato dal sentire uno straniero parlare l'inappuntabile italiano dei doppiatori), cacciato dalla porta (della sociosemiotica del medium schermico, oggi ostile al doppiaggio), rientra dalla finestra (dell'ideologia della demonizzazione dell'altro). L'esito esterofobico ed etnofobico, più ancora che al cinema, è conclamato nella fiction televisiva americana, a partire dai numerosi arabofoni in *24*, in *Homeland* e in serie simili.

Il doppiaggio, in conclusione

Ogni adattamento produce una perdita di informazione e una dose di semplificazione rispetto all'originale adattato. Il testo filmico nasce perlopiù all'insegna dell'adattamento, della trasposizione e della riscrittura: adattamento dal parlato spontaneo a quello filmato e postsincronizzato, transcodificazione o traduzione intersemiotica⁷⁴ nei casi di film trasposti da opere letterarie o teatrali, traduzione (libera, o meglio vincolata, più che ai movimenti labiali, alle attese del pubblico) nel caso di film doppiati da una lingua diversa dall'italiano. Per questo, come abbiamo mostrato fin dall'attacco di questa voce, il cinema, nella fattispecie quello italiano (molto più esposto rispetto ad altre cinematografie, per la sua storia, a tutte e tre le forme di adattamento), è fatalmente un buon candidato alla semplificazione, alla riduzione delle varietà, alla normalizzazione e, talora, alla banalizzazione. Oltre ai numerosi casi di adattamento letterario⁷⁵, sono i film doppiati da una lingua straniera a dare sostanza a questo assunto.

74 Cfr. R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, a cura di L. Heilmann, Feltrinelli, Milano 1994, pp. 57 e 64 [ed. or. *Essais de linguistique générale*, Les Éditions de Minuit, Paris 1963].

75 Impossibili da considerare, per ragioni di spazio, in questa sede, ma per i quali cfr. almeno G. Manzoli, *Cinema e letteratura*, Carocci, Roma 2003.

Tra i due diversi approcci traduttivi, *source-oriented*, o filologico, e *target-oriented*, o naturalizzante o etnocentrico, il nostro doppiaggio (ma già la traduzione delle didascalie del muto⁷⁶) ha sempre optato per il secondo, nell'illusione di migliorare l'originale, talora con l'intento di censurarlo e, di norma, di renderlo più digeribile al pubblico italiano, mediante l'adattamento dei *frames* culturali⁷⁷. Ne derivano fenomeni ricorrenti, nei doppiaggi di ieri e, in misura minore, di oggi, quali il frequente ricorso a pratiche di glossa, l'abuso di calchi soprattutto dall'inglese, la frequenza di retaggi arcaico-letterari quali il passato remoto, l'elevata frequenza del futuro, l'allocutivo *voi*, certi lemmi ricercati o tradizionalmente gergali, d'acchito riconoscibili come doppiati (*squadrina*, *sbirro*, *grana*, *pupa*, *ehi amico*, *dannato* e *dannazione*), e molti altri ancora. Ma più di ogni altro l'innalzamento diafasico e l'azzeramento delle varietà diatopica e diastratica. Ne consegue, nella media dei film americani di largo consumo, che il doppiato dello scaricatore di porto sia identico a quello dell'accademico: stessa politezza fonetica, da manuale di pronuncia toscana, stesso rispetto della morfosintassi, stesso lessico selezionato e privo di eccessive escursioni in alto e in basso ecc. Tutti tratti che contribuiscono a collocare la lingua del doppiaggio italiano in una posizione di più spiccata specificità rispetto alla lingua filmica *tout court*, contrassegnata dall'etichetta, perlopiù spregiativa di *doppiaggeso*, coniata dagli addetti ai lavori.

