

*Elizaveta  
Prokopovich-Mikutska*

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN  
w Krakowie

## I DIALETTI LOMBARDI AL CINEMA: DALLA PRAGMATICA ALL'IDEA ARTISTICA

### **Lombard dialects and the cinema: From pragmatics to the artistic idea**

#### ABSTRACT

The article deals with the cases of usage of Lombard dialects (in particular those of Milan and Bergamo) in various genres of cinematographic production. The author shows the most significant examples of narrative fiction, documentaries as well as cartoons, and tries to analyse the reasons which make directors include pieces of dialect into their films. The author traces in diachrony both the evolution of the artistic value of dialects and the changes in the general attitude towards them, while the variety of genres presented permits a more universal overview and makes possible a more generalized classification of usages, which is given at the end of the article.

KEYWORDS: Lombard dialects, dialect cinema, dialect functions.

L'idea della presente ricerca nasce dal fatto che tratti dialettali si incontrano assai spesso in produzioni cinematografiche di vari generi e dalla volontà di indagare i motivi che spingono a inserire elementi, sia strettamente linguistici che paralinguistici, in film di vari generi, da quelli drammatici e storici fino a cartoni animati.

La situazione sociolinguistica fotografata dall'ISTAT (2015) attesta la progressiva italianizzazione degli abitanti della penisola Appenninica e il rispettivo degrado dei dialetti. Al cinema però sembra che il dialetto non ceda, anzi, acquisisca un ruolo **leggermente diverso** da quello che aveva nell'epoca del Neorealismo.

Per restringere il tema altrimenti troppo vago abbiamo deciso di concentrarci sui due principali dialetti lombardi, il milanese e il bergamasco, scelta che, a prescindere da gusti personali, è giustificata dal paradosso di una delle regioni più multiculturali d'Italia che è la Lombardia, meta ambita da sempre sia da migranti interni sia da quelli esterni, un vero *melting pot* all'italiana, in cui si mescolano idiomi di ogni ceppo e provenienza. Per ovvie ragioni il milanese ha un'assoluta prevalenza quantitativa negli esempi, mentre l'unico esempio dell'uso del bergamasco sembra di essere talmente importante pure per la storia del cinema italiano in generale, che ci è sembrato un vero peccato tralasciarlo.

Abbiamo cercato quindi di analizzare alcuni esempi di uso di elementi dialettali nella produzione cinematografica lombarda o in qualche modo legata alla Lombardia, ponendoci sostanzialmente due domande: innanzitutto, perché il cinema parla ancora dialetto, e, secondo, fino a che livello arriva a parlarlo.

Vorremmo però iniziare con alcune considerazioni che potrebbero aiutare a capire le implicazioni storiche dell'uso del dialetto nel cinema italiano, dimostrare quanto questa tradizione sia radicata nella cultura cinematografica italoфона e in che modo questa tradizione stia cambiando in linea con i cambiamenti in corso nella situazione sociolinguistica.

Il dialetto è sempre stato presente al cinema, fin dai suoi primordi. Infatti, nel lontano 1907, quando il cinema non conosceva ancora neanche la sottotitolazione, a Venezia si sperimentava già la sonorizzazione del film di Almerico Roatto *Biaso el luganegher*: dietro le quinte ci stavano degli attori che leggevano le battute in veneziano (Rossi 2010).

Il dialetto poteva svolgere una funzione puramente pragmatica e servire solamente alla comprensione dei contenuti; ciò per esempio avveniva nel periodo tra le due guerre mondiali, fino all'inizio della battaglia fascista contro i dialetti che ebbe luogo attorno al 1930 (anno dell'uscita del primo film sonoro). In quegli anni il cinema italiano risentiva molto dalla crisi economica e sociale, il successo internazionale era ancora lungi a venire, così i registi cercavano di attirare le masse con battute comprensibili che per forza contenevano elementi dialettali.

La politica linguistica del fascismo cambiò decisamente la situazione facendo del cinema uno strumento di divulgazione e di propaganda. Il cinema di questo periodo doveva parlare una lingua corretta, standard, per poter svolgere la funzione formatrice attribuitagli fino all'avvento della televisione. Le forme regionali riuscivano a passare la censura solo in commedie, come mezzo per caratterizzare i personaggi e far ridere il pubblico. Un'eccezione che forse vale la pena di ricordare è stato il film di Alessandro Blasetti *1860 I Mille di Garibaldi* (1934) che praticamente rappresenta una prima panoramica dell'Italia dialettale. La trama infatti è costruita così che il piccotto Carmeliddu, nella sua aspirazione a raggiungere Garibaldi a Nord, attraversa tutta l'Italia e incontra persone che parlano idiomi siciliani, toscani, lombardi e quello romano.

