Varietà dell'italiano contemporaneo ne La grande bellezza di Paolo Sorrentino

Granata, Mattia

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:841596

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-28**

Filozofski fakultet
Sveučilišta u Zagrebu

Repository / Repozitorij:

ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences

zir.nsk.hr

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za talijanistiku

Diplomski studij

Varietà dell'italiano contemporaneo ne *La grande bellezza* di Paolo Sorrentino

Diplomski rad

Student: Mattia Granata

Mentor: dr. sc. Nada Filipin, doc.

Zagreb, prosinac 2020.

A Zagreb, che mi ha accolto come un figlio.

A Giacomo, che mi guarda dal cielo.

Ai miei ragazzi e alla mia famiglia.

Indice

1. Introduzione 4
2. Il quadro teorico della ricerca: la lingua e la società 6
2.1 Che cos'è la sociolinguistica? 6
2.2 Rapporto tra lingua e dialetto: una prospettiva sociolinguistica 7
2.3 Le dimensioni della variazione sociolinguistica 9
2.3.1 La variazione diastratica 9
2.3.2 La variazione diatopica 11
2.3.3 La variazione diafasica 12
2.4 Le varietà dialettali 14
3. Le varietà linguistiche nel cinema italiano 16
3.1 Un viaggio nel caos 16
3.2 Anni 1930-1934: dal colore locale all'apertura ai dialetti 18
3.3 Anni 1945- 1983: la riscoperta dei dialetti 20
3.4 Anni 80 e oltre: il plurilinguismo imperante 23
4. *La grande bellezza*: un'opera mistilingue 28
4.1 Un *continuum* linguistico 28
4.2 Jep Gambardella: la lingua come memoria 31
4.3 Romano: il dialetto come autenticità 35
4.4 Due voci femminili della stessa Roma 40
5. Conclusione 46
Bibliografia 48
Sitografia 50
Indice dei film 51
Sommario e parole chiave in italiano e in croato 53

1. Introduzione

Quando si parla del concetto di "lingua", una delle cose che risulta più evidente è che essa cambia. Lo fa anzitutto dal punto di vista storico: l'italiano ad esempio, come le altre lingue romanze e i dialetti, deriva dal latino volgare. I mutamenti tuttavia riguardano anche lo spazio, il contesto comunicativo, lo *status* dei parlanti, il mezzo attraverso il quale si comunica. In generale, quindi, la lingua "pura" e "immutabile" risulta essere un'astrazione, considerando altresì che anche i dizionari subiscono processi periodici di aggiornamento. Tenendo presente questa realtà, cambia l'approccio con cui si possono analizzare i fatti linguistici: essi verranno considerati non più solo dal punto di vista della norma linguistica, ma anche guardando a tutti gli altri aspetti del contesto sociale e comunicativo; in altre parole verranno analizzati in relazione alla società. Ciò porta a un ampliamento della definizione di "lingua": essa, infatti, viene considerata tale solo all'interno della comunità dei parlanti, i quali ne riconoscono il valore di codice condiviso.

Il nostro lavoro parte da quest'assunto di base e vuole indagare nella cinematografia italiana, per stabilire quali lingue vengano utilizzate per rappresentare la società e la cultura del "Bel Paese". Il ruolo svolto dal cinema nel rapporto lingua-società non è secondario: nato con l'ambizione di rappresentare per immagini (e successivamente anche attraverso il sonoro) la realtà, esso ha messo in scena, nel corso della storia, le variazioni linguistiche del popolo italiano, fornendo uno spaccato (più o meno realistico) di come parlano gli italiani. Non solo: in varie epoche storiche è stato anche veicolo di alfabetizzazione, attraverso il quale gli italiani stessi hanno appreso la "lingua nazionale". Questo perché l'Italia, fino al secondo dopoguerra, era frammentata linguisticamente e in moltissime realtà locali la "lingua madre" era il dialetto. Tra le diverse varietà presenti sul grande schermo, ci soffermeremo maggiormente su quest'ultimo: esso è stato sempre presente nella storia del cinema, assumendo nel tempo ruoli e funzioni differenti.

Suddivideremo la tesi di laurea in tre capitoli. Il primo fornirà un quadro teorico di riferimento, cioè evidenzierà i rapporti tra lingua e società all'interno della disciplina della sociolinguistica. Esporremo in questo capitolo anche la terminologia di base che verrà utilizzata nella ricerca e nell'analisi. Il secondo capitolo sarà un breve excursus sulla storia linguistica del cinema italiano: ci focalizzeremo soprattutto, come già detto, sulle varietà dialettali, cercando di fornire uno sguardo d'insieme sulle tendenze linguistiche nella cinematografia dall'epoca del muto fino ai giorni nostri. L'ultimo capitolo si occuperà dell'analisi della lingua nel film *La grande*

bellezza di Paolo Sorrentino: cercheremo di vedere come venga rappresentato il dialetto (e non solo quello) nella pellicola e con quale scopo. In fin dei conti, infatti, il dialetto può essere considerato lingua in senso lato e, quando nella realtà quotidiana si utilizza un idioma rispetto a un altro, lo si fa sempre con una finalità ben precisa: riuscire a comprendere questa finalità sarà importante per capire quale valore abbiano la variazione e la singola varietà linguistica nell'opera e quale sia l'*ideologia* dell'autore.

2. Il quadro teorico della ricerca: la lingua e la società

2.1 Che cos'è la sociolinguistica?

Per poter procedere all'analisi delle varietà linguistiche presenti nel cinema, è necessario anzitutto esporre il quadro teorico di riferimento. In questo capitolo, pertanto, cercheremo di presentare, in linea generale, alcuni concetti che faranno da sfondo all'interpretazione dei fatti linguistici che troveremo.

Per prima cosa, è opportuno definire, in modo più preciso, la disciplina: la sociolinguistica. Il nome stesso si ricollega a due differenti ambiti di studio: la sociologia e la linguistica. Rispetto alla seconda, la sociolinguistica si colloca ad un livello inferiore, è cioè una sotto-disciplina: infatti, essa presuppone la linguistica, ovvero il modo in cui sono fatte e come funzionano le strutture interne del linguaggio, ma cerca allo stesso tempo di analizzare e di spiegare le stesse strutture all'interno dell'analisi della società (cfr. Berstein 1971) e soprattutto delle situazioni comunicative. A tal proposito, spiega Berruto (2006: 37):

> (…) fare sociolinguistica significa aggiungere allo studio a tavolino delle unità, delle strutture e delle regole della lingua, astratte dalla loro realizzazione concreta, lo studio (possibilmente sul terreno) dei comportamenti dei parlanti che queste unità, regole e strutture adoperano nella quotidiana vita comunicativa.

Se, pertanto, si considera la lingua non come un sistema astratto, la conseguenza immediata sarà quella di scoprire elementi del funzionamento della lingua stessa e della sua struttura che finirebbero per essere trascurati se venissero considerati soltanto dal punto di vista linguistico-normativo. La lingua, infatti, non è soltanto un sistema di regole basate su principi e codici propri, ma anche (e soprattutto) comunicazione, e in quanto tale è strettamente legata alle caratteristiche dei parlanti e alle situazioni comunicative. La sociolinguistica può essere, dunque, definita come una «linguistica socialmente realistica» (ibidem), capace di interpretare i fatti linguistici alla luce dell'influenza che la società ha sugli idiomi e sul loro funzionamento: "fare lingua" è un atto umano, e in quanto tale sarà l'uomo in particolare, e la società in generale, a stabilirne le regole.

Altresì, la sociolinguistica osserva la lingua secondo un criterio d'analisi fondamentale: la variabilità (cfr. Labov 1966). Parlare, comunicare, non è qualcosa di statico, ma al contrario dinamico e creativo, soggetto alla variazione. Questa variazione viene considerata sotto vari punti di vista: non solo come variazione all'interno dello stesso codice-lingua, ma anche come

variazione di codice-lingua diversa. I mutamenti vengono considerati secondo parametri legati al contesto storico-sociale-comunicativo: variazioni di parlanti, variazioni del contesto, variazioni storiche, variazioni del mezzo comunicativo, variazioni geografiche etc.

Riteniamo infine opportuno fare un piccolo accenno allo sviluppo della sociolinguistica in Italia. A fine anni Sessanta- inizio Settanta essa si legò ai preesistenti studi dialettologici: questo perché i dialettologi, dopo aver per decenni descritto e analizzato l'articolazione dialettale da Nord a Sud d'Italia e dopo aver preso in esame e spiegato l'evoluzione storica dei dialetti, si resero conto di come elementi, quali la dimensione sociale e la posizione dei parlanti, fossero determinanti per la comprensione dei fatti linguistici (cfr. Terracini 1957). Nei dialetti, infatti, lingue proprie di un'Italia arcaica pre-unitaria, le parole erano (e sono spesso tutt'ora) in stretto rapporto con le cose e con il mondo circostante (Berruto 2006: 40). La lingua locale non poteva essere studiata come un qualcosa di astratto, fatta solo di regole, ma al contrario la si poteva interpretare nelle sue ripercussioni pratiche, all'interno di un nucleo sociale locale. Questo vuol dire che gli elementi lessicali, sintattici, fonetici dei dialetti erano strettamente legati al mondo contadino degli ultimi anni dell'800- inizi del 900, e potevano essere interpretati e compresi alla luce della conoscenza della realtà locale di riferimento. Successivamente, la disciplina si è sviluppata su canali propri, senza però mai tralasciare la realtà linguistica dialettale. Partendo da tali premesse, oggi la sociolinguistica «(…) ha un posto definito nel quadro delle scienze del linguaggio, appunto come un prolungamento della linguistica verso la realtà concreta e verso il sociale» (idem: 41), e occupandosi dell'aspetto pratico della lingua, è diventata, tra le altre cose, anche uno strumento utilissimo per comprendere i problemi socio-comunicativi dei parlanti.

2.2 Rapporto tra lingua e dialetto: una prospettiva sociolinguistica

"*Il sardo è una lingua, non un dialetto!",* diceva Giovanni del trio Aldo Giovanni e Giacomo, interpretando il sardo Nico in una celebre trasmissione televisiva[1]. Dietro a una affermazione di questo genere potremmo immediatamente tacciare di "campanilismo" il famoso personaggio comico, fiero ed eccessivo nella sua appartenenza a quella specifica comunità regionale. Dal punto di vista sociolinguistico, però, una siffatta affermazione non è errata, perché le nozioni di lingua e di dialetto non sono così nette da poter essere definite. Dunque, è necessario esporre alcune considerazioni a riguardo. Anzitutto, tra lingua e dialetto esistono significative somiglianze strutturali e nella forma linguistica interna (D'Agostino 2012: 75). La differenza,

[1] Nico e i sardi, in *Mai dire gol*, Italia uno, 22 maggio 1995.

dunque, non è di natura linguistica, ma sociale o, ancor meglio, sociolinguistica. Infatti, nel momento in cui osserviamo un parlante esprimersi in dialetto, se analizzassimo i suoi enunciati dal punto di vista della struttura e della norma linguistica non riusciremmo mai a capire se stia parlando una lingua o un dialetto. Nel momento in cui, invece, la stessa persona la vedessimo calata in un determinato contesto linguistico, cioè in una comunità parlante, e dei suoi enunciati analizzassimo le funzioni e la posizione all'interno di un concreto repertorio di quella stessa comunità, allora potremmo definire quell'idioma lingua o dialetto (ibidem). In altre parole, ciò che differenzia una lingua da un dialetto sono le caratteristiche del loro uso all'interno della comunità parlante. Come afferma Berruto (2006: 46): «(…) potremmo dire che una lingua è un dialetto che ha fatto carriera, che ha avuto successo».

Per capire ancor meglio questa affermazione, possiamo fare riferimento a un esempio concreto: quello della storia linguistica italiana. Dopo la caduta dell'impero romano, si venne a creare progressivamente nella penisola una frammentazione delle varietà parlate del latino, attraverso la fusione tra lingue di superstrato, sostrato e adstrato[2], che si differenziarono dalla lingua "ufficiale". Questi idiomi vengono definiti dagli studiosi "volgari romanzi", e per secoli furono utilizzati nel parlato quotidiano insieme al latino. Quando uno di questi volgari, cioè il fiorentino, acquistò maggiore prestigio, venendo utilizzato anche nella scrittura, esso assunse il ruolo di "lingua standard" cioè "lingua italiana" (Alinei 1981: 147-158). E le altre lingue romanze? Esse sono rimaste, fino ai giorni nostri, quelle che erano, cioè varietà locali: i dialetti. Lingue e dialetti, dunque, hanno differenze di natura culturale, sociale e sociolinguistiche (Cadorna 1987). La lingua ha una diffusione territoriale più ampia, viene standardizzata, viene di essa esplicitato tutto il corpus di regole strutturali, è più elaborata, «presenta una maggior quantità di risorse linguistico-strutturali effettive (specie quanto al lessico)» (Berruto 2006: 48). Il dialetto ha una diffusione territoriale più ridotta, locale, è meno elaborata e il suo lessico è meno esteso.

Analizzare sociolinguisticamente una varietà di lingua nella conversazione vuol dire, pertanto, osservare la presenza e compresenza, nella comunicazione di tutti i giorni, di questi due idiomi,

[2] Secondo le definizioni della Treccani, "Enciclopedia dell'italiano" on line: la lingua di superstrato è: «(…)lo strato linguistico che, per motivi di conquista o di prestigio culturale o politico, si è in un certo periodo storico sovrapposto alla lingua indigena, senza riuscire a imporsi(…)». La lingua di sostrato è definita come: «(…) lo strato linguistico al quale, in una determinata area, si è sovrapposta e sostituita, in seguito a conquista o a predominio politico-culturale, una lingua diversa». Infine, la lingua di adstrato consiste nell' «(..) insieme degli influssi linguistici di vario genere esercitati da una lingua su un'altra lingua contigua».

analizzandone di ciascuno la posizione e le funzioni (cfr. Berruto 2003). In ogni comunità linguistica regionale italiana, infatti, esistono due diverse forme del parlare: quella della

> (…) lingua formale, scritta, di prestigio, simbolicamente connessa con la modernità, la tecnologia, la società della comunicazione da un lato, e l'idioma informale, per lo più di uso solo orale, generalmente privo di prestigio, ma fortemente connesso dal punto di vista simbolico con i sentimenti di identità socioculturale locale, legato al mondo delle campagne più che a quello delle città (Berruto 2006: 49).

A questo punto sorge una domanda: visto che nelle comunità regionali italiane esiste una compresenza della lingua e del dialetto, si può parlare di bilinguismo? In generale, si parla di bilinguismo quando le due lingue prese in esame hanno una differenza strutturale importante ed evidente, ed entrambe hanno una storia autonoma. Nella maggior parte delle realtà italiane tale differenze storiche e strutturali ci sono, quindi possiamo affermare che sia lecito parlare di bilinguismo in senso lato; in senso stretto facciamo riferimento a una particolare forma di bilinguismo, chiamato "lingua standard-dialetto" (D'Agostino 2012: 81).

2.3 Le dimensioni della variazione sociolinguistica

L'elemento di variazione linguistico "lingua standard-dialetto" non è l'unico appartenente alla riflessione sociolinguistica. Pertanto, ora passeremo, in maniera breve e sistematica, ad occuparci di tutte le altre dimensioni. Ciascuna dimensione crea una varietà di lingua strettamente legata ai valori che ogni varietà, in quanto legata ad ambiti sociali e umani, sottintende. Berruto ne riconosce tre (cfr. Berruto 2003): variazione *diastratica*, variazione *diatopica*, variazione *diafasica*.