Il massimo dell'allontanamento dall'originale si ha nei film in cui compaiono scene metalinguistiche o plurilingui. Tra i numerosi esempi possibili, basti ricordare il passaggio dall'italiano allo spagnolo (quasi inevitabile per far risaltare una lingua rispetto al contesto totalmente italiano), come lingua erogena, nel doppiaggio di *Un pesce di nome Wanda* di Charles Crichton. Ma si pensi

76 Sulla cui prassi cfr. le preziose testimonianze del traduttore G. Giannini, sotto lo pseudonimo L. Tucci, *Il riduttore di films*, in "Il Corriere dello spettacolo", 5 maggio 1931, p. 2. Un po' più fedele, ma mai interamente, la versione dei sottotitoli, che tuttavia, almeno sul grande schermo, non hanno mai attecchito pienamente presso il pubblico italiano, viziato com'è dal rifiuto della lingua scritta, dal predominio dell'italiano e dall'estetica omologante della bella voce impostata dei doppiatori.

77 Il massimo grado di infedeltà traduttiva (anzi, di vera e propria riscrittura dell'originale) si ha nei titoli dei film, per i quali si rimanda a F. Rossi, *La traduzione dei titoli dei film: adattamento o riscrittura?*, in "Lingua Italiana d'Oggi", n. 3 (2006), pp. 271-305.

anche a tutti i *mafia movies*, a partire da *Il padrino*, nei quali lo scarto dell'originale tra American English dei non mafiosi e Italian American dei mafiosi diventa italiano standard vs siciliano. In questo modo il cinema doppiato sancisce e rimette in circolo lo stereotipo metonimico emigrati italiani = tutti siciliani = tutti mafiosi, con la Sicilia *pars pro toto* per l'Italia tutta⁷⁸. La potenza dello stereotipo è tale da determinare, nell'ultimo ventennio, scelte di radicale abbandono del siciliano filmico, in quanto, appunto, troppo connotato. È quanto è accaduto con il doppiaggio di *Big Night* (1996) di Stanley Tucci e Campbell Scott, che avrebbe semmai richiesto, da esigenze di sceneggiatura, un parlato siciliano, sostituito invece, dall'adattatore Filippo Ottoni, con l'abruzzese, «perché ormai il dialetto calabrese-siciliano al cinema è irrimediabilmente associato alla Mafia»⁷⁹. Analogamente, nel nuovo doppiaggio di *Lilli e il vagabondo* (1955), del 1997, il siciliano dei personaggi italiani (Tony e Joe) del primo doppiaggio diventa napoletano.

Proprio alla luce dell'equazione siciliano = mafia si spiega l'orgogliosa opzione (che è dunque, in questo caso, anche metalinguistica e metafilmica) dell'italiano standard da parte di Peppino Impastato, interpretato da Luigi Lo Cascio, in *I cento passi* (2000) di Marco Tullio Giordana. Curiosamente lo stesso Lo Cascio conclude il suo esordio registico (*La città ideale*, 2012) con il percorso inverso: il fallimento della giustizia ideale lo farà optare per il rifugio nello stereotipo, anche linguistico, dell'avvocato mafioso Scalici, interpretato da Luigi Maria Burruolo.

L'inevitabile appiattimento delle varietà operato dal doppiaggio fa sì che, di norma, siano soprattutto i film sull'emigrazione o sullo sradicamento linguistico a risentirne. Basta mettere a confronto gli originali con le copie doppiate di *La rosa tatuata* (1955) di Daniel Mann, *Stromboli, terra di Dio* (1950) di Rossellini, ma anche dei già citati *Big Night* e *Lilli e il vagabondo*. A proposito di *Stromboli*, l'ossequio all'estetica della voce doppiata, unitamente alla necessità di eliminare i sottotitoli, per non deludere le attese del pub-

78 Il primo e più lucido interprete del processo di metaforicizzazione della Sicilia fu L. Sciascia, *La Sicilia come metafora. Intervista con Marcelle Padovani*, Arnoldo Mondadori, Milano 1989.

79 Secondo le parole dello stesso Ottoni in P. Casella, *Hollywood Italian. Gli italiani nell'America di celluloidi*, Baldini & Castoldi, Milano 1998, p. 454.

blico nostrano, fa sì che i film più interessanti di Rossellini, sotto il risvolto del plurilinguismo come metafora dello straniamento e delle difficoltà di adattamento ai luoghi e alla vita, come *Stromboli* e *Viaggio in Italia* (1954), siano molto più interessanti nella versione in presa diretta che in quella doppiata. Quest'ultima, oltretutto, stempera anche alcuni aspetti scabrosi, per l'Italia dell'epoca, della trama (crisi di coppia, divorzio, autonomia della donna ecc.).