La piena realizzazione del potenziale artistico dei dialetti è di solito associata al Neorealismo. Era cambiato il ruolo del cinema: ora cercava di girare la vita e le persone così com'erano, spesso coinvolgendo attori non professionisti, di status sociale diverso, che parlavano le loro varietà linguistiche. Così il dialetto è diventato un mezzo di espressione artistica e veniva utilizzato alla pari con l'italiano, anche nei titoli dei film (per es., *Sciuscìa* di Vittorio de Sica e *Paisà* di Roberto Rossellini, ambedue del 1946). L'autenticità dell'immagine doveva essere sostenuta dall'autenticità del parlato, o almeno dalla sembianza della sua genuinità. Come sostengono (Rossi 2010) e (De Rossi 2010), in questi film si tratta piuttosto di *koiné* dialettali o addirittura di dialettalità imitativa, di ibridismo linguistico che riusciva a dipingere la realtà e caratterizzare i personaggi in una maniera molto espressiva, ma senza compromettere la comprensione dei dialoghi da parte dello spettatore di massa.

Nei decenni successivi l'uso del dialetto nel cinema è andato man mano riducendosi, tendenza parallela all'utilizzo del dialetto nel parlato quotidiano. Una delle due clamorose eccezioni è rappresentata da *L'Albero degli zoccoli* di Ermanno Olmi (1978)

interpretato da attori non professionisti totalmente in bergamasco. Ma il vero ritorno del dialetto sul grande schermo si ha a partire dagli anni 1990, quando pure nella società l'atteggiamento verso gli idiomi locali ha iniziato a cambiare: si è cominciato a percepirla come una ricchezza e una parte del patrimonio culturale e della propria identità.

Negli ultimi 20 anni infatti sia i vari dialetti dell'Italia, sia le lingue straniere capitano sempre più spesso nei dialoghi cinematografici. Basterebbe citare *Lacapagira* (2000) e *Mio cognato* (2003) di Alessandro Piva (dialetto barese), *Pizzicata* (1996) e *Sangue vivo* (2000) di Edoardo Winspeare (dialetto salentino). Grazie ai lavori di Roberto Benigni, Paolo Virzì e Leonardo Pieraccioni hanno avuto una diffusione abbastanza ampia i dialetti toscani che storicamente sono sempre stati esclusi dal repertorio del teatro e del cinema dialettali. I dialetti tradizionali per il teatro e il cinema sono diventati una fedele riflessione della realtà, come per esempio ne *L'amore molesto* (1995) di Mario Martone e in *Gomorra* (2008) di Matteo Garrone (dialetto napoletano), *Ultrà* (1991) di Ricky Tognazzi e *Romanzo criminale* (2005) di Michele Placido (dialetto romano).

La funzione del dialetto nel cinema quindi ha subito una sua evoluzione nel tempo: da una funzione utilitaria, per far capire meglio i contenuti, passando per una funzione puramente artistica, per caratterizzare i personaggi e gli ambienti, fino a trasformarsi in simbolo di una civiltà che si sta perdendo e di una cultura da contrapporre all'onnipresente uniformazione degli ultimi decenni.

Passiamo ora all'analisi di alcuni esempi dell'uso dei dialetti lombardi nel cinema. Prima vengono presentati i film veri e propri in ordine cronologico, dopo i casi legati all'uso di tratti dialettali nei cartoni animati.

### MIRACOLO A MILANO DI VITTORIO DE SICA (1951)

E' un esempio del Neorealismo lombardo, girato da un regista di fama mondiale originario della provincia di Frosinone che i suoi film più famosi, li ha girati tutti a Roma o nei dintorni.

Il protagonista di questa commedia fantastica è il giovane Totò che, appena uscito dall'orfanotrofio dove era capitato dopo la morte della madre adottiva, si trova in compagnia di senzatetto che abitano nella periferia di Milano. Però poco dopo nel terreno sottostante la baraccopoli viene trovato il petrolio, e questo terreno viene comprato da un ricco industriale. I suoi abitanti vengono quindi mandati via, e Totò chiama in aiuto lo spirito della mamma deceduta. Da lei riceve una colomba che protegge tutta la compagnia da ogni male e gli permette di volare in un mondo migliore e più giusto sulle scope sequestrate agli spazzini di piazza Duomo.

Certamente i barboni milanesi non potevano parlare l'italiano standard; la loro lingua madre era il milanese che nel film si sente moltissimo. Per esempio, nel momento in cui Alfredo, uno dei barboni, ruba a Totò la sua unica borsa, si sente una netta alternanza tra il milanese di Alfredo e l'italiano di Totò (anche se pure lui dice *sciùsa* invece di *scusa*, tratto fonetico passato nell'italiano regionale milanese):

00:13:38–00:14:30

– C'è dentro quasi niente, qui.

