

**Marcello Giusto**

Università Adam Mickiewicz di Poznań

## Evoluzione dell'italiano trasmesso sulla base dell'analisi sociolinguistica del parlato di tre film

### 1. Introduzione

L'analisi del linguaggio utilizzato in film che trattano lo stesso soggetto, ma che sono girati in periodi diversi, non si realizza solo tramite lo studio dei fenomeni linguistici che vi appaiono, ma è necessario tener conto dei cambiamenti storici e culturali che determinano, e a loro volta influenzano, la complessa struttura linguistica del parlato filmico. Infatti, lo scopo della nostra analisi è quello di paragonare il linguaggio presente in tre film italiani: *Il signor Max* (1937) di Mario Camerini, *Il conte Max* (1957) di Giorgio Bianchi e *Il conte Max* (1991) di Christian De Sica. Benché siano accomunate da uno stesso soggetto, queste produzioni di periodi diversi si differenziano dal punto di vista delle scelte linguistiche. Si intende dunque esaminarne e confrontarne le dinamiche temporali, nonché il modo in cui le preferenze linguistiche mirino a caratterizzare personaggi e situazioni, prendendo a modello il repertorio verbale a disposizione, imitando o riflettendo usi e comportamenti reali del parlato.

A causa dell'ampiezza dell'argomento ci preme precisare che il presente lavoro non ha la pretesa di essere esaustivo e andrebbe considerato piuttosto come sunto di uno studio più ampio<sup>1</sup>.

### 2. Il linguaggio filmico

Analizzando il linguaggio filmico è bene ricordare che, dal punto di vista sociolinguistico, si tratta di un sottocodice del *parlato trasmesso*, ovvero di quella *varietà diamesica* situata a metà del *continuum* parlato-scritto, definito da Nencioni (1976) *parlato-scritto* e *scritto-parlato*, che poi Sabatini (1982) indicherà come tipi di *parlato trasmesso*, essendo veicolati mediante strumenti di produzione, registrazione e ricezione di suoni. Riprendendo le parole di Cristina Lavinio (1986: 19), il *parlato non spontaneo* o *recitato* è la lettura ad alta voce di qualunque scritto, dunque un parlato creato appositamente "per essere detto (come se non fosse scritto)". Raffaelli (1992: 152-153) lo definisce "parlato riprodotto (meccanicamente)", ovvero un dialogo

---

<sup>1</sup> Si confronti a tal proposito *L'italiano trasmesso e la sua evoluzione – analisi sociolinguistica del parlato filmico in Italia dagli anni '30 fino agli anni '90 del XX secolo* (Giusto 2016), tesi magistrale discussa il 14 ottobre 2016 presso l'Università "Adam Mickiewicz" di Poznań.

scritto che ha luogo in una situazione ricostruita in modo più o meno fittizio e viene trasmesso attraverso un canale fonico-visivo. Il parlato filmico non è autentico, poiché è costruito su una sceneggiatura che si rifà a modelli del repertorio verbale, le cui scelte possono essere dettate da una certa ricerca espressiva o tematica, spesso in linea con le vicende storiche e culturali del tempo.

È quindi evidente come il parlato filmico, tenendo conto non solo del contesto diamesico ma anche di quello diastratico, diatopico e diacronico, abbracci un ampio ventaglio di varietà linguistiche di epoche diverse.

### 3. Panorama storico-linguistico

Dopo il 1930, anno dell'approdo del cinema sonoro in Italia, la maggioranza della popolazione italiana era ancora analfabeta: il dialetto costituiva il mezzo di comunicazione ordinario o esclusivo, mentre nel parlato comune si faceva strada un italiano marcato da tratti regionali. In questa situazione il cinema doveva far fronte a un duplice vincolo linguistico: il modello del linguaggio filmico era il linguaggio letterario *scritto* ereditato dalle didascalie del muto, mentre il *parlato* era frantumato in una serie di dialetti e varietà regionali. Ettore Allodoli (1937: 4-5) e Paolo Milani (1938) rilevando la necessità di un adeguamento verso toni meno sostenuti, più colloquiali, in una ricerca di mezzi linguistici adatti alle esigenze della comunicazione, nonché alle aspettative del pubblico, decisero di introdurre elementi morfosintattici e lessicali tratti dal dialetto, in linea con un certo realismo dei protagonisti (Raffaelli 2001: 977). Sono queste le scelte linguistiche che si riscontrano nelle produzioni dell'epoca di Mario Camerini e di Alessandro Blasetti, che portano all'uso di un italiano antiteatrale, antiletterario e antipurista, aperto a nuove soluzioni e a modelli dialettali o stranieri, in contrasto con le ideologie del regime fascista di quegli anni.

Dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale il rilancio della società italiana rimise in moto la ricerca di un linguaggio adatto all'eterogenea produzione nazionale, in linea con la crescente popolarità del cinema. Fu il terreno favorevole per il Neorealismo, convenzionalmente inaugurato con *Roma città aperta* (1945) di Roberto Rossellini, film nel quale, in nome di una rappresentazione veritiera, appare il composito repertorio di codici e di registri usato nelle reali situazioni locali, urbane o rurali (fatto di romanesco, tedesco e qualche anglicismo), incastonato in un italiano formale. Dunque, la lingua del cinema italiano si estese ulteriormente accogliendo anche varietà regionali, con l'uso di un parlato "italo-dialettale" creato sulla falsariga del mistilinguismo in uso nella comunicazione reale, con strutture discorsive dei dialetti depurati dai tratti meno comprensibili al pubblico nazionale. Il romanesco iniziò a essere usato quasi esclusivamente come migliore fonte per la rappresentazione della realtà linguistica degli anni Cinquanta.

Negli anni Sessanta questa libertà di adattare i dialoghi ai bisogni espressivi si sviluppò ulteriormente, consolidandosi negli anni Ottanta e Novanta in evoluzioni e scelte linguistiche sempre più variegata: con una frequenza d'uso altissima, si iniziarono a sfruttare gli italiani regionali – soprattutto toscano, romanesco e varietà meridionali – portati sul grande schermo dai cosiddetti "nuovi comici", fra quali

Benigni, Nuti, Verdone e Troisi, che rivitalizzarono dunque gli inserti dialettali nella lingua filmica.

#### 4. *Corpus*

I tre film del *corpus* sono accomunati non solo dal soggetto – il secondo e il terzo sono due remake del primo –, ma anche dalle presenze attoriali: nell'originale Vittorio De Sica è il protagonista; nel secondo interpreta il conte Max Orsini Varaldo, mentre Alberto Sordi è il personaggio principale; nel terzo Christian De Sica, figlio di Vittorio, è regista e protagonista.

A grandi linee, la trama, ripresa nelle due nuove versioni con licenze sempre più ampie rispetto all'originale, si sviluppa come segue: un ragazzo di umili origini – giornalista nel primo e nel secondo film, meccanico nel terzo –, ma dai grandi sogni, una volta all'anno si concede un viaggio lussuoso spacciandosi per il conte Max Varaldo. Nei panni del nobile inizia a corteggiare una signora dell'alta società, mentre nella vita reale si ritrova a fare il filo a una ragazza di estrazione popolare – cameriera nelle prime due versioni, modella in quella più recente. Il protagonista, estenuato dalla difficile gestione del doppio ruolo, nonché deluso da ricchezza e nobiltà, finirà per apprezzare la semplicità della propria vita e l'amore autentico per l'umile ragazza.

I tre film sono accomunati fra loro anche da un doppio *fil rouge* linguistico: da un lato, il contrasto fra linguaggio alto degli aristocratici e quello basso dei personaggi più popolari; dall'altro, quello della "romanità" portata sul grande schermo dai protagonisti interpretati da Vittorio De Sica, Alberto Sordi e Christian De Sica, i quali costituiscono idealmente un cerchio che si chiude ricongiungendo De Sica padre al figlio.

#### 5. *Analisi*

La struttura dei linguaggi e dei personaggi del film originale *Il signor Max* (1937) ci dà uno schema di partenza sul quale basarsi per confrontare e analizzare i fenomeni presenti nelle due produzioni successive. Nel rispecchiare la tendenza tipica del genere dei *telefoni bianchi* (espressione usata per indicare quei film d'epoca in cui comparivano dei telefoni bianchi come simbolo di benessere sociale), il film ricorre a un italiano rispettoso della norma grammaticale che può essere considerato come una cornice in cui racchiudere una serie di altre varietà linguistiche: l'italiano degli aristocratici, i forestierismi e le lingue straniere, l'italiano regionale o dialettizzato dei personaggi popolari. Questa dicotomia linguistica è, da parte di Camerini, un modo per contrapporre i personaggi aristocratici con quelli popolari. Al centro di questa dicotomia linguistica, troviamo Gianni, il protagonista, che sin dall'inizio mostra una forte capacità di *code-switching* e *code-mixing*, in quanto passa da una varietà all'altra con una certa disinvoltura.

