

Università degli Studi di Cagliari

**SCUOLA DI DOTTORATO
STUDI FILOLOGICI E LETTERARI
CICLO XXVII**

**LINGUE E VARIETÀ LINGUISTICHE NEL
“NUOVO CINEMA SARDO”
ANALISI DI QUATTRO FILM “LETTERARI”**

SETTORE SCIENTIFICO-DISCIPLINARE DI AFFERENZA

L-FIL/LET 12 LINGUISTICA ITALIANA

PRESENTATA DA

MYRIAM MEREU

COORDINATORE DOTTORATO

PROF.SSA CRISTINA LAVINIO

TUTOR

PROF.SSA CRISTINA LAVINIO

ESAME FINALE ANNO ACCADEMICO 2013-2014

Indice

Introduzione.....	5
Primo capitolo Studiare il parlato filmico.....	13
I.1 Filmologia linguistica: un'introduzione storica	15
I.2 Definizione e caratteristiche del parlato cinematografico.....	26
I.3 "Nuovo cinema sardo": film, registi, storie di Sardegna.....	32
Secondo capitolo Criteri d'analisi e presentazione del corpus.....	45
II.1 Preliminari metodologici.....	47
II.1.1 Il corpus.....	48
II.2 Criteri d'analisi e terminologia.....	52
II.2.1 Regole per la trascrizione.....	55
II.2.1.1 Convenzioni ortografiche	56
II.2.1.2 Indicazioni terminologiche.....	61
Terzo Capitolo <i>Il figlio di Bakunin</i>	65
III.1 Il romanzo di Sergio Atzeni: "un affresco corale ed epico"	67
III.2 La sceneggiatura.....	77
III.3 Il film	83
III.3.2 Analisi di tre testimonianze	88
III.3.2.1 La madre.....	89
III.3.2.2 L'amante di Tullio	92
III.3.2.3 Il "ragazzo con l'orecchino"	100
III.3.3 Le lingue de <i>Il figlio di Bakunin</i>	102
III.3.3.1 Il turpiloquio	119
III.3.4 L'elemento musicale tra modernità e tradizione	123
III.3.5 Le forme della lingua: scrittura, oralità, recitazione	126
III.3.6 Dire, riferire, raccontare	133
III.3.7 Verbi.....	138
Quarto capitolo <i>Arcipelaghi</i>	145
IV.1 La vendetta secondo Maria.....	147
IV.2 La sceneggiatura.....	166
IV.3 La vendetta secondo Giovanni	186
IV.3.1 La lingua bugiarda	193
IV.3.1 I flashback.....	205
IV.3.2 Giosuè	212
Quinto capitolo <i>Sonetàula</i>	217
V.1 Il reportage letterario di Peppino Fiori.....	219
V.1.1 La versione Einaudi	222
V.1.2 Analisi linguistica del romanzo	224
V.1.3 Onomastica.....	238
V.1.4 Mondo arcaico vs. mondo moderno.....	240
V.2 La sceneggiatura	242
V.2.1 La scena tagliata.....	251

V.3 L'intreccio narrativo: romanzo e film a confronto.....	252
V.3.1 Il film, una traduzione plurilingue.....	255
V.3.2 L'incipit della versione televisiva	256
V.3.3 L'incipit della versione cinematografica.....	269
V.3.4 I suoni del silenzio	279
V.3.5 La storia nella storia	283
V.3.6 La fine di Zuanne Malune.....	293
Sesto capitolo <i>Bellas mariposas</i>	303
VI.1 La Cagliari di Sergio Atzeni.....	305
VI.1.1 Analisi linguistica del racconto	306
VI.1.1.1 L'onomastica	306
VI.1.1.2 I luoghi di Cagliari tra realtà e finzione.....	308
VI.1.1.3 Code-mixing e code-switching italiano-sardo.....	309
VI.1.1.4 L'elemento regionale.....	313
VI.1.1.5 L'elemento straniero	315
VI.1.1.6 Altri fenomeni	315
VI.2 Verso lo schermo: la sceneggiatura.....	321
IV.2.1 <i>Che</i> polivalente	334
VI.2.2 Altri tratti morfosintattici	336
VI.2.3 Il linguaggio giovanile.....	340
VI.2.4 Interazione con il narratario	347
VI.2.5 Indicazioni di scena	349
VI.3 Il film: la Cagliari di Salvatore Mereu	353
VI.3.1 Il dialetto parlato dai giovani.....	390
Conclusioni.....	409
Appendice.....	419
Bibliografia.....	443

Introduzione

In un articolo del marzo 1965, pubblicato su *Il Giorno*, Pier Paolo Pasolini, preoccupato per lo “stato di salute” della lingua italiana, lamentava l’assenza di «osservatori linguistici [...] che regolarmente, sistematicamente, intensamente, si [ponessero] come rilievi socio-linguistici e, con la puntualità dei bollettini meteorologici che dicano “Che tempo fa?”, ci [dicessero] “Che lingua fa?”»¹.

Il termine *osservatorio*, con riferimento alla lingua, è tornato in auge grazie al lavoro dell’Osservatorio linguistico e culturale italiano (OLCI) del Dipartimento di Scienze del linguaggio dell’Università “La Sapienza” di Roma – progettato e coordinato da Tullio De Mauro - che ha prodotto il *Lessico di frequenza dell’italiano parlato* (LIP), realizzato in collaborazione con l’IBM Semea.

Una decina d’anni dopo la pubblicazione di questa «importante novità [...] nel panorama della lessicografia italiana»², un gruppo di giovani ricercatori afferenti al Dottorato di Linguistica e Stilistica Italiana dell’Università di Bologna ha dato vita a un altro Osservatorio Linguistico, deputato al «rilevamento dei fenomeni che caratterizzano la lingua italiana contemporanea, della quale si propone di registrare tendenze e oscillazioni, tenendo sotto osservazione un orizzonte il più ampio possibile di ambiti linguistici»³. I dati sui comportamenti linguistici raccolti dal gruppo di ricerca sono raccolti e commentati nel volume *Quaderni dell’Osservatorio Linguistico (QOL)*, pubblicato da Franco Angeli nel 2003. Tra gli ambiti scandagliati dai ricercatori, troviamo la poesia, la narrativa, la pubblicità, la tv, il teatro, la canzone, il fumetto, che restituiscono un quadro ampio e aggiornato delle condizioni *meteo-linguistiche* della lingua italiana.

L’anno successivo, vede la luce il secondo volume dei *QOL* con nuovi interventi sugli ambiti disciplinari già indagati e su altri esclusi dalla prima pubblicazione, tra cui il cinema⁴. Il mezzo cinematografico, costretto a rinnovare continuamente i suoi strumenti linguistici⁵ e ad adeguarsi alla società in rapida

¹ Ora in PASOLINI (1972: 33).

² RUSSO (1993: 157).

³ Dalla quarta di copertina del volume dei *QOL I* (2002).

⁴ Cfr. l’intervento di Paola Polselli, *La lingua nel cinema italiano*, in *QOL II* (2005).

⁵ In uno dei primi, lungimiranti interventi sulla lingua del cinema italiano, Carlo Battisti riconosce al cinema la capacità di adeguare la propria lingua a quella del pubblico, e osserva che «l’azione linguistica del cinema sta in rapporto inverso all’educazione dello spettatore. Esistono dunque interferenze continue: la lingua popolare fornisce al cinema nuovi mezzi espressivi; il cinema ne generalizza l’uso» (BATTISTI 1952: 33).

trasformazione, non ha semplicemente creato un «nuovo folklore» ma ha contribuito allo sviluppo «dell'italiano popolare unitario [...] e ha diffuso la consapevolezza del carattere regionale dei dialetti»⁶. La riflessione sull'uso del dialetto al cinema è ripresa dallo stesso De Mauro in un intervento tenuto nel 1985, in occasione della rassegna-seminario “Cinema e dialetto in Italia”. Il linguista pone la questione in termini di *rivitalizzazione* dei dialetti sul grande schermo, e cita Pasolini e la sua nota nomenclatura – cinema come “lingua scritta della realtà” – a dimostrazione della «capacità dirompente che il nostro cinema, nei momenti migliori, ha saputo avere, di legame “in presa diretta”, immediata, con i movimenti reali della società»⁷.

Tutti gli interventi della rassegna-seminario sono incentrati sulla presenza del dialetto nel cinema italiano; i titoli “dialettali” più ricorrenti sono *La terra trema* di Luchino Visconti, *L'albero degli zoccoli* di Ermanno Olmi e *Maria Zef* di Vittorio Cottafavi, il quale però precisa che il suo non è un film dialettale perché il ladino è una lingua romanza⁸.

Nel suo intervento, Guido Aristarco non manca di menzionare il caso di *Padre padrone* dei fratelli Taviani, film a suo avviso riuscitissimo e importante, non solo in Italia, e ricorda che qualche anno dopo la premiazione del film al festival di Cannes, Gavino Ledda realizzò *Ybris* (1981), parlato in sardo, latino e greco, ma privo della forza espressiva della pellicola dei Taviani⁹.

In realtà, se si escludono i titoli summenzionati, non esiste in Italia una produzione cinematografica dialettale *tout court*, in quanto la maggior parte dei film realizzati nel dopoguerra esibisce un ampio ventaglio di «registri sociolinguistici», che va dal dialetto urbano, fortemente italianizzante, agli italiani regionali e popolari, «[il cui] uso sociolinguistico è molto credibile, a volte estremamente sottile»¹⁰.

Sono trascorsi trent'anni dal giugno 1985, quando linguisti, critici cinematografici e registi si riuniscono per fare il punto sulla situazione linguistica nel cinema italiano, nel momento in cui si affermano alcuni dei più importanti e influenti autori e interpreti contemporanei. Proprio in quegli anni, vengono alla

⁶ DE MAURO (1970: 122-124).

⁷ DE MAURO (1985: 60).

⁸ COTTAFABI (1985: 39).

⁹ ARISTARCO (1985: 29).

¹⁰ SANGA (1985: 71).

ribalta i nuovi comici italiani – Troisi, Benigni, Moretti, Nuti – che secondo De Mauro fanno un uso “politico” del dialetto, perfino più marcato e «critico» de *La terra trema*, sebbene non possano dirsi attori (e registi) dialettali. I loro film sono lo “specchio” linguistico, sociale e culturale del Paese; i protagonisti, timidi e impacciati, si trovano alle prese con la vita di tutti i giorni¹¹, e qualsiasi spettatore italiano può immedesimarsi in loro.

Come osserva Rossi, nel cinema degli ultimi trent’anni, «la frequenza dei film che ricorrono (più o meno realisticamente) ai regionalismi è altissima»¹². La riscoperta dei dialetti e lo sdoganamento di tutti gli italiani regionali, da quelli settentrionali a quelli meridionali, passando per gli isolani, sembra essere la cifra stilistica e linguistica di questa nuova generazione di registi, attenta a una rappresentazione realistica del variegato tessuto sociale e dei problemi di un’Italia in rapida transizione. La registrazione dei suoni, compresi i dialoghi, in presa diretta garantisce un maggior realismo e la possibilità di mantenere inalterati le voci e gli accenti degli attori. Tra i vantaggi delle nuove conquiste tecnologiche in ambito audiovisivo, c’è anche il maggior coinvolgimento dello spettatore: solo qualche anno prima, l’uso del doppiaggio nei film italiani creava una forte distanza tra il mondo rappresentato nel film e il pubblico in sala (ROSSI 2011), abituato a un italiano pulito, senza inflessioni dialettali, o a una blanda riproduzione dei dialetti, fortemente ibridati e stereotipati.

Il cinema non svolge solo un ruolo ludico, soggetto alle regole dell’intrattenimento e dello spettacolo, ma funge anche da specchio della realtà - sociale, linguistica e culturale - e da catalizzatore dei gusti e degli interessi del pubblico. I lavori dei registi che si sono affermati negli ultimi trent’anni permettono una ricognizione sulla vitalità linguistica del nuovo cinema italiano e sulla capacità maturata dagli autori di restituire un scenario, più o meno attendibile, delle dinamiche sociolinguistiche in atto sul territorio nazionale. Accanto ai nomi di Mario Martone, Matteo Garrone, Paolo Virzì, Daniele Lucchetti, Silvio Soldini, Paolo Sorrentino, Emanuele Crialese, Giorgio Diritti, Edoardo Winspeare e tanti altri, troviamo i sardi Giovanni Columbu, Gianfranco Cabiddu, Salvatore Mereu, che si fanno portatori di un nuovo modo di intendere e fare il cinema in Sardegna, sensibile ai cambiamenti sociali e al sempre più difficile rapporto tra tradizione e modernità.

¹¹ CARDONA (1985: 38).

¹² ROSSI (2006: 397).

I loro lavori offrono, inoltre, l'occasione per riflettere sull'emergere di una nuova consapevolezza linguistica e sull'impiego della lingua sarda al cinema.

Attraverso l'analisi linguistica di quattro film realizzati da Cabiddu, Columbu e Mereu nel quindicennio 1997-2012, la nostra tesi, sulla scia delle suggestioni pasoliniane, mira a rispondere alla seguente domanda: *che lingua fa* nel "nuovo cinema sardo?". Nel presente lavoro, oltre a fornire un'analisi linguistica dei romanzi, ci poniamo l'obiettivo di osservare in che modo la lingua letteraria reagisce a contatto con il medium cinematografico, diventando, quindi, "lingua filmata"¹³.

I quattro film del corpus sono tratti da opere letterarie del Novecento, scritte da autori sardi: *Sonetàula* (Giuseppe Fiori, 1962/2000); *Il figlio di Bakunìn* (Sergio Atzeni, 1991); *Gli arcipelaghi* (Maria Giacobbe, 1995/2001); *Bellas mariposas* (Sergio Atzeni, 1996). Alcuni di questi titoli sono stati oggetto di analisi linguistica da parte di studiosi e linguisti: *Sonetàula* e *Il figlio di Bakunìn* (2001) sono stati studiati da LAVINIO (1991; 2001); per *Bellas mariposas*, la cui lingua è probabilmente la più stimolante per l'analisi, sono imprescindibili i lavori di MATT (2007); GARGIULO (2013; 2014); LAVINIO (2014; 2014b)¹⁴.

I tre autori presi in esame – Giuseppe Fiori, Maria Giacobbe e soprattutto Sergio Atzeni – adeguano la propria scrittura «ad un ideale di medietà linguistica»¹⁵ che attraversa tutta la narrativa contemporanea italiana. Lo «scritto che si finge parlato»¹⁶ sembra essere una costante che accomuna nomi anche molto distanti tra loro, non solo per la provenienza geografica ma anche per le tematiche trattate e i generi delle opere. Ma mentre la letteratura gode da sempre di una maggiore attenzione, il cinema – almeno in Sardegna - fatica a imporsi come terreno di indagine (socio)linguistica¹⁷.

Nel cinema, come in letteratura, ha luogo l'incontro tra più lingue e tra più voci¹⁸: tale plurilinguismo, che è anche *plurivocità*, prende vita nella triplice

¹³ RAFFAELLI (1992).

¹⁴ Si vedano anche SULIS (2002; 2008) e MARCI (1999) sull'opera di Sergio Atzeni.

¹⁵ MATT (2011: 57).

¹⁶ CALARESU (2005)

¹⁷ Brevi cenni all'introduzione del sardo come tratto distintivo della produzione cinematografica recente, si trovano in FLORIS (2001a; 2003; 2006); OLLA (2008); URBAN (2013). Si veda, inoltre, l'intervento di MEREU M. (2014a) sulla presenza del sardo e dell'italiano regionale nelle pellicole realizzate in Sardegna dagli anni Sessanta ai giorni nostri. Si veda anche la panoramica offerta nell'articolo di FLORIS/PINNA (2013), di impostazione filmologica.

¹⁸ Per ZUMTHOR (1984: 7-9), il quale auspicava la fondazione di una "scienza della voce", la «voce è [...] è voler dire e volontà di esistere. [...] la voce è una cosa [di cui] possiamo descrivere le qualità materiali, come il tono, il timbro, l'ampiezza, l'altezza, il registro...».

dimensione del parlato concretamente realizzato, udito e trasmesso, e ciò permette l'osservazione e l'analisi della lingua in relazione alla complessità del linguaggio cinematografico.

La prima parte della tesi è suddivisa in due capitoli introduttivi. Nel primo, presentiamo una rassegna dei più importanti studi di filmologia linguistica italiana, i quali ci hanno fornito gli spunti metodologici e gli strumenti d'analisi per sviluppare la nostra ricerca; il discorso prosegue con la trattazione delle caratteristiche del parlato filmico (I.2) e con una breve presentazione del “nuovo cinema sardo” (I.3), utile per definirne la cornice cronologica e chiarirne le peculiarità.

Il secondo capitolo è dedicato al corpus (II.1.1) e ai criteri d'analisi adottati (II.2), che includono anche la terminologia impiegata e le indicazioni metodologiche e ortografiche per la trascrizione dei turni dialogici.

La seconda parte è incentrata sull'analisi linguistica, con particolare attenzione al dialogato delle opere del corpus, a ognuna delle quali è dedicato un capitolo strutturato in tre macroparagrafi – romanzo, sceneggiatura e film. Trattandosi di quattro lungometraggi distinti sul piano linguistico e diversamente debitori delle opere letterarie da cui sono tratti, l'analisi mira a mettere in evidenza le specificità del tessuto linguistico esibite da ognuno (eventi di *code-mixing* e *code-switching*; fenomeni lessicali e morfosintattici dell'italiano regionale sardo; varietà dialettali compresenti; funzioni assolute dalle lingue), per cui la struttura dei capitoli varia in base alla presenza degli elementi e dei tratti analizzati. Non potendo analizzare i film nella loro interezza, abbiamo selezionato gli scambi dialogici più significativi ai fini della presente ricerca.

Le opere sono presentate in ordine cronologico e sono introdotte da una breve scheda tecnica¹⁹ contenente le informazioni e i dati più importanti: anno di produzione; sceneggiatore; interpreti principali; casa/e di produzione; regia. I dati sono tratti dai DVD originali impiegati per la visione e lo studio dei film.

L'appendice contiene l'intervista a Gianfranco Cabiddu, regista de *Il figlio di Bakunin*, incontrato nel febbraio 2014. L'intervista si è rivelata un momento di confronto molto produttivo che ci ha permesso di raccogliere preziose informazioni

¹⁹ Metodo ripreso da ROSSI (1999).

sulle varie fasi di lavorazione del film. È, inoltre, un documento eccezionale per comprendere la “poetica” linguistica di Cabiddu applicata al cinema²⁰.

Lo studio della lingua parlata nel “nuovo cinema sardo” è stimolante per comprendere il crescente interesse degli autori per le varietà del sardo e la trasmissione delle stesse - trasmissione intesa nella duplice accezione di diffusione, messa in onda, e divulgazione, recupero e tutela della lingua sarda.

Quest’ultima è da sempre intimamente connessa a un sistema di comunicazione prevalentemente orale, alla quale si affianca una ricca tradizione scrittoria risalente all’alto Medioevo²¹. La produzione scritta in volgare sardo non è limitata solo all’ambito notarile e giuridico, ai *condaghi*²² e alla *Carta de Logu*²³, ma ha conosciuto una fiorente stagione letteraria a partire dal Cinquecento, quando Gerolamo Araolla pubblica il suo poema *Sa vida, su martiriu et morte d’essos gloriosos martires Gavinu, Brothu e Gianuari* (1582), col quale intende “magnificare e arricchire sa limba nostra sarda”, «al fine di dare al sardo piena dignità di lingua, adeguandolo anche ad usi letterari»²⁴. Ne *Le armonie de’ Sardi* (1787), Matteo Maria Madao pone le basi per una riflessione sulla codificazione della lingua sarda e per il “ripulimento” e l’elevazione del sardo a lingua letteraria.

Impiegata dai più illustri poeti dell’Otto e Novecento, da Efisio Pintor Sirigu a Paolo Mossa, da Melchiorre Murenu ad Antioco Casula (Montanaru) passando per Peppino Mereu, fino ad arrivare alla produzione in prosa del Novecento²⁵, la lingua sarda approda nei mezzi di comunicazione odierni – la radio, la televisione, la carta stampata, il web, i social network e naturalmente il cinema. Tale proliferazione

²⁰ Buona parte delle informazioni forniteci da Cabiddu si ritrovano nel contributo *Tutte le lingue del mondo. Sergio Atzeni fra cinema e musica*, in COCCO/PALA/ARGIOLAS (2014).

²¹ Le cancellerie giudicali della Sardegna redigono i primi documenti in volgare sardo nel XI secolo (MERCÌ 1982/1994: 19). Una delle attestazioni più importanti del periodo giudicale è il *Libellus Judicium Turritanorum*, cronaca del XIII secolo scritta in volgare logudorese e attribuita a un ecclesiastico. Enrico Besta la pubblica per la prima volta nel 1906. Sulle prime attestazioni letterarie in Sardegna, si veda anche SERRA (2012).

²² I *condaghi* - dal greco κοντάκιον - sono tra i più importanti documenti scritti in volgare risalenti ai secoli XII e XIII. Si tratta di atti giuridici contenenti i lasciti e le memorie della vita economica e patrimoniale di chiese e monasteri. Tra i più noti, ricordiamo i *condaghi* di San Pietro di Silki, curato da SODDU/STRINNA (2013); quello di San Nicola di Trullas, la cui edizione è stata curata da MERCÌ (2001); e quello di Santa Maria di Bonarcado, curato da VIRDIS (2003). Sulle prime attestazioni letterarie in Sardegna, si veda anche SERRA (2012).

²³ Promulgata dalla *judikissa* Eleonora d’Arborea tra il 1383, anno della morte di Ugone, e il 1392-93, la *Carta de Logu* è un corpus di leggi rimasto in vigore fino al 1827, quando il Regno di Sardegna adotta lo Statuto Albertino.

²⁴ DETTORI (2001: 78).

²⁵ Tra i romanzi scritti in sardo nel secolo scorso, cito almeno i più conosciuti: *Sos sinnos* di Michelangelo Pira (1983), in dialetto bittese, e *Po cantu Biddanoa* di Benvenuto Lobina (1987), nella varietà campidanese. Cfr. PIRODDA (1992).

dell'uso audiovisivo e mediatico del sardo è senz'altro favorita e incoraggiata dalla L.R. 26/1997, "Promozione e valorizzazione della cultura e della lingua della Sardegna", la cui promulgazione ha coinciso, in maniera del tutto fortuita, con l'uscita del film che segna l'avvio del "nuovo cinema sardo", *Il figlio di Bakunin*. Di due anni più recente è la legge nazionale 482/99, che ha come finalità la tutela e la valorizzazione delle lingue minoritarie presenti sul territorio italiano, tra cui il sardo²⁶. Poiché non è tra gli obiettivi della nostra tesi dimostrare gli effetti delle due leggi sulle scelte linguistiche dei registi, possiamo solo constatare la favorevole corrispondenza d'intenti dei due ambiti, istituzionale e artistico.

²⁶ I testi di entrambe le leggi sono posti in appendice del volume curato da ARGIOLAS/SERRA (2001).

Primo capitolo

Studiare il parlato filmico

I.1 Filmologia linguistica: un'introduzione storica

Al cinema, la *voce* è un elemento che ormai viene dato per acquisito, pressoché ignorato da chi si occupa di studi filmologici. Dalla nascita del sonoro¹, avvenuta nel 1927 con l'uscita di *The Jazz Singer (Il cantante jazz)* di Alan Crosland, il cinema smette di essere "muto", "sordo" o "silenzioso". Ma prima di allora «gli spettatori e i critici [...] non dicevano certo di andare a vedere un "film muto", come uno spettatore di oggi non dice di andare a vedere un "film sonoro"»², proprio perché l'essere parlato è un tratto intrinseco al prodotto cinematografico come siamo abituati a fruirlo ora. Il musicologo e compositore Michel Chion, che ha dedicato diversi e approfonditi saggi all'audiovisione e ai ruoli e le funzioni della voce nei film, nota un'esplosione di «studi foniatrici e linguistici»³ da parte di critici e studiosi di cinema nella Francia degli anni Settanta.

Ma la voce esisteva ben prima di quella data. Com'è che allora è diventata un argomento privilegiato di indagine e di ricerca? «E come mai si usa dire la voce, mentre [fino a quel momento] si diceva solo le voci?»⁴. Chion enumera una serie di circostanze e di fattori che hanno dato impulso e consistenza a un settore di studi fino a quel momento sottovalutato dalla critica cinematografica e che ha permesso alla voce umana di emergere dall'amalgama di suoni che compongono la colonna sonora del film⁵. «Questa voce così importante è tale in quanto supporto dell'espressione verbale, della parola»⁶, la quale regge l'immagine e guida lo spettatore «a focalizzare l'attenzione sul suo contenuto»⁷.

Proprio la supremazia della voce sugli altri suoni conferisce al cinema il suo carattere «vococentrico, e più precisamente verbocentrico»⁸: la voce umana,

¹ Balázs vide nell'avvento del cinema sonoro una «catastrofe senza precedenti nella storia dell'arte». Secondo il teorico ungherese, si trattava di un «fenomeno temporaneo, destinato a durare sino a quando le forme espressive del sonoro non avessero potuto ulteriormente perfezionarsi». Ciononostante, non sarebbe stato più possibile tornare al cinema muto, e presto ci si rese conto che la «nuova tecnica [aveva] reso un ottima servizio alla vecchi arte» (BALÁZS 1952: 207-208).

² CHION (1991: 19).

³ CHION (1991: 9).

⁴ CHION (1991: 9).

⁵ «Nel cinema "così com'è" e per gli spettatori "così come sono" non esistono suoni, tra i quali, insieme gli altri suoni, c'è anche la voce umana. Esistono le voci e poi tutto il resto. In altre parole: all'interno di un magma sonoro qualsiasi, la presenza di una voce umana stabilisce attorno a sé una sorta di scala della percezione» (CHION 1991: 16).

⁶ RONDOLINO/TOMASI (2011: 311).

⁷ CHION (1991:145).

⁸ CHION (2001: 13).

«come supporto dell'espressione verbale», è il valore aggiunto⁹ alle immagini del film. Il cinema è vococentrico perché tale è l'ascolto umano, che isola e valorizza «la voce e l'intelligibilità del dialogo»¹⁰ tra tutti gli altri suoni diegetici.

Poiché la nostra ricerca ha l'obiettivo di indagare e analizzare il parlato di quattro film sardi contemporanei, facendo un confronto con la lingua impiegata nei romanzi da cui sono tratti, ci sembrava opportuno e doveroso partire dagli studi di Chion in ambito audiovisivo per presentare l'oggetto dell'analisi, la voce umana¹¹, declinata nelle più svariate accezioni del termine: parola, «linguaggio vocalizzato»¹², esecuzione orale, parlato. Il carattere primariamente linguistico del lavoro, che condurremo seguendo il tracciato metodologico della filmologia linguistica e degli studi sul parlato applicati ai dialoghi cinematografici, non deve far perdere di vista i contributi critici e teorici dei semiologi e degli studiosi di cinema.

Sebbene il linguaggio cinematografico sia stato studiato sin dagli albori della settima arte come avente delle regole sintattiche e semantiche proprie, assimilabili al linguaggio umano¹³, la «componente parlata del cinema»¹⁴ non ha ricevuto l'attenzione che meritava¹⁵. Fino al 1955, quando l'editore Bocca pubblica il volume di Alberto Menarini, *Il cinema nella lingua, la lingua nel cinema. Saggi di filmologia linguistica*, lo studio della lingua parlata nei film è stato un ambito della linguistica, e della critica cinematografica, scarsamente indagato¹⁶. Proprio il

⁹ «Con l'espressione valore aggiunto designiamo il valore espressivo e informativo di cui un suono arricchisce un'immagine data» (CHION 2001: 12).

¹⁰ CHION (1991: 17).

¹¹ Alla voce umana sono dedicati i saggi raccolti nel volume curato da DE DOMINICIS (2002), i quali hanno carattere preminentemente linguistico (Ladefoged, Albano Leoni, Boulakia, Pettorino). In particolare, Albano Leoni, nel suo contributo *Sulla voce*, ha prestato particolare attenzione all'uso della voce e alla sue funzioni nella letteratura italiana.

¹² ZUMTHOR (1984: 9).

¹³ Si fa qui riferimento agli apporti teorici dei formalisti russi: Ejzenstein, Eichenbaum, Sklovskij, ecc. Si veda TODOROV (1968).

¹⁴ ROSSI (2007: 8).

¹⁵ «[...] il cinema ha interessato gli studiosi di semiologia e gli strutturalisti, ma è sempre rimasto un po' estraneo all'interesse dei linguisti. Gli scritti sulla lingua nel cinema e in senso più lato sul rapporto immagini e parole sono molto pochi e nessuno mi sembra aver impostato il problema nei termini più pertinenti.» (BRUNETTA 1970: 37). RAFFAELLI (2001: 855) scrive che «per oltre un settantennio la dimensione verbale del cinema riceve scarsa e tiepida considerazione dagli studiosi, i quali curano soprattutto di tratteggiare le svolte operative e teoriche nel rapporto della parola con l'immagine».

¹⁶ Alcune questioni relative alla lingua del cinema italiano furono al centro del dibattito all'indomani della nascita del sonoro e durante il regime fascista. PIRANDELLO (1929) dedicò pagine molto dure all'immissione meccanica e innaturale della parola nei film, che andò a minare «la cinematografia, [...] muta espressione di immagini e linguaggio di apparenze». ARNHEIM (1937; 1938) si dimostrò scettico sulla fortuna del cinema sonoro o parlato, che secondo lui avrebbe dovuto convivere accanto al cinema muto. ALLODOLI (1937) si espresse contro il doppiaggio dei film stranieri e favore

termine *filmologia*, coniato pochi anni prima in Francia¹⁷, è definito da Menarini come «nuova disciplina alla quale si dedicano da oltre due anni alcuni nostri studiosi, e oggi, in forma metodica e ufficialmente organizzata, la Sezione Italiana di Filmologia presieduta dal Prof. Francesco Piccolo»¹⁸. L'autore lamenta gli scarsi progressi compiuti in seno alla nuova disciplina, a cui assegna il nome di «filmologia linguistica», fatta eccezione per «la sporadica comparsa di qualche raro articolo», ma soprattutto è preoccupato per la mancanza di interesse per «simili ricerche [...] negli ambienti nei quali si svolgono le varie forme di attività cinematografica, dove le preoccupazioni di ordine artistico, tecnico e commerciale sembrano prevalere su quelle di ordine morale, educativo e culturale»¹⁹. I saggi raccolti nel volume sono frutto di «appunti personali, raccolti durante 35 anni di assiduità cinematografica»²⁰, e di un certosino, nonché appassionato, lavoro di osservazione e catalogazione dei fenomeni linguistici esibiti dal cinema italiano dalle origini agli anni Cinquanta. Menarini riporta un dettagliato elenco dei titoli di film, italiani e stranieri (tradotti), che sono entrati a far parte del corredo linguistico nazionale, e che hanno dato un prezioso contributo all'arricchimento della lingua, tanto parlata quanto scritta. In particolare, fa riferimento all'accoglienza di alcuni celebri titoli cinematografici nel linguaggio giornalistico e pubblicitario - da *Via col vento* a *Tutta la città ne parla*, da *Torna a casa*, *Lassie* a *Il postino suona sempre due volte*²¹ - a loro volta deformati a uso e consumo del contenuto dell'articolo o del messaggio promozionale. L'autore passa poi a enumerare una serie di «espressioni dialettali o popolari che ricorrono più o meno di frequente nella lingua italiana»²² impiegate dal cinema italiano, e cita a tal proposito *fesso* (“stupido”), *squagliarsi* (“andarsene,

della produzione di pellicole italiane che limitino il più possibile l'importazione di film necessariamente doppiati. MILANO (1938) si chiese «Che lingua, che italiano devono parlare quelle larve danzanti, quelle siluette impalpabili e frementi che sono i personaggi del cinema?». E ancora: «quando avremo ottenuto (se l'otterremo) un linguaggio cinematografico, sempre vivo, fluido e diretto?». Illuminante e divertente l'intervento di PATUELLI (1936) sulla lingua impiegata nei film doppiati, un problema ancora in auge e dibattuto: cfr., almeno, PAOLINELLI/DI FORTUNATO (2005); ROSSI (2006; 2011a); PEREGO/TAYLOR (2012).

¹⁷ Il «propugnatore del neologismo» fu Gilbert Cohen-Séat (1907-80), scrittore e teorico del cinema francese, fondatore dell'*Association pour la recherche filmologique* (1946) e dell'*Istitut de Filmologie* (1947), e direttore della *Revue Internationale de Filmologie*, pubblicata dal 1947 al 1961, citata da MENARINI.

¹⁸ MENARINI (1955: 7-8).

¹⁹ MENARINI (1955: 9).

²⁰ MENARINI (1955: 15).

²¹ Ai titoli dei film Menarini dedica il primo capitolo del volume: ne elenca una lunga serie a partire dai termini – sostantivi e aggettivi – che più hanno contribuito a decretarne il successo nel mercato cinematografico e presso il pubblico. Cfr. MENARINI (1955: 32-7).

²² MENARINI (1955:162).

fuggire”), *fifa* (“paura”), *una notte al fresco* (“una notte in prigione”), e tante altre, tra cui adattamenti di locuzioni gergali della lingua inglese che «capita di dover risolvere nell’allestire la versione italiana di qualche film anglo-sassone»²³.

Menarini mette in guardia il lettore dalla crisi in atto nella lingua, «che rispecchia quella degli spiriti»²⁴ e non si meraviglia che « il cinema, che è vita, [...] prenda a modello la vita stessa, in tutti i suoi aspetti»²⁵. Infine individua nell’industria cinematografica nazionale un attore centrale nella diffusione della lingua italiana attraverso il medium cinematografico che «gode ormai dell’incondizionato favore del pubblico, e possiede forza e prestigio capaci di imporre alla massa un indirizzo collettivo sulla via dell’educazione tanto individuale quanto sociale»²⁶.

Questa di Menarini resta, secondo Brunetta, «la ricerca di maggior impegno, dal punto di vista della collocazione e descrizione linguistica dei fenomeni»²⁷. Lo stesso Brunetta si è occupato, seppure non in maniera continuativa, di studiare la lingua parlata al cinema, e i suoi saggi, da *Forma e parola nel cinema* (1970) a *Lingua, dialetto, modelli sociali, ideologia* (1982), passando per *Lingua, letteratura e cinema* (1977)²⁸, sono dei contributi illuminanti per lo sviluppo e il consolidamento della disciplina tanto nell’ambito linguistico quanto in quello cinematografico.

Lo studio del rapporto cinema/letteratura, ampiamente trattato in ambito semiologico e traduttologico, non ha trovato altrettanto sviluppo in campo linguistico. Brunetta (1970) analizza la struttura narrativa e la lingua del quarto lungometraggio di Michelangelo Antonioni, *Le amiche* (1955)²⁹, liberamente tratto dal romanzo *Tra donne sole* di Cesare Pavese (1956): i dialoghi sono analizzati «in rapporto al testo originale»³⁰. Per Brunetta, studiare la parola nel cinema «significa cercare, per quanto è possibile, di situarla nel suo contesto segnico, che in questo caso non è la frase, ma l’immagine nella quale si colloca e con cui interagisce»³¹. Lo studioso si concentra sulle scelte linguistiche e stilistiche di

²³ MENARINI (1955:167).

²⁴ MENARINI (1955:179).

²⁵ MENARINI (1955:180).

²⁶ MENARINI (1955:190).

²⁷ BRUNETTA (1982; 285n).

²⁸ BRUNETTA (1977: 355) invita a prestare attenzione allo stretto legame che intercorre « tra le strutture di superficie della parola [...] con l’immagine e le strutture profonde, cioè le strutture dell’ideologia».

²⁹ Studio ripreso e approfondito da ROSSI (1999).

³⁰ BRUNETTA (1970: 126).

³¹ BRUNETTA (1970: 38).

Pasolini, dalla sceneggiatura, la cui lingua non è «*del* cinema ma [...] *per* il cinema»³², alla messa in scena, dove la realtà è raccontata per mezzo delle parole, delle musiche, dei suoni e dei movimenti della macchina da presa, che conferiscono senso all'ordito degli *im-segni*³³.

Brunetta lamenta l'esiguità di «indagini complessive e settoriali» che «non hanno avuto, di fatto, alcun effetto trainante», necessario per l'affermazione di «un campo di studio di enorme potenzialità»³⁴. Un intero capitolo è dedicato inoltre al mestiere dello sceneggiatore negli anni del boom economico e al lavoro sulla lingua italiana, che mira «alla crescita della competenza linguistica dei destinatari: [...] è certo che tutto un lavoro sui materiali linguistici, entro cui la lingua del cinema gioca un ruolo non secondario, produce visibili e benefiche conseguenze nel processo di italianizzazione dei dialetti»³⁵.

Mentre si consolida il lavoro degli autori cinematografici³⁶, la realtà linguistica sul grande schermo muta in maniera considerevole in rapporto all'emergere di nuove figure sociali e professionali, «come quella del bancario, del libero professionista, dell'operaio, del piccolo e medio industriale»³⁷, accompagnati dallo sdoganamento dei dialetti dell'alta Italia e delle isole che «[fanno] perdere al romanesco quel ruolo di centralità esercitata a lungo»³⁸. Brunetta cita a più riprese il fondamentale lavoro di De Mauro, il quale, oltre a riportare dati sulla percentuale dei «frequentatori di spettacoli cinematografici»³⁹ nel periodo successivo alla seconda guerra mondiale, riferisce anche della massiccia influenza del cinema sulla lingua e sulla competenza dei parlanti e delle indiscusse innovazioni linguistiche sorte in ambito cinematografico. Interventi puntuali sul ruolo dei mass media nella trasmissione e diffusione della lingua italiana si trovano anche in Cresti (1982)⁴⁰,

³² BRUNETTA (1970: 42).

³³ *Im-segno* è un neologismo introdotto da PASOLINI (1972), sinonimo di 'immagine'.

³⁴ BRUNETTA (1977:285-6).

³⁵ BRUNETTA (1977: 589-90).

³⁶ L'amara constatazione alla quale giunge Brunetta alla fine del capitolo riguarda la progressiva quanto inesorabile sparizione della figura dello sceneggiatore cinematografico dalle produzioni contemporanee: «negli ultimi anni, la più recente generazione di autori, nel tentativo di unificare in una singola individualità diverse fasi realizzative, [punta] a ridurre, se non a eliminare, il ruolo degli sceneggiatori di professione» (BRUNETTA 1982: 601). La "morte dello sceneggiatore" è un fatto documentato in tutto il cinema nazionale: il regista cura personalmente le diverse fasi della scrittura filmica, da quella verbale a quella visiva. Sul lavoro dello sceneggiatore in Italia, si veda il contributo di MUSCIO (2001).

³⁷ BRUNETTA (1977: 591).

³⁸ BRUNETTA (1977: 591).

³⁹ DE MAURO (1970: 120).

⁴⁰ L'intervento di CRESTI (1982) si propone di evidenziare l'evoluzione «abbastanza rapida» che ha interessato la lingua italiana nelle pellicole realizzate dal dopoguerra alla metà degli anni '60, e

Simone (1987) e Cresti (1987a). Raffaele Simone, nel suo articolo “Specchio delle mie lingue”, analizza il ruolo dei media come modello che riflette la grande varietà linguistica italiana. Simone si chiede quale rapporto intrattengano i media con il proprio pubblico: «[ne] influenzano linguisticamente il comportamento comunicativo [...], come molti ritengono che accada? oppure si limitano in qualche modo a rispecchiarlo?»⁴¹.

La televisione⁴² ebbe il merito di rendere «familiare a tutti i suoi ascoltatori [...] una tradizione di parlato formale e informale»⁴³, e «costituì senza dubbio uno dei più potenti fattori di italianizzazione linguistica su cui la nostra società abbia potuto contare»⁴⁴. Dopo aver descritto uno scenario desolante, almeno sul versante radiofonico⁴⁵, Simone passa ad analizzare il linguaggio dei cosiddetti media alfabetici – quotidiani e riviste. L'ultimo paragrafo è dedicato al cinema,

modalità espressiva [...] che] ha rappresentato, negli ultimi venti o venticinque anni, un paese in movimento verso un traguardo di unificazione linguistica, ma anche impegnato in un difficile guado tra dialetto e lingua. [...] Il cinema italiano di oggi veicola sempre di più una lingua che possiamo definire ‘parlata’⁴⁶.

Emanuela Cresti riprende e sviluppa il discorso accennato da Simone, sostenendo che

[s]arebbe riduttivo [...] pensare che il cinema si sia limitato a rispecchiare e diffondere la realtà linguistica esistente nel Paese. Il cinema ha avuto in realtà una importante funzione di vaglio rispetto alle forme espressive già vive e circolanti accettando e rifiutando, conferendo la ‘cittadinanza’ ad alcune forme,

ripercorre le tappe più significative del «mutamento della realtà linguistica italiana» (CRESTI 1982: 284) per influsso del cinema.

⁴¹ SIMONE (1987: 53).

⁴² Anche CASTELLANI POLLIDORI (1994: 12) commenta l'importanza della televisione «come erogatrice d'italofonia» e ne rimarca il ruolo giocato nella diffusione dell'oralità.

⁴³ DE MAURO (1970: 458)

⁴⁴ SIMONE (1987: 54).

⁴⁵ Simone riporta alcuni interventi di ascoltatori di Radio Radicale, un'emittente che dà voce agli sfoghi personali del pubblico, concedendogli ampia libertà espressiva, sia nei toni che negli argomenti. E conclude con un'amara riflessione: «Se Radio Radicale rappresenta la posizione più spinta sulla pista diretta verso il parlato innalzato a esclusiva modalità comunicativa, non mi pare dubbio che la stessa spinta si avverta in tutte le altre forme di medium non alfabetico, e in particolare nella radio, anche nelle molto più sorvegliate trasmissioni RAI. Il medium come canale pedagogico, probabilmente, è finito.» (SIMONE 1987: 56). La televisione “spazzatura”, con il suo palinsesto di programmi dedicati alla messa in onda di storie di vita vissuta, avrebbe fatto il suo ingresso nelle case degli italiani dopo pochi anni.

⁴⁶ SIMONE (1987: 58).

legate alle varietà regionali, di cui non avevano coscienza né i parlanti, che le usavano ma le consideravano erronee, né tanto meno i linguisti⁴⁷.

Per tutta la produzione cinematografica che fiorisce nel secondo dopoguerra «si va riducendo l'uso della lingua ufficiale in favore di nuove forme linguistiche»⁴⁸. A partire dal Neorealismo, il cinema si rivolge alla società italiana per una rappresentazione verosimile del parlato spontaneo e naturale. Scrive ancora Cresti che

l'operazione di realismo linguistico è consistita [...] nello sfuggire da un lato alla lingua ufficiale e teatrale, che grosso modo era stato il mezzo espressivo precedente, ma dall'escludere anche il dialetto, per interessarsi a quella forma comunicativa che gli italiani già usavano, che era largamente diffusa e funzionante, ma della quale mancavano riconoscimenti e rappresentazioni. [...] tale forma è oggi chiaramente identificabile come varietà regionale.⁴⁹

Il linguaggio filmico del dopoguerra diviene lo «strumento di circolazione di idee e giudizi sul mondo»⁵⁰; la ricca varietà linguistica rappresentata al cinema è la chiave di lettura e interpretazione di una società che sta cambiando, che dalle campagne si riversa nei centri urbani, dove insieme a migliori opportunità di lavoro aumentano anche le occasioni di incontro e di svago.

«Sull'impiego cinematografico del dialetto in Italia non esistono studi sistematici e d'ampio respiro almeno cronologico, come del resto non ne esistono neppure sull'impiego della lingua italiana»: sono parole di Sergio Raffaelli⁵¹ in apertura al secondo capitolo del suo *La lingua filmata*, dedicato alla diffusione dei dialetti nel cinema italiano dal dopoguerra agli anni Novanta. Il motivo di tale disinteresse, almeno fino agli anni Sessanta, è da imputare al «tenace pregiudizio teorico [nei confronti della] componente filmica verbale sia scritta sia parlata»⁵². Il

⁴⁷ CRESTI (1987a: 60).

⁴⁸ CRESTI (1987 a: 61).

⁴⁹ «Bisogna tener conto però che anche gli esperti hanno cominciato a parlarne, a coniarne il nome, e hanno cercato di definirla soltanto agli inizi degli anni Sessanta (Pellegrini, De Mauro), quando il cinema se ne serviva già da almeno un decennio. Così la gran parte di questa produzione è stata considerata cinema in dialetto, anche se non lo era.» Il colore locale che viene etichettato dai linguisti come 'dialettale' è in realtà «una patina che si limita alle caratteristiche più note e stereotipate di pronuncia dialettale» (CRESTI 1987a: 62).

⁵⁰ BRUNETTA (1982: 287-288).

⁵¹ RAFFAELLI (1992: 45).

⁵² RAFFAELLI (1992: 45).

volume di Raffaelli raccoglie una serie di interventi sulla lingua del cinema dal muto agli anni Novanta, e rappresenta un testo fondamentale, sia per l'impianto teorico che per la sistematicità dell'analisi dei dati, raccolti da un sostanzioso *corpus* di film italiani e stranieri (doppiati). Si deve inoltre a Raffaelli l'individuazione di tre stadi della dialettalità cinematografica⁵³:

1. stadio della dialettalità imitativa, fra il 1945 e il 1952;
2. stadio della dialettalità stereotipata fino verso il 1962;
3. stadio della dialettalità espressiva e riflessa, dal 1962 ai giorni nostri⁵⁴.

A ogni stadio, appartengono stagioni, filoni e singoli film caratterizzati da precisi tratti linguistici che riflettono i movimenti della lingua italiana, la deriva dei dialetti e il loro successivo recupero e il lancio delle varietà dialettali più conservative (terzo stadio). I saggi contenuti nel celebre e sempre attuale volume di Raffaelli non esauriscono l'interesse dello storico della lingua per la componente linguistica del cinema nazionale e straniero: ulteriori contributi di Raffaelli si trovano in Brunetta (2001) e Trifone (2006)⁵⁵.

Per il cinema italiano, che è cinema in gran parte di parola, eccezion fatta per certi momenti di relativa latenza, coincidenti con una più variegata e originale sperimentazione d'autore, la letteratura è stata (e continua ad essere) un prezioso serbatoio d'idee, temi, vicende e personaggi e anche la sua lingua costituisce un modello al quale, per contrasto o per consonanza, i nostri sceneggiatori hanno spesso dovuto fare riferimento.⁵⁶

Partendo da questa riflessione, Nicoletta Maraschio indaga lo stretto, intenso rapporto intrattenuto dallo scrittore Vasco Pratolini con il cinema, dalla collaborazione con Roberto Rossellini per il soggetto di *Paisà* (1946) alle sceneggiature de *La Viaccia* (Mauro Bolognini, 1961) e *La Colonna infame* (Nelo Risi, 1973), per citare solo alcuni titoli. Pratolini non è l'unico scrittore "prestato" al cinema: si pensi all'assidua frequentazione di poeti e romanzieri con la settima arte, dal caso ormai emblematico di Gabriele D'Annunzio (*Cabiria*), alle sceneggiature di

⁵³ Ripresi in ROSSI (2006; 2007).

⁵⁴ RAFFAELLI (1992: 102-103).

⁵⁵ Si veda, inoltre, RAFFAELLI (2009).

⁵⁶ MARASCHIO (1992: 83).

Ennio Flaiano (*I vitelloni*, *La dolce vita*), fino ai significativi titoli della produzione pasoliniana. Persino Luigi Pirandello, sebbene all'inizio si dimostri refrattario al cinematografo, soprattutto in seguito all'avvento del sonoro⁵⁷, si cimenta nella scrittura di soggetti che rimangono irrealizzati. Per ciò che riguarda la Sardegna, citiamo solo i nomi di Grazia Deledda⁵⁸, Franco Solinas, Giuseppe Dessì⁵⁹ e Giuseppe Fiori⁶⁰.

Il cinema italiano del dopoguerra offre un ampio e ricco campionario di film "in dialetto"⁶¹, anche se «in realtà, ad un più attento esame linguistico, si rivela essere un italiano parlato con il sistema fonetico e accentuale-intonativo, il cosiddetto accento, delle varietà di una città (soprattutto Roma, ma anche Napoli e Milano) oppure di una regione (Sicilia, Veneto, Toscana)»⁶². Il romanesco «più o meno ibridato»⁶³ è di gran lunga il dialetto più sfruttato al cinema⁶⁴, specialmente dalla commedia all'italiana (Risi, Monicelli, Comencini); le altre varietà regionali – fatta eccezione per il napoletano di Totò, De Filippo, De Sica e Loren – non hanno avuto altrettanta fortuna e diffusione sul grande schermo. Il siciliano,

⁵⁷ PIRANDELLO (1929).

⁵⁸ Senza entrare nel merito delle numerose trasposizioni delle novelle e dei romanzi di Grazia Deledda, basterà ricordare la collaborazione della scrittrice alla sceneggiatura di *Cenere*, scritta da Eleonora Duse e Febo Mari (1916), e la stesura del soggetto cinematografico *Scenario sardo per il cinema* dello stesso anno per la casa di produzione romana Tiber.

⁵⁹ L'amore di Dessì per il cinema è testimoniato da una serie di soggetti cinematografici e dalle collaborazioni con la Rai, tra cui quella col regista Vittorio Cottafavi per la trasposizione del racconto *La trincea* (1961). Il volume *Nell'ombra che la lanterna proiettava sul muro*, curato da Gianni Olla (2011), raccoglie i soggetti, i trattamenti e le sceneggiature cinematografiche e televisive scritte da Giuseppe Dessì tra il 1948 e il 1972.

⁶⁰ Il nome di Franco Solinas è di certo il più noto in ambito cinematografico; scrisse le sceneggiature de *La grande strada azzurra* (1957), *Kapò* (1960) e *La battaglia di Algeri* (1966) diretti da Gillo Pontecorvo; collaborò con Suso Cecchi d'Amico alla sceneggiatura di *Salvatore Giuliano* (Francesco Rosi, 1962). Giuseppe Fiori, giornalista, scrittore e politico, «ha amato molto il cinema e indubbiamente tra gli scrittori quel periodo e di quella generazione è stato uno dei più vicini al linguaggio cinematografico» (LIZZANI 2013: 83). Fiori collabora alla stesura della sceneggiatura e in particolare dei dialoghi di *Barbagia. La società del malessere* di Lizzani (1969), tratto dal suo stesso saggio (1967). Fiori firma, inoltre, il soggetto cinematografico *Il peccato di Maddalena Ibba*, che nonostante interessi sia Monicelli che Nanni Loy, non verrà mai realizzato (OLLA 2013).

⁶¹ Nonostante sia riconosciuto al movimento neorealista il merito di avere riscoperto e rilanciato i dialetti italiani, in particolare di quelli delle regioni centro-meridionali, «il discorso dialettale [...] è una conquista del cinema anni trenta, una conquista che recupera i dialetti funzionalmente al populismo fascista fin dai primi anni del sonoro» (BRUNETTA 1977: 342). Il cinema fascista si serve del dialetto «fino al punto in cui il regime non ha bisogno di discorsi di guerra: perché a quel punto si ritorna agli sfracelli di tipo dannunziano» (BRUNETTA 1977: 343). Nel 1934 si interrompe la produzione di pellicole dialettali su ordine del regime fascista.

⁶² CRESTI (1982: 302). Sul dialetto nel cinema italiano del dopoguerra, cfr. ROSSI (1999; 1999a). In particolare, ROSSI (1999a) ha individuato tre tipi di dialetto cinematografico che si ritrovano in diversa misura nei tre film indagati dallo studioso: *Ladri di biciclette* (1948), *Totò a colori* (1952), *Poveri ma belli* (1957).

⁶³ ROSSI (2007: 47).

⁶⁴ Sulla fortuna della varietà romana al cinema si vedano anche MENARINI (1955); CRESTI (1987a); RAFFAELLI (1992); ROSSI (1999, 2006 e 2007).

prevalentemente nella varietà catanese, occupa un posto a parte, ma occorrerà attendere i film di Marco Risi (*Mery per sempre*, 1989; *Ragazzi fuori*, 1990) per avere un uso mimetico e realistico del dialetto «quasi integralmente riprodotto»⁶⁵.

I saggi di Brunetta e Rossi sulla trasposizione cinematografica di Pavese non completano il campionario di studi linguistici sui film tratti da opere letterarie. Interessante è l'analisi di Gianguido Manzelli (2002) sull'adattamento di un romanzo di Paola Drigo, *Maria Zef* (1936). La sceneggiatura fu scritta dal regista Vittorio Cottafavi in collaborazione con il poeta e sceneggiatore friulano Siro Angeli. La particolarità del film risiede nel suo essere totalmente parlato in dialetto friulano («con l'eccezione di qualche battuta [...] in italiano», scrive Manzelli), e nella presenza di sottotitoli in lingua italiana: per questo motivo è importante lo studio della «duplice trasposizione linguistica, dall'italiano del libro al friulano del film e dal friulano degli attori all'italiano dei sottotitoli»⁶⁶.

Primo film in friulano, *Maria Zef* non è un *unicum* nel cinema italiano parlato in dialetto. «*La terra trema*, 1948, di Luchino Visconti è tra i pochissimi film nei quali il dialetto sia stato integralmente riprodotto nei suoi registri più lontani da ogni forma di italianizzazione»⁶⁷: i pescatori di Acì Trezza si esprimono in un siciliano letterario, creato *ad hoc* per il grande schermo⁶⁸.

Con *L'albero degli zoccoli* di Ermanno Olmi (1978) abbiamo la prima opera cinematografica in dialetto bergamasco antico con sottotitoli in italiano. Per ciò che concerne la produzione sarda, dovremo attendere gli anni Ottanta, e precisamente il 1984, per avere la prima apparizione cinematografica del sardo: si tratta di *Visos*, mediometraggio a soggetto del regista Giovanni Columbu. È del 1992 il primo lungometraggio - il documentario del regista etnografico David McDougall, *Tempus de baristas*, prodotto dall'Istituto Superiore Regionale Etnografico - quasi interamente parlato nella varietà di Urzulei, di area barbaricina, e con i sottotitoli in

⁶⁵ ROSSI (2007: 77).

⁶⁶ MANZELLI (2002: 68).

⁶⁷ ROSSI (2006: 207).

⁶⁸ «I dialoghi viscontiani furono infatti scritti in italiano e poi fatti tradurre dagli attori stessi (con l'aiuto di Franco Zeffirelli, assistente del regista insieme con Francesco Rosi). Ne consegue che l'intento ideologico dell'opera (le rivendicazioni socialistico-sindacali e le analisi storico-sociologiche di 'Ntoni), espresso in battute lunghe e articolate, spesso di sapore saggistico-letterario, mal si concili con l'ambientazione sociale e con l'applicazione integrale del dialetto dei pescatori di Acì Trezza» (ROSSI 2006: 207n).

inglese e in italiano⁶⁹. Entrambi i titoli sono documenti “orali” che esibiscono elementi innovativi per l’epoca: il titolo in sardo, l’uso delle varietà locali di sardo da parte di attori non professionisti, il rinnovamento dei temi, la volontà di documentare realtà sociali e culturali in trasformazione.

Giovanni Columbu porta in scena i sogni (*visos*) dei pastori e lo fa attraverso la loro lingua, il sardo barbaricino. In *Tempus de baristas* (“tempo di baristi”), protagonisti sono pastori di capre che si esprimono nella propria varietà locale, e raccontano di stili di vita, consuetudini e relazioni sociali che la modernità sta lentamente e inesorabilmente trasformando: «[i] tempi cambiano e la lingua cammina con essi. Il sardo è parlato in famiglia, con i più anziani, all’ovile e durante la macellazione dei capretti; l’italiano è parlato al bar, con gli amici, tra [giovani] durante un viaggio in macchina, a scuola»⁷⁰.

Al momento, si deve a Setti (2001) l’unico studio sistematico sulla lingua di un film d’ambiente sardo emblematico e controverso, *Padre padrone* (Paolo e Vittorio Taviani, 1977), tratto dal romanzo di Gavino Ledda (1975)⁷¹, che suscitò la dura reazione di una parte significativa del mondo intellettuale sardo⁷².

Relativamente allo studio delle altre varietà dialettali impiegate al cinema, si rimanda all’articolo di Anna Angelucci dedicato al parlato di quattro film italiani d’autore⁷³ e al rapporto lingua/dialetto. È del 2005 un suo intervento sulle lingue del “cinema civile”, «il cinema che ricostruisce e denuncia conflitti, violenze e sopraffazioni»⁷⁴, esemplificato da due titoli: *Private* (Saverio Costanzo, 2004) e *Alla luce del sole* (Roberto Faenza, 2005). In particolare nel film di Faenza, che racconta

⁶⁹ «[...] l’impatto non è negativo e del film si apprezza l’uso di una lingua che rende naturale la rappresentazione della vita del pastore, cosa che sarebbe andata perduta attraverso il doppiaggio con una poco credibile voce pulita» (FLORIS 2003: 239).

⁷⁰ MEREU M. (2014a: 465).

⁷¹ «Rispetto all’intensità della trama, basata sulla difficoltà di integrazione anche linguistica del protagonista, la lingua utilizzata è un italiano regionale del tutto comprensibile e non certo una delle varietà più criptiche parlate in Sardegna» (ROSSI 2007: 77). *Padre padrone* «si presenta come un film sulla comunicazione (gestuale, musicale, verbale...), nel quale rapporto fra sardo e lingua italiana risulta elemento primario di drammatizzazione» (RAFFAELLI 1992: 138). Nel film dei fratelli Taviani, «la drammaticità è giocata sul piano linguistico: l’alternanza di più lingue (sardo, italiano, latino, e perfino tedesco)» (MEREU M. 2014a: 464).

contribuisce a creare polifonia e contrasto.

⁷² Sulle numerose e discordanti critiche mosse al film - non solo alla sua componente linguistica - si vedano gli articoli raccolti in BRIGAGLIA (1978).

⁷³ I film studiati da Angelucci sono *Caterina va in città* (Paolo Virzì, 2003), *L’amore ritorna* (Sergio Rubini, 2004), *Non ti muovere* (Sergio Castellitto, 2004), *Fate come noi* (Francesco Apolloni, 2004), «nei quali la marcata caratterizzazione linguistica si manifesta soprattutto nella scelta di una netta contrapposizione tra varietà di italiano e dialetto» (ANGELUCCI 2004: 114).

⁷⁴ ANGELUCCI (2005: 295).

dell'omicidio di Don Puglisi da parte del clan di Brancaccio e del processo che ne seguì, «la contrapposizione tra italiano e dialetto marca fortemente il conflitto tra Don Puglisi e i ragazzini del quartiere», mentre i boss si esprimono in un loro sottocodice non dialettale, «un italiano regionale non marcato, connotato soprattutto nei suoi tratti prosodici e paralinguistici»⁷⁵.

Rossi riporta l'attenzione sul «generale disinteresse nei confronti della componente parlata del cinema, quasi che le parole fossero un elemento estraneo al mezzo, banalizzante, spesso deturpante, una specie di male necessario per avvicinare il grande pubblico»⁷⁶. Il suo è un approccio combinato, che coniuga l'analisi del dato linguistico con l'osservazione del contesto nel quale la lingua è calata.

I.2 Definizione e caratteristiche del parlato cinematografico

Fino al 1976, anno di pubblicazione dei primi studi di Giovanni Nencioni, l'italiano parlato non era stato sufficientemente studiato dai linguisti, i quali hanno da sempre dedicato maggiore attenzione alla lingua scritta⁷⁷. A partire dalla pubblicazione del volume di Voghera (1992), sono state condotte diverse ricerche sull'italiano parlato, certamente stimolate dagli studi prodotti nel decennio precedente. Bazzanella scrive che «gli studi sul parlato, ed in particolare della conversazione faccia-a-faccia, si sono [...] sviluppati, in particolare dagli anni '80, all'interno di vari settori disciplinari (linguistica, pragmatica, microsociologia, psicologia)»⁷⁸. Ma è la nozione stessa di parlato⁷⁹ a non aver ancora trovato una definizione chiara e univoca.

Scrive Voghera:

⁷⁵ ANGELUCCI (2005: 303-304).

⁷⁶ ROSSI (2006: 23).

⁷⁷ Scrive LEPSCHY (1978: 6) a proposito dell'esiguità degli studi sulla lingua parlata: «L'italiano parlato, come lingua quotidiana degli italiani, e distinto sia dalla lingua letteraria sia dai dialetti, è un fenomeno ancora mal noto, e di esso si nega a volte, da parte di studiosi prevenuti, il diritto all'esistenza».

⁷⁸ BAZZANELLA (1994: 11).

⁷⁹ ZUMTHOR (1984: 221) lo definisce *detto* per distinguerlo dal *cantato*.