Peraltro, nonostante le critiche generali rivolte al doppiaggio sia dal punto di vista semiologico ed estetico, in quanto scinde, ricomponendola arbitrariamente, l'immagine dal suono, sia da quello linguistico, in quanto innaturale, artefatto e ibrido, non mancò chi attribuì a questa pratica traduttiva il merito di aver snellito e svecchiato certo ingessato italiano filmico, d'estrazione teatrale, degli anni trenta⁸⁰ e addirittura chi, forse non a torto, le riconobbe un rilevante ruolo didattico⁸¹.

La pervasività del "doppiaggese" – nel suo statuto di codice artificiale, asettico e dunque polifunzionale e adatto a tutti i destinatari – nella lingua di tutti i giorni, ivi compresa quella dei film italiani, è confermata dalle decine di forme propagate, se non partorite, dal cinema straniero trasposto in italiano: *dacci un taglio* (*cut it out*, invece di *smettila* o *piantala*); *non c'è problema* (*no problem* e simili, *dov'è il problema*, è *un tuo problema*, invece di *va bene*); *sono fiero di* (*I'm proud of*, invece di *sono orgoglioso*, *mi fa piacere*); *tranquilli!* (*be quiet!*, invece di *zitti!*, *silenzio!*); *bene* (*well*, ad apertura d'enunciato in luogo di altri segnali discorsivi più tipicamente italiani: *ecco*, *veramente*); *prego* (*please*, invece di *per favore*); *celebrare* (*to celebrate*, invece di *festeggiare*); *realizzare* (*to realize*, invece di *accorgersi*, *rendersi conto di*); *posso aiutarla?* (*can I help you?*, inve-

80 Cfr. G. Briareo [pseud. di G. Debenedetti], *Il doppiaggio in Italia*, in "Cinema", n. 29 (1937), pp. 154-156. Tra le annose polemiche sul doppiaggio in Italia si ricordi almeno quella ospitata dalla rivista "Cinema" nel 1940-1941, con interventi di Antonioni (*Vita impossibile del signor Clark Costa*, in "Cinema", n. 105, 1940, pp. 328-330) e altri.

81 Secondo il regista Luigi Magni (in A. Giannarelli, *Come parla il cinema italiano*, cit., V puntata), nel secondo dopoguerra i doppiatori insegnarono agli italiani (che affollavano le sale dei film americani) a passare dal dialetto all'italiano. D'altro canto, non è trascurabile neppure la messe di anglicismi (infinitamente ripetuti) propalati nella nostra lingua dai film doppiati: *baby*, *cowboy*, *drink*, *Far West*, *lady* e *lord*, *miss* e *mister*, *ok*, *saloon*, *squaw*, *western*, *yankee* ecc.

ce di *desidera?*); *suggestione* (*suggestion*, invece di *suggerimento*); *l'hai detto* (*you said it*, invece di *proprio così*); *ci puoi scommettere!* (*you bet!*, o *you can bet!*, invece di *senza dubbio!* e simili)⁸².

Il cerchio sembra così chiudersi, ancora una volta, sulla natura prismatica del parlato cinematografico che, nel doppiaggio, mostra tutta la sua specificità. Riflesso, calco e nuovo conio, realismo e antirealismo, impressione di spontaneità ed esibita artificiosità sembrano conflagrare in una lingua continuamente ri-mediata (ma, proprio per questo, speciale, diversa da ogni altra, sia parlata, sia scritta): se nei bambini di oggi è frequente cogliere espressioni come *dacci un taglio* o *ci puoi scommettere* (tra i “doppiaggismi” più recenti), sarà soltanto il naturale *panta rei* della lingua parlata, a dover essere invocato, o, piuttosto, il peso inavvertito dei media che si richiamano gli uni con gli altri? E, soprattutto, saranno quei bambini, e quegli adulti, a parlare come i doppiatori, o i doppiatori a mimare i parlanti comuni?