### 5.1. La lingua degli aristocratici

Gli aristocratici del film originale parlano un italiano forbito, connotato da elementi lessicali ricercati e da tratti fonetici estremizzati, come la cosiddetta <ɾ> *moscia* – stereotipo di nobiltà – e l'uso di vocali sempre chiuse, riscontrabili soprattutto nel birignao di stampo settentrionale di Donna Paola: «Ah, l'Oriente! *Il mio* Oriente! Shanghai, *che amore!*».

Anche nel primo rifacimento gli aristocratici, ma anche il portiere dell'albergo, parlano un italiano corretto e impostato, usando però meno espressioni ricercate che nel film originale. In particolare, per differenziare la lingua dell'alta società da quella comune si nota l'uso di modi e tratti fonetici caricaturali estremizzati che hanno il loro apice nel parlato della baronessa Elena di Villombrosa, con l'immancabile <ɾ> *moscia* e nella pronuncia artificiosamente impostata di certe espressioni del conte Max Orsini Varaldo che, nell'ultima versione, costituiscono quasi gli unici elementi superstiti di questa varietà.

Inoltre, a differenza dei film precedenti, nell'ultimo rifacimento gli aristocratici, per lo più stranieri, non parlano un italiano corretto, bensì si esprimono in un italiano maccheronico marcato dagli aspetti fonetici e lessicali delle loro lingue madri. È il caso, per esempio, dell'italo-tedesco della ricca Marika Lindenmayer:

Marika: «Non c'è niente *d'Italia* che [io] non ama, *specialmente* gli italiani»

Marika: «*Io non fortunata* come mio marito. Ma importante è non *vinzere...*»

Alfredo: «È *partezipare!*»

Marika: «Ti piace *mio* collezione?»

Marika: «Io e Pierre vita *separato*»

Come si nota, il suo linguaggio è caratterizzato da pronuncia e morfosintassi “esotiche” e dall'imitativa <ɾ> tedesca marcata, evidenziati comicamente anche dalla risposta del protagonista nel terminare il famoso aforisma. Si segnala inoltre la trovata della scena dei calci in gesso giocata sulla similitudine fra i suoni [tʃ] e [dʒ] dovuta alla storpiatura tedesca dell'italiano:

Marika: Lo metteremo nel *cesso*.

Alfredo: Come nel *cesso*?

Marika: (*scandendo*) Nel *gesso!*

### 5.2. I forestierismi e le lingue straniere

I forestierismi usati dagli aristocratici, attraverso il loro (ab)uso, costituiscono nel film originale la condanna morale dei personaggi alto-borghesi e del loro linguaggio forzatamente e volutamente snobistico, tipico dell'alta società interbellica (Rossi 2005: 133 e Ruffin, D'Agostino 1997: 48–49). Lo si può notare nell'uso ricorrente del francesismo *coterie* ‘cricca, gruppo ristretto di persone’ – ad esempio nella battuta di Donna Paola “Sì, abbiamo avuto una bellissima traversata, un tempo divino e una *coterie* così simpatica!” – nonché degli anglicismi *cheerio!*, usato per brindare sostituendo l'italianissimo e popolare *salute!*, e *bridge*, il gioco di carte che all'epoca era uno dei tipici passatempi degli aristocratici, un immancabile *status symbol* dell'alta

società. Questi forestierismi arricchiscono il codice degli altolocati con elementi gergali del linguaggio tecnico del *bridge*: nell'ultima parte del film, durante la partita, Gianni-Max, che non sa giocare, tergiversa e l'agiato Riccardo lo riprende: "A *bridge* non si parla: ognuno fa il suo *bitting* [*dichiarazione, licitazione*] e *stop!*".

Si gioca con i forestierismi anche con funzione comica mettendoli in bocca ai personaggi popolari per creare equivoci linguistici, come ad esempio accade quando Gianni racconta all'amico-collega Beppe come passava il tempo in compagnia dei nobili (a) o quando dice di essere stato ormai accettato fra gli altolocati (b):

- (a) Gianni: [A una cer]t'ora si faceva il *bridge*...  
 Beppe: Che?  
 Gianni: Il *bridge*.  
 Beppe: E che è?  
 Gianni: Un gioco | si fa con le carte.  
 Beppe: Ah | E tu ci sapevi fare?  
 Gianni: Io no, guardavo | Oh, ma nessuno si è accorto che non ci sapevo fare...  
 Beppe: Beh, ma scusa: al tennis guardavi, al *briggio*...  
 Gianni: *Bridge! Bridge!*  
 Beppe: Eh, vabbè... E allora che cosa facevi?
- (b) Gianni: Io adesso vado a vivere con loro, Eh, faccio parte della loro *coterie!*  
 Beppe: Che è?  
 Gianni: Sì, vuol dire che sto lì, con loro...  
 Beppe: Ah, *codri*...  
 (poco dopo, il giornalista Gianni indossa gli abiti eleganti di Max Varaldo)  
 Gianni: Il *paletot!* Come sto?  
 Beppe: Stai una vera... *codri!*