2.3.1 La variazione diastratica

La prima dimensione di variazione della lingua è legata alla stratificazione sociale. I modi di espressione della lingua nel parlato, così come nello scritto, risentono della divisione della società in gruppi, comunità, classi e strati sociali (Coseriu 1973). Ogni parlante fa parte di un insieme di relazioni che influenzano il comportamento linguistico (cfr. Labov 1966), ed esse assumono metaforicamente le sembianze di una rete che lega la vita stessa dell'individuo alla vita della società. Attualmente è entrato di voga il termine di *rete sociale*, definito come:

> L'insieme strutturato e dinamico di relazioni sociali e comunicative che gli individui, in quanto agenti di interazione, intessono fra loro; a seconda della posizione che occupa all'interno di una

> determinata rete sociale (costituita da diversi strati, in rapporto alla densità delle interazioni che avvengono fra l'individuo di riferimento e le altre persone facenti parte di quella rete), un parlante è più o meno esposto e sensibile a questo o quel modello di comportamento linguistico (Berruto 2006: 73).

Tale nozione è stata fondamentale in sociolinguistica per spiegare sia le variazioni interne a una stessa lingua, sia le dinamiche attraverso le quali avvengono i mutamenti di codice linguistico in una realtà bilingue o plurilingue.

Tornando alla terminologia iniziale, diastratico deriva dal greco classico *dia* "attraverso" e da *strato*, ed indica appunto una variazione della lingua attraverso lo strato sociale di appartenenza. In altre parole, la lingua può variare ed assumere varietà diverse a seconda se il parlante appartenga a questo o a quel determinato gruppo sociale: esiste una varietà dell'italiano parlata dagli avvocati, una varietà parlata dagli ecclesiastici, una varietà parlata dagli aristocratici, una varietà parlata dagli intellettuali, una varietà parlata dalle classi meno abbienti etc. Questa dimensione può essere immaginata come un asse verticale: nella parte superiore troviamo le varianti linguistiche dei parlanti che si trovano più "in alto" nella scala sociale, in quella inferiore le varianti di coloro che sono più "in basso". A seconda della posizione nella scala, le varietà linguistiche vengono ritenute socialmente più prestigiose (quindi più accettabili) o meno.

Prendiamo ad esempio "*ho incontrato una persona che gli ho fatto un favore*" (D'Agostino 2012: 132): tale espressione contiene degli errori secondo le norme linguistiche dell'italiano standard, ovvero una frase relativa analitica con il *che* polivalente (idem: 135). La frase appartiene a una varietà chiamata "italiano popolare" o "dei semi incolti", definita da Tullio De Mauro come: «modo d'esprimersi di un incolto che, sotto la spinta di comunicare senza addestramento, maneggia quella che, ottimisticamente, si chiama la lingua "nazionale"» (De Mauro 1970: 49). L'italiano popolare è un esempio di varietà "bassa", gode cioè di accettabilità sociale solo nello strato di appartenenza mentre, all'interno di gruppi sociali più "alti" e secondo le norme linguistiche dell'italiano standard, è ritenuta una varietà non prestigiosa, tanto da poter essere anche fonte di discriminazione sociale. Certo, non sempre è possibile distinguere nettamente l'italiano popolare rispetto ad altre varietà su altri assi: infatti potrebbe confondersi con una qualsiasi forma di dialetto italianizzato o italiano regionale (cfr. 2.4). Questo perché le varietà di lingua vanno sempre considerate all'interno di un *continuum*, cioè devono essere studiate come elementi che non hanno nette divisioni e non si possono astrattamente identificare

in maniera precisa, stabilendo chiari confini e categorie: esse si intersecano, si toccano, e determinate forme di una varietà possono appartenere anche ad altre.

Nella parte alta del nostro asse troviamo invece l'*italiano delle classi colte* (D'Agostino 2012: 130) con la presenza di un lessico scelto e particolari costruzioni e usi colti dello standard.

Eccone un esempio:

> Avverto una sproporzione dannata tra l'eco dei ricordi e il presente. Mi sento lontano da Grillo, dalla Santanché, dai forconi che bloccano le autostrade, da una classe politica che compera mutande e profumi, da un mondo in cui tutto avviene su Twitter e su Facebook[3].

Elementi lessicali quali *avverto una sproporzione dannata*, la sinestesia *eco dei ricordi*, o anche la scelta del verbo *compera* anzichè *compra* dell'italiano standard, appartengono ad un uso della lingua tipico delle classi colte intellettuali.

2.3.2 La variazione diatopica

Un'altra dimensione di variazione, che abbiamo visto precedentemente parlando di dialetti, riguarda lo spazio, ovvero a seconda della provenienza da una realtà territoriale rispetto a un'altra la lingua può subire delle variazioni più o meno significative (Telmon 1990). In queste circostanze si parla di variazione diatopica (dal greco antico *dia-* "attraverso" e *topos* "luogo"). Le varietà possono riguardare aree geografiche più o meno estese: ci possono essere realtà linguistiche statali, regionali e locali. Per quanto riguarda la prima classificazione, si pensi al tedesco parlato in Germania, rispetto a quello che si parla in Austria e in Svizzera: assistiamo qui a una variazione della lingua standard, che in ogni nazione assume caratteristiche diverse (non solo fonologiche e di parte del lessico, ma anche in alcuni aspetti delle norme), anche se di base la lingua materna è comune. Esempio simile riguarda l'inglese: notevoli sono spesso le differenze lessicali tra la lingua parlata in America rispetto a quella australiana e l'inglese britannico.

Tuttavia, la variazione più rilevante e più diffusa in tutte le lingue è quella regionale e locale. Per quanto concerne l'Italia, essa è più evidente nel lessico e nella fonetica, anche se in generale può comprendere tutti gli aspetti della lingua, tanto da essere definita da Berruto

[3] Da un'intervista a Giampiero Mughini di Angelo Carotenuto, «La Repubblica», 30 dicembre 2013.

"macroscopica" (Berruto 2006: 79). Per fare un esempio generale, si pensi a quanti *geosinonimi*[4] siano presenti nelle varie realtà regionali italiane:

> «marinare la scuola» è *tagliare, bucare* in Piemonte, *bruciare, bigiare, impiccare* in Lombardia, *bruciare* e *far manca* in Veneto, *saltare, conigliare* in Liguria, mentre procedendo dall'Emilia verso sud sono diffuse espressioni con il verbo *fare*: *far fughino* in Emilia, *f. forca* in Toscana, *f. salina* in Umbria, *f. sega* a Roma, *f. filone* nel Sud, *f. l'ora* in Sicilia, *f. vela* in Sardegna ecc. (Telmon 1993: 139)

fare la zizza in Calabria. Oppure si pensi anche all'esempio classico per eccellenza, la parola *papà*, che in Toscana (ma anche in altre regioni del centro quali Marche, Umbria e parte del Lazio ed Emilia) diventa *babbo.*

Oltre al lessico, ancora più rilevanti sono le differenze di pronuncia nelle diverse regioni italiane, tanto che l'intonazione potrebbe essere definita come l'indicatore essenziale per identificare la provenienza del parlante. Certo, nel tempo le differenziazioni linguistiche si sono notevolmente attenuate: dal secondo dopoguerra fino ad oggi, con la diffusione dei mass media e dei social, soprattutto tra le giovani generazioni, assistiamo a un processo di standardizzazione della lingua italiana, per cui determinate differenze linguistiche (anche nella pronuncia) non sono poi così evidenti: «(..) è palese il nesso tra standardizzazione degli usi linguistici e processo di industrializzazione e ammodernamento della società italiana» (De Mauro 1970: 169). Relativamente al rapporto lingua standard- dialetto, in base a varie ricerche fatte dall'Istat negli ultimi anni (cfr. D'Agostino 2012: 193), cresce progressivamente il numero di parlanti italofoni, ovvero di generazioni che apprendono l'italiano come prima lingua, e non il dialetto. Persiste tuttavia l'apprendimento e la diffusione dell'idioma locale. D'Agostino parla a tal proposito di «"una nuova dialettalità" in ambiti quali gli SMS, la comunicazione mediata dal computer, (…), nella pubblicità, nelle lingue esposte, nella musica giovanile» (idem: 195). Questi fenomeni vanno senza dubbio letti come «segnali di una definitiva italianizzazione della nazione, tale da consentire anche una nuova collocazione del dialetto» (ibidem).

2.3.3 La variazione diafasica

Una terza dimensione di variazione riguarda le situazioni comunicative, cioè l'ambito e la situazione in cui avviene la comunicazione. In ogni lingua esistono espressioni e parole che si utilizzano nel parlato di tutti i giorni, quello quotidiano, e altre che vengono utilizzate nelle

[4] I geosinonimi sono «(…) parole di uso regionale che, nelle varie parti del territorio itaiano, designano lo stesso oggetto», da Treccani, «Enciclopedia dell'italiano», on line.

lingue speciali e nel linguaggio tecnico: ad esempio il verbo riflessivo *arrabbiarsi*, tipico dell'italiano standard, nella lingua quotidiana diventa *incazzarsi* o *ondare in bestia*, mentre in un registro più formale *adirarsi*; *mal di schiena* è un termine della lingua comune, mentre nel linguaggio medico scientifico si utilizza il termine *lombalgia*; *fare un goal*, espressione della lingua comune, nel linguaggio tecnico sportivo diventa *finalizzare l'azione di gioco*; l'espressione colloquiale *fammi un caffè!*, in italiano standard è *prepara un caffè!*; infine, il colloquiale *timbrare* un biglietto, diventa nel linguaggio burocratico *obliterare.*

Questa dimensione viene definita *diafasica* (dal greco classico *dia-* e dalla radice del verbo greco *femì* – in latino *for, faris, fatus sum, fari-* cioè "dire" o "parlare") ed è molto complessa e di ampio spettro. Parte della ricerca sociolinguistica tende a suddividerla in due sottocategorie (Berruto 2006: 84): la prima viene definita *variazione di registro* o *stilistica* e riguarda la variazione della lingua a seconda del contesto comunicativo e della situazione comunicativa *formale-non formale* (ad esempio, il già citato *arrabbiarsi* si utilizza in un contesto comunicativo non formale, così come il più volgare *incazzarsi*, mentre in una situazione formale si utilizza *adirarsi*); la seconda viene definita come *variazione di sottocodice*, cioè riguarda i *linguaggi settoriali*, i termini e le espressioni appartenenti al linguaggio tecnico di uno specifico ambito (*mal di schiena* del linguaggio comune diventa *lombalgia* nel sottocodice tecnico-specialistico-medico).

Inoltre, all'interno della dimensione diafasica, alcuni autori ritengono di inserire un'altra sottodimensione, anch'essa legata alla variazione della situazione comunicativa, ma che questa volta si differenzia a seconda del mezzo o del canale utilizzato nella comunicazione: la dimensione *diamesica*[5] (dal greco classico *dia-* e *mesos-* "mezzo"). Si tratta della macro-differenza tra lingua orale e lingua scritta, che assume notevoli variazioni e sotto-insiemi a seconda del mezzo utilizzato come veicolo della comunicazione (avremo ad esempio, una varietà di lingua *epistolare,* una *radiofonica,* una *televisiva,* ma anche *mediata dal computer*, *cinematografica, social*, *delle chat*, definite da Sabatini "tipi di parlato trasmesso") (cfr. Sabatini 1997).

Tutte le dimensioni analizzate fino ad ora (diastratica, diatopica, diafasica e diamesica) hanno una caratteristica comune: sono cioè sincroniche; questo vuol dire che ogni lingua, vista in uno specifico arco temporale, contiene in sé tutte le componenti di variazione descritte. In altre

[5] Altri autori, quali D'Agostino (2012) e Sabatini (1997) preferiscono categorizzare la diamesica come dimensione autonoma e a sé stante.

parole, una lingua ha, nello stesso tempo, una dimensione diastratica, una diatopica, una diafasica e diamesica. Esiste, tuttavia, un'ulteriore dimensione (che solo "sfioreremo" nel nostro lavoro) che riguarda la variazione della lingua: quella legata al tempo. Essa viene definita variazione *diacronica* (dal greco classico *–dia* e *chronos* "tempo"), ed è legata al mutamento storico delle lingue nel corso del tempo.

2.4 Le varietà dialettali

Prendendo in esame la dimensione diatopica della lingua italiana, bisogna considerare che le varietà dialettali costituiscono, in una stessa area geografica e regionale, una realtà molto dinamica, difficile da categorizzare in maniera chiara e specifica. Anzitutto, va considerato il parametro temporale (o diacronico): esiste un dialetto parlato da giovani, in cui sono presenti termini dialettali propri insieme ad altri presi in prestito dall'italiano, e un dialetto degli anziani, ricco di termini arcaici, «pieno di parole che non si usano più» (D'Agostino 2012: 140). Se poi passassimo ad analizzare il parametro spaziale, allora potremmo anche notare come ci sia una differenza importante tra il dialetto parlato in campagna (o nei piccoli centri) e il dialetto parlato in città[6].

In generale i linguisti tendono a categorizzare i dialetti in base allo spazio, suddividendoli in tre sottoinsiemi (ibidem):

- *Koinè* dialettale
- Dialetto urbano
- Dialetto locale

Vediamo nello specifico di cosa si tratta. La *koinè* dialettale è quella varietà utilizzata nelle regioni e nelle provincie, cioè in aree geografiche abbastanza estese: per esempio, il dialetto salentino, che appartiene all'area geografica inter-provinciale sud della Puglia. Il dialetto urbano è quella varietà parlata nei grandi centri urbani, spesso centri di riferimento in una provincia: nell'area salentina la città di Lecce. Il dialetto locale è invece quella varietà di dialetto parlata nei piccoli centri urbani (i "paeselli" di provincia) o nelle campagne: per citare nuovamente la regione salentina, il comune di Giugianello, in provincia di Lecce.

[6] In tale contesto la dimensione diatopica si fonde con quella diacronica precedentemente evidenziata, per cui spesso il dialetto parlato in campagna è più arcaico rispetto a quello "moderno" parlato in città.

A questo punto sorge spontanea una domanda: a cosa sono dovute queste differenze linguistiche? Marcato ritiene che i fattori determinanti siano l'identità e l'unità culturale:

> Nella comunità urbana, con rete sociale aperta (…), con stratificazioni sociali complesse, con variazioni tra un quartiere e un l'altro, tendenzialmente l'unità culturale è più debole, il dialetto si usa meno e la sua italianizzazione è più marcata. Nel paese, dove più o meno tutti si conoscono, l'unità culturale è più forte, il dialetto è assai usato ed è meglio conservato (Marcato 2002: 117).

Il processo di italianizzazione, in altre parole, è stato più incisivo in città, arrivando poi nei piccoli centri, dove l'identità culturale è più forte, con meno intensità. Difatti, non di rado, proprio nei paesi, avviene che in molte famiglie, ancora oggi, i bambini apprendano il dialetto come prima lingua e successivamente l'italiano (fenomeno diametralmente opposto al *trend* nazionale odierno). I grandi centri urbani sono anche i centri dell'evoluzione linguistica dialettale: il dialetto qui cambia anzitutto dal punto di vista lessicale, con l'introduzione di parole derivanti dall'italiano (e spesso molto diverse dalla forma arcaica locale), così come da quello fonetico e sintattico. Tutto ciò lo vedremo anche nell'analisi del dialetto cinematografico: questo costituisce una varietà linguistica "innovata", adattata al grande schermo, che ha subito nel corso del tempo (e subisce tutt'ora) processi di italianizzazione, per andare incontro ad esigenze di comprensione collettiva nazionale. I dialetti li troviamo

> con la loro precisa fisionomia strutturale, (…) nel lessico di ogni giorno, in cui sanno alternare forme tradizionali e innovative, nell'uso letterario, a cui danno spessore, nel modo di denominare i luoghi con cui la comunità più strettamente interagisce, nel cinema, nella comicità, e, per molti con clamorosa sorpresa, nel web (Marcato 2017: 13).

