

Parlare, leggere, scrivere
di Tullio De Mauro, Umberto Eco e Piero Nelli
documentario RAI 1973, 1a puntata

Il documentario risente innanzitutto del clima storico dei primi anni Settanta: realizzato nel 1973 riflette non solo la situazione linguistica di allora, ma anche la percezione che di essa si aveva.

L'atteggiamento nei confronti del dialetto ad esempio è di rispetto, ma al contempo si insiste sul fatto che esso colloca i parlanti "fuori della storia" e li schiaccia verso il basso in una considerazione di ordine diastratico. L'elevazione culturale e sociale delle masse può avvenire solo attraverso la presa di coscienza di questo fatto e l'assunzione della *lingua nazionale* come veicolo dei nuovi saperi (tecnologici, sindacali ...); non è prevista invece la possibilità di una "crescita" del dialetto o della lingua minore come strumento di comunicazione "totale".

L'impostazione nella narrazione delle vicende storico-linguistiche evocate risente qua e là del clima storico e politico in cui venne realizzato il documentario: alcune pesantezze "ideologiche" si colgono oggi meglio di ieri (ad esempio il paragone tra la "astoricità" del dialettologo e l'essere "fuori della storia" delle popolazioni martoriate del Terzo Mondo, con esplicito riferimento alla guerra del Vietnam). Questo fatto rischia di rendere "datato" il documento se non lo si mette preventivamente in evidenza, sottolineando anche il diverso ruolo culturale e di diffusione linguistica di alcune forze economiche e sociali oggi rispetto a trentacinque fa (oggi, ad esempio, il sistema industriale e il mondo del lavoro sono completamente cambiati).

Proponiamo ora alcuni spunti sulla strutturazione del filmato, con particolare riguardo allo stile del linguaggio filmico ecc.:

Innanzitutto soffermiamoci sul bianco e nero, che storicizza ulteriormente il documentario al di là naturalmente delle stesse intenzioni degli autori e del regista; ma questo non è un male, soprattutto se si tiene conto della "necessarietà" del bianco e nero nella rappresentazione di alcune situazioni e nel taglio registico che appaiono di impronta "neorealistica": un documentario a colori, a parte la non realizzabilità tecnica all'epoca, non avrebbe avuto la stessa resa.

La retorica del filmato è costruita sapientemente intorno ad alcuni momenti: la puntata si apre ad esempio con le immagini degli immigrati meridionali che arrivano alla stazione centrale di Milano, totalmente illetterati e incapaci di esprimersi, e si conclude con le inquadrature speculari di "giovani" immigrati che ritornano ai paesi d'origine per le feste, completamente cambiati negli abbigliamenti, nelle pettinature, e, ciò che conta, nel linguaggio: parlano in maniera spigliata, con lessico sindacale e politico aggiornato ecc., e non sembrano neppure lontanamente paragonabili alle persone riprese in apertura, che non solo non capiscono l'italiano ma (conseguentemente) ignorano il significato di parole come "crisi" o chi sia il presidente della repubblica.

Le immagini di apertura caricano molto l'idea di "miseria" (l'emigrazione per fame è resa attraverso primi piani di volti emaciati o di persone che mangiano), quelle in conclusione

sembrano sottolineare come l'esperienza al Nord rappresenti una sorta di passaggio epocale e generazionale oltre che di acquisizione linguistica.

Altro passaggio importante del documentario è la ricostruzione sceneggiata di un episodio risorgimentale dal quale emerge l'incomunicabilità tra soldati di diverse regioni (1866). La ricostruzione storica è credibile e al tempo stesso calca sull'aspetto "sorprendente" (almeno nel 1973) di un Risorgimento fatto da dialettografi illetterati invece che dai Padri della Patria cari a una certa oleografia risorgimentale.

Il resto della I puntata offre invece varie informazioni storiche sui meccanismi storici e culturali che hanno portato alla situazione descritta: qui il discorso diventa più obiettivo e lineare, coerentemente con l'assunto centrale dell'opera, che è quello di ricostruire momenti e figure della storia linguistica del paese.

“Guardando si impara. Lingua e cinema”

Un percorso attraverso film d'autore della storia del cinema italiano che - dalla prima guerra mondiale ai nostri giorni - illustrano ciascuno momenti e modi di essere della storia, della cultura, del costume e della lingua degli italiani

LA PRIMA GUERRA MONDIALE

1. **La Grande Guerra** di Mario Monicelli 1959

Il tratto identificativo di questo film, Leone d'Oro alla Mostra di Venezia del 1959 ex aequo con *Umberto D*, è la felice contaminazione fra comicità e dramma. Il romano Oreste Jacovacci (Alberto Sordi) e il milanese Giovanni Busacca (Vittorio Gassman), si incontrano in un distretto militare, dove il primo promette con l'inganno e dietro compenso di fare riformare l'altro. Invece si ritrovano entrambi in divisa e la comune avversione alla guerra li fa diventare amici in compagnia di una colorita varia umanità soggetta come loro alle disavventure belliche. Mandati al fronte vivono il momento della disfatta: fatti prigionieri dagli austriaci per salvarsi dovrebbero rivelare le informazioni in loro possesso: ecco allora il momento topico che disegna la tipica figura italiana dell'eroe per caso; di fronte all'arroganza dell'ufficiale che lo interroga Busacca rifiuta di parlare e viene fucilato, Jacovacci finisce con il subire la stessa sorte.