Di là da ogni intento puristico, dunque, non si può non rilevare la consistente ricaduta del cinema sulla lingua italiana, dalle origini fino ai giorni nostri (e indipendentemente dai mezzi attraverso i quali i film vengono fruiti). Un reciproco scambio, quello tra cinema e italiano dell'uso, forse meno evidente rispetto ad altri media, oggi più studiati, ma più profondo e meno effimero.

Sempre più numerosi, tuttavia, almeno a partire dalla fine degli anni ottanta del Novecento, sono stati anche i tentativi di riprodurre quello stesso caos, senza smussarlo né edulcorarlo, né relegarlo a funzione di contorno o di macchietta. Anzi, la carica vitale mostrata talora dal nostro cinema nell'enfatizzare gli elementi di crisi e di frammentazione ha assunto sempre più spesso anche le tinte della deformazione espressionistica. Ma, in un certo senso, l'enfasi della frammentazione può essere anche intesa come l'altra faccia della volontà di negazione della frammentazione stessa: entrambi gli atteggiamenti, infatti, sembrano ottenere come risultato l'allontanamento dalla piana esibizione (nei limiti del possibile) della realtà così com'è.

82 Alcuni dei calchi qui riportati risalgono già al doppiaggio delle origini, come ben documentato da R. Patuelli, *Il “Dipartimento dell'educazione” ovvero: Il gergo dei film tradotti*, in “Lo schermo”, n. 5 (1936), pp. 28-31.

Benché sia indubbia tuttora la sovraesposizione filmica del romanesco (dialetto polifunzionale per antonomasia, oltreché già consunto storicamente, per il suo precoce trascolorare da dialetto a italiano regionale a semplice italiano popolare degli inurbati e dei migranti interni ed esterni, almeno a partire dal Cinquecento), non esiste oggi varietà regionale o vernacolare che non vanti più o meno numerose cristallizzazioni schermiche. Anche le varietà del Nord e toscane, a lungo minoritarie almeno fino a tutta la stagione della commedia all'italiana, sono oggi ampiamente rappresentate, sebbene spesso in contrasto con le meridionali (come nei già citati *Benvenuti al Sud* e *Benvenuti al Nord*). C'è peraltro chi considera ancora troppo minoritario e discriminatorio, rinverdendo così annose polemiche dei decenni scorsi, l'uso fatto dai media visivi dei dialetti settentrionali, a tutto vantaggio del romanesco. È il caso, tra gli altri, del giornalista Aldo Cazzullo. Prendendo spunto, in un recente articolo, dall'ultimo film di Paolo Virzì, *Il capitale umano* (2013), che, contrariamente all'opinione di molti, il giornalista non considera «un film contro il Nord», bensì «un film severo sull'Italia di oggi» e un «capolavoro di uno tra i migliori registi europei», egli scrive:

L'industria cultura italiana, e in particolare la televisione e il cinema, è troppo romanocentrica, e sovente è segnata da un pregiudizio antinordista. Se senti un'attrice parlare, fuori dal set – e sempre più spesso pure sul set –, parla in romanesco. Se c'è un veneto o un piemontese in un film, è sempre un pirla. *Colpi di fulmine*, il cinepanettone del Natale 2012, è stato girato in Trentino, presumibilmente con i soldi del Trentino: l'unico trentino in scena recita appunto la parte del ciula. E se il Sud è raccontato ora in chiave familista e consolatoria da artisti comunque di sicuro talento come Rocco Papaleo o Checco Zalone, ora con un taglio di apparente denuncia ma in realtà di compiaciuta ammirazione per la violenza camorrista, il racconto del Nord cede facilmente allo stereotipo negativo⁸³.

La presenza oggi sempre più consistente delle regioni, dei dialetti e delle microrealtà locali smentisce senza alcun dubbio ogni previsione catastrofistica sulla morte dei dialetti che, negli anni sessanta e settanta, dominava nella pubblicistica di tanti intellettuali (Paso-