L'uso del termine parlato che si è ormai diffuso nei lavori linguistici italiani a spese di lingua parlata o lingua orale, sottintende forse l'esigenza di dare valore tecnico-formale a questa nozione. [...] il termine parlato è usato in accezioni diverse, da settore a settore, se non addirittura da autore ad autore. [...] Ciò è in parte dovuto alla prepotenza con cui l'insieme dei sensi correnti, comuni, di parole come parlare, lingua parlata, parlato, ecc. si impone anche al ricercatore più rigoroso⁸⁰.

A partire dalla definizione che il GDLI⁸¹ dà di *parlato*, Voghera individua tre accezioni, tutte centrali nel dibattito sul parlato:

1. parlato come comunicazione linguistica di base (“linguaggio orale spontaneo e quotidiano”);
2. parlato come canale di trasmissione (“in senso generico usato nella comunicazione orale”);
3. parlato come insieme di usi linguistici propri “di un ambiente culturale o di un luogo geograficamente ristretto e ben definito, in contrapposizione al linguaggio scritto, letterario o ufficiale, di un ambiente colto”).

È chiaro che la definizione di parlato cinematografico non è riconducibile in modo rigido e categorico a nessuna delle accezioni proposte e discusse da Voghera, in quanto condivide tratti e sfumature di ciascuna di esse. Relativamente alla prima accezione, non possiamo affermare che il parlato cinematografico, certamente rientrante nella categoria del linguaggio orale, sia spontaneo; il suo essere prossimo al “linguaggio quotidiano” non fa di esso un rappresentante della categoria, poiché le marche di informalità e colloquialità che si manifestano nel parlato cinematografico per mezzo di segnali discorsivi e tratti tipici dell'oralità⁸² sono spie di un'accurata e pianificata simulazione del parlato spontaneo.

⁸⁰ VOGHERA (1992: 12-13).

⁸¹ «Rappresentato o costituito dal linguaggio spontaneo e quotidiano (considerato dal punto di vista lessicale, morfologico, sintattico e fonetico), per lo più di un ambiente culturale o di un luogo geograficamente ristretto e ben definito, in contrapposizione al linguaggio scritto, letterario o ufficiale, di un ambiente colto. In senso generico: usato nella comunicazione orale» (cfr. GDLI 1961). La voce “Lingua parlata” è stata curata da VOGHERA (2010) per l'*Enciclopedia dell'italiano* Treccani.

⁸² «Con oralità si suole indicare il complesso di abitudini comunicative, non solo verbali, ma più generalmente culturali, di una comunità, o gruppo sociale, che non conosca la diffusione della scrittura». Termine afferente più all'ambito degli studi storici e antropologici che alla linguistica, «oralità designa l'insieme di pratiche comunicative associate alla composizione, esecuzione e trasmissione orale» (VOGHERA 1992: 15-16). L'oralità non si esaurisce nel parlato e non si contrappone rigidamente alla scrittura, con la quale, invece, convive felicemente (cfr. LAVINIO

Ma quindi «[...] che cosa si intende con “parlato”?»⁸³. Bazzanella lo definisce una «varietà di lingua, caratterizzata dal canale fonico-uditivo e dal contesto sociale essenzialmente dialogico»⁸⁴. Il parlato filmico, in quanto parlato-recitato, manca dei tratti che sono propri del parlato spontaneo:

- minima possibilità di pianificazione;
- impossibilità di cancellazione;
- non permanenza o ‘evanescenza’ del messaggio orale. «Il parlato infatti non lascia traccia fisica (a meno che non venga registrato)»⁸⁵, come accade al cinema, caso emblematico di resistenza e conservazione del parlato;
- «incidenza di tratti prosodici o soprasegmentali, in particolare dell’intonazione, ed il ricorso frequente a mezzi paralinguistici, [...] fenomeni vocali non prosodici come variazioni di tono, energia, sonorità, che possono incidere sull’interpretazione del significato, e sulla individuazione della forza illocutoria»⁸⁶.

Un tratto del parlato non contemplato da Bazzanella, e che contraddistingue il parlato spontaneo da quello della recitazione, è la spontaneità, la quale

[...] è sempre maggiore che quella dell’attore, perché le scelte stilistiche del parlante in situazione muovono dal livello prelessicale, mentre quelle dell’attore muovono da un testo lessico-sintattico già costituito, come d’altronde già costituita e già nota è, per il locutore scenico, la risposta dell’allocutario, mentre la risposta dell’allocutario in situazione è ignota o al massimo prevedibile per il suo allocutore⁸⁷.

Halliday torna sulle «caratteristiche particolari» della lingua parlata, comunemente reputata zeppa di errori, caratterizzata da una sintassi debole e punteggiata di esitazioni e silenzi. Un’altra opinione diffusa sul parlato è che sia «solitamente non strutturato, superficiale e scarso di contenuti»⁸⁸. Contraddicendo

1998). Si rimanda ai saggi di CARDONA (1990) per una disamina più approfondita del ruolo dell’oralità nella trasmissione del sapere nelle culture orali.

⁸³ BAZZANELLA (1994: 11).

⁸⁴ BAZZANELLA (1994: 11).

⁸⁵ VOGHERA (1992: 16).

⁸⁶ VOGHERA (1992: 17-18).

⁸⁷ NENCIONI (1976/1983: 178).

⁸⁸ MCROBERTS (1981: 5).

tale assunto, Halliday sostiene che la lingua parlata non sia meno strutturata e organizzata della lingua scritta, poiché «sono manifestazioni dello stesso sistema»⁸⁹. La domanda che pongono Sornicola e Berruto⁹⁰, se esista una grammatica esclusiva della lingua parlata, è ulteriormente sollevata da Voghera, che dimostra ancora una volta che la risposta non può che essere negativa:

le numerose indagini sull'inglese, sul francese e ormai anche sull'italiano rendono chiaro che la distanza tra parlato e scritto, per quanto grande, non è tale da poter essere attribuita a due grammatiche diverse: usiamo, parlando e scrivendo, la stessa lingua. Ciò non toglie, com'è ovvio, che in una comunità determinata vi siano alcune varietà linguistiche, o lingue, prevalentemente associate agli usi scritti o agli usi parlati⁹¹.

Lo strutturalismo e il generativismo hanno tentato di dare delle risposte, che Voghera reputa «*riduzioniste*» sulle differenze tra scritto e parlato. La prima riduce il parlato «a una variante esecutiva dello scritto»⁹², mentre la seconda considera scritto e parlato in un rapporto di dipendenza del secondo rispetto al primo: il parlato altro non sarebbe che una varietà dello scritto. Tra i motivi che hanno portato a una visione distorta della lingua parlata ci sono i sistemi valutativi delle culture alfabete, per le quali i testi di valore vengono preservati dalla scrittura, attendibile e sicura, contrapposta all'oralità, transitoria e sconnessa⁹³.

Secondo Voghera, lo stile parlato con coincide perfettamente con l'italiano dell'uso medio individuato e studiato da Sabatini (1985). Arrigo Castellani (1991) muove alcune critiche ai trentacinque tratti fonologici, morfologici e sintattici di questa varietà di italiano che a suo dire non dovrebbe avere alcun aggettivo, perché «l'unico modello valido è quello dell'italiano normale»⁹⁴, nel senso di corrispondente alla norma. Secondo Renzi, «parlato è un termine molto pericoloso ed è facile scivolarci su, perché il parlato e la lingua sono la stessa cosa. [...] Continuiamo nell'errore dicendo "ecco alcune caratteristiche del parlato": il parlato non ha caratteristiche in sé, le sue sono caratteristiche della lingua»⁹⁵. Sebbene la

⁸⁹ HALLIDAY (1992: 147).

⁹⁰ SORNICOLA (1982); BERRUTO (1985).

⁹¹ VOGHERA (1994: 135).

⁹² VOGHERA (1994: 136).

⁹³ HALLIDAY (1992: 161).

⁹⁴ CASTELLANI (1991: 236).

⁹⁵ RENZI (1994: 247).

sua riflessione sia in parte condivisibile e sia impossibile scindere la lingua scritta da quella parlata, perché la prima deriva dalla e si nutre della seconda⁹⁶, è indubbio che la lingua parlata presenti delle peculiarità morfosintattiche, lessicali⁹⁷ e testuali che la differenziano dalla lingua scritta⁹⁸.

Cionondimeno, le due dimensioni non appaiono totalmente indipendenti l'una dall'altra né sono incapaci di comunicare e di contaminarsi. Le forme e le strutture del parlato spontaneo hanno progressivamente “invaso” i confini dello scritto, e non solamente del “parlato-scritto”, cioè pianificato, concertato in vista dell'esecuzione orale di un testo (discorsi pubblici, interventi congressuali, interviste, ecc.). La costante e sempre viva attenzione per le tante “facce del parlare” ha portato nell'ultimo ventennio a una produzione ipertrofica di studi che hanno per oggetto la lingua parlata nelle sue multiformi manifestazioni: dal parlato in situazione al parlato televisivo; dalla lingua dei giornali al parlato radiofonico; dalla simulazione del parlato spontaneo nella narrativa⁹⁹ alla “illusione della realtà” del parlato filmico o cinematografico. Quest'ultimo, che sarà l'oggetto centrale del nostro studio, non coincide perfettamente con il parlato, «anche se la [sua] risultante è una forma parlata di lingua»¹⁰⁰.

Attento osservatore dei fenomeni linguistici al cinema, Rossi ha coniato l'espressione «parlato filmico» per distinguerla da altre già attestate e largamente

⁹⁶ DE MAURO (1971) individua cinque sensi in base ai quali il parlato può essere considerato prioritario rispetto allo scritto: 1. pancronico; 2. storico; 3. sociologico; 4. psicologico; 5. funzionale.

⁹⁷ Uno strumento di osservazione e analisi del patrimonio lessicale della lingua parlata è il LIP, *Lessico di frequenza dell'italiano parlato* (DE MAURO et al. 1993).

⁹⁸ Tra le tante, alcune delle quali già enumerate, ricordiamo, inoltre, l'economia sistemica e la ridondanza esecutiva proprie della lingua parlata (DE MAURO 1971), e la minore densità semantica che la distingue dallo scritto (HALLIDAY 1992).

⁹⁹ Tanti sono i lavori volti a rintracciare i tratti dell'italiano “dell'uso medio” e della lingua parlata nella narrativa italiana contemporanea, la cosiddetta “direzione parlata” dei romanzi (BONOMI 1996). A parte il già citato BONOMI (1996), ricordiamo GUERRIERO (2001) sulla lingua e lo stile di Andrea Camilleri; BONOMI (1997); DELLA VALLE (2004); ANTONELLI (2000 e 2006); CALARESU (2005); SORELLA (2010); SIMONETTI (2006); MATT (2009). MATT (2011) dedica un capitolo al tentativo della narrativa italiana del Novecento di adeguarsi alla medietà linguistica, e offre una rassegna degli autori che sperimentano lo stile “oralizzante” nelle loro opere: Pirandello, Svevo, Moravia, Deledda, Pratolini e tanti altri. Per la situazione sarda, ricordiamo almeno DETTORI (2005) sulla lingua di Marcello Fois e (2007) sul repertorio linguistico dei romanzi di Salvatore Niffoi; SULIS (2008) sugli scrittori cagliaritari nel panorama letterario contemporaneo; LAVINIO (2014) che offre un quadro ampio e aggiornato sulla regionalità del parlato nella narrativa sarda contemporanea; FRESU (2014) sulle tendenze linguistiche delle scrittrici Michela Murgia e Milena Agus; MURA (2014) ancora sulla lingua di Milena Agus.

¹⁰⁰ CRESTI (1982: 291). Un'altra definizione è data da RAFFAELLI (1994: 271): «S'intende comunemente per “parlato” del cinema e della televisione quel tipo di messaggio verbale le cui parole, articolate oralmente ed emesse da apparecchiature fonico-acustiche, sono combinate ad arte con immagini filmiche o teleschermiche».

produttive: lingua filmica, lingua filmata, linguaggio cinematografico, *filmese*¹⁰¹. Secondo Rossi, l'etichetta di "parlato" mal si applica al testo filmico, basato su una sceneggiatura (scritta) e caratterizzato da un'esecuzione orale non spontanea com'è quella di una reale situazione comunicativa parlata. Ciononostante, l'espressione è mantenuta in virtù della sua pretesa di autenticità e di simulazione del parlato spontaneo. La sceneggiatura, e per contiguità il copione cinematografico contenente le battute che gli attori devono ripetere sulla scena, è un tipo di testo scritto per essere detto - o meglio recitato - come se non fosse scritto¹⁰², che mira

a cancellare del tutto il proprio marchio di genesi scritta, per mimare con la maggiore verosimiglianza possibile le cadenze, i ritmi, le forme del parlato. Esso comprende i testi della scrittura drammaturgica, dei copioni cinematografici, [...] e corrisponde a quel parlato-recitando che Nencioni ricorda essere tipico del teatro naturalistico [...]. Tale parlato-recitando, che imita il parlato (conversazionale o monologico) ma che non ne possiede comunque la spontaneità, diventa poi parlato-recitato e può acquisire una sorta di "spontaneità trasposta" quando l'attore, in una sorta di transfert, si cala completamente nella parte e assume la personalità del personaggio, aggiungendo al testo verbale proferito [...] tutti quei tratti paralinguistici e cinesici inscindibili dal parlato e invece sempre inesorabilmente assenti nella scrittura, anche in quella più mimetica nei suoi confronti¹⁰³.

La lingua parlata del cinema si caratterizza per una «falsa oralità»¹⁰⁴ che cerca di riprodurre la lingua della realtà ma passando per l'artificio della macchina cinematografica. In particolare, Rossi studia il parlato filmico in rapporto alle variazioni diafasica e diastratica, nonostante la diastratia sia un fenomeno difficilmente rilevabile. Alessandra Rossi definisce la 'lingua del cinema' una «produzione verbale orale, emessa da apparecchiature fonico-acustiche e combinata ad immagini filmiche»¹⁰⁵.

L'impiego cinematografico di un «repertorio vario e stabile di codici e registri»¹⁰⁶ ha portato il parlato filmico ad aderire mimeticamente al parlato spontaneo, sia a livello sintattico che pragmatico. Si può quindi sostenere con Angelucci che «il cinema [...] elabora per lo più una lingua solo apparentemente

¹⁰¹ PEREGO/TAYLOR (2012).

¹⁰² LAVINIO (1990) riprende la felice etichetta "written to be spoken as if it not written" che GREGORY (1967) applica alla lingua di sceneggiature, copioni cinematografici e teatrali e di alcune trasmissioni radiofoniche.

¹⁰³ LAVINIO (1990: 33-34).

¹⁰⁴ RAFFAELLI (1992: 152). Il concetto di "falsa oralità" è ripreso da ZUMTHOR (1984).

¹⁰⁵ ROSSI A. (2003: 93).

¹⁰⁶ ROSSI (2003: 96).

mimetica, riprodotta e cristallizzata in un marcato repertorio di varietà, registri e sottocodici che contribuisce significativamente alla costruzione dell'identità dei personaggi ma che non appare essere spontaneo»¹⁰⁷. In quanto «lingua scritta della realtà»¹⁰⁸ il cinema offre un'ampia gamma di tonalità e sfumature del parlato che si accordano ora al genere (film d'autore, drammatico, commedia ecc.) ora alle finalità comunicative ed espressive della lingua filmica in rapporto alle immagini e alla struttura narrativa del film.

Anche i silenzi nel cinema giocano un ruolo molto importante, sia nella caratterizzazione psicologica dei personaggi che nella resa drammatica di una scena nella quale si intendono mettere in risalto le immagini e gli equilibri emotivi tra i personaggi e lo spazio circostante¹⁰⁹.

I.3 “Nuovo cinema sardo”: film, registi, storie di Sardegna

Alla fine di *Miguel*, mediometraggio diretto da Salvatore Mereu (1999), un gruppo di pastori si impossessa della macchina da presa e mette in fuga la troupe. In questo finale metacinematografico - la presa di coscienza da parte dei sardi, fino a pochi anni prima oggetto delle rappresentazioni altrui¹¹⁰, divenuti soggetti attivi, autori e narratori delle proprie storie - è racchiusa la sorte del “nuovo cinema sardo”, una realtà culturale e cinematografica sorta appena venti anni fa, indefinibile in quanto eterogenea e non ascrivibile a una precisa etichetta o corrente. Il “nuovo cinema sardo” non è una scuola, è semmai un periodo: iniziato negli anni Novanta, non si è ancora esaurito; anzi, proprio in questi anni sta dando ottimi frutti che dimostrano la maturità e la versatilità di una nuova, vivace generazione di cineasti.

Oggetto di questo paragrafo sarà l'analisi del fenomeno “nuovo cinema sardo”, i protagonisti, gli autori, le tematiche e ovviamente le lingue che hanno plasmato una stagione cinematografica oggi nel pieno del suo sviluppo. L'etichetta,

¹⁰⁷ ANGELUCCI (2004: 113) Si rimanda a ROSSI (1999; 2003; 2006) per una dettagliata trattazione delle caratteristiche del parlato filmico, per il quale, in virtù delle sue affinità con lo scritto e con il «parlato-parlato», ROSSI (2003) ha coniato l'etichetta di «codice del compromesso».

¹⁰⁸ Secondo PASOLINI (1972: 173), il cinema parla la «lingua della prosa», nonostante manchi un elemento essenziale: la razionalità.

¹⁰⁹ Si veda, in particolare, il § V.3.4, dedicato ai silenzi in *Sonetàula*.

¹¹⁰ Sul versante documentaristico, l'uomo sardo è stato «privo di voce» fino agli anni Sessanta, perché i dialoghi non venivano registrati. Le immagini venivano montate secondo uno schema narrativo preconfezionato e il commento «sonoro, retorico e pseudo-letterario» (OLLA 1982/1994: 172) veniva affidato a qualche intellettuale illustre che a malapena aveva visionato la pellicola.

come raccomandano studiosi e critici, è tuttavia da usare con prudenza e tra virgolette, perché non si applica a una corrente o a un movimento alla stregua del Neorealismo italiano o della Nouvelle Vague francese, caratterizzati da un precisa e consapevole ideologia estetica ed esauritisi nel giro di pochi anni. «L'argomento cinema in Sardegna è entrato definitivamente negli orizzonti culturali isolani»¹¹¹: l'interesse è testimoniato dalle numerose iniziative sorte negli anni Novanta, quando il fenomeno "nuovo cinema sardo" ha iniziato a prendere forma e richiamare l'attenzione di critici e studiosi. La rivista di cultura cinematografica *Cinemecum*, fondata dall'associazione "Cagliari in corto" nel 1999, segue con passione e impegno i progressi del cinema sardo, le sue vicissitudini, le sue lotte per non soccombere.

Tanti sono i cineasti venuti alla ribalta negli ultimi vent'anni: Gianfranco Cabiddu, Giovanni Columbu, Salvatore Mereu, Enrico Pau, Marco Antonio Pani, Peter Marcias, Enrico Pitzianti, Paolo Zucca, Simone Contu, Daniele Atzeni, Giovanni Coda, Bonifacio Angius, Michele Mossa, Paolo Carboni, per ricordare solo i nomi più noti anche fuori dall'isola.

Nonostante diversi siano «gli elementi che accomunano registi e film, oltre la provenienza/ambientazione geografica [...], non sono sufficienti per parlare di 'scuola sarda'»¹¹². I registi non condividono «una poetica o un'impronta stilistico-formale», eppure nelle opere di ognuno si ritrovano dei tratti che permettono di inscrivere in un panorama comune: l'attenzione per le tematiche locali, anche di attualità; lo stereotipo della 'sardità'; il tema della "giustizia"¹¹³; una significativa attenzione nei confronti della lingua sarda e delle sue varietà dialettali. Il trarre ispirazione dalle opere letterarie sarde è un ulteriore aspetto di omogeneità del nuovo cinema d'ambiente sardo, ma non è comunque sufficiente per garantirne la patente di "movimento" o "corrente"¹¹⁴.

¹¹¹ OLLA (2008: 9).

¹¹² FLORIS (2003: 229).

¹¹³ Qui il termine è inteso nella doppia accezione di «riconoscimento di ciò che è giusto e di ciò che è ingiusto», e di «strumento e organo di un potere che non nasce dalla struttura della comunità ma le si sovrappone dall'esterno» (PINNA 2003: 19). Questa seconda faccia della "giustizia" è causa di un rapporto conflittuale tra i pastori sardi e le forze dell'ordine (polizia e carabinieri), nonostante la situazione sia oggi nettamente migliorata rispetto al passato.

¹¹⁴ In un articolo del 2003 pubblicato su *La Nuova Sardegna*, Goffredo Fofi elogia la «fiorente leva di registi e filmmaker sardi», i cui film proiettano nel Continente un'immagine da piccola "nuovelle vague".

In un documentario del 2007 dal titolo programmatico di *Fare cinema in Sardegna*¹¹⁵, Giovanni Columbu intervistava i suoi colleghi registi protagonisti della recente rinascita cinematografica isolana: nella breve scheda di presentazione, il cinema in Sardegna è presentato come una «avventura», un percorso più o meno accidentato lungo il quale maturano «le idee, i criteri e i sentimenti che hanno accompagnato le fasi cruciali del processo realizzativo».

Tra le ulteriori risorse audiovisive disponibili in rete e utili per la conoscenza e lo studio del cinema in Sardegna, ricordiamo le undici puntate della trasmissione *Da Cenere a Padre padrone*¹¹⁶, andata in onda sulle reti Rai alla fine degli anni Settanta. Accomunati dall'attenzione verso la produzione cinematografica locale, il documentario di Columbu e il programma di Livi, Planta e Sanna offrono interessanti spunti di riflessione sulle opportunità, le esigenze produttive e le criticità del “fare cinema in Sardegna” in quasi cento anni di attività – da *Cenere* (Febo Mari, 1916) a *Jimmy della collina* (Enrico Pau, 2006).

La trasmissione radiofonica della sede regionale della RAI, *Schermi sardi*, ideata e condotta dal critico e giornalista Sergio Naitza¹¹⁷, ha dedicato una serie di puntate agli autori, alle storie e agli sviluppi del “nuovo cinema sardo”. Durante uno di questi incontri, Giovanni Columbu afferma che

la cinematografia sarda non esiste, e non è altro che un'articolazione giovane e incerta della cinematografia universale. In realtà – prosegue – io credo che qualche cosa che la caratterizza c'è, e si tratta in questo caso di un sentimento, di un amore o di una passione per la Sardegna, e quindi per il racconto di questo mondo che, come ogni angolo del mondo, ha dei suoi tratti particolari, e può concorrere alla comprensione della condizione umana anche in virtù di un suo apporto specifico, che è poi legato all'ambiente, ma soprattutto alle figure umane e anche alla loro lingua¹¹⁸.

¹¹⁵ Il documentario è visionabile sul portale Sardegna Digital Library all'url <http://www.sardegna.digitallibrary.it/index.php?xsl=626&s=17&v=9&c=4460&id=197>.

¹¹⁶ «La trasmissione si prefigge di esplorare in modo approfondito gli intensi anni del cinema sardo che affonda le sue radici nella storia letteraria dell'Isola. Di puntata in puntata si snoda un percorso attraverso le più significative opere cinematografiche, dal cinema muto, con *Cenere della Deledda* interpretato da una inedita e superba Duse, fino a *Padre padrone*, tratto dal romanzo di Gavino Ledda, la cui riduzione cinematografica, ad opera dei fratelli Taviani, rimane una vera e propria pietra miliare nel cinema di impronta sarda» (cfr. <http://www.sardegna.digitallibrary.it/index.php?xsl=626&s=17&v=9&c=4460&id=125848>).

¹¹⁷ Per ulteriori interviste e testimonianze raccolte dalla viva voce di autori e registi, si rimanda all'ascolto delle ventiquattro puntate del programma radiofonico *Da dove sto chiamando? Luoghi sardi tra letteratura e cinema*, andato in onda tra l'autunno del 2012 e la primavera del 2013.

¹¹⁸ *Schermi sardi 2006: Giovanni Columbu*, n. 18, (puntata del 06/01/2006).

La fase della dialettalità espressiva e riflessa, che ha portato sullo schermo i dialetti più conservativi della penisola e delle due isole maggiori, è sfociata in un vivace plurilinguismo cinematografico rintracciabile nelle più svariate pellicole realizzate in Italia dagli anni Ottanta fino ai giorni nostri. I registi sono ricorsi alle parlate locali per mettere in scena storie di vita vissuta, rivisitazioni del passato e rappresentazioni del presente che acquistano maggiore forza ed efficacia grazie alla riproduzione integrale, non stereotipata e verosimile, dei dialetti e degli italiani regionali. Per quanto riguarda la Sardegna, «si può affermare che la lingua è il principale segno che caratterizza la precisa identificazione di questa produzione cinematografica»¹¹⁹, rappresentata da registi nati nell'isola e nella maggior parte dei casi formati in Italia o all'estero.

Il “nuovo cinema sardo” si inserisce in un contesto culturale più ampio e geograficamente più vasto che ha interessato l'intero territorio nazionale: «gli autori sardi di fine secolo sono dunque parte della situazione generale del cinema italiano contemporaneo»¹²⁰.

Come scrive Orio Caldiron nella prefazione al volume di Olla,

Si sono affermati nuovi registi che al di fuori di ogni concessione alla retorica folcloristica, dimostrano di voler fare del paesaggio sardo – nelle sue dimensioni storiche, geografiche, antropologiche, culturali – il punto di riferimento forte, necessario ma non superficialmente riduttivo, di opere in grado di recuperare il contatto con le radici nel momento in cui le mettono in discussione. Solo qualche anno fa, un film come *Sonetàula* di Salvatore Mereu sarebbe stato impensabile¹²¹.

«Il rinnovato e continuo interesse [...] per la letteratura e la cinematografia di ambiente sardo»¹²² ci ha spinto a ricercare nella lingua del cinema le manifestazioni contemporanee della cultura e della società sarde. Urban (2013) indaga il modo in cui la Sardegna, attraverso l'impiego di tropi e *topoi*, è stata rappresentata nel corso dei secoli, prima nelle opere letterarie e quindi al cinema. La parola “identità” è impiegata innumerevoli volte, a conferma che lo studio di Urban, che si rifà a una metodologia di impianto imagologico, ricerca nelle immagini

¹¹⁹ FLORIS (2003: 238).

¹²⁰ OLLA (2008: 95). Nel suo volume, Olla parla di un periodo – o una fase – di “normalizzazione”, legato a nuove opportunità sul piano produttivo e distributivo per i registi e le loro pellicole.

¹²¹ CALDIRON in OLLA (2008: 7).

¹²² PITTALIS (2014: 10).

e nelle rappresentazioni letterarie e cinematografiche l'essenza identitaria del carattere sardo e della Sardegna. Il corpus di film analizzato da Urban fa spesso ricorso a soggetti e a caratteri intorno ai quali vengono costruite le storie¹²³; l'attenzione agli ambienti e ai paesaggi è veicolata dalla messa in rilievo del contesto all'inizio del film: la composizione degli elementi svolge quasi sempre una funzione simbolica e non narrativa, e le immagini danno vita a uno spettacolo antropologico, nel quale l'oggetto rappresentato simboleggia il carattere primitivo ed esotico della Sardegna.

Ma cos'è l'identità? Non è facile rispondere a questa domanda tanto urgente quanto vaga e sfuggente, né è compito della presente ricerca fornire una risposta esaustiva¹²⁴. L'identità sarda è definita per mancanza, per sottrazione: è «un'assenza, una mutilazione, una ferita: che duole e non si cicatrizza», scrive Salvatore Mannuzzu¹²⁵, uno dei maggiori autori sardi contemporanei.

Ciononostante, nell'analisi della lingua del “nuovo cinema sardo”, che si distacca dal cinema precedente per un uso consapevole e accorto della componente linguistica autoctona anche come elemento di riflessione identitaria, è inevitabile chiedersi quanto le scelte linguistiche operate dagli autori siano spia dello stretto legame lingua (sarda) – identità. L'uso del sardo nelle pellicole ambientate in Sardegna durante il periodo dell'etero-rappresentazione riflette il desiderio di sfruttare la forza simbolica della lingua come marcatore etnico e culturale, anche se nella maggior parte dei casi è una spia dell'identità continuamente evocata più che un uso dominante del sardo¹²⁶.

Nella produzione compresa tra *Cenere e Padre padrone*, l'accento era posto sulla rappresentazione di luoghi e figure chiave del patrimonio identitario sardo, il più delle volte mediato dalla lettura di romanzi e di saggi di carattere antropologico.

¹²³ URBAN (2013: 305).

¹²⁴ Il dibattito sull'identità in Sardegna è ancora aperto, e tante sono le iniziative che fioriscono intorno a un tema tanto sfuggente, multiforme e impossibile da circoscrivere unanimemente. Uno fra tanti è il convegno “Lingua, identità, cultura, scuola tra politica ed economia”, organizzato recentemente (24 gennaio 2015) dall'Istituto Bellieni di Sassari, volto alla valorizzazione e alla promozione della lingua sarda nelle scuole. «Alla parola “identità” – scrive Bandinu – vengono attribuiti significati molteplici, con valenze positive o negative. La questione si complica quando al termine “identità” si accosta una specificazione, “sarda” o “italiana” o “europea”.» (BANDINU 2003: 5). Oltre al lavoro fondamentale di PIRA (1978), si rimanda ai diciannove interventi contenuti nel volume *Sardegna. Seminario sull'identità* (ANGIONI/BACHIS/CALTAGIRONE/COSSU 2007), i cui autori si interrogano sul concetto e sul valore dell'identità culturale, linguistica, storica, della Sardegna del XXI secolo.

¹²⁵ MANNUZZU (1998: 1234).

¹²⁶ URBAN (2013: 458).

Le opere di Grazia Deledda funsero da bacino inesauribile cui i registi e gli sceneggiatori attinsero per raccontare storie d'amore e di passione dalle forti tinte melodrammatiche. Fanno parte della stagione del deleddismo cinematografico i film muti *Cenere* (Febo Mari, 1916)¹²⁷; *Cainà. L'isola e il Continente* (Gennaro Righelli, 1922)¹²⁸, il quale, sebbene non fosse tratto da un romanzo della Deledda, esibisce, sia sul piano estetico e narrativo che sul piano linguistico, evidenti punti di contatto con l'immaginario letterario deleddiano; *La grazia* (Aldo De Benedetti, 1929)¹²⁹. Con l'avvento del sonoro, assistiamo a un rinnovato interesse per le opere della scrittrice di Nuoro, con la realizzazione di pellicole che esibiscono il gusto per le tematiche a sfondo peccaminoso e criminoso: *Le vie del peccato* (Giorgio Pàstina, 1946); *L'edera - Delitto per amore* (Augusto Genina, 1950); *Amore rosso - Marianna Sirca* (Aldo Vergano, 1952); *Proibito* (Mario Monicelli, 1954), che Olla definisce «un patchwork di motivi deleddiani»¹³⁰.

L'avvento della televisione nelle case degli italiani rinvigorisce il gusto per il melodramma, che si traduce nell'adattamento di tre romanzi deleddiani: *Canne al vento* (Mario Landi, 1958); *Marianna Sirca* (Fernando Morandi, 1964); *L'edera* (Giuseppe Fina, 1974); e di una novella, contenuta nella raccolta *Chiaroscuro* (Treves, 1921): *Il cinghialeto* (Claudio Gatto, 1981). I titoli più recenti di quello che potremmo definire un sottogenere del cinema d'ambiente sardo sono *Il segreto dell'uomo solitario* (Ernesto Guida, 1989) e *Con amore Fabia* (Maria Teresa Camoglio, 1993), realizzato per la televisione tedesca ZDF. Quest'ultimo è forse l'unico titolo che potrebbe rientrare nella stagione del "nuovo cinema sardo" per diversi motivi: l'attualizzazione del romanzo autobiografico deleddiano *Cosima* (1936); l'impiego di attori sardi di area logudorese e sassarese; registrazione del suono in presa diretta che fa risaltare la reale pronuncia degli attori; *code-mixing* logudorese-italiano regionale.

Il primo titolo che gioca col dialetto sardo e con le tematiche dell'emigrazione e della vendetta è la commedia farsesca *Vendetta...sarda* (Mario Mattoli, 1952),

¹²⁷ *Cenere*, scritto e interpretato da Eleonora Duse, è certamente il film deleddiano più apprezzato e studiato dalla critica. Si vedano i contributi di CARA (1984) e OLLA (2000), sulla produzione cinematografica e televisiva di pellicole e film per la TV tratti dai romanzi e dalle novelle di Grazia Deledda. Sulla lingua del romanzo e del film, cfr. LAVINIO (2001a). Un breve cenno si trova anche in RAFFAELLI (2006).

¹²⁸ Di *Cainà* si sono occupati PINNA (2001) e URBAN (2011).

¹²⁹ Si veda il libro di NAITZA (2005) sulla versione restaurata de *La grazia*, con musiche dirette dal maestro Romeo Scaccia.

¹³⁰ OLLA (2008: 52).

sceneggiata da Steno, Mario Monicelli e Ruggero Maccari. Il film è introdotto da una didascalia:

Attenzione! I fatti, i personaggi, le schioppettate, la Sardegna che ora vedrete sono del tutto immaginari e - caso mai - riferibili al preteso colore locale di certi films. Non hanno alcuna attinenza con la Sardegna vera, generosa, leale che tutti amiamo e rispettiamo.

Cui segue la chiosa in voice over:

E trattandosi di una vendetta sarda/ il film/ guarda un po'/ comincia a Milano//

La didascalia prende le distanze dalle cronache locali sarde e presenta la vicenda come slegata dagli ambienti e dalle tematiche di «certi films», contraddistinti da un «preteso colore locale». La Sardegna “vera, generosa, leale” rimane sullo sfondo, ma è comunque richiamata nella stereotipizzazione dei suoi tipi umani, delle sue parlate scientemente deformate. La voce, pur ribadendo la lontananza dagli ambienti sardi, ironizza sulla spettacolarizzazione della vicenda, una vendetta sarda ambientata a Milano. L’inciso «guarda un po’» richiama l’attenzione del pubblico, è solidale con esso. Questo titolo rientra nella fase della dialettalità stereotipata del cinema italiano (iniziata nel 1952), per la rappresentazione degli altri caratteri e dialetti regionali, specialmente quelli del sud.

Il filone banditesco porta sullo schermo figure di banditi e fuorilegge sardi destinati a soccombere, nel tentativo romantico di sfuggire alla giustizia. Il film più noto è certamente *Banditi a Orgosolo* (Vittorio De Seta, 1961), concepito come un documentario che mira ad «avvicinarsi al problema dell’identità della Sardegna, in maniera rigorosa ed onesta»¹³¹. La lingua impiegata dagli attori - tutti non professionisti e reclutati sul posto - è un italiano senza inflessioni dialettali, una lingua asciutta, quasi accessoria, intervallata dai lunghi silenzi che scandiscono l’incedere narrativo. Non si poteva ripetere l’esperimento, azzardato e rischioso, de *La terra trema di Visconti* (1946), sia per motivi strettamente linguistici¹³² che commerciali¹³³.

¹³¹ RANDACCIO (1998: 151).

¹³² Cfr. CAMPUS (1961).

¹³³ OLLA (1990).

Il cinema sul banditismo della fine degli anni Sessanta si inserisce nel più ampio dibattito sulle problematiche socio-culturali del Mezzogiorno italiano. Secondo Podda, i registi che si sono occupati del fenomeno del banditismo «sono [...] riusciti – chi con maggiore convinzione chi con qualche forzatura di tono – a misurarsi con la vera Sardegna interna e le sue contraddizioni, pervenendo ad un linguaggio delle immagini e dei valori contenutistici adatto a raccontare la condizione autentica della gente isolana»¹³⁴. Tre film, in particolare, esemplificano una fiorente stagione cinematografica che ha fatto del bandito sardo una figura temuta e popolare, ai limiti del mito folkloristico: *Pelle di bandito* (Piero Livi, 1968), *I protagonisti* (Marcello Fondato, 1968) e *Barbagia. La società del malessere* (Carlo Lizzani, 1969).

In questi film,

[i]l dialetto è relegato a mero elemento di contorno, a pochi dialoghi che contestualizzano o vivacizzano la situazione comunicativa, a canti a tenore, mormorii e preghiere in sottofondo. Il sardo è colore locale e identifica tipi, situazioni, vicende, contesti e storie di Sardegna facilmente riconoscibili come tali nel panorama cinematografico nazionale¹³⁵.

La deformazione del sardo, spesso con esiti macchiettistici, raggiunge il suo culmine in due commedie italiane, diverse tra loro per contenuti, ambientazioni e vicende, ma accomunate dall'uso parossistico della lingua: *Una questione d'onore* di Luigi Zampa (1966) e *Il frigorifero* di Mario Monicelli (1971). Nel primo, il dialetto campidanese è oggetto di caricaturizzazione da parte del protagonista, Efsio Mulas, interpretato dal milanese Ugo Tognazzi. Il film si apre con una didascalia che dà allo spettatore alcune informazioni sulla Sardegna:

La Sardegna è una terra di 24.084 Km², 967.000 abitanti, 4 milioni e mezzo di pecore, 8.200 pugili pesi mosca e 36.250 carabinieri.

Al di là della veridicità delle cifre riportate, la pellicola si caratterizza per un tono certamente comico, tanto nella vicenda narrata, che presenta i motivi tipici del filone banditesco sardo rivisitato in chiave “sicilianizzante”¹³⁶, quanto nell'uso esasperato dell'accento sardo vistosamente, volutamente caricaturale. I dialoghi

¹³⁴ PODDA (1998a: 26-7).

¹³⁵ MEREU M. (2014a: 467).

¹³⁶ OLLA (2008: 111).

fungono da didascalie riempitive della vicenda; non raccontano veramente, né veicolano la comunicazione tra personaggi ma servono a etichettare la storia come ambientata in Sardegna. Ricorrenti, infatti, sono i temi della vendetta e della giustizia (le forze dell'ordine); è più volte citato il codice barbaricino e si parla del Supramonte come luogo di latitanza. L'abigeato è considerato simbolo di onore e balentia: «se uno non sa rubare le pecore non è un vero uomo», esclama il padre di Domenicangela, promessa sposa di Efsio Mulas.

Il secondo titolo, sceneggiato da Rodolfo Sonego, Ruggero Maccari e Stefano Strucchi, è il primo episodio del film *Le coppie*. Adele (Monica Vitti) e Gavino (Enzo Jannacci) sono una coppia di sardi emigrata a Torino per cercare lavoro negli anni del boom economico. I due sono fortemente caratterizzati sul piano linguistico, culturale, sociale e comportamentale. La parlata di Gavino e di sua moglie Adele manifesta i tratti più stereotipicamente riconosciuti come sardi: il rafforzamento consonantico in posizione iniziale di parola e in contesto intervocalico: il frigoR.rifero¹³⁷; io farei Puddu G.gavino; il buC.co; eppure ce li aV.vevo; la signoR.rina C.canta; la posizione del verbo, e più frequentemente degli ausiliari *essere* e *avere*, in posizione finale di enunciato: una disgrazia è *stata*; andato *ci sei?*, cui segue una risposta perfettamente analoga sul piano sintattico: andato *ci sono*. La posizione del verbo è tanto esasperata da risultare macchiettistica, come si evince dal seguente scambio dialogico:

Adele: La cambiale pagata *l'hai?*

Gavino: Pagata non *l'ho//*

A: Scordato *ti sei?*

G: Spariti i denari//

A: Ah! Rubati te *li hanno?*

G: Perduti *li ho!*

La comicità del dialogo è resa dall'alternarsi delle battute caratterizzate dal verbo in posizione finale, costruzione quasi metrica nella quale la ripetizione del

¹³⁷ Espediente grafico ripreso da SETTI (2001).

verbo funge da epifora. Spiccano, inoltre, l'uso dell'allocutivo tronco *Gavi'*, per Gavino; la pronuncia scandita delle parole, specialmente di quelle sarde e dei disfemismi: *porcu*, *caghineri*, *scimprita* (participio passato modellato sull'aggettivo *scimpru/a*, 'scemo/a').

Terminata la fase del banditismo e della dialettalità stereotipata, la cinematografia isolana di fine anni Settanta è dominata da un titolo molto celebre sul cui valore artistico l'opinione pubblica è divisa: *Padre padrone* (Paolo e Vittorio Taviani, 1977). Vincitore della Palma d'Oro alla 30^a edizione del Festival di Cannes, amato dalla critica internazionale, il film dei fratelli Taviani è stato accolto freddamente e con ostilità da una parte del mondo intellettuale sardo¹³⁸. I temi principali del film – l'emancipazione del pastore Gavino attraverso lo studio e l'apprendimento della lingua italiana e l'affrancamento dalla figura paterna – hanno una forte valenza ideologica, e la componente linguistica conferisce drammaticità alla storia. La lingua parlata dai personaggi non rientra in nessuna classificazione di tipo naturalistico e non presenta i fenomeni fonetici tipici del sardo: metaforesi, iatizzazione, dittongazione, armonizzazione¹³⁹.

A partire dagli anni Ottanta, con l'affermarsi di un punto di vista interno, indigeno, che riporta l'attenzione sui luoghi, le storie e le vite degli abitanti della Sardegna, la situazione inizia progressivamente a mutare: la lingua è posta al centro del discorso narrativo e rappresentativo. *Visos*, il primo cortometraggio di Giovanni Columbu totalmente parlato in sardo barbaricino, è del 1984; *Tempus de baristas* dell'australiano David McDougall, documentario prodotto dall'ISRE, è del 1993. Sono questi i prodromi della nascente ondata cinematografica isolana, interessanti non solo per le audaci scelte linguistiche dei loro autori ma anche per i temi trattati e per l'originalità dell'impianto narrativo.

Si noti che anche i titoli sono in sardo, a differenza della produzione successiva caratterizzata dalla titolistica prevalentemente in italiano: *La volpe e l'ape* (Enrico Pau, 1996); *Prima della fucilazione* (Salvatore Mereu, 1997); *Il figlio di Bakunin* (Gianfranco Cabiddu, 1997); *Arcipelaghi* (Giovanni Columbu, 2001); *Pesi leggeri* (Enrico Pau, 2001); *Un delitto impossibile* (Antonello Grimaldi, 2001); *La destinazione* (Piero Sanna, 2002); *Ballo a tre passi* (Salvatore Mereu, 2003); *Jimmy della collina* (Enrico Pau, 2006); *Tutto torna* (Enrico Pitziati, 2008).

¹³⁸ Cfr. BRIGAGLIA (1978).

¹³⁹ SETTI (2001: 119).

Notevole è la produzione di lungometraggi che già dal titolo dichiarano una precisa “poetica” linguistica: *Sonetàula* (Salvatore Mereu, 2008); *Su Re* (Giovanni Columbu, 2013); *Treulababbu* (Simone Contu, 2013). Tra gli elementi che caratterizzano linguisticamente la cinematografia isolana contemporanea, accanto al proliferare della titolistica in sardo, osserviamo l’emergere della lingua sarda nei dialoghi dei film. Gli attori, professionisti e non, e per la maggior parte nati in Sardegna, si esprimono nelle propria varietà dialettale; il sardo è impiegato non solo con funzione caratterizzante ma anche per esprimere il contrasto Sardegna/mondo esterno, come ne *La destinazione* (Piero Livi, 2003) e in *Ballo a tre passi* (Salvatore Mereu, 2003). L’uso dei sottotitoli diventa quindi indispensabile, non solo per la circolazione dei film nel circuito distributivo nazionale e internazionale ma anche per assicurare una maggiore fruizione in ambito regionale. Le prime pellicole sarde che richiedono l’inserimento dei sottotitoli sono *Visos* e *Tempus de baristas*, documentario sottotitolato in italiano e in inglese. Seguono *Arcipelaghi* (italiano, inglese, francese e spagnolo), i già citati *La destinazione* e *Ballo a tre passi*, *Sonetàula*, *Su Re*, *Treulababbu*, *L’arbitro* (Paolo Zucca, 2013).

A questi, si aggiungono altri mediometraggi e documentari¹⁴⁰, tra cui *S’ardìa* (Gianfranco Cabiddu, 1994); *Sonos ‘e memoria* (Gianfranco Cabiddu, 1995); *Efis, martiri gloriosu* (Gianfranco Cabiddu, 2000); *Furriadroxus* (Michele Mossa e Michele Trentini, 2005); *Panas* (Marco Antonio Pani, 2006); *Piccola pesca* (Enrico Pitzianti, 2007); *I morti di Alos* (Daniele Atzeni, 2011); *Capo e croce* (Marco Antonio Pani e Paolo Carboni, 2013).

Accanto alla scoperta della lingua sarda assistiamo all’esplorazione degli spazi cittadini: grazie alle produzioni letteraria e cinematografica degli ultimi venti anni, «i panorami si allargano, appare il paesaggio urbano e quello costiero delle spiagge e dei villaggi turistici, la Sardegna contadina di pianura e quella delle miniere»¹⁴¹. Da *La volpe e l’ape* e *Il figlio di Bakunìn*, con le prime immagini cinematografiche di Cagliari, a *Un delitto impossibile*, ambientato nell’austera Sassari, da *Pesi leggeri* a *Bellas mariposas*, i registi danno prova di sapersi muovere con disinvoltura nella geografia urbana, di cui colgono il vivace fermento e la policromia linguistica, il disagio e la solitudine del *mal de vivre* contemporaneo.

¹⁴⁰ Un’ampia rassegna dei documentari realizzati in Sardegna tra il 1947 e il 2009 si trova in PINNA (2010).

¹⁴¹ MAXIA (1998: 61).

Un elemento di continuità con la produzione precedente, e in particolare con il cinema deleddiano, è il continuo attingere alla narrativa sarda in lingua italiana¹⁴²: *Il figlio di Bakunin*, *Arcipelaghi*, *Sos laribiancos – I dimenticati* (Piero Livi, 2001, tratto da *Quelli dalle labbra bianche* di Francesco Masala, 1962), *Un delitto impossibile* (tratto da *Procedura* di Salvatore Mannuzzu, 1988), *Sonetàula*, *Bellas mariposas*, sono tutti film che hanno un'origine letteraria. La trasposizione cinematografica dei romanzi sardi permette ai registi di sfruttare appieno, amplificandole, le potenzialità delle lingue impiegate dagli scrittori. La componente linguistica non assolve più solamente funzioni di tipo letterario e narrativo, ma nell'incontro con gli altri linguaggi del medium cinematografico essa diventa il principale codice comunicativo. Il poter rappresentare il variegato caleidoscopio linguistico della Sardegna è una preziosa risorsa per i registi sardi.

La Sardegna non è più solamente l'isola selvaggia e incontaminata dei romanzi di Grazia Deledda, che ha contribuito a ergere la Barbagia a simulacro del *locus amoenus* isolano per eccellenza, ma finalmente si affranca da una rappresentazione monolitica e stereotipata della «identità culturale sarda conforme più alle aspettative degli osservatori esterni, che non a quelle degli stessi sardi»¹⁴³. “Isola” non più isolata e non più sola, è finalmente entrata nella modernità, si confronta con il presente globale e con i problemi del grande mondo che la circonda, e il cinema, mezzo multimediale per eccellenza, documenta «il motivato auspicio dell'oggetto Sardegna a farsi soggetto, a parlare e non più solo ad “essere parlato”»¹⁴⁴.

¹⁴² Per una rassegna critica della produzione letteraria sarda del Novecento, si vedano PIRODDA (1992); CONTINI (1982/1994); TANDA (2003); AMENDOLA (2006); MARCI (2006).

¹⁴³ PAULIS (2006: 36).

¹⁴⁴ OLLA (2008: 114).

Capitolo II

Criteri d'analisi e presentazione del corpus

II.1 Preliminari metodologici

L'obiettivo della nostra ricerca è l'analisi della lingua, anzi delle lingue effettivamente impiegate nella caratterizzazione linguistica dei personaggi e del loro grado di variabilità rispetto al codice (o ai codici) dei romanzi. In questa sede, non potendo analizzare un vasto corpus di film, sia per la oggettiva complessità del lavoro che per la necessità di dare uniformità allo stesso, abbiamo scelto quattro titoli della produzione cinematografica recente: *Il figlio di Bakunin* di Gianfranco Cabiddu (1997); *Arcipelaghi* di Giovanni Columbu¹ (2001); *Sonetàula* (2008) e *Bellas mariposas* (2012), entrambi di Salvatore Mereu.

I film, oltre a essere stati realizzati in un arco di tempo relativamente breve, sono tratti da opere letterarie sarde del Novecento, e sul piano linguistico presentano tratti interessanti ai fini della presente analisi: impiego dell'italiano regionale di Sardegna² accanto alle varietà di sardo nei più svariati contesti d'uso; caratterizzazione linguistica dei personaggi conformemente alla loro condizione socioculturale, alla situazione comunicativa e al periodo storico; impiego dei dialetti sardi per una più efficace resa espressiva e comunicativa. È indispensabile rimarcare la dimensione regionale dei film selezionati per l'analisi, film che più delle opere letterarie da cui sono tratti o a cui sono liberamente ispirati (*Sonetàula*, *Bellas mariposas*) rivelano un forte legame linguistico con la Sardegna ed esibiscono un parlato fortemente connotato regionalmente³.

Abbiamo scelto quattro titoli che esemplificano una casistica eterogenea di traduzioni intersemiotiche⁴, da un livello di fedeltà dichiarata e palese al testo letterario (*Il figlio di Bakunin*) a uno di massima autonomia (*Arcipelaghi* e *Sonetàula*), documentata dal cambio di codice nel passaggio intersemiotico dal testo letterario (in italiano) a quello cinematografico (in sardo). I quattro film presi in esame si differenziano per le storie narrate e le geografie rappresentate, ma

¹ I primi due titoli del corpus non sono censiti né menzionati nel volume di Brunetta sul cinema italiano dal 1905-2003.

² Ricordiamo i principali lavori sull'italiano regionale sardo (IRS) che hanno guidato e nutrito la nostra ricerca: LOI CORVETTO (1983; 1995); DETTORI (2002); LAVINIO (2002). Nei capitoli che seguiranno, faremo riferimento ad altri studi specifici sull'italiano regionale sardo applicati all'analisi linguistica dei romanzi e dei film del corpus.

³ SETTI (2003: 463) osserva che «nei film italiani degli ultimi anni continua ad essere fortemente presente la dimensione regionale, [...] con una preferenza marcata, per non dire esclusiva, di un parlato chiaramente connotato in senso regionale».

⁴ JAKOBSON (1966/2002: 57).

soprattutto sono frutto di poetiche linguistiche diverse che si manifestano nel parlato dei personaggi. La lingua è la cartina di tornasole che ci permette di esaminare le traduzioni intersemiotiche sugli assi delle variazioni diamesica (scritto vs. parlato), diastratica e diafasica⁵ (livelli formale e informale; lingua “alta” vs. lingua “bassa”), nonché diatopica e diacronica: il parlato dei personaggi dei quattro film sardi non cambia solo in funzione dei contesti e delle situazioni comunicative, ma anche dell’età, dell’ estrazione sociale e del mestiere di ognuno di essi, della provenienza geografica e del periodo storico nel quale la storia narrata si colloca.

II.1.1 Il corpus

Nell’intento di osservare la variazione linguistica nei tre testi, abbiamo ritenuto opportuno recuperare tutte le sceneggiature, non solo perché offrono informazioni preziose sulla messa in scena e riportano le battute così come dovranno essere recitate sul set, ma anche perché, specialmente nel caso di *Sonetàula*, la sceneggiatura mi ha offerto il supporto necessario per comprendere le battute in sardo.

Il primo film è *Il figlio di Bakunin* di Gianfranco Cabiddu (1997), un’opera che mostra un alto grado di “fedeltà” rispetto al testo di partenza, il romanzo omonimo di Sergio Atzeni (Sellerio, 1991), sia nell’impianto narrativo che nella lingua impiegata. Il romanzo di Atzeni si compone di trentadue capitoli narrati in prima persona; il filo che lega le narrazioni è il ricordo di Tullio Saba, nel tentativo di definire la sua sfaccettata, complessa identità, lungo un arco temporale che va dagli anni Trenta ai Cinquanta del Novecento.

Durante la prima fase del lavoro, abbiamo realizzato una griglia che ha accolto tutti i tratti linguistici e morfosintattici propri della lingua parlata che caratterizzano lo stile *oralizzante* del romanzo e il parlato filmico: l’ordine marcato della frase, i modi e i tempi verbali (il passato remoto – forma temporale “marcata” rispetto all’italiano regionale di Sardegna - e il congiuntivo *pro* indicativo), la diatesi passiva. Abbiamo quindi osservato la componente dialettale e l’impiego di espressioni, modi di dire, termini dispfemici, calchi morfosintattici che potessero

⁵ BERRUTO (1993).

suggerire la provenienza geografica e l'estrazione sociale dei falsi testimoni, nonché il grado di interazione con il *narratario* (colui che trascrive le testimonianze dal registratore Aiwa), attraverso domande a lui direttamente rivolte e considerazioni sul suo aspetto fisico. Anche il censimento degli antroponimi e dei toponimi impiegati nei due testi è inserito nella categoria lessicale. La riflessione sulle differenze tra scritto e parlato fornisce interessanti spunti per il confronto dei due testi, accomunati dalla «falsa oralità» e dalla presenza di un coro di voci narranti, ognuna portatrice di un frammento di “verità” sulla figura di Tullio Saba.

Per l'analisi, prendiamo in esame i trentadue capitoli del romanzo, tutti concorrenti alla definizione dell'identità di Tullio Saba. I tratti sono confrontati con i dati raccolti dall'osservazione delle battute delle circa trentasei sequenze, desunte direttamente dal film per poter analizzare i turni di parola in seguito alla postsincronizzazione, ossia «l'insieme delle operazioni compiute per realizzare una colonna sonora (o una sua parte) da sostituire a quella originale»⁶ registrata in presa diretta.

Il secondo film è *Arcipelaghi* (2001), sceneggiato e diretto da Giovanni Columbu, liberamente ispirato al romanzo di Maria Giacobbe, *Gli arcipelaghi* (1995/2001). Il libro, diviso in quattro parti, narra dell'omicidio del piccolo Giosuè Solinas, bambino-pastore assassinato perché testimone involontario del furto di venti vacche da parte di tre uomini. Ogni capitolo è affidato a un io narrante che fornisce la propria versione dei fatti, in contrasto con le altre testimonianze o a sostegno delle ipotesi già suffragate. Memoria e vendetta sono i due assi attorno ai quali ruota la narrazione.

La scelta è ricaduta sul primo lungometraggio di Columbu per ragioni di carattere linguistico e artistico-culturale. Il film è, infatti, parlato per metà in sardo – dialetti d'area barbaricina e varietà campidanese – per metà in italiano regionale. La struttura corale del romanzo di Maria Giacobbe, scritto totalmente in italiano, è trasposta in un montaggio che predilige un intreccio frammentario, in cui le due linee temporali – presente e passato – sono contrapposte sul piano linguistico. L'opposizione sardo-italiano genera un'ulteriore frattura che si manifesta nel proposito dei personaggi di fornire versioni discordanti a seconda

⁶ Rossi (2006: 649).

del contesto e della lingua impiegata: in tribunale, i personaggi sono chiamati a deporre in italiano, lingua della menzogna; il sardo, parlato da tutti, è la lingua della memoria e della verità.

La difficoltà maggiore riscontrata durante l'analisi del parlato del film è stata la comprensione e la trascrizione di alcune battute in sardo che si confondevano con gli altri rumori diegetici – musiche, voci in sottofondo, brusio. Nell'impossibilità oggettiva di trascrivere tutte le battute recitate dagli attori, abbiamo optato per l'analisi di gran parte delle battute in italiano, interamente trascritte. Poiché il romanzo è stato programmaticamente stravolto nella trasposizione, e poiché non esiste il copione in sardo, il metodo d'analisi è diverso rispetto a quello adottato per gli altri film.

Il terzo, *Sonetàulà*, è la traduzione del romanzo di Giuseppe Fiori, scritto negli anni Sessanta ma riedito in una versione snellita e aggiornata nel 2000. Sonetàula è il soprannome del protagonista, Zuanne Malune, un giovane servo-pastore che diventa bandito in seguito all'uccisione del gregge di un amico. L'osservanza del codice barbaricino costringe il ragazzo alla latitanza sui monti, lontano da casa e dall'amata Maddalena.

Nell'impossibilità di analizzare e confrontare i tre testi (romanzo, sceneggiatura e film) nella loro interezza, abbiamo selezionato quattro scene che potessero esemplificare in maniera significativa e diversificata la contrapposizione sardo-italiano all'interno della comunità barbaricina. Abbiamo scelto di analizzare le scene facendo un confronto serrato tra i testi - letterario, sceneggiatoriale e filmico - in modo da dare una visione d'insieme della lingua della diegesi (narrazione) e di quella della mimesi (discorso diretto e battute).

Il quarto *Bellas mariposas*, liberamente tratto dal racconto di Sergio Atzeni, è un'opera originale ed eversiva sul piano linguistico, perché riproduce il parlato di Cate Frau, dodicenne della periferia di Kasteddu (Cagliari), in una giornata d'agosto. La lingua dell'adolescente è un concentrato di italiano regionale, italiano popolare, dialetto cagliaritano e linguaggio giovanile realisticamente miscelati in un monologo che non ammette pause né punteggiatura.

Per lo studio della lingua e della voce in *Bellas mariposas*, abbiamo trascritto tutti i turni dialogici del film per confrontarli con il testo di partenza (il racconto di Sergio Atzeni) e con la sceneggiatura. Per facilitare la lettura e l'analisi, riportiamo

le scene dal copione e le battute trascritte dal film in tabelle poste di seguito ai brani tratti dal romanzo per poterne apprezzare gli elementi di contiguità e continuità linguistica e testuale e gli eventuali tratti divergenti, che costituiscono il vero oggetto di indagine e riflessione.

L'analisi non mira a mettere in luce la fedeltà linguistica del testo cinematografico in relazione a quello letterario, dal momento che il concetto stesso di "fedeltà" è fuorviante e riduttivo⁷. Come scrive Brunetta, «si riconosce al cinema non solo la specificità del suo linguaggio, ma la sua caratteristica di convogliare e assoggettare le forme e le strutture di diversi linguaggi artistici»⁸. Il linguaggio cinematografico si compone di diversi segni, o se si preferisce di diversi codici: il visivo, veicolato dalle immagini, e il sonoro, che comprende le musiche, i rumori intradiegetici, e naturalmente il parlato nelle sue svariate e multiformi manifestazioni (voice over e fuori campo⁹, dialoghi, monologhi ecc.).

L'analisi, pertanto, non è condotta in termini di maggiore o minore aderenza del testo di arrivo (il film) rispetto a quello di partenza (il romanzo), scelta che porrebbe in evidenza il grado di subordinazione del primo, ritenuto "inferiore" o manchevole, in rapporto all'originale, "perfetto" e inarrivabile. Per Morpurgo-Tagliabue la parola dei dialoghi filmici è «letteraria» in quanto «sottoposta a regole di selezione stilistica come accade agli altri generi letterari»¹⁰. In un caso come questo, invece, l'analisi linguistica delle traduzioni intersemiotiche¹¹ intende mettere in evidenza come la lingua dei dialoghi, il più delle

⁷ «Nella difficile relazione tra testo letterario e film, gli atti di fedeltà, quando ci sono, non riguardano la puntuale quanto inutile corrispondenza tra film e opera nei suoi rimandi letterari, quanto piuttosto il grado di affinità alla cifra del testo di riferimento. E per mantenersi fedeli alla cifra del testo, a volte, paradossalmente è proprio indispensabile tradirne la letterarietà o rigiocarla in altri termini». (PIANO 2011: 44).

⁸ BRUNETTA (1970: 126).

⁹ Michel Chion utilizza il termine *acusmatico* per definire il suono, e quindi la voce, fuori campo. L'aggettivo, ripreso dal greco antico da Jérôme Peignot, significa «che si sente senza vedere la causa originaria del suono» (CHION 2001: 65). Il *suono off* è «quello la cui supposta sorgente è non soltanto assente dall'immagine, ma anche non diegetica, vale a dire situata in un altro tempo e in un altro luogo rispetto alla situazione direttamente evocata: caso, assai diffuso, delle voci di commento o di narrazione, dette in inglese *voice over* [...]» (CHION 2001: 67).

¹⁰ MORPURGO-TAGLIABUE (1968: 18).

¹¹ Sul versante degli studi comparatistici tra letteratura e cinema, le scuole di pensiero, gli approcci e le metodologie di analisi sono tante e tanto variegate da non rendere agevole e immediata l'elezione univoca di un termine da applicare all'oggetto di studio. Per quanto riguarda la presente ricerca, abbiamo scelto di adottare l'etichetta di 'traduzione intersemiotica', per diversi motivi. Il primo è di ordine linguistico: poiché l'obiettivo precipuo della ricerca è l'osservazione del cambiamento della lingua dal medium letterario a quello cinematografico, ci è parso doveroso eleggere un termine che contemplasse tanto l'aspetto semiotico quanto quello linguistico. Inoltre, per due dei cinque film del corpus, c'è da tenere in considerazione anche il lavoro di traduzione interlinguistica svolto dagli autori nel passaggio dall'italiano del romanzo al sardo del film. Per una

volte ricreati *ex novo* nella sceneggiatura, sia più vicina e “fedele” a quella realmente parlata in Sardegna, nelle città e nelle piccole comunità che al codice letterario.