È evidente come Beppe storpi le parole straniere a lui sconosciute secondo modalità ritenute tipiche dell'italiano popolare, utilizzando erroneamente modelli di lingua alta sentiti come elevati. Similmente, l'ipercorrettismo forzato dovuto alla ricerca di adeguarsi a quella lingua talvolta artificiale dell'alta società è rintracciabile in Gianni nella scena in cui, parlando con Beppe, prende del bicarbonato per ovviare ai problemi digestivi dovuti ai troppi *whisky* bevuti:

- Beppe: Hai male allo stomaco?  
 Gianni: Eh, capirai... sette *whiskies*...  
 Beppe: Sette che...?  
 Gianni: *Whiskies*.  
 Beppe: E che cos'è?  
 Gianni: Una specie di liquore.

Nel film del 1957 si nota un ampliamento dell'uso delle lingue straniere. Come nell'originale, il film si apre con uno sguardo alla vita quotidiana del giornalista in Via Veneto. Se nel film di Camerini un'idea di realismo è rintracciabile solamente negli strilli dei due edicolanti, nel film di Bianchi la stessa scena assume sostanzialmente la forma di un vero ritratto neorealista: in tre minuti Alberto vende il giornale

a un'americana, a un tedesco, a un inglese e a una francese parlando – o imitando comicamente – le lingue di ognuno degli interlocutori. Nel film, inoltre, il ruolo di linguaggio sofisticato non è più affidato all'inglese ma allo spagnolo, inserito nel parlato filmico dall'allevatore di tori Don Juan de Figueroa, uno degli altolocati che frequenta Alberto. La scelta pare motivata dalle convenzioni dell'epoca: grazie alla sua orecchiabilità, lo spagnolo si presta a essere utilizzato come lingua ricercata e ostentativa, nonché come idioma maccheronico per mascherare l'identità di impostori (Ruffin, D'Agostino 1997: 52): Don Juan infatti mentirà circa il suo fidanzamento con la baronessa. Egli non si esprime sempre in uno spagnolo corretto. Spesso fa uso di una versione italianizzata che, anche grazie alle analogie fra le due lingue, non pregiudica la comprensione: "Il Conte Orsini viene *en España* con *nosotros*, *verdad?*", "No tenga paura, Max", "Vuoi che rimanga con *tigo?*", "Mi compagnia non te gradisce più?". Inoltre, con particolare riferimento al linguaggio di Sordi, lo spagnolo italianizzato è usato come fonte di comicità tramite storpiature, come avviene nella battuta "Andamos, andamos!".

Seppur con dei limiti, anche nel terzo film il protagonista mostra di saper destreggiarsi con le lingue straniere, in particolare con il francese o meglio, per fini comici, con una sua versione italianizzata marcata da una forte imitazione ritmica e dell'accento. Si rivolge ripetutamente ai ricchi francesi con il saluto "Piascèr!"; quando viene presentato in francese come "Un aristocrate romain" Alfredo-Max aggiunge "Con *palace* sito *sentro* *storicò* e *pour les vacances* er *villone* de Velletri. Sto messo male, eh?". In questi esempi si ravvisa un evidente *code-mixing* poliedrico fra francese corretto e maccheronico, italiano e romanesco. A volte esaspera i tratti prosodici giungendo perfino al dialetto pugliese: "A Rom, j'ai un *bottèg* e a *nott*, *sopr*, je *teng 'a cas*, così quando sono *stanc* e *me* voglio *riposére* vado a *cchès*" ('A Roma, ho una bottega e di notte, sopra, ho la casa, così quando sono stanco e mi voglio riposare vado a casa').

Angelina – la cameriera ispanofona del vero Conte Max che, per affezione al vecchio governante, lui chiama Giovanni – parla uno spagnolo corrente, benché spesso sia italianizzato o maccheronico: "È Alfredo, *señor* Conte!", "El Conte *me* paga lo stipendio, *el* Conte *me* *puede* chiamar Giovanni come *el* suo *viejo* maggiordomo!", "No te *permitto!*" (già presente nel secondo film). Talvolta si esprime con un'esasperazione dei tratti, spingendosi verso il dialetto napoletano: "Bueno! *Porque* *aqui* no *tenimos* *dinero* neanche *pe' accattà* la *colazio*", "Alfredo, non far l'*espiritoso*, *me* *intiendi?* Hai *capito* *bbene?*", "Pace all'*anema* *soja*".