- *Ma a mì che me pias l'è la valis... Grazie!*
- Prego.
- *Bòna nòtt.*
- Buona notte. ... *E scusa dov'è che si può andare a dormire?*
- *Ma per dormì se doaria andà in centro ma tutt'i tramm hinn giamò andaa via. Podaria ospitall a cà mia. Se lù el cred.*
- Grazie!
- *Demm allora, demm!*

Qui senza dubbio il dialetto serve a dipingere con naturalezza un personaggio locale con un grado probabilmente molto basso di istruzione, nato e cresciuto in un ambiente in cui si parla esclusivamente il milanese. Inoltre serve per accentare il contrasto con la caratteristica linguistica del protagonista che all'orfanotrofio probabilmente aveva fatto qualche anno di scuola in più.

### *L'ALBERO DEGLI ZOCCOLI* DI ERMANNO OLMI (1978)

La fine degli anni 1970, quando il periodo del Neorealismo era già alle spalle, ha regalato all'Italia un meraviglioso esempio dell'uso del dialetto nel cinema. Il regista Ermanno Olmi, nato in una famiglia contadina di Treviglio (BG) nel 1931, nel fior della sua carriera si è deciso a girare *L'albero degli zoccoli* interamente in bergamasco. E' interamente un film d'autore: Olmi qui è regista, sceneggiatore, operatore e montatore.

Il quadro che dipinge il regista raffigura la dura vita dei contadini mezzadri alla fine dell'Ottocento. Il film è quasi privo di trama; l'autore semplicemente racconta il mondo contadino, pieno di amarezza, di stenti, di sacrifici, di lavoro duro, di umiltà e di fede dal punto di vista di uno degli abitanti del villaggio, facendo attenzione soprattutto ai rapporti interpersonali e al rapporto tra le persone e la loro terra. *L'albero degli zoccoli* non è solo una testimonianza del passato, una fotografia dell'epoca, un'immagine della vita familiare; è anche una ricerca antropologica e sociologica che descrive in minimi particolari una grande civiltà che si è sciolta nel mondo moderno.

Dal punto di vista sociolinguistico, la cosa più interessante di questo film è che è stato recitato totalmente da non professionisti, da persone comuni, portatrici autentiche del dialetto locale. Ciò è stato fatto per conservare al massimo la purezza del dialetto bergamasco, per fare non solo un film storico ma anche una testimonianza etnologica viva.

Ecco per esempio un episodio che è ambientato nella sacrestia di Don Carlo dopo la funzione domenicale, in cui il sacerdote cerca di convincere il padre di un ragazzo a mandarlo a studiare (tratto da Olmi 1980: 17):

- *Col lè l'è an s'cèt de fà studià!*
- *Quase du kilometri a'ndà e du a turnà.*
- *L'è giüen e'lgà i gambe bune.*
- *Prope adess che na' spèta n'óter, almeno lù al pùdia ùta 'n po' 'n ca'.*
- *'l ta ùterà mia adess al ta ùterà pùse quand al sarà grand. Antàt lasè fa a la providensa.*
- *E pensà che me so gna cume i è face i scòle. Epör so ignit grand istess.*

– Chest ache l'è mia 'na resù. E tal set po' a te. Se 'l to s'cèt al ga ait dal Signùr l'intelligenza, vòl di che'l Signùr al pretènt pusé de lù che da n'oter. E a te, che ta set so pader, ta ghè al duer de secundà la vuluntà del Signùr.

(Traduzione: Quello lì è un bambino da mandare a scuola! / Quasi due chilometri ad andare e due a tornare. / E' giovane, ha le gambe buone. / Proprio adesso che ne aspettiamo un altro, almeno lui potrebbe aiutarci un po' in casa. / Adesso non ti aiuterà, ma ti aiuterà di più quando sarà grande. Lasciate fare alla Provvidenza. / E pensare che io non so nemmeno come sono fatte le scuole. Eppure son diventato grande lo stesso. / Ma questa non è una ragione che regge. Se il Signore ha dato a tuo figlio il dono dell'intelligenza, vuol dire che il Signore pretende più da lui che da noi altri. E tu, che sei suo padre, hai il dovere di assecondare la volontà del Signore.)