II.2 Criteri d’analisi e terminologia

Per analizzare il parlato filmico in relazione ai testi di partenza, abbiamo trascritto i turni dialogici, almeno in parte. La trascrizione dei turni conversazionali o dialogici (o battute)¹² è necessaria per l’analisi linguistica e l’osservazione dei tratti fonetici, morfologici, sintattici e lessicali ascrivibili all’italiano regionale di Sardegna e alle varietà del sardo. Abbiamo scelto di studiare la lingua, e più specificamente i cambiamenti linguistici nel passaggio dal testo letterario a quello cinematografico, attraverso un confronto con la sceneggiatura. La parola è riscattata dal suo «ruolo ancillare, di subordinazione più o meno accentuata all’immagine»¹³, per imporsi come oggetto primario di studio, e anche quando prestiamo attenzione alla sua iscrizione nella sintassi cinematografica e al rapporto intrattenuto con gli altri codici audiovisivi, l’analisi linguistica è prioritaria rispetto a quella filmologica *tout court*, sebbene non ne perderemo di vista le metodologie e gli orientamenti¹⁴.

In questo lavoro, seguendo l’impianto metodologico di Rossi (1999), adottiamo le sbarre singole (/) per «indicare la fine di un’unità tonale [e informativa nell’ambito dello stesso enunciato] che non necessariamente e anzi non frequentemente è accompagnata anche da pausa»¹⁵, mentre le doppie (//) indicano «la fine di un enunciato concluso con un’intonazione di tipo assertivo»¹⁶, cui segue una pausa superiore ai due secondi. Per le pause superiori ai cinque secondi,

rassegna sugli orientamenti e la terminologia si rimanda a DUSI (2003). Si vedano anche COSTA A. (1993); ECO (2003); MANZOLI (2003); PERNIOLA (2007).

¹² ROSSI (1999: 546) lo definisce «porzione di testo orale pronunciata da un solo locutore e delimitata dalla presa di parola da parte di altri locutori o dalla fine del discorso. [...] Il termine *t* è preferito in linguistica a battuta, perlopiù usato per i testi filmici e teatrali». Nell’analisi conversazionale, che si occupa di studiare l’interazione faccia-a-faccia, il turno di parola è definito «come ogni stringa di produzione verbale prodotta continuativamente da un singolo parlante» (KLEIN/PASQUANDREA 2013: 252).

¹³ MASINI (2003: 16).

¹⁴ Per l’approccio filmologico, si vedano almeno CASETTI/DI CHIO (1990); AUMONT/MARIE (1996); RONDOLINO/TOMASI (2011). Per lo studio dei film ambientati in Sardegna, FLORIS/PINNA (2013: 1) sostengono che l’approccio da privilegiare sia quello filmologico, in quanto «capace di cogliere con maggiore incisività e potenzialità euristica [...] anche gli aspetti così specifici come le forme particolari e variamente articolate (in senso diacronico e sincronico) del parlato».

¹⁵ CRESTI (1992: 502).

¹⁶ ROSSI (1999: 24).

impieghiamo il simbolo #. La sovrapposizione di turni, che ricorre di frequente in tre dei quattro film del corpus, è segnalata dalle barre uncinate: < >. Il discorso riportato è posto tra virgolette: "".

La definizione di *enunciato*¹⁷ è tutt'altro che pacifica. Harris lo definisce

any stretch of talk, by one person, before and after which there is silence in the part of that person. The utterance is, in general, non identical with the sentence (as the word is commonly used) since a great many utterances, in English for example, consist of single words, phrases, 'incomplete sentences', etc.¹⁸

L'enunciato si caratterizza inoltre per una maggiore estensione rispetto alla frase: un enunciato può infatti essere composto da più frasi pronunciate in sequenza. Una cosa che fa parte intrinsecamente dell'enunciato è l'intonazione: «l'enunciato non può non essere realizzato intonativamente»¹⁹, dove per intonazione si intende «il movimento melodico, l'innalzamento e l'abbassamento del tono»²⁰. Per Cresti, che si rifà alla formulazione di 'atto linguistico'²¹, «un enunciato per essere completo anche linguisticamente deve realizzare una forza illocutiva e costituire una perlocuzione»²². Rossi considera l'enunciato «soltanto come macrounità tonale-pragmatica [...] una mera unità d'analisi, uno strumento»²³, e lo definisce «una porzione di testo, autonoma dal punto di vista dell'intonazione [...], pragmaticamente caratterizzata dalla realizzazione di un solo atto linguistico»²⁴. Ciò che ci interessa in questa sede non è lo studio del profilo intonativo degli enunciati, ma la possibilità di suddividere i turni dialogici, che coincidono con le battute pronunciate in scena da un attore, in unità tonali per mezzo delle sbarre oblique.

La ricerca mira a rintracciare i legami linguistici e testuali fra tre tipi di testi: due scritti (romanzo e sceneggiatura) e uno audiovisivo (il film). È legittimo parlare di testi, più che di discorsi, anche per il parlato, se consideriamo il testo come la vera (e più ampia) «unità di comunicazione». Il termine 'discorso' sarà impiegato solo in

¹⁷ Presente in diversi autori, tra cui ROSSI (1999; 2006).

¹⁸ HARRIS (1951: 14).

¹⁹ HALLIDAY (1992: 52).

²⁰ HALLIDAY (1992: 91). «L'intonazione gioca un ruolo fondamentale nel parlato e da essa non è possibile prescindere anche nel caso che si voglia procedere ad un'analisi semplicemente sintattica. L'intonazione fa parte della grammatica del parlato» (CRESTI 1987: 35).

²¹ Per la teoria degli atti linguistici, cfr. AUSTIN (1974); SEARLE (1976)

²² CRESTI (1987: 59-60).

²³ ROSSI (1999: 23n).

²⁴ CRESTI (1987: 23).

riferimento all'intreccio²⁵, e nell'accezione di Benveniste relativa all'enunciazione (orale) di un parlante rivolta a un ascoltatore. Ci rifaremo alla definizione di 'testo' formulata da Weinrich: «il testo è il messaggio orale e scritto, di norma una sequenza di segni, che procede dall'emittente al ricevente»²⁶. La dimensione socio-comunicativa è intrinsecamente connessa alla produzione di un testo, il quale deve essere recepito e compreso. Un testo si compone di enunciati, «strutture organizzative, dipendenti da una funzione, per costituenti del sistema linguistico»²⁷: gli enunciati non possono essere interpretati e analizzati indipendentemente dal testo o dal contesto di riferimento, ma «ricevono la loro funzione sul piano del testo o, più precisamente, in quanto procedimenti di testualizzazione»²⁸.

Introducendo i concetti di 'atto linguistico', 'enunciato' e 'testo', ci siamo mossi in diversi settori disciplinari: quello della pragmatologia (con Austin, Searle, Cresti) e della linguistica testuale (Weinrich, Schmidt). Oggetto di studio della prima è la produzione di enunciati – corrispondenti ad atti linguistici – nell'ambito di una situazione comunicativa reale: un enunciato è la realizzazione di una o più unità tonali che formano un pattern intonativo su cui è impressa una particolare forza illocutiva. Secondo la linguistica testuale, «non è [...] possibile associare meccanicamente gli enunciati agli atti comunicativi» perché «se un atto illocutivo viene realizzato con un "enunciato", [...] questo [...] ha necessariamente potenza testuale, cioè viene enunciato secondo il modo della testualità»²⁹. Per Schmidt non è possibile slegare il concetto di enunciato da quello di testo, il quale «designa sempre un insieme di enunciazioni in funzione, ossia la realizzazione socio-comunicativa della testualità»³⁰.

Il testo così inteso ha un'applicabilità limitata al campo linguistico, ma non può comprendere l'accezione semiologica del testo filmico, che risulta dalla combinazione di codici cinematografici ed extracinematografici³¹. I film sono testi

²⁵ Cfr. CHATMAN (1978/2010).

²⁶ WEINRICH (1976/1988: 51).

²⁷ SCHMIDT (1973/1982: 181).

²⁸ SCHMIDT (1973/1982: 180).

²⁹ SCHMIDT (1973/1982: 177).

³⁰ SCHMIDT (1973/1982: 178).

³¹ Cfr. METZ (1971). Per una lettura sociosemiotica del testo filmico, si veda EUGENI (1999). Pasolini è d'accordo con Metz quando costui afferma che «il cinema non può essere una lingua» ma, diversamente dal semiologo francese, Pasolini ritiene che il cinema possieda una "doppia articolazione" come quella delle lingue naturali (cfr. MARTINET 1966).

audiovisivi, multimodali³², che si servono di differenti canali, tra i quali spiccano principalmente quello visivo e quello uditivo, impegnati nella comprensione dei diversi linguaggi che partecipano alla creazione del significato del film: immagini, suoni, parole e musiche³³.

La multimodalità non è una prerogativa dei testi filmici, ma contraddistingue qualsiasi comunicazione umana e in particolare l'interazione faccia-a-faccia, la quale si sviluppa sempre su più livelli: verbale, paraverbale, non-verbale, visivo³⁴.

Prampolini e Voghera sottolineano che la multimodalità testuale

si manifesta nel più semplice atto linguistico come nel sistema di comunicazione tecnologicamente più avanzato. Contrariamente a quanto si può ingenuamente credere, la tecnologia del terzo millennio non fa che ripristinare la condizione naturale e primigenia della comunicazione umana³⁵.

II.2.1 Regole per la trascrizione

Sia per l'italiano che per il sardo adottiamo l'alfabeto *standard*³⁶ anziché quello fonetico: questa scelta permette una maggiore leggibilità dei dialoghi e rende possibile il confronto con i brani dei romanzi da cui sono tratti. Onde evitare confusione e ambiguità, riportiamo di seguito i criteri ortografici impiegati per il sardo, desunti dalla lettura di alcuni dei principali studi di fonetica e grammatica sulle due macrovarietà³⁷ del sardo, che, per semplificare, indichiamo come meridionale³⁸ e settentrionale: Wagner (1950/1997); Sanna (1957); Virdis (1978);

³² Nella definizione di THIBAUT (2000: 311): «Multimodal text are texts which combine and integrate the meaning-making resources of more than one *semiotic modality* [...] in order to produce a text-specific meaning».

³³ METZ (1971: 17). PEREGO/TAYLOR (2012: 23-36) hanno analizzato le principali modalità semiotiche che creano il significato del film: le parole scritte, le immagini, i colori, i gesti, i movimenti, la musica, la prospettiva, il parlato, la prospettiva, i suoni, la luce, i segni (o simboli).

³⁴ KLEIN/PASQUANDREA (2013: 248).

³⁵ PRAMPOLINI/VOGHERA (2012: 12).

³⁶ Lo standard grafico proposto da Roberto Bolognesi per la redazione e la circolazione di documenti istituzionali e amministrativi, la cosiddetta *Limba Sarda Comuna (LSC)*, non risponde alle esigenze comunicative dei parlanti né può essere considerato una varietà storica e naturale del sardo. Non entreremo nel merito delle sue proposte di pianificazione linguistica del rapporto di BOLOGNESI (2007) per la lingua sarda perché questa non è la sede deputata alla sua trattazione.

³⁷ LOI CORVETTO (1983: 13) menziona tre principali varietà: il campidanese, il nuorese-barbaricino e il logudorese che «a sua volta, per l'influenza linguistica italiana, andò via via differenziandosi in due varietà, il logudorese comune e il logudorese settentrionale».

³⁸ Mentre c'è un generale consenso sulla distribuzione geografica e sulle caratteristiche della varietà meridionale, il campidanese, non si trova altrettanta VIRDIS (1978: 13-14) individua otto varietà

Contini (1987); Pittau (1972; 1991; 2005). Per un controllo della grafia e degli accenti, abbiamo consultato i dizionari di Porru (1832/2002); Wagner (1960/2008); Farina (2002); Puddu (2000-2015)³⁹. Poiché per il sardo manca una norma ortografica unica per tutte le varietà, abbiamo fatto, inoltre, ricorso alle proposte contenute nel volume *Regole per ortografia, fonetica, morfologia e vocabolario della Norma Campidanese della Lingua Sarda*, le quali, sebbene «[coinvolgano] l'ortografia, la fonetica, la morfologia e il vocabolario del Campidanese», possono essere estese anche alle varietà settentrionali, il logudorese e il nuorese-barbaricino.

II.2.1.1 Convenzioni ortografiche

Vocali

a, e, i, o, u

Il sistema vocalico del sardo meridionale è il seguente:

	a	
	è	ò
	é	ó
i		u

La distinzione tra vocali aperte e chiuse nel dialetto campidanese è di grande rilevanza perché determina un'opposizione fonematica /e/ ~ /ɛ/ ed /o/ ~ /ɔ/:

béni ('vieni!') vs. *bèni* ('bene'); nella varietà settentrionale la pronuncia di *bene* è /bɛne/;

sub-dialettali di campidanese, mentre DETTORI (2002) ne indica sette. Cfr. anche DETTORI (2008: 61-64).

³⁹ Il dizionario di PUDDU (2000-2015) è disponibile anche come risorsa online alla pagina <http://www.ditzionariu.org>, costantemente monitorata e aggiornata.

sónu ('suono') vs. *sònu* ('io suono'); nella varietà sett. la prima persona singolare del verbo *suonare* è *sòno* (/sɔno/);

scéti ('solamente') vs. *scèti* ('fior di farina');

òllu ('io voglio') vs. *óllu* ('olio');

òru ('oro') vs. *óru* ('orlo, margine').

L'opposizione fonemica è indispensabile, inoltre, per distinguere il plurale dal singolare, come nel seguente esempio, sempre del campidanese:

su témpus ('il tempo') vs. *is tèmpus* ('i tempi')⁴⁰.

La stessa regola vale per l'italiano regionale sardo, che prevede la distinzione tra le *e* aperte e chiuse (è ~ è) e la *o* aperta e chiusa (ò ~ ó), «per cui il parlante sardo pronuncerà [bɛllo], [bɛlla], [bɛlle], ma [bèlli] [pɛra], ma [pèri], [pɛsce], ma [pèsci]»⁴¹. Il grado di apertura e chiusura di queste due vocali è governato dal fenomeno della metaforesi, «per cui si avrà [ɛ] ed [ɔ] se la sillaba seguente o finale termina per *a*, *e* od *o*, si avrà invece [e] ed [o] se la medesima sillaba termina per *i* od *u*»⁴².

Per quanto riguarda l'accento grafico, abbiamo scelto di impiegare l'accento solo sulle parole proparossitone (*làstima*, 'peccato'; *peràula*, 'parola') e sulle ossitone (*ajó*, 'orsù, andiamo'; *mesudí*, 'mezzogiorno'), quindi mai sulle piane (*issu*, 'egli'; *arrexoni*, 'ragione'; *parit*, 'sembra'; *maxia*, 'medicina'). L'accento delle vocali aperte è sempre grave (è, ì, ò, ù); per distinguere l'apertura delle vocali di parole omografe, impieghiamo sia l'accento grave sia quello acuto (*òru/óru*; *bèni/béni*), come raccomandano anche il comitato scientifico che ha redatto il prontuario *Arrègulas* e Mario Puddu.

Semiconsonanti

j [j]: *maju*, 'maggio'; *ajó*;

u [w]: *cuaddu*, 'cavallo'; *fueddu*, 'parola'.

⁴⁰ Il plurale del sostantivo *tempus* nella varietà settentrionale è *sos tempos*. Cfr. SANNA (1957: 99).

⁴¹ VIRDIS (1978: 26).

⁴² LOI CORVETTO (1983: 33). Si vedano anche WAGNER (1950/1997: 281-282) e LAVINIO (2002: 245). Il primo ad aver osservato il fenomeno della metaforesi nel campidanese è stato Vincenzo R. PORRU nel suo *Saggio di Grammatica sul dialetto meridionale* (1811).

Consonanti

b [b], *bb* [b:]: *babbu*, ‘padre’; *bentu*, ‘vento’; *bonu*, ‘bravo, buono’; *abarrai/abbarrare*, ‘rimanere, restare’;

c (*ch*) – con il grafema *c* rappresentiamo sia l’occlusiva velare sorda [k], come nei sostantivi italiani *cane*, *come*, *cubo* e nei vocaboli della varietà settentrionale del sardo: *cane* (‘cane’), *cotu* (‘cotto’), *custu* (‘questo’), *chena* (sett. ‘cena’), *chelu* (sett. ‘cielo’), *chida* (sett. ‘settimana’), sia l’affricata palatale sorda [tʃ], come nei sostantivi italiani *cera*, *cielo*, *cibo*, e nei vocaboli del campidanese *cenàbara* (‘venerdì’), *cena* (‘cena’), *celu* (‘cielo’), *cida* (‘settimana’). La *c* sostituisce, inoltre, la lettera *q* nei vocaboli derivati dall’italiano: *cuadernu*, *cuadru*, *cuartu*⁴³. In tal modo, si evita di impiegare il grafema *k*, funzionale negli studi di fonetica ma poco agevole e pratico per il presente studio.

d [d], occlusiva dentale sorda – *donai/donae/donare*, ‘dare’; *dus/duas*, ‘due’; *didu*, ‘dito’;

dd [d̪] - cacuminale o retroflessa, «rappresenta lo sviluppo della geminata latina –LL-; il suono viene assai spesso confuso con quello di –(d)d-: in realtà i due suoni differiscono per il fatto che quello cacuminale è originato da un’articolazione che si ottiene retroflettendo la lingua verso il palato, mentre il suono dentale –d(d)- si ottiene mediante un’articolazione che porta la lingua a urtare contro gli alveoli dentali»⁴⁴. Wagner la indica col grafema *d̪*, sia negli studi di linguistica che nel DES; Sanna utilizza *dh*, adottato anche da Virdis e Puddu, ma stigmatizzato da Pittau, che gli preferisce la geminata *dd*; Contini ricorre invece a *d̪*. Nell’indecisione di impiegare il *dh* o *dd*, abbiamo optato per il secondo, anche perché il suono cacuminale non sempre è realizzato e immediatamente riconoscibile, specialmente nella varietà campidanese, dove è andato progressivamente indebolendosi. Tra le parole che presentano un suono

⁴³ PITTAU (2005: 34-35).

⁴⁴ VIRDIS (1978: 19). Sull’origine, l’evoluzione e la diffusione della cacuminale nei dialetti sardi, si rimanda a CONTINI 1987: 159-176).

cacuminale, ricordiamo i pronomi atoni *ddu/dda/ddi* ('lo'; 'la'; 'gli/le'), il pronome indefinito *nudda* ('nulla, niente').

f [f], fricativa labiodentale sorda: *fai/fàchere*, 'fare'; *bufai/bufare*, 'bere'

g [dʒ], affricata alveo-palatale sonora, come nell'italiano *gelato*, *fagiolo*; *genti*, 'gente'; *gióbia*, 'giovedì'; *agitóriu*, 'aiuto'; *légiu*, brutto; *mangianu*, 'mattino' (suono tipico del campidanese);

g + a, o, u e *gh + e, i* [g], velare sonora: *gana*, 'voglia'; *gúтуру*, gola; *ghetai*, gettare; *gherra*, guerra;

gn [ɲ], nasale palatale, come nell'italiano *gnomo*, *segno*; *bagna*, 'salsa, sugo';

l [l], laterale alveolare: *lunis*, 'lunedì'; *luegus*, 'dopo';

ll, con la geminata indichiamo sia il suono lungo di parole come *allegai*, 'parlare'; *ellus*, 'sì, certo'; *mulleri*, 'moglie'; *fillu*, 'figlio'; sia la laterale palatale [ʎ], presente nelle parole *imbrólliu*, 'imbroglio'; *famíllia*, 'famiglia';

m [m], nasale labiodentale: *merì*, 'sera'; *comenti/comente*, 'come';

mm: *mamma*, 'madre, mamma'; *ammentai/ammentare*, 'ricordare';

n [n], indichiamo la nasale alveolare anche nelle parole che presentano nasalizzazione vocalica: *binu*, 'vino'; *manu*, 'mano'; *cani*, 'cane'; *sonu*, 'suono' (la caduta della -N- intervocalica, con conseguente nasalizzazione della vocale precedente, è un fenomeno tipico delle parlate del campidanese);

nn, linna, legna; *mannu/a*, grande;

p [p], con la bilabiale sorda indichiamo sia il suono semplice di parole come *apèrri(ri)*, mer. 'aprire', spesso soggetto a lenizione, sia il suono geminato di *apu/apo*, 'io ho'; *pipiu/a*, 'bambino, a', *papai*, 'mangiare';

r [r], (rr) [r:]: *claru/craru*, chiaro; *arrosa*, 'rosa'; *arrúbiu*, 'rosso'; *arrisu*, 'riso';

s [s] fricativa alveolare sorda in posizione iniziale di parola; *sàbadu*, ‘sabato’; *sardu*, sardo; *solì*, ‘sole’; *sentidu*, sentimento; [z], fricativa alveolare sonora in posizione intervocalica (anche dopo articolo): *casu*, formaggio; *arrasoja*, ‘coltello’; *su solì*, il sole; *marigosu*, ‘amaro’;

sc /ʃ/, fricativa palatale sorda come nell’italiano *scena* – *sciri*, sapere; *scéti*, ‘solamente’; *arròsciu*, ‘stufato, stanco’, *scadèsciri/scaresci*, ‘dimenticare’ (solo per il campidanese);

ss [s]: *passu*, ‘passo’; *cassa*, ‘caccia’;

t [t], occlusiva dentale sorda – *ita/ite*, cosa; *tui/tue*, ‘tu’; *fatu*, ‘fatto’;

tz [ts], affricata sorda - *tzúcuru*, ‘zucchero’; *tziu*, ‘zio’; *potzu*, ‘io posso’; *petza*, ‘carne’; *giustítzia*, ‘giustizia, forze dell’ordine’;

v [v] con la fricativa labiodentale sonora indichiamo la consonante etimologica e non la fricativizzazione allofonica, quindi mai *su *vragu* (*su fragu*, ‘l’odore’); *su *villu* (*su fillu*, ‘il figlio’); *sa *vortuna* (*sa fortuna*, ‘la fortuna’); ma solo: *vida*, vita; *bòvida*, soffitto; *bivi/bíviri*, ‘vivere’;

x [ʒ], fricativa palato-alveolare sonora corrispondente al suono della *j* francese *jaune*, *garage* - *arrexonai*, ‘ragionare’; *préxiu*, ‘contentezza’ (solo per il campidanese);

z [dz], affricata alveolare sonora come nella *z* dell’italiano *zanzara* – *fizu*, ‘figlio’;

La mancanza di una regola univoca per il raddoppiamento delle consonanti in sardo ci ha indotto ad adottare un sistema “misto”, che prevede la geminazione delle consonanti contenute nelle parole **LANA SARDA**, in quanto mantengono l’opposizione funzionale scempia-geminata: *fillu-filu* (figlio/filo); *manu/mannu* (mano/grande); *tasa/tassa* (cantilena/tassa); *caru/carru* (caro/carro); *meda/Medda* (molto/Medda, cognome sardo), e di altre due consonanti, la *b* e la *m*, non contemplate dai redattori del prontuario *Arrègulas* ma previste nel sistema

proposto da Mario Puddu, il quale le impiega anche nel suo dizionario. Le occlusive *c, g, p, t* e le fricative *f, v, z* non raddoppiano mai.

Per agevolare la lettura, abbiamo limitato le forme contratte di verbi, sostantivi e preposizioni (*‘àchere* per *fàchere*; *‘entu* per *bentu*; *‘e* per *de*), tranne nei casi di allocutivi tronchi (*ba’* per *babbo*, *no’* per *nonno*) e di varianti dialettali (*ispantau/spantau*, ‘meravigliato, sbalordito’); qualora dovessero presentarsi lenizioni, elisioni o altri fenomeni – come la caduta della *f* o il colpo di glottide tipici dei dialetti settentrionali – riporteremo la pronuncia in nota. Nella trascrizione abbiamo evitato le vocali paragogiche (*tempusu*; *dromisi*; *ischisi*), che invece si ritrovano nelle sceneggiature, e la metatesi della *r*, per cui scriveremo *sardu* e non **sadru* (‘sardo’); *perda* e non **pedra* (‘pietra’); *marxani* e non **mraxani* (camp. ‘volpe’). Per sicurezza e correttezza, abbiamo sempre verificato la grafia e gli accenti delle parole prima di trascriverle.

II.2.1.2 Indicazioni terminologiche

Consapevole della natura ibrida e poliedrica del nostro lavoro, che si muove tra la linguistica (analisi della lingua dei romanzi e del parlato filmico), la narratologia (analisi degli elementi narrativi dei romanzi e dei film) e la filmologia (analisi del racconto cinematografico), riteniamo opportuno fornire alcune coordinate terminologiche al fine di evitare confusione e fraintendimenti. Alcuni termini ricorreranno di frequente nei capitoli dedicati alle analisi dei film e alcuni saranno indicati con sigle o abbreviazioni.

Diegesi (intradiegetico ed extradiegetico):

Il termine *diegesi*, desunto dalla narratologia⁴⁵, è stato adottato dagli studiosi del linguaggio cinematografico e dai critici per indicare «tutto ciò che appartiene alla storia raccontata e al mondo proposto o supposto dalla finzione. [...] un costrutto che nasce da una forma di cooperazione fra un racconto e il suo

⁴⁵ GENETTE (1976/2006: 75n) usa il termine *diegesi*, «derivato dai teorici del racconto cinematografico», come sinonimo di *storia*. Cfr. anche SORIEAU (1953).

destinatario»⁴⁶. I teorici del racconto cinematografico dilatano l'accezione del termine e definiscono diegetico o intradiegetico tutto ciò che appartiene alla diegesi, ossia alla finzione narrativa (ambienti, personaggi, musiche, ecc.) ed extradiegetico «tutto ciò che esula dall'universo visuale e funzionale, pur contribuendo a comporre l'opera filmica (per es. la musica di commento alle immagini)»⁴⁷. Qualsiasi impiego del termine *diegesi* nei capitoli dedicati alle analisi dei film sarà da intendere nella sua accezione filmologica.

La macchina da presa sarà indicata per esteso e con l'abbreviazione *mdp*;

Narratore/Narratario:

Per le categorie di *narratore* (*intradiegetico*, *extradiegetico*) e di *narratario* (*intra-* ed *extradiegetico*), ci siamo rifatti agli studi di Genette (1976/2006) e Chatman (1978/2010) per quanto riguarda il discorso letterario, e a Rondolino/Tomasi (2011) per analizzare il discorso filmico. Spesso impiegheremo la locuzione *istanza narrante o narrativa* per riferirci al *narratore* o alla sua *voce*, altro termine preso in prestito dalla narratologia, da non confondere con le denominazioni di ambito cinematografico.

*Piani e campi*⁴⁸:

- Campo lungo (CL): inquadratura di ampie proporzioni, nella quale l'ambiente gioca un ruolo predominante;
- Campo medio (CM): inquadratura nella quale i rapporti tra ambiente e figura umana sono ridimensionati; la figura umana occupa circa un terzo dello spazio rappresentato;
- Figura intera (FI): la figura umana occupa circa i due terzi della verticale dell'immagine;
- Panoramica: «in cui la cinepresa, fissata su un cavalletto, ruota sul proprio asse, secondo una certa estensione, in senso orizzontale e verticale»⁴⁹

⁴⁶ RONDOLINO/TOMASI (2011: 16-17).

⁴⁷ [http://www.treccani.it/enciclopedia/diegesi_\(Enciclopedia-del-Cinema\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/diegesi_(Enciclopedia-del-Cinema)).

⁴⁸ RONDOLINO/TOMASI (2011: 109-110).

⁴⁹ RONDOLINO/TOMASI (2011: 164).

- Piano americano (PA): la figura umana è inquadrata dalle ginocchia in su;
- Primo piano (PP): dalle spalle in su;
- Primitivo piano (PPP): il volto umano.

Voce:

- fuori campo (FC/off) ⁵⁰: la voce è fuori campo oppure off quando l'istanza enunciatrice non è inquadrata ma appartiene alla diegesi filmica;
- in campo: la fonte è mostrata nel momento dell'enunciazione;
- (voice) over (VO): è la voce narrante che, nei film del corpus, appartiene sempre a un personaggio interno alla storia.

⁵⁰ Per la definizione e l'applicazione dei termini fuori campo e in della voce al cinema, cfr. BOSCHI (1986). Si vedano anche LOTMAN/TZIVIAN (2001: 217-225).

Terzo Capitolo

Il figlio di Bakunin

Lo spartiacque del “nuovo cinema sardo”

Anno 1997 (col. Orig.) **Soggetto e sceneggiatura** Gianfranco Cabiddu **Dal romanzo omonimo di** Sergio Atzeni (Palermo, Sellerio, 1991) **Interpreti principali** Fausto Siddi (*Tullio Saba*); Laura del Sol (*donna Margherita*); Renato Carpentieri (*Antoni Saba*); Luigi Maria Burruano (*direttore Sorbo*); Massimo Bonetti (*Giacomo Serra*); Claudio Botosso (*Ulisse Ardaù*); Paolo Bonacelli (*giudice*); Francesca Antonelli (*amante da giovane*); Simona Cavallari (*Carla*) **Fotografia** Massimo Pau **Montaggio** Enzo Meniconi **Musiche** Franco Piersanti **Regia** Gianfranco Cabiddu **Produzione** Sciarlò **Durata** 96 min.

Sinossi: Sardegna, anni Novanta. Sollecitato dalla madre, un giovane intraprende un lungo viaggio alla ricerca di Tullio Saba. Uomo dalla personalità poliedrica e sfuggente, minatore, cantante, politico, ladro, eroe, Saba rivive nel ricordo delle persone che l'hanno conosciuto tra gli anni Trenta e Cinquanta del Novecento, intervistate dal ragazzo “con l'orecchino” – mai inquadrato dalla *mdp*. Le parole dei testimoni si mescolano alle immagini che ricostruiscono la leggendaria biografia del “figlio di Bakunin”.

III.1 Il romanzo di Sergio Atzeni: “un affresco corale ed epico”

Le lettura di qualsiasi romanzo parte dal titolo, elemento testuale che assolve a diverse funzioni: «1) identificare l’opera; 2) designare il suo contenuto; 3) valorizzarla»¹. Ne *Il figlio di Bakunìn*, titolo *tematico* in quanto rimanda al protagonista, si danno le informazioni essenziali sul valore e il significato dell’opera: il rapporto padre-figlio, che sta alla base della ricerca dell’identità e del bisogno di conoscenza, è tanto pregnante da dare consistenza al titolo del romanzo. Il soprannome del padre di Tullio Saba, Antoni detto Bakunìn, con accento grave sulla sillaba finale, è esplicitato a fronte dell’anonimato del “figlio” che il lettore conoscerà a poco a poco, attraverso i racconti delle voci narranti.

Il figlio di Bakunìn (Sellerio, 1991²) si apre con una premessa che introduce il lettore ai temi centrali del romanzo: memoria e finzione.

Fatti, personaggi, Madonne vestite di nero, luoghi, (anche quando i nomi di paesi, quartieri, vie, corrispondono a luoghi reali) tutto è inventato di sana pianta. Qualunque tentativo di riconoscere episodi accaduti o uomini vissuti è futile. C’è pure qualcosa di vero, ma è così poco che spero mi sia perdonato, non è detto per male. (*FB*, 9)

La narrazione del racconto principale è filtrata dalla memoria dei personaggi³; la finzione è il perno intorno al quale ruota l’introduzione, quasi un ammonimento per il lettore che voglia ritrovare luoghi e volti conosciuti o anche solo un accenno ad avvenimenti realmente accaduti. Attraverso un candido tentativo di *captatio benevolentiae* («ma è così poco che spero mi sia perdonato, non è detto per male»), l’autore prende le distanze dalla storia raccontata e dalla sua presunta veridicità. Il ruolo preponderante della memoria collettiva⁴ regge l’intera narrazione de *Il figlio di Bakunìn*: ciò che si propone il romanzo di Sergio Atzeni non

¹ «[...] le tre funzioni indicate (designazione, indicazione del contenuto, seduzione del pubblico) non sono tutte necessariamente presenti allo stesso tempo: solo la prima è obbligatoria, le altre due sono facoltative e supplementari». (GENETTE 1989: 75-76).

² D’ora in avanti, tutte le citazioni faranno riferimento a questa edizione. Il titolo del libro sarà indicato dalle iniziali del sostantivo “figlio” e del cognome “Bakunìn” – *FB* - seguite dal numero della/e pagina/e.

³ MURRU (1991).

⁴ SULIS (1994: 40).

è solamente ricordare la vita e le gesta di Tullio Saba, una figura dai contorni misteriosi e indefiniti, quasi mitici, ma permettere alle voci narranti di raccontare, servendosi del personaggio Tullio Saba, momenti salienti della loro vita e della storia della Sardegna, in un arco temporale che va dagli anni Trenta ai Cinquanta del Novecento.

Il figlio di Bakunin, la cui struttura è, secondo Floris, «parcellizzata [dal momento che] le diverse voci che compongono il racconto sono indipendenti l'una dall'altra e nettamente separate»⁵, mentre secondo Lavinio è «veloce, nervosa, frammentaria»⁶, si compone di trentadue resoconti narrati in prima persona. Le testimonianze lunghe, di cinque o più pagine (capp. V, VI, IX, XII, XIV, XIX, XX, XXIV, XXX), si succedono ad altre brevi, di una o due pagine (capp. I, II, III, IV, VII, VIII, XIII, XVI, XVII, XVIII, XXII, XXIII, XXV, XXVI, XXVII, XXVIII) e brevissime (capp. X: tre proposizioni⁷; XI: due periodi articolati in nove proposizioni⁸; XXI: cinque proposizioni.) Ricordi belli e piacevoli (IX; XXX) si alternano a testimonianze negative, spesso di biasimo (X; XV; XXV). Le testimonianze, quasi sempre anonime, pretendono «(...) di restituire un'immagine composita della realtà»⁹, e partecipano alla ricostruzione e alla definizione della figura, a tratti leggendaria a tratti ambigua, di un uomo nel quale si fondono storia e memoria. Lavinio parla di un «mosaico di voci, ora maschili, ora femminili, (...): sono persone che l'hanno conosciuto o frequentato più o meno occasionalmente (...), che ne hanno ricordi precisi o sfocati o frammentari, (...) e, pur parlando di Tullio Saba, danno anche un'immagine precisa di sé»¹⁰. In ogni singola testimonianza, convivono il tempo passato, che coincide con il ricordo di Saba, e il tempo presente, in cui il racconto si offre agli occhi del lettore per mezzo dell'intermediazione dei narratori di primo grado. Attraverso la tecnica del falso discorso orale, l'emittente (con la sua voce¹¹) e il destinatario (il ragazzo con l'orecchino) sono presenti nel momento dell'enunciazione.

Un ulteriore tratto strutturale del romanzo è l'impiego delle note, «minimal, skeletal, succinct, their purpose being to elaborate on the text without engulfing

⁵ FLORIS (2001: 71).

⁶ LAVINIO (2001: 69).

⁷ Usiamo proposizione con il significato di «frase con struttura predicativa», sia che essa esprima un senso compiuto [...] oppure no [...]» (GRAFFI/SCALISE 2002: 176).

⁸ Per periodo intendiamo una «frase costituita da più proposizioni» (ROSSI 1999: 535) e separato dal periodo successivo per mezzo di un punto.

⁹ MARCI (1999: 40).

¹⁰ LAVINIO (2001: 68).

¹¹ Si fa qui ricorso alla categoria della *voce* ampiamente investigata GENETTE (1976/2006).

it»¹². Più precisamente, le sei note poste alla fine del romanzo offrono la traduzione dei termini dialettali presenti nei capitoli V - i primi cinque - e XV - il sesto:

mrajahi: Volpe

panadas: Carne o anguille cotte al forno in involucro di pasta simile a quella del pane fatto in casa

bruscia: Strega

sciollori: Deliri

taccula: Serie di otto tordi bolliti

murigare: Mescolare. La domanda dell'intervistato si riferisce al proverbio campidanese: «Kandu murigasa sa m...bessi su vragu» che, in traduzione libera, suona «Se mescoli la m... l'odore si spande tutt'attorno»¹³.

Le note impiegate dall'autore svolgono una funzione esplicativa, in quanto «highlight the interplay between author and subject, text and reader, that is always at work in fiction»¹⁴.

Le testimonianze danno l'impressione che l'autore le abbia trascritte direttamente dal registratore Aiwa menzionato nell'ultimo capitolo. La storia che Atzeni racconta è vera nel senso aristotelico¹⁵ del termine: egli, in quanto "poeta", dice le cose che potrebbero accadere, non quelle che sono realmente accadute:

La storia che ho raccontato in questo libro è, ugualmente, una storia vera, ma... come si può dire? Non è che uno possa riconoscere i personaggi, possa dire: ecco, quel personaggio è tizio, mio zio. No, sono storie vere nel senso che, seppure non sono successe così come le ho raccontate, sarebbero potute succedere, perché le persone sono quelle e vanno raccontate tutte¹⁶.

¹² BENSTOCK (1983: 204).

¹³ Tutte le note sono a p. 121 del romanzo.

¹⁴ BENSTOCK (1983: 205).

¹⁵ Nella *Poetica*, Aristotele spiega che «lo storico e il poeta non differiscono per il fatto di dire l'uno in prosa e l'altro in versi [...], ma differiscono in questo, che l'uno dice le cose accadute e l'altro quelle che potrebbero accadere. E perciò la poesia è cosa più nobile e più filosofica della storia, perché la poesia tratta piuttosto dell'universale, mentre la storia del particolare [1451 b]».

¹⁶ ATZENI (1996: 78-79).

«[I]nizialmente c'è un impulso etico e insieme emozionale che spinge lo scrittore a guardare verso la storia e le storie della propria terra per ricavarne spunti e materia di narrazione»¹⁷: il lavoro dello storico è trasfuso nell'arte del "poeta" che legge il reale attraverso le lenti dell'immaginazione. La memoria culturale, intesa come *vis*, «(...) potere immanente, (...) energia dotata di leggi proprie»¹⁸, ha una funzione liberatoria che costringe i testimoni a riportare in vita il passato, a confrontarsi con esso. La trasmissione della memoria attraverso il racconto orale¹⁹ fa sì che il ricordo rimanga intrappolato nella trama dell'invenzione, che «lentamente distorce, trasforma, infavola, il narrare dei protagonisti non meno che i resoconti degli storici» (*FB*, 119). Ne *Il figlio di Bakunin*, Atzeni gioca a «inseguire le interpretazioni e le modalità espressive di molteplici narratori chiamati a riferire su un unico tema: la definizione di una personalità umana»²⁰.

Il ruolo preponderante della *vis mnesica* nel dipanarsi dell'ordito narrativo trova riscontro nell'alta frequenza del sostantivo *memoria* (10 occorrenze) e del verbo *ricordare* (26 occorrenze). Il primo indica la facoltà umana di immagazzinare ricordi e la possibilità di tramandarli agli altri, il secondo designa l'azione di richiamarli alla memoria, propria e altrui, che si esplicita e si rinnova per mezzo del racconto:

i guspinesi hanno buona **memoria**; nella **memoria** e nelle parole altrui, p. 12;

la **memoria** non è più quella di un tempo anche se non sono ancora vecchio, e del resto io non ho mai avuto buona **memoria**, p. 26;

Ricordo, ma la mia **memoria** ormai gira disordinata, p. 31;

Con gli anni la **memoria** è peggiorata, p. 67;

ho sempre avuto un'ottima **memoria**, p. 77;

¹⁷ MARCI (1999: 32).

¹⁸ ASSMANN (2002: 30).

¹⁹ CAPRETTINI (1992: 167) ricorda che «il puro e semplice 'prendere la parola', 'parlare di se stessi' non è unicamente un modo di comunicare, di liberare energie, ma la via per cercare di ordinare razionalmente la propria esperienza». Atzeni sembra aderire perfettamente alle parole di Giorgio Raimondo Cardona a proposito del ruolo dell'oralità nella trasmissione della memoria: «memoria come facoltà generale, ma in realtà le memorie sono più d'una. Ci sono le memorie dei singoli che sommate si fanno memoria collettiva, per garantire la trasmissione di ciò che la comunità vuole conservare» (CARDONA 1990: 219).

²⁰ MARCI (1999: 40).

XXIV. I miei figli conoscono questa storia a **memoria**, p. 99

XXXII. nella **memoria** di chi l'ha conosciuto; sui fatti si deposita il velo della **memoria**, p. 119.

Non **ricordo** nessun Saba, p. 14;

Mi **ricordo** una vestina di fustagno nero, p. 18; parola per parola come lo **ricordo**, p. 21; mi **ricordo** come se era oggi, p. 22;

Me lo **ricordo** perché l'ha detto molte volte, p. 24; Il funerale del vecchio Antoni lo **ricordo** bene, p. 25; Mi **ricordo** un giorno di maggio, p. 26;

Come no, mi **ricordo** benissimo, p. 29;

Ricordare mi **ricordo** tutto, figlio mio; **Ricordo**, ma la mia memoria ormai gira disordinata, p. 31;

Mi **ricordo** anche le parole di una canzone che cantavano, p. 36; Mi piace **ricordarla**, p. 39;

XI. Lui non lo **ricordo**, p. 43;

Ricordo bene quell'uomo, p. 50;

Sparate da una pistola di cui non **ricordo** la marca, p. 71; un terzo di cui **ricordo** perfettamente nome e cognome, Ulisse Ardaù, p. 72; Ora non **ricordo** quali elementi, p. 73;

ricordo perfettamente ogni particolare, p. 77; non **ricordo** esattamente le parole, ma i concetti erano chiari, p. 84;

XXIV. Io ero bambino ma **ricordo** lo scandalo, pp. 88-89; Non che **ricordi** bene cosa è successo, ero ubriaco di vino e di musica straniera, p. 92; un attore americano che a quel tempo era famoso, ora il nome non lo **ricordo**..., p. 94;

XXVIII. Quell'uomo non **ricordo** di aver sentito che abbia fatto del male a qualcuno, p.103

XXX. Pregavo quel Dio che **ricordo** soltanto nell'angoscia, p. 113;

XXXI. **ricordo** il nome, «Tiziana stanotte a Mergellina», p. 117.

Il verbo è sempre coniugato alla prima persona singolare del presente indicativo, fatta eccezione per l'unica occorrenza all'infinito, tematizzata, nell'incipit dell'ottavo capitolo. L'atto del ricordare sembra inscindibile dalla volontà di raccontare, e così le voci narranti, mentre ricordano e riportano in vita la figura di

Tullio Saba, riflettono sulla propria capacità di narrare facendo affidamento sulla memoria. La madre dichiara di avere «un modo di raccontare disordinato, dispersivo» e di attorcigliare tutti i fili (I, 12); il sesto testimone si perde «in rivoli e rivoletti» (VI, 26), mentre l'anziano Ulisse Ardaù perde il filo (XIV, 57). Il verbo *raccontare* ricorre nel testo ventinove volte, di cui undici alla prima persona singolare:

«vuoi che ti **racconti** la sua storia? Il nostro incontro?» (I, 12); «non avevo mai **raccontato** questa storia a un uomo» (IX, 39); «li ho visti, ora ti **racconto** come» (XII, 46); «Ho **raccontato** il sogno, altro non sapevo» (XVII, 69); «A me ha cambiato la vita, come ora ti **racconto**» (XXIV, 94); «Sai quante volte l'ho **raccontata**?» (XXIV, 99); «Ti **racconto** un episodio che illustra il clima» (XXIX, 105); «Se poi **racconto** qualcosa, finisco sulle pagine dell'Unione? In questo caso non **racconto** nulla. Ho **raccontato** questa storia soltanto una volta, alla mia migliore amica. [...]Te la **racconto**» (XXX, 108); «Perché mi fai **raccontare** questa storia? Non voglio» (XXX, 113)

Quest'ultimo esempio, che esula dal computo delle occorrenze poc'anzi riportate, è peculiare perché racchiude il senso della ricerca della memoria, che si manifesta in quanto sollecitata da e condivisa con un interlocutore (il narratario)²¹.

Ha dichiarato Atzeni:

Ho pensato prima a una coralità di voci, poi a cosa dovessero raccontare. [...] Mi interessava creare, per esempio, una donna che parlasse in modo tale da essere definibile: anche se un lettore non sa chi è, dopo che lei ha parlato per mezza pagina, sa già che è una donna sarda di una certa età, non tanto per ciò che dice ma per come lo dice. [...] Quella de Il figlio di Bakunin era una forma più classica, anche se non molto consueta²².

²¹ Per un confronto con le occorrenze del verbo *raccontare* nel testo filmico, si rimanda al § III.3.6.

²² SULIS (1994: 40).

La simulazione del parlato è resa, tra l'altro, per mezzo della paratassi, prevalentemente asindetica²³ e con scarsa incidenza di subordinazione²⁴, anche nei periodi più lunghi e apparentemente più complessi. L'andamento paratattico segue il filo logico dei pensieri e dei ricordi delle persone intervistate durante l'inchiesta, come mostrano gli incipit dei primi dieci capitoli:

I: Stanotte ho sognato Tullio Saba. | Aveva la pelle del viso bianca come cera, e gli occhi spalancati, spaventanti, o forse un po' tristi... | *Una camicia americana del tempo di guerra, lacera, a brandelli.*

II. Saba, || quello che vendeva vino?

No?

Suo fratello, || quello che si è sposato con la sorella di Arremundu Corriazzu?

III. Non ricordo nessun Saba. | *Quarant'anni in miniera, a San Giovanni, nessun Saba.* | I Saba || che conoscevo || vendevano vino | e facevano scarpe, | *ma in miniera nessuno.* | *Un momento! Edigardu Saba! Lui sì.*

IV. Di persona non l'ho conosciuto. | *Di fama, sì.* | Sapevo ch'era comunista.

| Di persona ho conosciuto il padre, | *brav'uomo e ottimo calzolaio, ma soprattutto il fratello del padre, Peppi Saba, miglior artigiano di carri di tutto il Campidano.*

V. Tullio Saba era un bambino vanitoso | l'ho scoperto molte volte che si specchiava nell'unico specchio di casa, sul comò in camera da letto di Donna Margherita. | Ero uno specchio di lusso

²³ CANALI (1995: 16). BERRUTO (1985: 136-137) ha osservato che la giustapposizione asindetica è il «collegamento sintattico interfrasale più frequente nel parlato». Sull'alta ricorrenza della paratassi nella lingua parlata, cfr. anche BERRUTO (1993) e BERRETTA (1994). Scrive BECCARIA (2004: 418): «la p[aratassi] è il tipo di costruzione del periodo preferito dalla lingua parlata e nei discorsi informali, mentre l'i[potassi] richiede una struttura più complessa in quanto organizzata gerarchicamente, viene impiegata nella lingua scritta ed a livelli diafasici più elevati».

²⁴ La semplicità e l'essenzialità del parlato sul piano sintattico sono state successivamente confutate da VOGHERA (1992; 2010), che ha chiarito i motivi della scarsa subordinazione del parlato: l'ordine e il grado di dipendenza della subordinata rispetto alla principale; la sequenzialità degli eventi; la specializzazione semantica dei connettivi. Cfr. anche SERIANNI (1988: 450).

esagerato, con la cornice di stucco color oro e in alto un angioletto grasso, nudo. [...] Il bambino aveva sempre scarpe fini, nere e lucide; | certo, il padre era calzolaio, | ma nessun bambino in paese aveva scarpe così belle. | E il padre non era sarto, | ma nessun bambino in paese aveva vestiti così eleganti. | Mi ricordo una vestina di fustagno nero con l'orlo ricamato in rosso a fiori e frutta, || che lo faceva sembrare metà una bambina e metà il figlio di un barone. (p. 18)

VI. Quando ho conosciuto Tullio Saba || ero bambino, | poi per molti anni non l'ho visto, | ma ho un ricordo preciso di lui. | Ma ho sentito mio padre parlare di suo padre, | erano amici || anche se non avevano le stesse idee.

VII. *Come no*, | mi ricordo benissimo, l'amicizia fra il prete e Bakunin? | Ne parlavano tutti. *Amici per la pelle*, || ché ognuno dei due gliel'avrebbe fatta all'altro, la pelle.

VIII. Ricordare mi ricordo tutto, figlio mio, | scusa || se ti tratto con familiarità, | ma ho nipoti che hanno l'età tua, | voi ragazzi siete tutti uguali, oggi, con questi capelli lunghi e l'orecchino.

IX: Io e mio marito Ottavio siamo arrivati a Carbonia tre mesi prima del giorno | che è venuto il Duce || a inaugurare la città.

X. L'ho conosciuto a Carbonia. | Aveva l'amante e | non gli piaceva lavorare.

Come si può notare dagli esempi che abbiamo scelto di riportare, le testimonianze iniziano sempre con una proposizione principale cui seguono altre clausole indipendenti o coordinate per asindeto o per mezzo di connettivi dotati di una debole carica semantica: *e*, *ma*, *poi*²⁵. Le subordinate non vanno mai oltre il secondo grado e in genere seguono la principale o la coordinata asindetica, fatta eccezione per i capitoli II e VI che iniziano rispettivamente con una subordinata

²⁵ BERRUTO (1985: 137).

relativa – subito dopo la tematizzazione del cognome *Saba* - e con una temporale. Inoltre, è evidente la ricorrenza della sintassi nominale²⁶, in corsivo.

Nel caso della testimonianza di Dolores Murtas (cap. V), la complessità non è data da una intricata costruzione sintattica, bensì dall'affastellamento di particolari descrittivi minuziosi e dalle ripetizioni («ma nessun bambino in paese aveva ...») che conferiscono alla frase un impianto baroccheggiante.

Altrove, si registrano casi di subordinate dipendenti da altre subordinate che seguono una proposizione principale:

XII: Così ero in casa || quando quelli venivano a picchiare sul muro ||| fingendo grande amicizia. ||| Dopo un po' anche quest'abitudine è passata, | non erano riusciti a sentire altro che rumore di muro pieno. | Ma ormai la storia della cassa piena d'oro era data per certa, | e in paese ha preso a girare la voce || che la cassa fosse dentro un armadio || e che donna Margherita e io dormissimo nel letto proprio di fronte all'armadio, ||| per paura che la rubassero. (p. 47)

XIV: Chi era Stalin per noi allora? | Parlo degli ultimi anni || che portano alla guerra. | Chi era? | Era il capo del paese || dove non c'erano padroni, || dove i minatori guadagnavano più degli ingegneri, ||| perché facevano un lavoro più faticoso e pericoloso, ||| dove le armature di Giacomo Serra sarebbero state citate ad esempio e imitate, || dove c'era il libero amore, || dove i minatori andavano ai concerti e a teatro, in abito da sera. (p. 54)

Non mancano gli esempi di clausole parentetiche che il più delle volte assolvono una funzione fatica:

VIII: Ricordare mi ricordo tutto, figlio mio, scusa se ti tratto con familiarità, ma ho nipoti che hanno l'età tua [...] (p. 31)

²⁶ Cfr. BERRETTA (1994); VOGHERA (2010) distingue tra le frasi senza verbo e le ellittiche che si ritrovano nei turni di risposta, come ad esempio la frase «Come no», posta in apertura del settimo capitolo.

IX: Non avevo mai raccontato questa storia a un uomo. Con te è diverso. Forse perché sei un bambino, non offenderti, sembri un bambino, un uomo molto giovane, e io oramai sono vecchia. (p. 39)

XI: Lui non lo ricordo, che vuole, sono vecchia, ma la madre sì (p. 43)

XX: [A]rrivai laggiù, in colonia, non se ne abbia a male, si diceva così a quel tempo, e non mancavano le ragioni, all'evidenza. (p. 78)

Il ricorrere a una sintassi sofisticata e arzigogolata avrebbe reso i testi artificiosi e poco "orali", privandoli della forza evocativa che li contraddistingue in quanto espressione della memoria collettiva.

L'oralità che caratterizza la narrazione dei personaggi rappresenta una sfida stimolante per Gianfranco Cabiddu, affascinato dal processo di "forgiatura" dell'identità di Tullio Saba e dal riscatto della memoria collettiva attraverso una molteplicità di punti di vista. Atzeni predilige lo «"stile semplice", assunto come figura del verosimile del romanzo e come forma testuale dell'opzione per una lingua media e comunicativa [al cui centro sta] come polo d'attrazione, il "parlato-scritto", ovvero la mimesi letteraria del registro orale della lingua»²⁷. Nella sua analisi sulla lingua e lo stile del romanzo di Atzeni, Lavinio (2001) ha osservato la ricorrenza di tratti e costruzioni tipici del parlato: tematizzazioni, dislocazioni a sinistra e a destra, fatismi, reticenze, pause e frasi interrotte – segnalate dai puntini di sospensione. Ha inoltre notato che il «linguaggio dei personaggi, efficacemente provvisto delle cadenze generali del parlato, [è] attraversato da variazioni sociolettali»²⁸. Il parlato denuncia anche l'estrazione sociale, il grado di istruzione, il lavoro di ognuno, sia nelle scelte lessicali e nella fraseologia sia nelle strutture sintattiche e nelle forme verbali impiegate. Nel paragrafo dedicato al film²⁹, osserveremo la ricorrenza dei tempi verbali, nel romanzo e nel film, e la salienza dell'indicativo in luogo del congiuntivo. Analizzeremo, inoltre, i tratti morfosintattici

²⁷ TESTA (1997: 10).

²⁸ LAVINIO (2001: 69).

²⁹ Cfr. § III.3.

tipici del parlato: dislocazioni, tematizzazione, tema sospeso, *che* polivalente, *topicalizzazioni* e segnali di *turn taking* più frequenti.

III.2 La sceneggiatura

La quinta stesura della sceneggiatura, datata aprile 1997, è conservata alla Cineteca Sarda di Cagliari. Si compone di 118 scene, ognuna delle quali fornisce indicazioni sul luogo, il momento della giornata, i movimenti di camera e i personaggi: di questi ultimi ci viene detto quando la voce è fuori campo. Nelle annotazioni di scena sono riportati anche i rumori dell'ambiente circostante.

La prima voce – off - è quella della madre; accanto al suo nome l'appunto "testimonianza". Le successive quattro testimonianze sono scandite dai titoli di testa e dalla musica extradiegetica³⁰, rigorosamente segnalati nelle indicazioni di scena. Le testimonianze si alternano alle riprese in esterna, che mostrano miniere, paesaggi rurali, il mare in lontananza. La musica è l'unico commento sonoro alle immagini; le voci dei quattro testimoni che seguono - tutti uomini - sono sempre in campo.

La nona scena è ambientata in campagna: una carrellata da sinistra a destra mostra «una ragazza con le gonne alzate» che fa l'amore con un «Giovane Garzone». Nella sceneggiatura è riportata anche l'indicazione dell'albero sotto il quale giacciono gli amanti, un mandorlo, lo stesso di cui parla Dolores Murtas nel quinto capitolo del romanzo. La voce di Dolores che chiama donna Margherita, segnalata dall'annotazione «F.C. *in sardo*», irrompe nella stanza. Anche le successive battute di donna Margherita riportano accanto la nota «*in sardo*», ma poiché sono scritte in italiano dobbiamo dedurre che la nota fosse valida solo per l'enunciazione in scena. Le raccomandazioni sulle *panadas* che donna Margherita fa a Dolores sono in italiano:

...stai attenta alle panadas, la pasta deve essere croccante fuori e morbida dentro.

Luisu ha portato i capretti? Falli frollare bene che siano belli morbidi per il ripieno

³⁰ La musica extradiegetica, «di discorso, di commento, di amplificazione drammatica», si distingue da quella diegetica, «emessa da fonti sonore diegetiche, presenti nella storia narrata, quali un'orchestra, un giradischi, una radio ecc.» (RONDOLINO/TOMASI 2011: 320). MICELI (2000) propone un modello basato su tre livelli: interno, esterno e mediato, nel senso di "metadiegetico", corrispondente, cioè, a una soggettiva sonora.

proprio come Dolores Murtas aveva imparato a farle dalla madre (*FB*, 19).

La sedicesima scena, ambientata nella chiesa parrocchiale, prevede l'intervento di Don Sarais, il quale spiega, come nel romanzo, chi fosse e cosa facesse Bakunin. In una battuta del parroco compare l'espressione «tutto questo bordello», ricalcata sul campidanese *totu custu burdellu* ('tutto questo casino'), in riferimento agli spari e agli schiamazzi di Antoni Saba (scene 15-16). Un uomo dice che Bakunin è «un [...] amico [di Antoni Saba] che vuol fare fogaroni alle chiese per festeggiare Natale»: il termine *fogaroni* è il corrispettivo cagliaritano dell'italiano 'falò'. Un altro aggiunge (sottovoce) che anarchia significa

Uccidere i preti, violare le donne costumate, vuotare le case ai contadini, dichiarare libero amore per fare un mondo di bagasse e di uomini senza Dio.

La scena non è stata girata e queste battute - comprese quelle di don Sarais - non si ritrovano nel testo filmico. L'ottavo testimone - il maestro - è un anziano che descrive l'arrivo del nuovo direttore e la rottura dei patti con Antoni Saba:

Questo direttore nuovo era in paese da un mese, non di più quando ha rotto i patti con Antoni Saba. Non c'era gallina ripiena capace di convincerlo del contrario. Odiava gli anarchici, dicevano che al suo paese aveva avuto questioni con loro, lo avevano bastonato...

La sua testimonianza è ripresa parola per parola dal sesto capitolo. Il testimone della diciottesima scena è il maestro da giovane, che parla rivolto alla mdp. Nella sceneggiatura è il maestro che racconta che Bakunin «[aveva] addestrato il cane del figlio Tullio» ad annusare le donne in mezzo alle gambe. E aggiunge che «scommetteva a indovinare quale delle donne aveva confessato le porcherie al prete». Una delle donne smascherate dal cane è Elena Simonazzi, la moglie del nuovo direttore, riconosciuta dal maestro. L'uomo che si trova con il maestro esclama: «Adesso sono cazzi, quello ha fatto la marcia su Roma, dicono che sia amico intimo di Mussolini». Di questa battuta, dal sapore didascalico, solo l'ultima parte confluisce nel film. La testimonianza del maestro si conclude in voce off, con una battuta ripresa dall'ultimo capoverso del settimo capitolo del romanzo, fatta eccezione per il verbo

apparire, coniugato all'imperfetto indicativo nel romanzo (*appariva; FB, 30*) e al congiuntivo passato nella sceneggiatura.:

Una cosa sicura è che in quegli anni in sogno mi appariva Elena Simonazzi, nuda. E non ti dico le parole che diceva. E pare che apparisse a molti altri in paese, non a me solo.

La venticinquesima scena si svolge in una cucina; le testimoni sono «due vecchie comari settantenni, vestite completamente di nero». Le due testimonianze, di diversa lunghezza, sono riprese dall'ottavo capitolo del romanzo; la scena è stata eliminata in fase di riprese e al suo posto è stata inserita la testimonianza di Ulisse, corrispondente alla quarantasettesima scena in sceneggiatura. La testimonianza della sarta è invece mantenuta, ma ridotta sia in durata che in numero di turni rispetto alla sceneggiatura.

La trentesima scena coincide con l'inizio del nono capitolo, dedicato al ricordo della storia d'amore tra Tullio Saba e la giovane di Carbonia. Nella sceneggiatura la donna ha un nome, Angelina, ma questo, mai menzionato nel romanzo e inventato da Cabiddu, scomparirà nel film. L'intera sequenza si compone di quattordici scene alternate sull'asse temporale presente/passato: le prime immagini sono ambientate nel passato e la voce fuori campo di Angelina, ormai invecchiata, racconta del suo arrivo a Carbonia in compagnia del marito Ottavio. La testimonianza dell'amante di Tullio Saba non è intrecciata a nessun'altra vicenda, segno che il regista ha pensato – e scritto - le sequenze divise, indipendenti le une dalle altre, come nel romanzo, per poi unirle in fase di montaggio, in modo da dare l'illusione della continuità da una voce all'altra.

