

Giulia Raciti

Il brusio del dialetto come godimento plurale della lingua

Agli inizi del Novecento la lingua italiana parlata a livello unitario era un vacuo linguistico, aperto fra un impossibile 'burocratese' e l'inaccessibile italiano letterario 'alto'. Autorevoli fonti storiche sottolineano che a concorrere al lento e progressivo percorso di omogeneizzazione dell'italiano parlato siano stati i media, primo tra tutti il cinema¹, che «ha anticipato la televisione nel ruolo di prima scuola di lingua degli italiani»². Ma, se da un lato il *medium* riproduttore di immagine-movimento ha contribuito allo sviluppo della lingua nazionale, dall'altro si è confrontato sin dagli esordi con la frammentazione plurilinguistica regionale.

Già dalla fase del cinema muto, infatti, è possibile isolare didascalie contenenti espressioni vernacolari. È però con l'avvento del sonoro che i testi filmici vibrano al suono di coloriture fonetiche dialettali; basti pensare al cosiddetto cinema dei telefoni bianchi³ che, seppur in maniera contenuta, ha accolto al suo interno espressioni linguistiche regionali, aventi la finalità di mimare la vivace naturalezza delle commedie americane; ricordiamo in merito Camerini con *Gli uomini, che mascazzoni...* (1932), *Darò un milione* (1935), *Il signor Max* (1937)⁴. Ma, sia nei titoli sopra menzionati in particolare sia negli anni della cinematografia fascista

¹ Per maggiori approfondimenti sulla relazione tra lingua italiana e media, cfr. B. MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, Sansoni, Firenze 1963; T. DE MAURO, *Storia della linguistica dell'Italia unita*, Laterza, Bari 1970. Sulla storia dei media, cfr. F. COLOMBO, R. EUGENI, *Il prodotto culturale. Teorie, tecniche di analisi, case histories*, Carocci, Roma 2001; P. ORTOLEVA, *Il secolo dei media*, Il Saggiatore, Milano 2009.

² F. ROSSI, *Lingua italiana e cinema*, Carocci, Roma 2007, pp. 17-18.

³ Cfr. G. CASADIO, G. LAURA, C. FILIPPO, *Telefoni bianchi: realtà e finzione della società e nel cinema italiano degli anni Quaranta*, Longo, Ravenna 1991.

⁴ Cfr. V. RUFFIN, P. D'AGOSTINO, *Dialoghi di regime. La lingua del cinema degli anni Trenta*, Bulzoni, Roma 1997.

in generale, viene messo in scena un sonoro filmico che avversa palesemente la libera insorgenza dei dialetti regionali, esorcizzati per mezzo di espressioni vernacolari straripanti sul terreno dell'*argot*, dell'umorismo e del folklore. Raffaelli, studioso che ha indagato il rapporto tra cinema italiano e lingue regionali, ha sottolineato in merito che, salvo rare eccezioni, gli anni del fascismo sono caratterizzati da una fobia per il dialetto, osteggiato con lo scopo di non rivelare l'inesistenza dell'italiano parlato nazionale⁵. A partire dalla seconda guerra mondiale, però, il cinema cessa di fare ricorso a una dialettalità caricaturale e macchiettistica a favore di una realistica e 'imitativa'⁶. Ne deriva che, sin dall'immediato dopoguerra, il *medium* cinematografico diviene l'elemento coadiuvante nel processo di crescente rivalutazione delle lingue regionali; una tendenza conclamata dal neorealismo italiano e perseguita con fortuna alterna dagli anni del *boom* economico a quelli odierni, in cui la ratificata conquista della lingua parlata nazionale ha permesso di mettere orgogliosamente in scena il plurilinguismo dialettale, recuperato in qualità di idioma denso di tradizioni regionali identitarie, tanto che nella cinematografia italiana contemporanea è oramai peregrino trovare testi filmici che siano del tutto epurati da coloriture fonetiche ed espressioni localistiche⁷.