Va notato che *L'albero degli zoccoli* è stato proiettato nei cinema con i sottotitoli in italiano. Era cioè assolutamente incomprensibile per il pubblico di massa al di fuori della provincia di Bergamo. Questo fatto sottolinea la lontananza strutturale del dialetto bergamasco dall'italiano standard nonché l'intenzione di trasmettere al pubblico una lingua davvero autentica, anche se non proprio genuina dal punto di vista cronologico: il film è ambientato tra il 1897 e il 1898, mentre il dialetto parlato dagli attori è quello di 80 anni dopo. Per uscire in TV è stato doppiato in italiano dagli stessi attori, ma la pur forte cadenza bergamasca perde molto di espressività in paragone al dialetto. Nei giorni nostri è accessibile in DVD la versione originale del film, con sottotitoli in italiano.

In questo film dunque il dialetto è stato usato per dipingere lealmente l'ambiente e i personaggi (tratto tipico del Neorealismo), però non è stato modificato per renderlo comprensibile al pubblico di massa. Ha quindi non solo una funzione artistica ma anche una funzione storica fungendo da testimonianza sociolinguistica ed etnografica.

Trent'anni dopo Ermanno Olmi è tornato all'idea di usare il dialetto nei suoi film: in uno dei suoi ultimi lavori *Centochiodi* (2007) viene utilizzato un altro idioma lombardo, quello della provincia di Mantova. Pure un allievo di Olmi, Giorgio Diritti, ha girato due film con un gran numero di battute in idiomi diversi dall'italiano: *Il vento fa il suo giro* (2005, parzialmente in occitano) e *L'uomo che verrà* (2010, con battute in un bolognese storico, dei tempi della Seconda guerra mondiale). Per recitare in quest'ultimo gli attori professionisti hanno dovuto imparare delle repliche in dialetto che è considerato obsoleto anche dalla popolazione locale; in pratica è stata effettuata una sua ricostruzione storica. Ci piacerebbe credere che fosse testimonianza di un nuovo atteggiamento (ri)costruttivo verso il dialetto.

#### ONA STRADA BAGNADA DI LAMBERTO CAIMI (1999)

Questo film d'autore è un corto documentario che dura soltanto 23 minuti ed è uno dei pochissimi film professionali girati totalmente in dialetto milanese.

La trama è molto semplice: l'ultimo barcaiole del Naviglio Grande che per tutta la sua vita ha trasportato la sabbia e la ghiaia dalla periferia di Milano alla Porta Ticinese, rimane senza lavoro. In una mattina fredda e nebbiosa del 1979 l'anziano fa il giro del canale passando da una banchina all'altra, ricordando il suo passato e recitando una serie di versi tratti dalle opere di vari autori milanesi.

Grazie a un'abile scelta di frammenti sembra che i pensieri del *barchiroeu* si traducano in poesia; così sono anche i brevissimi dialoghi come, per esempio, il seguente:

00:03:30–00:03:38

– Ovei Gioann doe te vee vestii insci? Te veet a sposass?

– Voo a Milan a ritirà on orelògg che hoo portaa a riparà.

Qui il dialetto svolge una triplice funzione: primo, serve a descrivere l'ambiente genuino e a caratterizzare il personaggio; secondo, serve a testimoniare il dialetto milanese degli anni 1970 (non per caso il film appartiene al genere documentario); terzo, ha una funzione poetica, con la quale l'autore esprime il suo dispiacere, quasi la malinconia per una Milano che non tornerà mai come prima.

### *BENVENUTI AL NORD* DI LUCA MINIERO (2012)

In questo sequel di *Benvenuti al Sud* uscito due anni prima si tratta delle avventure milanesi del giovane impiegato delle poste originario della provincia di Napoli. L'uso del dialetto milanese nelle battute dei personaggi del film ribadisce le differenze socioculturali nelle quali si imbatte il protagonista durante il suo soggiorno a Milano.

Gli elementi dialettali sono molto diversi di carattere: alcuni sono stereotipici e quindi hanno una funzione simbolica (come *Uee!* un'interiezione che si sente molto spesso nel film; *terín* come denotazione di un meridionale); altri devono sembrare spontanei e caratterizzare i personaggi (le battute della signora anziana interpretata da Angela Finocchiaro per la quale il dialetto milanese è proprio la lingua madre; la conversazione tra i membri dell'organizzazione «Nord libero»); altri ancora sono un'esplicita presa di coscienza delle particolarità del dialetto milanese (l'episodio in cui al protagonista napoletano vengono spiegati l'uso dell'articolo definitivo con i nomi delle persone come *la Dodi*, *il Comisoni* e alcuni vocaboli specifici del milanese come *la clèr* = la saracinesca).

Inoltre bisogna menzionare che quando ad una delle conferenze stampa al regista hanno chiesto perché nella descrizione della Milano odierna c'era tanto dialetto, lui ha risposto che per lui la fonte di ispirazione è stato il quartiere di Ortica, cantato ancora da Enzo Jannacci (nella canzone di Walter Valdi *Faceva il palo*, 1966), nel quale ancora oggi nelle strade e nei ristorantini si può sentire il dialetto vivo.