La sequenza successiva è dedicata alla testimonianza di Ulisse Ardaù, ma la sua non è l'unica voce narrante. Ai continui rimandi al passato si frappongono le voci di altri due testimoni, Giacomo Serra ed Efsio Giua, entrambi anziani. Non si riscontrano differenze sostanziali rispetto al girato, né sul piano narrativo né su quello linguistico, ma si notano un paio di battute di Tullio Saba successivamente omesse. Nella scena della galleria, la cinquantunesima, il protagonista ha due lunghi turni: nel primo parla della sua esperienza nelle miniere del Belgio e della Francia; nel secondo spiega ai suoi compagni chi era Stalin. Solo quest'ultima entrerà a far parte della colonna sonora finale. Dopo lo stacco – segnalato in sceneggiatura – c'è

un dialogo molto breve tra Ulisse, Lele, Tullio e Giacomo durante il quale i minatori parlano di come vorrebbero eliminare Corbo e Locci, il capo del personale; parlano di Emilio Lussu e Velio Spano³¹ (scena 99), le cui gesta mitiche, nel film, sono proiettate sull'eroe Tullio Saba.

Nella sequenza occupata dalla testimonianza del giudice (anonimo come nel romanzo), entra in scena il personaggio di Bannedda, «una vecchia, piccola, secca, avvolta in vesti nere come il carbone»; anche i particolari del «naso grifagno» e degli «occhi piccoli neri, mobilissimi e astuti» sono ripresi dal romanzo. Solo la prima battuta di Bannedda («No ti seo comprendinde po nudda»³²) è in logudorese; le successive non sono riportate in sardo ma in italiano. Tra gli elementi che spiccano nel parlato di Bannedda troviamo il pronome personale *esso* riferito al «povero ingegner Corvo»; l'utilizzo dell'indicativo al posto del congiuntivo presente nell'oggettiva «mi fa specie che un giudice *prende* per oro colato le chiacchiere dei paesani», tratto che potremmo ascrivere all'italiano neo-standard³³. Nella sceneggiatura, Bannedda pronuncia la parola *bruscia*, 'strega': «Se qualche paesano ha parlato di me come di una *Bruscia*³⁴ vuole dire che sono ignoranti». L'uso del sardo da parte della vecchia svolge una precisa funzione narrativa: Bannedda incarna la compattezza della comunità, eloquentemente rappresentata dall'immagine di un «corpo collettivo»; è simbolo di impenetrabilità e solidità di una fortezza linguistica e sociale che non può essere intaccata dalla legge di stato.

La testimonianza successiva è quella di Agostino, il musicista amico di Tullio Saba, articolata in sedici scene. Una in particolare – la settantanovesima – è stata ridotta nel film; l'ottantesima, con la voce off di Agostino, è stata eliminata del tutto. Manca anche l'ottantottesima, ambientata nell'osteria del paese, dove ha luogo una conversazione tra l'oste, un vecchio (ziu Luisu), Agostino e Cesarino Cappellutti.

88 Osteria paese (Est./giorno)

Un uomo dal viso rubizzo parla in PP.

³¹ Velio Spano (Teulada, 1905 – Roma, 1964) è stato un politico e antifascista italiano, membro della Consulta Nazionale per la Costituente e sottosegretario alla cultura nel governo De Gasperi. Oltre ad aver svolto un'intensa attività come giornalista, in Italia, Francia, Spagna e Tunisia, è stato per dieci anni alla guida dell'organizzazione regionale sarda del PCI. Cfr. <http://www.anpi.it/donne-e-uomini/velio-spano/> (pagina consultata in data 20 febbraio 2015).

³² 'Non capisco nulla di quello che stai dicendo'.

³³ BERRUTO (1987).

³⁴ In corsivo nel testo.

Oste

Che io so, non si fanno serenate in Marmilla. (*rivolto a un vecchio seduto davanti a un quartino di rosso*) Oh ziu Luisu, se ne fanno serenate in paese?

Vecchio

Un tempo si facevano, tanti anni fa. Io ero bambino.

Agostino F.C.

Vabbè. Allora è un secolo fa.

La MDP carrella a scoprire Agostino e Cesarino seduti al tavolino davanti all'osteria, parlano e guardano il passeggio del paese.

Agostino (a Cesarino)

Sento che questa storia ci porterà sfortuna. Non stiamo più suonando in giro, finirà che non ci chiamerà più nessuno. Ogni sera qui a fare serenate. Due settimane in questo buco di paese coinvolti in questa passione: non ci posso credere.

Cesarino

Tu sei un materialone. Non stai bene? Ti manca da mangiare? Stai forse marrando la terra? E allora?

Nella battuta dell'oste spiccano almeno due tratti interessanti: la costruzione con l'indicativo dell'enunciato «che io so», che mira alla mimesi dell'italiano popolare³⁵, e il titolo *ziu* che non indica grado di parentela bensì rispetto per le persone anziane del paese. Cesarino si rivolge all'amico dandogli del *materialone*, vocabolo di uso comune attestato nell'italiano a partire dal 1842³⁶. Trattandosi di una chiacchierata tra amici, il termine suona un po' stentoreo e ricercato, e quindi poco adatto a una situazione informale, per la quale il sinonimo *rozzo* - o addirittura *grezzo*, ampiamente utilizzato nell'italiano regionale di Sardegna - sarebbe stato più appropriato. Nella terza interrogativa, Cesarino chiede all'amico se sta «marrando la terra»: la desinenza del gerundio appartiene alla prima coniugazione italiana, ma il verbo è preso in prestito dal sardo. *Marrare* - *marrari*³⁷ in campidanese - significa 'zappare', lavorare la terra'. La domanda è ironica, e l'impiego di un dialettalismo sposta l'asticella della variazione diafasica sull'asse dell'informalità.

In un'altra scena (la centodecima) l'uso del dialetto, stavolta napoletano, è funzionale alla rappresentazione del personaggio. Il Napoletano pronuncia due

³⁵ «Tipo di italiano imperfettamente acquisito da chi ha per madrelingua il dialetto» (CORTELAZZO 1972: 11).

³⁶ Cfr. il IV volume del GRADIT (1999-2000: 47).

³⁷ La *marra*, voce di origine semitica, è un piccolo strumento simile a una zappa. La sua diffusione e il suo uso non sono limitati solo alla Sardegna. Cfr. <http://www.treccani.it/vocabolario/marra1/>.

battute, la prima in italiano, priva di sfumature di napoletanità, la seconda in dialetto:

Siete duri di testa voi sardignoli, eh? Maronna do' Carmine, granito. E va beh, mi hai sfonnato 'a uallera. Carico tutto ma ti pago il prezzo della sola lana: Duecentottantamila. E n'ce bevimmo n'goppa, va bbuono?

L'espressione napoletana *me aie sfonnat' 'a uallera*, adattata in italiano nella battuta, significa 'mi hai molestato tanto da sfondarmi la guallara', cioè l'ernia: la *guallara* designa, nell'uomo, l'ernia inguinale ma è utilizzata anche per indicare i testicoli. Ciò che sorprende è che un'espressione tanto diffusa ed eloquente sia stata eliminata dalla battuta filmica.

Fatta eccezione per le canzoni popolari con le frasi a doppio senso, la lingua impiegata da Tullio Saba è sempre ed esclusivamente l'italiano. Questo è un dato significativo, che permette di leggere la caratterizzazione del personaggio non in chiave linguistica – fattore che non influisce sulla rappresentazione dell'eroe – bensì in una prospettiva storica. Tullio Saba è l'emanazione della memoria collettiva, metafora di lotte, avvenimenti, momenti storici che hanno segnato intere generazioni di sardi. Chi rievoca le sue gesta, vere o presunte, lo fa nella propria lingua – l'italiano regionale di Sardegna o l'italiano neostandard, raramente il sardo – ma Tullio, raccontato, plasmato dalle voci dei "testimoni", non può avere una lingua, perché frutto del ricordo e dell'invenzione. Il cinema, portando in vita un personaggio tanto contraddittorio quanto poliedrico, non può servirsi di più codici per la sua definizione, ma ha bisogno di una lingua passepartout che funga da ponte tra la storia narrata e il pubblico. L'italiano era l'unica scelta possibile.

III.3 Il film

La data di inizio della stagione del “nuovo cinema sardo” è convenzionalmente il 1997³⁸, quando Gianfranco Cabiddu - nato a Cagliari nel 1953 ma di origini sedilesi³⁹ - firma sceneggiatura e regia de *Il figlio di Bakunin*, tratto dal secondo romanzo di Sergio Atzeni. La traduzione cinematografica dell’opera nasce come omaggio all’amico prematuramente scomparso appena due anni prima, «al quale si deve un po’ dell’aura leggendaria trasfusa nella pellicola»⁴⁰.

Il film di Cabiddu rappresenta uno spartiacque nel panorama cinematografico isolano⁴¹ ed «è stato avvertito in Sardegna – per lo più nel sud – come la nascita di un’affabulazione filmica non più legata alla totalizzazione deleddiana»⁴².

Prodotto dalla neonata Sciarlò, la casa di produzione di Giuseppe Tornatore, e presentato fuori concorso al Festival di Venezia nella sezione “Tra cronaca e storia”,

Il figlio di Bakunin oltre ad affrontare tematiche non consuete nell’immaginario cinematografico di ambiente sardo è il primo film che nasce con l’intento dichiarato di porre le basi per la costruzione di una cinematografia sarda⁴³.

L’opera è accolta dalla critica sarda con entusiasmo⁴⁴, mentre la stampa nazionale si mostra più cauta nell’elargire lodi all’opera di Cabiddu. Le critiche maggiori vengono mosse alla recitazione degli attori⁴⁵, «imbarazzati all’idea di dover fingere una testimonianza da cinema-verità in un contesto che, invece, se non artificioso, è del tutto artificiale»⁴⁶. Dalle pagine di *Ciak* arriva la stroncatura di Marco Balbi motivata dalla «inadeguatezza recitativa di molti dei cosiddetti

³⁸ FLORIS (2006); OLLA (2008).

³⁹ Sedilo è un piccolo paese del Barigadu, in provincia di Oristano. È famoso per l’Ardia di Santu Antine, la corsa dei cavalli che si tiene ogni anno il 6 e 7 luglio, e alla quale Gianfranco Cabiddu ha dedicato un documentario prodotto dall’ISRE nel 1994.

⁴⁰ OLLA (2008: 98).

⁴¹ NAITZA (1997).

⁴² OLLA (2008: 98). SANJUST (2014: 203) sottolinea l’importanza che il romanzo di Atzeni e il film di Cabiddu «hanno avuto in questi anni per la diffusione della letteratura e del cinema sardi tra i giovani, anche nelle scuole: in campo letterario, per una rinnovata narrativa sarda in lingua italiana, in quello cinematografico, per la realizzazione di film progettati e girati nell’isola da registi, attori e tecnici sardi».

⁴³ FLORIS (2006: 63).

⁴⁴ NAITZA (1997).

⁴⁵ I testimoni sono quasi tutti attori dialettali arruolati tra le fila del Teatro Olata di Quartucciu (CA).

⁴⁶ RONDI (1997).

testimoni»⁴⁷. La scelta dell'attore che avrebbe dovuto interpretare Tullio Saba non fu facile, dal momento che bisognava mettere in scena una persona su cui diverse storie potevano convergere: occorreva una grande attore per fare del protagonista «un personaggio “più grande della vita”. Pur simpatico e disinvolto – scrive Morando Morandini - Fausto Siddi non lo è»⁴⁸. L'accento è posto ancora sull'artificiosità della struttura narrativa, giocata sul rapporto tutt'altro che pacifico tra verità e finzione: «la narrazione, anche sul piano stilistico, è spesso incerta, involuta e contraddittoria e solo a tratti riesce a conquistarsi un qualche sapore di verità fra storia e cronaca»⁴⁹.

Ciononostante, «nel complesso il film è bello e importante e fa parte a pieno titolo del recupero di questa memoria [...] e porta in primo piano un frammento di storia sarda per una volta a contatto con la grande storia nazionale ed europea»⁵⁰. Due sono i motivi principali che spingono Cabiddu a tradurre il romanzo di Sergio Atzeni per il grande schermo: il recupero della memoria e il bisogno di raccontare la realtà delle miniere sarde che fino a quel momento era stata assente dalla rappresentazione cinematografica e letteraria della Sardegna. Sul piano tematico, Cabiddu è interessato a ripercorrere le tappe della storia sarda recente attraverso le gesta di «un possibile antieroe che [...] ha segnato la vita di tante persone lungo il suo passaggio»⁵¹.

Il film si articola in trentasei sequenze «di durata variabile (dai 15 secondi agli 8 minuti), ma principalmente brevi»⁵², il romanzo in trentadue capitoli, ognuno dei quali corrisponde a un narratore. La tabella che segue mostra i principali nuclei narrativi, articolati in testimonianze - attraverso la tecnica della voce in campo e off - e ricostruzioni del passato per immagini⁵³, che mostrano lo svolgimento della storia narrata dai testimoni.

⁴⁷ BALBI (1997).

⁴⁸ MORANDINI (1997).

⁴⁹ RONI (1997).

⁵⁰ OLLA (2008: 182).

⁵¹ Da un'intervista rilasciata da Gianfranco Cabiddu il 18/11/2008, disponibile sul portale Sardegna Digital Library: <http://www.sardegнадigitallibrary.it/index.php?xsl=626&s=17&v=9&c=4460&id=198732>.

⁵² FLORIS (2001: 60). Per Floris, che ha analizzato la pellicola sul supporto VHS, «l'individuazione delle sequenze, non avendo a disposizione la sceneggiatura, non è sempre semplice, e potrebbe apparire talvolta arbitraria e forzata, in quanto non sempre è possibile applicare i criteri comunemente diffusi per definire l'inizio e la fine di una determinata sequenza».

⁵³ FLORIS (2001) li chiama “flash-back”. Non si tratta, in realtà di veri e propri flashback, perché, come spiega lo stesso Floris, le sequenze e le testimonianze sono legate le une alle altre senza soluzione di continuità, e i piani temporali della narrazione si intersecano al punto da formare un insieme omogeneo nel quale il presente risulta inscindibile dal passato. Recentemente il regista ha motivato la sua scelta «di non fare mai flashback ma di passare con un piano sequenza senza interruzioni dal racconto detto in macchina all'azione scenica» (CABIDDU 2014: 198).

Romanzo	Film
Premessa	-
I	- Testimonianza della madre del "ragazzo con l'orecchino"
II	- Testimonianza dell'uomo anziano
-	- Testimonianza dell'impiegato comunale
III	- Testimonianza del venditore di vino
IV	- Testimonianza compaesano
V	- Testimonianza di Dolores Murtas; - ricostruzione del passato
VI	- Testimonianze di due personaggi: un uomo anziano e la farmacista; - ricostruzione del passato
VII	- Testimonianza del maestro; - ricostruzione del passato
VIII	-
IX	- Testimonianza dell'amante di Tullio Saba; - immagini di repertorio in bianco e nero; - ricostruzione del passato
X/XI	-
XII	- Testimonianza della sarta; - ricostruzione del passato
XIII	-
XIV	- Testimonianze di tre personaggi: Ulisse Ardaù e Giacomo Serra da anziani e un minatore anonimo; - ricostruzione del passato
XV	- Testimonianza del consigliere regionale; - ricostruzione del passato
XVI	- Testimonianza del secondo consigliere regionale; - ricostruzione del passato; - false immagini di repertorio in bianco e nero

XVII/XVIII	- ricostruzione del passato
XIX	- Testimonianza del giudice; - ricostruzione del passato
XX	- Testimonianza dell'ex direttore della miniera; - ricostruzione del passato
XXI/XXII	-
XXIII	- Testimonianza di una comparsa femminile anonima
XXIV	- Testimonianza del musicista dell'orchestra di Cesarino Cappelluti; - ricostruzione del passato
XXV	- Testimonianza di Locci, capo del personale in miniera
XXVI	- Testimonianza della proprietaria della pensione Manuela
XXVII	- Testimonianza della moglie del sindacalista
XXVIII	- Testimonianza del carabiniere; - false immagini di repertorio in bianco e nero
XXIX	- Testimonianze di due uomini: sindacalista e uomo politico ⁵⁴ ; - false immagini di repertorio
XXX	- Testimonianza di Maria; - ricostruzione del passato
XXXI	- Testimonianze di sei personaggi: tre donne e tre uomini; - immagini di repertorio in bianco e nero
XXXII	- Testimonianza del "ragazzo con l'orecchino"

Dalle testimonianze orali si passa alla fiction filmica che mostra le diverse tappe della vita di Tullio Saba: dall'infanzia con la famiglia a Guspini al lavoro in

⁵⁴ Costui ritorna nella sequenza tratta dal XXXI capitolo.

miniera a Carbonia; dall'attività politica alla carriera da cantante, fino alla morte avvenuta presumibilmente a Cagliari. C'è una particolarità che rende Tullio Saba una figura quasi mitica: nonostante gli anni passino e si faccia sentire il peso delle esperienze maturate nei più svariati ambiti, Tullio non invecchia mai.

Mentre la biografia e le gesta di Tullio Saba, nel testo letterario, sono riferite dalle istanze narratrici, nel suo film *Cabiddu* ha condensato il tempo presente e quello passato, rievocato dai "testimoni": la tecnica narrativa impiegata è il piano sequenza che permette di passare dal racconto orale alle immagini, e la voce da "visualizzata" si fa acusmatica⁵⁵. I falsi testimoni parlano in prima persona, di Tullio Saba e di sé. La scelta di collocarli al centro dell'inquadratura, gli sguardi in macchina che creano l'illusione di un contatto con l'interlocutore⁵⁶, denunciano la natura fallace del medium cinematografico e allo stesso tempo pretendono di restituire allo spettatore una serie di testimonianze autentiche, come quelle raccolte in un documentario. *Cabiddu*, di formazione antropologica, ha girato diversi documentari per l'ISRE e la Regione, e in alcuni di essi, specialmente in *Efis, martiri gloriosi* (2000), ritroviamo gli stessi tagli; anche la disposizione delle persone nello spazio diegetico, in primo piano, e la composizione delle scene sono molto simili. La narrazione in prima persona sfuma nella rievocazione degli eventi in un tempo e in uno spazio intradiegetici, plasmati dal ricordo delle istanze narranti⁵⁷.

Non tutte le voci del romanzo sono state mantenute nella struttura narrativa del film: alcune sono state soppresse (VIII; X; XI; XIII; XXI; XXII), altre aggiunte (l'impiegato comunale), alcuni capitoli forniscono il materiale narrativo per le testimonianze di più personaggi e per lo sviluppo della storia 'recitata'. Non è possibile stabilire una corrispondenza 1:1, poiché nel film il discorso del romanzo è riorganizzato in base alle regole del linguaggio cinematografico. I narratori del romanzo, tutti intradiegetici, presentano specifici caratteri idiolettali che nel film, quando si ritrovano, non contraddistinguono il parlato di un solo personaggio bensì

⁵⁵ La definizione di *acusmatico*, aggettivo di origine greca ripreso da Jérôme Peignot e utilizzato successivamente da Pierre Schaeffer, è in CHION (1991): «Tutto ciò che si sente senza che sia possibile individuare il luogo di provenienza della sorgente sonora». *Acusmatico* è sinonimo di "nascosto", "invisibile", "fuori campo", opposto a "visualizzato", "diretto", "in campo".

⁵⁶ Il punto di vista del ragazzo si esprime attraverso l'uso della soggettiva, una particolare inquadratura che mostra ciò che un personaggio vede. L'occhio dello spettatore si fonde con quello della macchina da presa. Per la definizione e la funzione della soggettiva al cinema, cfr. RONDOLINO/TOMASI (2011).

⁵⁷ CABIDDU (2014: 198) ha precisato che «era fondamentale che tutti i testimoni [...] parlassero/raccontassero guardando dritti in macchina, seconda vecchia e nota tecnica dell'a parte teatrale, in cui l'attore si rivolge direttamente al pubblico senza mediazioni».

di più voci, dal momento che i capitoli fungono da pretesto per l'elaborazione delle battute e la ricostruzione degli eventi. I capitoli più brevi forniscono spunti, dettagli ed episodi che confluiscono nelle linee narrative principali oppure assolvono la funzione di "ponti" tra i diversi nuclei diegetici.

La breve premessa del romanzo, il cui tono è, secondo Floris, «quasi cinematografico»⁵⁸, è omessa nella trasposizione, probabilmente a causa della sua natura extranarrativa, o perché il suo inserimento, a mo' di esergo, avrebbe potuto inficiare la pretesa autenticità delle testimonianze. All'inizio del film, il regista ci presenta l'ambiente sovrastato dalla musica extradiegetica che accompagna le prime immagini: si vedono bambini che giocano per strada, persone che camminano, anziani che chiacchierano seduti su una panchina, donne occupate in varie faccende domestiche. La macchina da presa immortalava momenti di vita quotidiana, mentre la voce fuori campo della prima testimone introduce il protagonista della storia, Tullio Saba, e invita il figlio a ricreare (e ricreare) la storia.

Sebbene le affinità tra i due testi – romanzo e film – siano numerose ed evidenti, si notano diverse divergenze sul piano stilistico, narrativo e certamente linguistico. Floris ha messo in evidenza come le due opere differiscano, non tanto per la storia narrata, quanto per le modalità in cui la narrazione è condotta e per la "cornice" entro la quale si colloca.

III.3.2 Analisi di tre testimonianze

Attraverso l'analisi di tre testimonianze, significative tanto per le affinità linguistiche con il testo di partenza – il romanzo – quanto per l'impianto narrativo e il ruolo dei narratori/personaggi, ci interessa mostrare fino a che punto il regista ha fatto proprio il testo di Atzeni e dove e in che modo se n'è discostato. La prima scena⁵⁹, coincidente con la testimonianza della madre (cap. I), dà avvio alla ricerca di Tullio Saba; la seconda testimonianza è quella dell'amante di Tullio, più lunga e articolata sui piani narrativo e temporale; nell'ultima, conosciamo l'identità del "ragazzo con l'orecchino" che nella prima scena è inquadrato di spalle dalla mdp e del quale non sentiamo mai la voce, nonostante sia l'interlocutore, ovviamente fittizio, dei narratori/personaggi.

⁵⁸ FLORIS (2001: 43).

⁵⁹ Si tratta, in realtà, di un piano sequenza.

III.3.2.1 La madre

La prima testimonianza è quella di una donna, che scopriremo essere la madre del ragazzo che intraprende la ricerca di Tullio Saba.

FB, 11-12

Stanotte ho sognato Tullio Saba. Aveva la pelle del viso bianca come cera, e gli occhi spalancati, spaventati, o forse un po' tristi ... Una camicia militare americana del tempo di guerra, lacera, a brandelli. Mi ha detto "Tutti mi hanno dimenticato, anche gli amici, anche le donne".

Te ne ho mai parlato?

Era un bravo ragazzo. Minatore. Compagno. Anche dirigente del partito. Un po' matto.

Mi ha fatto la corte subito dopo la guerra.

Tuo padre mi piaceva di più.

Strano l'abbia sognato. Che vorrà dire? Sognare i morti non porta cattiva fortuna ... Un annuncio di qualcosa? Qualcosa che viene da lontano, che torna dal passato?

Vuoi che ti racconti la sua storia? Il nostro incontro? Sei curioso di me ... Tuo padre non mi ha mai chiesto nulla ... Ma tu sei più geloso di lui ... Non conosco tutte le vicissitudini, e anche se le conoscessi... Ho un modo di raccontare disordinato, dispersivo, attorciglio tutti i fili... Se dovessi cominciare adesso magari ti direi di quei cappellini che io e Annarita abbiamo tagliato e cucito con le nostre mani per indossarli alla passeggiata serale sotto i portici, nel '46, e li abbiamo messi una volta e mai più ...

Vai a Guspini, i guspinesi hanno buona memoria, era un loro compaesano, sanno tutto, se chiederai racconteranno.

E scoprirai quel che resta di un uomo, dopo la sua morte, nella memoria e nelle parole altrui.

Forse così la smetterà di venire nei sogni a rimproverarmi.

Sceneggiatura, s. 1	Film, primo testimone; minn. 01:06 - 02:34
Madre voce off testimonianza Stanotte ho sognato Tullio Saba. Aveva la pelle del viso bianca come cera, e gli occhi spalancati,	Stanotte ho sognato Tullio Saba/ aveva la pelle del viso bianca come cera/ e gli occhi spalancati spaventati/ e tristi/ la camicia militare del

<p>spaventati e tristi.. una camicia militare del tempo di guerra, tutta strappata. Mi ha detto "Tutti mi hanno dimenticato, anche gli amici, anche le donne." (in) Era un bravo ragazzo. Minatore. Compagno. Anche direttore del partito è stato. Era un po' matto. (Pausa. Sorride). Mi ha fatto la corte subito dopo la guerra. Mi piaceva... Ma poi ho sposato tuo padre... (la donna esita, ma il suo imbarazzo è subito fugato). Tuo padre non mi ha mai chiesto nulla di lui. Non era geloso. Tu sei più geloso, sei più curioso. (Pausa). Ogni tanto mi capita di sognarlo. (sorride) Forse sono tutte le domande che mi fai... Sognare i morti non porta cattiva fortuna... Non ne ho più saputo nulla di lui. Anzi a dire la verità non ho mai saputo molto, neanche prima... (ha un attimo di esitazione) E poi racconto disordinato, attorciglio tutti i fili... Mi ricordo di quei cappellini che io e Annarita abbiamo cucito con le nostre mani per andare a ballare con gli americani nel '46, li abbiamo messi una volta e mai più... Tullio Saba era di Guspini. Chissà se ha ancora parenti. Forse a Guspini, a Cagliari c'è ancora qualcuno che si ricorda di lui... Vai a cercarli... Così forse la smette di venire nei sogni a rimproverarmi..</p>	<p>tempo di guerra tutta strappata// mi ha detto/ "Tutti mi hanno dimenticato/ anche gli amici anche le donne"// Non conosco tutta la storia di Tullio e anche se la conoscessi// io poi non so raccontare/ attorciglio tutti i fili// era un bravo ragazzo/ minatore/ compagno// anche dirigente del partito è stato// era un po' matto/ mi ha fatto la corte subito dopo la guerra / mi piaceva ma poi mi sono sposata e// tuo padre non mi ha mai chiesto nulla/ ma tu sei più geloso di lui/ sei più curioso// ogni tanto mi capita di sognarlo/ sognare i morti non porta cattiva fortuna// saranno state tutte queste domande che mi fai//</p> <p>se dovessi raccontarti di quando l'ho conosciuto partirei da quei cappellini che io e Annarita abbiamo tagliato e cucito con le nostre mani per andare a ballare con gli americani nel '46/ li abbiamo messi una volta sola e mai più// Tullio Saba era di Guspini/ chissà se ha ancora parenti// vai a Guspini/ i guspinesi hanno buona memoria/ così la smette di venire nei sogni a rimproverarmi//</p>
---	--

Più che fare un confronto tra il testo del romanzo, la battuta della sceneggiatura e la battuta filmica interpretata dall'attrice (Lia Careddu), ci interessa notare le indicazioni sulle pause, le espressioni del volto, le esitazioni, che non trovano esatta corrispondenza nella resa parlata perché la battuta è stata modificata e alcuni enunciati sono stati omessi, tra cui il seguente:

Non *ne* ho più saputo nulla *di lui*. Anzi a dire la verità non ho mai saputo molto, neanche prima... (ha un attimo di esitazione) E poi racconto disordinato, attorciglio tutti i fili...

Il primo enunciato presenta una dislocazione a destra – l'unica presente nel turno della donna. Il riferimento al modo di raccontare disordinato e dispersivo, nel film, è posto molto prima, quasi a voler giustificare la scarsità di informazioni su Tullio Saba e l'ellitticità della narrazione, caratterizzata dall'andamento paratattico e dalla frequente giustapposizione di frasi nominali. Nella battuta è stato inserito il sintagma verbale *è stato* dopo l'originaria nominale «Anche dirigente del partito», che provoca la messa in rilievo del primo costituente dell'enunciato. L'aggettivo *lacerata* e la locuzione *a brandelli* della nominale «una camicia militare del tempo di

guerra, lacera, a brandelli» sono sostituiti nei due testi cinematografici a favore della coppia aggettivale *tutta strappata*, più diffusa nel parlato, specie in Sardegna⁶⁰.

Abbiamo sottolineato le domande che la madre rivolge al figlio nel romanzo ma che non si ritrovano nella battuta filmica della donna, che anzi presume di aver sognato Tullio Saba a causa di tutte le domande del figlio “curioso”. Nel romanzo, la donna afferma «Strano che l’abbia sognato» e continua col chiedersi «che vorrà dire?». Nel film si dice un’altra cosa: «ogni tanto mi capita di sognarlo». Tullio Saba “visita” spesso la donna che fu la sua fidanzata, che non si chiede il perché del sogno e il suo significato.

Un’intera frase è omessa nel film, la penultima: «e scoprirai quel che resta di un uomo, dopo la sua morte, nella memoria e nelle parole altrui». La trama del romanzo è racchiusa in due righe, semplici ma fondamentali. Bastano poche parole per dare inizio alla ricerca di Tullio Saba attraverso i racconti delle persone che l’hanno conosciuto. La memoria collettiva restituirà un’immagine complessa, a tratti contraddittoria, di un personaggio leggendario ed enigmatico del quale non restano che ricordi e frammenti sparsi.

Particolare attenzione merita, inoltre, «il modulo dei puntini di sospensione» che Testa definisce «[i]cona grafica e chiave tonale della finzione della voce alle prese col silenzio»⁶¹. Nel romanzo si contano trentatré occorrenze di discorsi lasciati in sospeso e nove casi in cui i puntini di sospensione sono utilizzati per indicare le interruzioni nel discorso diretto riportato dai narratori. L’uso “oralizzante” di questi segni di interpunzione «mira a simulare nello scritto i ritmi e i tempi dell’escursione melodica della voce del personaggio»⁶². Se sulla pagina scritta la loro presenza segnala chiaramente le pause del parlato riprodotto, nella resa orale la loro individuazione non appare ugualmente agevole. Laddove nel testo sono impiegati i puntini di sospensione, nell’enunciazione si ricorre a segnali discorsivi propri dello stile parlato: allungamento vocalico, enunciati sospesi, interiezioni⁶³.

⁶⁰ Rimandiamo a LOI CORVETTO (1983: 118-120) per l’alta ricorrenza di *tutto* in alcuni contesti, specialmente nell’italiano regionale campidanese e logudorese.

⁶¹ TESTA (1997: 33).

⁶² TESTA (1997: 33).

⁶³ «La consustanzialità all’evento enunciativo rappresentato e ad un comportamento linguistico “istintivo” fa delle interiezioni un veicolo ad alto tenore stilistico della resa dell’andamento emotivo della parola del personaggio». Qualora siano presenti nello scritto, «paiono [...] incidere e “sporcare” la linda estensione della pagina, prospettando su di essa la corporea esistenza della voce» (TESTA 1997: 38). È interessante notare, nel romanzo, la presenza di un solo esempio di *eh* nella domanda – anche se sarebbe più corretto definirla un consiglio o una raccomandazione – rivolta al narratorio «E si tolga quell’orecchino, non si offenda, eh?» (FB, 65), dove l’interiezione

Esempi:

Romanzo: Non conosco tutte le vicissitudini, e anche se le conoscessi...

Film: Non conosco tutta la storia di Tullio Saba/ e anche se la conoscessi...// io poi non so raccontare/ attorciglio tutti i fili//

Nella battuta del personaggio della madre, come nel brano del romanzo, la concessiva si interrompe, lasciando il lettore – e lo spettatore – alle prese con l'interpretazione di quella reticenza, rappresentata nello scritto mediante i puntini di sospensione.

III.3.2.2 L'amante di Tullio

La lunga sequenza incentrata sulla storia d'amore tra Tullio e la ragazza di Carbonia, Angelina, si apre con un filmato d'epoca che mostra l'inaugurazione della città, avvenuta il 18 dicembre 1938: una folla di decine di migliaia di persone acclama il Duce sulla piazza principale. Dal bianco e nero si passa al colore, dalla Storia si torna alla fiction: tre uomini cantano una canzone in sardo sulle note di *Non potho riposare*⁶⁴. Le parole sono riprese dal capitolo dedicato alla testimonianza della donna:

Oe no amos ne naves ne portos, ne arsenale che prima vattos. Ai, cantos feridos, cantos mortos, cantos isperdidos, cantos mutilados. Custa fit s'allegria, sos cunfortos ch'isperaian sos soldato nostros...⁶⁵ (FB, 36)

FB, 36-37

rappresenta sia una marca di oralità che una progressiva attenuazione del tono paternalistico della critica mossa all'orecchino.

⁶⁴ Composta da Salvatore "Badore" Sini nel 1926, la popolare canzone era originariamente intitolata *A Diosa*.

⁶⁵ Non siamo riusciti a risalire all'autore né all'origine della canzone o del poema, che potrebbe appartenere al filone della tradizione orale o essere stato inventato da Atzeni.

Era una canzone lunga, parlava di tempi lontani, di gente che si chiamava Tiberio, Costantino, imperatori, ma era come se parlava dell'Italia, del Duce, della guerra d'Africa, di quello che succedeva in quegli anni. Molte camicie nere erano continentali e non capivano le parole. I sardi capivano ma non potevano proibire la canzone [...] proprio ai minatori di Carbonia lo dovevi impedire? Era allusiva.

[...]

Tullio lo riconoscevo sempre, anche da lontano. Me lo mangiavo con gli occhi. Mi mangiava con gli occhi.

Sceneggiatura, s. 38	Film, undicesimo testimone; minn. 23:42-24:28
<p>Angelina Voce Off testimonianza Era una canzone che parlava di tempi lontani <u>di gente che si chiamava Tiberio, Costantino, imperatori, eroi</u>, ma era come se parlava dell'Italia del Duce, <u>della guerra d'Africa</u>. Molte camicie nere erano continentali e non capivano le parole. I sardi che capivano ma non potevano proibire le canzoni: <u>allora parlavano di Roma fatale, dei colli d'Impero... Era una canzone allusiva</u>. Tullio lo riconoscevo sempre, anche da lontano. <u>Aveva un cappottino nero consumato, sempre lo stesso. Addosso a lui sembrava il mantello di un principe</u>. Me lo mangiavo con gli occhi. Mi mangiava con gli occhi.</p>	<p>Era una canzone d'amore alla moda/ quei ragazzi avevano cambiato le parole// parlava di tempi lontani ma era come se parlava dell'Italia del Duce// le camicie nere erano quasi tutti continentali e non capivano le parole/ non potevano certo proibire la canzone// Tullio lo riconoscevo sempre/ anche da lontano// me lo mangiavo con gli occhi// mi mangiava con gli occhi//</p>

La donna riconosce che la melodia è la stessa di *No potho riposare* ma il testo non coincide con quello della famosa canzone d'amore – questo particolare è aggiunto nel film - perché «quei ragazzi avevano cambiato le parole», per continuare a cantarla senza farsi capire dalle camicie nere che «erano quasi tutti continentali». L'accento è posto sull'impossibilità di proibire la canzone perché non la capivano non perché non volessero proibirla. «Era *allusiva*» - aggettivo successivamente omissso nel film - perché accomunava la situazione di quegli anni, sotto il regime fascista, a quello dei tempi lontani, quando gli imperatori seminavano morte e distruzione nella stessa misura in cui il Duce ordinava repressione e censura.

Abbiamo sottolineato le parti del romanzo e della sceneggiatura che non sono confluite nella battuta filmica, che di conseguenza risulta più asciutta e vicina al parlato spontaneo. L'indicativo pro congiuntivo nella comparativa – *come se parlava* dell'Italia del Duce – e la dislocazione a sinistra – *Tullio lo riconoscevo sempre* – rimangono inalterati nei tre testi.

Il IX capitolo del romanzo è quasi completamente trasposto nella pellicola e si sviluppa su due direttrici temporali:

- presente: racconto della donna, ormai anziana, nel salotto di casa sua;
- passato: ricostruzione della storia d'amore a Carbonia, fine anni Trenta.

La narrazione, in voce off, si sovrappone alle immagini di repertorio di Carbonia alla fine degli anni Trenta:

FB, 33

Io e mio marito Ottavio siamo arrivati a Carbonia tre mesi prima del giorno che è venuto il Duce a inaugurare la città. Ottavio diceva «I pionieri saranno premiati» e infatti lui a Bacu Abis era nella squadra di quelli che facevano brillare le mine, lavoro pericoloso, e a Carbonia è passato guardiano. Cioè, è uscito dal pozzo e ha avuto il doppio della paga. Ottavio era imbrancato con le camicie nere, non perché aveva un ideale, non aveva altro ideale oltre il vino e il soldo, ma perché era furbo, diceva «Vedrai che ci guadagno», e ci ha guadagnato. Io invece ci ho perduto [...].

Sceneggiatura, s. 33	Film, undicesimo testimone; minn. 24:34 - 25:17
<p>Angelina Voce off testimonianza Io e mio marito Ottavio siamo arrivati a Carbonia tre mesi dopo che è venuto il Duce a inaugurare la città. Ottavio era imbrancato con le camicie nere, non perché aveva un ideale, non aveva altro ideale oltre il soldo e il vino, ma perché era furbo, diceva “vedrai che ci guadagno”. E ci ha guadagnato... A Bacu Abis era nella squadra di quelli che facevano brillare le mine, lavoro pericoloso, e a Carbonia è passato guardiano. (<i>rivolta alla donna bruna</i>) Stella adesso lasciati soli. Allora, <u>cioè</u>, mio marito è uscito dal pozzo e ha avuto il doppio della paga. Io invece nel cambio ci ho perduto...</p>	<p>Io e mio marito Ottavio siamo arrivati a Carbonia un anno dopo che è arrivato il Duce a inaugurare la città// Ottavio era imbrancato con le camicie nere// non perché aveva un ideale/ non aveva altro ideale oltre il soldo e il vino// perché era furbo/ diceva “vedrai che ci guadagno”/ e c’ha guadagnato// a Bacu Abis era nella squadra di quelli che facevano brillare le mine / lavoro pericoloso/ e a Carbonia è passato guardiano// (<i>rivolta a una ragazza</i>) eh Stella/ adesso lasciati soli// allora/ mio marito è uscito dal pozzo e ha avuto il doppio della paga/ io invece nel cambio c’ho perduto// a Bacu Abis conoscevo tutti/ a Carbonia ero sola//</p>

A parte la ripetizione del verbo *arrivare* (*siamo arrivati/è arrivato*), la soppressione di *cioè* – impiegato nel romanzo con funzione esplicativa – e la pausa vocalizzata *eh*, la battuta filmica è identica a quella del copione.

Il verbo *imbrancare* è usato con valore intransitivo, in senso figurato, ma senza il pronome riflessivo: «Ottavio era imbrancato con le camicie nere» significa che si era unito ai fascisti. Il verbo è connotato negativamente; l’immagine che

veicola è quella di un branco di animali selvaggi e sbandati più che di un gruppo di persone che scelgono liberamente cosa fare e in quale direzione andare. La donna, di chiara provenienza sulcitana o comunque campidanese⁶⁶, pronuncia *Abis* – di Bacu Abis - con vocale paragogica: ['abizi].

La frase attribuita al Duce, «i pionieri saranno premiati», è ripetuta da Ottavio nella scena successiva.

FB, 38-39

Io avevo diciott'anni.

A vedermi ora non si direbbe, ma a quel tempo per strada gli uomini mi guardavano con gli occhi accesi. Se ero sola mi fischiavano dietro. I più sfacciati mi venivano vicini, e mi dicevano frasi a doppio senso. Ma non davo confidenza a nessuno, non conoscevo nessuno, non potevo parlare con nessuno. Ottavio non voleva. I mariti si eccitavano, guardandomi, e sapevo che poi si sfogavano con le loro mogli pensando a me. [...]

Tullio aveva una bella voce, tipo Beniamino Gigli, non so perché non andava alle feste di nozze a cantare, invece di fare il minatore. [...]

Ogni sera sentivo le voci, mi affacciavo ad aspettare. Avevo la camicia da notte un po' slacciata. Quando passavano sotto la finestra sorgevo il seno, ché ne potevano vedere un po', bianco di luna. Una notte ho pensato «Ora salto dalla finestra, prendo Tullio e lo bacio». Non l'ho fatto. Ma, come se aveva sentito il pensiero, la sera dopo sento una voce sola, un canto a mezzavoce, Tullio torna appena uscito di miniera. Era febbraio, era buio. Il cuore ha cominciato a battere che mi toglieva il fiato. Mi affaccio. Lui era al principio della salita, piccolo, solo. Ho sentito che anche lui guardava. Quasi senza pensarci mi slaccio la vestaglia più del solito, che poteva vedere le mammelle tutte intere.

Bianche come latte, i capezzoli neri.

Arriva sotto la finestra, si ferma e dice «Buonasera». Voce dolce di bambino. Dico «Quanti anni hai?». «Sedici».

«Niente amici stasera?» dico, così per dire, per parlare.

E lui risponde «Non avevo voglia di fermarmi all'osteria, oggi».

Ho pensato, se mi dice voglio fare l'amore con te, dico sì. Come se mi ha sentito fa «Mi offri un bicchier d'acqua?».

⁶⁶ Tra i tratti fonetici facilmente riconoscibili, troviamo la metaforesi e il raddoppiamento fonosintattico della laterale nella locuzione *da lontano* [dal:on'tano].

«Sì» rispondo «sali». Mentre saliva i sei gradini che portavano alla porta di casa, sono corsa ad aprire, così com'ero, con la camicia da notte slacciata.

Non so cos'avevo, non mi sono mai più sentita così, mai in tutta la mia vita. Mi sembrava di camminare sul morbido, su una nuvola. Come se volavo. [...]

Da quel giorno come usciva di miniera correva da me, per lui ero vino e osteria, cena e pane, ero tutto. Mai nessuno mi aveva considerata come lui, prima, e mai nessuno mi ha più considerata così, dopo. Come un gioiello, come un cucciolo, come un fiore.

Sceneggiatura, ss. 36-37; 39-43	Film, undicesimo testimone; minn. 26:28-30:40
<p>Angelina testimonianza Io avevo diciott'anni. A vedermi ora non si direbbe, ma a quel tempo per strada gli uomini mi guardavano con occhi accesi...</p> <p>(Voce off) Se ero sola mi fischiavano dietro. I più sfacciati mi venivano vicini e mi dicevano frasi a doppio senso. Ma non davo confidenza a nessuno. Ottavio non voleva. I mariti si eccitavano, guardandomi e sapevo che poi si sfogavano con le mogli pensando a me. <u>Quei tre ragazzi ritornavano al primo buio, quando Ottavio non aveva neppure cominciato a bere all'osteria. Anche loro tornavano un po' brilli.</u> <i>(in campo)</i> Poi una sera sento una sola voce che sale cantando: era Tullio. <i>(voce off)</i> Il cuore ha cominciato a battermi che mi toglieva il fiato. <u>Mi affaccio. Ho sentito che anche lui mi guardava. Quasi senza pensarci mi slaccio ancora di più la vestaglia, che poteva vedere le mammelle tutte intere. Bianche come latte, i capezzoli neri.</u></p> <p>Tullio: Buonasera. Angelina: Niente amici stasera? Tullio: Non avevo voglia di fermarmi all'osteria oggi. Angelina: Hai una bella voce, tipo Beniamino Gigli, non so perché non vai alle feste di nozze a cantare invece di fare il minatore?</p> <p><i>(voce off testimonianza)</i> Ho pensato: se mi dice voglio fare l'amore con te, dico sì. Come se mi ha sentito nel pensiero, mi fa... Tullio: Mi offri un bicchier d'acqua? Angelina: No, no... non puoi... Cosa mi stai facendo..</p> <p><i>(testimonianza)</i> <u>Dicevo no perché si deve dire no ma era come dire sì, più delle parole conta il tono della voce.</u> Non so cos'avevo non mi sono mai più sentita così, mai più in tutta la vita. Mi sembrava di camminare su un nuvola, come se volavo. <i>(voce off)</i> Da quel giorno come usciva di miniera correva da me, per lui ero vino e osteria, cena e pane, ero tutto. Mai nessuno mi aveva considerata come lui, prima, e mai nessuno mi ha più considerata così, dopo. Come un gioiello, come un cucciolo, come un fiore</p>	<p>Avevo vent'anni// a vedermi ora non si direbbe/ ma a quel tempo per strada gli uomini mi guardavano con occhi accesi/ se ero sola mi fischiavano dietro// i più sfacciati mi venivano vicini e mi dicevano frasi a doppio senso/ ma non davo confidenza a nessuno Ottavio non voleva// i mariti si eccitavano guardandomi e sapevo che poi si sfogavano con le loro mogli pensando a me//</p> <p>Una sera sento una voce sola che sale cantando// era Tullio// il cuore ha cominciato a battere che mi toglieva il fiato// ho slacciato la vestaglia ancora di più/ che poteva vedere le mammelle tutte intere//</p> <p>Tullio <i>(smette di cantare, scende dalla bici e si rivolge alla ragazza)</i>: Buona sera// Angelina <i>(sorride, in imbarazzo)</i>: Niente amici stasera? Tullio: Non avevo voglia di andare all'osteria oggi // Angelina: Sai/ hai una bella voce/ tipo Beniamino Gigli// perché non vai alle feste di nozze a cantare invece di fare il minatore?</p> <p>Testimonianza: Ho pensato "se mi dice voglio fare l'amore con te dico sì"// come se aveva letto nel pensiero mi fa// Tullio: Mi offri un bicchier d'acqua?# Angelina <i>(esita a rispondere; pare spaventata, preoccupata)</i>: Sì va bene/ sali//# Angelina: No/ non puoi// cosa fai?</p> <p>Testimonianza: Non so cos'avevo/ non mi sono mai sentita così/ mai più in tutta la vita// mi sembrava di camminare su una nuvola come se volavo// da quel giorno come usciva di miniera correva da me/ per lui ero vino e osteria cena e pane/ ero tutto/ mai nessuno mi aveva considerata così come lui prima/ e mai nessuno mi ha più considerata così dopo// ero come un cucciolo come un fiore un gioiello//</p>

Il montaggio in parallelo assicura che la storia d'amore sia narrata su due tempi, passato e presente, che, compenetrandosi, creano un intenso coinvolgimento dello spettatore.

Le differenze del testo filmico rispetto a quello letterario sono poche e non incidono sull'intreccio né aggiungono particolari fuorvianti o slegati dalla trama originale:

- la ragazza del film ha vent'anni, non diciotto, ma la reazione che provoca negli uomini che la vedono per strada non cambia;
- il sintagma «un canto a mezzavoce» nella sceneggiatura e nel film diventa «che sale cantando»: la poeticità della locuzione originale cede a una frase relativa più colloquiale, propria dell'oralità;
- nel romanzo, la ragazza racconta di slacciarsi la vestaglia «quasi senza pensarci»; nel film, quel gesto quasi involontario è compiuto consapevolmente quando la ragazza vede Tullio; viene meno anche la suggestiva simbologia cromatica del seno - «bianco di luna»; «bianco come il latte» - contrapposta al nero dei capezzoli;
- la nominale «voce dolce di bambino» è trasfusa nella recitazione di Fausto Siddi che pronuncia il suo saluto con voce suadente;
- lo scambio di battute successivo è eliminato perché il Tullio Saba del film non è un adolescente bensì un uomo;
- nel film è aggiunto l'apprezzamento che la ragazza fa della voce di Tullio, ripreso da una frase precedente dello stesso capitolo: «Tullio aveva una bella voce, tipo Beniamino Gigli, non so perché non andava alle feste di nozze a cantare, invece di fare il minatore».

Da osservare, inoltre, il mantenimento di alcuni elementi:

- uso dell'indicativo al posto del congiuntivo: «come se mi ha sentito fa»/«come se aveva letto nel pensiero mi fa»; «non so cos'avevo» – uguale nel film; «come se volavo» – mantenuta nel film;

- *niente/tipo*: Sabatini ha annoverato l'uso di *niente* con funzione di aggettivo tra gli elementi tipici dell'italiano "dell'uso medio"⁶⁷; in questo contesto, *tipo* svolge la funzione di preposizione che lega due costruzioni «che instaurano una analogia comparativa approssimativa tra due elementi»⁶⁸;
- concordanza di genere del participio passato con il complemento oggetto: «mai nessuno mi aveva considerata come lui, prima, e mai nessuno mi ha più considerata così, dopo»: la frase è mantenuta identica nel film.

Nell'ultima parte del racconto, si apprende che la madre di Tullio è morta e lui implora l'amante di seguirlo lontano da Carbonia:

FB, 40

Una sera torna Tullio, pallido come un morto, dice: «Vieni via da qui. Mia madre è morta. Ho trovato lavoro a Montevecchio. Vieni a stare da me. Ho una casa. Vivremo come marito e moglie. Portati dietro i figli di quell'uomo. Vieni».

Abbiamo fatto l'amore. È stato molto bello, più di tutte le altre volte messe insieme. Perché sapevo che era l'ultima volta, che non partivo con lui. Non avevo il coraggio di seguirlo. Ottavio mi avrebbe cercato, i suoi amici mi avrebbero cercato. E quando mi trovava mi uccideva. Ero sicura di questo.

Sceneggiatura, s. 45	Film, undicesimo testimone; minn. 36:07 - 37:53
<p>Tullio: Vieni via di qui. Mia madre è morta. Vieni a stare con me, lontano da Carbonia. Ho una casa al paese. Vivremo come marito e moglie. Portati dietro i figli di quell'uomo. Vieni via con me.</p> <p>(<i>Angelina voce off testimonianza</i>) È stato molto bello, più di tutte le altre volte messe insieme. Perché sapevo che era l'ultima volta, perché non partivo con lui. Ottavio mi avrebbe cercato, i suoi camerati mi avrebbero cercato. E quando mi trovava mi uccideva. Ero sicura di questo...</p>	<p>Tullio: Mia madre è morta// vieni a stare con me lontano da Carbonia// ho una casa in paese/ vivremo come marito e moglie// portati anche i figli di quell'uomo// vieni a stare con me//</p> <p>Testimonianza (<i>off</i>): È stato molto bello/ più di tutte le altre volte messe insieme/ perché sapevo che era l'ultima volta/ che non avevo il coraggio di seguirlo// Ottavio mi avrebbe cercato/ i suoi camerati mi avrebbero cercato e quando mi trovava mi uccideva//</p>

La scena è divisa in due parti: la prima si svolge nel passato, la seconda rivive attraverso le parole della donna, nel presente. Nella prima parte, i due amanti sono

⁶⁷ SABATINI (1985: 168).

⁶⁸ VOGHERA (2013: 189). Per tutti gli usi non nominali di *tipo*, si rimanda allo stesso intervento.

inquadrati in primissimo piano, stretti in un abbraccio sofferto; parla solo Tullio. La battuta è mantenuta molto simile al discorso diretto riportato dalla donna nella sua testimonianza, ma è omessa una frase: «Ho trovato lavoro a Montevecchio». Nel romanzo risalta il nome del villaggio minerario vicino a Guspini – la destinazione, luogo di speranza per i due che potrebbero vivere come marito e moglie – mentre nel film è posto l'accento su Carbonia, centro più grande e noto anche fuori dalla Sardegna, facilmente identificabile anche dallo spettatore non sardo.

La donna, nuovamente in campo, racconta che non ebbe il coraggio di seguirlo perché «Ottavio mi avrebbe cercato/ i suoi camerati mi avrebbero cercato e quando mi trovava mi uccideva»: gli «amici» del romanzo diventano «camerati» nel film, un sostantivo dalla precisa connotazione storica e politica, che si impregna della carica di violenza che sarebbe esplosa se la donna avesse seguito Tullio; l'imperfetto indicativo sostituisce il condizionale, come avviene sempre più di frequente nell'italiano parlato. La scena si chiude con i due amanti stesi sul letto.

La sequenza del film segue fedelmente i brani del romanzo, alcuni dei quali sono narrati dalla donna a livello intradiegetico, mentre altri sono rievocati dalle immagini. Anche le battute vengono mantenute: il IX capitolo, più che altri trasposti nel film, si può leggere come una pre-sceneggiatura, un testo del quale il regista e sceneggiatore non si è fatto sfuggire alcun dettaglio. Anche la lingua e lo stile della testimonianza originaria sono rispettati.

Le scene 44 e 45 non sono confluite nel montaggio finale.

III.3.2.3 Il "ragazzo con l'orecchino"

L'ultima testimonianza svela l'identità del narratorio – *Intervistatore* nella sceneggiatura:

FB, 119

Qui finisce quel che resta di Tullio Saba nella memoria di chi l'ha conosciuto. Tutto quel che hanno detto ho registrato col mio Aiwa, tutto quel che ho registrato ho trascritto, senza aggiungere né togliere parola. Non so quale sia la verità, se c'è verità. Forse qualcuno dei narratori ha mentito sapendo di mentire. O invece tutti hanno detto ciò che credono vero. Oppure magari hanno inventato particolari, qui e là, per un gusto nativo di abbellire le storie.

O, ipotesi più probabile, sui fatti si deposita il velo della memoria, che lentamente distorce, trasforma, infavola, il narrare dei protagonisti non meno che i resoconti degli storici.

Sceneggiatura, ss. 117-118	Film, trentaduesimo testimone; minn. 82:21-43
<p>Qui finisce quel che resta di Tullio Saba nella memoria di chi l'ha conosciuto. Forse qualcuno ha mentito sapendo di mentire. O invece tutti hanno detto ciò che credono vero. Magari inventando particolari qui e là, per il gusto di abbellire le storie...</p> <p><i>(Off)</i> E sui fatti si deposita la polvere della memoria, che lentamente distorce, trasforma le storie della gente non meno che i resoconti degli storici.</p>	<p>Qui finisce quel che resta di mio padre/ Tullio Saba/ nella memoria di chi l'ha conosciuto// forse qualcuno ha mentito sapendo di mentire o invece tutti hanno detto ciò che credono vero// magari inventando particolari qui e là per il gusto di abbellire le storie// e sui fatti si deposita la polvere della memoria/ che lentamente distorce trasforma le storie della gente non meno che i resoconti degli storici//</p>

Le parti sottolineate sono state eliminate nella sceneggiatura, mentre la locuzione «il narrare dei protagonisti» è stata tradotta nel film con «le storie della gente», non marcata, neutra, che riduce i protagonisti del romanzo di Atzeni a un indistinto insieme di persone. Nel termine *narrare* si riversa un atto che non è solo linguistico, ma è anche storico, sociale, culturale; l'omologo "storie" scelto da Cabiddu non è altrettanto stratificato e complesso: si mantiene generico e neutrale, e anche la funzione stessa del narrare perde di forza. Il verbo *restare*, impiegato nella prima e nell'ultima testimonianza, chiude il cerchio: «E scoprirai così quel che resta di un uomo, dopo la sua morte, nella memoria e nelle parole altrui», raccomanda la madre al figlio che si appresta a scoprire chi era Tullio Saba. «Qui finisce quel che resta di Tullio Saba nella memoria di chi l'ha conosciuto»: è l'epilogo di una vicenda che ha la sua ragion d'essere nella narrazione.

Per quanto riguarda il profilo linguistico, resiste il pronome *ciò* di letteraria memoria⁶⁹. La testimonianza si caratterizza per uno stile sobrio, misurato, privo di ripetizioni e di tratti direttamente ascrivibili al parlato – fatta eccezione per il deittico *qui*.

Un ultimo elemento è l'aggiunta della locuzione «mio padre». Nel romanzo Atzeni dà questa informazione alla fine della penultima testimonianza, frasi poi omesse nella sceneggiatura:

⁶⁹ Nel romanzo se ne trova un'altra occorrenza, nel capitolo XII: chi crede che *ciò* che conta sia il denaro, o la terra, non sa cosa vuol dire signora (FB, 46).

Il bambino è nato sano ed è cresciuto forte. È spiccicato suo padre, di corpo, di viso, d'occhi soprattutto, e di carattere. / Sei tu. / perché impallidisci? / Non te l'aveva mai detto nessuno, prima d'ora? (FB, 118)

Nel film, questo particolare è esplicitato dalla somiglianza dell'attore che interpreta il ragazzo con Tullio Saba, e quindi, sebbene sia dialetticamente omesso, il rapporto padre-figlio è mantenuto visivamente e confermato nell'ultima battuta del giovane. Ironicamente, o intenzionalmente, la narrazione «si conclude con la negazione dell'oggetto stesso della ricerca»⁷⁰: non c'è verità perché è tutto inventato, come la premessa ben chiarisce.

Questa è l'unica testimonianza recitata totalmente in voce over, accorgimento tecnico (e narrativo) che comunica allo spettatore l'illusione che il ragazzo sia il narratore extradiegetico del film, colui che ha ricostruito la storia di Tullio Saba attraverso la raccolta delle testimonianze, e ne conferma il ruolo di interlocutore pseudodiegetico. La sua voce accompagna la panoramica finale sulla terrazza del bastione Saint Remy di Cagliari.

III.3.3 Le lingue de *Il figlio di Bakunìn*

Nel 1994, intervistato da Gigliola Sulis, Sergio Atzeni dà la seguente risposta a proposito della lingua sarda:

Credo che la lingua sarda sia bellissima. [...] Per quanto riguarda la varietà che amo di più e che so parlare, il cagliaritano, mi dispiace che si perda perché è idioma straordinariamente ricco, adatto all'insulto, all'invettiva, al racconto buffo, ed è anche la fonte di quell'italiano bislacco parlato a Cagliari, mescolando parole, costrutti linguistici. Questa è una ricchezza, ogni volta che più lingue producono mescolanza e contaminazione c'è arricchimento.⁷¹

E a chi gli contesta di usare l'italiano nei suoi romanzi, anziché il sardo, risponde con l'ironia e la sagacia che contraddistinguono i suoi scritti:

⁷⁰ MARCI (1999: 40).

⁷¹ SULIS (1994: 37).

Se qualcuno pensa o vuole scrivere quindi romanzi in sardo, capaci di sfidare il tempo e affascinare i futuri, perché non lo fa? [...] Ci si vuole misurare creando misture fra saggio e racconto? [...] O qualcuno pensa o vuole decretare traditori della causa sarda gli scrittori che hanno scritto o scrivono in italiano? Qualcuno, se ci sei, ti pare il caso? Senza Deledda e Satta? Senza Gramsci e Lussu? Senza Asproni e Bacaredda? Che storia letteraria ti resta? Sos poetas in limba? E tottu s'atr'a mari? Ci as pensau beni?⁷²

Sergio Atzeni sceglie consapevolmente di scrivere i suoi romanzi in italiano, non perché non “ami” o non comprenda il valore della lingua sarda, ma perché ne rifiuta l'imposizione a priori, dettata dalla politica o da una parte dell'intelligenza sarda più legata all'uso conservativo della lingua. La visione di Atzeni in materia linguistica non si discosta dal discorso sulla letteratura isolana e sulla sua appartenenza alla “nazione” sarda:

Credo non possa esistere scrittore alienato dalla propria nazione. [...] Chi per propria sventura sappia non essere all'altezza del mignolo sinistro di Conrad ma voglia con onestà narrare, non ha che da guardare la propria nazione, in diretta o nella memoria⁷³.

E ancora:

Sono sardo, ritrovo in me i tratti storici e fisionomici dell'etnia, mi riconosco nel suo patrimonio culturale, sento che il mio modo di essere più antico, profondo, ineliminabile, è intrecciato alla vita passata dei sardi. [...] Sono anche italiano; per rivolgermi al mondo uso questa lingua che mi coinvolge in una tradizione secolare [...]. Sono italiano anche perché negli ultimi duecento anni molte abitudini e modi di vita italiani hanno attecchito nell'isola, prima in città, fra i colonizzatori e i domestici isolani, poi dappertutto. Un contagio assieme benefico e negativo [...]. Sono anche europeo [...]⁷⁴.

La sua anima “nazionale”, triplice e sfaccettata, dà vita a una scrittura che si nutre della cultura e delle storie della Sardegna, e lo fa con un idioma vivo, un italiano regionale screziato di termini, costrutti ed espressioni che nascono dall'incontro dell'italiano con il sardo, e più propriamente con la varietà

⁷² ATZENI (2005: 995-996). «La poesia in lingua sarda? E tutto il resto lo gettiamo via? Ci hai pensato bene?».

⁷³ ATZENI (2005: 991-992).

⁷⁴ ATZENI (2005:992).

campidanese (cagliaritana) del sardo. La lingua letteraria di Atzeni è ricca perché è pluridiscorsiva e plurivoca: lo scrittore sembra far propria l'unità stilistica dello *skaz* dei formalisti russi ripreso da Bachtin, secondo la quale «la voce narrante imita e stilizza il linguaggio e il carattere di un personaggio immaginario, a nome del quale è condotta la narrazione»⁷⁵. Ne *Il figlio di Bakunin* le voci narranti sono più di una, ognuna contraddistinta da un proprio personale stile o discorso, così come postulato dallo stesso autore:

Quello che mi interessava era contrapporre voci che parlassero un italiano intriso di sardo, e sono alcune voci della prima parte, ed altri parlanti un italiano inappuntabile. Volevo far parlare persone diverse e vedere se, alla fine, il loro coro contenesse elementi di diversità vera, o se invece tutte quante le voci avessero in fondo un timbro comune: in questo caso l'esperimento sarebbe fallito⁷⁶.