3. Le varietà linguistiche nel cinema italiano

3.1 Un viaggio nel caos

Nell'analisi delle varietà linguistiche nel cinema bisogna tener presente che due dimensioni si intrecciano tra loro: quella diatopica e quella diamesica. Le varietà diatopiche dei film, infatti, non costituiscono materiale autentico e spontaneo, ma sono il frutto di un lavoro di scrittura letteraria. Quest'ultima è strettamente legata alla lingua orale, poiché «la parola (a parte i casi meno rilevanti dei "cartelli" o dei "titoli di testa") va considerata nel suo aspetto ORALE. (…) nel cinema la parola è ORALE, (…)» (Pasolini 1972/1991: 266-268). Lo sceneggiatore, in fase di composizione dei testi e dei dialoghi, fa una cernita delle parole e delle espressioni che hanno l'obiettivo di essere comprensibili al pubblico. Non solo: le varietà regionali presenti subiscono spesso un processo di italianizzazione, al punto che si preferisce parlare di *film linguisticamente regionalizzati* (Rossi 2002a: 1043). Per questo, potremmo definire le varietà linguistiche regionali e dialettali del cinema come varietà *dialettali cinematografiche* (Rossi 2006: 162).

Tutta la storia linguistica del cinema italiano deve essere considerata, dagli anni trenta fino alla fine degli anni ottanta, come

> una volontà di ridurre il caos, vale a dire di dar voce, differentemente dal teatro comico italiano, non ai dialetti, e neppure agli italiani regionali, bensì, (…), o all'italiano standard, talora superstandard, o a quella sorta di varietà compromissoria tra italiano e italiano regionale, endogena del cinema doppiato e inesistente come realtà extraschermica, tipica per esempio del filone del neorealismo rosa e della commedia all'italiana (Rossi 2015: 40).

L' Italia, cioè, si trovava in un vero e proprio marasma di plurilinguismo e il cinema ha avuto il compito di contribuire al processo di italianizzazione della penisola, attraverso una vera e propria *normalizzazione linguistica*. Si sviluppano da allora in avanti, contrapposte, due differenti tendenze: una mimetica, tipica del Neorealismo (ma che era nata ben prima), l'altra espressionistica, proveniente dalla Commedia dell'arte e incarnata nei film di Totò, basata cioè sulla deformazione delle lingue regionali e dei dialetti.

In questo capitolo ci occuperemo della storia del cinema italiano dal punto di vista linguistico, con un focus sulla presenza e sulle funzioni delle varietà regionali e dialettali nelle diverse epoche storiche del "Bel Paese". È necessario, in questa sede, fare una prima, sommaria classificazione, seguendo Raffaelli (1992, 45-144):

1930-1944

1. Anni della Cines: lievi coloriture locali
2. Anni della dialettofobia
3. Anni della guerra: apertura ai dialetti

1945-1983

1. Dialettalità imitativa
2. Dialettalità stereotipata
3. Dialettalità espressiva e riflessa

Anni 80 e oltre

1. Nuovi comici (Benigni, Nuti, Verdone, Troisi)
2. Neo-neorealismo
3. Plurilinguismo

Ogni casella del nostro schema non va considerata dal punto di vista diacronico, ma costituisce un *continuum*, cioè più funzioni possono coesistere in una stessa epoca e in uno stesso film.

Per concludere questo paragrafo, è opportuno fare un piccolo accenno al cinema muto. Tecnicamente, i film prima dell'avvento del sonoro non furono mai veramente muti: infatti avevano comunque un sonoro (l'accompagnamento musicale) e le parole (le didascalie), cioè un doppiaggio vero e proprio (scritto). Ben presto, con lo sviluppo delle didascalie, apparirono nel testo svarioni, forestierismi, dialettismi, e non mancarono le polemiche da parte dei puristi della lingua (Rossi 2006: 61), tanto che in età giolittiana giunsero le prime censure:

> I titoli, i sottotitoli, e le scritture, tanto sulla pellicola quanto sugli esemplari della domanda, debbono essere in corretta lingua italiana. Possono tuttavia essere in lingua straniera, purché riprodotti fedelmente e correttamente in lingua italiana[7].

Nonostante le norme governative, il dialetto continuò a essere presente, ancora per qualche anno, nelle didascalie, e lo troviamo, ad esempio, nel cinema dialettale Napoletano, dove vennero proiettate varie *sceneggiate*: si tratta di casi di «mistilinguismo, dal dialetto all'italiano popolare, dall'italiano regionale a quello letterario» (Rossi 2006: 64). A volte i film, per ragioni di mercato, uscirono in doppia versione: con didascalie in italiano, per il pubblico nazionale, e

[7] «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 (Raffaelli 1992: 170).

con una versione in dialetto per il pubblico locale. Tutto ciò fino all'ascesa al potere di Mussolini, che attuò una politica di maggiore repressione dialettale durante il ventennio.

3.2 Anni 1930-1944: dal colore locale all'apertura ai dialetti

La prima funzione linguistica, che riscontriamo nei film sonori degli inizi degli anni '30, soprattutto nelle commedie dei "telefoni bianchi", è quella dell'uso di varietà diatopiche locali e regionali come *contorno* e *macchie di colore* (Rossi 2015: 41). Gran parte del parlato è in italiano standard, soprattutto dei personaggi principali, mentre qua e là i personaggi secondari pronunciano qualche battuta in dialetto, con l'obiettivo di coinvolgere il pubblico strappandogli una risata: i dialoghi mostrano «di sapersi piegare verso modi meno sostenuti, timidamente colloquiali, aprendosi anche ad apporti morfosintattici e lessicali di provenienza dialettale» (Raffaelli 1994: 275). Tra alcuni titoli significativi: *Il signor Max* (1937), di Mario Camerini; *Maddalena zero in condotta* (1940), di Vittorio De Sica; *Ore 9: lezioni di chimica* (1941), di Mario Mattioli. Il dialetto ha una funzione non solo ludica, ma anche simbolica: nei personaggi secondari l'italiano "corretto" dei personaggi principali (gran parte dei quali sono "signori" di classe sociale elevata) è invidiato e deriso, sintomo dell'impossibilità delle classi popolari di potersi elevare uno status migliore. La dimensione diatopica, insomma, acquista le sembianze di varietà diastratica e il messaggio di fondo è che il popolano è costretto a rimanere nel suo status, anche perché i soldi non portano la felicità: «l'ascesa sociale porta soltanto guai ed è bene, dunque, che ognuno si accontenti di quello che ha e rimanga al suo posto» (Rossi 2006: 74). Inoltre, le battute dialettali sono pronunciate principalmente da personaggi maschili, e quasi mai dalle donne.

Accanto a queste tendenze, è presente una cinematografia di propaganda, che appoggia e sostiene il regime fascista. Abbiamo già accennato alla repressione linguistica voluta da Mussolini durante il ventennio: la volontà del dittatore era quella di purificare la lingua da tutte le inflessioni dialettali, di favorire un lessico ricercato e una sintassi complessa, espressi in una lingua italiana standard con accenti volutamente retorici e letterari. Un esempio su tutti: *La cena delle beffe* (1942), di Alessandro Blasetti, film tratto dall'omonimo romanzo di Sam Benelli. Ciò nonostante, in questo periodo convive una tendenza diametralmente opposta: il cinema continuava, cioè, a godere di una certa libertà espressiva, grazie soprattutto alla figura di Vittorio Mussolini, figlio del duce, direttore della rivista "Cinema", sceneggiatore e appassionato del cinema americano, che ha favorito e sostenuto la libertà di ricerca creativa.

Accanto a tendenze dialettofobiche e "puristiche", «nel cinema degli anni Trenta e Quaranta, dunque, dialetti, gerghi varietà basse e termini stranieri trovano spazi ben più ampi che in altre forme di comunicazione coeve» (idem: 84).

In questo periodo storico vediamo altresì svilupparsi in nuce l'idea della funzione realistica-documentaristica del dialetto, che verrà poi approfondita maggiormente durante il neorealismo. Inizia infatti a diffondersi l'esigenza, tra registi e sceneggiatori, di riprodurre nelle pellicole una lingua che sia il più vicino possibile a quella quotidiana. Ma di quale lingua si tratta? Non tanto del parlato reale, quanto di una forma dialettizzata e astratta che si avvicinava al parlato quotidiano delle singole realtà regionali. In questo senso, rappresentativo è il film, sempre di Alessandro Blasetti, *1860* (1934), nel quale il regista mette in scena un vero e proprio esempio di plurilinguismo, inserendo nei dialoghi diverse varietà di lingue regionali: dal siciliano al toscano, dal piemontese al veneto, e molti altri. Il film narra dell'Italia immediatamente preunitaria e la presenza di varietà diatopiche dell'italiano è indicativa di un certo gusto verso l'apertura ai dialetti da un lato; dall'altro ha una valenza ideologica, ovvero l'autore vuole mostrare come il Risorgimento sia stato un momento della storia nazionale italiana che ha coinvolto tutti i cittadini, qualunque fosse stata la loro regione di appartenenza. Il dialetto, insomma, assume contorni ideologici e il suo utilizzo in una pellicola è spesso funzionale alla volontà di esprimere determinati valori. Scrive il regista Luigi Comencini:

> È necessario ritrovare la vita italiana, e non nei libri e nelle antologie (…) Gli italiani non parlano l'italiano; generalmente parlano un dialetto; e ad ogni modo una lingua che è parlata e non scritta (…). Il dialoghista (…) 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 (Comencini 1938 in Rossi 2015: 46).

All'apertura al dialetto hanno contribuito anche sceneggiatori comici (quali Achille Campanile, Vittorio Mertz, Stefano Vanzina (Steno), Federico Fellini, i fratelli De Filippo) e registi che provenivano dal teatro dialettale comico (tra tutti Aldo Fabrizi, Totò e Macario), che, nei loro film antecedenti al 1945, hanno adottato un una quantità non trascurabile di dialettismi, almeno fonetici (Rossi 2002b: 27). La lingua qui è sempre l'italiano standard, comprensibile a tutti, ma al suo interno contiene numerosi regionalismi fonetici, morfosintattici e lessicali. Si pensi al film *Avanti c'è posto…* (1942), di Mario Bonnard, con Aldo Fabrizi: l'attore interpreta un bigliettaio sensibile e generoso, facilmente preda dell'irascibilità, che parla una lingua composita, che va dall'italiano standard a forme dialettali a volte arcaiche (quali il romanesco *dichi* "dici"), insieme all'italiano regionale e popolare. Il dialetto nel film ha una duplice

funzione: non solo strappare qualche sorriso al pubblico, ma anche presentare i piccoli drammi quotidiani della classe popolare (Rossi 2006: 181).

3.3 Anni 1945- 1983: la riscoperta dei dialetti

Dopo la seconda guerra mondiale, quando nel cinema italiano prende piede la corrente del neorealismo, il dialetto assume, in modo decisivo, la funzione realistico-documentaristica, cioè, attraverso la mimesi dei fatti linguistici locali, vuole rappresentare la realtà sociale e culturale del dopoguerra. L'idioma locale non viene utilizzato in queste pellicole con intento consolatorio o come *macchia di colore*, ma acquista carattere documentaristico e soprattutto ideologico (Rossi 2015: 51). L'assunto di base dei registi e degli sceneggiatori di quel periodo era che l'Italia dovesse essere ricostruita su tutti i livelli: per realizzare solide fondamenta era pertanto necessario che i protagonisti della rinascita nazionale-repubblicana non fossero pochi eletti o singoli eroi, ma il popolo. Quest'ultimo, nella maggioranza dei casi, non parlava la lingua standard ma il dialetto, per cui l'idioma locale- meglio ancora l'italiano regionale- diventa il protagonista del parlato cinematografico, viene messo al centro della comunicazione, riacquista dignità. L'innovazione linguistica apportata non consiste tanto nel numero di film dialettali presenti sul grande schermo (davvero pochi), né nella maggior frequenza dei tratti regionali nei dialoghi, ma nel fatto che: «il dialetto, così a fianco a fianco talora con l'italiano e persino con le lingue straniere, assumeva una posizione non più subalterna ma di parità assoluta» (Raffaelli 1992: 107).

Allo stesso tempo, la componente ludica non scompare totalmente: numerosi sono gli esempi di film neorelistici che, in determinate scene, utilizzano il dialetto per suscitare una risata al pubblico, e questo aspetto sarà determinante per la nascita del *neorealismo rosa*, corrente cinematografica che unisce la commedia all'italiana al neorealismo. In generale, tuttavia, il dialetto assume una importanza diversa rispetto al passato. È un idioma molto particolare: Afferma Pucci (1959: 824):

> (…) il dialetto usato in quasi tutti i films italiani è un dialetto elaborato, annacquato, arbitrario, è un dialetto che nessun parlante "reale" di quell'ambiente parla in verità.

Questo perché, sebbene le pellicole fossero girate quasi interamente in esterno, gli attori fossero non professionisti e i dialoghi registrati in presa diretta, i registi erano costretti (a causa dell'inesperienza recitativa degli attori e dell'inadeguatezza della resa audio) a ricorrere al

doppiaggio (Rossi 2006: 99). In questo contesto, fa eccezione il film *La terra trema* (1948), di Luchino Visconti: i dialoghi del film sono tutti in presa diretta e il recitato, tutto in dialetto siciliano, dei protagonisti (tutta gente del luogo), non viene sincronizzato. In generale, tuttavia, resta il fatto che gran parte dei registi e degli sceneggiatori di quel periodo si sono mossi con una stessa, comune intenzione: quella di creare un parlato credibile, aderente al vero, in base ai principi poetici zavattiniani del pedinamento, che nei dialoghi diventava "pedinamento linguistico" (Rossi 2015: 52).

Dal punto di vista ideologico, il *dialetto cinematografico*, in alcuni film, è simbolo di bidimesionalità linguistica: oltre a rappresentare una varietà diatopica, diventa varietà diastratica, incarnando la lingua del popolo, contrapposta alla "lingua dei padroni" dell'italiano standard (ad esempio ne *La terra trema*); o anche è simbolo della "lingua degli affetti" (nel film di Roberto Rossellini, *Roma città aperta*, 1945) (Raffaelli 1992: 107). Nelle pellicole l'idioma dialettale lo parlano non più solo i personaggi secondari e maschili, ma soprattutto i protagonisti e le figure femminili. Il pubblico, però, non sembrava apprezzare queste scelte: eccezion fatta per *Roma città aperta*, che fu un successo nazionale, i film neorealisti furono un vero e proprio fiasco ai botteghini (mentre venivano esaltati dalla critica mondiale). Gli spettatori dell'epoca si appassionavano di più alle commedie e al genere melodrammatico, dove si parlava un idioma rispettivamente meno dialettale e più colto. C'era forse, in Italia, ancora tanta voglia di unità nazionale e di unificazione linguistica, e il cinema era visto come una fonte di apprendimento linguistico[8]. Tuttavia i registi, a partire dal neorealismo, cercano di smettere i panni degli insegnanti di lingua, per concentrarsi sulla rappresentazione di tutta la realtà del parlato nel Paese. Ma sarà una rappresentazione spesso semplificante, a causa della tendenza alla stereotipizzazione dialettale.

In contemporanea e dopo la parentesi del neorealismo, l'ideologia che sta alla base degli usi dialettali inizia a esprimere talora un disagio comunicativo, rappresentando particolari tipi sociali spesso eccessivamente stereotipati (Rossi 2015: 52). In questo senso emergono figure come Alberto Sordi: il suo romanesco è altamente simbolico, una lingua "sfatta"[9], tipica della

[8] Bene ha rappresentato questo periodo storico post-belllico Giuseppe Tornatore nel film *Nuovo cinema paradiso* (1988): il piccolo protagonista, cresciuto nella Sicilia del dopoguerra, che nella vita di tutti i giorni si esprime in italiano regionale e dialetto, ripete spesso le frasi in italiano dei film guardati sul grande schermo. Nel corso della pellicola si assiste alla sua crescita anagrafica e "linguistica", fino alle scene finali, dove il protagonista-adulto parla un italiano standard "puro", senza alcuna inflessione regionale.