In questo film quindi il dialetto svolge da una parte una funzione descrittiva simile a quella dei film del Neorealismo: gli elementi caratterizzano i personaggi ma non sono autentici al punto di essere incomprensibili al pubblico di massa; molte volte sono puramente simbolici e rappresentano degli stereotipi. Dall'altra parte, in questo film compare per la prima volta nella storia del cinema italiano una riflessione esplicita, pur in forma artistica, sulle particolarità del dialetto, sui suoi tratti caratteristici e sull'atteggiamento verso gli idiomi locali.

## IL DOPPIAGGIO DE *I SIMPSON*: È LA SOTTOCULTURA CHE PARLA DIALETTO

Dal momento dell'apparizione del doppiaggio in italiano di film stranieri (soprattutto quelli americani) all'inizio degli anni 1960, sono state due le questioni largamente discusse: la liceità del doppiaggio stesso e la possibilità (o impossibilità) di trasmettere le peculiarità locali dei film e dei cartoni.

E' molto diffusa l'opinione che esista un solo elemento del testo originale che non si può riprodurre in nessun modo nella traduzione, ed è il dialetto che rappresenta, nello stesso tempo, una caratteristica linguistica e socioculturale (perché l'uso di un idioma o un altro, diverso da quello che è comunemente riconosciuto, può essere condizionato non solo dalle origini etniche o regionali, ma anche dall'età e dallo status sociale della persona). E siccome non esistono due paesi diversi con una situazione linguistica uguale, non è possibile stabilire dei rapporti di parallelismo tra i rispettivi idiomi minori. Però i traduttori de *I Simpson* sembra che siano riusciti a trovare una soluzione abbastanza convincente a questo problema chiamando in causa il dialetto milanese.

Come abbiamo già detto sopra, nel cinema italiano esiste la tradizione di attribuire alcune caratteristiche ai personaggi inserendo degli elementi in dialetto nel loro linguaggio. Così alcuni tratti dei personaggi secondari di questo cartone animato si sono tradotti in parole dialettali grazie alle quali si è riusciti a conservare l'effetto comico (Dobrow, Gidney 1998).

Per noi è particolarmente interessante il linguaggio di Otto, autista dello scuolabus. Nella versione italiana del cartone parla con un marcato accento milanese e a volte usa parole dialettali anche se nel testo originale il suo linguaggio non è molto diverso da quello dei personaggi principali. Sarebbe quindi interessante indagare perché i traduttori avessero compiuto un passo talmente coraggioso creando per lui un idioletto del tutto particolare, per così dire, «milanizzato».

Secondo la trama, Otto è un rasta dai capelli disordinati; guida lo scuolabus senza la patente, è sempre allegro perché fuma la marijuana e tutto il tempo ascolta la musica. In (Fusari 2007: 19) leggiamo: "L'utilizzo di un accento milanese marcatissimo mira probabilmente a una *domestication* del personaggio per integrarlo all'interno di una cultura giovanile, come quella vagamente hippy di cui fa parte nell'originale – e l'unica cultura giovanile che, grazie ai media, ha avuto risonanza nazionale in Italia, è probabilmente quella dei paninari, partita dai fast food del centro di Milano e sostanzialmente esauritasi nell'utilizzo di abiti di marca e di un linguaggio simil-meneghino totalmente stereotipato, per l'appunto un po' come quello di Otto Disc." Otto non è per niente hippy, ma sicuro è che le parole milanesi nel suo parlato vengono usate per mostrare che fa parte di una sottocultura giovanile. E in Italia l'unica sottocultura che è diventata davvero popolare e ha influenzato lo slang giovanile di tutto il paese, è stato il movimento paninaro (Marcato 1997: 564).

I tratti caratteristici del linguaggio di Otto dal punto di vista fonetico sono il prolungamento di vocali accentate, la pronuncia di una [ɛ] sempre aperta nella posizione accentata; dal punto di vista lessicale l'uso costante di elementi dello slang giovanile che hanno origini milanesi. Se prendiamo come esempio la puntata *Bart rischia grosso* (stagione 2, episodio 1), oltre alle interiezioni stereotipate *uè!* e *uelà!*, troviamo anche

*Stoppa la calura!* (dove *stoppare* è un verbo che deriva dall'inglese *stop* e *la calura* è una voce regionale con la quale si indica il caldo afoso tipico di Milano) e *pirlott!* (diminutivo derivante da *pirla*, voce milanese con la quale si indica una persona stupida e sciocca) (Fusari 2007: 25).