Tuttavia, i film nei quali si riscontra l'impiego di un dialetto propriamente detto, vale a dire un dialetto puro non contaminato dall'italiano, sono veramente pochi. Tra questi ricordiamo *1860* di Alessandro Blasetti (1934), esempio di multilinguismo dialettale finalizzato a sottolineare la disgregazione del paese all'alba dell'unità d'Italia, *L'albero degli zoccoli* di Ermanno Olmi (1974) in bergamasco arcaico e *Maria Zef* (1981) di Vittorio Cottafavi in friuliano⁸.

È doveroso sottolineare che, benché non sia possibile parlare di adesione assoluta a forme di integralismo vernacolare, il neorealismo, sottolinea Stefania Parigi, ha propugnato una "immersione nei dialetti"⁹, contribuendo a restituire dignità alle lingue regionali stigmatizzate dal fascismo.

⁵ Cfr. S. RAFFAELLI, *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano*, Le Lettere, Firenze 1992.

⁶ Cfr. *Ibid.*; ID., *La parola e la lingua*, in *Storia del cinema mondiale*, V, a cura di G.P. Brunetta, Einaudi, Torino 2001, pp. 855-907; F. ROSSI, *Il linguaggio cinematografico*, Aracne, Roma 2006.

⁷ Cfr. G.P. BRUNETTA, *Cent'anni di cinema italiano*, Laterza, Roma-Bari 1991.

⁸ Cfr. ROSSI, *Lingua italiana e cinema*, cit.

⁹ Cfr. S. PARIGI, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Marsilio, Venezia 2014; G.P. BRUNETTA, *Il cinema neorealista italiano. Storia, economia politica e culturale*, Laterza, Roma-Bari 2009.

Come non pensare, allora, a *Roma città aperta* (1945) di Roberto Rossellini, manifesto della corrente neorealista in cui risuonano le coloriture fonetiche del romanesco o *Sciuscìa* (1946) di Vittorio De Sica, intriso già dal titolo di musicalità napoletana – peraltro, è grazie all’influenza del cinema che termini dialettali, quali sciuscìa o paisà (dalla titolatura dell’omonimo film di Rossellini, e rispettivamente nell’accezione di lustrascarpe e compaesano), sono stati annoverati tra i lemmi del dizionario italiano¹⁰.

Restando negli anni del neorealismo e del cinema del dopoguerra, ma volendo circoscrivere il nostro sguardo alla Sicilia, tra gli autori che hanno indagato il parlato regionale, raccontando l’*epos* di un terreno sonorizzato in diretta dal set, ricordiamo ancora una volta Rossellini, con l’episodio siciliano di *Paisà* (1946), Pietro Germi con *Sedotta e abbandonata* (1964), Francesco Rosi con *Salvatore Giuliano* (1962), in cui rimbomba un siciliano urlato più che parlato¹¹.

Un caso a parte, invece, costituisce *La terra trema* (1946) di Luchino Visconti¹², in cui la rappresentazione ambientale e sociale del mondo dei pescatori di Acì Trezza è il frutto di una passione amorosa del regista per il romanzo de *I Malavoglia* di Verga¹³. Un tale innamoramento letterario concerne anche, anzi soprattutto, il “ritmo musicale” delle “voci” nel romanzo verghiano. Visconti, in realtà, coadiuvato da Franço Zaffirelli, per fare echeggiare queste voci ha interrogato la gente del luogo, a cui ha chiesto di infarcire i dialoghi del film di arcaismi dialettali¹⁴. Così, ne *La terra trema* si intona un siciliano tellurico, di sussurri e grida, di rumori di scena e di nenie disarticolate e parossistiche che evaporano il senso delle parole e spettacolarizzano una lingua dialettale estremamente criptica, impiegata dal regista in funzione lirico-sentimentale più che documentaristica, poiché resta comunque lontana da quella realmente parlata dagli abitanti del posto. Nella trasposizione cinematografica liberamente ispirata a *I Malavoglia*, dunque, Visconti ha operato una vera e propria messa

¹⁰ Cfr. F. ROSSI, *Cinema e lingua*, in *Enciclopedia dell’Italiano*, a cura di R. Simone et al., Treccani, <[http://www.treccani.it/enciclopedia/cinema-e-lingua_\(Enciclopedia-dell%27Italiano\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/cinema-e-lingua_(Enciclopedia-dell%27Italiano)/>) (ultimo accesso: 13.12.2018).