[9] Il termine appartiene a Alberto Moravia, che nella quinta puntata della trasmissione di A.Giannarelli, *Come parla il cinema italiano,* RAI 3, 1982, definisce in questo modo il suo innovativo romanesco da italiano medio (cfr. Rossi 2015: 55).

persona astuta, disonesta, senza grossi valori morali. È una lingua molto composita, originalissima, formata da espressioni dotte e libresche (*annunzio, genti, mistificatore*), varietà diafasiche, come il burocratese o la lingua ecclesiastica con errori di preposizioni («parlo sempre in cuore aperto in mia schiettezza e in mio fulgido»), l'"italianese" – un misto tra italiano e inglese («un little precisazione, America») – e, soprattutto, i regionalismi tipici del "romanaccio" (*ahó*, *signò*, *so'*). Proprio quest'ultimo aspetto rende i personaggi di Sordi

> (…) antipatici e patetici nel contempo e fornisce all'attore lo strumento per un'analisi talora lucidissima e spietata della società italiana. Sordi ha contribuito, suo malgrado, a diffondere in tutta l'Italia l'antipatia nei confronti dei romani, ritenuti indolenti e immorali (Rossi 2006: 255).

La stereotipizzazione riguarda anche il dialetto siciliano dei *mafia movies*: a partire dalla versione doppiata del *Padrino* (1972) di Francis Ford Coppola, l'italiano regionale siciliano diventa simbolo di "cosa nostra", secondo l'equazione emigrati italiani= tutti siciliani=tutti mafiosi[10]. Comincia a delinearsi pertanto, sulla scorta della commedia dell'arte, un binomio tra carattere dei personaggi e stereotipo geografico: il poliziotto o il carabiniere tonto parlerà il lombardo e il veneto (se è di cuore invece il napoletano, come in *Pane, amore e fantasia*, 1953, di Luigi Comencini); lo speculatore e il fannullone parleranno il romano (molti film del già citato Sordi); il truffatore il napoletano (*Totòtruffa62*, 1961, di Camillo Mastrocinque); l'antipatico snob il milanese (*Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare di agosto*, 1974, di Lina Wertmüller). Si tratta, vogliamo ricordarlo, non di dialetto vero e proprio, ma di italiani regionali, creati "a tavolino" in fase di stesura della sceneggiatura e spesso adattati ulteriormente all'italiano standard in fase di doppiaggio: ma qui l'idioma regionale diventa maschera, volta a caratterizzare i personaggi (Rossi 2015: 54).

Il dialetto, infine, viene utilizzato in senso espressivo e riflesso, definito anche come uso espressionistico linguistico (cfr. Meldolesi 1987). È un vero e proprio stravolgimento della lingua italiana e dei dialetti con fine ludico, spesso legato al doppio senso e al gioco verbale. In questo contesto, emerge prepotentemente la figura di Totò: una lingua, la sua, che spazia dall'italiano letterario («favellerò di botto / in piedi / da qui sotto») a quello popolare («Signorina, veniamo noi con questa mia addirvi che scusate se sono poche ma settecento mila lire; noi ci fanno specie»); dai forestierismi misti e italianizzati («Exuse moi/please/ se vous plait// da quante tamp»), al dialetto napoletano (*ciofeca* "schifezza"*, shchifezza, into* "dentro",

[10] Va letta in questo senso la scelta optata da Marco Tullio Giordana nel film *I cento passi* (2000) di far parlare l'italiano standard a Peppino Impastato (interpretato da Luigi Lo Cascio), simbolo della lotta a "cosa nostra".

paisà "paesano", *scocciare* "infastidire"); il tutto scandito da quell' inimitabile "patina fonetica" napoletana (Rossi 2002b: 82). Anche il suo è un italiano regionale:

> la napoletanità di Totò insomma non può essere dedotta dal linguaggio verbale, ma va piuttosto al di là dei mezzi linguistici per esplodere in maniera dirompente in un altro tipo di linguaggio, quello gestuale, molto più immediato e meno facile da controllare e da reprimere (Pietrini 2003: 115).

Sulla stessa scia di stravolgimento dialettale vanno ricondotti alcuni film di Lina Wertmüller tra i quali *Mimì metallurgico ferito d'onore* (1972), e il già citato *Travolti da un insolito destino…*: in quest'ultimo la lingua assume funzione simbolica e metalinguistica, nella quale il dialetto siciliano "esagerato" di Giannini, simbolo della fame proletaria, si scontra con il milanese snob della Melato, emblema dei sopraffattori capitalistici. A soccombere sarà la donna borghese che, innamorata, farà di tutto per essere posseduta dall'uomo di umili origini. Infine, dobbiamo ricordare i due film di Monicelli, Age e Scarpelli: *L'armata Brancaleone* (1966) e *Brancaleone alle crociate* (1970). In ambedue le pellicole altamente creativa è la lingua ideata dagli autori, un fittizio dialetto umbro marchigiano medievale: a tal proposito ha affermato Monicelli:

> Quella lingua non l'abbiamo creata ma desunta, rubacchiata, soprattutto da Jacopone da Todi, San Francesco e Gregorio Magno. Andavamo a pescare in molti testi medievali. E poi molto dai dialetti, di cui eravamo grandi cultori e intenditori. Pescavamo modi di dire, vocaboli dialettali, specialmente dal sud, e qualche volta, ce li siamo inventati. La verità è che il ritmo e la costruzione li prendevamo soprattutto dai testi di Jacopone da Todi e in parte anche dal Cantico delle creature, che noi dileggiavamo nel modo di parlare. Ci si divertiva a scherzare sul linguaggio – "frate sole, sora luna" – in modo goliardico[11].

Sono anni in cui ormai gli italiani non hanno più vergogna di parlare il dialetto e gli autori possono guardare alle varietà locali con maggior interesse e con un nuovo spirito innovativo e creativo.

3.4 Anni 80 e oltre: il plurilinguismo imperante

Con l'avvento sul grande schermo dei nuovi comici, assistiamo a una sempre maggiore apertura nei confronti di numerose varietà linguistiche e sociolinguistiche, che vanno

[11] Da un'intervista di Arnaldo Casali, *Brancaleone nel racconto di Monicelli,* sul portale «Festivaldelmedioevo.it».

dall'italiano parlato spontaneo alle varietà regionali, passando per i dialetti, le lingue straniere, le lingue degli immigrati, i gerghi etc. Vogliamo anzitutto ricordare il primo Carlo Verdone: nei suoi film l'attore interpreta diversi personaggi, simboli di un'Italia borghese e disorientata alle prese con la crescita economica degli anni '80. In *Bianco rosso e verdone* (1981) viene messo in scena un esempio lampante di plurilinguismo trasmesso, cioè un insieme di varietà diatopiche, diafasiche e diastratiche che spesso si intersecano, reinventate ed adattate al grande schermo per fini ludici e comici. Si passa dall'italiano burocratico ed esageratamente dotto del funzionario logorroico Fulvio Zoccano (con elementi del sottocodice medico scientifico, per via dell'ipocondria del personaggio), al torinese di sua moglie Magda; dal romanesco misto all'italiano regionale (e popolare) di Mimmo e di sua nonna (interpretato dalla "Sora" Lella Fabrizi), al dialetto Lucano incomprensibile dell'emigrante Pasquale. C'è poi, in quegli anni, Massimo Troisi (*Ricomincio da tre,* 1981; *Scusate il ritardo,* 1983): la sua lingua è un napoletano incomprensibile, con accenti di italiano standard (ma pur sempre dialettali nell'intonazione), una «lingua sfilacciata», incerta, altamente mimetica e credibile, un vero e proprio «balbettio dell'anima» (Sommario 2004: 55), volto ad esprimere il disagio comunicativo giovanile tipico di quel periodo storico. Il dialetto, insomma, assume progressivamente tinte giovanili e neo-gergali, attraverso un codice mistilingue «sia nello stesso personaggio che nella scena stessa, in un'alternanza, per esempio, tra italiano e varietà dialettale o italiano, lingua straniera e varietà dialettale» (Gargiulo 2017: 395). Una tendenza che si consoliderà nel tempo, attraversando tutta la storia del cinema moderno fino ai giorni nostri.

Il plurilinguismo può essere rappresentato non solo dall'oralità, ma anche dal contesto scenico, cioè dalle scritte che compaiono nello spazio urbano nell'inquadratura, o da altre componenti del film, quali l'ambientazione e musiche. Ad esempio, In *Fame chimica* (2003) di Antonio Bocola e Paolo Vari e in *Il seme della discordia* (2008) di Pappi Corsicato, i personaggi, il loro status, la trama implicherebbero l'uso del dialetto, ed invece l'idioma locale è atteso ma assente. Nel primo film Claudio, il protagonista, si trova ad agire nella periferia malfamata di Milano, ma si esprime in italiano standard. Tuttavia, appaiono sulla scene le scritte sui muri (tra le quali il turpiloquio *suca*, "succhia"), e di sottofondo una canzone in napoletano (misto ad alcune espressioni in gergo giovanile) della band "99 Posse" (Rossi 2015: 62). Il motivo di questa scelta probabilmente risiede nella volontà di voler abbracciare il pubblico più ampio possibile, ma questi elementi riescono «(…) a far leva sulla memoria linguistica dello spettatore, cioè a richiamare quella lingua che lo spettatore aspetta da un determinato contesto (scenico-) linguistico» (Gargiulo 2017: 396).

Proprio gli anni che vanno dalla fine dei '90 agli inizi del 2000 sono contrassegnati da una nuova sensibilità linguistica e dalla crescente volontà di rappresentazione plurilingue. Nascono i generi del *Neo-neorealismo* e del *Docufiction*: alcuni autori (cfr. Floris – Girina 2015) parlano di una vera e propria "estetica del locale", che mira anche alla rivitalizzazione linguistica: i dialetti vengono accolti e diventano espressione, apparentemente senza filtri, della vita reale urbana. Tra i registi di riferimento ricordiamo Silvio Soldini, Emanuele Crielese, Giorgio Diritti, Gianfranco Rosi, Peter Marcias, Jonas Carpignano, Salvatore Mereu e Matteo Garrone (solo per citarne alcuni). L'ideologia di fondo di questi autori è di rappresentare la realtà delle periferie dei grandi centri urbani, spesso nei loro quartieri più marginali, luoghi dove è forte la componente identitaria e l'esclusione sociale. La macchina da presa si muove lungo spazi cittadini degradati e segue le storie dei personaggi, ascoltando di quest'ultimi i loro parlati "in lingua": l'idioma locale qui non è solo uno strumento di comunicazione, ma diventa anche (e soprattutto) elemento di rafforzamento identitario (Gargiulo 2017: 400). Nel «Nuovo cinema sardo» ad esempio, in film come *Bellas mariposas* (2012) di Salvatore Mereu, forte è la componente etnografica e di ricerca sociale. Si nota infatti un certo stile documentaristico, sia dal punto di vista registico che da quello della ricerca linguistica (cfr. Floris-Girina 2015: 253): la camera a mano segue le due protagoniste, Cate e Luna, nelle loro umili abitazioni, spostandosi poi sui grandi palazzoni claustrofobici di periferia; il parlato dialettale dei personaggi è molto vicino al reale (quasi tutti gli attori non sono professionisti); differenti sono i codici linguistici, con l'italiano regionale e l'italiano popolare che convivono con il linguaggio giovanile e il dialetto di cagliaritano. Le due protagoniste parlano il gergo giovanile e l'italiano con inflessione regionale, ricorrendo in alcuni momenti al dialetto quando vogliono mettere in rilievo alcuni temi; gli adulti, invece, si esprimono essenzialmente in cagliaritano. Ciò fa da specchio alla realtà sociolinguistica del capoluogo sardo: infatti, le giovani generazioni di oggi non usano più il sardo nelle comunicazioni quotidiane, mentre ricorrono al dialetto per colorare il parlato o per focalizzarsi su un determinato argomento specifico (Mereu 2015: 289). In altre parole, una rappresentazione altamente mimetica del reale, volta a rappresentare il vissuto linguistico cittadino.

Sulla stessa linea d'onda va collocata l'opera di Matteo Garrone: si passa da un plurilinguismo eccessivo e radicale dei primi film, come *La terra di mezzo* (1996), fino all' evoluzione in un plurilinguismo tendente alla narrativa in *Gomorra* (2008), incentrato sulla dialettalità napoletana urbana. Il regista abbraccia anche lui uno stile realistico, nella regia così come dal punto di vista linguistico, evitando gli stereotipi.

I cineasti del *neo-neorealismo*, in altre parole,

> (…) cercano una lingua che permetta di descrivere in modo originale ed efficace la nuova realtà composita così come si è formata in Italia, ciò che risulta dalle trasformazioni sociali e culturali avvenuta a partire dal secondo dopoguerra e dal boom economico fino alle crisi e le risalite dei decenni successivi (Gargiulo 2017: 400).

Il cinema italiano contemporaneo, però, non è solo documentarismo, ma soprattutto libera interpretazione della realtà e spettacolarizzazione. Troviamo anche, pertanto, un tipo di cinema molto più commerciale, meno di nicchia, ma pur sempre con lo stesso gusto per il plurilinguismo, seppure rappresentato in forme diverse. In alcuni film, quali *Suburra* (2015) di Stefano Solima o *Romanzo criminale* (2005) di Michele Placido, lo scenario è ancora quello urbano e sub-urbano degradato, ma l'idioma locale appare spesso stereotipato e tendente all'iper-realismo, cioè esageratamente ostentato ed eccessivo, tanto sul livello intonativo e fonetico quanto che su quello lessicale. Inoltre, la dialettalità è espressa non soltanto attraverso il canale di comunicazione linguistico, ma anche tramite quello prossemico, cinesico e vestemico (idem: 401)[12].

Altro filone importante riguarda il cinema del Sud: favorito da una legislazione ad hoc finalizzata alla tutela, da parte dello Stato, dei prodotti di interesse culturale[13], esso manifesta una certa attenzione (anche turistica) per il paesaggio del mezzogiorno, per le piccole realtà di provincia - o di grandi città che diventano provincia, dove cioè i rapporti sono più stretti, intimi e privati. In questa sede ci limiteremo a citare *Benvenuti al Sud* (2010) di Luca Miniero e *Basilicata coast to coast* (2010) di Rocco Papaleo: ambientato in un piccolo paese campano il primo, mentre il secondo nella Basilicata più interna, in entrambi i film, accanto all'italiano standard, sono presenti l'italiano regionale e alcune forme dialettali, spesso anche qui tendenti alla stereotipizzazione, ma che comunque evidenziano una decisiva volontà di apertura al panorama linguistico locale (cfr. Giordano 2015: 223-228). Vero, dunque, che la maggior parte degli autori cinematografici ha forse esagerato nella direzione dell'espressionismo, utilizzando spesso enunciati dialettali inventati o ricreati, che normalmente non si sentono nel dialetto quotidiano: tuttavia c'è da tenere presente che il ruolo dell'artista cinematografico è quello non solo di osservare la realtà, ma anche di modificarla e adattarla al mezzo tecnico e al messaggio,

[12] La prossemica designa una branca della semiotica che si occupa della distanza tra i corpi come forma di comunicazione; la cinesica si occupa della comunicazione attraverso i gesti e le espressioni del viso; la vestemica descrive la comunicazione attraverso il vestiario (cfr. Balboni-Caon 2015: 54-64-77).
[13] Il cosiddetto decreto Urbani, D.Lgs n. 28 del 2004 (cfr. Giordano 2015: 226).

per poter creare un proprio metalinguaggio artistico (definito da Pasolini «di poesia», cfr. 1972/1991: 266-268).