### 5.3. Italiano regionale e dialettale

L'italiano regionale con tratti dialettali romaneschi più o meno marcati è riscontrabile nel film originale. Ciò è evidente soprattutto in Gianni, quando smette i panni di Max, e nei personaggi secondari, in particolare in Beppe, in modo da confermarne e renderne più evidente e veritiera l'umile estrazione sociale. Il cambio volontario di registro si nota per esempio quando Gianni, inaspettatamente riconosciuto da Lauretta che lo crede il signor Max, per attenuare i dubbi della ragazza, ricorre al codice regionale, marcando i caratteri più dialettali della parlata:

Lauretta: Senta, giornalista, mi dà «Vogue»? | (*dopo un attimo di stupore*) Signor Max!

Gianni (*inizialmente esterrefatto*): Signor Max? Io il Signor Max? | (*a Beppe*) Ma che **vvole?** (*a Lauretta*) Ma scusi, che **vvole** Lei?

Lauretta: Oh, ma | sembra incredibile, sa?

Gianni: Scusi, Lei vuole «Vogue»?

Lauretta: Sì, «Vogue».

Gianni: E adesso **jelo** prendo. [...] **Signorì**, Lei mi guarda sempre | magari guardasse me per me, ma Lei mi guarda per il Signor **Mak-s**...

Notiamo quindi la geminazione delle consonanti in raddoppiamento sintattico (qui <v>): la forma *vole* 'vuole' del verbo romano *volé* ('volere'); l'uso del pronome indiretto di terza persona singolare *je* ('le, gli') – marcata dalla palatalizzazione di [ʎ] in [j]:] e successivo scempiamento di quest'ultima – combinato con *lo*; l'apocope allocutiva in *signorì* ('signorina') e l'accentuazione della pronuncia di <x> nella parola "straniera" (nel senso di lontana dal repertorio regionale-lessicale) *Max* qui resa [k.s] se non addirittura quasi come sonora lene [g.s].

Nel secondo film trionfa l'italiano regionale e il romanesco di Sordi in tutte le sue tipiche espressioni, come l'interiezione "*Ahò!*", che non solo caratterizza il parlato medio del giornalista Alberto, ma compare talvolta anche quando veste i panni del conte Max Orsini, soprattutto nelle battute umoristiche o per rimarcare la propria estrazione sociale. Per esempio, "*Mo' fa il fanatico perché c'ha i tori!*", in cui si nota la forma romanesca *mo'* per *ora* e l'uso del verbo *ciavere*; il caratteristico insulto romano "*A bbrutti!*" con il tipico utilizzo preaggettivale della preposizione *a* davanti agli appellativi, in funzione vocativa.

In questo rifacimento ritroviamo l'interessante scena nella quale il giornalista viene riconosciuto da Lauretta che lo crede il conte Max. Alberto abbassa il proprio registro:

Alberto (*dandole la rivista*): «*Life*», centocinquanta lir... (*esterrefatto, riconosce Lauretta*)

È «*Life*», è... **signorì!**

Lauretta: Conte Max!

Alberto: Max? Ma chi è Max?

Lauretta: Oh... ma, scusi tanto, però lei è tale e quale!

Alberto: Ahò! Ma che, **me** guarda?

Lauretta: Io la guardo?

Alberto: Eh sì, **me sta a fissa**, eh scusi... Lei **me fissa**... Io sò un ragazzo sempli(s)ce... Eh, **me** metto in soggezione. [...] Ancora me fissa?

Lauretta: Gliel'ho già detto, non ho mai visto una somiglianza come questa. Lei è identico al signor Max.

Alberto: Ma chi è **Mak-s**? Con chi ce l'ha? Ma **che vvole**?

Lauretta: È il suo ritratto. Per questo la guardavo. Perché l'avrei fatto, allora?

Alberto: E che ne so? **No' o so...** **Me** pare 'na matta! **Me** chiama **Mak-s!** **Ahò!**

Lauretta: Ha ragione, credevo di fare a che fare con un altro.

Alberto: Aspetti un momento. Adesso che 'a guardo **bbene** è lei che somiglia a qualcuno!

Lauretta: E a chi?

Alberto: A una che viè a pijà i ggiorjali eppoi nun paga! Signori, sò centocinquanta lire!

Lauretta: Oh, mi scusi, dimenticavo...

Alberto: Fa finta de conoscerme, poi dice "scusa" e se ne va, eh!