83 A. Cazzullo, *Il cinema ce l'ha con il Nord*, in "Sette", supplemento del "Corriere della Sera", 3 febbraio 2014.

lini in testa). Oggi, e gli ultimi censimenti Istat ce lo confermano, i dialetti sono vivi e vegeti, naturalmente come varietà opzionali e non più come unica scelta di fasce sociali marginalizzate⁸⁴. E sono affiancati, ad arricchire il complesso diasistema glottologico nazionale, da numerose lingue straniere e da varietà intermedie. Tutto questo si riflette nel cinema e ancor più nella rete, popolata, nelle sue ramificazioni italiane, da lingue e dialetti almeno tanto quanto dall'inglese e dall'italiano. Tale (salutare) vitalità è confermata anche dalle nuove strategie produttive e distributive del nostro cinema, che prevedono le sovvenzioni organizzate dalle varie Film Commission regionali. È questa, peraltro, un'arma a doppio taglio, perché, se da un lato incentiva l'opzione dei dialetti, dall'altro, per un ritorno di immagine e di guadagni, incoraggia (specialmente nei prodotti meno di nicchia) la solita rassicurante soluzione dell'ibridismo italoregionale edulcorato e del bozzettismo cartolinesco consolatorio a scopo divulgativo e promozionale.

Numerosi sono i prodotti multimediali che dimostrano questa nuova – tuttora in corso – propensione alla pluralità dei punti di vista e alle mille sfaccettature del reale, questa nuova volontà dei nostri cineasti di compromettersi col quotidiano (apparentemente) senza filtri e con l'ottica della storia minuta o minuscola, senza alcuna ambizione alla panoramica, alla sistematizzazione e alla *reductio ad unum*; si pensi al rinnovato interesse per il documentario (spesso *docufiction*) e per il film a episodi (talora microepisodi, o meglio stralci di vita), come dimostra, tra i numerosi esempi, il Leone d'oro a *Sacro GRA* (2013) di Gianfranco Rosi. Film, quest'ultimo, nel quale al plurilinguismo è assegnato un ruolo rilevante, e non potrebbe essere altrimenti, dato l'iperrealismo esibito fino ai limiti dello straniamento: la Roma periferica e marginale ivi rappresentata è infatti quasi irriconoscibile nella sua plurima identità, e già s'è visto più volte come, nel nostro cinema recente, i concetti di marginalità sociale, iperrealismo e plurilinguismo tendano a implicarsi reciprocamente.

In questo nuovo corso il cinema è stato senza dubbio aiutato non soltanto dai mutamenti sociali, dal vivere in un mondo che è al contempo sempre più globalizzato e anglofono ma anche sempre

84 Cfr. M.S. Rati, *In Calabria dicono "bella". Indagini sul parlato giovanile di Reggio Calabria*, Società Editrice Romana, Roma 2013, pp. 2-4.

più multietnico e policentrico, dal ritorno alla presa diretta, dalla maggiore maturità e senso critico del pubblico, ma anche dal nuovo rapporto con i media elettronici, che selezionano tipi di utenti e modalità di fruizione diversi rispetto ai media tradizionali. Si pensi, per esempio, ai fenomeni del *mashup* e del ridoppiaggio di film e serie celebri (innumerevoli gli esempi in YouTube), che assegnano al dialetto una funzione fondamentale, sempre ludica, d'accordo, ma con evidenti aspetti di gergo e di collante comunitario. In questo rinnovato scenario, occorrerà aggiungere anche la presenza sempre più frequente sul mercato di prodotti plurilingui, dalle varie tracce dei dvd alla prassi dilagante della sottotitolatura, in varie lingue del mondo, di film e serie Tv ad opera dei fan (*fansub*). Tali fenomeni, con buona pace dei nostalgici del film come testo monolitico da consumarsi esclusivamente su pellicola e sul grande schermo, sembrano legittimare previsioni di consumi sempre più ampi di prodotti audiovisivi e, soprattutto, linguisticamente caleidoscopici.

Il polo del caos vitale e del policentrismo sembra dunque sempre più attraente, rispetto a quello della norma monocentrica, per i nostri cineasti e per il pubblico. Il pensiero italiano, per parafrasare Esposito, così come trapela dal nostro cinema recente, sembra sempre più vivente e corporeo, sempre meno dicotomico rispetto al mondo reale⁸⁵.

85 Cfr. R. Esposito, *Pensiero vivente*, cit., soprattutto i capitoli III ("Filosofia/Vita") e IV ("Pensiero in atto"), pp. 99-191.