Si assiste, insomma, alla diffusione di un nuovo indirizzo: mentre prima, nei film in italiano standard o appena regionalizzato, dove il dialetto fungeva da *elemento di colore*, il compito del regista era quello di "non far sentire la lingua" (cfr. Pasolini 174/1991: 184) [14], nei film iperdialettali, a partire dagli anni dell'espressionismo linguistico della Wertmüller fino ai giorni nostri, la massima consiste nel "far sentire la lingua!",

> (…) 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, sia italiani sia stranieri (Rossi 2015: 75).

Inoltre, tutte queste pellicole hanno avuto anche un ruolo importante nello "sdoganamento delle varietà regionali e dialettali": vogliono cioè rappresentare

> (…) la nuova eterogeneità culturale e linguistica urbana come risultato dei mutamenti sociali e dell'evoluzione dell'italiano da lingua letteraria a lingua quotidiana, dei dialetti da lingue della quotidianità a lingue letterarie e ora, in parte, nuovamente quotidiane, in convivenza con la lingua nazionale (Gargiulo 2017: 402).

[14] Pasolini si riferisce a quello stile di regia mimetico, da parte dei cineasti fino agli anni sessanta, volto a "Non far sentire la macchina", cioè a mascherare l'artificiosità del mezzo tecnico. Abbiamo utilizzato la stessa espressione in senso traslato.

4. *La grande bellezza*: un'opera mistilingue

4.1 Un *continuum* linguistico

> Finisce sempre così. Con la morte. Prima, però, c'è stata la vita. Nascosta sotto i bla bla bla. È tutto sedimentato sotto il chiacchiericcio e il rumore. Il silenzio e il sentimento. L'emozione e la paura. Gli sparuti, incostanti sprazzi di bellezza. E poi lo squallore disgraziato e l'uomo miserabile[15].

Con questo monologo termina il film *La grande bellezza* (2013), di Paolo Sorrentino, vincitore nel 2014 del Golden Globe e del premio Oscar come miglior film straniero. La pellicola è stata altamente dibattuta, suscitando reazioni negative (soprattutto dai critici italiani) e positive, forse per quel suo carattere volutamente intellettualistico, non facilmente interpretabile, o per l'assenza di una trama (cfr. Soncini 2013), o anche per i suoi costanti riferimenti al capolavoro di Federico Fellini *La dolce vita* (1960) (cfr. Pierucci 2016). Noi in questa sede non ci cimenteremo in un'analisi estetica o cinematografica del film (ragion per cui non esprimeremo giudizi di valore sull'opera); effettueremo, invece, l'analisi del livello linguistico, per poterlo inserire nel contesto della storia linguistica cinematografica italiana precedentemente trattata.

Abbiamo voluto iniziare con la fine perché solo a questo punto si può comprendere, nella sua totalità, l'ideologia di fondo dell'autore. È un film che mette in scena la bellezza velata e "incostante" di Roma, nascosta dietro il "chiacchiericcio" cittadino, formato da differenti voci che si susseguono, spesso confuse, in una numerosa varietà di idiomi. La bellezza visiva (espressa dall'accuratezza della fotografia) fa da contraltare alla "bruttezza" dei personaggi, simboli della decadenza morale della capitale: le loro lingue diventano pertanto emblematiche, segno dell'opposizione tra il "Bello" e il "Brutto". A differenza dei film del *neo-neorealismo* e del *plurilinguismo* contemporaneo (cfr. 3.4), questa volta il degrado non è rappresentato nei palazzoni di periferia, bensì nelle ville e negli appartamenti lussuosi del centro città, luoghi dove interagisce gente facoltosa, attori, intellettuali, artisti, nobili nullafacenti, ex soubrette televisive, finanzieri, ecclesiastici etc. Ne viene fuori un quadro linguistico che intende riprodurre il parlato di questa *classe d'élite*, la quale si esprime attraverso una costante commistione tra italiano standard e diverse varietà diatopiche. Ci troviamo pertanto di fronte a un *continuum* idiomatico e mistilingue, con la compresenza in uno stesso dialogo (e a volte in uno stesso enunciato) di lingua standard, italiano regionale, italiano dialettizzato e, in alcuni

[15] Sorrentino – Contarello 2013: 217.

personaggi, dialetto italianizzato. Inoltre, i parlati si differenziano anche dal punto di vista diastratico e diafasico: si possono sentire espressioni o frasi tipiche della lingua colta, altre della lingua *radical-chic*, altre ancora dell'italiano popolare; e ancora il sottocodice del mondo televisivo, quello del teatro, la lingua quotidiana, il registro formale. Sorrentino ha fatto, dunque, lo sforzo di rappresentare, in maniera *patinata* (Gheno 2016), il contesto socio-culturale italiano contemporaneo: il disagio sociale vissuto e cosciente, le bellezze paesaggistiche, i monumenti mozzafiato, i reperti archeologici antichi, i colori e le differenze linguistiche dell'italiano, l'arte, il teatro, lo spettacolo, il mondo della notte, quello ecclesiastico; il tutto con l'intento ideologico di «trasmettere qualcosa della *memoria culturale* collettiva dell'Italia d'oggi» (idem: 153). La memoria, d'altro canto, diventa nel film funzione linguistica: l'italiano regionale e il dialetto, infatti, sono simbolo di appartenenza geografica e si "fanno sentire" anche nei dialoghi in lingua colta, fino a raggiungere il livello più estremo nel parlato del protagonista (Jep Gambardella- interpretato da Toni Servillo) che, nonostante vivi da più di trent'anni a Roma, non ha alcuna remora ad usare espressioni dialettali della propria terra d'origine.

Il dialetto, però, viene guardato dal regista anche con simpatia, assumendo la funzione di *macchia di colore* locale (cfr. 3.2) negli enunciati delle comparse. Ad esempio, al minuto 00.34.36[16], come descritto nella sceneggiatura del film, Jep:

> (…) fuma contento, sollevato, mentre costeggia, nelle primissime luci dell'alba, quel coagulo sospeso di bellezza che è l'isola Tiberina. Gode di quel sorprendente, miracoloso privilegio: c'è lui e Roma[17].

Si guarda intorno e spuntano tre uomini molto vecchi, che fanno footing. Il protagonista sente la voce di uno che dice:

> UOMO VECCHIO: alla vicedirezione mettice Saccomanni, che Antonini m'ha rotto veramente er cazzo[18].

L'enunciato è in romanesco nell'intonazione, con elementi morfosintattici dialettali nella seconda parte (*er* "il", *mettice* "mettici", lo stesso *m'ha*, usatissimo a Roma); tuttavia, mantiene

[16] Le scene e i dialoghi che inseriremo nel testo sono tratte dalla sceneggiatura di Sorrentino-Contarello, pubblicata nel 2013. Quest'ultimi saranno corretti e adattati al parlato originale del film, poiché sussistono differenze significative tra il testo e l'enunciato filmico. Il motivo di tale discrepanza potrebbe essere dovuta alla libera interpretazione degli attori (tutti noti sul grande schermo per essere attori "dialettali"), oppure a scelte registico-ideologiche giunte successivamente a maturazione (volte all'accentuazione delle varietà linguistiche). Non trascriveremo le lievi differenze fonetiche: esse verranno evidenziate nei nostri commenti.
[17] Sorrentino – Contarello 2013: 59.
[18] Ibidem.

la forma anche dell'italiano standard (*alla vicedirezione*). L'uomo vecchio è senza dubbio un dirigente d'azienda: parlando al telefono con un suo sottoposto, si esprime in italiano regionale e con un registro colloquiale, ricorrendo al turpiloquio. È una scena che suscita il sorriso e l'idioma locale è parte integrante dell'ambiente circostante. Scrivono ancora gli autori:

> Jep sorride tra sé. Roma non cambia mai, potrebbe pensare. (…)[19].

La romanità e il romanesco, secondo l'autore, fanno parte della città, della sua bellezza, e nella capitale scene come queste sono all'ordine del giorno. In questo caso, insomma, ci troviamo di fronte a una rappresentazione altamente mimetica: enunciati mistilingue, infatti, sono tipici del repertorio linguistico del popolo romano, e spesso vengono utilizzati proprio dalle persone delle classi sociali più "alte". Dice D'Achille:

> (…) a Roma (come a Firenze) lingue e dialetti non sono codici nettamente distinti, (…), ma si dispongono lungo un *continuum* all'interno del quale è difficile separare il dialetto dalla varietà regionale bassa dell'italiano, (…), tanto che non sembrano possibili enunciati totalmente in dialetto e forse neppure totalmente in italiano, perché è facile e naturale la risalita di tratti dialettali nel parlato informale dei colti (…)[20].

Potremmo dunque affermare che, quando il dialetto viene parlato dalle comparse e ha la funzione di rappresentare il contesto sociale-geografico-linguistico attorno al quale si svolge la storia, la lingua è molto realistica.

In questo senso, un altro esempio lo troviamo al minuto 00.04.50[21]: una comparsa, durante una festa, dice

> COMPARSA: Ahó, ce stanno pure e' cocktail ke 'e cijeggine, te ricordi?
>
> ("ci sono anche i cocktail con le ciliegine, ti ricordi?")

e subito dopo (minuto 00.04.53) una voce fuori campo urla:

> V.F.C.: A stronzii!!
>
> (celebre espressione romanesca stereotipata, con l'uso dell' *a* allocutivo)

[19] Idem: 60.
[20] Paolo D'Achille, "Italiano e dialetto a Roma", 26 gennaio 2011, in Treccani, «Enciclopedia dell'italiano», on line.
[21] Non presente nella sceneggiatura.

Qui il dialetto è "puro" e le comparse sembrerebbero di estrazione culturale più bassa (questo tipo di dialetto viene definito anche *romanaccio,* proprio dei *coatti* delle borgate, cfr. D'Achille-Giovanardi 2001).

Ciò detto, è opportuno chiedersi che varietà di lingua parlino i personaggi principali. Analizzeremo nei capitoli successivi alcuni scene, operando una specie di *pedinamento linguistico*, seguendo cioè passo passo i parlati di alcuni personaggi (dialoghi e monologhi) lungo vari momenti della pellicola. L'obiettivo sarà non solo quello di esplicitare i livelli e le dimensioni dei codici, ma anche (e soprattutto) evidenziarne la funzione, cioè vedere perché viene utilizzata quella determinata varietà e quale fine ideologico abbia nel significato complessivo dell'opera. Inoltre, ci soffermeremo su come venga rappresentato l'idioma locale, se in modo realistico e mimetico (alla stregua degli autori del *neo-neorealismo*) oppure espressionistico (cfr. 3.4).

4.2 Jep Gambardella: la lingua come memoria

> È un uomo di assoluta, esclusiva, inaudita bellezza. Possiede occhi di un blu cobalto che neanche Paul Newman. Un bel corpo ancora tonico rispetto all'età. (…). I capelli grigi gettati con *nonchalance* all'indietro come un Helmut Berger all'apice. È il protagonista di questo film. Si chiama Geppino, ma nessuno lo chiama Geppino. Solo Jep. (…). Sul viso bellissimo del nostro sessantenne parte la sua voce fuori campo che, negli anni, non ha mai abbandonato un elegante accento napoletano[22].

Così gli autori descrivono il personaggio principale del nostro film. È napoletano e non abbandona mai il suo accento suadente. Rappresenta la bellezza dell'intellettuale, che però è solo di facciata: è infatti alle prese con una ventennale crisi creativa che, alle soglie dei sessant'anni, si tramuta in crisi esistenziale. Il suo parlato rappresenta tutto questo mondo interiore e viene svelato un po' alla volta. Al minuto 00.11.56 troviamo un primo monologo interiore:

> V.F.C. JEP: A questa domanda, da ragazzi, i miei amici davano sempre la stessa risposta: "la fessa". Io invece rispondevo: "L'odore delle case dei vecchi". La domanda era: "Che cosa ti piace di più veramente nella vita?"
>
> Ero destinato alla sensibilità.

[22] Sorrentino – Contarello 2013: 20.

Ero destinato a diventare uno scrittore.

Ero destinato a diventare Jep Gambardella[23].

Già da questo primo stralcio, si possono capire alcune cose del protagonista. L'enunciato è in italiano standard, proclamato con enfasi, quasi fosse un testo teatrale. Nella fonetica, si può scorgere una lieve intonazione dialettale, soprattutto quando pronuncia *stessa* e *fessa*: qui si nota una leggera caduta della vocale finale. Il dialetto è presente anche in due elementi lessicali: la parola *fessa* "vagina" e il nome stesso del protagonista, *Geppino*[24].Capiamo subito, dunque, che è un intellettuale di origini meridionali. La sua lingua si differenzia essenzialmente su due livelli della dimensione sociolinguistica: quello diatopico, quello diastratico.

Dal punto di vista della varietà diatopica, non possiamo parlare di dialetto vero e proprio, quanto di italiano dialettizzato: la base linguistica è l'italiano standard, alla quale vengono aggiunti elementi di italiano regionale e di dialetto. L'intonazione dialettale è presente in tutti i dialoghi del film, non si notano cambiamenti di tono legati al contesto comunicativo. Soltanto nei monologhi la musicalità dell'idioma locale è meno intensa. Potremmo pertanto affermare che è assente in Jep una variazione diafasica della lingua. Ad esempio, al minuto 00.16.56,[25] Jep parla con la sua governante, la filippina Ahè:

AHÈ : Dottore bevuto?

JEP: il giusto, per dimenticare il mio compleanno.

AHÈ : Vuoi tisana?

JEP: Urge, chérie.

AHÈ: Io ti ho fatto regalo.

JEP: Aha, che cara!

AHÈ: Questo è un portafortuna nel mio paese.

(…)

JEP: Ahè, meno male ch' porta fortuna, pecché l'oggetto in sé è di una bruttezza indishcutibile.

AHÈ: Tienila sul comodino sempre con te e non ti lamentare.

[23] Idem: 22.
[24] È il diminutivo di Giuseppe, molto utilizzato al Sud Italia e in particolare a Napoli.
[25] Cfr. idem: 32.

JEP: Farollo. Comunque Grazie.

Dopo la festa notturna, i due si trovano da soli attorno a un tavolo, in un'atmosfera intima, quotidiana. La domestica parla l'italiano degli immigrati: si sente l'accento straniero e la donna omette negli enunciati alcuni articoli determinativi e indeterminativi. Jep, dal punto di vista fonologico, parla la stessa varietà di italiano dialettizzato che troveremo in dialoghi successivi. Indicativi in tal senso sono (nel parlato filmico): *pe' dimenticare, chérije, men' mal',ch' porta fortuna, indishcutibile, pecchè.* Non manca il lessico dell'italiano colto (*urge*, il francesismo *chérie***)** e dell'italiano letterario arcaico (*Farollo*). Ne viene fuori un personaggio fortemente caratterizzato: la dimensione linguistica diastratica si incrocia con quella diatopica e ciò suggerisce una duplice appartenenza sociale, alla classe colta dal punto di vista culturale, al mezzogiorno dal punto di vista geografico. C'è da considerare, inoltre, che l'italiano dialettizzato è spesso parlato proprio dalle persone di estrazione più "alta", mentre quelle che si trovano più in "basso" nella scala sociale ricorrono a forme più vicine al dialetto "puro".

La lingua ci dice che Jep è sempre uguale a se stesso, non sente alcuna esigenza di adeguarsi ai propri interlocutori cambiando registro. Al minuto 00.21.08[26]intervista la performer Talia Concept:

TALIA: Le è piaciuta la performance?

JEP: A tratti. Quella testata violenta mi ha fatto capire molte cose. Allora cominciamo dall'inizio.