Come si può notare, rispetto all'originale la scena è dilatata e i tratti marcati del romanesco sono più frequenti. Oltre alle peculiarità già rilevate, a livello morfosintattico si rileva: la <e> protonica sostitutiva dell'italiano <i>, come nella forma pronominale *me* e nella preposizione *de*; la perifrasi progressiva (*stare + gerundio*) realizzata tramite *stare a + infinito* nella sua forma tronca (*me sta a fissà*, 'mi fissa', 'mi sta fissando'); le forme *sò* come prima persona singolare e terza plurale del verbo *esse* 'essere'; la geminazione della consonante <b> in *bbene*, <g> in *ggiornali* nonché come raddoppiamento sintattico in *eppoi*; l'articolo indeterminativo '*na*' ('una'); i pronomi diretti '*o*' ('lo') e '*a*' ('la'); i verbi romaneschi *viè* ('viene') e *pijà* ('prendere'); l'avverbio di negazione *nun*; l'interiezione *ahò!*. Per quanto riguarda la fonetica, notiamo: la spirantizzazione dell'affricata post-alveolare sorda /tʃ/ in /ʃ/ in posizione intervocalica con passaggio dall'it. *semplice* al rom. [ˈsɛmplifɛ]; la vocalizzazione della <b> del pronome diretto maschile *lo* in '*o*', con spontanea assimilazione totale all'anteriore avverbio di negazione con apocope della finale nella forma tipica del parlato [noːo sɔ], ovvero secondo la cosiddetta *lex Porena*, definita da Loporcaro (2007) come *allungamento di compenso*; la palatalizzazione (e scempiamento) di /ʎ/ in /j/ nel verbo *pijà*.

Nel secondo film si notano anche altre coloriture dialettali caratterizzanti alcuni personaggi di contorno: il commendator Bianchi parla con forte accento piemontese, usando due tipici lessemi dialettali "Ah, *grassie, nèh!*"; parlano veneto l'uscere dell'Hotel Cristallo – a cui Alberto risponde a tono "*Ostreggheta!*" – e i facchini dell'Albergo Miramonti: "Questa *xè* del Conte Orsini. *Me* pare quell'orbo *de un ocio*", "Il più *pover* è il Colonnello", "*Mi su la* macchina fotografica *go visto scritto* 'Conte Orsini' e *go dito*: 'Eh sarà *de la* comitiva!' [...] Ma *ghera* tutti Conti". Si notano i seguenti tratti veneti: la particolare forma della terza persona presente del verbo *essere* contraddistinta dalla *s* sonora resa graficamente con <x>; la <e> protonica del pronome *me* e della preposizione *de*; lo scempiamento delle geminate /t:/ > /t/ in *scrito*, 'scritto' e *dito*, 'detto'; il passaggio da /k:/ a /tʃ/ in *ocio*, 'occhio'; il pronome personale soggetto *mi* (per l'italiano *io*); la preferenza alla separazione delle preposizioni articolate (*su la, de la*); la presenza della particella *ghe* in sostituzione di *ci* e *vi* in *ghera*, 'c'erano', o come accorpamento nelle forme verbali di *avere* in *gavere*, 'avere/averci', rimanendo anche come ausiliare nei tempi passati, per esempio in *go dito, go visto scritto*.

La lingua del film più recente è, a livello generale, l'italiano regionale di tipo centrale affiancato ad altre varietà in relazione a personaggi e situazioni diverse: si riscontrano molti elementi del dialetto romanesco nel parlato del protagonista Alfredo, dell'aiutante Cesare e di tutti i personaggi "popolari" di Roma; il raro italiano substandard è caratteristico del ricco George Palmieri; l'italiano dell'uso medio è proprio di Isabella, talvolta con tratti regionali più spiccati, e del vero Conte Max, che tende a un artificiale italiano "alto" e spesso farcito di forestierismi; presenza

di lingue straniere, perlopiù autentiche o storpiate. Le due scene d'apertura, oltre a rappresentare questa situazione multilingue, sono una carrellata sulla Roma (e sull'Italia) contemporanea, divisa fra ingiustizie, televisione, turisti e stereotipi:

*In una via di Roma*

Donna: Aiuto! Al ladro! Al ladro! Aiuto! M'hanno **rrubbato 'a bborsa!**

Er Faciolo: **Ahò!** Che è?

Er peloso: **A Faciò,** s'è ingolfata.

Er faciolo: E questa **ce** sta pure addosso... Vabbè, **ce** penso io. Non si preoccupi, signora, e sorrida! Vede lì? Lei è in "Candid Camera"!

Donna: 'A televisione?

Er faciolo: Sì!