¹¹ Cfr. R. TOMASINO, *Per una ricognizione dei set siciliani*, in *La Sicilia e il Cinema*, a cura di S. Gesù, Giuseppe Maimone, Catania 1993, pp. 173-202.

¹² Per maggiori approfondimenti sulla filmografia di Luchino Visconti, cfr. A. BENCIVENNI, *Luchino Visconti*, La Nuova Italia, Firenze 1982.

¹³ Cfr. G. VERGA, *I Malavoglia*, Rizzoli, Milano 2011; S. IANNELLO, *I Malavoglia e La terra trema*, in *Le immagini e le parole dei Malavoglia*, Id., Sovera, Roma 2008, pp. 30-37.

¹⁴ Cfr. F. CECCARELLI, *La terra trema, il giallo del film dalla doppia vita*, in «La Repubblica», 29 giugno 2008.

in scena del linguaggio che, benché possa sembrare del tutto divergente rispetto alla ‘impressione di verità’ ottenuta dai film di Rossellini e De Sica-Zavattini, è ugualmente inscrivibile nel solco del ‘realismo’ del cinema italiano¹⁵, il cui merito per Bazin è proprio quello di aver sottolineato che l’illusione del reale creata dal cinema è profondamente estetica, perché «il realismo in arte non può che derivare che da artifici»¹⁶. In linea con l’assunto teorico baziniano, Visconti esercita un controllo totale sia sul versante visivo sia su quello sonoro, tanto che ogni elemento fonetico è meticolosamente costruito dal regista secondo una scrupolosa partitura uditiva. Da qui le due versioni del *La terra trema*: una nella lingua di Trezza, definita “incomprensibile” dai produttori e destinata alle cineteche, e una doppiata in italiano sicilianizzato per le sale.

Da una simile prospettiva ci sembra sia plausibile poter apparentare il lavoro etnolinguistico condotto da Visconti ne *La terra trema* a quello condotto da Giuseppe Tornatore in *Baaria* (2009). In quest’ultimo film, infatti, Tornatore mette in scena una lingua che non è più, ovvero il dialetto baarioto, che risorge all’insegna di rigorosi studi filologici e onerosi costi di doppiaggio, dal momento che il regista, al pari di Visconti ne *La terra trema*, realizza una duplice versione del film: una in dialetto baarioto, da far circolare in Sicilia e all’estero, l’altra doppiata in italiano con intonazioni dialettali, da destinare alla grande distribuzione¹⁷.

Una tale scelta è stata incentivata da Letta e Spedaletti, produttori della Medusa che, temendo che l’intenzione del regista fosse quella di confezionare una sorta di versione siciliana de *L’albero degli Zoccoli* di Olmi – il che avrebbe significato inevitabilmente confinare il film a una fruizione regionale – hanno proposto a Peppuccio di registrare due diversi doppiaggi. È opportuno rimarcare che l’utilizzo del dialetto baarioto è stata una *conditio sine qua non* imposta dal Nostro, il quale non avrebbe potuto concepire di girare *Baaria*, il film della sua vita, senza che in esso vi risuonasse l’armonia melodica dell’idioma natio, perché il dialetto, secondo quanto dichiara il Maestro in un’intervista col fotografo Francesco Scianna, non è soltanto un idioma ma è una musica¹⁸. *Baaria* infatti vibra al suono di questo codice musicale, che risuona già nella sceneggiatura. Così dichiara il regista in una conversazione con Pietro Calabrese:

¹⁵ Cfr. BRUNETTA, *Il cinema neorealista italiano. Storia, economia politica e culturale*, cit.

¹⁶ Cfr. A. BAZIN, *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1986, pp. 275-325.

¹⁷ Cfr. G. TORNATORE, P. CALABRESE, *Baaria. Il film della mia vita*, RSC Libri, Milano 2009.