«Il romanzo è pluridiscorsività sociale, a volte plurilinguismo, e plurivocità individuale artisticamente organizzate»⁷⁷: Atzeni imbastisce un romanzo che “parla” con gli accenti e i toni di trentadue voci diverse, che rivelano la provenienza e il ceto sociale di persone idealmente, ipoteticamente “reali”, nel senso linguistico del termine.

Anche Cabiddu, al momento di tradurre il romanzo per il grande schermo, si pone il problema del rispetto della lingua e della pluridiscorsività:

Ciò che mi aveva affascinato era la struttura del testo in quanto offriva la possibilità di costruire una polifonia. Il romanzo infatti è costituito per passi dove delle persone, ciascuna con uno stile diverso, parlano di se stesse e raccontano di questo personaggio inventato, che è Tullio Saba, il figlio di Bakunin. La trama si dipana attraverso tutte queste voci di varia estrazione e provenienza che si raccontano, quasi fossero piccole autobiografie, e parlano di questo “figlio di Bakunin” che ha attraversato in un particolare momento la loro vita. Trovavo affascinante nel libro di Sergio Atzeni il fatto che da ogni piccolo brano, attraverso il modo di parlare, si potesse intuire la classe sociale di provenienza delle persone fin quasi ad immaginarselo fisicamente. [T]utti questi brani di interviste presupponevano una varietà di stili e personaggi da inserire come una grande tavolozza di colori.⁷⁸

⁷⁵ BACHTIN (1979: 70n).

⁷⁶ SULIS (1994: 34).

⁷⁷ BACHTIN (1979: 71).

⁷⁸ Intervista a Gianfranco Cabiddu, in FLORIS (2001: 116-7).

Come abbiamo già avuto modo di spiegare, data l'eterogeneità del cast, l'italiano era l'unico tramite per far passare la storia, sia tra gli attori che per rispetto del pubblico, in prevalenza italofono. Inoltre i tempi non erano ancora maturi per un uso massiccio della componente dialettale nel parlato cinematografico, nonostante non manchino esempi precedenti di film di finzione e documentari parlati esclusivamente in sardo⁷⁹.

Quella di "dialetto cinematografico" è un'etichetta, secondo Rossi, che si applica per comodità a un sistema linguistico «più o meno approssimante alle varietà locali, ora addirittura [...] una sorta di lingua ibrida (creata appositamente dal cinema per il cinema) che combina, spesso in una stessa battuta, fenomeni effettivamente regionali con tratti di italiano *standard* o ricercato»⁸⁰. Diversamente dal romanzo, dove solo alcune voci sono riconoscibili come inequivocabilmente sarde, nel film il parlato degli attori che recitano le parti dei testimoni è un italiano intriso di marche di regionalità e dialettalità, evidenti tanto nella pronuncia quanto nella costruzione delle frasi.

Sono quasi tutti attori non professionisti che provengono dalle compagnie di teatro dialettale, tra i quali spiccano Mario Fulghesu e Totoi Medas. Lo stesso Fausto Siddi (Tullio Saba) nasce come attore di teatro⁸¹, ma la sua recitazione risente di anni di dizione e il suo parlato è prosciugato dei tratti più macroscopici di "sardità". Gli interpreti principali, o quelli ai quali è affidato un numero maggiore di battute, parlano un italiano privo di inflessioni dialettali, solo episodicamente accentuate per motivi di mimesi linguistica. È il caso, per citare solo i più noti, di Laura Del Sol, che veste i panni di donna Margherita, Renato Carpentieri (Antoni Saba), Paolo Bonacelli (il giudice), Massimo Bonetti, (Giacomo Serra) e Claudio Botosso (Ulisse Arda).

A differenza del romanzo, dove l'impiego del sardo è circoscritto e limitato all'ambito gastronomico e all'onomastica, il film esibisce una maggiore caratterizzazione dei personaggi in chiave popolare e regionale, a volte

⁷⁹ Cfr. § I.3.

⁸⁰ Rossi (2006: 162).

⁸¹ Fausto Siddi è tra i fondatori del teatro Riverrun di Cagliari. Il suo primo ingaggio cinematografico è stato nel 1992 nel film di Roberto Locci, *Una casa sotto il cielo*, cui hanno fatto seguito il primo cortometraggio di Salvatore Mereu, *Prima della fucilazione* (1996), *Il figlio di Bakunin*, *Malena* di Giuseppe Tornatore (2000), le serie televisive *L'ultima frontiera* (Franco Bernini, 2001) e *Disegno di sangue* (Gianfranco Cabiddu, 2006), e il primo lungometraggio di Simone Contu, *Treulababbu* (2013). Informazioni tratte dalla pagina personale dell'attore sul sito dell'associazione "Movimentu": <http://www.movimentu.it/movimentu/database/17-database/attori/20-fausto-siddi> (consultata in data 8 gennaio 2015).

esasperandone alcuni tratti dialettali. L'idioletto di Dolores Murtas rievoca saperi e sapori tradizionali («che non si mangiano taccole senza mirto») e riecheggia la mentalità popolare («uno è nascere nobile e ricco/ un po' di vanità si può capire/ il paese non critica»). Rispetto al personaggio del romanzo, la donna del film non parla di *panadas* né dice di essere una *bruscia*. La *taccula* che Dolores si accinge a preparare con il mirto diventa *taccola* nel film, forma dell'italiano regionale adattata dal sardo⁸². Del piccolo Tullio Saba, la donna racconta che «era bello, il più bello del paese, gli occhi neri e furbi si muovevano svelti come quelli di mrajahi» (*FB*, 18), altro termine che non compare nella trasposizione. Eliminati anche gli «sciollori da ubriachi» che Dolores rimprovera al suo padrone: *sciollori*, sostantivo maschile plurale, è una ripresa con adattamento morfologico all'italiano del campidanese *sciollórius* che Atzeni traduce con 'deliri', anche se la traduzione più calzante dovrebbe essere 'sciocchezze, stupidaggini, fesserie'⁸³. Sergio Atzeni predilige «le realtà intermedie di italiano regionale, colloquiale e popolare»⁸⁴ e non è interessato a riprodurre la grafia dei termini sardi che impiega nei suoi romanzi, ma

utilizza il sardo in piena libertà espressiva, facendo uso, tra l'altro, di una grafia che solo in rari casi corrisponde alle forme rintracciabili nei vocabolari della lingua sarda perché la sua volontà è di rifarsi non alla lingua codificata ma alle forme dell'oralità, anche gergali, che ogni parlante adatta alle proprie necessità e modifica nel tempo⁸⁵.

Chi sorprendentemente, nel film, pronuncia una intera battuta in dialetto è donna Margherita, un personaggio che nel libro non prende mai la parola, e la cui voce risuona solo riportata nei discorsi altrui⁸⁶. La moglie di Antoni Saba «voleva essere chiamata donna come una nobile, e nobile non era, ma figlia di pastori ogliastrini, o forse di briganti» (*FB*, 22); all'ennesimo richiamo della giovane Dolores, la rimprovera con un'efficace battuta in campidanese: «*Cantas bortas ti depu nai de no mi tzerriai* "signora" ma "donna Margherita"?! Mai le imparerai le buone

⁸² Definizione di *tàcula* presente in PUDDU (2000-2015): «trintzilleri o tantu de oto turdos o de oto mérulas ammanitzadu pro bèndhere» (http://ditzionariu.org/lemmi_search.asp).

⁸³ Ancora in PUDDU (2000-2015).

⁸⁴ TESTA (1997: 238).

⁸⁵ SULIS (2002: 559n).

⁸⁶ La stessa Dolores Murtas riferisce che in casa dei Saba ogni sabato c'era da lavorare il doppio: «il mio nome suonava cento volte, Dolores il sugo, Dolores la pasta degli agnolotti, Dolores mescola la ricotta delle bietole, morbida, mi raccomando, Dolores la pasta de is panadas, Dolores hai tagliato il capretto?» (*FB*, 20). Si capisce che chi chiama Dolores cento volte sia proprio donna Margherita.

maniere!»⁸⁷, con la quale rivendica il suo status di padrona e signora nell'antica accezione del termine in auge fino al XIV secolo, quando "donna" era il corrispettivo femminile di "signore"⁸⁸.

Al sardo è contrapposta un'altra lingua di prestigio, il francese, assente nel romanzo. La macchina da presa mostra il piccolo Tullio Saba e donna Margherita in campo medio intenti a prepararsi per uscire. Il primo piano del bambino coincide con l'enunciato di Dolores Murtas, in voce off: «ma montarsi la testa come si è montato a lui// a cosa può portare? A sciagure!». Terminata la testimonianza, il bambino pronuncia la sua prima battuta, una domanda che dovrà rivolgere al direttore della miniera, il signor Gaston, amico di Antoni Saba: «Est-ce qu'il est vrai/ que les mines que vous dirigez/ ont les galléries/ plus longues du monde?»⁸⁹. La madre, donna Margherita, lo corregge: «"Les plus longues du monde"// Tullio/ concentrati!». Prima di uscire di casa, la donna si rivolge un'ultima volta a Dolores - «E mi raccomando// *dona atenzioni a is panadas!*» - e ancora al figlio, in francese - «Tullio/ va à saluer ton père». Le battute di donna Margherita offrono degli esempi di *code-switching*: la prima rivolta a Dolores - dal sardo all'italiano - è interessante perché nel messaggio è insito il grado di subordinazione culturale della prima rispetto alla seconda. Gli enunciati sono due, contenuti nello stesso turno dialogico. Il primo enunciato è in campidanese: «cantas bortas ti depu nai de no mi tzerriai "signora" ma "donna Margherita"» è un rimprovero alla domestica nel codice di comunicazione a lei più vicino. Una persona analfabeta – quale si suppone Dolores sia – o comunque di bassa estrazione sociale parla prevalentemente il dialetto, e donna Margherita sceglie il codice basso per esprimere il suo disappunto, con la speranza che Dolores "impari le buone maniere". Il secondo enunciato non può che essere in italiano, sia per comunicare il messaggio in maniera chiara e comprensibile per il pubblico sia per dimostrare la superiorità dello status sociale e culturale della donna.

Il racconto orale di Dolores Murtas da vecchia si interrompe solo quando la narrazione è nuovamente affidata alle immagini. I due fili narrativi che compongono la fabula si sviluppano oralmente e visivamente. Il filo della narrazione orale, che

⁸⁷ «Quante volte ti devo dire di non chiamarmi "signora" ma donna Margherita?!». Min. 06:51.

⁸⁸ Si veda la definizione che ne dà il vocabolario Treccani: <http://www.treccani.it/vocabolario/donna/>.

⁸⁹ La stessa battuta è riportata in sceneggiatura con la traduzione in italiano tra parentesi.

quasi sempre riprende interi brani del romanzo, si intreccia alle immagini, che si caratterizzano per uno svolgimento più autonomo rispetto alla pagina scritta: il moltiplicarsi di personaggi e situazioni richiede una diversa distribuzione delle battute del romanzo, che spesso non sono pronunciate dagli stessi testimoni ma attribuite ad altri interpreti, come nella sequenza della cena di Natale a casa di Antoni Saba (min. 10:51):

Antoni Saba (*affacciato alla finestra con il fucile in mano, urla*): PECORONI E PECCATORI IPOCRITI/ ORA CONVIEN CHE PER VOI SUONI LA TROMBA// (*spara un colpo*)

Passante: Ma baidindi!

Antoni Saba: E SE IN PAESE VIENE BAKUNÌN/ IO GLI OFFRO DA BERE E DA MANGIARE COME FOSSE MIO FRATELLO// (*spara un altro colpo*) [...]

Uomo1: Ma chi è questo Bakunìn che va cercando Antoniu Saba?//

Uomo2: È uno che incendia le chiese//

Donna: Ma da dove viene questo Bakunìn?

Uomo3: Dove l'ha conosciuto/ a Nuoro?

Uomo2: È un russo/ un incendiario/ ricercato da tutte le polizie/ e se capita in paese brucia le chiese e dichiara anarchia//

Questo acceso scambio di battute non è ripreso dal romanzo, dove Dolores racconta che fu don Sarais, il parroco, a spiegare

a tutti quanti che Bakunìn era un incendiario vero e vivo, cercato da tutte le polizie, nascosto in Svizzera perché gli Svizzeri nascondono tutti i delinquenti, e girava il mondo come un anticristo, e era Russo, e tutti i maledetti incendiari sono russi, e se capitava a Guspini certo incendiava la chiesa e dichiarava anarchia. (*FB*, 21)

Le persone che si riuniscono sotto casa del calzolaio, all'uscita della chiesa, non conoscono Michail Bakunin; anzi, una di loro crede addirittura che i due si siano incontrati a Nuoro, patria di famosi banditi e ricercati. Il riferimento al capoluogo barbaricino non permette un'incursione del filone banditesco, ma l'idea di associare

un fuorilegge a Nuoro riflette un *topos* fin troppo abusato dal precedente cinema di ambientazione sarda, e rinnova uno stereotipo socioculturale assai diffuso in Sardegna: la Barbagia come terra di banditi e pastori. La scena si chiude con una canzone cantata da Antoni Saba⁹⁰, prima a livello intradiegetico poi extradiegetico, a sfumare progressivamente sulla scena successiva.

Dolores Murtas prosegue il suo racconto spiegando l'origine del soprannome di Antoni Saba:

FB, 20-21	Film, sesto testimone; minn.11:50-12:07
<p>In quegli anni viveva un incendiario famoso, lo chiamavano Bakunìn. E Antoni Saba in ogni discorso ci ficcava Bakunìn, come fosse prezzemolo in cucina. [...]</p> <p>Da quel Natale tutto il paese ha cambiato il nome di Antoni Saba. Tutti lo chiamavano Bakunìn, e lui pareva contento! Vado a Bakunìn a farmi un paio di scarpe nuove, dicevano. [...]</p> <p>E proprio quell'anno, perché ormai erano così tanti i peccati che il cielo ne aveva vergogna, il signor Gaston se n'è tornato in Francia. È arrivato il nuovo direttore della miniera, lombardo e con la camicia nera.</p>	<p>Da quel Natale tutto il paese aveva cambiato il nome a Antoni Saba// lo chiamavano Bakunìn/ lui pareva contento// "vado da Bakunìn a farmi un paio di scarpe nuove"/ dicevano// ma proprio quel Natale il signor Gaston era tornato in Francia/ ed era arrivato il nuovo direttore della miniera/ lombardo con la camicia nera//</p>

Nel romanzo, la donna menziona il nome di Bakunìn – con l'accento⁹¹ – presentandolo come un incendiario famoso che Antoni Saba ficcava «in ogni discorso [...] come fosse prezzemolo in cucina»: il richiamo al cibo e all'arte culinaria è eliminato nella battuta filmica dove rimangono i riferimenti al famoso Natale in cui «tutto il paese aveva cambiato il nome a Antoni Saba» e all'arrivo del nuovo direttore, che causa la rovina dell'attività di Antoni Saba.

Il sardo caratterizza il parlato di un altro personaggio, la "strega" Bannedda, presentata nel XIX capitolo come una vecchia «piccola, secca, avvolta in vesti nere come carbone»; il giudice narra che la donna «parlò soltanto in sardo, affermando di non conoscere affatto l'italiano» (FB, 75). Bannedda è presentata da un teste anonimo che corrisponde al bottegaio menzionato nel romanzo: costui riferisce di un fatto strano ma, poiché non è una spia invita il giudice a interrogare «*sa bruscia*». Il termine è il corrispettivo sardo per "strega", e infatti nella battuta del teste

⁹⁰ «Il Vaticano brucerà, il Vaticano brucerà, il Vaticano brucerà con dentro il papa, e se il governo si opporrà»: sono alcuni versi di un canto anarchico anonimo degli inizi del Novecento.

⁹¹ Tutti i personaggi del film, imitando Antoni Saba, mantengono la pronuncia ossitona del cognome (*Bakunìn*) che invece ha l'accento sulla penultima sillaba, come mostra la sua grafia in cirillico: Бакунин.

compaiono entrambi⁹². È interessante notare come il vocabolo sardo, che nel romanzo appare solo una volta, in bocca a Dolores Murtas, sia impiegato in modo così disinvolto nell'aula del tribunale in una situazione comunicativa austera e formale.

Per completezza di informazioni e per agevolare l'analisi, riportiamo l'intera trascrizione dell'interrogatorio a Bannedda, che nel film è tradotto simultaneamente dal pubblico ministero⁹³:

FB, 74-75

Feci convocare la vecchia perché mi pareva che così chiedesse quella volontà collettiva di cui ho già detto. [...] Era piccola, secca, avvolta in vesti nere come carbone. Aveva un lungo naso grifagno, occhi piccoli, neri, mobilissimi e astuti.

Parlò soltanto in sardo, affermando di non conoscere affatto l'italiano. Fin dal principio ebbi il sospetto che mentisse.

Sotto giuramento dichiarò di essere stata visitata in sogno dalla vittima, che le aveva rivelato il nome dell'assassino. Chiesi se proprio in sogno o durante una seduta medianica, rispose ripetendo di aver sognato e aggiungendo che un giudice non può prendere per oro colato le chiacchiere dei paesani su stregonerie, sedute medianiche e faccende simili poiché, disse, le streghe non esistono, soltanto gli sciocchi credono alla loro esistenza, le sedute medianiche sono trucchi per gabbare i gonzi, e se qualche paesano aveva parlato di lei come di una strega, ebbene, i paesani non conoscono né se stessi né le parole italiane. [...]

Non ho mai creduto all'esistenza di spiriti di trapassati né alla possibilità di comunicazione fra mondo dei morti e mondo dei vivi, prima di quel processo; tantomeno vi ho creduto dopo.

FB, 70

Qualcuno diceva che l'assassino era Allicchinu, l'impiegato cornuto. A prima vista non pareva possibile, quell'uomo era buono, incapace di far male a una mosca. Ma poi, vai e cerca, proprio quelli che sembrano pavidì e pacifici, al momento opportuno prendono fuoco... Chissà.

⁹² Teste: Siccome che sono un cittadino onorato e voglio aiutare la giustizia/ sono venuto qua di mia propria volontà per dirvi che Bannedda/ sa bruscia/ la strega la'/ ha incontrato il morto e che il morto le ha detto il nome dell'assassino// ora se volete saperlo chiedetelo a Bannedda medesima perché io non sono una spia// (minn. 52:40-58).

⁹³ La traduzione simultanea ha evitato l'uso di sottotitoli in italiano. Secondo Cabiddu, «[l]a scelta di non usare sottotitoli ma una traduzione approssimativa "in diretta" aumenta l'effetto di estraneità». Cfr. *Appendice*.

Sceneggiatura, s. 66	Film; scena del processo; minn. 53:02 - 54:35
<p>Giudice a latere: Giuri di dire la verità, tutta la verità, etc</p> <p>Bannedda (<i>in sardo</i>): No ti seo comprendinde po nudda</p> <p>Maresciallo: Eccellenza, traduco?</p> <p>Giudice: Traduca, traduca.</p> <p>Da questo momento le parole di Bannedda sono tradotte dal maresciallo.</p> <p>Bannedda: Sono stata visitata in sogno dalla vittima il povero ingegner Corvo. E esso, nel sogno, mi ha detto il nome del suo assassino.</p> <p>Giudice: Ma l'ingegnere l'ha visto in sogno o durante una seduta medianica?</p> <p>Bannedda: Sogno, sogno. Mi fa specie che un giudice prende per oro colato le chiacchiere dei paesani su stregonerie, sedute medianiche e faccende simili.</p> <p>Giudice: Io non ci credo di certo ma tutto il paese dice che...</p> <p>Bannedda: Le streghe non esistono, solo gli sciocchi credono che esistano, ma non è vero. Tutti trucchi. Se qualche paesano ha parlato di me come di una <i>Bruscia</i> vuol dire che sono ignoranti.</p>	<p>PUBBLICO MINISTERO Consapevole delle responsabilità e con il giuramento assumete davanti a Dio e agli uomini/ giurate di dire la verità nient'altro che la verità? Dica lo giuro//</p> <p>BANNEDDA Ddu giuru mancai non dd'apa cumprendiu nudda//</p> <p>PM Parla il sardo// traduco?</p> <p>GIUDICE Bravo/ traduci// prego// (<i>a Bannedda</i>) Allora/ voi conoscete l'assassino//</p> <p>BANNEDDA M'est presentau in su sonnu sa bonanima de s'ingegneri Corbu// iss'e totu in su sonnu m'at nau su nòmini de su chi dd'at mortu//</p> <p>PM Sono stata visitata in sogno dalla vittima l'ingegner Corbo e lui mi ha detto il nome dell'assassino//</p> <p>GIUDICE Sì/ ma l'ingegner Corbo vi è apparso in sogno o durante una seduta medianica?</p> <p>BANNEDDA In su sonnu in su sonnu// Mi fai cosa de meraviglia chi vissignoria giugighi e cretzada ancora a custas chiacchieras a pitzus de stregonerias e de bruscerias o cosas similis//</p> <p>PM Nel sogno nel sogno/ mi meraviglia signor giudice che lei dia ascolto a queste chiacchiere della gente//</p> <p>GIUDICE Ma io non ci credo però tutto il paese dice...//</p> <p>BANNEDDA Funt totus faulas/ is stregas no esistint/ totus faulas/ totus imbròllius//</p> <p>PM Le streghe non esistono/ tutte bugie tutte chiacchiere della gente//</p>

Giudice: Vabbè, lasciamo stare. Allora mi dica il nome dell'assassino.	GIUDICE Va bene va bene ho capito/ ditemi il nome dell'assassino//
Bannedda: L'assassino è <i>Culu"alluttu. Allicchinu.</i>	BANNEDDA Culu allutu Allicchinu//
Giudice: Chi??	GIUDICE Chi?//
Maresciallo: Culo acceso il Lecchino: è un soprannome.	PM Culo acceso/ il lecchino//
Giudice a latere: è il soprannome del signor Marinelli, l'impiegato si ricorda??	Giudice a latere Il soprannome del signor Marinelli//
Giudice: E perché proprio lui?	GIUDICE Ma perché proprio lui?
Bannedda: <i>Culu alluttu</i> è un uomo buono, incapace di far male a una mosca. Ma poi vai e cerca, proprio quelli che sembrano pacifici e timorosi, al momento opportuno prendono fuoco...	BANNEDDA Eh/ culu allutu est unu bravu òmini chi no fait mali a una musca ma poi/ bai e cica/ a su momentu bonu piga fogu e...//
	PM Lui è un uomo buono sa ma sa al momento poi sa un uomo com'è si incendia e...//
	GIUDICE Basta!

Nella sceneggiatura, le battute di Bannedda sono in italiano, un italiano venato di interferenze dialettali e tratti popolari, come il pronome personale *esso* riferito all'ingegner Corbo, deformato in *Corvo* nella sua deposizione, e l'impiego dell'indicativo dopo la locuzione *mi fa specie*. Ma il congiuntivo è impiegato con il verbo di opinione *credere*: *credono che esistano*.

Nel film, la vecchia afferma di essere stata visitata in sogno da *sa bonanima de s'ingegneri Crobu*, che il PM traduce con un asettico *vittima*, più appropriato per un tribunale (il termine è stato ripreso dalla sceneggiatura). Allorché il giudice chiede se il morto le si è presentato mentre dormiva o durante una seduta medianica (collocazione che ricorre tre volte nel romanzo; due volte nella sceneggiatura) e la donna risponde «ripetendo di aver sognato» (*in su sonnu in sonnu*) e si meraviglia che il giudice (*vissignoria*) creda ancora a tali sciocchezze. Nella battuta compaiono i termini *bruscerias* e *stregonerias* in sequenza, ma il secondo è un calco dell'italiano *stregonerie*. Le sedute medianiche sono *totus faulas totus imbroglius*, per «gabbare i gonzi», espressione dal sapore antico e popolare che nella scena scompare a favore

di una locuzione nominale: *totus faulas*, insomma, perché *is stregas no esistint*. E neanche il termine *stregas* esiste in sardo. Bannedda, affermando che le streghe non esistono, mette in discussione la credibilità della sua deposizione, che il giudice ascolta con sospetto. Il mistero si infittisce qualche riga dopo quando la donna afferma che se i paesani hanno parlato di lei «come di una strega, ebbene, i paesani non conoscono né se stessi né le parole italiane». Una persona che non ha nessuna conoscenza dell'italiano non può giudicare la competenza degli altri parlanti, oppure semplicemente non sa che significato possano attribuire al termine "strega". Di certo il sardo *bruscia* ha una precisa carica semantica e come tale è presentata Bannedda, che sin dal momento del giuramento dichiara di non aver capito nulla, ma risponde disinvolta alle domande che il giudice le rivolge in italiano.

Finalmente è fatto il nome del presunto colpevole: Allicchinu, il lecchino, soprannominato anche *culu allutu* ('culo acceso'), per la sua caratteristica di incendiarsi al momento opportuno. Nel romanzo non è chiaro se Allicchinu (o Allichinu) sia il nomignolo affatto lusinghiero affibbiato all'impiegato cornuto o se si tratti dell'ennesima invenzione di Atzeni che si diverte a giocare con la lingua sarda e a coniare nomi e cognomi dal suono evocativo. La locuzione «vai e cerca»⁹⁴ del romanzo traduce l'espressione sarda *bai e cica* usata da Bannedda («ma poi/ bai e cica/ a su momentu bonu piga fogu e...»).

Nel film, al sardo è assegnata inoltre «una funzione di mero contorno, di macchia di colore»⁹⁵ per caratterizzare il parlato; ma è perlopiù percepito come brusio indistinto, di alcune comparse. Se ne ha un esempio nella scena in cui i minatori si riuniscono davanti alla sede della direzione, sotto una pioggia battente: ognuno di loro brandisce una scarpa squagliata dall'acqua delle gallerie, e urla la propria rabbia. Le voci sono state aggiunte in postproduzione, ma nonostante le battute siano confuse, si distinguono alcune frasi in sardo. È un caso di "parola sommersa"⁹⁶, soluzione che permette al regista di collocare le voci nello spazio e renderle quasi intellegibili, affinché l'attenzione si concentri sull'azione - la protesta dei minatori - anziché sulla parola. I minatori rivendicano *is carpitass de Bakunin Saba*, perché quelle di Napoli *non balint nudda*⁹⁷.

⁹⁴ L'espressione, che in sardo significa 'chissà', è spia dell'italiano interferito o dialetto italianizzato (LOI CORVETTO 1995: 112).

⁹⁵ ROSSI (2006: 163).

⁹⁶ Cfr. CHION (2001).

⁹⁷ Richiedono «le scarpe di Bakunin» perché quelle di Napoli «non servono a nulla». Minn. 15:38-44.

Un sicuro indicatore di sardità sdoganato dal cinema di ambiente sardo già negli anni Sessanta⁹⁸ è l'esortativo *ajò*, impiegato in tre scene non contigue⁹⁹ : le prime due volte da Tullio Saba – di cui una seguita dal sostantivo *piciocus* – e la seconda da uno dei suoi amici musicisti. L'esortativo, anche con funzione di intercalare, potrebbe essere incluso nella categoria della sintassi nominale, vista la sua ampia ricorrenza non solo nel sardo ma anche nell'italiano regionale di Sardegna.

Dei regionalismi non sardi che presenti in alcuni capitoli del romanzo non si ha traccia nel film: gli epiteti *burino* e *bella lenza* (FB, 65-66), tipici del romanesco, coi quali il quindicesimo testimone descrive Tullio Saba - definito anche *gagà*¹⁰⁰, *lazzaro resuscitato*, *pidocchio ripulito*, *mezzo farabutto* e *morto di fame* (FB, 64-65) - non si ritrovano nella battuta del personaggio corrispondente:

È facile inventare leggende// per un po' vai lontano da casa poi quando torni dicono "ha ucciso un drago"/ "ha giocato nel Benfica" o "a Stoccarda aveva quattro donne"/ favole di questo genere// così è andata con Tullio Saba/ dice che in guerra si era fatto eroe/ secondo qualcuno aveva liberato l'Italia/ da solo// propaganda// sanno il fatto loro i comunisti in quanto a propaganda// ma lo vuol conoscere veramente? Io personalmente ho visto con questi miei occhi Tullio Saba imboscato a Cagliari/ periodo di guerra/ soldato? Gagà!¹⁰¹

Voce onomatopeica di origine francese, il termine *gagà*, d'uso comune dopo la prima guerra mondiale nei giornali umoristici italiani e ormai desueto, designa un «giovane affettato, che ostenta eleganza e raffinatezza»¹⁰². Nel film, più che nel romanzo, il sostantivo risulta quasi desemantizzato, ridotto a puro suono che lo spettatore sprovvisto della conoscenza del libro potrebbe non cogliere. L'espressione *murigare la merda*, ancora attribuita al quindicesimo testimone,

⁹⁸ Per i primi esempi dell'impiego di *ajò* in ambito cinematografico, si vedano *Una questione d'onore* di Luigi Zampa, del 1966, e *Barbagia. La società del malessere* di Carlo Lizzani, del 1969.

⁹⁹ Minn. 32:07; 35:04 e 60:14.

¹⁰⁰ Il termine è impiegato in maniera disinvolta da MENARINI (1955: 127) a proposito dell'ingresso di certi titoli di opere letterarie e cinematografiche nella «lingua parlata di ogni strato sociale [...] e] anche in quello pseudo-colto di certa gioventù moderna che oppone un atteggiamento di condiscendente tolleranza, quando non di ostentato disprezzo, verso tutto ciò che è tradizionale, e ritiene che sia cosa chic fare dell'ironia e del sarcasmo a ogni proposito. Alcuni esempi raccolti fra studenti e fra *gagà*, che rientrano in un costrutto idiomatico di grande attualità nella nostra lingua, mostrano chiaramente il modo d'impiego [...]».

¹⁰¹ Minn. 47:16 – 48.

¹⁰² GRADIT (1999-2000: 129).

manca nel film, che però si arricchisce della voce di un personaggio menzionato nel quindicesimo capitolo come un «napoletano camorrista», complice di Tullio Saba, di nome Gennaro o «qualcosa del genere» (*FB*, 65), e nuovamente nel trentunesimo in compagnia di «una truppa di suoi guaglioni» (*FB*, 117) ad acquistare la ferraglia che Tullio ha accumulato in seguito all'alluvione nel Sarrabus. In una scena del film, il napoletano si esprime nel suo dialetto, e non mancano i luoghi comuni e i termini spregiativi: «ma tenete proprio la capa tosta voi sardagnoli/ eh!», dove l'espressione *capa tosta* rimarca la testardaggine dei sardi, chiamati impropriamente *sardagnoli*¹⁰³. Un'altra voce di origine onomatopeica di area partenopea è *triccheballacche*¹⁰⁴, che Tullio Saba impiega nell'interrogativa «perché è venuto con tutto questo triccheballacche di gente?»¹⁰⁵, laddove il narratore del romanzo opta per il composto *guardaspalle*¹⁰⁶.

È interessante il trattamento riservato nel film ai toponimi e agli antroponimi sardi che abbondano nel romanzo. Il censimento dei nomi di luogo e di persona mi ha permesso di evidenziarne l'effettiva frequenza nel film e di rilevare quali sono stati ripresi nella sceneggiatura e successivamente nelle battute degli attori, e quali sono stati aggiunti *ex novo*. Di questi termini forniamo anche la trascrizione fonetica per analizzare la pronuncia di un parlante madrelingua sardo – non doppiato:

Tratti	Romanzo	Film
Antroponimi	Tullio Saba (non è menzionato nei capitoli: II; III; IV; VII; VIII; X; XI; XIII; XVI; XVII XVIII; XXI; XXII; XXVI; XXVII; XXVIII); Arremundu Corriatzu (II cap.); Edigardu Saba, Wilson, Peppi Mustazzolu, Salvatore Poddighe (III cap.); Peppi Saba (IV); Antoni Saba; Tullio Saba; donna Margherita, Dolores Murtas; (V); Totoi Zuddas (V; XII); Giuditta Zuddas (XII); Bachisio Meloni (VI);	Tullio Saba Arremundu Corriatzu [arra'mundukɔr:'jatsu] Dolores Murtas [do'loreze'murtaza] Donna Margherita Antoni Saba [an'tōni'zaba] Giacomo Serra Ulisse Arda Schintu Locci Puddu Efisio Giua Bannedda ¹⁰⁸ Emilio Lussu (culu allutu) Allichinu [kula:l:'ut:al:'k:inu]

¹⁰³ <http://www.treccani.it/vocabolario/sardegno/>. L'aggettivo *sardagnolu* compare per la prima volta nel film di Mario Mattoli, *Vendetta...sarda* (1952), in una battuta del cuoco “sardo” Carlo Porcheddu, interpretato dal napoletano Carlo Croccolo.

¹⁰⁴ <http://www.treccani.it/vocabolario/triccheballacche/>. Il termine, ripreso dall'ambito musicale, è inserito in una sequenza nella quale la musica gioca un ruolo molto importante.

¹⁰⁵ Min. 61:09.

¹⁰⁶ «È uno di voi?» ha chiesto Tullio Saba e, sentendo il loro silenzio ha riattaccato subito «Se è uno di voi, perché non mi ha aspettato solo, qui, per parlare da uomo a uomo? Perché è venuto coi guardaspalle? Ha paura? Che uomo è?» (*FB*, 96).

¹⁰⁸ I nomi scritti in grassetto sono stati aggiunti nel film.

	don Sarais (VI; VIII); Angelino Marrocu, Giacomo Serra, Lussu, Bassino ¹⁰⁷ (il cane), Trottrodda (la perpetua) (XIV); Ulisse Arda; Don Sarrabus; don Sarrastis (VII); Allicchinu (XVIII); Piseddu (XX); Edvige Zuddas (XXIII; XXIV; Luisa Raccis, Velio Spano (XXIX)	Edvige Zuddas [edi'vidʒe'tsud:aza]
Toponimi	Guspini; (I; IV; VI; VII; XXIV) Cagliari (III; V; XXIV; XXIX; XXX; XXXI) Arbus (III; V) Santu Ingiu (VI; XXIV) Montevecchio (VI; XIV; XX) Carbonia (VIII; IX; IX; XIV; XV; XIX) Marmilla (XX; XXIV; XXIX); Sarrabus (XXIX; XXXI) Su Brugu (Cagliari) (XXX; XXXI) Sardegna (XXIV; XXIX) San Giovanni, Aristanis, Baratili, Gallura (III); Campidano (IV); Assemini, Buggerru, Ussana (V); Quartu (VI); Domus de Maria (VII); Bacu Abis, Rosmarino (quartiere di Carbonia ¹⁰⁹), Part'e Olla (IX); Mogoro, Ales (XVII); Pertusola (XIX); Gonnos; Villacidro (XXII); Santa Giusta, Gonnosfanadiga, Tuili, Sant'Elia, Seddori (XXIV); via Roma (Cagliari), (sassarese) (XXIX); Giba (XXX).	Guspini; Nuraghe Losa ; Carbonia; Bacu Abis ['baku'abizi]; Cagliari; Marina (quartiere di Cagliari); Sardegna; Giba; Stampace (Cagliari); Su Brugu (Cagliari).

Il numero delle persone sarde narrate o anche solo menzionate nel romanzo subisce un taglio drastico, ma come per compensare la mancanza dei nomi e cognomi squisitamente sardi omessi nel film, si introducono diversi personaggi fortemente caratterizzati sul piano linguistico, tra cui spicca la *bruscia* Bannedda.

¹⁰⁷ «Bassino era il nome del cane, in sardo significa vaso da notte, il prete era uno di quegli spiritosi che si divertono ad appiappare nomi insultanti anche agli amici più cari, il cane era Bassino, la perpetua Trottrodda, che non vuol dire nulla, ma è un insulto.» (FB, 60). *Bassino* è calco del campidanese *bassinu*: «cantero, pitale (a Cagliari per ischerzo anche il 'cappello a cilindro')» (DES, 156).

¹⁰⁹ Indicato anche nella sceneggiatura.

Negli anni Cinquanta, quando gran parte della popolazione sarda aveva difficoltà a parlare l'italiano, un personaggio come quello della "strega" campidanese sarebbe parso la regola e non l'eccezione. La testimonianza di Bannedda ricrea una situazione abituale del passato, oltre ad avere una forte valenza simbolica, come chiarito da Cabiddu:

La testimonianza del Giudice, che rievoca il processo a Tullio e compagni, racconta di una "comunità intera" che mente sapendo di mentire per depistare e costruire false prove, per proteggere i suoi membri: qui Sergio dà conto dei due codici di "sentire la giustizia" in conflitto tra loro. Il mio problema era come trasporre questa profonda verità, questa "differenza" etica. C'era da sottolineare il concetto di una comunità che vive un'incomprensione profonda e non condivisione di codici giuridici, tra la percezione di cosa è giusto da parte del "popolo" ("giustizia" popolare) e la legge (lo Stato), ho risolto (credo profondamente fedele e dentro la ricchezza nascosta del "testo") con una frattura linguistica decisa affidata ad un "personaggio" della tradizione, la *bruscia*, figura riconosciuta come detentore di saperi comunitari, che qui dà voce nella sua lingua a tutta una comunità che si muove come un corpo unico; la sua azione ha significato maggiore proprio perché la scena è ambientata in un luogo istituzionale dove si amministrano leggi "italiane"¹¹⁰.

Dall'elenco dei nomi riportati nella tabella, si evince che la sceneggiatura ha accolto solamente i nomi che ricorrono più frequentemente nel romanzo: Guspini, Carbonia, la Marmilla, il Sarrabus, Cagliari e i relativi quartieri storici (la Marina, su Brugu e Stampace – l'unico non presente nel romanzo), più San Giovanni (Suergiu), Bacu Abis e Giba, alcuni dei quali sono i luoghi in cui è ambientata la storia (Guspini, Carbonia, Cagliari). Manca il riferimento a Montevecchio, che ha ospitato gran parte delle scene girate in miniera; l'assenza può essere imputata al costante richiamo a Carbonia come centro minerario più grande e conosciuto anche fuori dall'isola. Nella seconda sequenza del film è menzionato un luogo che non compare nel romanzo, il Nuraghe Losa, probabilmente funzionale al testo filmico per contestualizzare la vicenda in Sardegna attraverso riferimenti a uno dei suoi monumenti più tipici. È aggiunto anche il quartiere di Stampace a Cagliari, dove si troverebbe la mammana di cui parla una delle ultime testimoni¹¹¹.

¹¹⁰ Cfr. *Appendice*.

¹¹¹ La testimonianza è tratta dal XXXI capitolo, nel quale si legge: «Nel frattempo, un altro problema: aveva messo incinta una compagna, e non aveva alcuna intenzione di sposarla, né voleva convincerla a andare ad abortire da una mammana, per paura che assieme al figlio ci restasse la madre» (*FB*, 118). Il termine *mammana*, sinonimo di 'levatrice', è diffuso soprattutto nell'italiano centro-meridionale. Cfr. la definizione nel dizionario Treccani: <http://www.treccani.it/vocabolario/mammana/>.

Bisogna notare una discrepanza geografica, sia nel libro che nel film: né Guspini né Gonnosfanadiga né tantomeno Montevecchio si trovano in Marmilla, di cui si parla nei capitoli XX, XXIV e XXIX. Nel romanzo il direttore sostiene di essersi trasferito in caserma durante lo sciopero e di essere tornato alla miniera una volta finiti gli scontri; poiché non è menzionato nessun altro paese, il narratore deve aver collocato la caserma lontana dal centro minerario, magari proprio in Marmilla. Ma nel film la località non ha nessuna attinenza né con le donne di cui parla il maresciallo né con la caserma, e anzi la finestra della direzione si affaccia sul piazzale della miniera dove passano i lavoratori e le lavoratrici di cui il direttore incrocia gli sguardi infuocati. La battuta filmica è incoerente rispetto al contesto geografico, ma di questo può accorgersi solo lo spettatore sardo; per il pubblico continentale che non conosce la geografia della Sardegna, la Marmilla è un luogo come un altro, e l'inesattezza passa inosservata.

Mancano tutti i paesi che Sergio Atzeni aveva intenzione di raccontare se fosse vissuto ancora¹¹², ma Cagliari è presente ed è viva, sia nel romanzo sia nel film, e alla città Cabiddu rende omaggio in molte scene dell'ultima parte, nonché in svariate battute, in ricordo di Atzeni, per amore verso Cagliari:

E così sono arrivata a Cagliari/ non c'ero mai stata// ho provato un'emozione fortissima// tutto mi pareva incredibilmente grande/ colorato// la gente/ le vetrine// un sogno¹¹³.

La sera era tiepida/ la città profumata/ l'aria appena mossa da un vento leggero// dietro la cima di un palazzo alto/ in direzione del porto/ ho visto un alone d'argento che s'innalzava// era la luna/ un quarto di luna splendente¹¹⁴.

Il figlio di Bakunin è il primo film che mostra Cagliari in tutta la sua bellezza, dai portici di via Roma agli stretti vicoli di Castello, dalle rovine della Marina all'ampia vista sul mare e la città che regala la terrazza del Bastione San Remy, nell'inquadratura finale.

¹¹² «Però io credo sia importante raccontare anche Cagliari, anche Guspini, Arbus, Carbonia: se avrò vita cercherò di raccontare tutti i paesi, uno per uno, e tutte le persone, una per una.» (ATZENI 1996: 79).

¹¹³ Min. 09: 40.

¹¹⁴ Min. 61:42.

III.3.3.1 Il turpiloquio

Altri due attori non sardi il cui parlato è caratterizzato dall'immissione di espressioni dialettali sono Massimo Bonetti (Giacomo Serra) e Claudio Botosso (Ulisse Ardaù). Nella scena che abbiamo scelto di riportare, i due minatori hanno un animato scambio di battute con il capo del personale, Locci:

FB, 53-54

Un giorno ci mandano alla settima, la galleria più in fondo, nelle viscere della terra, [...]. L'ultima ha sempre un nome di donna, Margherita, Cristina, Elena, forse perché le gallerie così in fondo sono pericolose, infedeli, ambigue e figlie di puttana proprio come le donne.

Sceneggiatura, s. 50	Film, min. 21:27-51
Sorvegliante Locci: Saba e Ardaù, alla Elena.	LOCCI Saba Ardaù Puddu alla Elena//
Serra: Locci ma mi che sei un bastardo. La Elena è chiusa da mesi, <u>è sempre allagata</u> . Questi sono nuovi non hanno le palle. Lì sotto ci crepano.	ARDAU Io non ci sono mai andato così in fondo/ bagassa di sua mamma//
Capo sorvegliante: Ah sì? Allora ci mando pure a te Serra, così gli tieni compagnia.	SERRA Locci/ mi' che sei un bastardo// la Elena è chiusa da mesi// questi qua sono nuovi/ non hanno le palle/ ci crepano là sotto!
Ulisse: <u>Cazzo</u> , io non ci sono mai andato così in fondo, <u>dicono che è trecento metri nelle viscere della terra</u> . Bagassa di sua mamma!	LOCCI Ah sì? Allora ci mando pure te Serra così gli tieni compagnia!
Tullio: Trecentocinquantadue metri! Beh! Andiamo?	

Giacomo Serra apostrofa il capo del personale con un «mi' che sei un bastardo», dove *mi'* è l'imperativo del verbo *mirai*, 'guardare'. I nuovi sono inesperti, *non hanno le palle* - 'il coraggio' o 'la competenza' - per lavorare in una galleria chiusa da mesi, pericolante e pericolosa. Serra, da minatore navigato e temerario, si può permettere di alzare la voce con Locci per prendere le difese dei suoi compagni ed esibire il suo ruolo di leader. Si noti anche l'omissione dell'enunciato *è sempre allagata* nella battuta filmica.

Ulisse Ardaù reagisce con un'eloquente imprecazione: *bagassa di sua mamma* - posta in chiusura di turno nella sceneggiatura. Calco della colorita espressione sarda *bagassa (d)e mamma sua*, è usata come insulto ma anche come interiezione per esprimere rabbia e disappunto. In italiano la locuzione potrebbe essere resa con un poco gentile 'figlio di puttana', che rimanda al testo originale, dove l'epiteto è

riferito a tutte le donne. Il turpiloquio è presente anche nella battuta della sceneggiatura, che esibisce inoltre un attacco marcatamente disfemico («Cazzo»). L'enunciato «dicono che è trecento metri nelle viscere della terra», vistosamente didascalico e in contrasto con il tono dell'intera battuta, è stato omesso successivamente, assieme alla battuta successiva di Tullio.

Il termine *bagassa*, entrato nel repertorio sardo attraverso il catalano *bagassa*, è il corrispettivo regionale dell'italiano *bagascia*¹¹⁵, e ricorre diverse volte nel film – la prima volta pronunciata dal quarto testimone a proposito della moglie di suo fratello, una Saba - anche nella polirematica *fill'e bagassa*, 'figlio di buona donna', entrambi totalmente assenti nel romanzo. L'espressione compare due volte, la prima nella scena della serenata a Edvige Zuddas, dove l'amico musicista si rivolge a Tullio Saba dicendogli *bellu fill'e bagassa chi ses/ o Tullio*¹¹⁶, la seconda preceduta dal superlativo assoluto, *unu grandissimu fill'e bagassa*, incastonata in un discorso interamente in italiano¹¹⁷. Trattandosi di una locuzione molto comune e diffusa nel linguaggio colloquiale e gergale, lo spettatore, sardo e non, non fatica a riconoscerne ed apprezzarne la carica ipocoristica e non può fare a meno di ridere o sorridere: si può forse affermare che il regista la inserisce per creare un elemento di unione e familiarità con i personaggi del film, e accorciare la distanza tra la realtà e la finzione.

La presenza del turpiloquio è maggiormente evidente nel parlato filmico che nel romanzo. A parte il caso di *bagassa* e dei suoi derivati, nel film si ritrova un *coglione*, pronunciato da Tullio Saba e ripreso da un dialogo tra Ulisse Ardaù e Giacomo Serra riportato nel XIV capitolo («Far crollare una galleria in testa a un padre di famiglia che si guadagna il pane in fondo a un pozzo? Manco se Stalin viene qui a chiedermelo di persona. Non può essere così coglione» *FB*, 57).

La frase «era intrigato con la famiglia di una prostituta» (*FB*, 65) è leggermente più marcata in disfemia nella versione cinematografica, dove *prostituta* diventa *puttana*. In un'altra scena, i toni di una conversazione tra uomini, in piazza, si fanno più espliciti rispetto a quelli riferiti dal settimo testimone nel romanzo: la

¹¹⁵ Per l'italiano, cfr. vocabolario online Treccani: <http://www.treccani.it/vocabolario/bagascia/>. Per il sardo, cfr. PORRU (1832); SPANO (1852); FARINA (2002); PUDDU (2000-2015).

¹¹⁶ Min. 62:27.

¹¹⁷ Archivista testimonianza: Bel tipo quel Saba/ pieno di invenzioni/ unu grandissimu fill'e bagassa// l'ultima volta che l'ho visto aveva il capannone al porto// dopo l'alluvione fu necessario organizzare strutture di raccolta e distribuzione degli aiuti// a capo di una fu nominato lui// requisì un capannone e cominciò ad ammassarci tutto quello che arrivava// con quella roba ci trafficava/ Dio solo sa come/ "a fin di bene" dicono certi/ anche nel suo interesse/ dico io/ pare che le cose di valore se le portasse a casa// (min. 66:08).

frase «se avevano saltato la cavallina in sacrestia» (*FB*, 29), ironica e aggraziata pur nell'immagine peccaminosa che veicola, è esplicitata nella modifica «quale delle donne avesse fatto le porcherie col prete»¹¹⁸. La variazione diacronica e quella diamesica entrano in gioco: sebbene l'azione sia situata negli anni Trenta/Quaranta, il film tende a livellare il parlato sul neo-standard o italiano dell'uso medio contemporaneo, per cui tutte le espressioni dal sapore aulico o letterario sono espunte dai dialoghi del film. Citando Menarini, potremmo osservare che alcune «espressioni dialettali o popolari, tipiche di determinate regioni o ambienti, e pressoché sconosciute fuori da quei confini, [...] trasportate sulle schermo non vanno, mentre altre, in analoghe condizioni, risultano immediatamente perspicue, piacciono e subito attecchiscono»¹¹⁹.

*Bai bai/ fragaddi sa udda*¹²⁰ è la battuta di Antoni Saba rivolta al cane, il cui fiuto infallibile smaschera la colpevolezza della moglie del direttore Sorbo. Nel film è presente anche la polirematica *metterla nel culo*, col significato di 'fregare, imbrogliare, raggirare', impiegata da Claudio Botosso (Ulisse Ardaù) in una scena che ha per protagonisti Locci (Giuseppe Boy), il capo del personale, e i minatori. Locci è incaricato di leggere il testo dell'accordo scritto dal direttore e menzionato sia nel romanzo (*FB*, 81) che nella testimonianza dell'uomo¹²¹:

Locci: Chi vuole tornare al lavoro deve sottoscrivere un patto di collaborazione con la direzione/ l'abolizione della commissione interna per la sicurezza/ divieto di ricreare le precedenti organizzazioni sindacali/ divieto di mantenere organizzazioni di partito tra il personale/ divieto di sciopero per almeno due anni//

Ardaù (*fa una pernacchia*): Locci/ mi' che sei un crumiro// a te te la metteranno sempre in culo//

Locci: Ardaù non fare tanto il barroso/ se hai tempo da perdere va' a casino e lascia in pace chi vuole lavorare!

¹¹⁸ Min. 12:54.

¹¹⁹ MENARINI (1955: 157).

¹²⁰ «Vai vai, odorale la figa» (min. 12:40).

¹²¹ Min. 43:30.

Ulisse Ardaù accusa Locci di essere un *crumiro*¹²²: l'enunciato ha la stessa struttura sintattica e lo stesso tono sfoggiati da Giacomo Serra in una scena analizzata precedentemente. Né il termine *crumiro* né l'eloquente proposizione successiva, che completa e rafforza l'epiteto, si ritrovano in Atzeni. Locci invita il minatore a *non fare tanto il barroso*, espressione dell'italiano regionale sardo che significa 'non fare lo sbruffone, il gradasso', e lo esorta ad andare *a casino*, ossia, disfemisticamente, a tornarsene a casa, se non ha voglia di lavorare. In un breve scambio di battute sono impiegate due locuzioni alquanto vivaci (*metterla nel culo a q.no* e *andarsene a casino*), la prima panitaliana, la seconda tipica dell'italiano regionale sardo, che rivelano una situazione comunicativa informale, tra persone della stessa condizione o estrazione sociale, dove la tensione è smorzata dall'elemento comico – la pernacchia di Ardaù.

Il termine *culo* ritorna nella deposizione di Bannedda, in sardo e in italiano; *finocchio*, per 'omosessuale', è presente nella testimonianza di Locci. Si annoverano inoltre un *fottersene* nella battuta pronunciata da Ulisse Ardaù («Serra se ne fotte del cottimo») e l'insulto *bastardo* (due occorrenze). Uno dei testimoni anziani riferisce un *coglionare* - voce popolare con il significato di 'raggirare, imbrogliare' - nell'enunciato «nel lavoro di galleria c'è poco da coglionare/ esce l'uomo come è veramente»¹²³ - mentre il termine *cazzata*, sinonimo di "stupidaggine, fesserie", ricorre una sola volta.

Si hanno due occorrenze di *cazzo*¹²⁴ in due domande a struttura identica (ALLOCUTIVO + CHE CAZZO + SV), una rivolta a Tullio Saba («Tullio/ che cazzo stai scrivendo?») e la seconda, nella stessa sequenza, a Giacomo Serra («Serra/ che cazzo hai combinato?»): in entrambi i casi il turpiloquio sostituisce il *cosa* delle interrogative¹²⁵.

Il largo impiego di termini disfemici sembrerebbe confermare la conclusione a cui giunge Alberto Menarini, secondo il quale

¹²² Il termine *crumiro*, di uso corrente dell'italiano sindacale, è un trasporto del francese *kroumir*, calco dell'arabo classico *khrumīr*, nome degli abitanti della Crumiria, nella Tunisia occidentale, famosi per le scorrerie e le razzie nell'Ottocento, che ora designa il dipendente che lavora anche in occasione di scioperi, in opposizione alle direttive del sindacato o alle ragioni comuni dei colleghi scioperanti. Si veda la definizione nel dizionario Treccani: <http://www.treccani.it/vocabolario/crumiro/>.

¹²³ Min. 21:53.

¹²⁴ Parola *passepertout*, cfr. TRIFONE (1993).

¹²⁵ RADTKE (1993: 235) ha dimostrato la desemantizzazione di certe voci di origine sessuale, tra cui *fottersene*, entrate a far parte a pieno titolo dell'italiano *colloquiale* attraverso il linguaggio giovanile.

[l]a ricerca di espressioni popolari, basse o gergali, è più che altro dovuta [...] all'intento superficiale di colorire con qualche facile pennellata l'ambiente in cui si svolge la scena, di presentare personaggi convenzionalmente aderenti alla loro parte. Questi sforzi, giustificabili in genere nelle intenzioni se non sempre riusciti nella misura e nella forma, vengono per la verità intensificati quando si abbiano film di ambiente nettamente circoscritto, per i quali non sarebbe ovviamente possibile adottare un tipo di parlato neutro, o ancor peggio contrastante con i presupposti psicologici o professionistici dei personaggi.¹²⁶

Sarebbe quindi la necessità di una maggiore aderenza al parlato informale e di una più verosimile caratterizzazione dei personaggi a giustificare l'uso massiccio del turpiloquio nel medium cinematografico.

Nondimeno, solo quarant'anni prima, Menarini avrebbe condannato il dilagare «della volgarità e della licenziosità [...], le intemperanze, e le scurrilità o le oscenità» che forzano «la smania veristica sino a far[e del cinema] uno specchio fin troppo fedele della libertà di linguaggio che caratterizza i nostri tempi [...]»¹²⁷.

III.3.4 L'elemento musicale tra modernità e tradizione

Nel film, le musiche svolgono una precisa funzione narrativa, a partire da quelle extradiegetiche composte da Franco Piersanti che fungono da raccordo tra le varie sequenze, mentre i brani suonati e cantati a livello interno¹²⁸ sono un continuo rimando al testo atzeniano. Attraverso l'inserimento di brani jazz e swing immediatamente riconoscibili, Cabiddu celebra la «scoperta di un nuovo mondo/musica vissuto nel dopoguerra anche in Sardegna»¹²⁹.

Il narratore del XXIV capitolo è un musicista che racconta di essere entrato a far parte dell'orchestra di Cesarino Cappelluti subito dopo la guerra e di aver incontrato Tullio Saba a Guspini «al principio del cinquantuno» (*FB*, 92). Da quel momento, ha inizio la carriera di cantate di Tullio che, ricorda il musicista,

¹²⁶ MENARINI (1955: 160).

¹²⁷ MENARINI (1955: 182).

¹²⁸ Cfr. MICELI (2000).

¹²⁹ CABIDDU (2014: 200).

[c]ome cantante di matrimoni [...] era una frana, la voce era poca, sulle note alte stiracchiava da far paura, e quella poca mancava per almeno quattro giorni alla settimana. A volte i suoi giochi di parole allusivi in dialetto durante i pranzi irritavano lo sposo o qualche amico dello sposo; nascevano guai, risse. Suscitava fastidio anche il suo modo di vestire, faceva di tutto per imitare un attore americano che a quel tempo era famoso, ora il nome non lo ricordo... Di notte bevevamo e Cesarino suonava canzoni americane, Tullio cantava, era tutt'un'altra cosa, la voce notturna di quel matto faceva venire i brividi alla schiena, non so perché; c'è una canzone che vorrei ancora sentirgli cantare, faceva *Me and my gin*, si sentiva ch'era la sua canzone (FB, 93-94).

Nella sceneggiatura, quel musicista anonimo ha un nome, Agostino; all'inizio della sua testimonianza, la sedicesima del film, racconta di come l'orchestra di Cappelluti, di cui lui e Tullio fanno parte, si procura da vivere nel dopoguerra: «in giro per la Sardegna a suonare per matrimoni cresime battesimi». Tullio Saba è la voce del terzetto, e nel suo repertorio si sono solo canzoni tradizionali in sardo: *Sa bellea de Clori*, poesia di Paolo Mossa (Bonorva, 1821 – 1892), poeta noto per «il giro musicale delle strofe, il gusto del sottile gioco verbale»¹³⁰, musicata dalla Cappelluti band, e la ninna nanna *Cuccu meu*, anonima. Mentre Tullio canta, la voce off del testimone racconta che «i suoi giochi di parole allusivi/ in dialetto/ se divertivano le donne quasi sempre irritavano lo sposo e nascevano guai risse»¹³¹.

Il sardo è la lingua dell'allusione, del motto di spirito¹³², che Tullio usa per divertire le spose e gli invitati ai matrimoni, l'inglese è l'idioma del corteggiamento e delle serenate notturne. Tullio si esibisce in una interpretazione di *God Bless The Child* di Billie Holiday e Arthur Herzog (1939), scarabocchiata su un pezzo di carta – presente nello spazio diegetico e inquadrato in PP dalla mdp - in un inglese maccheronico che cerca di riprodurre la pronuncia¹³³:

Ies the strong ghet's moar/ uai the uick uans feid/ empti pochets don't/ eiven meid the grein/
Gad blees the ciaild/ the ciaild thets gad/ is oun¹³⁴

¹³⁰ BRIGAGLIA (2008: 237).

¹³¹ Min. 50:43.

¹³² A proposito della varietà campidanese, e in particolare del cagliaritano, Atzeni sosteneva che fosse «idioma straordinariamente ricco, adatto all'insulto, all'invettiva, al racconto buffo», cfr. SULIS (1994: 37).

¹³³ Min. 59:18.

¹³⁴ Il testo originale è *Yes, the strong gets more / While the weak ones fade/ Empty pockets don't ever make the grade/ Mama may have, Papa may have/ But God bless the child that's got his own/ That's*

Solo alcune parole sono state risparmiate dalla deformazione grafica: l'articolo *the*, l'aggettivo *strong*, la negazione *don't* e *is*, terza persona singolare del verbo *to be*, tempo presente. Ovviamente, l'articolo *the* è uno dei lemmi più frequenti dell'inglese¹³⁵ e il suo spelling è noto a chiunque abbia una conoscenza anche minima della lingua. La grafia di *strong* e *is* coincide con la loro pronuncia, mentre lo stesso non si può dire per i termini *while* (*uai*), *gets* (*ghet's*), *more* (*moar*), *child* (*ciaild*), ecc. Si noti però l'accortezza della trascrizione fonetica di *more* (/ˈmɔː/), per il quale l'apertura della *o* è segnalata dall'aggiunta di una *a*. *Gets* prende l'apostrofo probabilmente per influsso dell'esortativo *let's* (*let us*), molto diffuso nei titoli e nei testi di canzoni inglesi e americane.

Le musiche e le canzoni di queste sequenze sono intradiegetiche¹³⁶, in quanto collocate nel luogo e nel tempo dell'azione. Sono musiche che posseggono inoltre un profondo valore semantico, sia in relazione agli eventi e alle conseguenze che le musiche avranno sul corso della storia, sia per la funzione assegnata alle lingue impiegate. Il sardo diverte e allude, l'inglese seduce e fa innamorare: due codici capaci di coniugare due mondi contrapposti ma in fondo complementari: la tradizione e la modernità. Per entrambe, vige la regola della decodificazione o riscrittura in funzione della parlata orale, viva e cangiante. La musica, popolare e pop, viaggia sulle frequenze dell'oralità; è eredità del passato (sardo) o propagazione del presente (americano), ma sempre e comunque espressione della cultura di un popolo, patrimonio da salvaguardare e tramandare. Alla musica Sergio Atzeni dedica un'attenzione particolare, che si ritrova tanto nella sua attività giornalistica, del periodo 1966-81, quanto nei suoi romanzi (*Il figlio di Bakunin*, *Il quinto passo è l'addio*, *Bellas mariposas*) e ancora nei suoi *Racconti con colonna sonora*¹³⁷, e alla sua passione Cabiddu rende omaggio nella sequenza dedicata alla breve carriera da cantante di Tullio Saba.

got his own. abbiamo trascritto le parole direttamente dal film, in quanto la canzone non è ripresa dal romanzo.

¹³⁵ 8.878.597 occorrenze solo nel corpus Internet-EN (Internet texts in English) presente nel database IntelliText.

¹³⁶ O *musiche da schermo*, secondo la denominazione di CHION (2001).

¹³⁷ Pubblicati postumi da il Maestrato nel 2002.

III.3.5 Le forme della lingua: scrittura, oralità, recitazione

Oggetto del presente paragrafo sarà il parlato-recitato de *Il figlio di Bakunin*, a confronto con lo scritto-parlato che caratterizza la lingua del romanzo, che nelle intenzioni dell'autore doveva riprodurre una corralità di voci, ognuna con uno stile e un accento riconoscibili. Atzeni parte dalla mimesi del parlato per approdare all'artificialità dello scritto, un testo dalla natura ibrida e ingannevole che ben si presta alla trasposizione orale. Nel film, è come se le narrazioni delle voci del romanzo tornassero alla loro forma primigenia, superando la pseudo oralità che le contraddistingue sulla pagina scritta.