Donna: Ma **sò** tutta 'n disordine. Ma di che parrocchia siete? Italia Uno o la cara e vecchia "mamma Rai"? Eh?

*In Piazza Farnese*

Vigilessa: A Franco, **che te piji er cappuccino ar vetro?**

Vigile: Sì, pure **co' 'a bbomba.**

Turista 1: That's fantastic!

Turista 2: The palace houses the French Embassy... [incomprensibile] (*con accento inglese*) Bella Roma, eh?

Turista 1: (*con accento inglese*) Oh! Bellissima!

## Conclusioni

Attraverso l'analisi linguistica delle caratteristiche e degli esempi tratti dal *corpus* analizzato è possibile delineare peculiarità e tappe dello sviluppo del linguaggio utilizzato nelle tre produzioni filmiche.

Per quanto riguarda l'italiano usato, si riscontra una graduale diminuzione della varietà più controllata e ligia alla norma – con progressivo calo dell'originale condanna del divario sociale –, pur essendo impiegato talvolta come lingua di tradizione teatrale corretta in favore del parlato colloquiale più spontaneo al fine di dare nuovi elementi espressivi e realistici.

Ne consegue il progressivo aumento del ricorso al repertorio italiano regionale centrale e romanesco con una crescente frequenza d'uso di tratti ed elementi verbali dialettali, che nel primo film caratterizzano solo alcuni personaggi o determinate situazioni, dal secondo divengono indispensabili per rendere più reale il parlato dei personaggi "popolari", mentre nel terzo a ciò si aggiunge il ricorso a un uso estremo e comico come paradossale fioritura delle lingue straniere.

A proposito di queste ultime, è possibile rilevarne un generale mutamento degli atteggiamenti e delle funzioni: ne *Il signor Max* l'inglese e il francese sono codici autentici che rappresentano l'aristocrazia snob da criticare, pur essendo utilizzati anche per giochi di parole con funzione comica tramite ipercorrettismi e lapsus dei personaggi popolari. Ne *Il conte Max* del 1957 l'inglese, il francese, il tedesco e lo spagnolo acquisiscono funzione decorativa o coloristica, pur ampliando le facoltà comiche delle lingue straniere storpiate. Nel film del 1991, questa triplice funzionalità

è consolidata dal fatto che inglese, francese e tedesco sono usati a scopi esornativi e realistici: il francese del conte Max ha funzione ornamentale-snobistica; il francese di Alfredo e lo spagnolo di Angelina hanno valore ludico-comico, sfruttando non solo l'italianizzazione estrema, ma puntando verso il repertorio più dialettale.

Dalla nostra analisi risulta dunque come ognuno dei film analizzati presenti un linguaggio che, in maniera sempre più manifesta, è costruito in modo da riflettere un repertorio verbale reale attraverso la simulazione del parlato, nel nostro caso il romanesco. Esso infatti, essendo forgiato su determinate lingue o varietà, è scelto in base a precise funzioni comunicative e a scopi inevitabilmente legati alla caratterizzazione anche stereotipata di personaggi e situazioni che lo spettatore può riconoscere, comprendere e considerare verosimili.

## Bibliografia

- Allodoli E. 1937. "Cinema e lingua italiana". Bianco e Nero 4 (I): 3-11.
- Berruto G. 1993. Le varietà del repertorio, [in:] Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi, A. A. Sobrero, Laterza, Roma-Bari: 3-6.
- Grochowska A. 2013. Il dialetto nell'Italia postunitaria, Università Adam Mickiewicz di Poznań, Studia Romanica Posnaniensia, Poznań, 3 (XL): 17-31.
- Lavinio C. 1986. "Tipologia dei testi parlati e scritti", [in:] Linguaggi 1-2 (III): 14-22.
- Loporcaro M. 2007. Osservazioni sul romanesco contemporaneo, [in:] Le lingue der monno, a c. di C. Giovanardi, F. Onorati, Roma, Aracne: 181-196.
- Milano P. 1938. "L'italiano del cinema", [in:] Cinema III: 10-11.
- Nencioni G. 1976. "Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato", [in:] Strumenti critici X: 1-56.
- Nencioni G. 1986. "L'italiano scritto e parlato", [in:] Il Veltro 1-2 (XXX): 175-203.
- Raffaelli S. 1983a. "Il dialetto del cinema in Italia (1896-1983)", [in:] Rivista italiana di dialettologia VII: 1-87.
- Raffaelli S. 1992. La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano, Le Lettere, Firenze: 153-154.
- Raffaelli S. 1996. Il cinema in cerca della lingua. Vent'anni di parlato filmico in Italia (1945-1965), [in:] Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico, a c. di Brunetta G. P., Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino: 309-335.
- Raffaelli S. 1994. Il parlato cinematografico e televisivo, [in:] Storia della lingua italiana, a c. di L. Serianni, P. Trifone, Einaudi, Torino, II: 271-290.
- Raffaelli S. 2001. La parola e la lingua, [in:] Storia del cinema mondiale, a c. di Brunetta G. P., Einaudi, Torino, V: 855-907.
- Rossi A. 2003. La lingua del cinema, [in:] La lingua italiana e mass media, a c. di I. Bonomi, A. Masini, S. Morgana, Carocci, Roma: 93-126.
- Rossi F. 2006. Il linguaggio cinematografico, Aracne, Roma.
- Ruffin V. / D'Agostino P. 1997. Dialoghi di regime, Bulzoni, Roma.
- Sabatini F. 1982. La comunicazione orale, scritta e trasmessa: la diversità del mezzo, della lingua e delle funzioni, [in:] Educazione linguistica nella scuola superiore. Sei argomenti per un curriculum, a c. di A.M. Boccafurni, S. Serromani, Provincia di Roma e Consiglio Nazionale delle Ricerche, Roma: 105-127.