Sul versante linguistico il film di Monicelli fissa il ruolo del primo conflitto mondiale ai fini della nascita di una varietà unificante di italiano: "attraverso l'incontro di popolazioni di vario dialetto - osserva De Mauro - durante La Grande Guerra si profilò per la prima volta un livello linguistico popolare e unitario, ricco di regionalismi ma non regionale: neologismi come *cecchino* o *imboscato* sono le tracce restate nel parlato corrente di tutte le classi [...]".

GLI ANNI TRENTA

2. **Il Signor Max** di Mario Camerini 1937

Degli anni Trenta *Il Signor Max* ci propone uno spaccato completamente diverso e

complementare rispetto ad *Amarcord*. L'equivoco di cui è vittima e ad un tempo protagonista il giovane giornalista Gianni (Vittorio de Sica) scambiato per il conte Max Varaldo, fornisce l'opportunità di mettere l'uno di fronte all'altro due universi sociali contrapposti: gli orizzonti modesti della Roma popolare e di borgata da una parte e il mondo aristocratico e di una raffinata e decadente borghesia dall'altra con le sue vacuità e i riti fatui di aggregazione. Da qui l'originale contrappunto scandito dal trasformismo linguistico di De Sica che, in quanto Gianni, esibisce marcati tratti popolareggianti e in quanto Max Varaldo si sforza di far propri i moduli espressivi affettati dell'alta società: si offre perciò al nostro orecchio uno straordinario documento delle diversità diastratica che attraversavano il repertorio linguistico di un paese ancora diviso con cesure che tagliano in modo netto il tessuto della comunità linguistica.

GLI ANNI SESSANTA

3. **I mostri** di Dino Risi 1963

Si tratta di una serie di episodi interpretati in massima parte da Vittorio Gassman e Ugo Tognazzi. Con questo film ci misuriamo decisamente con una diversa sensibilità, una nuova cultura, quella dei primi anni Sessanta, segnati dall'avvento di un disordinato ma deciso sviluppo economico, e un nuovo gusto: è nato in definitiva un nuovo genere, quello della commedia all'italiana. Ma chi sono i "mostri"; sono personaggi presi dalla realtà che nel loro insieme tratteggiano impietosamente i miti e le contraddizioni degli anni '60. Dal marito a tal punto teledipendente da non accorgersi che la moglie lo tradisce nella stanza accanto all'avvocato senza scrupoli, dal padre che educa il figlioletto a raggirare il prossimo all'automobilista indisciplinato, dalla patronessa di premi letterari che mira a concupire i giovani letterati al pugile suonato che si illude di poter rientrare sul ring.

La cifra stilistica è caricaturale, non c'è dubbio; ma interessante dall'angolazione del linguista in quanto riavvicina il parlato filmico a quello reale anche se si tratta ancora di una lingua di maniera, spesso un romanesco intriso di stereotipi; pur con questi limiti, esauritasi la fase del neorealismo, il cinema in concorso con la televisione comincia ad assolvere alla sua funzione unificante di modello espressivo

I NUOVI LINGUAGGI ALL'AVVIO DEL XXI SECOLO

4. **Caterina va in città** di Paolo Virzì 2003

La Caterina del titolo è una timida tredicenne (l'esordiente Alice Teghil) che, con il padre Giancarlo (Sergio Castellitto) e la madre Agata (Margherita Buy), si trasferisce da un piccolo paese della costa tirrenica (Montalto di Castro) a Roma. Qui frequenta la terza media nella scuola che il padre aveva frequentato 30 anni prima, ma l'inserimento è traumatico. La classe dove viene inserita è spaccata a metà: da una parte ragazze di estrema sinistra, capeggiate da Margherita, dall'altra un gruppo di ragazze che simpatizzano per la destra, che hanno come leader Daniela, figlia di un parlamentare italiano di Alleanza Nazionale.

Caterina, entrata in contatto con delle ideologie, con dei sistemi di valori, e con delle pratiche comunicative che prima non aveva neanche sfiorato, dapprima vive una forte amicizia con Margherita, che termina quando il padre le scopre a ubriacarsi e farsi tatuaggi. Poi dopo un periodo di smarrimento Caterina, quasi senza accorgersene, passa nel mondo di Daniela, il mondo delle feste e del lusso; ma finirà col distaccarsene quando sente lei e le sue amiche che la considerano una *antica*. Dopo una rissa durante l'ora di educazione fisica tra Caterina, Daniela e Margherita, Caterina scappa e viene cercata dalla polizia. Alle vicende dell'adolescente si affianca anche il disadattamento del padre che, deluso dal mondo in cui vive, scopre che la moglie lo tradisce con l'amico d'infanzia, e scappa in moto senza più dare sue notizie. Il film si conclude con il superamento dell'esame di terza media da parte di Caterina, e il coronamento del suo sogno: entrare al conservatorio.

Caterina va in città cerca di rappresentare Roma oggi, concentrando la sua attenzione su due ambienti sociali alto borghesi, ben distinti sia per posizione politica che per ruolo professionale, in mezzo ai quali pone la famiglia Iacovoni, rappresentativa di una borghesia media e piccola.

Il film è indicativo della plasmabilità dell'adolescente in una età in cui il gruppo dei pari e le sottili manipolazioni da esso esercitate sono in grado di riconfigurare l'io psicologico e linguistico di un soggetto ancora fragile e in via di maturazione. Emergono sullo sfondo lo slang e i moduli comunicativi di una rete sociale, quella della grande città, la cui trasgressività confligge con il maggiore conservativismo di aree e gruppi sociali meno esposti a questa deriva