TALIA: E perché non dalla fine? Sa, Talia Concept è una gran provocatrice.

JEP: Non sprechi energie, ci sono cose più importanti che provocare me. E poi parlare di sé in terza persona sta diventando un'abitudine insostenibile. Cosa legge Lei?

TALIA: Non ho bisogno di leggere. Vivo di vibrazioni. Spesso di natura extrasensoriale.

(…)

JEP: Bene, allora scrivo: vive di vibrazioni ma nun sa che cosa sono.

(…)

JEP: No, prima voglio sapere che cos'è una vibrazione.

TALIA: (*sbuffa incazzata e frustrata*): È il mio radar per intercettare il mondo.

[26] Cfr. idem: 37.

JEP: Uhè, o' radar! Vale a dire?

Talia parla in italiano standard, ricorrendo a luoghi comuni stereotipati del linguaggio artistico (*vibrazioni, radar per intercettare il mondo*) (cfr. Gheno 2016: 151). Da Jep, che è l'intervistatore, ci si aspetterebbe una lingua un po' più "purificata" da tratti fonetici dialettizzati; invece si ascoltano espressioni quali: *testata violent'*, *non shprech' energie*, *ci son' cose*, *ma nun sa, vojo sapere* e, infine, il dialettale *uhè, o' radar*! "Sì, il radar!". L'unico elemento che può essere ricondotto a un cambio di registro rispetto al dialogo precedente è l'uso del pronome personale soggetto alla terza persona *Lei*, indice di un contesto comunicativo formale. Ci troviamo di fronte a una rappresentazione fortemente espressionista della dialettalità, in cui l'idioma si vuol "farlo sentire", con tutte le sue esagerazioni e senza grosse sfumature. È una lingua volutamente "esagerata", come "esagerato" e caricaturale è il protagonista della storia. Anche la stereotipizzazione è evidente: molti tratti del parlato di Jep rispecchiano quello di alcuni personaggi nobili dei film di Totò o, comunque, quello dei nobili napoletani della tradizione teatrale partenopea. Anche alla luce della mancanza di una dimensione diafasica, l'idioma di Jep è poco realistico; tuttavia, permane un certo mimetismo nell'accento, che «è la cosa più naturale» (idem: 153).

Ci sono momenti in cui ci troviamo di fronte a una lingua sempre di più *liberata* (cfr. Setti 2010: 214), cioè a una presenza dialettale molto più marcata, che riguarda anche la morfosintassi oltre che la fonetica. Al minuto 00.27.55[27] Jep, visibilmente alticcio a causa dell'alcool, in un angolo della propria terrazza, discute con Viola:

VIOLA: Jep , mi devi aiutare, io sono tanto in pena per mio figlio.

JEP: Eh, chérie che posso fare io?

VIOLA: Perché non gli parli? Dici sempre che dai il tuo meglio con gli sconosciuti.

JEP: È questo il dramma, diamo sempre il meglio con gli shconosciuti, a' sta' facenn' l'analisi?

VIOLA: Sì, ma la vuole smettere. Dice che non gli serve.

JEP: E portalo da uno psichiatra. Chill' so' pragmatici, vann' per le spicce. Tavor, Prozac, chella robba là.

VIOLA: ma quella roba lo fa stare ancora peggio.

[27] Idem: 49.

> JEP: Viol', stai tranquill', il ragazzo è sempre stat' stran, tienitelo così, piuttosto hai assaggiat' a' pizz' i' shcarol' che ha fatt' Ahè? Chella farabutta, a' prima volt' che la fa! è venut' mejo di come la facev' mia madre. Mi dev' fare na' cortesia, assaggiare un pezzettin', assaggia un pezzettin'!

In questo dialogo la *napoletanità* di Jep è più accentuata, senza filtri. Il parlato è mistilingue, composto da italiano standard e espressioni dialettali quali: *a' sta' facenn'* "la sta facendo", *chill'* "quello", *chella* "quella", *a'pizz' i' shcarol'*, "la pizza di scarole", *mejo* "meglio". In questo caso, mimetica e realistica è la scelta di Sorrentino: l'eccesso di alcool, infatti, porta spesso alla riduzione dell'operatività dei freni inibitori e spesso può capitare di parlare in dialetto quando si abbassa il livello della soglia di attenzione linguistica.

L'idioma del protagonista, sul versante ideologico, è la lingua della memoria. La sua crisi esistenziale è una crisi d'identità e ruota intorno al ricordo di un amore di gioventù, che dopo tanti anni è ancora presente nella sua mente. Jep ripensa alla sua ex fidanzata e ai luoghi del loro amore (la zona costiera campana) con nostalgia, alla ricerca di quelle emozioni che gli consentirono di scrivere il suo unico, celebre romanzo. Il suo passato, la sua creatività, la sua identità, la sua scrittura sono rappresentati da quella donna, simbolo della "bellezza". Le "bruttezze" di Roma, il degrado della capitale, le feste, il *chiacchiericcio,* lo hanno corrotto. La lingua si inserisce in questo contesto: Jep non dimentica da dove viene, il suo parlato tradisce le sue origini, spesso è ostentato, "sopra le righe", eccessivo, alla costante ricerca di quella *lingua materna* ancora viva nella sua memoria. Nonostante anni di crisi creativa, è un uomo fiero di essere ciò che è sempre stato: Jep Gambardella è uno scrittore napoletano.

4.3 Romano: il dialetto come autenticità

Ambientato a Roma, il film vuole prima di tutto fornire un'immagine attuale della Città Eterna e per fare ciò Sorrentino ha creato vari personaggi che possano rappresentare la *romanità* in tutti i loro aspetti, lingua compresa. Troviamo anzitutto l'attore teatrale Romano: il nome stesso, altamente simbolico, fa riferimento al mondo della Capitale. La sceneggiatura lo descrive come «(..) un uomo timido e impacciato, che assomiglia a Carlo Verdone»[28], e sarà proprio il famoso attore romano a interpretarlo. La scelta di "cucire un personaggio addosso" a Verdone non è stata casuale, ma è legata a ciò che egli ha rappresentato per anni nell'immaginario collettivo

[28] Idem: 16.

italiano: dagli inizi degli anni '90 sino ad oggi, l'attore nei suoi film è diventato stereotipo della propria immagine cinematografica, ovvero di un personaggio di media cultura, impacciato e timido, una sorta di macchietta del *romano medio* del nuovo millennio[29]; è un uomo nevrotico, che parla in italiano regionale ma che all'occorrenza ricorre al dialetto, suscitando ilarità (cfr. D'Achille-Giovanardi 2001). Appare sullo schermo al minuto 00.08.43[30], all'interno di una situazione comunicativa semi-formale[31] e imbarazzante: «(…) cerca di partecipare a una conversazione molto fitta e complice tra una ragazza esangue sui trentacinque e un coetaneo bello come un attore (…)»[32]. La sua battuta è di per sé già molto indicativa:

> ROMANO (*gioioso, prova a inserirsi*): Io sto provando a scrivere una cosetta teatrale, che come concetto …
>
> I due giovani lo ignorano

La frase è in italiano standard, la dialettalità è presente solo nell'intonazione: tuttavia si nota il colloquialismo *cosetta* ("qualcosa di poco conto", "una piccola cosa"), utilizzato retoricamente al fine di sottolineare un atteggiamento di falsa modestia. Il suo parlato, in tutta la pellicola, si differenzia soprattutto nella dimensione diafasica: egli, infatti, ricorre all'italiano standard come se questo fosse un "rifugio" quando non si sente a proprio agio con gli interlocutori; quasi voglia, per mezzo della "buona lingua", accrescere la propria autostima e dimostrare agli altri le sue qualità. Nei contesti più informali invece, quando si sente più sicuro rispetto all'ambiente circostante, le forme dialettali sono parte integrante della sua lingua della quotidianità. Tuttavia, anche nelle situazioni più formali compare qualche tratto colloquiale (e quindi anche la dialettalità), visto che

> (…) a Roma, l'assenza di una netta percezione dei confini tra dialetto e lingua, unita a una certa «omologazione in basso», porta i romani (anche di fasce sociali medio-alte) a un minor controllo di certi tratti fonetici, a una sorta di «demotivazione normativa», che determina spesso (…) in diafasia una risalita di tratti dialettali nella varietà locale di italiano, che è stata icasticamente definita come «italiano *de* Roma»[33].

Un esempio di questo tipo è al minuto 00.46.36[34]. La conversazione si svolge sui divani della terrazza di Jep, tra pochi intimi. I presenti sono tutti personaggi altolocati e ciò porta l'attore a

[29] Durante tutta la seconda metà del '900, il ruolo dell' *italiano medio* di Roma era stato interpretato da Sordi, cfr. Rossi 2006: 247.
[30] Cfr. Sorrentino – Contarello 2013: 16.
[31] Non conosce uno degli interlocutori.
[32] Ibidem.
[33] Cfr. Paolo D'Achille, "Italiano di Roma", 2011, in Treccani, «Enciclopedia dell'italiano», on line.
[34] Cfr. Sorrentino-Contarello 2013: 75.

esprimersi con maggior attenzione linguistica rispetto a una situazione comunicativa quotidiana (cfr. 4.4):

> STEFANIA: Ma che ne sai tu? Negli anni Settanta tu stavi a Napoli a fare il vitellone con le ragazzette borghesi e a scrivere il tuo unico romanzetto.
>
> JEP (*a mo' di sfottò*): La Grande Storia mi passava accanto ed io non me ne accorgevo.
>
> ROMANO: Scusa, Romanzetto? Ma ha segnato la storia della letteratura italiana e 'o chiami romanzetto?

Romano anche qui si esprime in italiano standard, con lievi tratti dialettali nell'intonazione e in un elemento morfologico. Ad esempio, la preposizione articolata *della*, ad un ascolto più attento, fonologicamente risulta essere *de 'a*. Nella morfosintassi, è presente il pronome personale oggetto romanesco *'o* "lo", in *'o chiami*. Interessante la scelta lessicale: utilizza un'espressione enfatizzante -*ha segnato la storia della letteratura*- alquanto stereotipata e abusata nell'italiano contemporaneo (soprattutto nel sottocodice giornalistico-televisivo divulgativo); in altre parole, adopera un "luogo comune" linguistico. Il personaggio è alla costante ricerca di riconoscibilità, volta a voler creare negli altri un'immagine falsa di sé. Romano nella propria vita "recita" la parte del grande attore colto e incompreso, quasi seguendo le orme di Jep. La sua lingua però lo tradisce: sebbene vada alla ricerca di frasi ad effetto e termini colti (che alla fine appaiono forzati, scontati e stereotipati), il "vero" Romano appare nelle espressioni e nel suo accento romano.

Questo mondo interiore, che diviene oralità, viene disvelato in un dialogo al minuto 00.42.58[35]. L'attore sta provando un testo teatrale nella sua stanza, alla presenza di Jep: ad alta voce, con enfasi e solennità (e con la dizione apparentemente senza accento) recita un monologo. Alla fine si rivolge a Jep:

> ROMANO: Che te ne pare? Cazzo, potente no?
>
> JEP: Roma', ma a te, di adattare D'Annunzio per il teatro, che te ne fotte?
>
> ROMANO: Ma guarda che D'Annunzio è sempre stato…paradigmatico…se…

Romano utilizza, con lo stesso tono del monologo, l'espressione tipica del sottocodice teatrale *potente* e il termine colto *paradigmatico*: tuttavia, anche in questo caso, ci troviamo di fronte a stereotipi linguistici. Replica Jep:

[35] Cfr. idem: 70-73.

JEP (*interrompe*): Non te ne fotte niente, Roma'. Tu pensi che certe acrobazie intellettualistiche ti diano una dignità. Pensi sempre che tutti gli altri siano meglio di te, ma non è così. Prov' a scrivere qualcosa a cui tieni veramente? Che ne sacc'! Un sentimento, oppure un dolore. Purché sia qualcosa di tuo.

A questo punto l'attore, imbarazzato, cambia argomento: non parlerà più di teatro, ma inizierà un dialogo "amicale". Si modifica, pertanto, il tono e la lingua: a un più marcato accento dialettale si affianca il ricorso al registro colloquiale e ad elementi dialettali:

ROMANO: Jep, ti conosco da na' vita e non sei mai venuto a casa mia.

JEP: Casa, mo'! nun t'atteggia! Tu tieni na' camera into n'appartament' pe' studenti, questo tu tieni. Dimmi un po', quella tipetta smorta che ti porti sempre dietro, ci stai insieme?

ROMANO: Magari, c'avrò provato settemila volte, c'avessi tirato fori un bacio, uno!

(…)

ROMANO: Ma che stai a fa' co' sto cappello.

JEP: Sto facenn' a Ginnastica mattutin'.

(…)

ROMANO: Jep, tu hai mai contato le donne con cui sei stato?

JEP: No, non so' bravo in aritmetica.

ROMANO: Io invece so' sempre stato bravo in matematica.

(…)

ROMANO: Senti 'n po', e te co' Orietta 'nvece?

JEP: E chi è st' Orietta mo'?

ROMANO: Come chi è st' Orietta. Stava l'altra sera a casa tua, 'na bella donna è!

Il parlato del personaggio non è in romanesco: si tratta, più che altro, di una varietà di italiano regionale-colloquiale. Su una base linguistica della lingua standard, sono presenti vari tratti dialettali nella fonetica e nella morfosintassi (*'na vita* "una vita", *che stai a fa'* "cosa stai facendo", *co' sto'* "con questo", *'n po'* "un po'" *'na bella* "una bella", *'nvece* "invece"; di origine dialettale è anche la sovraestensione di *te* come pronome soggetto in *e te co' Orietta*, anche se oggi è entrato in uso nell'italiano neostandard, cfr. D'Agostino 2012: 131). Inoltre, dal punto di vista fraseologico, l'espressione *c'avessi tirato fori* "ne avessi tirato fuori" (nel

senso di "ne avessi ricavato"), è anch'essa tipica dell'italiano regionale (cfr. D'Achille-Giovanardi 2001). L'attore, da un lato cerca di adeguarsi al proprio interlocutore (che parla un italiano molto dialettizzato); dall'altro, di fronte all'amico che lo ha "smascherato", si trova in una condizione psicologica in cui può esprimersi un po' più liberamente: esce fuori, pertanto, la sua dialettalità.

Un altro esempio di italiano regionale più marcato lo troviamo al minuto 00.12.40[36]. Romano si trova in auto con la ragazza esangue. I due interagiscono in una situazione comunicativa intima e la lingua dell'attore si differenzia ancora una volta nella dimensione diafasica:

ROMANO: Certo che non m' hai calcolato proprio stasera.

RAGAZZA ESANGUE: Romano, non attaccare con la solita lagna. Non siamo mica fidanzati.

ROMANO: Ti piaceva quello?

RAGAZZA ESANGUE (*distratta senza impegno*): A me piacciono tutti e nessuno.

ROMANO: Chissà com'è che te càpito davanti sempre quando è il turno de nessuno.

RAGAZZA ESANGUE: Domani mi accompagni all'aeroporto?

ROMANO: Sì certo. A che ora?

RAGAZZA ESANGUE: Fra tre ore.

ROMANO: Eh, ma allora forse me conviene buttamme sul divano su da te, pe' lo meno…

RAGAZZA ESANGUE: Dai, vai a casa. Devo preparare ancora la valigia e non voglio nessuno per casa quando faccio la valigia.

ROMANO: Ma io abito su 'a Prenestina.

RAGAZZA: Ti aspetto alle otto.