Serianni L. / Trifone P. (a c. di). 1993–1994. Storia della lingua italiana, Einaudi, Torino, II: Scritto e parlato.

Setti F. 2010. La lingua del cinema italiano contemporaneo tra continuità e innovazione, [in:] *L'italiano in movimento. I linguaggi artistici. Teatro, cinema e canzone d'autore*, a c. di S. Stefanelli, V. A. Sansa, Accademia della Crusca, Firenze: 105–126.

### **Evoluzione dell'italiano trasmesso sulla base dell'analisi sociolinguistica del parlato di tre film**

L'analisi dei cambiamenti avvenuti all'interno del repertorio verbale italiano sulla base dei mutamenti del trasmesso filmico di tre produzioni di epoche diverse permette di dare uno sguardo d'insieme allo sviluppo del repertorio linguistico influenzato dalle vicende storiche e sociali. Inoltre, ricorrendo agli strumenti della sociolinguistica, è stato possibile valutare se le scelte linguistiche presenti all'interno del parlato filmico veicolato dai tre film analizzati siano state determinate dalla necessità di caratterizzare i personaggi e le situazioni o se siano piuttosto da ascrivere a un riflesso degli usi e dei comportamenti linguistici reali dei parlanti.

**Parole chiave:** analisi sociolinguistica, italiano trasmesso, linguaggio filmico, storia del linguaggio filmico italiano, italiano, dialetti, lingue straniere

### **Evolution of transmitted Italian and his evolution through a sociolinguistics analysis of the language of three films**

This analysis considers the modifications involved within the Italian spoken repertoire in relation with the alterations of the transmitted filmic language in three production from different periods. It allows to get an overview of the linguistic development due to historical and social circumstances. In addition, through a sociolinguistic analysis it is possible to assess whether the linguistic choices inside the spoken language conveyed by the three films have been caused by the need to represent the characters and situations or if they are considered also as a reflection of the customs and linguistic behavior of real speakers.

**Keywords:** sociolinguistic analysis, Italian film spoken language, history of Italian film language, Italian, dialects, foreign languages

### **Ewolucja języka włoskiego na podstawie analizy socjolingwistycznej języka mówionego używanego w trzech wybranych filmach**

Zmiany, które nastąpiły w języku włoskim zostały poddane analizie na podstawie języka stosowanego w trzech produkcjach filmowych pochodzących z różnych okresów czasowych. Pozwoliło to na szersze spojrzenie na rozwój języka wynikający z uwarunkowań historyczno-społecznych. Analiza socjolingwistyczna pozwoliła ustalić, czy język i styl wypowiedzi używany w wybranych filmach wynikał z potrzeby wiernego oddania charakteru postaci, sytuacji, czy był raczej odzwierciedleniem zwyczajów i zachowań społeczno-językowych mówiących.

**Słowa kluczowe:** analiza socjolingwistyczna, język włoski w mediach, terminologia filmowa, historia włoskiego języka filmowego, język włoski, dialekty, języki obce

**Marcello Giusto** ha conseguito una laurea in Filologia Italiana, indirizzo Linguistico, presso l'Università "Adam Mickiewicz" di Poznań. I suoi interessi di ricerca vertono sulla sociolinguistica italiana, la dialettologia, l'italiano trasmesso, l'italiano dei mass media, la traduzione audiovisiva, la manipolazione linguistica e la lingua della pubblicità.