Così i traduttori de *I Simpson* sono riusciti ad attribuire al personaggio di Otto certe connotazioni (in questo caso la sua appartenenza ad una sottocultura) grazie a un'abile scelta della varietà linguistica. Ci sembra che una tale traduzione sia da considerarsi fedele all'originale nonostante che contenga degli elementi che sono assenti nel testo originale. Grazie alla cadenza dialettale delle battute dei personaggi, doppiate con una pronuncia ben studiata, l'effetto sul pubblico voluto dagli autori del testo originale è stato riprodotto nella traduzione. Infatti le battute hanno ricevuto i loro significati reconditi e le loro associazioni, diversi da quelli originali nel senso letterale, ma simili per la loro importanza socioculturale.

### LA LINEA DI OSVALDO CAVANDOLI

E' un cartone animato uscito nel 1970 come uno degli episodi di Carosello. Agostino, il suo personaggio principale, è un omino disegnato dalla stessa linea bianca su cui cammina senza sosta perché per esistere e per esprimersi ha bisogno di muoversi. Questo personaggio bizzarro incontra vari ostacoli e spesso si rivolge al suo creatore per chiedergli aiuto. Allora la mano di Cavandoli, munita di penna, irrompe nel video e gli disegna ciò che è necessario per superare l'ostacolo o riaversi da una catastrofe.

Osvaldo Cavandoli, un disegnatore meccanico milanese formatosi professionalmente all'Alfa Romeo, ha affidato la sonorizzazione della sua *Linea* al doppiatore Giancarlo Bonomi, anche lui milanese, che ha inventato per Agostino un linguaggio del tutto unico, una sorta di grammelot.

Il grammelot (voce pseudofrancese, di origine incerta) è un linguaggio artificiale onomatopeico che evoca le sonorità, l'intonazione e le cadenze tipiche di una lingua. La sua tradizione risale alla commedia dell'arte italiana del XVI secolo. Nel grammelot sono di solito comprensibili solo singole parole chiave, e il senso generale si può capire solo grazie alla mimica e ai gesti degli attori – o, in questo caso, grazie ai movimenti disegnati della linea bianca e al diverso colore dello sfondo.

Tra i nostri contemporanei un grande maestro di grammelot è stato Dario Fo, drammaturgo italiano per eccellenza, lui stesso attore improvvisatore. Proprio nel periodo in cui uscivano i primi episodi de *La Linea*, teneva in tutta l'Europa le sue master class di improvvisazione teatrale. Riassumendo la sua esperienza di attore nel *Manuale minimo dell'attore*, Fo nella descrizione dei principi del grammelot parla dell'inserimento obbligatorio di parole chiave comprensibili (anche un po' storte), di solito nomi, che, assieme ai verbi-azioni dimostrati dai gesti creano immagini vivaci e favoriscono la comprensione della trama (Fo 1987: 81–85).

Nel caso de *La Linea* le parole chiave sono tutte in milanese; qui dunque abbiamo a che fare con un caso del tutto unico dell'uso del dialetto.

Prendiamo come esempio il 101° episodio de *La Linea*. Qui si possono riconoscere le seguenti parole ed espressioni: *ouèla, pesciulin* (pesciolino/i), *adess che te vid* (adesso



stai a vedere!), *cun la cann* (con la canna), *da mi una cann* (dammi una canna!), la cui appartenenza al dialetto milanese non suscita nessun dubbio.

E' quindi un esempio unico dell'uso del dialetto milanese in funzione ludica.

### UN MILANESE A MILAN DI WALTER VALDI

Alcuni anni fa sul portale YouTube è apparso un piccolo cartone di *Dan e Dav studios* creato per illustrare la canzone di Walter Valdi *Un milanese a Milan*. Nel testo della canzone si parla delle svariate genti che popolavano la Milano degli anni 1960–1970. Una poesia scritta in quegli anni si è rivelata profetica e nei nostri tempi suona più che attuale, basti pensare al solo titolo della canzone.

Walter Giovanni Nicola Pinetti (1930–2003), avvocato per mestiere, cabarettista e cantautore per vocazione, è autore di numerosi pezzi teatrali e musicali in dialetto milanese. Per la “serietà” del suo mestiere principale e per non compromettere il nome della famiglia ha dovuto inventare un nome d'arte con il quale è diventato famoso. E' autore di moltissime canzoni in dialetto milanese che sono state interpretate da vari artisti, come per esempio *Il palo della banda dell'Ortica* diventata popolare nell'interpretazione di Enzo Jannacci, *Coccodì coccodà* nell'interpretazione de *I Gufi*.