Tra gli aspetti «propriamente linguistici ma non peculiari [...] della fenomenologia del parlato» rientrano «la mistione dialettale tanto nel livello lessicale che fonetico»¹³⁸. Tale “mistione” è facilmente riscontrabile, nel romanzo, nell'idioletto di Dolores Murtas, donna di servizio in casa dei Saba, che inserisce termini di area dialettale in un tessuto linguistico caratterizzato dai fenomeni propri dell'italiano dell'uso medio. Questo impiego della lingua, «prevalentemente parlato, ma anche scritto [...] in situazione di media formalità, oltre che di informalità»¹³⁹, pervade l'intero tessuto linguistico del romanzo, spesse volte in maniera addirittura più pronunciata rispetto al parlato filmico. Quest'ultimo è ripreso quasi per intero dalle pagine del romanzo, alleggerite di gran parte delle informazioni che riguardano le vite e il passato dei testimoni.

Un'altra caratteristica del parlato de *Il figlio di Bakunin* è la presenza di monologhi nelle testimonianze – non sono previsti scambi dialogici con l'interlocutore - e di dialoghi nelle scene rievocate dai testimoni. I monologhi¹⁴⁰ hanno un'estensione che va da un minimo di 29 parole (la testimonianza dell'impiegato comunale, aggiunta in sceneggiatura) a un massimo di 458 (la testimonianza dell'amante di Tullio Saba). «Il tipo monologico può essere definito come il tipo di parlato prodotto estesamente da un parlante che non preveda interruzioni fino all'esaurimento del proprio discorso»: le testimonianze più brevi sono concentrate in un unico turno fonologico, che gli attori ripetono con un ritmo

¹³⁸ NENCIONI (1983: 128).

¹³⁹ SABATINI (1985: 156).

¹⁴⁰ CICALESSE (1999) ha individuato tre sottotipi di monologhi: monologo spontaneo (pensare a voce alta); monologo scarsamente pianificato (ampliare appunti); monologo pianificato (ripetere a memoria o leggere a voce alta). I monologhi dei personaggi del film appartengono a quest'ultimo tipo, nonostante vogliano dare allo spettatore l'impressione di realismo e spontaneità.

“da recitazione”, con le pause concertate che spesso coincidono con quelle suggerite dalla punteggiatura della pagina scritta. «L’intonazione fa parte della grammatica del parlato»¹⁴¹, «conferisce al discorso il suo valore autentico»¹⁴² e gioca un ruolo fondamentale sia nella formulazione del messaggio che nella ricezione e comprensione dello stesso da parte del ricevente, ma può essere anche una spia dell’artificiosità dell’enunciato, almeno sul piano dell’esecuzione:

I: Stanotte ho sognato Tullio Saba. Aveva la pelle del viso bianca come cera, e gli occhi spalancati, spaventati, o forse un po’ tristi ... Una camicia militare americana del tempo di guerra, lacera, a brandelli. (p. 11)

Testimone I: Stanotte ho sognato Tullio Saba/ aveva la pelle del viso bianca come cera/ e gli occhi spalancati spaventati / e tristi // la camicia militare del tempo di guerra tutta strappata//

V: Uno è nascere nobili e ricchi, un po’ di vanità si può capire, il paese non critica, [...], ma nascere come Antoni Saba, nipote di servo, e montarsi la testa come si è montato lui negli anni di buona fortuna, a cosa può portare? Sciagure! (p. 19)

Testimone VI: Uno è nascere nobile e ricco/ un po’ di vanità si può capire/ il paese non critica// ma nascere come Tullio Saba/ nipote di un servo/ e montarsi la testa come si è montato lui a cosa può portare? A sciagure!

Ma:

XII: In quei primi mesi della sua solitudine si può dire fossi l’unica amica di donna Margherita. Le avevo mantenuto il rispetto e l’affetto che avevo sempre avuto. Una signora è una signora, ricca o povera che sia. Qualche sera veniva in sartoria. Sedeva. Non parlava (p. 46).

¹⁴¹ CRESTI (1987: 35).

¹⁴² LEPSCHY (1978: 130).

Testimone IX: In quegli anni/ della sua solitudine/ ero l'unica amica di donna Margherita/ le avevo mantenuto il rispetto e l'affetto di sempre // una signora è una signora ricca o povera che sia// qualche sera veniva a trovarmi in sartoria/ si sedeva/ ricamava//

Come possiamo notare dalla posizione delle barre nell'ultimo esempio, il sintagma preposizionale «della sua solitudine» è pronunciato come un gruppo tonale a sé stante, slegato dal primo dal quale invece dipende. Tale realizzazione, non tenendo conto della punteggiatura del testo originale, fa sì che il sintagma risulti topicalizzato, come se fosse il portatore dell'informazione principale. L'effetto di "falsa oralità" è conferito tanto dalla velocità e dalla precisione con le quali alcuni testimoni proferiscono le battute – o, nei casi opposti, dall'affettazione delle pause – oppure dal doppiaggio, che non ammette nessuna "sporcatura" della voce (ripetizioni, false partenze, esitazioni, ripensamenti, refusi ecc.) e garantisce un volume e un tono perfettamente modulati.

Non abbiamo riscontrato casi di «simultaneità e d'interferenza dei turni dialogici, fenomeni ovviamente tipici del parlare naturale, ma o annullati dalla linearità della scrittura o concertati artificialmente»¹⁴³, e questo perché il parlato-recitato è pianificato e controllato anche nell'esecuzione concreta. Tra gli altri fenomeni ascritti all'oralità ma assenti nel film ricordiamo la ridondanza, lo spreco, l'autocorrezione, l'interruzione, i refusi, le esitazioni, le false partenze e le parole sospese.

Registriamo casi di interiezioni: «Ah ho capito!»¹⁴⁴(secondo testimone); «Eh/ il re dei re/ è nato un povero Cristo»¹⁴⁵ (Antoni Saba); «Eh/ Serra se ne fotte del cottimo!»¹⁴⁶ (Ulisse Ardaù); «Eh/ a volte l'armatura ben fatta non basta»¹⁴⁷ (Lele); «Oh! Questa se la vede Locci o il direttore Corbo gli piglia un bell'infarto»¹⁴⁸(Tullio Saba); «Ah sì?»¹⁴⁹ (Locci).

Segnaliamo, inoltre, le clausole ad eco: «si capiranno si capiranno», pronunciata da Antoni Saba durante la cena con Monsier Gaston; «in su sonnu in su

¹⁴³ NENCIONI (1983: 129).

¹⁴⁴ Min. 03:05.

¹⁴⁵ Min. 09:46.

¹⁴⁶ Min. 19:00.

¹⁴⁷ Min. 19:17.

¹⁴⁸ Min. 31:28.

¹⁴⁹ Min. 21:51.

sonnu»¹⁵⁰, reiterata anche in traduzione «nel sogno nel sogno», nella deposizione di Bannedda, in tribunale; la ripetizione della terza persona del verbo *sapere* con funzione fatica in uno dei turni del pubblico ministero: «lui è un uomo buono *sa* ma *sa* al momento poi *sa* un uomo com'è si incendia e...»; l'iterazione della congiunzione *ma* a inizio dell'enunciato, «ma ma/ non c'era solo la questione del magazzino»¹⁵¹, nella battuta di una delle ultime testimoni; cinque enunciati interrotti: «ma poi mi sono sposata e...»¹⁵²; «c'era stato il fattaccio/ il processo e...»¹⁵³; «tu sei così...così... (*sospiro*)»¹⁵⁴; «ma io non ci credo/ però tutto il paese dice...»¹⁵⁵; «poi un uomo sa com'è/ si incendia e...»¹⁵⁶.

Il computo delle dislocazioni¹⁵⁷ ha messo in evidenza un numero maggiore di occorrenze nei dialoghi rispetto alle testimonianze di tipo monologico:

- dislocazioni a destra (monologhi):

sì/ la conoscevo bene Donna Margherita; la vuol conoscere la verità?

- dislocazioni a destra (dialoghi):

mai le imparerai le buone maniere; Serra se ne fotte del cottimo; io non ci sono mai andato così in fondo; ci crepano li sotto; ti faccio assaggiare il manganello anche a te; gliele abbiamo date a quelle teste calde; lo volete capire o no che c'è la guerra?; la devi smettere di sobillare/ di sabotare;

- dislocazioni a sinistra (monologhi):

io quello non l'ho conosciuto; Tullio lo riconoscevo sempre; quei soldi Saba non li diede mai agli sfollati; un rimpianto ce l'ho; uomo così non lo vorrei manco morta; la mia tienila pure¹⁵⁸;

¹⁵⁰ Min. 53:25.

¹⁵¹ Min. 65:20.

¹⁵² Min. 01:49.

¹⁵³ Min. 46:52.

¹⁵⁴ Min. 76:09.

¹⁵⁵ Min. 53:43.

¹⁵⁶ Min. 54:17.

¹⁵⁷ Per una ampia trattazione di questo tipo di costruzioni si rimanda a BENINCÀ (1988: 153-194). Si vedano inoltre BERRUTO (1986), DURANTI/OCHS (1979) che indagano l'uso della dislocazione in ambito conversazionale, esclusiva di contesti informali e familiari.

¹⁵⁸ La scritta sul retro di una fotografia di Carla, la madre del ragazzo, recita: «Ti restituisco la tua foto, la mia tienila pure, è tutto quello che hai e ti resta di me, Carla». Chi legge è Assunta, la «memoria storica» della sede del partito, nella penultima scena del film.

- dislocazioni a sinistra (dialoghi) ¹⁵⁹:

io il cottimo lo devo rispettare; al direttore Corbo io gli sparo dritto in faccia; io Corbo e Locci non li fucilerei; anche quest'anno il primo maggio ve lo scordate; il primo maggio lo lavorate duro; otto li abbiamo tirati fuori; a te te la metteranno sempre nel culo; prove contro non ce ne sono; la casa me l'ha lasciata;

La maggiore diffusione delle dislocazioni nei dialoghi, nei quali il discorso dei testimoni è trasfuso nei turni di più emittenti, garantisce una maggiore "illusione di spontaneità", mentre le testimonianze danno l'impressione di un parlato più sorvegliato e accurato, sebbene la linearità dell'enunciazione, priva di qualsiasi sporcatatura, denunci la presenza di un copione.

La diatesi passiva è un tratto che abbiamo potuto osservare nelle situazioni più drammatiche – una tragedia in miniera - in un contesto formale – l'aula del tribunale - e nelle battute di personaggi caratterizzati da un eloquio più asciutto e misurato: il direttore Corbo e il Pubblico Ministero.

Direttore Corbo: Se ci sono state delle responsabilità/ saranno trovate e i colpevoli puniti//¹⁶⁰

Pubblico Ministero: Sono stata visitata in sogno dalla vittima/ l'ingegner Corbo//¹⁶¹

Marinelli: Credo che sono stato tradito da mia moglie//¹⁶²

Quest'ultimo enunciato è interessante, non solo per l'impiego della costruzione passiva, che può essere motivato dal contesto formale in cui la battuta è pronunciata – l'aula del tribunale - ma anche perché la proposizione principale regge una oggettiva esplicita: poiché il soggetto è lo stesso della principale, ci si sarebbe attesi una implicita - «credo *di essere stato tradito da mia moglie*» - come avviene nel romanzo:

Ammise che credeva d'essere stato tradito più volte da sua moglie; credeva, pur non avendo alcuna prova certa (*FB*, 76)

¹⁵⁹ Secondo (BERRETTA 1994: 255), «si tende a porre al primo posto ciò di cui si parla, il tema (anche: *topic* frasale), e a far seguire a esso ciò che del tema si dice, o rema (anche: *comment*)».

¹⁶⁰ Min. 38:50.

¹⁶¹ Min. 53: 32.

¹⁶² Min. 55:04.

Nel primo caso, l'impiego della diatesi passiva è giustificato dal ruolo del personaggio e dal tono drammatico della scena; l'agente è omesso perché non è chiaro chi e in che modo punirà i responsabili dell'accaduto. Nel secondo, il Pubblico Ministero traduce in italiano la deposizione di Bannedda e ricorre alla diatesi passiva probabilmente per rendere la testimonianza più formale e imparziale. Nel terzo, invece, la battuta filmica dimostra un grado di oralità inferiore rispetto al testo letterario, nel quale peraltro il testimone riporta le parole dell'impiegato per mezzo del discorso indiretto¹⁶³. Nelle testimonianze, la diatesi passiva ricorre quattro volte e sempre al passato remoto: Tullio *fu candidato* (due occorrenze); *fu eletto*; *fu messo* lui.

Abbiamo osservato due costruzioni impersonali, la prima in una battuta di Dolores Murtas («A far scarpe era buono Antoni Saba/ *questo gli deve essere riconosciuto*»¹⁶⁴); la seconda in una battuta di Ulisse Ardaud («sei sempre dell'idea che il direttore non vada fucilato?»¹⁶⁵). Il registro del parlato si sposta su un livello più formale che contrasta sia con i personaggi sia con la situazione comunicativa.

La costruzione *dice che*, usatissima nel parlato¹⁶⁶ per riportare una diceria, è presente nel monologo di un testimone apparentemente colto e distinto; all'interno dello stesso turno, nell'enunciato immediatamente successivo, il costruito è evitato a favore del sintagma preposizionale *secondo qualcuno*, ancora impersonale ma di registro più elevato: «*dice che* in guerra si era fatto eroe/ *secondo qualcuno* aveva liberato l'Italia/ da solo».

Il segnale di *turn taking* più frequente – osservato in cinque turni, di cui solo uno si trova nella battuta di un testimone – è *allora. Averci*¹⁶⁷ ricorre solo in due casi: «*c'ho* la gola secca»¹⁶⁸ (Ardaud); «un rimpianto *ce l'ho*»¹⁶⁹ (Tullio).

¹⁶³ Cfr. § III.3.6.1.

¹⁶⁴ Min. 10:31.

¹⁶⁵ La battuta della sceneggiatura recitava: «Tullio sei sempre dell'idea che il direttore non lo fuciliamo?» (sc. 62).

¹⁶⁶ SABATINI (1985: 168).

¹⁶⁷ A parte i già citati studi di SABATINI (1985: 160), BERRUTO (1985: 127) e CASTELLANI (1991), si vedano anche SERIANNI (1988: 212-214), SABATINI (1990) e KOCH (1994: 202-207). La seconda occorrenza di *averci* con ripresa pronominale dell'elemento dislocato si ritrova in un turno dialogico di Tullio in risposta a una domanda di Maria, situazione che ricorre di frequente nel parlato spontaneo, stando allo spoglio dei corpora del LIP condotto da Koch. Si rimanda, inoltre, a RENZI (2012: 55-56) per ulteriori attestazioni di *averci* anche in ambito letterario.

¹⁶⁸ Min. 35:06.

¹⁶⁹ Min. 78:45.

Abbiamo contato due sole occorrenze di tema sospeso¹⁷⁰: «Questo Tullio Saba non si trovano i certificati di nascita né di morte»¹⁷¹ (impiegato comunale); «questa se la vede Locci o direttore Corbo gli piglia un bell'infarto»¹⁷² (Tullio Saba). La battuta mostra, inoltre, un mancato accordo tra il soggetto e il verbo.

La tematizzazione è un fenomeno distinguibile dalla dislocazione a sinistra e dal tema sospeso¹⁷³, e nel film ricorre cinque volte:

Madre: Anche dirigente del partito è stato//

Dolores Murtas: A far scarpe era buono Antoni Saba//

Minatore: Anche di fissare la bandiera sulla collina ci hanno impedito//

Maria: Ho pregato io per lui//

Cesarino: Questa è?

Sono solo due, invece, i casi di topicalizzazione:

Maestro: LEI è amica intima del Duce//

Bambino: QUESTA è Edvige Zuddas//

mentre non abbiamo riscontrato casi di frasi scisse.

¹⁷⁰ Sulla ricorrenza del tema sospeso (o anacoluto) nella lingua parlata, cfr. SORNICOLA (1982: 81).

¹⁷¹ Min. 03:28.

¹⁷² Min. 31:28.

¹⁷³ La «messa in rilievo del tema dell'enunciato» (ROSSI 1999: 166) si differenzia dal tema sospeso e dalla dislocazione a sinistra per l'intonazione marcata (pattern *comment-appendice*, cfr. CRESTI 1992).

Il *gli unificato* ('a loro') è presente in due battute, una di Tullio («*gli* piglia un bell'infarto»: il *gli* si riferisce a Locci e Corbo), e una di Locci («ci mando anche te Serra/ così *gli* tieni compagnia», dove *gli* si riferisce ai suoi compagni).

A dispetto della sua amplissima diffusione nella lingua parlata, il *che* polivalente¹⁷⁴ compare solo quattro volte nel parlato filmico: «*Che* non si mangiano taccole senza mirto» (Dolores Murtas); «certe galline ripiene *che* solo il profumo faceva venire l'acquolina in bocca» (farmacista); «giù le teste *che* sta arrivando» (Giacomo Serra); «*che* poteva vedere le mammelle tutte intere» (Angelina).

III.3.6 Dire, riferire, raccontare

Un'altra tendenza della lingua delle voci narranti de *Il figlio di Bakunin* è il ricorso al discorso diretto per riferire le parole altrui¹⁷⁵: diffusissima nel romanzo¹⁷⁶, nel film diminuisce notevolmente grazie al potere icastico delle immagini. Ciò che nel libro è detto, raccontato, riferito, nel film prende forma, diventa suono, movimento, azione.

Scriva Lavinio:

La citazione, l'uso della parola altrui o propria prodotta (o producibile) in una situazione enunciativa differente da quella primaria, entro la quale essa risulta incastonata, è [...] un fenomeno pervasivo in ogni uso linguistico. [...] interi messaggi sono oggetto di citazione, riportati con differenti modalità grammaticali, e tra quella del discorso diretto (DD) e del discorso indiretto (DI) si insinua anche la possibilità dell'indiretto libero (DIL).¹⁷⁷

Nel caso del romanzo di Atzeni, i narratori-testimoni non ricorrono mai all'indiretto libero per riportare le parole proprie o altrui, ma utilizzano

¹⁷⁴ Osservato da SORNICOLA (1981; 1982: 83-4); SABATINI (1985); BERRUTO (1987), il *che* polivalente è già attestato nell'italiano letterario antico. Si veda, inoltre, la scheda curata da FIORENTINO (2010) per l'*Enciclopedia dell'Italiano*.

¹⁷⁵ LAVINIO (1995: 23).

¹⁷⁶ Ne troviamo almeno un esempio in tutti i capitoli, fatta eccezione per i capp. II, IV, VII, VIII, X, XI, XIII, XVI, XIX, XXI, XXII, XXIII, XXVI, XXVII, XXVIII, XXXI, XXXII, sia per la loro breve estensione che per il registro formale che caratterizza alcune testimonianze (XX) o parte di esse (XXXI).

¹⁷⁷ LAVINIO (1996: 300-301). Nel parlato si usano maggiormente il DD e il DI, mentre si registra una minore frequenza del DIL, nonostante MORTARA GARAVELLI (1995) abbia ricordato la presenza di quest'ultimo tipo anche nei testi parlati, come già osservato da altri studiosi.

alternativamente il discorso diretto e il discorso indiretto. Abbiamo scelto di analizzare solo gli esempi della prima tipologia, tratti dalle testimonianze:

Madre: Mi ha detto/ "Tutti mi hanno dimenticato/ anche gli amici anche le donne"//

Uomo: E io gli dicevo/ "no no no"//

Dolores Murtas: "Vado da Bakunin a farmi un paio di scarpe nuove"/ dicevano//

Angelina: Diceva/ "vedrai che ci guadagno"//

Ho pensato/ "se mi dice/ voglio fare l'amore con te/ dico sì"//

Uomo politico: E quando torni dicono/ "Ha ucciso un drago"/ "ha giocato nel Benfica" o "a Stoccarda aveva quattro donne"//

Locci: Ha detto/ "non ho notizie"//

Operatore proiezionista: "A fin di bene" dicono gli altri/ "anche nel suo interesse" dico io//

La testa del discorso riportato è sempre il verbo *dire*; *fare* è usato da Angelina per introdurre la battuta che sarà pronunciata da Tullio (Angelina: «come se aveva letto nel pensiero mi fa» / Tullio: «Mi offri un bicchier d'acqua?»). Il verbo *raccontare* non ricorre mai con questa funzione, e nel romanzo è impiegato spesso come testa del discorso indiretto: «raccontano che un lavorante ussanese [...] ha tentato di mettere spalle a terra la maggiore delle figlie del padrone» (FB, 23); «raccontavano che aveva inghiottito un pugno di chiodi a tre punte che gli avevano bucato lo stomaco» (FB, 27); «Altri raccontavano che al contrario era nata una passione» (FB, 30); «Altri raccontavano che si era fatta suora dopo aver abortito un figlio di un bracciante che non era suo marito» (FB, 31); «Raccontavano che faceva parte di una famosa pattuglia di guastatori, assieme a certi americani e napoletani, che ai nazi gliene avevano combinate quante Bertoldo in Francia» (FB, 64).

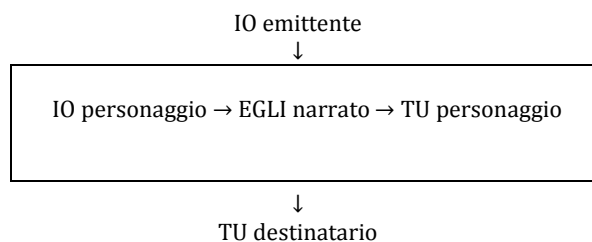
La riflessione sulla difficoltà di raccontare seguendo un filo logico assolve la funzione di commento metanarrativo: i narratori tentano di giustificare la mancanza di informazioni su Tullio Saba e l'impossibilità di reperirle facendo ricorso alla memoria. La capacità di raccontare e di ricordare, inscindibili e complementari, sono assimilate a una matassa di fili difficile da districare, o a un corso d'acqua da cui si snodano rivoli e rivoletti che conducono la narrazione verso foci impreviste. Ma in

queste domande rivolte all'interlocutore si intuisce, nascosta tra le righe, la figura dell'autore: attraverso i riferimenti all'Unione sarda, quotidiano con il quale Atzeni ha condotto una intensa e proficua collaborazione, e al libro che dovrà accogliere le testimonianze, lo scrittore rivela il gioco della metafinzione.

Romanzo	Film
I. Non conosco tutte le vicissitudini, e anche se le conoscessi ... Ho un modo di raccontare disordinato, dispersivo, attorciglio tutti i fili ... (p. 11)	1. Non conosco tutta la storia di Tullio e anche se la conoscessi// io poi non so raccontare/ attorciglio tutti i fili//
V. A raccontare mi perdo in rivoli e rivoletti (p. 26)	
VIII. Ricordo, ma la mia memoria ormai gira disordinata. (p. 31)	
XIX. Quello che dico sarà scritto su un giornale? Su un libro? Allora mi ascolti bene ... (p. 86)	
XXX. Se poi racconto qualcosa finisco sulle pagine dell'Unione? In questo caso non racconto nulla. (p. 108)	27. Guarda che se/ devo finire sulle pagine dell'Unione Sarda non ti racconto niente//

I testimoni si rivolgono al "ragazzo con l'orecchino" (l'interlocutore fittizio), il cui coinvolgimento nel film ha un peso minore rispetto a quello riservatogli nel romanzo, dove si compie la fusione interlocutore-lettore¹⁷⁸.

¹⁷⁸ Si veda lo schema proposto da SEGRE (1985) per la comunicazione letteraria mimetica:



dove l'IO emittente coincide con l'autore che di volta in volta si identifica con un narratore interno alla storia (IO personaggio), il quale «non si rivolge a un interlocutore, magari silente, posto sul suo stesso piano, quello della finzione, ma bensì al destinatario dell'opera» (SEGRE 1985: 21).

I fatismi, che «sottolineano il legame tra gli interlocutori»¹⁷⁹, sono numerosi nel romanzo e riflettono lo stile dei parlanti, nonché il coinvolgimento emotivo e il grado di confidenza e di empatia con il destinatario. Ne riportiamo alcuni esempi tratti dal romanzo e dal film:

Romanzo (capitoli)	Film (testimoni)
<p>I. Te ne ho mai parlato? Vuoi che ti racconti la sua storia? Il nostro incontro? Sei curioso di me ... Tuo padre non mi ha mai chiesto nulla ... Ma tu sei più geloso di lui ...[...] Vai a Guspini [...] E scoprirai quel che resta di un uomo (pp. 11-12)</p>	<p>1. Ma tu sei più geloso di lui / sei più curioso// vai a Guspini//</p> <p>10. Chiedi ad altri//</p>
<p>VI. Per farti capire la differenza (p. 23)</p>	<p>13. Non se ne abbia a male//</p>
<p>XX. Poi c'era l'uomo che le interessa... Come forse lei sa (p. 72)</p>	
<p>XXI. Non se ne abbia male, se viene di laggiù; Mi limito a fornirle due particolari (pp. 78-80)</p>	
<p>XXII. Quello che dico sarà scritto sul giornale? Su un libro? Allora mi ascolti bene (p. 86)</p>	<p>21. Quel comunista? Se n'è parlato fin troppo quand'era vivo e tu vuoi disseppellirlo? Lascia perdere/ vattene! (...) Edvige/ un giornalista comunista con l'orecchino vuole chiederti notizie di Tullio Saba. (...) Hai sentito? (...) Non hai sentito? E a me? (...) Vai via// Ringrazia che sono una persona educata/ altrimenti ti prenderei a calci nel culo// E togliti quell'orecchino/ finocchio!</p>
<p>XXIII. Ma cosa fa ancora sulla porta? Entri, le preparo il caffè (p. 87)</p>	
<p>XXIV. Sai quante volte l'ho raccontata? (p. 99)</p>	
<p>XXV. Quel comunista? Se n'è parlato fin troppo quand'era vivo e tu vuoi disseppellirlo? Lascia perdere, vattene. (...) Edvige, un giornalista comunista con l'orecchino vuole chiederti notizie di Tullio Saba. (...) Hai sentito? (...) Non hai sentito? E a me? (...) Vai via. Ringrazia che sono una persona educata, altrimenti ti prenderei a calci nel culo. E togliti quell'orecchino, finocchio! (p. 100)</p>	

¹⁷⁹ BAZZANELLA (1994: 148).

<p>XXVIII. Mi creda. Parola di carabiniere. E non ascolti chi dice che i carabinieri sono tonti. (p. 104)</p> <p>XXIX. Ti racconto un episodio che illustra il clima: hai presente il palazzo dell'INA? (...) anche tu se non sbaglio hai comprato una casa da lei, no? (...) Comunque, dalle domande che fai, posso dire che hai proprio smesso d'essere comunista. E perché ora hai quell'orecchino? (p. 107)</p> <p>XXX. Ma tu, così giovane, perché vai in giro a tirare fuori storie dimenticate? (...) O sei giornalista? Non ti ho mai visto alla televisione. (...) Sei strano. Te l'hanno mai detto? Se poi racconto qualcosa, finisco sulle pagine dell'Unione? (...) Vabbè, mi sembri un po' matto, (...). Te la racconto. (p. 108) / Perché mi fai raccontare questa storia? Non voglio. (p. 113)</p> <p>XXXI. T'hanno detto che è morto a Cagliari? In una casa de Su Brugu? Balle! E chi te l'ha detto? Una donna... [...] Sei tu. Perché impallidisci? Non te l'aveva mai detto nessuno, prima d'ora? (p. 118)</p>	<p>28. Ma tu così giovane perché vai in giro a cercare storie del passato?// Avessi io la tua età non starei certo a indagare sui morti// o sei forse un giornalista della televisione?// No/ con l'orecchino// Guarda che se/ devo finire sulle pagine dell'Unione Sarda non ti racconto niente//</p> <p>26. Ti hanno detto che è morto a Cagliari?/ in una casa de su Brugu?// Balle!/ E chi te l'ha detto?// Una donna!// Vai su/ al terzo piano/ da Assunta/ la nostra memoria storica//</p>
---	--

Alcuni testimoni trattano il ragazzo con familiarità e affetto, specialmente le donne che approfittano della "visita" per confidarsi e rievocare episodi e stati d'animo che non avevano mai raccontato a nessun uomo. Gli uomini sono più diretti, alcuni addirittura offensivi e minacciosi (Locci), altri distaccati e formali (il giudice e il direttore). L'interazione con il narratario – che nel film non è mai inquadrato – è sfruttata nel film per creare un legame con lo spettatore

III.3.7 Verbi

Per quanto riguarda la categoria dei verbi, ci siamo soffermati sull'enumerazione e l'analisi del passato remoto – tempo marcato rispetto all'italiano regionale di Sardegna e in generale sempre meno diffuso nell'italiano contemporaneo, «non solo nelle aree (settentrionali) dove il passato remoto non è mai stato vitale, ma anche nel centro-sud e in Toscana»¹⁸⁰ - e dei tre tempi del congiuntivo nelle subordinate.

Verbi	Romanzo (occorrenze per capitolo)	Film (occorrenze totali)
Passato Remoto	Cap. XIX: 42 ; Cap. XX: 77 ; Cap. XXIX: 14 ; Cap. XXXI: 28	37 (monologhi)
Piuccheperfetto	Cap. III: 1 ; Cap. IV: 1 ; Cap. V: 2 ; VI: 16 ; VII: 7 ; VIII: 7 ; IX: 5 ; XII: 12 ; XIV: 22 ; XV: 3 ; XVIII: 1 ; XVIII: 1 ; XIX: 22 ; XX: 7 ; XXIV: 13 ; XXIX: 2 ; XXX: 3 ; XXXI: 5	16 (monologhi) + 1 (dialoghi)
Congiuntivo (presente, passato e imperfetto)	Cap. I: 3 ; Cap. II: 1 ; Cap. IV: 2 ; Cap. V: 4 ¹⁸¹ ; Cap. XII: 13 ; Cap. XIII: 1 ; Cap. XIV: 1 ; Cap. XVI: 1 ; Cap.; XIX: 19 ; Cap. XX: 17 ; Cap. XXVI: 12 ; Cap. XXVIII: 1 ¹⁸² ; Cap. XXIX: 1 ; Cap. XXX: 2 ; Cap. XXXI: 3 ; Cap. XXXII: 1	11 (monologhi) + 11 (dialoghi)
Indicativo al posto del congiuntivo	Cap. V: 1 ; Cap. VI: 4 ; Cap. VII: 3 ; Cap. VIII: 1 ; Cap. IX: 8 ; Cap. XXII: 1	8 (monologhi) + 2 (dialoghi)

La tabella mette in luce alcuni dati relativi alla diffusione del passato remoto, del trapassato prossimo e del congiuntivo nel romanzo e nel film. La discriminante diamesica fa sì che la salienza del passato remoto e del congiuntivo sia maggiore nello scritto – nonostante la volontà dell'autore di riprodurre mimeticamente l'oralità – che nel parlato. Già De Mauro aveva evidenziato «la sostituzione del passato prossimo al passato remoto, spinta fino al limite dell'eliminazione di questo

¹⁸⁰ BERRUTO (1987: 70). Secondo GAMBARARA (1994: 192), la specializzazione del passato remoto in alcune persone (la terza singolare e la terza plurale) «indica una tipizzazione degli usi»; di conseguenza, «la scarsa frequenza del passato remoto nell'italiano parlato sembra dovuta a ragioni di strategia testuale, al fatto che i generi testuali della storia non si praticano (non si praticano più?) oralmente».

¹⁸¹ Una forma di congiuntivo presente ricorre nell'espressione "Dio mi guardi!". L'uso del congiuntivo può dirsi in questo caso cristallizzato.

¹⁸² Terza persona dell'imperativo del verbo credere: "mi creda".

dall'uso parlato, è generale fuori della varietà toscana»¹⁸³. Il passato remoto ricorre trentasette volte nei turni monologici di otto testimoni, mentre non ricorre mai nei dialoghi tra i personaggi:

- De Magistris, il direttore della miniera¹⁸⁴ (*fu io* a licenziare quell'uomo; *arrivai* laggiù; *fu* uno scontro durissimo; *si calarono* nei pozzi/ *li minarono* con la dinamite/ e *vi rimasero* dentro per mesi; non *mollai*// *mi trasferì* in caserma; *mollarono* dopo quarantatre giorni; *uscirono* dai pozzi; *scrissi* il testo di un accordo; non lo *rividi* più; *licenziai* tutti quelli che non *aderirono* all'accordo; la produzione *aumentò* del 60%);
- il giudice (non uno *disse*; *mandai* tutti assolti; il giudizio successivo *confermò*);
- il deputato: (fin dalla guerra si *mise* a far politica);
- il minatore (i carabinieri/ le milizie *occuparono* il paese);
- il sindacalista (*dilagammo* per le campagne e *organizzammo* un movimento per l'occupazione delle terre// mezza isola si *mosse*);
- il politico PCI (Tullio *fu candidato* nelle zone minerarie; *raccolse* migliaia di voti e *fu eletto*/ ma non *prese* gusto alla vita parlamentare; Tullio *fu candidato* alle elezioni del secondo consiglio regionale autonomo; quei soldi Saba non li *diede* mai agli sfollati/ se li *tenne* per sé e si *imbarcò*);
- il secondo consigliere regionale (*ci fu* l'alluvione// morirono in molti; *ci fu* grande commozione; *nacque* una gara di solidarietà; Tullio *ordinò* con molta serietà);
- l'archivista (*fu* necessario; *fu messo* lui; *requisì* un capannone al porto e *cominciò* a immagazzinare tutto quello che arrivava).

Il piuccheperfetto, di cui abbiamo contato centotrenta occorrenze nel romanzo e sempre alla terza persona, singolare e plurale, esprimerebbe la valenza temporale del passato remoto, almeno per quanto concerne l'italiano parlato in area campidanese per influenza del dialetto¹⁸⁵. Ciononostante, il tempo verbale maggiormente utilizzato da tutti i personaggi – nei dialoghi e nei monologhi – è il perfetto composto (passato prossimo) che sostituisce il passato remoto, di cui ha la stessa valenza aspettuale.

Parimenti «l'espansione dell'uso dell'indicativo a spese degli altri modi finiti si registra in tutte le varietà regionali»¹⁸⁶. Anche Berruto denuncia «la “morte” o “sparizione” del congiuntivo [...] e in particolare in dipendenza da *verba putandi*»¹⁸⁷,

¹⁸³ DE MAURO (1970: 170).

¹⁸⁴ Il nome è riportato nella sceneggiatura.

¹⁸⁵ LOI CORVETTO (1983: 145-146).

¹⁸⁶ LOI CORVETTO (1983: 145-146).

¹⁸⁷ BERRUTO (1987: 70).

situazione che nel film si ritrova in un'unica occorrenza: «credo che sono stato tradito da mia moglie»¹⁸⁸. Il nono capitolo (*FB*, 33-41) è quello che presenta una maggiore concentrazione di questa forma¹⁸⁹: le proposizioni nelle quali l'indicativo sostituisce il congiuntivo sono principalmente comparative ipotetiche, ma registriamo anche una interrogativa indiretta, una causale, una finale, una concessiva e una oggettiva:

Comparative ipotetiche: come se parlava dell'Italia, del Duce (p. 36); come se aveva sentito il pensiero (p. 38); come se mi ha sentito fa (p. 38); Come se volavo (p. 39).

Interrogativa indiretta: Non so cosa avevo (p. 39)

Causale: Non perché aveva un ideale (p. 33)

Finale: ché ne potevano vedere un po', bianco di luna (p. 38)

Concessiva: purché lui stava lì sotto (p. 38)

Oggettiva: mi è entrato un brivido di paura che qualcuno ci vedeva (p. 39).

Nel film, abbiamo potuto osservare la ricorrenza delle stesse forme verbali nel monologo di Angelina, l'amante di Tullio Saba:

causale: non perché aveva un ideale; **finale:** che poteva vedere le mammelle tutte intere;
interrogativa indiretta: non so cos'avevo; **comparativa ipotetica:** come se volavo.

La sostituzione del congiuntivo con l'indicativo nel parlato della donna non è un elemento caratterizzante dell'italiano regionale di Sardegna, bensì dell'italiano contemporaneo dell'uso medio¹⁹⁰.

L'osservazione dei verbi ci ha inoltre permesso di studiare i casi di commistione dei tempi verbali, frequente nel parlato non controllato, specialmente quando i parlanti sono coinvolti emotivamente nel racconto o quando gli eventi li riguardano personalmente.

¹⁸⁸ Min. 55:00.

¹⁸⁹ Tutte le occorrenze sono state riportate in sceneggiatura.

¹⁹⁰ SABATINI (1985: 166-7).

Una notte **ho pensato** “Ora salto dalla finestra, prendo Tullio e lo bacio”. Non **l’ho fatto**. Ma, come se aveva sentito il pensiero, la sera dopo *sento* una voce sola, un canto a mezza voce, Tullio *torna* appena uscito di miniera. **Era** febbraio, **era** buio. Il cuore **ha cominciato** a battere che mi **toglieva** il fiato. Mi *affaccio*. Lui **era** al principio della salita [...]. **Ho sentito** [...]. Quasi senza pensarci mi *slaccio* [...]. (p. 38)

Nella testimonianza dell’amante di Tullio, si assiste a un uso sistematico del passato prossimo (e dell’imperfetto) accanto al presente per raccontare fatti collocati nel passato.

XIV: **Parlavamo** del passato, di gente lontana e sconosciuta. **Sognavamo**.

Un giorno *nasce* una discussione: se *facciamo* come in Russia e *prendiamo* il potere, chi *mettiamo* al muro? Tullio *dice* che lui l’ingegnere e il direttore non li avrebbe fucilati [...] (p. 55-6)

Il ricorso al tempo presente per parlare di eventi passati aumenta quando si rievocano episodi particolari, avvenuti in un’unica occasione:

La notte del trenta aprile del quarantuno una voce *corre* di casa in casa, i carabinieri *sono* sulle strade di accesso ai monti, *circondano* tutto il paese, assieme alla milizia fascista. Nessuno *può* uscire. [...] (FB, 58).

La mescolanza dei tempi verbali¹⁹¹ è un fenomeno che si riduce sensibilmente nel testo filmico, dove la narrazione orale degli eventi è spesso sostituita dall’azione filmica e dall’uso del presente indicativo nella interazione dialogica tra i personaggi. Il presente narrativo (o scenico) non è «da confondere con quelli relativi alla situazione enunciativa primaria», dove i parlanti si manifestano attraverso *verba sentiendi* e di percezione: dicono «mi ricordo», «mi pare», «non ci credo», «mi sfugge», che rimandano a qualcosa che è stato appena affermato o che sarà riferito subito dopo.

¹⁹¹ Come chiarisce SEGRE (1985: 28), «l’alternanza dei tempi di verbi contribuisce all’istituzione dei piani narrativi (per esempio il primo piano e lo sfondo), e perciò è un elemento costitutivo della prospettiva del racconto: i vari atteggiamenti dello scrittore verso la materia narrata hanno uno dei loro tramiti fondamentali nella scelta dei tempi».

Il presente e il passato prossimo appartengono al gruppo dei tempi commentativi, mentre imperfetto, passato remoto e piuccheperfetto al gruppo dei tempi narrativi, secondo la ben nota distinzione di Harald Weinrich¹⁹². Prendendo un campione dei tempi verbali impiegati nei primi undici capitoli del romanzo, risalta immediatamente l'ampia distribuzione dell'imperfetto (443 occorrenze) da parte delle istanze narranti, a dimostrazione del carattere narrativo dell'opera di Atzeni. Ciononostante, anche la frequenza del passato prossimo (178 occorrenze) e del presente (154) è un dato interessante, utile per comprendere la funzione commentativa attribuita ai tempi e l'uso che di essi fanno i parlanti per riferirsi a eventi passati, o talvolta a situazioni o episodi del presente.

Stanotte ho sognato Tullio Saba. **Aveva** la pelle del viso bianca come cera, e gli occhi spalancati, spaventati, o forse un po' tristi... [...] Mi ha detto «Tutti mi hanno dimenticato, anche gli amici, anche le donne». Te ne ho mai parlato? **Era** un bravo ragazzo. [...] Mi ha fatto la corte subito dopo la guerra. Tuo padre mi **piaceva** di più. Strano l'abbia sognato. Che vorrà dire? Sognare i morti non *porta* cattiva fortuna ... (FB, 11)

Non *ricordo* nessun Saba. Quarant'anni in miniera, a San Giovanni, nessun Saba. I Saba che **conoscevo vendevano** vino e **facevano** scarpe, ma in miniera nessuno. Un momento! Edigardu Saba! Lui sì. Ci ha fatto tre anni, mi *pare*, a San Giovanni ma non **era** vita per lui. **Era** pigro e furbacchione. [...] *E parte. Va* in Gallura dove **c'era** l'Aga Khan appena arrivato, **avevano messo** la fotografia sul giornale. (FB, 14-5)

Tullio Saba **era** un bambino vanitoso, l'ho scoperto molte volte che si **specchiava** nell'unico specchio di casa [...]. E anche donna Margherita si **guardava** troppo allo specchio per una donna costumata. [...] Si sono gonfiati, i Saba, negli anni buoni, nessuno dovrebbe gonfiarsi tanto, si *sa*, chi si *loda* si *imbroda* e chi si *gonfia scoppia*. Uno è nascere nobile e ricco, un po' di vanità si *può* capire, il paese non *critica*, la gente non *mormora*, ma nascere come Antoni Saba, nipote di servo, e montarsi la testa come si è montato lui negli anni di buona fortuna, cosa *può* portare? Sciagure! [...] I Saba **raccontavano** che nel tempo antico **erano stati** cavalieri e padroni della terra e di molte bestie e anime, e che poi gli stranieri gli **avevano rubato** tutto. Io al tempo antico non **c'ero**. Ma che i Saba **erano** cavalieri non ci *credo*. (FB, 18-9)

¹⁹² WEINRICH (2004). Si veda anche BENVENISTE (1971).

Da come **camminavano**, da come **bevevano**, dalle occhiate che **avevano**, Bakunin **riconosceva** se si **erano** soltanto **confessate**, o se **avevano saltato** la cavallina in sacrestia. *Dicono* che poi in bottega Bakunin, Bakunin ci **aveva** una bottega di scarpe, mi *pare*, o di carri, o forse di vino, questo adesso mi *sfugge*, in bottega poi **raccontava** le sue scoperte, e molte donne **sono state bastonate** dai mariti perché Bakunin **era riuscito** a smascherarle. (FB, 29-30)

Ogni sera **salivano** per quella strada verso Rosmarino, e **cantavano**. Li **sentivo** quando **erano** al principio della salita. Tullio **aveva** una bella voce, tipo Beniamino Gigli, non so perché non **andava** alle feste di nozze a cantare, invece di fare il minatore. Mi *ricordo* anche le parole di una canzone che **cantavano** [...].Era una canzone lunga, **parlava** di tempi lontani, di gente che si **chiamava** Tiberio, Costantino, imperatori, ma **era** come se **parlava** dell'Italia, del Duce, della guerra d'Africa, di quello che **succedeva** in quegli anni. Molte camicie nere **erano** continentali e non **capivano** le parole. I sardi **capivano** ma non **potevano** proibire la canzone [...] proprio ai minatori di Carbonia lo **dovevi** impedire? **Era** allusiva. [...] Tullio lo **riconoscevo** sempre, anche da lontano. Me lo **mangiavo** con gli occhi. Mi **mangiava** con gli occhi. (FB, 36-7)

Come ha osservato Weinrich dall'analisi di una novella di Pirandello, «i tempi narrativi [...] si accompagnano in prevalenza con la terza persona (singolare e plurale), mentre i tempi commentativi si combinano di frequente con la prima e con la seconda persona»¹⁹³. I soggetti dei tempi narrativi sono i Saba (Antoni, Tullio) e altri personaggi di contorno: sono dei soggetti nel senso grammaticale del termine, poiché a ciascuno di essi corrisponde un verbo coniugato alla terza persona, ma non svolgono un ruolo attivo nella narrazione perché la subiscono, ne sono oggetto. I verbi al presente sorreggono l'intera narrazione: assolvono sì una funzione commentativa ma anche di ancoraggio e di trasmissione delle informazioni, dal momento che il fluire dei ricordi dipende dalla volontà di un io narrante e dalla sua capacità di convogliare il racconto.

¹⁹³ WEINRICH (2004: 32).

Quarto capitolo

Arcipelaghi

Una tragedia mediterranea

Anno 2001 (col. orig.) **Soggetto e sceneggiatura** Giovanni Columbu **Dal romanzo omonimo di** Maria Giacobbe (edizioni Il Vascello, 1995) **Interpreti principali** Pietrina Menneas (Lucia Solinas); Giosuè (Giancarlo Lostia); Oreste (Paolo Lostia); Pietro Lampis *s'istranzu* (Carlo Sannais); Raffaele Mura (Pietro Seche); Ventura Pira (Fiorenzo Mattu); Antonio Flore (Badore Cottu); Barbara (Vittoria Mazzette); Angela (Barbara Begala); Giudice (Bruno Bagedda); Lorenzo (Handreas Harder) **Regia** Giovanni Columbu **Produzione** Ipotesi Cinema Sire **Durata** 84 min.

Sinossi: Sardegna, fine anni Novanta. Nell'aula di un tribunale, si celebra il processo a Oreste Solinas, quattordicenne accusato dell'omicidio di Pietro Lampis noto *s'istranzu*. Ognuno dei testimoni fornisce la sua verità, parziale e lacunosa, spesso in contrasto con le altre testimonianze e con il reale svolgimento degli eventi così come mostrati dai lunghi e frequenti flashback. Man mano che il dibattimento prosegue, emerge un'altra oscura verità: un anno prima, veniva ucciso il fratello dell'imputato, Giosuè, dopo aver assistito involontariamente al furto dei cavalli di Antonio Flores. Pietro Lampis è a capo della rapina e teme che il bambino possa aver svelato a Flores la sua identità e quella dei suoi due compagni. Decide così di liberarsi di lui uccidendolo barbaramente. Per la madre del bambino, la vendetta sembra essere l'unica giustizia in grado di ristabilire l'ordine.

IV.1 La vendetta secondo Maria¹

Maria Giacobbe (Nuoro, 1928) si trasferisce in Danimarca nel 1958, un anno dopo la pubblicazione del suo primo romanzo, *Diario di una maestrina*². Sono più di venti i titoli pubblicati in oltre cinquant'anni di intensa attività narrativa e saggistica³ in italiano, danese, francese, spagnolo, alla quale si aggiungono un instancabile lavoro di traduzione e l'impegno in ambito giornalistico.

Come spiega Pittalis,

la scrittura rappresenta per [Maria Giacobbe] la possibilità concreta, l'unica, di mettere in contatto esperienze diverse: l'io e l'altro, ciò che ci appartiene e ciò che è straniero, la patria e l'esilio, l'isola e il mondo. Diventa più scrittura della soggettività («esperienza vissuta» e «atto dell'immaginazione») e i suoi racconti sono “voci” o “frammenti” di un discorso amoroso, drammatico, mai passivo o acritico, in larghissima parte dedicato all'isola, percepita in una doppia valenza storica e atemporale⁴.

L'isola è al centro dell'opera di Maria Giacobbe, un luogo dell'anima e della memoria che custodisce le storie narrate dall'autrice; *l'isola* è il punto di partenza del romanzo *Gli arcipelaghi*, pubblicato dalla casa editrice Il Vascello di Roma nel 1995⁵.

L'uccisione del pastore dodicenne Giosuè da parte di tre ladri di bestiame è il motivo da cui prende avvio il romanzo di Maria Giacobbe, ispirato a un'esperienza vissuta dall'autrice negli anni Cinquanta, chiamata a testimoniare a favore di un ragazzo accusato di aver vendicato la morte del fratellino. Il ricordo di quel drammatico episodio riaffiora quando Maria Giacobbe vive da diversi anni a Copenhagen e casualmente si imbatte in un fatto di cronaca avvenuto ad Amburgo:

¹ Il titolo e alcune parti del capitolo sono riprese dal saggio di MEREU M. (c.s.) “Filmin’ Sardinia”, scritto in inglese, di prossima pubblicazione sul n. 15 della rivista *Letterature Straniere &*. Ampie porzioni d'analisi del romanzo e del film sono tratte - coerentemente riviste e modificate - da MEREU M. (2012).

² Pubblicato dall'editore Laterza nel 1957, il romanzo vince il Premio Viareggio. La casa editrice nuorese il Maestrone l'ha ripubblicato nel 2003.

³ Ricordo i titoli delle opere più importanti di Giacobbe: *Piccole cronache* (1961); *Il mare* (1967); il saggio *Grazia Deledda: introduzione alla Sardegna* (1973); *Le radici* (1977), vincitore del Premio Dessì; la raccolta, curata per Einaudi, *Giovani poeti danesi* (1979), con introduzione del marito Uffe Harder; *Maschere e angeli nudi: ritratto di un'infanzia* (1999); *Euridice* (2001 [1970]); *Pòju Luàdu* (2005); *Chiamalo pure amore* (2008); *Memorie della farfalla* (2014).

⁴ PITTALIS (2014: 107).

⁵ L'edizione de il Maestrone, cui facciamo riferimento in questa sede con le iniziali GA, è del 2001.

un uomo accusato dello stupro e dell'omicidio di una bambina viene assolto per insufficienza di prove, ma la madre gli spara in aula una volta emessa la sentenza⁶. Spinta dall'urgenza di raccontare quei terribili fatti, la scrittrice imbastisce un romanzo nel quale l'elemento autobiografico si fonde con la cronaca che progressivamente sfocia nella finzione letteraria. La moltiplicazione delle istanze narranti è funzionale all'estraniamento dell'*io* autoriale che di volta in volta si identifica con le diverse voci chiamate a restituire la loro parte di verità.

Gli "arcipelaghi" cui allude il titolo non sono solamente conformazioni fisiche, che si sviluppano nello spazio, ma sono anche «collocati nel tempo, nella memoria»⁷; la partitura testuale del romanzo non è organizzata in modo organico, «ma appare e si compone attraverso l'intreccio delle voci dei diversi personaggi che raccontano una parte soggettiva della verità»⁸. La struttura del romanzo richiama una composizione teatrale di stampo classico: quattro parti, che fungono da atti di un dramma⁹, ognuna con un proprio titolo (*Voci e silenzi; La fossa dei fantasmi; Paradiso con serpente; L'isola e gli arcipelaghi*), suddivise in capitoli di varia estensione che restituiscono la *focalizzazione* - o testimonianza - di ciascuna delle voci narranti implicate nella vicenda. Ogni parte è a sua volta preceduta da «un preludio o prologo con precise indicazioni che riconducono al tema»¹⁰: *Esilio; La legge dell'acqua; Numeri e foglie; Ritorno*. Ogni preludio, scritto in corsivo e narrato in terza persona, riporta il punto di vista di Lorenzo: la sua è una voce fuori dal coro, dissonante e impertinente, eppure coerente e imparziale, perché Lorenzo, nato e cresciuto a Milano, non è figlio dell'Isola. Figlio di una donna sarda e di un magistrato fiorentino, "esiliato" sull'Isola per lavoro, Lorenzo è lo "straniero"¹¹, l'uomo che viene dal mare e che quindi non è integrato nella società. L'immagine di una "Isola" antica, pura e incontaminata si scontra con una nuova concezione di terra, intesa in senso fisico,

⁶ Il motivo dell'ispirazione autobiografica è ripreso da BAUMANN (2007: 228-229). Si veda anche LAVINIO (2014a: 164-165).

⁷ TANDA (2000: 20).

⁸ BAUMANN (2007: 229).

⁹ Tale struttura drammaturgica è evidenziata anche da TANDA (2000) e PITTALIS (2014). Nel suo saggio, la studiosa rinomina i quattro atti del romanzo per ricondurli ai quattro momenti chiave della storia: "La tragedia"; "La vendetta"; "Trezene"; "Il tribunale". TANDA (2000: 24) preferisce il termine "partitura" «a quello, forse più corretto, di struttura che rinvia a quell'esprit de géométrie caro allo strutturalismo».

¹⁰ TANDA (2000: 24).

¹¹ Nella comunità barbaricina, l'ospite è trattato con religioso rispetto, ma allo stesso tempo chi viene da fuori deve attenersi rigorosamente alle leggi comunitarie, come «l'obbligo di sentirsi e di stare sempre scrupolosamente fuori dalla mischia, fuori da quella specie di guerra di tutti contro tutti regolata dal codice della vendetta» (ANGIONI 1997: 206-207).

culturale e spirituale, un agglomerato di “arcipelaghi” eterogenei che introietta il ricordo di un passato ormai lontano.

Lorenzo torna sull’Isola dopo una breve parentesi a Milano, “la sua città”. Il preludio alla prima parte, intitolato “Ritorno” è anche il titolo del, che si ricollega al primo, “Esilio”. Esilio e ritorno sono momenti che fanno parte indissolubilmente della condizione umana, che riportano alla terra d’origine e a quella d’adozione.

La soggettività della narrazione è la caratteristica precipua del romanzo, una tragedia incentrata sull’atto doloroso e catartico di rievocare e narrare l’omicidio di un bambino-pastore da diversi e divergenti punti di vista. Nei trentaquattro capitoli, si susseguono le testimonianze e i ricordi di nove *io* narranti isolati e incapaci di comunicare gli uni con gli altri: Antonio Flores e suo figlio; Cassandra e Oreste, i fratelli di Giosuè; la madre di Astianatte; i due compagni del Falco, l’assassino di Giosuè; don Marcellino; la dottoressa Rudas.

Giosuè, Astianatte, Lucia Solinas, la nonna, il Falco, Lorenzo non hanno una voce propria, o meglio non gestiscono la narrazione in prima persona, ma le loro parole sono sempre riferite dalle altre istanze, per mezzo del discorso diretto o dell’indiretto libero (Giosuè, Astianatte).

Prima di entrare nel vivo dell’analisi linguistica del romanzo, è bene fornire uno schema che ne chiarisca i temi principali e la struttura:

Parte prima: *Voci e silenzi*

Prologo: *Esilio*

Il narratore racconta l’arrivo di Lorenzo sull’Isola; la narrazione è in terza persona.

Giosuè, la nave, la luna

È dedicato a Giosuè e al suo incontro con i tre banditi. Il bambino pastore è assassinato da uno dei tre uomini perché assiste involontariamente al furto di venti vacche.

La narrazione non è condotta dal bambino ma dal narratore extradiegetico. La morte di Giosuè è già avvenuta ed è per questo che manca la sua “testimonianza”, la sua “voce”. Il racconto deve essere per forza affidato a una istanza narrante esterna e “informata dei fatti”. Ricorso all’indiretto libero.

<i>Il guerriero</i>	Il secondo personaggio e primo io narrante è Antonio Flores, il vaccaro che ha subito l'offesa da parte dei tre ladri.
<i>Astianatte</i>	Il bambino non ha un ruolo attivo nella vicenda, motivo per cui non è una delle istanze narranti. La narrazione è condotta in terza persona.
<i>Maschera e maschere</i>	La narrazione è gestita dal figlio di Antonio Flores. Il furto del bestiame è raccontato ancora una volta dal suo punto di vista.
<i>Il messaggero</i>	La sorella di Oreste e Giosuè, Cassandra, racconta l'arrivo dell'uomo che porta il messaggio della morte di Giosuè.
<i>A Cesare quel ch'è di Cesare</i>	Chi racconta è uno dei compagni del Falco.
<i>Una cosa grande e solenne</i>	Il narratore intradiegetico è nuovamente la sorella di Giosuè. «Questa cosa grande e solenne» è la morte (GA, 60).
<i>La volpe e gli uccelli</i>	Chi racconta è una testimone dell'omicidio, la madre di Astianatte.
<i>Interno con mummie</i>	Le "mummie" sono i famigliari di Giosuè, sopraffatti dal dolore e dalla vergogna. La voce è ancora quella di Cassandra.
<i>Gli eremiti e il diavolo</i>	L'istanza narrante è il parroco, Don Marcellino.
Seconda parte: <i>La fossa dei fantasmi</i>	
Prologo: <i>La legge dell'acqua</i>	Il ricordo dell'infanzia di Lorenzo sull'Isola è il motivo principale del preludio della seconda parte.
<i>Cassandra</i>	In questo capitolo, Cassandra racconta un presagio della nonna e un incubo.
<i>Il testimone</i>	L'io narrante è uno dei compagni del Falco. È l'unico che gli rimane fedele dopo l'accaduto. La fedeltà dell'uomo nei confronti Falco è esplicitata nell'incipit del capitolo: «Da quella notte maledetta non riuscivo più a staccarmi da lui. Quanto più volevo allontanarmene,

tanto più lo cercavo, lo seguivo, come un cane segue il padrone.» (GA, 91)

Storia di donne e cow-boy

Chi racconta è il secondo compagno del Falco, del quale rievoca la morte. La parola *peccato* (GA, 101) svela la sua colpevolezza nell'omicidio di Giosuè.

Polvere e sangue

La voce narrante è ancora quella di Cassandra: fa riferimento alla condizione della sua famiglia e descrive la reazione di Oreste al lutto.

La trave nell'occhio

Le metafore della trave nell'occhio, della serpe, dell'agnello innocente, della spina nel cuore; il riferimento al perdono e alla remissione dei peccati; i termini *baciapile*, *bigotta* riferiti a Lucia Solinas sono spia del sentimento religioso con il quale Antonio Flores giustifica la sua implicazione nella morte del bambino.

Il dolore e la macchia

Attraverso i continui rimandi alle credenze religiose e alle superstizioni, l'io narrante – stavolta nella figura di Cassandra – prende atto dell'inesorabile esplicarsi della legge della vendetta.

Una donna, un uomo, una donna

Il punto di vista è nuovamente del compagno del Falco, perseguitato dal ricordo dell'omicidio.

L'innocente

La narrazione è ancora condotta da Cassandra.

La lunga strada

L'istanza narrante è Oreste: mentre cerca di raggiungere Trezene, rievoca i momenti precedenti la morte del Falco.

Parte terza: *Paradiso con serpente*

Prologo: *Numeri e foglie*

Nella simbologia di numeri e foglie, sono contrapposte la città di Milano e la natura «essenziale e arcaica» dell'Isola. La focalizzazione è su Lorenzo, nonostante la narrazione sia in terza persona.

L'ospite

È la prima testimonianza della dottoressa Rudas, che racconta l'arrivo di Oreste a Trezene.

L'abbraccio del falco

Oreste racconta del suo arrivo a Trezene a casa della dottoressa Rudas. Il bambino ricorda le parole della

madre che gli raccomandano di seguire un percorso preciso per raggiungere Trezene e di non fermarsi a parlare con nessuno.

Oreste racconta che «tutte queste cose mamma [...] le aveva dette *prima*, perché *dopo* era meglio non perdere tempo e tutto doveva essere pronto» (GA, 170): gli avverbi *prima* e *dopo* indicano l'anteriorità e la posteriorità rispetto all'omicidio del Falco.

Idillio

In questo capitolo, Angela Rudas rende omaggio alla memoria e agli scritti del padre sulle erbe medicinali. La lingua è impreziosita da termini e fraseologie del linguaggio medico e scientifico (*morbilità; mortalità; cartelle cliniche; ipotesi psicosomatiche; sintomatologie; tesi freudiane; processo psico-chimico-biologico; tubercolosi ossea*); cultismi: (*vox populi*); nomi di filosofi (*Spinoza*) e concetti filosofici (*mente; anima*), che sottolineano l'alto grado di istruzione della dottoressa.

L'oasi

“L'oasi” è la casa della dottoressa Rudas secondo Oreste, istanza narrante del capitolo.

Il serpente

La dottoressa Rudas descrive Oreste come più propenso a rendersi utile nelle faccende domestiche, compiti “femminili”, che in mansioni più propriamente “maschili”.

Un cielo pieno di rondini

La narrazione è ancora condotta da Oreste, che si immagina di rimanere da solo con la dottoressa Rudas, «calmi e silenziosi». Immagina di spiegarle l'accaduto e la necessità della vendetta.

Una partita contabile

La dottoressa Rudas definisce la morte di Giosuè un «infanticidio estremamente barbaro» (GA, 185). Lei vorrebbe prendere le distanze da quella «disgraziata regione di faide e di omertà», per paura di perdere l'amore e il rispetto di Lorenzo, «non isolano, cresciuto a Milano [...] figlio di Magistrato».

La statua della libertà

Oreste parla del suo rapporto con il «dottor Lorenzo» e delle cose che ha imparato a fare insieme a lui. Il titolo, *La statua della libertà*, fa riferimento a una cartolina di «Nuova York» che Euriclea, la donna di

servizio, gli mostra, ed è metafora del desiderio del bambino di visitare l'America.

La cacciata dall'Eden

Il titolo biblico è allegoria dell'abbandono di casa Rudas e dell'arrivo dei carabinieri con il mandato di cattura per Oreste. La voce è ancora quella di Angela Rudas.