¹⁸ Cfr. F. SCIANNA, G. TORNATORE, *Baaria Bagheria. Dialogo sulla memoria, il cinema, la fotografia*, Contrasto, Roma 2009, p. 53.

Il film doveva avere il nome del mio paese: doveva chiamarsi Bagheria, anzi *Baaria*, come l'abbiamo sempre chiamata nel nostro dialetto. Mentre scrivevo non potevo che usare il dialetto, perché quel codice linguistico è nel mio DNA, nella mia memoria nell'anima dei protagonisti, nelle storie che vivono. Come potevo farli parlare in italiano? Mi sarebbe sembrato innaturale, pertanto, quando ho scritto, mi sono fatto prendere per mano dal dialetto. La parte destra, come si chiama in gergo, l'ho scritta tutta in dialetto¹⁹.

Tuttavia, a differenza sia de *La terra trema* sia degli illustri esempi rosiani o rosselliniani sopra citati, Tornatore in *Baaria* non registra il sonoro in diretta dal terreno stesso da cui germina il set²⁰, ma compie un'operazione di pura *fiction*, poiché riproduce la lingua dialettale a tavolino. Un lavoro immane che ha previsto due edizioni, due missaggi e due doppiaggi. La fatica per portare a compimento le due versioni del film è stata ulteriormente acuita dal fatto che il Nostro ha girato la maggior parte delle riprese di *Baaria* alle porte di Tunisi, in una fabbrica di tubi dismessa e trasformata in una sorta di Cinecittà nel deserto, dove ha ricostruito doviziosamente la città della sua memoria²¹, sicché la lingua parlata dalla quasi totalità delle comparse è il tunisino.

Ma, nonostante le difficoltà riscontrate, Tornatore ha curato con estrema attenzione la fase del doppiaggio, in quanto «scegliere il suono di una voce è come scegliere un buon strumento musicale»²². Così, ha preteso che la gente di Bagheria si recasse presso gli studi romani per donare la propria sonorità vocale al film. Tra i doppiatori vi sono nomi di famosi bagheresi, tra cui Dacia Maraini, Francesco Scianna, Nino Buttitta e oltre; voci che 'pungono' perché facenti parte della 'colonna sonora' della giovinezza del regista. Inoltre, anche la voce di Tornatore riecheggia di tanto in tanto nel doppiaggio, cadenzando alla stregua di un'interpunzione ripetuta il brusio dialettale. Puntualizza in merito il regista:

Io non ho doppiato nessuno, c'è qualche paroletta mia in qualche brusio, però io ho fatto tutti i personaggi del film, oltre che sul set al doppiaggio, le intonazioni sono mie, del dialetto di Bagheria come io l'ho parlato, come io l'ho conosciuto e come io mi sono documentato fosse ancora prima della mia nascita²³.

¹⁹ TORNATORE, CALABRESE, *Baaria. Il film della mia vita*, cit. pp. 148-149.

²⁰ Cfr. TOMASINO, *Per una ricognizione dei set siciliani*, cit.

²¹ Cfr. G. RACITI, *La città e il suo doppio. Dentro Baaria di Giuseppe Tornatore*, Falsopiano, Alessandria 2014.

²² M. SESTI, *Il rumore del mondo. Tornatore racconta voci e suoni di Baaria*, in *Baaria* (DVD), Medusa 2009.

²³ *Ivi*.

Tornatore, quindi, realizza un'impresa antropologicamente degna di nota poiché fa rivivere sulla scena il dialetto baarioto, una lingua scomparsa e sconosciuta dagli abitanti di Bagheria, specialmente dai giovani e dai bambini, che tutt'al più parlano ormai un italiano sporcato da vaghi suoni siciliani.