Tutte le composizioni di Valdi sono ambientate nella Milano popolare, con i suoi poveri quartieri periferici che vengono paragonati ai quartieri dei ricconi dei tempi del miracolo economico italiano, e raccontano vari fenomeni sociali, tra cui anche l'immigrazione. In genere il suo stile è simile a quello dei *chansonnier* francesi come Boris Vian e Georges Brassens: nelle sue opere Valdi è cinico e impietoso e nello stesso tempo gentile e umano, pieno di misericordia per i suoi personaggi.

Ecco la prima strofa della canzone con la traduzione in italiano:

#### Un milanese a Milan

*T'hee sentii 'se l'è success?*  
*Una cosa straordinaria.*  
*L'hoo savuda propi adess:*  
*l'hann trovaa col nas per aria.*  
*L'era là in Piazza del Domm*  
*ch'el saveva pù 'se fà,*  
*el girava 'me on poer omm,*  
*ma el saveva nò in dove andà.*

#### Un milanese a Milano

*Hai sentito cos'è successo?*  
*Una cosa straordinaria!*  
*L'ho saputo proprio adesso,*  
*l'hanno trovato col naso per aria.*  
*Era là in Piazza del Duomo*  
*che non sapeva più cosa fare,*  
*girava come un povero uomo,*  
*e non sapeva dove andare.*

In questo testo spiccano le caratteristiche più importanti del milanese. Tra quelle fonologiche possiamo citare, per esempio, la sonorizzazione della consonante intervocalica [t > d] nel participio passato *savuda*, l'esito della *o* tonico-aperta latina in [ö] nell'aggettivo *poer*, la caduta delle vocali atone finali salvo la *a* come in *success*, *adess*, *nas*, *Domm*, *poer*, *omm*, la caduta della *r* finale dopo la vocale tonica come in *fà*, *andà* ecc. Tra quelle grammaticali sono evidenti la forma del pronome personale di terza persona singolare maschile *lù el*, di cui si perde la prima parte accentata e rimane solo il clitico (*el saveva*, *el girava*, *l'era*), analogamente per la seconda persona singolare *ti te*, di cui

rimane solo la *t'* (*t'hee sentii*), il pronome impersonale di terza persona singolare che non esiste in italiano *el* che diventa *l'* davanti a una vocale (*l'è success*), l'infinito del verbo in vocale tematica accentata come in *fà, andà*, l'articolo indeterminativo maschile *on* (*on poer omm*) ecc. Mentre invece nel frammento scelto non sono presenti parole particolari; tutte sono riconducibili al latino e simili all'italiano standard.

E quindi da una parte, il testo, ad eccezione del secondo verso (*Una cosa straordinaria*) rappresenta un esempio della poesia dialettale milanese abbastanza classica che è stata rivitalizzata dai nuovi media grazie alla sua attualità. E' scritta in dialetto ad eccezione di alcune righe che forse l'autore voleva far risuonare in modo particolare, ribadendo che comunque è l'italiano che a Milano è parlato più o meno da tutti. Sembra che la funzione del dialetto qui sia puramente artistica e serva per caratterizzare la specie quasi estinta di un vero milanese, il che viene confermato dai contenuti della poesia. Il testo comunque non manca di elementi stereotipati come l'interiezione *Ma va!* che ormai si usa largamente anche al di fuori di Milano.

## CONCLUSIONE

Come abbiamo visto, il dialetto è sempre stato presente nell'arte cinematografica, anche se in vari periodi storici ha svolto ruoli diversi, dall'elementare necessità di essere compresi dal pubblico locale, fino alla funzione ludico-espressiva. Gli esempi da noi trattati evidenziano il successo che, negli ultimi anni, ha avuto soprattutto il dialetto milanese, nonostante una notevole diminuzione del numero dei suoi parlanti nativi.

Nella nostra ricerca eravamo partiti dal presupposto che sia il maggiore dialetto lombardo occidentale che quello orientale devono essere ben rappresentati nel mondo del cinema, come lo sono in altri settori (letterario, teatrale, musicale, pubblicitario), ma non è così. Il dialetto milanese, continuando la sua lunga tradizione letteraria e artistica, è di gran lunga più presente nel cinematografo odierno rispetto al bergamasco che non può vantare che una sola apparizione davvero significativa, quella de *L'albero degli zoccoli*, un capolavoro unico, in cui però tutto dipende da una sola persona, il suo autore. Oltre alle ragioni storiche e al minor numero di parlanti in generale, ciò si potrebbe spiegare, a nostro avviso, anche con la valutazione generalmente negativa di questo dialetto (considerato rozzo e incomprensibile dai tempi della Commedia dell'arte o forse anche prima) che non gli permette di essere largamente usato per scopi artistici.