Parte quarta: L'isola e gli arcipelaghi

Prologo: Il ritorno

Milano è la città di Lorenzo, ma è nell'isola che egli colloca la sua "mitologia". È probabilmente quell'«*inconsapevole nostalgia del mondo della sua infanzia*» (GA, 205) che lo spinge a intraprendere gli studi in veterinaria e a tornare a vivere sull'Isola.

Performance

La dottoressa Rudas ricorda, a distanza di anni, il processo di Oreste. In tribunale, la donna recita «un'assoluta verità formale e una sostanziale menzogna» (GA, 213) per scagionare Oreste dall'accusa di omicidio.

Lo schiaffo

Dopo il processo, la dottoressa Rudas non vuole più incontrare Lucia Solinas, perché si rifiuta di essere connivente con gli ingranaggi di una società alla quale non sente di appartenere. Lo *schiaffo* viene dalla madre, un gesto che provoca stupore nella donna, «bruscamente [svegliata] da un sogno o da un incubo» che non le permettono di pensare lucidamente (GA, 218).

Lorenzo

Il concetto di *giustizia* è al centro di un'animata discussione tra la dottoressa Rudas e Lorenzo, la prima incapace di comprendere e accettare la vendetta e persuasa che la giustizia coincida con la legge, il secondo, «l'uomo di *un'altra civiltà*» (GA, 224), fermamente convinto che sia inutile incarcerare e punire Oreste per quello che ha fatto.

L'avvocato Strofio

La dottoressa Rudas racconta gli sviluppi del processo a Oreste e la condanna a venticinque anni per omicidio premeditato. L'amico di famiglia, l'avvocato Strofio, è disposto a patrocinare la causa del ragazzo, ormai quindicenne, ma la donna si rifiuta

di collaborare con lui, per paura di uniformarsi ancora una volta alla «barbarica legge del taglione» (GA, 235).

Giudicati e pregiudicati

Grazie alla deposizione, decisiva, della dottoressa Rudas, Oreste è finalmente «assolto per non aver commesso il fatto» (GA, 249).

I capitoli, di lunghezza variabile, non restituiscono semplici resoconti o testimonianze, ma custodiscono confessioni intime che rivelano la psicologia, il carattere e il punto di vista di ciascuna delle istanze narranti¹². L'autrice fa un'analisi puntuale degli ingranaggi che muovono la società barbaricina, costringendo i personaggi del suo romanzo a interrogarsi sul proprio vissuto e sulla propria implicazione nell'omicidio di Giosuè Solinas.

Il verbo *ricordare* è il filo narrativo che tiene unite tutte le testimonianze:

E oggi non sarei qui a **ricordarlo** (p. 45); Ne **ricordo** invece i gambali di cuoio impolverati (p. 49); Tutti eravamo ubriachi, ma io ero così ubriaco che non riesco a **ricordare** nulla di quel ritorno al Passo della Croce; **Ricordo** però che risi (p. 56); Tentavo allora di **ricordarlo** vivo, ma anche così la sua immagine risultava sbiadita e confusa; **Ricordo** persino che mi vergognavo di non piangere (p. 59); che se mi avessero visto non starei qui a **ricordarmi** di loro (p. 66); un momento mi **ricordava** Astianatte (p. 67); **Ricordare**, purtroppo, non riuscivo a non farlo (p. 93); Non mi **ricordo** neppure come ci arrivammo, lì, dentro quella maledetta capanna (p. 97); E se anche ci fossi riuscito, ora purtroppo ero costretto a **ricordarmene** (p. 101); Stamattina, intendimi bene e **ricordati** (p. 138-9); **Ricordartelo** e non sbagliare, se qualcuno ti chiede (p. 139); Da quel momento **ricordo** solo di quando arrivai sulla piazza (p. 147); Non mi **ricordo** che cosa (148); **Ricordo** che avevo spalancato la finestra della camera da letto e mi ero affacciata (p. 153); **Ricordi**, l'anno scorso hanno perduto un figlio, Giosuè, il fratellino gemello di Oreste (p. 157); Non mi **ricordo** d'essermi addormentato e non mi **ricordo** neppure chi mi mise a letto (p. 162); **Ricordati** che ti ho avvertita! (p. 163); e **ricordavo** quella grande luce e il nemico che cadeva (p. 164); mi era difficile **ricordare** perché ero lì coricato; Ma anche il corpo di Giosuè non riuscivo più a **ricordarmelo**, per quanto mi sforzassi. Riuscivo a pensarlo, ma non a **ricordarlo** (p. 165); Altrimenti, **ricordati**, non devi mai parlarne con nessuno (p. 169); Non **ricordo** se mamma provò ad argomentare. **Ricordo** soltanto che fece qualche passo nella stanza e che all'improvviso mi sovrastò di tutta la sua statura e mi diede uno schiaffo (p. 218); Mi sfiorò anche il pensiero, così ridicolo, grottesco a

¹² PITTALIS (2014: 109) parla di «tessitura polifonica».

ricordarlo oggi (p. 222); **Ricordavo** anche la tenerezza che mi faceva (p. 232); Devi solo provare a **ricordare** com'era, quali mansioni aveva qui da voi e come le esplicava (p. 237).

La memoria è il *leitmotiv* che lega le testimonianze: senza memoria non c'è narrazione. I testimoni sono "arcipelaghi" isolati che non comunicano tra di loro ma, nutrendosi delle parole e della memoria di cui si fanno voce, restituiscono frammenti di storia che vengono ricomposti gradualmente dal lettore. La giustizia divina induce gli uomini a fare i conti con la propria coscienza, e le inflessibili leggi dell'*ethos* barbaricino¹³ impongono il rispetto dell'onore e la prassi della vendetta¹⁴. Il giurista Antonio Pigliaru ha studiato i meccanismi che regolano l'attuazione della vendetta nella società barbaricina, nella quale la vicenda narrata ne *Gli arcipelaghi* è presumibilmente ambientata.

Mentre il sostantivo *ricordo*, al pari del verbo *ricordare*, è presente in quasi tutti i capitoli - in alcuni addirittura reiterato - la parola *vendetta*, che pure ha un'importanza capitale nello sviluppo dell'azione, è impiegato solo due volte, la prima nel capitolo *Il testimone*, la seconda ne *La trave nell'occhio*:

E così in qualche modo fui io, perché ero stato io che avevo proposto il gioco, che resi possibile la **vendetta**. (GA, 92)

Come se si possano fare confronti, tra uno che non ha rispettato mai niente e nessuno, una belva che, anche dimenticando ciò che fece a noi e a molti altri come noi, chiunque avrebbe condannato senza appello per quella **vendetta** bestiale che si prese su un innocente, e uno come me che ha sempre tirato avanti per la sua strada, cercando di non infastidire nessuno, logorandosi nel lavoro per riuscire a vivere senza vergogna. (GA, 120)

¹³ Durante il dibattito che si è tenuto dopo la rappresentazione teatrale di *Arcipelaghi*, il 15 maggio 2012 al teatro *La vetreria* di Pirri, Maria Giacobbe «ha dichiarato che la Sardegna e il codice barbaricino della vendetta avrebbero ben poco a che fare con questo romanzo, la cui trama è invece stata ispirata da un fatto di cronaca riportato da un giornale danese [...], ma accaduto in Germania» (LAVINIO 2014a: 164). Nella tragedia de *Gli arcipelaghi*, la Sardegna «diventa specchio del mondo» (PITTALIS 2014: 102).

¹⁴ PIGLIARU (2006: 47). Il primo articolo del codice recita: «L'offesa deve essere vendicata. Non è uomo d'onore chi si sottrae al dovere della vendetta, salvo nel caso che, avendo dato nel complesso della sua vita prova della propria virilità, vi rinunci per un superiore motivo morale».

Si tratta di due istanze narranti direttamente implicate nell'omicidio di Giosuè: il compagno del Falco e Antonio Flores. Ai temi della vendetta e dell'omertà si allude più volte all'interno del romanzo, sia attraverso il richiamo esplicito al "codice dell'onore" che per mezzo di eloquenti metafore:

Com'è vero Dio, qualcuno cancellerà col sangue queste lacrime! (GA, 51)

Con queste parole, la nonna cerca di consolare Lucia Solinas in seguito alla tragica morte del figlio. Il personaggio della Lucia, privato della facoltà di esprimersi attraverso la narrazione in prima persona, è in antitesi con quello della dottoressa Rudas¹⁵, donna colta e sofisticata, esponente della classe borghese cittadina che si oppone al concetto atavico e popolare di giustizia intrinsecamente connesso al rispetto dell'onore.

Il verbo associato alla vendetta compare in cinque capitoli nei quali la narrazione è gestita dal più fedele e remissivo dei compagni del Falco, e dal fratello della vittima, Oreste, cui spetta l'arduo compito di regolare i conti:

A Cesare quel ch'è di Cesare

Forse fu anche per chiuderci la bocca, perché non potessimo raccontare in giro che zio Antonio Flores gli aveva sputato addosso, più che per **vendicarsi** di quel bambino, che ci portò a "regolare i conti col ragazzo del Passo della Croce" (GA, 54)

Il testimone

Forse l'anima del ragazzo era entrata dentro di me, e ancora ci resta e continua a tormentarmi per **vendicarsi** (GA, 96)

¹⁵ La contrapposizione tra le due figure femminili è stata studiata da BAUMANN (2007: 236-246), cui rimandiamo per maggiori approfondimenti.

Storia di donne e cow-boy

L'unico interesse che zio Antonio Flores poteva avere di far fuori il Falco era quello di eliminare uno che lui aveva offeso di fronte a testimoni e che perciò un giorno o l'altro poteva **vendicarsi** (GA, 111)

L'abbraccio del falco

Ma mi aveva detto di non temere, se eravamo così disgraziati e le cose non andavano come era giusto che andassero, e mi prendevano, allora avrei dovuto dire che l'idea era stata mia, che la pistola l'avevo trovata in un nascondiglio di campagna, che io volevo **vendicare** il mio fratellino gemello... (GA, 170)

Un cielo pieno di rondini

Se io non lo avessi **vendicato**, Giosuè non avrebbe mai trovato pace nella sua tomba. (GA, 184)

Nei capitoli *La cacciata dall'Eden*, *Una partita contabile*, *Lorenzo*, dedicati alla dottoressa Rudas, il sostantivo *omertà* è impiegato in misura consistente e significativa dalla donna:

Lorenzo, non isolano, cresciuto a Milano, lontano da questa nostra disgraziata regione di faide e di **omertà**, figlio d'un magistrato, non poteva che condannare e rifiutare ciò che io dalle circostanze venivo costretta almeno formalmente ad accettare (GA, 186)

Comare Solinas aveva parlato, in presenza di Oreste, con la certezza della nostra approvazione e **omertà** (GA, 191)

E allo stesso tempo avrei dovuto confessargli d'averlo sempre saputo e d'essermi a malincuore ma coscientemente piegata alla vecchia e odiosa legge dell'**omertà**. (GA, 199-200)

Omertà, questa era la parola che temevo di sentirla pronunciare. Una parola e un giudizio che mi parevano meritati e giusti. E infamanti. (GA, 221)

Non era giusto! Qualunque cosa lui stesso ne pensasse, non mi pareva giusto che anche lui venisse catturato in questa rete di barbarie e di **omertà** nella quale tutti evidentemente, volenti o nolenti, prima o poi, in questo nostro arretrato paese siamo costretti a cadere. (GA, 234)

Giustizia è un'altra parola chiave che aiuta a comprendere le dinamiche della vendetta, giacché è la ricerca della giustizia che spinge gli individui a vendicare crimini e omicidi. Un intervento di Lorenzo chiarisce una volta per tutte il significato e il valore della giustizia:

Questo tuo concetto della **giustizia** non è diverso da quello che ha armato la mano di Oreste. Anche Oreste, e soprattutto la madre e tutta la tradizione dietro di lei, ritengono che 'chi ha rotto deve pagare'. E quando polizia, carabinieri e magistrati non sono in grado di 'far pagare', son loro, i colpiti, che devono ristabilire questa famosa '**giustizia**', quest'equilibrio pseudo divino tra le cosiddette colpe e le pene. La civilissima legge del taglione: occhio per occhio, dente per dente.

A me, francamente, quest'equilibrio sublime, questa **giustizia**, mi fanno orrore. (GA, 226)

È ancora Lorenzo, «l'uomo di un'altra civiltà», a mettere in discussione il concetto di giustizia associato alla logica della restituzione del torto subito:

C'interessa una giustizia astratta a cui a ogni 'colpa' corrisponde una 'pena', distribuita ciecamente, con una benda sugli occhi e una fredda bilancia in una mano e una spada vendicativa nell'altra, [...] o ci interessa creare un mondo in cui le risorse, anche e soprattutto le umane, non vengano sprecate e distrutte in omaggio a 'principi' che abbiamo stabilito una volta per tutte ma che non sempre sono validi? (GA, 235)

Chi appartiene a questa società “arcaica”, regolata da leggi che affondano le loro radici nel ventre di una terra dura e sublime, non è consapevole dell’ineluttabilità di quelle leggi. Ogni personaggio diventa voce, e al tempo stesso si fa portatore di valori e principi che aderiscono al codice comportamentale imposto dalla comunità. L’unica che tenta di ribellarsi alle regole comunitarie è la dottoressa Rudas, alla quale è dedicata la quarta parte del romanzo¹⁶, *L’isola e gli arcipelaghi*, quasi a voler radunare gli arcipelaghi in un’unica isola di memoria e verità.

Sono diversi gli elementi extralinguistici e narrativi che spingono a identificare l’Isola dell’esilio e del ritorno di Lorenzo - mai nominata eppure potentemente richiamata, evocata - con la Sardegna¹⁷. A parte l’onomastica, su cui torneremo più avanti, ritroviamo riferimenti più o meno espliciti alla cultura, alle tradizioni, alla storia e alla flora della Sardegna: è menzionato un nuraghe a p. 83; gli uomini giocano alla morra (GA, 86-9; 92-3; 100; 147); i pastori si appisolano sotto una macchia di lentisco (GA, 19); la mamma di Astianatte «va a raccogliere olive, a raccogliere ghiande, a raccogliere finocchietti selvatici, a raccogliere funghi, a raccogliere cicoria, a raccogliere fichi d’India» (GA, 38); durante un banchetto, si mangiano *pane carasau*, carne bollita, sanguinacci e «*sebade, servite caldissime con zucchero e miele*»¹⁸ (GA, 82). Secondo Sulis, che ha studiato la trasposizione cinematografica del romanzo, la figura di Astianatte è inserita dalla scrittrice «perché ci può dare l’idea di come vivesse un bambino povero della Sardegna degli anni Sessanta»¹⁹.

I nomi dei paesi, inventati (Pediada, Dolomè, Trezene²⁰), non hanno una precisa collocazione spaziale, ma sono «quelli che più hanno contribuito a [rendere la Sardegna] tristemente famosa per l’alta percentuale di crimini che vi si commettono»²¹. L’autrice ci presenta una terra pura e inviolata come una vergine, dove tutto «è ancora come ai tempi di Omero» (GA, 11), dove la solidarietà e la

¹⁶ Secondo PITTALIS (2014: 111), nel quarto atto «si svolge, in termini forse didascalici, un “dramma etico”, dedicato al tema della giustizia».

¹⁷ «[Ne] *Gli arcipelaghi*, ho avuto l’avvertenza di non usare un solo toponimo che potesse condurre all’identificazione del luogo [...]. Proprio per questo libro, infatti, per me era importante lasciare nel vago il luogo geografico (non l’ambiente-paesaggio) per evitare che [...] il valore paradigmatico che speravo di potergli dare non ne venisse diminuito» (GIACOBBE 1997: 25).

¹⁸ In corsivo nel testo.

¹⁹ SULIS (2007).

²⁰ In realtà Trezene non è immaginario perché è il nome di un’antica città greca, «scenario tragico dell’*Ippolito* di Euripide e della *Fedra* di Seneca» (LAVINIO 2014a: 161n). Cfr. anche PITTALIS (2014). Nel romanzo è il nome letterario di Nuoro.

²¹ DESSI (1965: 26).

generosità degli abitanti incontrano la malignità della critica e l'omertà, e la bontà d'animo convive con la spietata sete di vendetta, destinata a perpetuarsi anche per mano di innocenti.

Gli antroponomi si prestano sia a un'interpretazione mitica (Cassandra, Astianatte, Euriclea, Oreste²²) che religiosa (Giosué, Lucia)²³. Attraverso il ricorso al mito e alla religione, il carattere locale della vicenda si presta a una lettura universale²⁴.

La lingua impiegata dall'autrice è un italiano letterario privo di sfumature dialettali, fatte salve alcune «concessioni [...] di colore linguistico locale»²⁵ disseminate nel romanzo: i cognomi sono sardi (Solinas, Flores, Rudas); l'allocutivo di rispetto *zio/zia*, solo una volta scritto in corsivo (*zia Lucia Solinas*, p. 21; *zio Antonio Flores*, *zio Battista*; *zio Giuseppe Delogu*); l'allocutivo tronco *Don Marcellì* per 'Marcellino' (*GA*, 75); l'occorrenza di *mamma* e *babbo* non preceduti dall'articolo determinativo, che riflette l'uso nell'italiano regionale sardo²⁶, oltreché nelle varietà dialettali; i termini *prinzipales* (non scritto in corsivo nel romanzo; *GA*, 116), tradotto da Giacobbe con "pastori in proprio", e *tanca* (*GA*, 118), con il significato di terreno recintato adibito al pascolo²⁷. Il termine *bacolo*, che secondo Lavinio è impiegato «nel senso corrente del sardo *bàkulu*, 'bastone'»²⁸, potrebbe avere anche un'origine letteraria, attestato anche nel verso *e depon qui la pera, il manto e 'l bacolo* dell'*Arcadia* di Jacopo Sannazzaro.

Alla dottoressa Rudas sono affidate alcune riflessioni metalinguistiche sul sardo, «lingua arcaica che i giudici non erano obbligati a conoscere e non conoscevano» (*GA*, 215). La donna è espressione di una classe borghese che rinnega le radici della sua terra, e critica, con disprezzo, l'uso del sardo; si distingue dagli altri testimoni perché sa parlare bene l'italiano, lingua che in bocca agli altri «sarebbe stata imprecisa e rozza, fastidiosa per chi li ascoltava» (*GA*, 215). La

²² Affascinante il parallelismo che fa Tanda tra Oreste Solinas e l'eroe greco di Omero ed Eschilo (2000: 29). Cfr. anche PITTALIS (2014: 114).

²³ LAVINIO (2014: 163) scrive che il romanzo «si muove tra la dimensione mitica e biblica (cui rinvia spesso la stessa onomastica: Astianatte, Cassandra, Giosuè)».

²⁴ Cfr. TANDA (2000); CONGIU (2010); PITTALIS (2014: 114).

²⁵ LAVINIO (2014a: 167).

²⁶ Si veda ancora LAVINIO (2014a) per l'analisi del romanzo.

²⁷ Il termine è probabilmente un catalanismo: nelle isole di Mallorca e Menorca, indica una porzione di terreno circondata da un muretto a secco, come quelle che si diffusero in Sardegna per effetto dell'editto delle chiudende (6 ottobre 1820). Cfr. ORTU (2006).

²⁸ LAVINIO (2014a: 167). Sempre LAVINIO (2002a: 39) ha notato come certi dialettalismi impiegati da alcuni autori sardi – tra cui *bacolo* – «si [confondono] con aulicisms o cultisms».

contrapposizione sardo-italiano sarà centrale nella traduzione cinematografica di Columbu che la sfrutta in senso narrativo e poetico.

La prosa di Giacobbe è intrisa di poesia e di figure retoriche che impreziosiscono la lingua “parlata” dalle voci narranti. Tante sono le allegorie, a partire da quella cui rimanda il titolo metaforico²⁹ del romanzo (*gli arcipelaghi*) e numerose sono le simbologie, principalmente bibliche, cui alludono i titoli delle quattro parti, dei preludi e dei capitoli dell’opera.

Tra le figure retoriche, ritroviamo l’anagramma *pesci – cespi*, ripetuto tre volte:

Sott’acqua nuotano senza rumore i pesci dalle code setose. Si posano palpitanti, il tondo occhio immobile, sui cespi di corallo e i nastri frementi delle alghe (*GA*, 15-6);

In mezzo alle alghe nuotano i pesci, vibrando le lunghe code setose. I cespi di corallo (*GA*, 19);

Sino agli abissi del mare dove i pesci battono silenziosamente la coda, librati sui cespi di corallo (*GA*, 26);

- un’epanadiplosi:

[...] Voi che cosa avreste fatto? Che cosa avreste fatto voi? (*GA*, 31);

- un’anadiplosi:

alle nostre eventuali prove e testimonianze. Alle nostre prove e alle nostre testimonianze, loro, i nostri nemici, potevano opporre le loro prove e le loro testimonianze. False, certo. Ma non sempre giudici e polizia possono e sanno distinguere tra prove e testimonianze vere, e prove e testimonianze false (*GA*, 70);

²⁹ GENETTE (1989).

- ricorre frequentemente la ripetizione di singoli termini e di parti del discorso:

E l'ira non era solo per la perdita, che era enorme, totale, ma anche per **l'offesa, l'offesa** atroce che mi avevano fatto approfittando di quella mia disgrazia di un figlio così inetto (GA, 30);

Ma sapevo chi erano i ladri e perciò sapevo che, anche se la roba era recuperata, l'**offesa** restava e resta. Ed è un'**offesa** grave (GA, 45)

Che cosa avrei fatto **io? Io, io, io** li avrei fatti a pezzetti con la sola forza del mio odio, loro e i loro maledetti mitra. Li avrei schiacciati col mio odio. Come scarafaggi. **In polvere. In polvere** li avrei ridotti (GA, 32).

Abbiamo censito anche casi di allitterazioni - «fantoccio di stracci» (GA, 32) - e due accusativi di relazione:

Le mani ossute abbandonate sulle ginocchia, rispondeva per tutti con le frasi di prammatica (GA, 49);

Furtivamente guardò fra i banchi e vide che lei era ancora lì, nel buio fra due archi, nella navata di destra, *il viso nascosto fra le mani giunte* (GA, 73).

Il narratore ricorre al diretto e all'indiretto libero - che nel brano riportato indichiamo rispettivamente col grassetto e col corsivo - per far affiorare i pensieri e i timori dei piccoli Giosuè e Astianatte, presenze "mute" in un coro di voci disperate e discordanti:

Giosuè:

Forse eri qui, ma dormivi. Un buco nella terra per nascondersi. Mamma, aiutami! È notte. Dove andare? Forse non accadrà niente. Forse non è accaduto niente. Forse era solo un sogno. *Gli tremano le mani, le dita sono incerte. Fuggire. Dove? Un buco nella terra per nascondersi. Chiudersi, barricarsi dentro la capanna. Forse non accadrà niente. Che cosa può accadere? Non ti resterà molto altro da vedere. L'aveva sentito raccontare che queste cose accadevano. Che potevano accadere. Ma erano cose speciali che accadevano a persone speciali.*

Non a lui! Perché proprio a lui? Lui, Giosuè, un ragazzo qualunque. Non ha nulla di speciale, lui. Non può accadere proprio a lui. No, non a lui! (GA, 22)

L'avverbio *forse* e il verbo *accadere* sono ripetuti con insistenza; una serie di domande brevi, alcune prive del verbo, puntellano il diretto e l'indiretto libero del piccolo Giosuè, rendendone la disperazione e il senso di abbandono e di sgomento.

Astianatte:

Astianatte non sapeva che cosa voleva - tepore? compagnia? distrazione? - e non rispose. (GA, 41)

Accanto al lirismo di alcuni costrutti, ritroviamo lo stile "oralizzante" dei tratti morfosintattici ascrivibili all'italiano dell'uso medio:

- il *che* polivalente, con valore causale, temporale, obliquo:

come se sia colpa della trottola *che* intorno non c'è nessuno ad ammirare la sua abilità (p. 17); e lasciavi che ti avvelenassero i cani, *che* valevano più loro di te, quei cani (p. 44); *Che* ormai quelli che ha sono così stracciati che non si possono neppure aggiustare. (p. 64); in un lago di sangue *che* non sapevo neppure che ce ne fosse tanto in un corpo così piccolo. (p. 65); sin dal primo momento *che* mi aveva visto (p. 183); vai là *che* la chirurgia non è per te (p. 195);

- le dislocazioni a destra:

Quando lui, il padre, c'era arrivato, nell'Isola (p. 12); Ma un calzolaio dove può trovarlo un tesoro nascosto? (p. 19); per non strangolarlo con le mie stesse mani, quel disgraziato (p. 29); E neanche in questa occasione, ha dimostrato d'averne di cervello (p. 30); avrei quasi potuto credere di essermele sognate le mie venti vacche di razza. (p. 31); dovevo mettermi a inseguirli, i maledetti. (p. 32); Ma meglio spaccarlo a loro il cuore (p. 33); non sapevo come

passarlo, il tempo. (p. 43); spingendole tutte e venti, le vacche, avanti a sé (p. 45); potevo guadagnare abbastanza da potergli comprare un paio di pantaloncini nuovi ad Astianatte (p. 64); ma gli eremiti in confronto a lui avevano il vantaggio di poterle combattere, le tentazioni (p. 74); La siccità e il vento li avevano rovinati tutti (p. 103); Se io un camion te lo faccio prestare (p. 107); se n'era uscita dalla stanza (p. 183); sei più bravo a tenerli puliti gli strumenti (p. 195); ne avete messo di tempo per venire (p. 196);

- le dislocazioni a sinistra, in numero maggiore:

Il mare prova a immaginarselo (p. 17); La capra la munge la nonna. (p. 17); I pastori, di sole ne prendono sino a cuocersi. (p. 19); Il mare l'ho visto fotografato. (p. 20); Ai suoi grilli di studiare, di farsi geometra o maestro, io non ci ho mai creduto [...] e lui di cervello non ha mai dimostrato di averne (p. 30); al punto che le vene delle tempie me le sentivo prossime a esplodere (p. 32); Tanto lui dell'insegnamento non era in grado di profittarne neppure un poco (p. 37); I motivi per metterlo in castigo non occorre cercarli (p. 37); certi giorni a casa da mangiare ce n'era, certi altri no (p. 38); e tu la parola ce l'hai (p. 44); che una fine peggiore non potevano fargliela fare. (p. 46); Di peccati ne aveva altri sulla coscienza (p. 53); avevo visto che di finocchietti ce n'erano moltissimi (p. 64); E anche l'avvocato devo pagarlo (p. 65); Lo sparo noi non l'avevamo udito (p. 99); Il Falco, di vergini, sulla coscienza ne aveva molte (p. 100); io l'ambiente dei pastori lo frequento meno che posso (p. 101); qualche responsabilità anche lui ce l'aveva (p. 102); Di gatte da pelare ne avevano anche altre (p. 102); e in quella storia c'ero entrato solo per disgrazia (p. 103); il vino lo reggeva bene (p. 104); di nemici ne aveva molti (p. 104); Queste cose le sanno tutti (p. 106); era quello che di denari ne aveva sempre maneggiato di più (p. 107); E lui, il ragazzo Oreste, riesco a vederlo soltanto come i due segni di una parentesi (p. 210); comare Solinas non volevo vederla (p. 218); il padre era meglio lasciarlo fuori da quella storia (p. 222); - Questo non l'ho mai detto! - mi rispose vivacemente, ma senza alzare la voce (p. 225); Ciò che diceva avevo rinunciato a capirlo (p. 229); Il ragazzo chiuso nella grande gabbia degli accusati non lo guardavo e non lo pensavo (p. 247).

- l'uso di *ecco* come «segnalatore di incertezza»³⁰:

Perché il solo responsabile fu lui. Io e l'altro non fummo che testimoni, ecco, nient'altro che involontari testimoni (p. 94);

³⁰ Anche Enrico Testa si è occupato di studiare la diffusione di *ecco* come tratto dell'oralità che caratterizza lo stile narrativo di alcuni scrittori italiani dell'Otto e Novecento. Un'analisi approfondita di questo segnale discorsivo è stata condotta a proposito de *Il fu Mattia Pascal* di Luigi Pirandello, ma se ne trovano diversi esempi anche negli *Indifferenti* di Alberto Moravia. «In questa funzione [*ecco*] occupa posizioni diverse all'interno della frase, riecheggiando così l'andamento frammentato del parlato e la sua pianificazione ricca di pause e di sottolineature enfatiche. Per suo tramite si può dar forza ad un pensiero o ad un'impressione, [...] segnalare una pausa o una "messa a fuoco" della voce del personaggio [...]» (TESTA 1997: 173). Sull'occorrenza di *ecco* nel parlato, cfr. LAVINIO (1998: 526).

- il *gli* dativale per “a loro”:

quei cani, che gli mancava solo la parola... (p. 44);

- il *ci* attualizzante con il verbo avere:

e tu la parola ce l'hai (p. 44); qualche responsabilità anche lui ce l'aveva (p. 102)

- le frasi sospese:

Però, se non fosse così, a Giosuè... (p. 19); come me che non possiedo nient'altro che mia moglie... (p. 103)

- le frasi nominali:

Per capezzale una bisaccia di lana di capra (p. 23); Fuori nell'andito. Per non disturbare le lezioni (p. 37); L'aspetto confuso e le parole dell'uomo che venne ad annunciarci la nostra sventura (p. 49); Per un momento di piacere, o di sollievo, che appena terminato neppure ci si ricorda com'era (p. 106);

- le frasi scisse:

perché le altri notti è con le bestie che deve dormire (p. 106);

- l'indicativo al posto del congiuntivo (con *verba putandi* e nelle dipendenti):

O se gli avessero creduto, che razza di pastore avrebbero pensato che era? (p. 23); E c'era solo quell'urlo di bestia che non so se veniva da lui o dal ragazzo. (p. 55); Se gli italiani non arrivavano a tempo a liberarlo, se lo stavano già cucinando per la cena (p. 102); in modo che l'aria fresca entra e ti sfiora il viso come se fossi un uccello in volo (p. 105);

- l'inversione dell'ordine dei costituenti della frase:

Non ha nulla di speciale, lui (p. 22); Dovevano averci spiato bene, i delinquenti (p. 31); non è un paese di stinchi di santo, il nostro (p. 102);

- le ridondanze pronominali:

a noi la pietà non ci aveva abbandonato del tutto (p. 57); Ma Dio a me non mi ascolta (p. 63); A me, francamente, quest'equilibrio sublime, questa giustizia, mi fanno orrore (p. 226);

il tema sospeso:

La somma, il risultato di una vita di lavoro senza riposo, quelle venti vacche nelle quali avevo investito e impegnato persino il letto nel quale dormiva quell'altra infelice di sua madre. (p. 30); Una vita che non so neppure io come, ma diversa. (p. 47).

Ciononostante, resistono alcune forme tipiche dello scritto, come il pronome *ciò*, di cui si contano diverse occorrenze anche nello stesso capitolo:

La gente ti giudica e ti pesa per ciò che possiedi (p.10); *Per quanto assurdo ciò potesse sembrare* (p. 12); *Ma non bisogna credere a tutto ciò che si racconta* (p. 26); *riprendermi ciò che era mio* (p. 33); *Non mi ci volle molto per accertarmi di ciò che temevo* (p. 34); *niente di ciò che dico o faccio gli va bene* (p. 43); *non facciano a me ciò che hanno fatto a lui; Ma tutti sanno che ciò significa soltanto che per lui la faccenda è chiusa; non bisogna forzare nessuno a dire ciò che non vuole dire* (p. 46); *Sapevamo che ciò significava che dovevamo restar fuori sino a che non ci avesse chiamato* (p. 50); *come avremmo potuto impedire che ciò che accadde accadesse?; anche ciò che ancora non è accaduto* (p. 53); *dopo ciò che è successo* (p. 56); *Ma non immaginavo che ciò che era accaduto fosse una cosa atroce* (p. 67); *Ciò che la parentesi contenne non riesco a rappresentarmelo* (p. 210); *E fu ciò che feci* (p. 250).

IV.2 La sceneggiatura

«Il dato concreto del rapporto tra cinema e letteratura è la sceneggiatura»³¹, la quale, in quanto pre-testo, fornisce le linee guida e le indicazioni di massima per la messinscena. Tutto nella sceneggiatura è provvisorio e mutevole, dall'impostazione delle scene al numero delle battute, dalle lingue impiegate alle indicazioni di regia, dal numero dei personaggi all'intreccio della vicenda.

La sceneggiatura di *Arcipelaghi*³² rispetta l'anima del romanzo – gli elementi principali della sua storia e il suo messaggio - ma ne tradisce la struttura, che è riorganizzata secondo le regole e il linguaggio che sono propri del nuovo mezzo. Per Giovanni Columbu, il lavoro di riscrittura ha implicato «la necessità di reinventare e “tradire” l'opera letteraria»:

³¹ PASOLINI (1972: 188).

³² In fase di trasposizione, Columbu omette l'articolo determinativo.

«Quando avevo prospettato a Maria Giacobbe la possibilità di fare un film dal suo libro - ha sottolineato il regista - ci eravamo subito messi d'accordo su una libertà, un diritto al tradimento di cui mi sarei potuto avvalere. Lei ha accettato subito comprendendo che senza questo tradimento non sarei potuto essere aderente. Sembra un controsenso, ma staccarsi dall'opera e farla propria è l'unica via per tornare all'opera e coglierne i nessi profondi»³³.

Il *fil rouge* della vendetta lega il copione al romanzo, sebbene l'attualizzazione della storia presupponga una "risemantizzazione" in sede cinematografica del concetto di vendetta, non come consuetudine da osservare ciecamente, bensì come (re)azione necessaria per sedare il dolore.

Della sceneggiatura di *Arcipelaghi* esistono due versioni: la prima è del 1993, e fu scritta quando il romanzo di Maria Giacobbe non era ancora stato pubblicato. Potrebbe trattarsi di una prima elaborazione narrativa del film, il trattamento in cui «la storia è [...] tendenzialmente elaborata in qualche decina di pagine, l'intrigo è già articolato, la struttura drammatica ha una sua progressione, i dialoghi sono in parte già abbozzati, ma solitamente in uno stile ancora indiretto»³⁴. La seconda, e definitiva, è del 1997, e dichiara di essere tratta dal romanzo della Giacobbe. La riga sottostante reca alcune informazioni tecniche:

«Versione A, in tempi progressivi. Rev. 3/'97».

La due versioni differiscono anche nell'impostazione grafica: mentre nella prima le intestazioni di scena, scritte in grassetto, sono allineate a sinistra, nella seconda versione le intestazioni occupano la parte centrale della pagina e sono sottolineate:

Versione 1993: **1 - Passo della Croce / Esterni campagna / Tramonto.**

Versione 1997: SCENA - Passo della Croce. Est./Tramonto

A differenza della prima stesura, che si compone di 42 scene numerate, la

³³ CANESSA (2011).

³⁴ RONDOLINO/TOMASI (2011: 4). Cfr., inoltre, ROSSI (2006: 658).

seconda non riporta i numeri delle scene ma le introduce con il nome del luogo nel quale dovranno essere girate:

Casa Solinas (24);

Paese (16);

Passo della Croce (14);

Casa Rudas (14, due delle quali precedute dal toponimo "Trezene");

Campagna (11);

Dolomè (9);

Bosco bruciato (3);

Cielo (1);

Tribunale (1).

Anche le intestazioni della prima versione riportano le informazioni relative al luogo e al momento della giornata (giorno, tramonto, notte). La particolarità di questa prima stesura è l'assenza dei nomi dei personaggi prima di ogni turno dialogico: questi sono posti a destra della pagina e separati dalle indicazioni di scena con uno spazio prima e uno dopo il paragrafo:

10 - Dolomè / Esterni paese e casa di Raffaele / Giorno.

I tetti del paese. La piazza. Il campanile.

L'interno della casa di Raffaele. Una donna, Vittoria, siede di fronte alla televisione: alle sue spalle, seduto vicino al camino, c'è Raffaele.

Alla porta si affaccia una donna.

È permesso?

La donna, facendosi precedere dallo sguardo per vedere chi c'è.

...Buongiorno Raffaele.

Raffaele bofonchia un saluto.

Vittoria.

Siediti.

In questo modo, il lettore capisce che chi parla è l'ultimo personaggio introdotto nelle indicazioni di scena. Queste ultime sono di lunghezza variabile e generalmente contengono molti dettagli relativi ai luoghi, alle situazioni e ai personaggi, di cui sono fornite brevi descrizioni sull'abbigliamento, la postura e lo stato d'animo, che si riflette anche nel parlato.

In particolare, il tono delle voce è spesso segnalato prima dell'attacco di ogni battuta:

Sc. 1:

Poi, con voce pacata, gli chiede;

L'uomo parla con un tono di voce calmo e dolce, che contrasta con quello che dice;

Sc. 8:

La dottoressa, questa volta un po' nervosamente;

La dottoressa, ancora rivolta al ragazzo, questa volta in tono paziente, ma come se non avesse sentito la madre.

Sc. 12:

Poi, abbassando la voce e con un tono risentito.

Sulla porta che si chiude, l'uomo, alterando la voce.

Il tono della voce, l'origine della voce – se è in campo o fuori campo – e gli altri rumori diegetici – sempre tra parentesi - sono indicati con dovizia di particolari:

(Dal silenzio affiorano lontane voci di uccelli); (FC risaltano i passi dell'uomo che si avvicina);
 (Si sente il fruscio della brezza che si solleva); (Si sente il brontolio di un tuono in lontananza);
 (FC si sente una risatina); (Il rumore dei colpi del martello si alterna a un rintocco di campana);
 (Il sonoro del parlato non si sente).

La prima versione risente maggiormente della lettura del romanzo, mentre la seconda se ne distacca progressivamente. L'attualizzazione della storia ai giorni nostri (Giosuè gioca con un videogioco; in una delle scene successive, la madre è alle prese con un guasto alla macchina); l'introduzione dei nomi dei tre ladri (Ventura, Raffaele e Graziano Billoe, il Falco), della nonna (zia Caterina), del marito di Lucia Solinas (Francesco nella prima stesura; Pietro nella seconda), della donna che assiste all'omicidio del bambino (Barbara Fois) e della madre della dottoressa Rudas (zia Grazia); la variazione o l'assenza di altri nomi: Cassandra diventa Maria; il cane non ha nome (nel romanzo si chiama Ulisse); il figlio di Antonio Flores si chiama Astianatte, come il bambino del romanzo.

Le due versioni si distinguono l'una dall'altra per l'ampio uso delle didascalie e del linguaggio tecnico e per il numero dei turni dialogici previsti dallo sceneggiatore. Nella versione del 1993, i dialoghi sono quasi assenti: le voci fuori campo e i pensieri dei personaggi, scritti in corsivo, sostituiscono le battute vere e proprie, che si contano in un numero minore rispetto a quelle della stesura successiva³⁵.

Una delle voci "mute" del romanzo è quella di Lucia Solinas, nonostante ricopra un ruolo molto importante, come madre e come donna; le sue parole sono sempre riportate dalle altre voci narranti, in particolare da Cassandra e da Oreste, a cui la donna affida l'arduo compito di vendicare la morte del fratello gemello.

Nella scena seguente, la settima della versione 1993, la voce di Lucia - fuori campo - guida Oreste che intraprende il viaggio per Trezene dopo l'omicidio del Falco. Le sue battute sono scritte in corsivo per rendere la "soggettiva sonora" del ragazzo: la focalizzazione è su di lui ma la voce di Lucia è "udita" a livello mediato³⁶:

7 - Campagna vicino Trezene e strade di Trezene/ Giorno.

[...]

Fuori campo la voce di Lucia.

³⁵ I turni "FC" non rientrano nel conteggio delle battute pensate e scritte dallo sceneggiatore per la messinscena. Nella versione 1997, abbiamo contato 498 turni, mentre non mi è stato possibile, data la frequente ricorrenza delle battute scritte in corsivo, stabilire il totale delle battute che sarebbero confluite nel film o avrebbero fornito la traccia per quelle effettivamente recitate sul set.

³⁶ Il livello mediato o "meta diegetico" indica i rumori - comprese le voci e le musiche - ricordati o immaginati dal personaggio. Cfr. MICELI (2000).

Arriverai a Trezene dalla parte di Golonò, dove stanno costruendo le nuove scuole...Dovrai sorpassarle e poi proseguire attraversando il centro abitato finchè arriverai al lungo mare...

In soggettiva del ragazzo, la strada di Trezene che costeggia il mare. Si vedono dei pescherecci ormeggiati e più oltre una scogliera.

[...]

Seguito a FI dalla MDP, ora percorre un vicolo in salita.

FC la voce di Lucia.

Dovrai prendere una stradina che troverai sulla sinistra, prima di arrivare alla scogliera... Ti porterà nella parte vecchia della città...

Sbuca dal viottolo, si ferma guardandosi attorno.

Prosegue la voce di Lucia.

Ci sei stato una volta... Eravamo assieme, ma non te ne puoi ricordare...

Il ragazzo si avvicina alla MDP portandosi in PP.

Tu e Giosuè, allora, eravate ancora piccoli...

Avanza ancora nella piazza guardando una casa a due piani dall'aspetto signorile.

FC la voce di Lucia.

Vedrai che ci sono due ingressi, uno sul vicolo, quello dell'ambulatorio, l'altro sulla piazzetta... è lì che devi presentarti e chiedere di parlare con zia Grazia, la mamma della dottoressa Rudas.

Il ragazzo, ripreso dall'alto a FI, guarda verso le finestre dell'edificio.

La MDP carrella verso il basso mentre si avvicina continuando a guardare in alto e passando in PP. La pioggia gli bagna il viso.

FC la voce di Lucia.

Le dirai chi sei e le dirai che sono io che ti mando. A lei puoi raccontare cosa è successo.

Ma solo a lei. Altrimenti, ricordati, non devi parlarne con nessuno... Assolutamente con nessuno.

Abbiamo riportato solo le battute di Lucia e le indicazioni più significative e utili per la comprensione della scena e del ruolo della voce fuori campo, più volte segnalata (il grassetto è mio). Le istruzioni sono riprese dal capitolo *La lunga strada*, nel quale Oreste ricorda le parole della madre – riportate nel testo tra virgolette – mentre percorre a piedi la strada per Trezene.

Lucia Solinas, che nella sceneggiatura diventa una figura centrale della vicenda, non è più la donna dimessa e anziana del romanzo, ma Columbu la presenta come una trentacinquenne con i capelli neri ed eventualmente gli occhi azzurri (versione 1993, p. 8), «bruna e piuttosto bella» nella stesura successiva (p. 1). Anche lo spiccato, quasi tragico sentimento religioso che anima la donna si affievolisce nella lettura di Columbu, che comunque dà molta importanza alla devozione di Lucia, come si evince dalle seguenti battute estrapolate da alcune scene:

Versione 1993	Versione 1997
<p><i>Sc. 11</i> L'uomo. Calmati Lucia. È la volontà di Dio... Dio ci da le sventure ma ci da anche la rassegnazione. Tu sei religiosa e Dio ti darà la rassegnazione.</p>	<p>CATERINA Vedrai Lucia, Dio ci aiuterà... Dio vuole la giustizia.</p>
<p><i>Sc. 13</i> Lucia sorride timidamente. Io? Grazie... Spero che Dio mi conceda un po' di pace...</p>	<p>[...] LUCIA Comunque, il mio desiderio ora è riuscire ad accettare la mia disgrazia... pur di liberarmi dalla sofferenza che si è creata dentro di me... Tutti i giorni prego il Signore perchè mi dia la forza di perdonare...</p>
<p><i>Sc. 29</i> Di fronte alla nonna c'è solo Lucia: fuori campo il suo pensiero. <i>Grazie Caterina... perché mi hai aiutata a ritrovare me stessa. Io ho chiesto a Dio di perdonare gli assassini, ma la verità è che ho tanto bisogno di giustizia...</i></p>	<p>[...] LUCIA Figlio mio... Che Dio ti benedica e ti ricompensi!</p>
<p><i>Sc. 38</i> [...]<i>E non temere. Non temere niente figlio mio. Dio vuole la giustizia e perciò Dio ci aiuterà.</i>"</p>	

L'uomo che parla nella versione del 1993 è il messaggero che nel romanzo porta a Lucia la notizia della morte di Giosuè. Cassandra, voce narrante del capitolo da cui è tratta la scena³⁷, lo descrive come un uomo «senza volto» di cui però ricorda

³⁷ Il titolo del capitolo è *Il messaggero*.

«i gambali di cuoio impolverati e le mani pallide dalle grosse vene rilevate e ombreggiate di radi peli scuri» (GA, 49). Nel romanzo, l'uomo pronuncia «le prime insignificanti battute» del «dramma» (GA, 50) che segna inesorabilmente la famiglia Solinas. Il copione riporta le parole di conforto che l'uomo rivolge a Lucia:

– Calmati, Lucia. È la volontà di Dio. Dio ci dà le sventure ma ci dà anche la rassegnazione. Tu sei religiosa e Dio ti darà la rassegnazione (GA, 51).

Nella versione successiva, ulteriormente prosciugata, la battuta è attribuita a Caterina. Il bisogno di giustizia che anima Lucia Solinas è intimamente legato al sentimento del perdono proprio della religione cattolica; in Lucia, esponente della propria comunità, convivono due principi molto forti e apparentemente in antitesi: la vendetta e il perdono. La prima è una necessità, un dovere imposto dal codice comportamentale della società barbaricina, mai menzionato eppure potentemente evocato anche nel romanzo; il secondo è una disposizione dell'animo umano, che in lei trova una doppia corrispondenza, religiosa e materna.

Vediamo ora in che modo le due versioni della sceneggiatura traspongono il primo capitolo del romanzo (*Giosuè, la nave, la luna*), nel quale si compie il tragico destino di Giosuè. Per permettere di osservare le analogie e le differenze tra le due stesure, riportiamo la pagina del romanzo da cui le scene sono tratte:

GA, 21

L'uomo smontò. Era giovane e agile. Un pastore. Senza affrettarsi, appese le briglie al ramo nudo e forcuto piantato davanti alla porta, spinse Giosuè all'interno della capanna, gli tolse la lesina e con essa cominciò a punzecchiarsi i polpastrelli, mentre gli diceva pacatamente e quasi dolcemente:

– **Di chi sei figlio?**

– **Sono Giosuè di zia Lucia Solinas.**

– **Senti, Giosuè, tu oggi non hai visto nulla. Capisci? Tu stasera non eri qui. O forse eri qui, ma dormivi. E non hai visto nulla. Perché, capisci, se tu oggi hai visto qualcosa non ti resterà molto altro da vedere nella vita. Per il tuo bene lo dico, ragazzo, tu oggi non hai visto nulla.**

Con una violenza che contrastava con la dolcezza della sua voce, gettò la lesina che si conficcò con un colpo secco sul ceppo che nella capanna serviva da tavolo. La lesina oscillava ancora che già il suono degli zoccoli al galoppo si era affievolito sino a cancellarsi. Il cane accucciato sulla soglia guaiva dolcemente. Il suo pelo giallo secco era una macchia palpitante nell'ombra sempre più fitta. Giosuè fece un passo verso il ceppo e staccò la lesina.

Versione 1993, sc. s. 1, pp. 1-2	Versione 1997, pp. 3-4
<p>1 - Passo della Croce / Esterni campagna / Tramonto.</p> <p>In cima a una collina, sullo sfondo di una vasta campagna cosparsa di rocce e di radi alberi, c'è una capanna di frasche.</p> <p>La MDP, a circa un metro da terra, avanza in direzione della capanna con un movimento oggettivo e costante.</p> <p>(Dal silenzio affiorano lontane voci di uccelli). Il terreno è polveroso e ha quasi l'aspetto di un mondezzaio: vi sono sparse lamiere contorte, vecchi bidoni di plastica, il relitto arrugginito di una motocicletta.</p> <p>Oltre la capanna, vicino a un focherello da cui si alza una sottile colonna di fumo, siede un uomo di spalle. Ora lo si vede meglio, si tratta di un bambino di circa dieci anni. Se ne sente anche la voce: sembra che parli tra se e se o al cane accucciato lì accanto.</p> <p>La MDP, arrivata a circa 4 metri dal bambino, si ferma.</p> <p>Il bambino cuce una scarpa con una lesina e dello spago, si volta (fino a guardare in macchina con la coda dell'occhio, come se per un momento ne percepisse la presenza senza vederla). Torna a voltarsi (la MDP avanza ancora di mezzo metro) e riprende a parlare tra se (<i>sic</i>). Ora si percepiscono le parole ma in modo frammentario.</p> <p style="text-align: center;">Quando sarò marinaio mi piacerà... perché vedrò il mare... vedrò tanti posti... e i pesci... Quando sarò marinaio viaggerò su una nave...</p> <p>Improvvisamente il cane rizza le orecchie. Abbaia.</p> <p>Il bambino, lo vediamo frontalmente, si alza, guarda lontano di fronte a se (<i>sic</i>).</p> <p>Sulla collina, dove la strada si divide, tre uomini a cavallo spingono una mandria di vacche. Sfilano velocemente, si allontanano.</p> <p>Sono quasi scomparsi quando l'ultimo dei tre cavalieri si ferma, torna indietro.</p> <p>Il cavaliere avanza al trotto, in controluce.</p> <p>Il bambino ha un piede scalzo, forse si vergogna. Si china per infilarsi la scarpa ma, quando risolveva lo sguardo, scopre che il cavallo è già lì</p>	<p><u>SCENA - Passo della Croce. Est./Tramonto</u></p> <p>Dallo spiazzo antistante la casa, Giosuè scorge la mandria e gli uomini che sfilano velocemente sulla collina, raggiungono il Passo della Croce, imboccano uno dei tre sentieri. Li osserva finché non sono scomparsi.</p> <p>Il sole ora sfiora l'orizzonte. Il bambino controlla ancora l'ora, poi si avvicina al limite del recinto e guarda nuovamente verso la collina: subito fa un passo indietro mentre il cuore prende a battergli forte.</p> <p>C'è un uomo a cavallo poco distante, si avvicina, viene proprio verso di lui. Scompare tra gli arbusti, dopo un momento riappare vicinissimo. È Ventura, il più giovane dei tre ladri.</p> <p>Il cane ora abbaia furiosamente. Ventura smonta da cavallo, si guarda attorno. Come se solo allora si accorgesse del cane lo chiama con un verso affettuoso.</p> <p>Il cane indugia, poi scodinzola, si avvicina quasi strisciando alle gambe dell'uomo. Il cuore di Giosuè batte ancora più forte.</p> <p>L'uomo si avvicina ancora. La sua ombra invade la figura del bambino.</p> <p>Ha gli abiti e il viso sporchi di nero. È sudato, ma ha un'aria calma, sorride. Ora è così vicino che il bambino può sentirne il respiro.</p> <p>VENTURA</p> <p>Di chi sei figlio?</p> <p>Il bambino fissa l'uomo pieno d'emozione.</p> <p>GIOSUE'</p> <p>Sono Giosuè, di zia Lucia Solinas.</p> <p>VENTURA</p> <p>Senti, Giosuè... Tu oggi non hai visto nulla. Perché, capisci... Se tu oggi hai visto qualcosa non ti resterà molto altro da vedere nella vita. Lo dico per il tuo bene, ragazzo... Hai capito? Tu oggi non hai visto nulla.</p>

<p>(ne vediamo solo la parte inferiore), scalpitante a pochi metri di distanza (stabilendo un incalzare del tempo e dell'azione). Dissolve un velo di polvere. L'uomo smonta (lo vediamo dalla cintola in giù), si avvicina (portandosi vicinissimo alla MDP che corregge verso il basso). Le gambe dell'uomo sono fasciate con gambali di cuoio, risaltano due file di borchie argentate. Il bambino, ancora con la scarpa in mano, solleva lo sguardo. Il cavaliere è alto, giovane, lo guarda con un lieve sorriso. Poi, con voce pacata, gli chiede.</p> <p>Di chi sei figlio?</p> <p>Il bambino fissa l'uomo pieno d'emozione.</p> <p>Sono Giosuè, di zia Lucia Solinas".</p> <p>Muovendo appena la testa, l'uomo si guarda attorno e per un momento tradisce un'espressione cattiva. Torna a guardare in avanti, guarda in macchina. La MDP, come se provasse paura, scarta a ritroso. L'ombra scura dell'uomo invade dal basso in alto la figura del bambino. (FC risaltano i passi dell'uomo che si avvicina). L'uomo si china. Ha gli abiti e i capelli impolverati. È sudato, ma ha un'aria calma. È così vicino che se ne sente il respiro. Guarda il bambino, poi dice.</p> <p>Senti, Giosuè...</p> <p>Prende la lesina dalle mani di Giosuè, ne studia il filo con apparente distrazione.</p> <p>Tu oggi non hai visto nulla. Capisci? Tu stasera non eri qui... O magari eri qui, ma dormivi. E non hai visto nulla..</p> <p>L'uomo parla con un tono di voce calmo e dolce, che contrasta con quello che dice. Rimette la lesina tra le mani di Giosuè. Continua.</p> <p>Perché capisci... Se tu oggi hai visto qualcosa non ti resterà molto altro da vedere nella vita. Per il tuo bene lo dico, ragazzo: tu oggi non hai visto nulla.³⁸</p> <p>Poi, con un movimento veloce e agile, si solleva uscendo parzialmente FC. Il cane, allarmato, emette un ringhio. Il bambino sbatte gli occhi impauriti. Fuori campo la voce dell'uomo.</p>	<p>Il bambino sbatte gli occhi impauriti. L'uomo si volta, come se tendesse l'orecchio alle sue spalle. Ora ha un'espressione che sembra triste. (Si sente il fruscio della brezza che si solleva).</p> <p>Rimonta a cavallo e riparte al galoppo verso il passo.</p>
---	---

³⁸ Abbiamo evidenziato in grassetto il dialogo tra Giosuè e l'uomo per mostrarne la centralità nei tre testi.

<p>Ciao Giosuè.</p> <p>L'uomo ora ha un'espressione che sembra triste (forse pensa già ad altro). Si volta appena, come se tendesse l'orecchio alle sue spalle. (Si sente il fruscio della brezza che si solleva). Il sole scompare oltre l'orizzonte. Nel punto in cui la strada si divide, gli altri due cavalieri, inquadrati in PA con un teleobiettivo, attendono impazienti.</p>	
--	--

Le due versioni, sebbene scritte a pochi anni di distanza, esibiscono differenze sostanziali sia per l'estensione sia per la distribuzione del carico informativo. La prima è certamente più lunga e articolata, e mostra una maggiore propensione per l'utilizzo del linguaggio tecnico: dall'inquadratura panoramica sulla campagna si procede gradualmente in direzione della capanna di frasche a stringere sul primo personaggio introdotto nella sceneggiatura, un bambino di dieci anni che cuce una scarpa con una lesina e dello spago. Queste prime informazioni, che servono a presentare la vicenda e il personaggio, rimandano immediatamente alle prime pagine del capitolo:

La lesina entra ed esce facilmente nei buchi logori e slargati dall'uso. La setola impeciata vi scivola dentro e ne esce raddrizzandosi in due rigidi baffi di gatto. Il difficile viene quando bisogna afferrare le setole, stringerle fra le dita e tirarle ben bene per rendere solido il punto, così che suola e tomaia combacino perfettamente. Per riuscirci, Giosuè ha dovuto avvolgersi le dita nelle due pezze umidicce che di solito gli servono per fasciarsi i piedi. (*GA*, 15)

Giosuè è un bambino-pastore ma da grande vorrebbe diventare marinaio. Nella prima scena della versione 1993, le sue parole - «quando sarò marinaio mi piacerà...» - sono percepite «in modo frammentario»; la sua battuta riproduce in maniera sintetica l'indiretto libero del testo originale:

Gli piacerebbe andare in marina. Vedere il mare. Il mare prova a immaginarselo. È come un fiume. Ma enorme, immenso. Così grande che se la sua riva fosse lì, ai piedi di Giosuè, coprirebbe tutta la campagna sino ai monti più lontani. Il mare è vivo e profondo e si muove avanti indietro da una sponda all'altra, come se respiri. Il mare è come un fiume enorme, immenso, ma ha la forma larga e placida di una pozzanghera nella quale il cielo si specchia

azzurro e limpido come dopo un nubifragio. Il mare è lontano, ma esiste, da qualche parte, dietro le montagne. Il mare è azzurro, e pieno di pesci, e di barche, e di navi. (GA, 17)

Nel romanzo, la focalizzazione è su Giosuè ma la voce che racconta è quella di un narratore extradiegetico. Come abbiamo avuto modo di osservare nell'analisi del romanzo, Giosuè non è una delle voci narranti ma i suoi pensieri sono svelati per mezzo dell'indiretto libero. Le variazioni apportate al testo della sceneggiatura sono minime e riguardano principalmente la disposizione delle informazioni; inoltre, sono aggiunte delle indicazioni relative alle inquadrature e alla velocità dell'incedere narrativo. Il passato remoto e l'imperfetto del romanzo sono resi attraverso il presente indicativo.

La descrizione dell'uomo presenta alcuni particolari sull'abbigliamento (non ci dice che è un pastore ma che indossa dei gambali di cuoio con due file di borchie argentate), mentre il dialogo tra i due è ripreso tale e quale dal romanzo, fatta eccezione per l'introduzione dei puntini di sospensione che sembrano imitare la reticenza del parlato. La battuta dell'uomo è centrale, e pertanto imm modificabile, perché racchiude il senso della tragedia che si consumerà di lì a poco.

Nella versione successiva, l'eliminazione della prima parte consente di concentrarsi sull'azione principale: l'avvistamento dei tre uomini al Passo della Croce. Uno di loro, «il più giovane dei tre ladri», si chiama Ventura - nome introdotto da Columbu - ed è l'uomo che minaccia Giosuè. La sua battuta è molto simile all'originale ma privata di alcune frasi («Capisci? Tu stasera non eri qui. O forse eri qui, ma dormivi. E non hai visto nulla»). In questa versione, inoltre, mancano le indicazioni relative ai movimenti di macchina - fatta eccezione per la breve annotazione "sonora" contenuta tra parentesi - e al tono della voce dell'uomo.

Le due stesure della sceneggiatura sono totalmente scritte in italiano, fatta eccezione per alcune battute in sardo presenti nella seconda stesura. Riportiamo una scena esemplificativa nella tabella che segue accanto alla versione precedente, che invece non prevede neanche un termine in sardo.

Versione 1993, p. 49	Versione 1997, p. 63
<p>27 - Trezene / Giardino e soggiorno casa Rudas / Giorno</p> <p>Lorenzo è con Oreste. Gli mostra un fiore, gli spiega i nomi e le funzioni delle parti.</p> <p>Vedi... questo è il gambo, sostiene il fiore e trasporta la linfa... Il gambo si innesta nel calice che racchiude il bulbo... Vedi, questo è il bulbo.</p> <p>La lezione di botanica si svolge come un gioco. Il bambino cerca i nomi corrispondenti nella lingua di Dolomè.</p> <p>Lorenzo.</p> <p>Come si dice gambo a Dolomè?</p> <p>Lorenzo.</p> <p>E calice?</p> <p>Lorenzo.</p> <p>E petali?</p> <p>Lorenzo.</p> <p>E gli stami? (Ridono).</p> <p>Attraverso la finestra del soggiorno, Angela li osserva. Si volta. Di fronte a lei siedono Lucia Solinas e zia Grazia. Su un tavolino ci sono delle tazze da tea e un vassoio con dei biscotti.</p>	<p><u>SCENA - Casa Solinas - Giardino. Int./Giorno</u></p> <p>Lorenzo e Oreste sono nel giardino di casa Rudas. Lorenzo mostra al ragazzo un fiore. Indica il gambo.</p> <p>ORESTE</p> <p>Tenache.</p> <p>LORENZO</p> <p>E questo? Il calice?</p> <p>ORESTE</p> <p>Frore...</p> <p>LORENZO</p> <p>Ho capito, "fiore" ... E gli stami? Questi...</p> <p>ORESTE</p> <p>Li chiamiamo con la stessa parola... frore.</p> <p>LORENZO</p> <p>E il pistillo?</p> <p>ORESTE</p> <p>Veramente... sempre uguale... frore.</p> <p>Attraverso la finestra del soggiorno Angela osserva l'uomo e il ragazzo che ridono. FC il suo pensiero.</p> <p>Io voglio stare fuori da questa preistoria insopportabile e barbara.</p>

In questa scena, durante una lezione di botanica, Lorenzo chiede a Oreste i nomi delle parti del fiore nella lingua di Dolomè. Lo sceneggiatore omette le risposte del ragazzo, ma le inserisce nella versione successiva. L'indicazione "lingua di Dolomè" è soppiantata dal ricorso ai termini *tenache* e *frore*. Ciò che colpisce è la battuta di Angela Rudas posta a conclusione dello scambio dialogico tra Lorenzo e Oreste. Non è chiaro se la sua battuta - «Io voglio stare fuori da questa preistoria insopportabile e barbara» - si riferisca all'impiego del sardo da parte del bambino.