Il parlato della ragazza non contiene elementi legati alla variazione diatopica, mentre Romano (con la sua solita intonazione romana) utilizza espressioni di origine dialettali quali: *te càpito davanti* (con l'uso del pronome personale *te* al posto dell'italiano *ti*)*, de nessuno, me conviene buttamme* "mi conviene buttarmi", *pe' lo meno* "per lo meno", *su 'a Prenestina* "sulla Prenestina". Nella scelta lessicale notiamo colloquialismi come *non m'hai calcolato* (l'utilizzo del verbo *calcolare* con il significato di "rivolgere l'attenzione"), così come lo stesso *capitare davanti* (nel senso di "essere di fronte"). Colloquiale, e altresì marcato regionalmente, è il *che*

[36] Cfr. idem: 25-26.

in apertura dell'interrogativa retorica (D'Achille-Giovanardi 2001: 67) dell'espressione *chissà com'è che*, la cui forma standard è "chissà perché".

In generale possiamo affermare che anche in Romano si nota una rappresentazione linguistica poco mimetica e decisamente espressionistica. Questa volta, tuttavia, l'espressionismo non va ricercato nel dialetto, quanto nelle forzature "intellettualistiche" dell'italiano, negli stereotipi linguistici utilizzati, nelle frasi ad effetto. Il parlato di Carlo Verdone nel film non è iperdialettale (come nel caso di Jep-Servillo): alla forte intonazione romana, infatti, non corrispondono numerosi elementi lessicali e morfosintattici riconducibili allo stesso codice. Tutto ciò però, a nostro avviso, ha una funzione ideologica ben studiata: il personaggio di Romano deve rappresentare una dialettalità frenata, dissimulata, che non deve apparire. La lingua dell'apparenza è il suo italiano un po' pomposo e artefatto, simbolo della costante ricerca di accettazione sociale. Il dialetto è la lingua dell'autenticità, ma questo deve essere nascosto, anche perché il romanesco ha subito una forte «perdita di prestigio sul piano nazionale, dovuta alla sua debolezza sia strutturale che soprattutto sociolinguistica (…)»[37].

In questo senso, indicativa è la scena in cui l'attore appare per l'ultima volta sullo schermo: si reca da Jep, gli annuncia che lascia Roma perché la città lo ha deluso, vuole trasferirsi definitivamente nel paese dai suoi genitori. Romano lascia il mondo artefatto della Capitale con tutto ciò che essa rappresenta: lascia la vita notturna, i salotti della "Roma bene", il teatro, i pettegolezzi e la lingua fintamente colta. Andando a vivere in un piccolo centro, si reca nel luogo dell'autenticità, dove potrà ritrovare se stesso e finalmente, forse, parlare soltanto in *romanesco*.

4.4 Due voci femminili della stessa Roma

Ci soffermeremo ora su altri due personaggi, rappresentativi questa volta della *romanità al femminile*, che appartengono a due gruppi sociali in un certo senso opposti. La prima si chiama Ramona. È una spogliarellista, sulla quarantina d'anni, appare sullo schermo indossando una specie di vestaglia color carne sopra un bikini. Jep

[37] Cfr. Paolo D'Achille, "Italiano e dialetto a Roma", cit.

(…) la osserva e noi con lui, sorprendendoci di come un certo tasso di volgarità possa convivere in questa donna con una dolcezza recondita, occultata strategicamente da una sofferenza che, al momento, a un primo sguardo, non è decifrabile[38].

Già la vestemica (cfr.3.4) e l'aspetto esteriore ci suggeriscono la classe sociale di appartenenza della donna. Maggiori informazioni, tuttavia, le ricaviamo dal suo parlato. Al minuto 00.57.32[39] interloquisce per la prima volta con lo scrittore, all'interno dello strip-club del padre:

RAMONA: Se cerca 'na ragazza, ce stanno 'e polacche.

Jep: Ma sta scherzando? Ma chi cerca 'sta ragazza. Non cerco nessuna ragazza. Io so' veramente un vecchio amico di suo padre.

RAMONA: Papà nùn c'ha amici.

JEP: Una volta sì. Da ragazzo, quando sono arrivato a Roma, aspettavo che gli amici se ne andassero a casa per venire qua. Era simpatico suo padre, simpatico! M' ha insegnato un sacco di cose. M' ha insegnato per esempio che 'a vodka era volgare.

RAMONA: Papà sa 'n sacco de cose inutili.

JEP: Mi ha chiesto di trovarle un marito.

RAMONA (*ride beffarda*): C'ha 'na fissazione quello pe' que 'a cosa. Ma io non cerco nessun marito.

JEP: Sbaglia! Sbaglia! La famiglia è una bella cosa.

RAMONA: Vero. Ma io nùn so' portata pe' 'e belle cose.

Considerato il *continuum* nelle varietà linguistiche della Capitale (cfr. 4.1), risulta difficile categorizzare in modo preciso la lingua di Ramona. Rispetto al personaggio interpretato da Verdone, troviamo molti più tratti dialettali su tutti i livelli linguistici. Nella morfosintassi si notano gli articoli determinativi e indeterminativi "una" (*'na ragazza)*, "le" (*'e ragazze*), "un" (*'n sacco*); il dimostrativo "quella" (*que 'a cosa*); l'avverbio di negazione "non" unito all'apocope dell'ausiliare "sono" (*nùn so' portata*) e la preposizione "per" (*pe' 'e belle cose*); l'uso del *ci* attualizzante (di origine dialettale, ma entrato nell'italiano neostandard, cfr. D'Agostino 2012: 131) in *nùn c'ha amici*, *c'ha 'na fissazione*. Nella fonetica, tutta l'intonazione è in romanesco molto marcato. Nella scelta lessicale e nella fraseologia ricorrono espressioni di origine dialettale romanesco-gergale, che sono poi entrate nell'italiano colloquiale (cfr.

[38] Sorrentino – Contarello 2013: 89.
[39] Cfr. idem: 90.

D'Achille-Giovanardi 2001), quali: *ce stanno* "ci sono", *'n sacco de cose* "tante cose", *'na fissazione* "un pensiero fisso". In una sola battuta assistiamo ad una commutazione di codice con l'italiano, quando pronuncia la frase *ma io non cerco nessun marito*. Sempre comparando il suo parlato con quello di Romano, si può notare come questa volta la base linguistica nel personaggio non sia l'italiano, bensì l'idioma locale: pertanto la lingua di Ramona appartiene a una varietà più "pura" di romanesco o, per essere più precisi, al dialetto romanesco italianizzato.

In tutto il parlato filmico, l'idioma di Ramona non subirà variazioni dal punto di vista diafasico: non sono presenti significative discrepanze tra il parlato nel dialogo appena descritto (quando Jep è ancora uno sconosciuto, quindi ci si aspetterebbe un registro più formale) con i dialoghi successivi (quando i due hanno raggiunto un certo grado di intimità). A controprova di ciò, al minuto 01.21.26[40] la donna scambia una battuta con personaggio secondario:

> RAMONA: Ma com'è che c'hai tutte 'ste chiavi?
>
> STEFANO: Perché…sono una persona affidabile.

Stefano è una persona altolocata, è un "amico delle principesse" e Ramona l'ha appena conosciuto. Nonostante tra i due ci sia distanza sociale e emotiva, la donna non ha remore a rivolgersi in dialetto e con il *tu* informale. La sua lingua diventa soprattutto il segno di una differenza diastratica: Ramona è una donna di borgata, rappresentante di quella Roma popolare e *coatta* che si trova agli antipodi rispetto al mondo *snob* del centro città. È un personaggio di umili origini e di bassa cultura, schietta nel suo modo di parlare, di comportarsi e di vestirsi: e sarà proprio il suo vestiario, definito «volgare», a essere stigmatizzato da altre comparse. In questo contesto, il dialetto marcato di borgata assume valore altamente simbolico: infatti, «(…) nonostante la continuità con la lingua (o forse proprio per questa) il romanesco è considerato un dialetto proprio e soprattutto di persone incolte e volgari»[41]. Anche se distante culturalmente e socialmente da Jep, Ramona è il suo alterego emotivo e linguistico: tutti e due sono vittime del degrado della città, tutti e due esprimono una forte dialettalità, tutti e due sono genuini, autentici, parlano allo stesso modo in ogni situazione comunicativa; essi sono, in altre parole, i simboli di un forte spirito identitario. Come per Jep, la lingua di Ramona è "sopra le righe", iperdialettale, anche in lei gli autori vogliono "far sentire" l'idioma. Certo, tutto ciò risulta essere poco realistico, anche perché in un contesto formale i romani di bassa estrazione culturale spesso si esprimono in una varietà bassa dell'italiano regionale o in italiano popolare (cfr.

[40] Cfr. idem: 128.
[41] Paolo D'Achille, "Italiano e dialetto a Roma", cit.

D'Achille-Giovanardi 2001): ma questa rappresentazione è funzionale all'ideologia di fondo dell'autore. La spogliarellista, infatti, rappresenta il "Bello" della *romanità al femminile*, che si oppone al "Brutto" delle donne dei salotti borghesi.

Quest'ultime, d'altronde, sono il bersaglio privilegiato della critica di Sorrentino: si veda ad esempio il personaggio di Stefania. La incontriamo per la prima volta al minuto 00.09.14[42], a colloquio con un altro personaggio, Viola:

> VIOLA: Ma chi è quella signora?
>
> STEFANIA: Non la riconosci? È Lorena.
>
> (…)
>
> VIOLA: Mai vista. Vabbè, non faccio testo. Non ho mai avuto la televisione.
>
> STEFANIA: Lo so, Viola, che non c'hai la televisione. Da quando ti conosco, me l'avrai detto almeno una volta al giorno.
>
> VIOLA *(ingenua):* E ora che fa?
>
> STEFANIA: Niente, Che deve fa'!

Da questo dialogo si intuisce facilmente che Stefania è romana: oltre all'accento marcato, utilizza nel discorso il *ci* attualizzante (*non c'hai la televisione*) e un'espressione in italiano regionale (*che deve fa'!*).

Successivamente però, al minuto 00.46.17[43], sarà protagonista di un monologo *de facto*, intervallato dagli interventi di altri personaggi, molto indicativo di ciò che la donna nella pellicola rappresenta. È la stessa scena che abbiamo analizzato in uno stralcio del parlato di Romano (cfr.4.3): ci troviamo sulla terrazza di Jep, c'è un'apparente intimità tra gli interlocutori. I personaggi sono disposti come in un *talk show*, sembra di essere all'interno di un programma televisivo, «si percepisce, (…), una pornografia dei sentimenti tipica della tv-verità» (Gheno 2016: 141).

> STEFANIA: Questa generazione mi fa orrore. Mantenuti per anni da questo Stato, appena scoprono di avere due neuroni, prendono e vanno a studiare e a lavorare in America, a Londra, fregandosene di chi li ha sostenuti. Non hanno nessuna vocazione civile. Io, da ragazza, a Lettere occupata, grondavo vocazione civile.

[42] Cfr. Sorrentino – Contarello 2013: 19.
[43] Cfr. idem: 74-79.

JEP *(ironico)*: Tu grondavi vocazione civile? Lasciamo perdere!

(…)

STEFANIA: Ma dai, Romano, piantala di fare le fusa sempre al tuo idolo. Sei patetico! L'apparato umano era un libro limitatissimo, frivolo, e pretenziosetto come il suo titolo. Questo Jep lo sa benissimo, tant'è vero che ha evitato di scriverne un altro.

ROMANO: Tu invece-…

(…)

STEFANIA: Guardate che l'esperienza della televisione è molto formativa. E quando mi invitano, io ci vado sempre. Io mi sporco le mani, io sperimento, provo. Io non passo la vita a fare la snob.

DADINA: Senti un po', stai dicendo che un romanziere "impegnato" ha una sorta di vantaggio, diciamo salvacondotto, rispetto al romanziere che si occupa, che ne so, di sentimenti?

(…)

STEFANIA: Dadina, la causa per la quale uno impegna la sua vita non è secondaria. Metti l'importanza di costruire una famiglia, di dedicarsi, con sacrificio e impegno, quotidianamente all'educazione dei ragazzi. Io ed Eusebio abbiamo quattro figli. Facciamo insieme un percorso. Progettiamo. Io faccio i salti mortali per essere madre e donna, ma alla fine della giornata sento che sono stata utile, che ho fatto qualcosa di interessante, di importante.

DADINA: E noi invece, che non abbiamo figli, secondo te dovremmo accarezzare l'idea del suicidio?

STEFANIA: Ma non parlo di te, naturalmente.

JEP: Parla di me.

STEFANIA: Dadina, lo sai quanto ti stimo, no? Tu sei una donna cazzuta.

JEP: Usi "cazzuta" in uno dei tuoi undici romanzi?

STEFANIA: Sì, uso la parola "cazzuta" nei miei romanzi. Ci provo a essere moderna.

In realtà, i rapporti tra i personaggi sono basati sulla volontà di apparire, di mostrarsi, di essere originali, quindi sono molto meno intimi e personali di quel che possa sembrare (cfr. Romano in 4.3): alla sincerità si preferisce una «*glassa di gentilezza* dovuta anche a uno scarso grado di "ingaggio emotivo"» (Gheno 2016: 143). Di conseguenza, Stefania si vede costretta a utilizzare un linguaggio che sia adeguato al contesto comunicativo, ma che allo stesso tempo contiene

elementi riconducibili ai disvalori che essa stessa rappresenta. In tal senso, sul piano dell'intonazione, cerca di dissimulare il suo accento romano, esprimendosi con un italiano quasi recitato, artificioso, leggermente scandito. Questa "finzione" è ancora più evidente nei contenuti del discorso e nella scelta lessicale; considerando i primi, utilizza tutta una serie di stereotipi e luoghi comuni culturali quali: i *giovani mantenuti*, i *due neuroni*, la *vocazione civile*, l'*esperienza formativa della televisione*, l'*essere madre e donna*. Come di riflesso, sul versante lessicale, interessante come gli autori la fanno parlare; il personaggio ricorre a un tipo di lessico stereotipato quale: la scelta del verbo *fregarsene*, il ricorso frequente agli alterati come *vitellone, romanzetto*, *ragazzette*[44], *pretenziosetto*; espressioni-cliché come *sporcarsi le mani*, *fare i salti mortali*, *fare un percorso*, il binomio *sacrificio e impegno*, la *donna cazzuta*. Stefania è la rappresentazione caricaturale di quell'*élite culturale* cosiddetta *radical-chic*, che ha l'ambizione di mostrarsi originale distaccandosi dallo *snobismo*, ma che nella realtà dimostra di essere altrettanto *snob*, con l'aggravante di ricorrere ad una lunga serie di banalità e di luoghi comuni tipici di una certa cultura *pop* romana e italiana (idem: 153).

Per concludere il nostro discorso, attraverso la voce di Ramona e Stefania vengono rappresentate due immagini di una stessa Roma: quella popolare, di periferia, genuina e dialettale, che si contrappone a quella artefatta, alto-borghese, "italiana" del centro città. Risulta facile, alla fine, intuire quale Roma preferisca Paolo Sorrentino.

[44] Questi tre termini sono riportati nello stralcio di dialogo con Romano al paragrafo 4.3.

5. Conclusione

Come abbiamo visto nel nostro lavoro, la storia della cinematografia italiana ha seguito l'evoluzione della lingua all'interno della società: in un certo senso, si può affermare che il cinema ha voluto rappresentare, attraverso il proprio mezzo tecnico-artistico, anche i cambiamenti linguistici avvenuti nel Paese. Se si considera l'epoca del fascismo per esempio, quando il regime riteneva urgente una politica di alfabetizzazione della penisola, si è assistito a una generale stigmatizzazione e censura delle varietà dell'italiano, soprattutto di quelle diatopiche: ciò ha interessato anche la lingua cinematografica che, in maniera più o meno rigida, è stata "purificata" da tutti quegli elementi riferibili agli idiomi locali. Dopo le devastazioni subite durante la seconda guerra il popolo italiano, sospinto da alcuni movimenti politici e culturali, ha sentito l'esigenza di ricostruire il paese, partendo questa volta dalle proprie origini, cioè da quella identità locale rappresentata dal dialetto. Abbiamo assistito pertanto, dagli anni cinquanta in poi, a una lenta e progressiva riscoperta delle varietà diatopiche, riprodotte nelle pellicole raramente in modo realistico e spesso con finalità comiche e come *macchie di colore*.