Il milanese invece si presenta come un dialetto "bello", versatile e flessibile: si presta sia ad usi tradizionali, di tipo contestualizzante, sia ad usi originali come base per il *grammelot* de *La Linea* di Osvaldo Cavandoli.

Basandosi sulla ricerca svolta, si potrebbe riassumere così le funzioni che svolge il dialetto nella produzione cinematografica moderna:

**1. La funzione artistica** che parte dall'epoca del Neorealismo ed è sempre presente nella produzione cinematografica recente; qui il dialetto serve a dare una descrizione più autentica dell'ambiente rappresentato nel riquadro e/o caratterizzare un personaggio dal punto di vista sia personale che sociale. Il dialetto infatti può sottolineare sia tratti oggettivi come la provenienza, l'età, il livello di istruzione, lo status sociale, sia tratti soggettivi come l'abilità di adeguarsi alla situazione comunicativa, di scegliere la variante

linguistica adeguata, l'atteggiamento verso il proprio idioletto, ecc. Per realizzare questa funzione spesso si ricorre a stereotipi linguistici che sono strettamente legati a stereotipi sociali.

**2. La funzione storico-etnologica** appare più tardi, a partire più o meno dagli anni 1970, quando l'uso del dialetto comincia a diminuire drasticamente mentre invece alcuni intellettuali cominciano a percepire il dialetto come parte della ricchezza culturale che pian piano si sta perdendo. Allora si tratta di "fotografare" la situazione sociolinguistica esistente, per poterla poi trasmettere come testimonianza fedele del passato.

**3. La funzione ludica** probabilmente è sempre stata propria del dialetto; non è forse per caso che ad alcuni dialetti come il bergamasco da secoli venivano attribuite caratteristiche particolari. I dialetti quindi si prestano bene a giochi linguistici e procedimenti speciali teatrali come il grammelot.

**4. La funzione criptica** per cui il dialetto è usato come mezzo di autoidentificazione di un certo gruppo che, da un lato, ha bisogno di avere degli elementi particolari in comune che costruiscono la sua identità, e dall'altro non vuole essere capito da chi viene da fuori. E' un fenomeno che si osserva anche nel linguaggio giovanile di oggi: nonostante la generale diminuzione dell'uso dei dialetti, soprattutto da parte delle nuove generazioni, molti elementi dialettali entrano a far parte del linguaggio giovanile.

**5. La funzione autoidentificativa** legata alla presa di coscienza di ciò che è (è stato) il dialetto. Sembra di essere una tendenza recente che prima non veniva presa in considerazione. Si tratta sia della presa di coscienza da parte dell'autore del film sia da parte dei personaggi che ha ideato, ed è in linea con il cambiamento dell'atteggiamento verso il dialetto nella società italiana e dei tentativi della sua valorizzazione.

Tutte queste funzioni senza dubbio rispecchiano l'attuale situazione sociolinguistica in Lombardia e in Italia in generale e ai processi in atto nella società italiana riguardanti la coscienza linguistica e la valorizzazione del patrimonio culturale locale.

Speriamo che il presente lavoro possa essere utile per chi si occupa del dialetto nel cinema ma anche del ruolo del dialetto nella produzione letteraria in quanto molte delle sue funzioni saranno simili nel cinema e nella letteratura. L'argomento inoltre si potrebbe ampliare coinvolgendo altri dialetti lombardi o anche dialetti di altre regioni usati nella produzione cinematografica. Ci sembra particolarmente interessante però fare ricerca nei dialetti minori che non fanno parte dei classici cinematografici come il romano e il napoletano, sui quali si trova anche un'ampia bibliografia.

## BIBLIOGRAFIA:

DE ROSSI Camilla, 2010, Quando e come il cinema parla dialetto, *Italica* 87(1): 92–106.

DOBROW Julia, GIDNEY Calvin, 1998, The Good, the Bad, and the Foreign: The Use of Dialect in Children's Animated Television, *Annals of the American Academy of Political and Social Science* 557: 105–119.

FO Dario, 1987, *Manuale minimo dell'attore*, Torino: Einaudi.

FUSARI Sabrina, 2007, Idioletti e dialetti nel doppiaggio italiano de I Simpson, *Quaderni del CeSLiC* 8: 4–35.

---

MARCATO Carla, 1997, In para totale... una cosa da panico...: sulla lingua dei giovani in Italia, *Italica* 74(4): 560–575.

OLMI Ermanno, 1980, *L'albero degli zoccoli*, Torino: ERI.

ROSSI Fabio, 2010, *Cinema e lingua*, *Enciclopedia dell'italiano*, Milano: Treccani.