Certo, non è la prima volta che Tornatore fa vibrare per il grande schermo i timbri e le tonalità della sua lingua natia. Coloriture fonetiche regionali, difatti, si riscontrano in tutta la pregressa filmografia del regista dedicata alla Sicilia²⁴ e inaugurata con la fortunata fiaba di *Nuovo Cinema Paradiso* (1988), un inno d'amore al cinema²⁵ che prosegue idealmente ne *L'uomo delle stelle* (1995), itinerario dentro le viscere della terra isolana e dentro i sogni accesi dal cinematografo e, infine, con *Malèna* (2000), in cui la *silhouette* di Monica Bellucci relaziona il dispositivo profilmico e filmico al ritmo ondeggiante della sua *allure*. Tornatore chiude idealmente questa tetralogia sulla Sicilia con *Baarià*, caleidoscopico affresco storico nel quale i fatti della Storia, sempre personale e collettiva allo stesso tempo, si infiltrano nelle vicende della famiglia Torrenuova, pedinata in maniera diacronica per tre generazioni, ossia le tre 'età della vita' dei protagonisti Peppino e Mannina, interpretati da Francesco Scianna e Margareth Madè.

Baarià è quindi una commedia che canta le gesta di un'epica popolare e mette in immagine le rimembranze dell'infanzia di Peppino²⁶. Il regista fa rivivere la sua città della memoria e con essa una lingua che non esiste più, cioè il dialetto baarioto. Dunque, il processo linguistico compiuto da Tornatore in *Baarià* va ben al di là dell'ancoraggio a una dialettalità integrale di maniera impiegata negli altri film della tetralogia e, soprattutto, trascende l'uso caricaturale e macchietistico dei regionalismi connotativo di tanta commedia 'alla siciliana', che spettacolarizza un vernacolo plateale e focoloricamente ridondante²⁷. *Baarià*, insomma, non dilaga sul terreno dell'*argot*, ma tenta di costituirsi in dialetto-lingua.

Così, il recupero etnolinguistico della lingua baariota nel sonoro filmico umanizza e presentifica il territorio evocato, assumendo la valenza di

²⁴ Cfr. N. PANZERA, *L'isola di Tornatore*, FBP, Messina 2010; ID., S. EDITORIALE (a cura di), *Giuseppe Tornatore. Uno sguardo dal set*, Balsamo, Cinisello 2007; S. GESÙ, E. RUSSO, *Le Madonie, cinema ad alta quota*, Giuseppe Maimone, Scimeca, Catania 1995.

²⁵ Cfr. E. MORREALE, *L'invenzione della nostalgia. Il vintage nella storia del cinema italiano e dintorni*, Donzelli, Roma 2009.

²⁶ Cfr. P. VIOLANTE, E. PAGANTE (a cura di), *Baarià – La memoria nascosta nel film di Giuseppe Tornatore*, Aiello e Provenzano, Bagheria 2009.

²⁷ Cfr. A. VITTORIO, *Sicilia ridens*, Promopress, Palermo 2005.

un melodico e emozionante *amarcord* che sembra riportare in scena le voci della fanciullezza di Tornatore. Afferma invero il regista:

Come facevo a ricostruire la pescheria e a non sentire quelli che abbanniavano, cioè che gridavano la loro mercanzia? Semplicemente non avrei potuto. Per me sarebbe stato inconcepibile. Tant'è vero che nella versione italiana doppio in italiano tutti i personaggi importanti, ma la folla, il brusio, rimane categoricamente quello prodotto dal dialetto²⁸.

Dunque, in ambedue gli adattamenti di *Baaria* il brusio della folla non è doppiato; rimane in dialetto e diviene un segmento integrante della partitura musicale che riecheggia nel film – proprio alla stessa maniera delle due versioni de *La terra trema* di Visconti, nelle quali il mormorio di fondo è inalterato e resta quello prodotto dal dialetto.

Non è allora un caso che, come già accennato, Tornatore doppi in siciliano alcune parole del brusio, che diviene per tal via la marca di enunciazione autoriale²⁹ del testo filmico, cioè la chiave privilegiata del nostro discorso, teso per l'appunto a evidenziare la valenza emozionale del dialetto che alligna nel brusio.