Tuttavia, nella cultura italiana le tendenze pro-dialettali erano ancora marginali: con la diffusione dei mass media (e della televisione in particolare) sempre maggiori sono state le spinte volte a favorire l'unificazione linguistica dell'Italia; di conseguenza nel cinema la rappresentazione della dialettalità ha subito un processo di italianizzazione, sia in fase di composizione della sceneggiatura che in fase di doppiaggio. Tutto questo fino agli anni novanta. Fino a quegli anni, dal punto di vista sociolinguistico, si riteneva che l'idioma locale fosse destinato a una «morte annunciata», cioè che «(…) nel volgere di qualche generazione, i dialetti sarebbero scomparsi, in qualità di idiomi autonomi, dal repertorio italiano» (D'Agostino 2012: 193). Invece non è stato proprio così: il dialetto ha subito un vero e proprio processo di «Resurrezione» linguistica (ibidem). Questa tendenza è evidente nel cinema italiano dagli anni ottanta in poi, grazie all'avvento sullo schermo dei *nuovi comici*, agli apporti dati dalla corrente del *neo-neorealismo*, e al *plurilinguismo* cinematografico degli ultimi anni.

Resta da chiedersi ora che valore abbia il film di Sorrentino *La grande bellezza* all'interno del contesto storico appena sintetizzato. Abbiamo visto nel nostro lavoro come la rappresentazione delle varietà linguistiche nel film non sia quasi mai realistica, quanto piuttosto sia il frutto di un lavoro di scrittura creativa e dell'interpretazione artistica da parte degli attori, allo scopo di "esagerare" l'idioma (sia esso diatopico, diastratico, o standard). Questo *espressionismo* linguistico è conseguenza diretta dell'arte cinematografica, che spesso (e talvolta

necessariamente) deve creare dei personaggi emblematici e simbolici, che cioè rappresentino un vissuto che possa fare "da specchio" al contesto sociale dello spettatore. Per questa ragione, che la rappresentazione cinematografica del dialetto sia iperdialettale e poco mimetica (alla stregua della maggior parte dei film *plurilingue* contemporanei) non riteniamo sia necessariamente un lacuna. In Sorrentino, piuttosto, si nota un forte interesse per la dialettalità, vista come genuinità nell'espressione e nei comportamenti, cioè carica di valori positivi. Nel dualismo tra il "Bello" e il "Brutto" della società italiana contemporanea, la lingua assume un ruolo simbolico non secondario: il dialetto diventa metafora della "bellezza", perché è la lingua della memoria, è la lingua dell'identità, è la lingua dell'autenticità. Il disvalore, la "bruttezza", sono rappresentati dall'idioma intellettualistico *radical-chic*, povero nel contenuto come nella forma, vuoto, stereotipato, incapace di parlare ai sentimenti. In altre parole Sorrentino, con questo film, dimostra di essere, tra gli altri, l'esponente autorevole di una «nuova dialettalità» cinematografica, che ha l'obiettivo di restituire prestigio sociale all'idioma locale, non più visto come lingua "inferiore" rispetto allo standard, ma come avente la stessa dignità e, per certi versi, di dignità "superiore".

Bibliografia

BALBONI, Paolo – CAON, Fabio, *La comunicazione interculturale*, Marsilio, Venezia, 2015, pp. 53-78.

BERRUTO, Gaetano, *Fondamenti di sociolinguistica*, Laterza, Roma – Bari, 2003.

BERRUTO, Gaetano, *Prima lezione di sociolinguistica*, Editori Laterza, Roma – Bari, 2006.

BERSTEIN, Basil, *Class, codes and control,* Vol.I, *Theoretical studies towards a sociology of language,* Routledge, London, 1971/2003.

CADORNA, Giorgio Raimondo, *Introduzione alla sociolinguistica,* UTET, Torino, 1987.

COSERIU, Eugen, *Lezioni di linguistica generale,* Boringhieri, Torino, 1973.

D'ACHILLE, Paolo – GIOVANARDI, Claudio, *Dal Belli ar Cipolla. Conservazione e innovazione nel romanesco contemporaneo,* Carrocci, Roma, 2001.

D'AGOSTINO, Mari, *Sociolinguistica dell'Italia contemporanea*, il Mulino, Bologna, 2012.

DE MAURO, Tullio, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Laterza, Bari, 1970.

FLORIS, Antioco – GIRINA, Ivan, "Il linguaggio del nuovo cinema sardo. Ipotesi di un'estetica del locale tra stili, temi e paradigmi di produzione", in GARGIULO, Marco, *Lingue e linguaggi del cinema in Italia,* Aracne, Roma, 2015/2016, pp. 237-265.

GARGIULO, Marco, "(Neo)dialettalità urbana nel cinema italiano degli anni 2000", in MARCATO, Gianna, *Dialetto uno nessuno centomila*, CLEUP, Padova, 2017, pp. 395-402.

GHENO, Vera, "La grande incertezza", in GARGIULO, Marco, *Lingue e linguaggi del cinema in Italia,* cit., 2106, pp.137-156.

GIORDANO, Federico, "il cinema del Sud Italia. Persistenze e nuovi linguaggi", in GARGIULO, Marco, *Lingue e linguaggi del cinema in Italia,* cit., 2015, pp. 299- 236.

LABOV, William, *The social stratificacion of English in New York City*, Cambridge University Press, Washington, 1966/2009.

MARCATO, Carla, *Dialetto, dialetti e italiano*, Il Mulino, Bologna, 2002.

MARCATO, Gianna, *Dialetto uno nessuno centomila*, CLEUP, Padova, 2017.

MELDOLESI, Claudio, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano,* Bulzoni, Roma, 1987.

MEREU, Myriam, "Cent'anni di "insolitudine". Analisi della lingua del cinema in Sardegna dal 1916 al 2013", in GARGIULO, Marco, *Lingue e linguaggi del cinema in Italia,* cit., 2015, pp. 267-295.

PASOLINI, Pier Paolo, *Empirismo eretico,* Garzanti, Milano, 1974/1991.

PIERUCCI, Giulia, "Da *La dolce vita* a *La grande bellezza*", in GARGIULO, Marco, *Lingue e linguaggi del cinema in Italia,* 2016, cit., pp.157-172.

PIETRINI, Daniela, "La napoletanità di Totò", in ARONICA/FREZZA/PINTO, *Totò. Linguaggi, maschere del comico*, Quad. Dip. Di Scienze della Comunicazione- Università di Salerno, Salerno 2004, pp. 109-129.

PUCCI, Pietro, *Impasto dialettale nel linguaggio del cinema,* in "Società", XV, pp. 824-831.

RAFFAELLI, Sergio, "Il parlato cinematografico e televisivo", in *Storia della lingua italiana. II. Scritto e parlato*, a cura di SERIANNI e TRIFONE, Einaudi, Torino 1994, pp. 271-290.

RAFFAELLI, Sergio, *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano*, Le Lettere, Firenze, 1992.

ROSSI, Fabio, "Il Dialetto e il Cinema", in CORTELLAZZI/MARCATO/DE BLASI/CLIVIO, *I dialetti italiani. Storia, struttura, uso*, Utet, 2002a, pp.1035-1047.

ROSSI, Fabio, *La lingua in gioco. Da Totò a lezione di retorica,* Bulzoni, Roma, 2002b.

ROSSI, Fabio, *Il linguaggio cinematografico*, Aracne Editrice, Roma, 2006.

ROSSI, Fabio, "La riduzione del caos", in GARGIULO, Marco, *Lingue e linguaggi del cinema in Italia*, cit., 2015, pp. 40-78.

SABATINI, Francesco, *La lingua italiana. Come funziona, come si usa, come cambia*, Giunti, Milano, 1997.

SETTI, Raffaella, *Identità e unità nella lingua del cinema italiano,* in MARASCHIO, Nicoletta – CAON, Fabio, (a cura di), *Le radici e le ali,* UTET, Torino, 2010, pp. 204-2016.

SOMMARIO, Giuseppe, "Il balbettio dell'anima di Massimo Troisi conquista l'Europa", Humanities, II, 3, 2013, pp. 13-14.

SORRENTINO, Paolo – CONTARELLO, Umberto, *La grande bellezza*, Skira, Milano, 2013.

TELMON, Tullio, *Guida allo studio degli italiani regionali*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 1990.

TELMON, Tullio, *Le minoranze linguistiche in Italia,* Edizioni dell'Orso, Alessandria, 1993.

TERRACINI, Benvenuto, *Conflitti di lingue e di cultura*, Torino: Einaudi, 1957/1996.

Sitografia

CAROTENUTO, Aldo, "Mughini: il mio isolamento totale e supponente", in «La Repubblica», 30 Dicembre 2013, https://www.repubblica.it/cultura/2013/12/30/news/mughini_il_mio_isolamento_totale_e_supponente-74768883/?ref=search, consultato il 10/10/2020.

CASALI, Arnaldo, "Brancaleone nel racconto di Monnicelli", in «Festival del Medioevo», 31 Luglio 2016, https://www.festivaldelmedioevo.it/portal/brancaleone-nel-racconto-di-monicelli/, consultato il 15/10/2020.

D'ACHILLE, Paolo, "Italiano di Roma", 2011, in TRECCANI, «Enciclopedia dell'italiano», https://www.treccani.it/enciclopedia/italiano-di-roma_(Enciclopedia-dell'Italiano)/, consultato il 14/11/2020.

D'ACHILLE, Paolo, "Italiano e dialetto a Roma", 26 Gennaio 2011, in TRECCANI, «Enciclopedia dell'italiano», https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/italiano_dialetti/D_Achille.html, consultato il 14/11/2020.

SONCINI, Gaia, "Che cosa sono le vibrazioni? Quella cosa che cerchi quando non trovi una trama", 8 Giugno 2013, http://www.guiasoncini.com/2013/05/22/che-cosa-sono-le-vibrazioni-quella-cosa-che-cerchi-quando-non-trovi-una-trama/, consultato il 13/11/2020.

TRECCANI, «Enciclopedia dell'italiano», https://www.treccani.it/enciclopedia/superstrato, consultato il 2/10/2020.

TRECCANI, «Enciclopedia dell'italiano», https://www.treccani.it/enciclopedia/sostrato, consultato il 2/10/2020.

TRECCANI, «Enciclopedia dell'italiano», https://www.treccani.it/enciclopedia/adstrato, consultato il 2/10/2020.

TRECCANI, «Enciclopedia dell'italiano», https://www.treccani.it/enciclopedia/geosinonimi_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/, consultato il 2/10/2020.

Indice dei film

Avanti c'è posto… (Mario Bonnard, 1942).

Basilicata coast to coast (Rocco Papaleo, 2010).

Bellas mariposas (Salvatore Mereu, 2012).

Benvenuti al Sud (Luca Miniero, 2010).

Bianco rosso e verdone (Carlo Verdone, 1981).

Brancaleone alle crociate (Monicelli- Age e Scarpelli, 1970).

Fame chimica (Antonio Bocola - Paolo Vari, 2003).

Gomorra (Matteo Garrone, 2008).

I cento passi (Marco Tullio Giordana, 2000).

Il seme della discordia (Pappi Corsicato, 2008).

Il signor Max (Mario Camerini, 1937).

La cena delle beffe (Alessandro Blasetti, 1942).

La dolce vita (Federico Fellini, 1960).

La grande bellezza (di Paolo Sorrentino, 2013).

L'armata Brancaleone (Monicelli- Age e Scarpelli, 1966).

La terra di mezzo (Matteo Garrone, 1996).

La terra trema (Luchino Visconti, 1948).

Maddalena zero in condotta (Vittorio De Sica, 1940).

1860 (Alessandro Blasetti, 1934).

Mimì metallurgico ferito d'onore (Lina Wertmüller, 1972).

Nuovo cinema paradiso (Giuseppe Tornatore, 1988).

Ore 9: lezioni di chimica (Mario Mattioli, 1941).

Pane, amore e fantasia (Luigi Comencini, 1953).

Ricomincio da tre (Massimo Troisi, 1981).

Roma città aperta (Roberto Rossellini, 1945).

Romanzo criminale (Michele Placido, 2005).

Scusate il ritardo (Massimo Troisi, 1983).

Suburra (Stefano Solima, 2015).

The Godfather (*Padrino*, Francis Ford Coppola, 1972).

Totòtruffa62 (Camillo Mastrocinque, 1961).

Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare di agosto (Lina Wertmüller, 1974).

Sommario e parole chiave in italiano e in croato

Sommario

Varietà dell'italiano contemporaneo ne *La grande bellezza* di Paolo Sorrentino

La sociolinguistica può essere definita come una *linguistica socialmente realistica*, capace di interpretare i fatti linguistici alla luce dell'influenza che la società ha sugli idiomi e sul loro funzionamento. Essa osserva la lingua secondo un criterio d'analisi fondamentale: la variabilità. Il cinema italiano ha voluto rappresentare, attraverso il proprio mezzo tecnico-artistico, i cambiamenti sociali e linguistici avvenuti nel Paese, e si è contraddistinto per una lenta e progressiva riscoperta delle varietà linguistiche parlate dal popolo italiano, con un focus particolare sui dialetti. Analizzare sociolinguisticamente gli idiomi cinematografici vuol dire essenzialmente verificarne le funzioni all'interno degli intenti comunicativi e dell'ideologia dell'autore. Accanto a un breve excursus storico-linguistico sulla rappresentazione delle varietà regionali e dialettali nel corso della storia della cinematografia italiana, questa tesi di laurea effettua un'analisi del parlato filmico ne *La grande bellezza* di Paolo Sorrentino. Lo scopo è quello di verificare in che modo vengano rappresentate le varietà diatopiche, diastratiche e diafasiche nella pellicola e quale funzione abbia la variazione linguistica nella caratterizzazione dei personaggi e nel messaggio di fondo del regista.

Parole chiave: varietà linguistiche, dialetto, plurilinguismo, espressionismo linguistico, funzioni linguistiche

Sažetak

Varijeteti suvremenog talijanskog jezika u *La grande bellezza* Paola Sorrentinija

Sociolingvistiku možemo definirati kao *društveno realističnu lingvistiku* koja jezične činjenice tumači kroz prizmu utjecaja koji društvo ima na jezik i na način njegova funkcioniranja. Jezična varijabilnost temeljni je kriterij sociolingvističke analize. Kroz tehnička i umjetnička sredstva koja ima na raspolaganju, talijanska kinematografija predstavlja društvene i jezične promjene koje su se dogodile u zemlji. Poseban je uspjeh postigla polaganim, ali postojanim uključivanjem varijeteta govorenih u talijanskome narodu, u prvom redu dijalekata. Sociolingvistička analiza govora u filmu podrazumijeva analizu funkcija jezičnoga djelovanja i ideoloških namjera autora. Ovaj diplomski rad pruža kratki povijesno–lingvistički pregled s ciljem predstavljanja upotrebe regionalnih i dijalektalnih varijeteta kroz povijest talijanske kinematografije, te provodi istraživanje filmskoga govora u filmu *La grande bellezza* Paola Sorrentinija. Cilj je istražiti na koji se način u filmu prikazuju dijatopijski, dijastratijski i dijafazijski varijeteti te koju ulogu pri jezičnoj karakterizaciji likova i temeljnoj poruci režisera igra varijacija u jeziku.

Ključne riječi: jezični varijeteti, dijalekt, višejezičnost, jezični ekspresionizam, jezične funkcije