Ma, pur essendo per eccellenza sonoro, il brusio ha anche una matrice visiva. Spesso, infatti, l'incongruo sovrapporsi di melodie, filastrocche, strilli e tiritere è supportato dal gesto, sicché nel brusio della lingua che il cinema mette in immagine-movimento è possibile isolare di tanto in tanto la vivida figura di qualche coreuta che sottolinea la sua *performance* sonora con espressività e movenze enfatiche. Ciò è verosimilmente dovuto al fatto che le cadenze ritmiche e armoniose su cui si innesta il parlato dialettale sono spesso associate da mimica e gestualità istrionica. Non stupisce allora che sia toccato proprio agli attori di teatro raccogliere una simile eredità e farne Arte³⁰, basti pensare a quel finto padano, nato da reminescenze

²⁸ SCIANNA, TORNATORE, *Baaria Bagheria. Dialogo sulla memoria, il cinema, la fotografia*, cit. p. 53.

²⁹ Cfr. C. METZ, *Lenunciazione impersonale o il luogo del film*, Scientifiche Italiane, Napoli 1995.

³⁰ I dialetti, le parlate native che si radicano nella memoria e nella fantasia degli uomini e si fanno oggetti, ambiente vissuto – ma anche fisionomia, mimica, gesto, ritmo, musica – sono naturalmente il campo di investimento privilegiato del lavoro dell'antilingua'. Con il termine 'antilingua' ci riferiamo in questa sede non all'accezione data da Italo Calvino nell'articolo pubblicato nel 1965 nel quotidiano «Il Giorno», che designa l'antilingua' come una lingua affetta da terrore semantico in quanto intrisa di tecnicismi e burocraese, bensì alla definizione che ne dà Tomasino nel capitolo sulla Commedia dell'Arte. Cfr. R. TOMASINO, *Storia del teatro e dello spettacolo*, Flaccovio, Palermo 2004, pp. 414-434.

disparate dei dialetti di zona e da una strabiliante produzione in assonanza, che è il *grammelot* di Dario Fo, oppure a quella «sostanza significativa» della voce non strutturata in lingua che è alla base della *phonè* di Carmelo Bene, la cui voce, sostiene Jean Paul Manganaro, è una voce eidetica, dal momento che, oltre ai significati e ai significanti, assume in sé il più vasto repertorio della gestualità³¹. In breve, il dialetto che risuona nel brusio investe sia il versante fisico-gestuale sia quello fonico, sebbene questa voce collettiva non sia da intendersi come protesi del linguaggio, dunque attrezzatura simbolica asservita al *Logos*, bensì come sua destrutturazione.

Ciononostante, nel brusio di *Baarìa*, ci è possibile cogliere un lirismo della parlata regionale che ci seduce e ci punge ben oltre la sua comprensione semantica. Difatti, nelle nenie disarticolate e parossistiche intonate dal mormorio siciliano del film pulsa il suono gratuito e puro del significante, che evapora il senso delle parole e le restituisce come vocalità primordiale, verbigerazione e cantillazione magica, che ritorna dal mondo dell'infanzia come evocazione onirica – alla stessa maniera dello «Asa Nisi Masa» bisbigliato e gesticolato dai bambini in *8½* di Fellini.

Ecco vivificato in *Baarìa* il brusio della lingua di cui parla Roland Barthes, inteso come rumore collettivo degli ingranaggi che lavorano bene³².

Il fremito del brusio dialettale che pulsa in *Baarìa*, cifra emozionale del film, si manifesta dunque come macchina felice del linguaggio che collettivamente funziona e travalica il senso delle parole per scoprire segrete connessioni del lessico, transcendendo l'aporia tra i linguaggi regionali e la dimensione nazionale, per risuonare straordinariamente come voce italiana, rumore del godimento plurale della lingua³³.

³¹ Cfr. J.P. MANGANARO, *Cosa mi suggerisce il gioco ludico di Carmelo Bene*, in Carmelo Bene, *Opere. Con l'autobiografia di un ritratto*, Bompiani, Milano 2013, pos. 18437 (Kindle).

³² Cfr. R. BARTHES, *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988, pp. 79-81.

³³ Cfr. *Ivi*.