Ricordiamo che è proprio il personaggio della dottoressa a definire il sardo “lingua arcaica” e a prodursi in dure riflessioni metalinguistiche:

io parlavo bene l’italiano e loro parlavano quella loro lingua arcaica che i giudici non erano obbligati a conoscere e non conoscevano.

Costretti a parlare in italiano si sarebbero espressi male, la loro lingua sarebbe stata imprecisa e rozza, fastidiosa per chi li ascoltava. (GA, 215)

E ancora:

La lingua che provavano a parlare era una lingua bastarda che non poteva che suonare sgradevole e forse comica alle orecchie italiane dei magistrati, la loro verità riguardo al delitto di cui il ragazzo era accusato avrebbe avuto difficoltà a farsi strada in quell’aula. (GA, 248)

La scena successiva ha per protagonisti il Falco e Ventura mentre giocano alla morra in paese; nella prima stesura, la scena si svolge «all’imbrunire», mentre nella seconda l’indicazione temporale è modificata.

Versione 1993, pp. 59-60	Versione 1997, pp. 72-3
<p>34 - Dolomè / Vicoli e strade del paese / All'imbrunire.</p> <p>In un viottolo silenzioso, un uomo cammina barcollando e appoggiandosi ogni tanto alle pareti delle case. Lo vediamo di spalle a figura intera e poi frontalmente in viso. È Ventura, ubriaco.</p> <p>Si ferma. Abbassa lo sguardo e gesticola come per contarsi le dita.</p> <p>Bisbiglia tra se e se (<i>sic</i>). Poi guarda avanti, sembra che parli con un interlocutore immaginario.</p> <p>Nel viottolo, di fronte a Ventura, improvvisamente compare il Falco che lo invita a giocare alla morra.</p> <p>Sei pronto?</p>	<p><u>SCENA - Dolomè - viottolo Int./Pomeriggio</u></p> <p>In un viottolo silenzioso, un uomo cammina barcollando e appoggiandosi ogni tanto alle pareti delle case. Lo vediamo di spalle a figura intera e poi frontalmente in viso. È Ventura, ubriaco.</p> <p>Si ferma. Abbassa lo sguardo e gesticola come per contarsi le dita.</p> <p>Bisbiglia tra se e se (<i>sic</i>). Poi guarda avanti, sembra che parli con un interlocutore immaginario.</p> <p>Nel viottolo, di fronte a Ventura, improvvisamente compare il Falco che lo invita a giocare alla morra.</p> <p>FALCO</p>

<p>Ventura tende la mano tremante, accenna dei numeri con le dita: tre, poi quattro... no, uno.</p> <p>Il Falco irato.</p> <p>Cosa fai? Te l'ho detto che ti è partito il cervello a furia di bere... O non sei più capace di contare?</p> <p>Ventura balbetta, indica un numero. Passano dei bambini. Sparisce il Falco. I bambini lo prendono in giro, gridano.</p> <p>Ballaloi! Ballaloi!... Cacca e vino! Ballaloi...</p> <p>L'uomo guarda i bambini inebetito e senza dire niente. Uno gli tira un sasso senza colpirlo, poi tutti si allontanano vociando. Riappare il Falco. Ventura e il Falco giocano alla morra, quasi con furia.</p> <p>Tre! Tre! Quattro quattro! Sette: mio! Cinque! Cinque cinque! Morra: mio!</p>	<p>Sei pronto?</p> <p>Ventura tende la mano tremante, accenna dei numeri con le dita. VENTURA</p> <p>Trese... battoro... No... battoro... duos...</p> <p>Il Falco irato. FALCO</p> <p>Cosa fai? Te l'ho detto che ti è partito il cervello a furia di bere... O non sei più capace di contare?</p> <p>Ventura balbetta, indica un numero. Passano dei bambini. Sparisce il Falco. I bambini lo prendono in giro, gridano. BAMBINI</p> <p>Ballaloi! Ballaloi!... Cacca e buoi e vino! Ballaloi...</p> <p>Ventura guarda i bambini inebetito e senza dire niente. Uno gli tira un sasso senza colpirlo, poi tutti si allontanano vociando. Riappare il Falco. Ventura e il Falco giocano alla morra, quasi con furia. VENTURA/FALCO</p> <p>Trese! Trese! Battoro battoro! Sette, meu! Chimbe chimbe! Morra: meu!</p>
--	--

Le due scene sono quasi identiche, le indicazioni presentano qualche lieve variazione ma la novità più vistosa della seconda stesura è l'impiego del sardo per le battute dei due uomini, la cui foga nel giocare alla morra - «furia» nella sceneggiatura - acquista maggiore credibilità quando i numeri sono pronunciati in sardo. La caratteristica delle due scene è la mancanza di traduzioni per i termini e le espressioni dialettali.

Queste appena analizzate sono le uniche due scene nelle quali è ravvisabile una traccia, seppur minima, di dialettalità, che investe non solo il piano linguistico ma anche i piani sociale e culturale. Nella seconda stesura, sembra che Columbu, assimilata la lettura del romanzo, stia maturando una visione più personale della storia e si stia lentamente avvicinando al progetto del film, nel quale, come avremo modo di dimostrare, l'uso del sardo è funzionale allo sviluppo narrativo.

Durante l'analisi delle due versioni, abbiamo individuato alcuni tratti inerenti il parlato-recitando delle battute – che riassumiamo nella tabella sottostante - e il linguaggio tecnico impiegato dallo sceneggiatore, del quale notiamo un numero maggiore di occorrenze nella prima stesura. La presenza della *MDP* è costante e fondamentale perché fornisce le direttive per l'impostazione delle inquadrature (panoramica; soggettiva; FI: figura intera), la velocità dei movimenti di macchina, la scelta dei piani (PA: piano americano; PP: primo piano; CL: campo lungo), la composizione delle scene, le dissolvenze.

Poiché nella sceneggiatura sono presenti battute scritte in corsivo, abbiamo ritenuto opportuno sottolineare alcuni tratti per farli risaltare nel testo; accanto ad alcuni di essi, abbiamo indicato il numero delle occorrenze tra parentesi. In alcuni casi, abbiamo inserito la traduzione o la spiegazione dei termini, oppure abbiamo fornito ulteriori informazioni relative all'impiego di un particolare tratto.

Tratti	Versione 1993	Versione 1997
<i>C'è</i> presentativo	Indicazioni di scena: <u>c'è</u> la sorella Maria che fa i compiti; <u>c'è</u> la mamma che sbuccia delle patate vicino al camino; <u>c'è</u> la nonna e <u>c'è</u> anche Oreste. Battute: dove <u>c'è</u> un amico che ci aspetta;	
<i>Che</i> polivalente	Valore temporale: Quel giorno <u>che</u> sei arrivata al nostro ovile;	Valore causale: <u>che</u> ora mi hai proprio seccato;
Dislocazioni a destra	È vero che quel Falco doveva <u>averne vergini tradite</u> ; che <u>l'avete ucciso, il mio bambino</u> ;	Quanto <u>ci</u> vuole <u>alla provinciale??</u> ; glielo avevo detto <u>che gliel'avrei fatta pagare cara</u> ;

*sputargli addosso al traditore;
dovevo raggiungerli quei
maledetti; Ma meglio
spaccarlo a loro il cuore, a
quegli infami; Io non lo
conoscevo zio Antonio Flores*

Dislocazioni a sinistra

*Quello l'hanno già portato via;
Perché babbo lo temo; Uno di
quelli lo conoscevo; Di peccati
il Falco ne aveva molti; il posto
lo saprai durante il percorso;
Io il camion lo guido però del
resto non voglio saperne; La
metà delle bestie te la porti
via; quello che ho visto prima
non l'ho detto; di queste cose
ne capiscono;*

*al camion è meglio arrivarci
col buio; quello lo voglio; Tu
un lavoro ce l'hai; tu lo sapevi
che eri nel torto...; i nomi non
li ho mai saputi; Il camion lo
guido; del resto però non
voglio saperne...; la culla
bisogna che la compriamo;
quello che ho visto non l'ho
detto e dovrò riuscire a non
dirlo mai; quelli che l'hanno
fatto fuori non li trovano; i
nomi di quei tre farabutti non
c'è bisogno che tu me li dica; al
processo ci verrai;*

Disfemismi

*bastardo (2); rincoglionito;
Maledetto figlio di puttana;*

*stronzo (2); rincoglionito;
bastardo (2); maledetto figlio
di puttana;*

Esortativi

Su...

Su...

Fatismi

*Sai...; sai?; sa...; senta...; Ha
capito?; capito?;*

*Sai...; senta (2); hai capito?
(7);*

Fraasi nominali

*Il colpo mortale alla famiglia e
soprattutto a quella poveretta
di Lucia (zia Grazia);*

Fraasi scisse

*Quello che è certo è che i
Solinas hanno subito una
terribile disgrazia;*

*sono io che devo fare tutto in
questa casa; non è la gente
come noi che deve scoprire gli
assassini...;*

Interiezioni

*Humm... (3); Ohi nonna!; Oh
Lucia, anche tu...; Eh... (2);
Ah... (2); Ma...; bè (3); oh...; eh
(sì); ahi, ahi; eh bè; be'; eh
(due occorrenze in chiusura
di enunciato); Dio santo;
maledizione; Be...;*

*ah! (2); oddio; beh; oh mamma
(2); ah (3); eh? (2); humm (6);
eh (4); santo cielo; bo; bè;*

Onomastica	Lucia Solinas; Oreste Solinas; Giosuè; Astianatte; Antonio Flores; (zia) Caterina; (zia) Grazia; Francesco; Barbara Fois; Ventura Pischedda; Raffaele Mura; Graziano Billoe	Lucia Solinas; Oreste Solinas; Giosuè; Astianatte; Antonio Flores; (zia) Caterina; Pietro; Barbara Fois; (zia) Grazia; Ventura Pischedda; Raffaele Mura; Graziano Billoe; Rosaria Porcu
Regionalismi	gambali; zia/zio: zia Grazia; papà (Angela Rudas); tanca; roba (per 'bestiame'), anche con geminazione della bilabiale, "robba";	zia Caterina (in una occorrenza è preceduto dall'articolo determinativo evidenziato in giallo, probabilmente in fase di revisione); "robba" (bestiame); papà (nell'indicazione di scena a p. 19)
Calchi morfosintattici	Questo se ne muore; <i>la piazza è tornata piena di gente;</i>	Questo se ne muore; la piazza è tornata piena di gente (nella didascalia);
Segnali introduttivi	Ma...	Ma chi...?; Ma cos'è?; Ma no...; ma; Ma figurati...;
Riferimenti alla cultura popolare, giovanile, cinematografica	juke-box	Videogiochi; Van Damme; Batman; Nightmare;
Occorrenza del passato remoto	<i>l'unico gusto che mi <u>presi</u>.. <u>fu</u> quello di sputargli addosso al traditore; <u>fu</u> lui che si recò a cavallo; e tutto finì bene; <i>Ma all'improvviso <u>cambiò</u>..;</i> <i>Divenne quasi calmo e mi <u>diede</u> l'ordine; Quando mi <u>parlò</u> dell'affare mi <u>parve</u>;</i> <i>Proprio a me <u>toccò</u> arrivare per prima; Quando zio Antonio Flores ci <u>raggiunse</u>;</i> Quando il caso <u>fu archiviato</u>, io mi resi conto che...</i>	Il giorno che mio figlio <u>venne</u> ucciso voi <u>subiste</u> una rapina (Lucia); ci <u>portarono</u> via venti vacche (Antonio); quando <u>arrivai</u> ... (Antonio); Quando Antonio Flores ci <u>raggiunse</u> (Raffaele); <u>fu</u> quello sputo la causa di tutto (Raffaele)
Termini ed espressioni in sardo	Ballalloi;	Tenache; frore; ballalloi; trese; battoro; duos; Trese! Trese! Battoro battoro! Sette, meu! Chimbe chimbe!

Toponomastica	Golonio; Goschini; Littu; Lugulu (aggiunti in sceneggiatura); Oristano	Morra: meu! Molichene; bosco de sa Serra; Golonio; Oristano; Salaghia; salto di Corru 'e Boe
Linguaggio tecnico	portandosi vicinissimo alla MDP che corregge verso il basso; la MDP scarta a ritroso; inquadrati in PA con un teleobiettivo; la MDP panoramica, con due o tre scarti; la MDP, a circa un metro da terra, avanza in direzione della capanna con un movimento oggettivo e costante; dissolve a nero; la MDP carrella; il diaframma della pioggia; fino a portarsi in PA; inquadrato in CL e accompagnato da un carrello laterale; il ragazzo di nuovo in PP accompagnato con un movimento a ritroso della MDP. Fuori campo riprende la voce di Lucia; subentra in dissolvenza incrociata; il ragazzo in CL percorre un ampio declivio; in soggettiva del ragazzo; Seguito a FI dalla MDP; Il ragazzo si avvicina alla MDP portandosi in PP; il ragazzo, ripreso dall'alto a FI, guarda verso le finestre dell'edificio; la MDP carrella verso il basso mentre si avvicina continuando a guardare in alto e passando in PP; anticipata da un lento arretramento della MDP; Spariscono gli effetti naturali	MDP; L'inquadratura accompagna la figura del ragazzo e prosegue fino a inquadrare i tetti del paese e il cielo al tramonto; FB di Antonio Flores; FC; Flash Back; soggettiva di Astianatte; in primo piano; inquadratura; cambia a stacco la situazione; sull'inquadratura fissa; (con un movimento dal basso verso l'alto) la MDP risale fino al totale dei tetti; dal fondù bianco del lampo dello sparo assolvono la figura di Ventura sbigottito e del Falco; Una lenta panoramica esplora le pareti dell'aula; volti in primissimo piano;

e interviene un fondo sonoro;
 assolve da nero; con un
 movimento "oggettivo" a circa
 due metri da terra; Con un
 movimento più lento e
 correggendo lateralmente; FC;
 In soggettiva (andrà bene una
 "macchina a mano");
 l'inquadratura è esattamente
 la stessa di quella del
 bambino e subentra in
 dissolvenza incrociata; come
 una figurina ritagliata, seguito
 a FI con un teleobiettivo;
 Donne e uomini sfilano in
 un'ininterrotta processione
 (come una sequenza di
 ritratti); Dissolve a nero e
 continua il flash back;

Altre lingue

Latino: Pulvis es et pulvis
 redieris

Pulvis es et pulvis redieris

Tra i tratti del parlato-recitando più tipici e frequenti nelle battute di entrambe le versioni, abbiamo osservato la presenza delle dislocazioni; i fatismi (*sai; senta; ha/hai capito?*); le interiezioni e le pause vocalizzate (*eh; oh; humm; ah*). Le pause sono segnalate dal continuo ricorso ai puntini di sospensione attraverso i quali lo sceneggiatore rende l'esitazione del parlato. Indicativa è la scarsa presenza del *che* polivalente, impiegato un'unica volta con valore temporale nella prima versione e con valore causale nella seconda. L'attualizzazione della vicenda è più evidente nella versione del 1997, nella quale sono introdotti diversi elementi: la macchina di Lucia Solinas; i videogiochi di Giosuè; i poster nella camera di Oreste. I regionalismi sono gli stessi che ricorrono nel romanzo di Maria Giacobbe, a esclusione del *papà* pronunciato da Angela Rudas (versione 1993) e successivamente confluito in una indicazione di scena nella stesura del 1997, a p. 18 («Un'altra in cui sono entrambi con la mamma e il papà»³⁹). Si nota che i termini e le

³⁹ In questa seconda occorrenza affiora la "voce" dello sceneggiatore.

espressioni in sardo sono assenti nella prima sceneggiatura, a esclusione dell'aggettivo *ballaloi* ('cretino, stupido') della filastrocca cantata dai bambini⁴⁰. Oltre ai toponimi del romanzo (Trezene, Dolomè, la Serra, ma non Pedia), lo sceneggiatore inserisce i nomi di altre località inventate (Golonò, Molichene, Littu, Salaghia) e ambienta il processo nel tribunale di Oristano⁴¹.

IV.3 La vendetta secondo Giovanni

Eravamo attori che recitavano le battute che il regista ci aveva assegnato. Ognuno aveva la sua parte, e una parte non più veritiera o nobile di un'altra. Ogni parte è ugualmente nobile e necessaria, a ogni battuta, in quanto necessaria allo svolgimento del dramma, ugualmente vera.
 Maria Giacobbe, *Gli arcipelaghi*

Arcipelaghi è il primo lungometraggio di finzione di Giovanni Columbu (Nuoro, 1949), e anche il primo film realizzato in Sardegna parlato quasi totalmente in sardo⁴² da attori non professionisti nati in Sardegna. Le macrovarietà di sardo impiegate nel film sono la nuorese-barbaricina (dialetti di Nuoro, Ollolai, Orgosolo, Ovodda⁴³, dove il film è ambientato) e la campidanese (dialetto di Cagliari).

In un'intervista alla rivista *Close-up*, il regista ha motivato la scelta del sardo come "espressiva":

Per quel che mi riguarda la scelta è di tipo espressivo. Non è un atto d'amore per quella lingua e nemmeno un fatto ideologico. Quando ho iniziato a lavorare ad *Arcipelaghi* non avevo intenzione di adoperare il sardo. Pensavo solo di introdurne qualche parola. Poi, mentre giravo, mi sono reso conto che le persone erano diverse quando parlavano in italiano e tornavano ad essere se stesse e

⁴⁰ La voce è registrata da PITTAU (1956:111) per il dialetto di Nuoro. Cfr. anche l'entrata *lollói* nel DES (482-3).

⁴¹ Gli unici elementi di verosimiglianza toponomastica del romanzo sono le iniziali delle due maggiori città sarde, Cagliari e Sassari: «Dopo il primo periodo nel carcere di Trezene, era stato inviato a un carcere minorile. Probabilmente a C. o a S., se a C., o a S. c'è un carcere minorile» (GA, 232).

⁴² Il film è disponibile sul sito Sardegna Digital Library con i sottotitoli in inglese: <http://www.sardegna.digitallibrary.it/index.php?xsl=626&s=17&v=9&c=4460&id=187833>. La sottotitolazione in inglese, rispetto a quella in italiano, è rivolta a un pubblico internazionale ed è richiesta per l'intera durata del film.

⁴³ È originario di Ollolai Michele Columbu, il padre del regista, che nel film interpreta don Tommasino; Pietrina Menneas è di Orgosolo, Fiorenzo Mattu è di Ovodda. Questi ultimi sono i protagonisti dell'ultimo lungometraggio di Giovanni Columbu, *Su Re* (2013), che si apre con la voce narrante, in sardo, di Michele Columbu. Data la vicinanza geografica dei centri, non è facile dire con certezza da quale paese provengano gli altri attori. Sui fenomeni fonetici delle varietà dialettali dell'area barbaricina, si rimanda – ancora una volta – agli studi di WAGNER (1950/1997: 281-9), citati in più di un'occasione da SANNA (1957). Sulla fonetica dei dialetti centrali e settentrionali, cfr. CONTINI (1987).

spontanee quando si esprimevano nella loro lingua. La voce cambiava, diventava più profonda e forte. Cambiava anche il viso. Il fatto è che l'identità linguistica è legata a quella personale. Il nostro film capostipite è quello di De Seta, *Banditi a Orgosolo*. Il film è in italiano ma la cosa curiosa è che molti se lo ricordano in sardo⁴⁴. In realtà è stato doppiato successivamente ma era stato girato in sardo. Quindi tutto il linguaggio corporeo sardo è rimasto e questo ha contribuito alla produzione dell'immaginario spettatoriale secondo cui il film è in lingua sarda. Poi De Seta non se l'è sentita di lasciarlo in lingua [...] ma ha fatto in modo che il sonoro vocale fungesse da didascalia per le immagini. In *Banditi a Orgosolo*, film per certi versi muto, l'italiano non sostituisce il sardo: lo esplica.

La funzione drammaturgica del sardo, che secondo Olla simboleggia la «non comunicazione tra i due mondi»⁴⁵, non deve inficiare, secondo il regista, la fruizione e la circolazione della pellicola nei circuiti nazionali e internazionali⁴⁶:

«Non penso al grande pubblico italiano quando faccio un film e quando vado all'estero cosa cambia se il film è in sardo o in italiano? Nulla.»⁴⁷

L'uso del sardo da parte di attori non professionisti, unito alla spontaneità delle recitazione durante il processo, ha portato qualcuno a considerare *Arcipelaghi* un documentario e non un film di finzione, critica che Columbu ha interpretato come una stroncatura al suo film ma che in seguito gli ha permesso di comprendere la strada che stava percorrendo⁴⁸.

Rispetto agli altri lungometraggi del corpus già analizzati, *Arcipelaghi* parte da una sceneggiatura più precaria della quale conserva solo pochi ma indispensabili ingredienti:

- l'aggiornamento della vicenda (ambientata negli anni Sessanta nel romanzo⁴⁹);

⁴⁴ Tra i tanti c'è anche Martin Scorsese, autore di un breve testo scritto in occasione della presentazione della versione restaurata di *Banditi a Orgosolo*. È possibile leggere la nota al link http://www.sardegnaecultura.it/documenti/7_13_20060330120305.pdf.

⁴⁵ OLLA (2008: 104).

⁴⁶ Il film ha partecipato a diversi festival internazionali negli Stati Uniti, a Copenhagen e a Toronto. Nel 2003, il *Festival Bimbi Belli* di Nanni Moretti ha premiato *Arcipelaghi* come miglior film e Pietrina Menneas (Lucia Solinas) come miglior attrice. Cfr. WAGNER B. (2008: 144n).

⁴⁷ Cfr. CANESSA (2011).

⁴⁸ Cfr. TIRAGALLO (2007). Il nome di Giovanni Columbu è legato alla realizzazione e produzione di documentari e docufiction (*Dialoghi trasversali, Visos, Andelas, Corteggiamenti, Storie brevi, Fare cinema in Sardegna*) che raccontano la Sardegna contemporanea. L'impiego della lingua sarda è una costante dei suoi lavori.

⁴⁹ C'è un preciso riferimento temporale a p. 245.

- l'introduzione e la variazione di alcuni nomi;
- l'omissione di alcuni personaggi;
- lo svolgimento dell'azione intercalato da lunghi e frequenti flashback.

Partendo dall'idea di voler scrivere una storia lineare, Columbu ritorna inevitabilmente alla partitura corale, discontinua del romanzo. Il titolo è programmatico: fa riferimento alla frammentarietà del montaggio e ricalca l'immagine fortemente evocativa degli arcipelaghi come ricerca della verità e della giustizia⁵⁰. Nel film, c'è un movimento continuo, avanti e indietro, dei frammenti di storia: si parte dal processo a Oreste Solinas, accusato dell'omicidio di Pietro Lampis *s'istranzu*, e si prosegue con i flashback che interrompono la linearità del processo fino a sconvolgere la consequenzialità delle testimonianze. Il montaggio comunica una sensazione di caos, di ruminazione dei fatti da parte dei personaggi, ossessionati dalle immagini e dalle voci del passato.

Riassumiamo brevemente la vicenda evidenziando le sequenze principali, il cui avvicendamento è fondamentale per comprendere lo svolgimento della narrazione. Nel montaggio, si alternano le varie fasi del processo a Oreste – schematizzate nella colonna “Processo” - e i “Flashback” – inseriti nella colonna di destra - che si caratterizzano per una maggiore articolazione – narrativa, compositiva, temporale e sonora. La dimensione sonora comprende anche le lingue impiegate.

Processo	Flashback
1. In un'aula di tribunale, un giudice interroga tre uomini sull'omicidio di un uomo, Pietro Lampis noto <i>s'istranzu</i> ⁵¹ . Uno dei tre teste è Ventura Pira, amico della vittima.	2. Dolomè. Soggettiva sonora di Ventura Pira. Pietro Lampis è appena stato ucciso. 3. Soggettiva sonora di Lucia Solinas.
4. Il giudice interroga Ventura Pira.	5. Dolomè. Pietro Lampis prepara la rapina insieme ai suoi compagni, Ventura Pira e Raffaele Mura.

⁵⁰ PIRAS/TAVOLACCI/FLORIS (2003-2004: 182).

⁵¹ Nel dialetto barbaricino, *istranzu* significa 'forestiero, straniero'. Il personaggio di Pietro Lampis è originario di Cagliari, e pertanto non condivide né la lingua né la cultura del paese dov'è ambientata la storia. Nonostante egli sia l'assassino del bambino, «(...) questo non assolve la comunità, ma forse ne allarga la responsabilità a tutta la Sardegna» (OLLA 2008: 188).

6. Il giudice interroga Raffaele Mura.	7. Flashback di Raffaele. I tre uomini arrivano all'ovile di Antonio Flores. Dopo aver legato il figlio Astianatte, scappano con i cavalli rubati. 8. Casa Flores. Flashback di Astianatte; la sua voce è udita a livello mediato. 9. Campagna. Giosuè assiste al furto del bestiame di Flores. 10. Casa Solinas. Un'anziana (Caterina) cerca di consolare Lucia Solinas.
11. Il giudice interroga Lucia Solinas.	12. Ovile. Flashback di Giosuè. 13. Panificio. Flashback di Lucia. 14. Casa Solinas. Flashback di Anna.
15. Prosegue la testimonianza di Lucia Solinas.	16. Ovile. I tre uomini raggiungono Giosuè; Pietro Lampis lo minaccia.
17. Testimonianza di Lucia Solinas.	18. Flashback di Lucia. La donna è in macchina con Oreste; i due sono diretti all'ovile. 19. Casa Solinas. Flashback di Oreste; il bambino scrive sul suo diario. 20. Ovile. Lucia e Oreste arrivano all'ovile ma non vedono Giosuè. 21. Casa Solinas. Oreste scrive ancora sul suo diario. 22. Lucia trova Giosuè, morto. 23. Casa Rudas. Zia Grazia parla della tragedia che ha colpito la famiglia Solinas.
24. Il giudice interroga la proprietaria del bar frequentato da Pietro Lampis e dai suoi compagni.	25. Al bar, alcuni uomini, tra cui Antonio Flores, giocano a carte.
26. Prosegue l'interrogatorio alla donna, che ora parla di Pietro Lampis.	27. Bar. Pietro Lampis osserva gli uomini mentre giocano a carte.
28. Testimonianza di Antonio Flores.	29. Ovile. Flashback di Flores. Dopo aver slegato e interrogato il figlio, si lancia all'inseguimento dei tre uomini. Finalmente li raggiunge.
30. Prosegue l'interrogatorio a Flores.	31. Ovile Solinas. Flashback Giosuè. È notte e il bambino spera che la madre lo vada a prendere.

	32. Campagna. I tre ladri pensano che Giosuè abbia rivelato i loro nomi a Flores.
33. Testimonianza del medico legale.	34. Oville dei Solinas. Flashback del medico legale sul luogo del delitto. 35. Oville Solinas. Pietro Lampis ammazza Giosuè. 36. Casa Solinas. Maria balla con la nonna ma all'improvviso la musica si blocca. In quel momento, il carro funebre attraversa la strada principale del paese.
37. Prosegue la testimonianza di Lucia Solinas.	38. Casa Solinas. Flashback di Lucia. Un carabiniere la interroga sull'accaduto. 39. Bar. Pietro Lampis importuna un anziano per divertire gli amici. 40. Chiesa. Lucia incontra il parroco, Don Tommasino. 41. A casa, Anna chiede alla nonna quali giochi faceva da piccola. 42. Dolomè. Flashback di Raffaele Mura. 43. Flashback di Barbara. Fuori dalla sua bottega, passano Pietro Lampis e Ventura; la donna li sente parlare. 44. Casa di Antonio Flores. Lucia è determinata a scoprire l'identità degli assassini di Giosuè. 45. Nella bottega del barbiere, gli uomini parlano dell'omicidio.
46. Il giudice interroga un avventore del bar e il barbiere.	47. Bar. Flashback del barbiere. Pietro Lampis cerca di offrire da bere a Oreste
48. Prosegue la deposizione del barbiere.	49. Flashback di Raffaele. 50. Il flashback di Barbara mostra la fuga dei tre uomini dopo l'omicidio di Giosuè. 51. Dolomè. Oreste incontra Pietro Lampis per strada.
52. Testimonianza di Lucia Solinas.	53. Un uomo rivela a Lucia i nomi dei colpevoli. 54. Lucia chiede aiuto a Barbara.

	<p>55. Trezene. Lucia va a casa della dottoressa Rudas.</p> <p>56. Carnevale. Oreste si prepara a compiere la vendetta.</p>
57. Prosegue l'interrogatorio ai primi due testimoni del processo.	58. Oreste corre nel bosco, guidato dalla voce di Lucia – udita a livello mediato.
59. Il giudice interroga la madre della dottoressa Rudas.	60. Flashback di tzia Grazia che mostra l'arrivo di Oreste a casa della dottoressa Rudas a Trezene.
61. Il giudice interroga Lorenzo.	<p>62. Flashback di Lucia Solinas.</p> <p>63. Trezene. La polizia interviene per portare via Oreste da casa della dottoressa Rudas.</p> <p>64. Lorenzo e sua moglie parlano del processo. La donna non vorrebbe andare a deporre.</p>
65. Testimonianza della dottoressa Rudas.	<p>66. Lucia si reca a casa di Raffaele per costringerlo a testimoniare al processo.</p> <p>67. Soggettiva sonora di Ventura, tormentato dai sensi di colpa.</p> <p>68. Processione del venerdì santo.</p>
69. Riprende la deposizione di Antonio Flores.	70. Ovile dei Solinas. Flores costringe Giosuè a rivelargli i nomi dei tre ladri.
<p>71. Prosegue la testimonianza di Flores</p> <p>72. Sotto interrogatorio c'è nuovamente Lucia Solinas.</p> <p>73. L'ultimo a essere interrogato è l'imputato, Oreste.</p>	74. Un flashback mostra il vero colpevole dell'omicidio di Pietro Lampis: Lucia.
75. Il giudice pronuncia la sentenza: Oreste è assolto per non aver commesso il fatto.	

I numeri indicano lo sviluppo dell'intreccio narrativo, che non coincide con l'ordine temporale degli eventi. Il numero delle sequenze totali è maggiore di quello sintetizzato nello schema, ma a noi interessa focalizzare la nostra attenzione sulla struttura bipartita del film e sulla contrapposizione delle lingue impiegate nei due macrolivelli narrativi e temporali. Nel primo, i teste, interrogati dal giudice con domande secche e incalzanti, riportano i fatti così come li hanno vissuti sul set.

Le parole del regista chiariscono meglio la strategia adottata durante le riprese:

Al giudice non dicevo chi fossero veramente le persone che doveva interrogare, non gli dicevo se erano innocenti o colpevoli. Gli davo le informazioni che come giudice doveva conoscere, e se mai, all'orecchio, gli spifferavo qualcosa di più, come se si trattasse di voci senza prove, voci raccolte in privato, di cui lui avrebbe potuto tenere conto senza avvalersene apertamente nella conduzione dell'interrogatorio. All'interrogato dicevo come avrebbe dovuto comportarsi e difendersi dal giudice che, senz'altro, avrebbe cercato di incastrarlo. Così davo all'uno e all'agli altri coordinate dinamiche e di senso, che consentissero un confronto vero, senza escludere titubanze, eventuali incomprensioni e passaggi imprevisti. Naturalmente c'erano anche le battute definite e previste dalla sceneggiatura, ma all'interpretazione prevaleva il senso e la libertà. Tutto questo avveniva, oltretutto, dopo che nella realtà della finzione cinematografica i testimoni avevano vissuto, e quindi conoscevano molto bene, la vicenda. Prima abbiamo ricostruito il delitto, poi abbiamo chiamato i "testimoni" a renderne conto in tribunale.⁵²

Le scene girate in tribunale - un'aula di tribunale vera - sono calate nella «realtà della finzione cinematografica», un ossimoro che spiega l'ambiguità entro cui si muovono i personaggi/testimoni interrogati. Il giudice e i tredici testimoni si esprimono in italiano, la lingua delle istituzioni e delle situazioni formali; di questi, solo due - la dottoressa Rudas e suo marito Lorenzo⁵³ - non presentano i tratti di regionalità che invece caratterizzano il parlato degli altri teste.

Le circa cinquanta macrosequenze indicate come "Flahsback" si caratterizzano per la recitazione in sardo, il cui uso, oltre ad avere un valore artistico di grande impatto, permette una rappresentazione verosimile dell'ambiente, della vicenda e della società. Gli attori parlano sardo, non solo perché la loro voce risulta più "autentica" ed espressiva, come precisato dal regista, ma perché è il codice col quale si esprimono nella vita di tutti i giorni, condiviso dalla comunità e impiegato in contesti informali e confidenziali⁵⁴. Il sardo è la lingua *tribale*, il codice delle comunicazioni private che presuppongono un contatto diretto e umano, non mediato né medializzato; ha una connotazione emotiva e una diffusione limitata alla comunità d'appartenenza. È impiegato all'interno della famiglia o tra pari - amici, compagni, coetanei, conoscenti - per esprimere qualsiasi emozione e soddisfare

⁵² PIRAS/TAVOLACCI/FLORIS (2003-2004: 182).

⁵³ Interpretati rispettivamente da Barbara Begala e Handreas Harder.

⁵⁴ La più recente ricerca sociolinguistica condotta in Sardegna ha messo in luce come l'uso della lingua locale sia più abituale nei piccoli centri che nelle grandi città, sia con i membri della propria famiglia sia nelle interazioni extrafamiliari e nei luoghi pubblici - «il posto di lavoro, il mercato, il bar» (OPPO *et al.* 2007: 17).

qualsiasi esigenza comunicativa: ridere, scherzare, confidarsi, minacciare, pregare, vendicarsi, consolare ecc. L'italiano, invece, si configura come la lingua della *polis*⁵⁵, codice istituzionale e istituzionalizzato, normato dalla scrittura e trasmesso dai mezzi di comunicazione con diffusione "intertribale" e potenzialmente illimitata. In linea di massima, la situazione sociolinguistica rappresentata nel film è più vicina alla diglossia⁵⁶ che alla dilalia – per la specializzazione dell'italiano, varietà A, negli ambiti formali e l'uso del sardo, varietà B, in tutti gli altri ambiti, comprese le conversazioni di Lucia Solinas con il parroco e il carabiniere.

IV.3.1 La lingua bugiarda

Alla fine del primo preludio del romanzo, *Esilio*, il narratore extradiegetico compie una incursione nei pensieri di Lorenzo, il quale, mentre l'aereo sta per atterrare sull'Isola, rievoca le parole del padre, magistrato: «*gli Isolani davanti al giudice mentono anche quando dicono la verità e dicono la verità anche quando mentono*» (GA, 13). La menzogna come (contro)parte della verità è la *magna quaestio* della quarta parte del romanzo, incentrata sul processo a Oreste; le sue sorti dipendono dalla *performance* della dottoressa Rudas in tribunale. Oreste è assolto, e la donna, rinvenuta dopo un malessere, formula una domanda che non ha il coraggio di rivolgere al marito:

– Credi che non abbiano capito, o che anche per i giudici la verità abbia molti aspetti, ma che anche loro non dispongano che di una sola menzogna, per dirla? (GA, 249-250).

Questa domanda racchiude il senso finale dell'opera: non è possibile conoscere la *verità* perché ogni "arcipelago" ne custodisce un pezzo; la connivenza e l'omertà sono la *menzogna* che si annida nella società, tollerata anche da quella *giustizia* nella quale la dottoressa Rudas crede fermamente. Lei sa di poter confidare

⁵⁵ I concetti di lingua tribale e lingua della polis sono ripresi da MALLAFRÈ (1991) che individua sei tratti (o apparati) per ciascun codice. Per una lettura antropologico-culturale della storica contrapposizione sardo-italiano, si veda il quarto capitolo de *La rivolta dell'oggetto* di PIRA (1978: 111-243).

⁵⁶ Cfr. FERGUSON (1959).

sul suo prestigio sociale, che la equipara ai giudici e agli avvocati, e «intuisce che alla verità viene dato credito a seconda di chi la pronuncia»⁵⁷.

Nella sua integerrima volontà di prendere le distanze dagli altri testimoni e di sposare un ideale etico di giustizia, la dottoressa Rudas si comporta come gli altri Isolani che “mentono quando dicono la verità e dicono la verità quando mentono”. Il processo della versione cinematografica de *Gli arcipelaghi* si fonda su questo assioma: i tredici testimoni chiamati a deporre a favore di Oreste Solinas «non dicono la verità e per *parlare* usano la lingua biforcuta»⁵⁸. Se lo spettatore dovesse basarsi solo sulle testimonianze per apprendere come si sono svolti realmente i fatti, ne ricaverebbe un quadro incompleto, nebuloso e mendace.

L'aula dei tribunale nel quale si tiene il processo è il teatro della finzione; sul nero dei titoli di testa, risuona, solenne, la voce over del giudice:

Siete testimoni e avete il diritto morale e giuridico di dire la verità [...]⁵⁹ altrimenti c'è la prigione/ o per chi ci crede l'inferno/ per chi non dice la verità//

La giustizia terrena (prigione) e quella divina (inferno), «per chi ci crede», sono chiamate in causa dal giudice. Non trattandosi di un processo reale, non possono essere applicati i criteri d'analisi che Mortara Garavelli (2005) o Galatolo (2002) adottano per lo studio delle udienze processuali. Cercheremo di attenerci alla metodologia impiegata da Mortara Garavelli almeno per l'analisi degli aspetti testuali:

- livelli di formalità;
- «la varietà di stili di discorso legata alla diversa estrazione culturale dei partecipanti»⁶⁰ (assi diafasico e diastratico);
- la presenza di tratti morfosintattici dell'italiano regionale di Sardegna e di eventuali turni mistilingui.

Il rigoroso succedersi dei turni costringe i testimoni a non eludere le domande del giudice, che gli permettono di detenere il controllo sul contributo

⁵⁷ BAUMANN (2007: 245).

⁵⁸ WEINRICH (2007: 7). Il titolo del paragrafo è ripreso dal saggio da cui abbiamo tratto questa citazione.

⁵⁹ È pronunciata una formula in latino ma il brusio di sottofondo ne impedisce la comprensione.

⁶⁰ MORTARA GARAVELLI (2005: 128).

conversazionale successivo⁶¹. Nonostante i testimoni siano tenuti ad attenersi a precise regole procedurali, infrangono ripetutamente e intenzionalmente le quattro massime del principio di cooperazione di Grice (1993).

Le tre deposizioni iniziali offrono un'anticipazione di quello che accadrà in seguito. Il primo teste è un ragazzo, conoscente della vittima. La mdp è quasi immobile e inquadra il ragazzo in primo piano; le domande incalzanti del presidente risuonano FC (*fuori campo*):

Giudice (FC): Tu hai visto qualche cosa?

Teste1: Beh/ quel giorno stavamo giocando assieme alla morra// poi ho visto che si è spostato/ poi mi sono accorto che è caduto/ è caduto per terra...//

G (FC): C'erano molte persone?

Teste1: <Sì/ sì>

G: <Molte o poche?>

Teste1: No il giorno eh/ c'erano molte persone/ <è una festa...>

G (FC): <C'era luce?> si vedeva bene?

Teste1: No/ ehm poi/ cosa vuole/ il giorno non è che eravamo tanto lucidi/ così...//

Un'inquadratura di questo tipo costringe lo spettatore a concentrarsi sul personaggio e sulla voce, in particolare sugli elementi paralinguistici - velocità dell'esecuzione, pause - ed extralinguistici - tono, volume - del parlato; la mimica facciale e la gestualità tradiscono una recitazione spontanea, improvvisata. Inoltre le battute del giudice e quelle del teste si sovrappongono in diversi turni. La sovrapposizione, le sporcature e altri "incidenti" dialogici sono fenomeni tipici del parlato spontaneo⁶² che non dovrebbero verificarsi in un contesto sorvegliato come un set cinematografico.

Fino al minuto 1'38", i personaggi (il giudice e tre testimoni, uomini) si esprimono in italiano; le testimonianze riportano progressivamente alla luce i momenti salienti di un omicidio:

⁶¹ GALATOLO (2002: 142).

⁶² Cfr. ROSSI (1999: 543) e (2006: 655). VOGHERA (2010) definisce questi fenomeni *disfluenze testuali*. Si vedano anche VOGHERA/CUTUGNO (2009).

G (FC): C'erano anche maschere?

Teste2: Sì/ ci sono anche <le maschere>//

G (FC) <C'erano anche maschere>// non avete riconosciuto l'omicida...

Teste2: Mah no/ no... io non mi so... mi sono accorto/ solo nel momento che si è spostato/ così/ è caduto ma come eravamo un po' tutti bevuti pensavo che fosse ubriaco/ che era caduto perché aveva bevuto uhm/ un bicchiere in più/ non per altra cosa e...//

Teste3: Ha fatto/ dei passi in avanti/ è andato verso il fuoco/ poi cioè ho visto che è caduto in terra/ per terra/ mi sono inchinato per guardare insomma/ però era già/ morto/ sembrava morto...//

Tra le peculiarità paralinguistiche di questo parlato simulato ci sono le ripetizioni (che è caduto/ è caduto per terra...); le esitazioni (Mah no/ no... io non mi so...); le pause vocalizzate (ehm; uhm); le frasi sospese (non per altra cosa e...); le autocorrezioni (è caduto in terra/ per terra)⁶³.

La prima serie di testimonianze è interrotta da un flashback, terminato il quale si torna al processo per l'omicidio di Pietro Lampis noto *s'istranzu*⁶⁴.

Giudice (FC): Lei è al corrente che un anno prima dell'omicidio di Pietro *s'istranzu* è stato ucciso un fratello dell'imputato Solinas// (*in campo*) subito dopo una certa rapina che era accaduta// Sa qualcosa lei su queste cose qui? E in particolare/ quel giorno lei ha incontrato per caso Pietro Lampis?

Ventura: Non/ non mi pare//⁶⁵

A essere interrogato è ancora Ventura Pira che afferma – contravvenendo alla massima di qualità - di non aver incontrato la vittima, Pietro Lampis, il giorno dell'omicidio di Giosuè Solinas. Nella domanda del giudice, si ravvisano tratti propri di un registro più formale, come la diatesi passiva (*è stato ucciso* un fratello dell'imputato). Oreste è indicato come *imputato*, poiché accusato dell'omicidio di Lampis. L'alta incidenza dei deittici sociali e spaziali (*lei; queste cose qui; quel giorno*)

⁶³ Si veda l'analisi di LAVINIO (2014a: 168n) sulla «scelta delle preposizioni suggerita da quelle presenti nei corrispettivi enunciati in sardo».

⁶⁴ Nei dialetti settentrionali, *istranzu* significa 'forestiero'. Il nome è modificato nel film. Nel romanzo l'uomo è conosciuto col suo soprannome, il Falco; nella sceneggiatura è ribattezzato Graziano Billoe.

⁶⁵ Min. 04:48.

e l'oscillazione dei tempi verbali – si va dal presente e dal passato prossimo del primo enunciato al piuccheperfetto della relativa, per ritornare nuovamente al presente e al passato prossimo delle interrogative – sono, invece, spie del parlato. La sequenza successiva - che non riportiamo in questa sede - mostra l'incontro avvenuto un anno prima tra Ventura e Pietro Lampis e i preparativi del furto. Una serie di brevi battute in sardo evidenzia la circospezione dei due uomini.

Il testimone successivo è Raffaele Mura, che compie la rapina insieme a Ventura e Pietro:

Giudice (FC): Lei/ il/ il giorno di san Pietro/ fine giugno/ dov'era esattamente?

Raffaele: In paese//

Giudice (FC): In paese#⁶⁶

Nel momento in cui il giudice pronuncia la sua seconda battuta, che riecheggia la risposta di Raffaele, risuonano, a livello mediato, le urla e le risate dei tre uomini appena giunti all'ovile di Antonio Flores. I rumori off, evocati da un flashback sonoro, contraddicono palesemente le parole di Raffaele. La lunga sequenza che segue mostra diversi momenti della storia ma il montaggio non rispetta l'ordine cronologico degli eventi:

- arrivo dei tre uomini all'ovile di Antonio Flores;
- Astianatte, il figlio di Flores, ripensa al giorno della rapina; sentiamo i suoi pensieri in voice over:

Fortzis uno de cussos dd'apo connotu/ e non dd'apo connotu/ / tanti deo non depo
arregodai nudda a nisciunu/ [...] ca deo non seu unu balente//

(Sott.: Forse uno di quelli l'ho riconosciuto e non l'ho riconosciuto... Tanto non devo ricordare e ricordare niente. Lo sanno tutti che non sono coraggioso)⁶⁷;

- Lucia va a casa di Antonio Flores per conoscere l'identità dei tre uomini;

⁶⁶ Min. 06:30.

⁶⁷ Min. 08:08. Si noti il mantenimento della dislocazione a sinistra del primo enunciato anche nel sottotitolo, ma l'omissione del *che* polivalente - *ca* - dell'originale. L'aggettivo *balente*, iterato, è tradotto con *coraggioso*.

- l'azione si sposta nuovamente all'ovile di Flores, dove i tre rapinatori sono appena fuggiti con cinque cavalli. Giosuè ha assistito al furto;
- tizia Caterina consola Lucia, disperata per la morte del figlio; la battuta della donna, che non siamo riusciti a trascrivere per intero, rievoca le parole del "messaggero" del romanzo⁶⁸:

Caterina: Non capitat a tibi/ [...] Nos che picat a totus/ [...]

(Sott.: Fatti coraggio, non capita solo a te...è il destino umano, chi prima, chi poi. Quando viene l'ora, Dio ci prende tutti. Dobbiamo rassegnarci e contenere le lacrime... il pianto ci fa altro male)⁶⁹

Alla fine della sequenza, si torna in tribunale, dove stavolta a essere interrogata è Lucia Solinas:

Giudice (*FC*): E ci dica come mai è stato lasciato solo...

Lucia: Sì...// purtroppo quel giorno io lasciai mio figlio lì nell'ovile da solo/ anche se// c'era stato altre volte lì/

Lucia (*voice over*): Io avrei dovuto andare a prenderlo nel tardo pomeriggio//

Lucia: (*in campo*) Ma/ non mi è stato possibile...⁷⁰

Il ricorso al passato remoto (*lasciai* mio figlio) denota un certo grado di formalità della risposta della donna. Il turno in *voice over* è sovrapposto al flashback che mostra Giosuè impegnato a dare da mangiare alle mucche; il bambino si rivolge a una di loro chiamandola *Amorose'*, forma tronca di *Amorosa*, nome riportato nel sottotitolo. Il flashback prosegue dopo l'interruzione della testimonianza di Lucia, e ci mostra la donna al lavoro, intenta a preparare *su pane de sa 'esta*, 'il pane della festa' come lo chiama la sua collega. Nella scena successiva, Maria e Oreste, i fratellini di Giosuè, attendono il rientro della mamma *dae su panificiu*, 'dal panificio'.

⁶⁸ Cfr. § IV.2.

⁶⁹ Min. 09:30.

⁷⁰ Min. 09:52.

Tutti i testimoni interrogati dal giudice dichiarano di aver conosciuto Pietro Lampis noto *s'istranzu* ma nessuno fornisce una descrizione attendibile del suo carattere. Nelle testimonianze non traspare mai la sua colpevolezza e tutti tacciono sulla sua arroganza e la sua aggressività; la reticenza e l'ambiguità sembrano essere i tratti distintivi dei discorsi dei testimoni.

Le testimonianze successive sono quelle della proprietaria del bar (Teste4); dell'avventore del bar (Teste5); del barbiere (Teste6) e del medico legale (Teste7). Le prime tre si caratterizzano per una maggiore interazione con il giudice e l'alta incidenza di tratti tipici del parlato e di regionalismi; la minore accuratezza dell'esposizione le distingue dalla deposizione del medico legale.

Deposizione Teste4⁷¹:

Giudice (*in campo*): Lei gestiva un bar/ è così? Lo gestisce ancora?

Teste4 (FC): Sì sì//

Giudice. Cerchi di ricordare/ a un certo punto (FC) era avvenuta una certa rapina di cavalli in danno di certo Flore// si ricorda quest'episodio?

Teste4: Sì//

Giudice (*in campo*): Ecco oh/ in quei giorni nel suo bar è venuto qualcuno che è interessato in tutte queste brutte vicende? E chi è venuto?

Teste4 (*in campo*): Sì/ è venuto questo Flores/ che giocava a carte/ il giorno mi ricordo che giocava a carte//

[...]

Teste4: E poi questo Predu

Giudice: Pedru s'istranzu? (Pietro... Lo straniero)

Teste4: Predu s'istranzu che lo chiamano che/ mi è anche sembrato strano perché invece di bere la solita birra o il solito vino ha bevuto acqua minerale//

Giudice: Acqua minerale... Dopo quando sono andati via? E chi per primo è andato via?

⁷¹ Min. 20:17.

Deposizione Teste5⁷²:

Giudice (*in campo*): Voi conoscevate Lampis/ s'istranzu? Se lo conoscevate/ che tipo era?

Teste5: Eeee/ lo conoscevo poco/ non era mio amico/ lo vedevo così/ era un uomo/ sembrava tranquillo//

Giudice (*FC*): Tranquillo?

Teste5: Tranquillo sembrava/ un po' entrava nel bar a bere così/ ma poco//

Giudice: Poco?

Teste5: Poco//

Deposizione Teste6⁷³:

Teste6: Eh un giorno ero seduto al bar eh/ è entrato uno di fuori che lo chiamano Predu Lampisi s'istranzu eh/

Teste6 (*over*): E dopo eravamo bevendo un bicchiere di birra con altri amici/ si è seduto pure lui/ dopo un po' è entrato un altro ragazzo/ Oreste lo chiamava lui/ questo Predu//

Teste6: "E perché non vieni? E avvicina e bevi!"// E non (...)

Giudice: Alzi la voce da bravo!

Teste6: <Quello...>

Giudice: <Alzi la voce!>

Teste6: Quello ha fatto finta di non/ che non ne voleva e basta//

[...]⁷⁴

Teste6: Guardando bene era una provocazione perché se quello diceva "Non.. non ne voglio"/ lui insisteva/ "Ma/ non sei un uomo! Perché non vieni? Vieni qui a seder... siedti e bevi..."// un mucchio di...//

Deposizione Teste7⁷⁵:

Teste7 (medico legale): Io intervenni sul posto intorno alle ore 12/ dopo aver fatto un primo esame (*over/flashback*) del cadavere notai naturalmente la ferita principale che era una ferita

⁷² Min. 46:40.

⁷³ Min. 47:05.

⁷⁴ La deposizione è interrotta da un flashback.

⁷⁵ Min. 26:12.

da arma da taglio sulla zona anteriore del collo# Dal punto in cui presumibilmente è stato ferito/ (in) il ragazzo ha cercato di trascinarsi per terra e quindi è morto poco dopo a pochi metri di distanza//

I primi tre testimoni sono anziani che parlano un italiano popolare fortemente interferito col sardo, come dimostrano l'ausiliare *essere* nella costruzione gerundiale *eravamo bevendo* e le relative improprie (*Predu s'istranzu che lo chiamano che/ mi è anche sembrato strano; che lo chiamano Predu Lampisi*⁷⁶ *s'istranzu*). L'alta ricorrenza di interiezioni, pause vocalizzate, parole interrotte, false partenze, cambi di progetto, le sovrapposizioni di turni e il ricorso al discorso diretto per riportare le parole di Pietro e Oreste sono da attribuire al parlato spontaneo. Il giudice incalza continuamente i tre testimoni e ripete, sotto forma di domanda, quanto hanno appena affermato; l'uso insistito del soprannome della vittima è atto a stabilire un legame maggiore con i testimoni.

L'ultima testimonianza non è mai interrotta dall'intervento del giudice; il medico legale espone i fatti in maniera chiara e lineare. La sua deposizione è caratterizzata da uno stile asettico e misurato e da termini propri di un linguaggio tecnico (*un primo esame; cadavere; arma da taglio; zona anteriore del collo*). Tra i tratti che la collocano su un registro più austero e formale, troviamo il passato remoto; l'indicazione temporale; la subordinata implicita a sinistra della principale; la diatesi passiva; la scelta dei due avverbi di modo, *naturalmente* e *presumibilmente*.

I testimoni con un numero maggiore di turni sono Lucia Solinas (12) e Antonio Flores (17). La testimonianza di quest'ultimo è spezzettata e inframmezzata da lunghi flashback che mostrano il reale svolgimento dei fatti. In particolare, la prima parte della testimonianza di Flores è interessante perché la voce *invade* lo spazio dei flashback, più eloquenti delle parole. Il suo intervento non è introdotto dalla domanda del giudice.

Processo

Flashback, ovile Flores

Flores: Me ne andai da quel bar verso le otto/ dovevo sostituire a mio figlio... #

⁷⁶ Abbiamo trascritto volontariamente il cognome con vocale paragogaica.

e sono partito appresso le tracce de/ dei cavalli#

Verso mezzanotte li ho raggiunti/ vicino alla strada provinciale/ erano per per caricarli in un camion//

Giudice: Ha riconosciuto i rapinatori i ladri?

Flores: No no/ sono scappati perché/ gli ho sparato e sono scappati...

Giudice: E sono scappati...#

Giudice: E Giosuè non c'è entrato nulla?

Flores: Secondo me...(mormorio)

Giudice: Non nella rapina/ ma nell'indicare per esempio gli autori della rapina o le* indirizzarle//

Flores: Ma no... io ho avuto dei sospetti //

Flores (*over*): Andai dov'era mio figlio e lo trovai legato//

Flores: L'ho slegato/ ho guardato se stava bene/ l'ho mandato a farmi sellare un cavallo

Fuori campo la voce di Ventura.

Pietro: C'as agatau// E imoi ita fais? Depis cuntratai/ eh! Tres cuaddus a tui/ dus a nosu// ca ti cumbenit// Non t'acostis/ allontanadi de mei/ chi ti cumbenit est dianci/ tres a tui e dus a nosu//

(Sott.: Ci hai trovato. Ora devi trattare! 3 cavalli li prendi tu e 2 noi. – Non ti avvicinare! Ti conviene... 3 a te e 2 a noi.)⁷⁸

Flores: Miserabili!

⁷⁸ I sottotitoli in italiano sono a cura della società Issaverdens di Roma.

Giudice: Lei ha avuto dei sospetti...

Flores: <Ero appresso alle tracce dei cavalli>

Giudice: <Esatto/ come tutti i buoni pastori>/ eh/ Ed è sicuro che nell'indicare questi "sospetti"/ come li chiama lei/ Giosuè non c'entrasse nulla//

Flores: No//⁷⁷

La tabella mostra l'intersecazione tra il momento del processo e il flashback, tra la testimonianza di Flores, la cui voce è ora in campo ora over, e il suo ricordo. La sequenza dei verbi al passato remoto (*andai; andai; trovai*) si interrompe nel momento in cui Flores slega il figlio e la narrazione prosegue al passato prossimo. La regionalità è rintracciabile in alcuni costrutti morfosintattici, tra cui l'accusativo preposizionale in *dovevo sostituire a mio figlio; erano per caricarli in un camion*, anziché 'stavano per caricarli su un camion'. Flores afferma di non aver riconosciuto i tre rapinatori ma questa dichiarazione può essere facilmente smentita da chi conosce il sardo in quanto l'accento di Lampis, cagliaritano, è l'elemento che lo incastra – almeno alle "orecchie" dello spettatore⁷⁹. Non è pertanto credibile che Flores non lo abbia riconosciuto.

L'ultima parte della testimonianza di Flores⁸⁰ scagiona completamente Oreste dall'accusa di omicidio.

Flores (FC): Io posso dire che# il ragazzo// quando hanno ucciso questo Lampis/ era/ a un'altra parte//

Giudice: Dove?

Flores: Io ritornavo dalla mia fattoria eee/ era l'ultimo giorno di Carnevale/ la sera/ tardi/ e io ho trovato il ragazzo000 nell'ovile de dei Carrus//

⁷⁷ Minn. 21:53-25:00.

⁷⁹ Questo rilievo è stato fatto da FLORIS/PINNA (2013: 3) che sostengono che la lingua sia «l'elemento sonoro identificativo di un personaggio e [possa] addirittura sostituire le sue caratteristiche fisiche».

⁸⁰ Min. 76:48.

Giudice (FC): Ho capito//

Flores: Eee/ era/ fronte alla casa/ vicino alla/ a una fonte/ che costeggia la strada//

Giudice: A che distanza dal luogo del delitto?

Flores: Eh beh/ di questo...

Giudice: Pressappoco/ pressappoco//

Flores: Penso penso una ventina di chilometri/ almeno//

Giudice: Una ventina di chilometri...//

Flores: Sì//

Giudice: Quindi almeno due ore <camminando velocemente>/ <tre ore/ tre ore tre ore>//

Flores: <Non ce la farai mai in due ore>/ <sì>//

Giudice: Ricorda com'era vestito?

Flores: Io? <O il ragazz..?>

Giudice: <No, il ragazzo>//

Flores: Il ragazzo c'aveva un vestito scuro/ <...>//

Giudice: Di preciso scuro? <Aveva giacca o solo una maglietta?>

Flores: Una maglia//

L'interferenza del sardo si fa sentire nella selezione delle preposizioni (*a un'altra parte* per 'da un'altra parte'; *era fronte alla casa* per 'di fronte alla casa'). Il deittico *questo* è impiegato ancora una volta in riferimento a Pietro Lampis.

L'ultimo interrogato è l'imputato: Oreste⁸¹. Il giudice inizia il suo interrogatorio in sardo, probabilmente per mettere il bambino a suo agio e per entrare in confidenza con lui.

Giudice (FC; a Oreste): Tando/ a lu conoschias a Pretu s'istranzu?

(Allora... lo conoscevi Pietro il forestiero?)

⁸¹ Min. 79:22.

Oreste: Sì//

Giudice: Lo conoscevi// Sapevi/ cheee/ lo stavano cercando per l'omicidio di tuo fratello? A l'ischias tue custu? Chi lu ine chircande/ lu sospettaiana// <a l'ischias?>/ non l'ischias//

(Lo sapevi che era sospettato? Lo sapevi?)

Oreste: <No>/ <non l'iscio>//

Giudice: <Non lo sapevi>/ senti/ per il resto tu confermi che eri in quell'ovile/ il giorno/ eri partito la mattina del giorno del delitto/ a piedi/ e dopo tre quattro cinque ore sei arrivato nell'ovile/ quindi tu all'ora del delitto eri in quell'ovile// è così?

Oreste non risponde.

Giudice: è così?# Eri in quell'ovile sì o no?# Allora?

Oreste viene «assolto per non aver commesso il fatto». Le parole del giudice si sovrappongono al primo piano di Lucia e Oreste, in piedi in mezzo alla navata principale della chiesa. Quando l'udienza è tolta, i due si girano e si dirigono verso l'uscita. La voce del giudice coincide con l'inquadratura del santo (San Giorgio): in questo modo il montaggio dà l'impressione che la giustizia divina e quella terrena siano un'unica, indissolubile entità.

IV.3.1 I flashback

Nel film, i flashback presentano diverse peculiarità linguistiche e narrative e hanno la funzione di mostrare la verità che le testimonianze in tribunale negano o tentano di nascondere. Il montaggio dei flashback, spezzettato e caotico, mostra vari momenti, dall'omicidio di Pietro Lampis *s'istranzu* all'assassinio di Giosuè, passando per diversi momenti intermedi, filtrati dalla memoria di Lucia Solinas, di suo figlio Oreste, di Ventura Pira, di Antonio Flores, di Lorenzo, della dottoressa Rudas e di sua madre, zia Grazia, di Barbara e di Raffaele Mura.

Il primo flashback (min. 02:32) interrompe la rigida linearità del processo; la voce over del terzo teste, uno dei compagni della vittima, si sovrappone al rumore diegetico della pioggia. La sua battuta è recitata in sardo:

Ventura (*voice over*): Tue a bortas parrias bonu/ arriias e ischeltiavas cun totu(s)/ e nos che bufantavàmos# Poi fustis malu/ prus de malu//

IT: A volte sembravi così buono... | ...e ti piaceva scherzare per ridere... | quando bevevamo...
Ma eri cattivo | Eri crudele |

Il sottotitolo tralascia il *tutti* del secondo enunciato, di cui altera la sintassi; è modificato il senso dell'enunciato successivo, in cui l'avverbio *poi* è reso con valore avversativo (*ma*). Senza entrare ulteriormente nel merito del sottotitolaggio, ciò che ci interessa osservare in questa sede è la commutazione del codice nel passaggio dalla situazione ufficiale, pubblica, alla sfera personale, privata dell'uomo legata al ricordo di quanto è avvenuto.

Il flashback di Ventura prosegue in una scena successiva, quando l'omicidio di Pietro Lampis è già avvenuto. L'uomo, perseguitato dal senso di colpa, immagina la voce di Pietro che gli rammenta la sua parte di responsabilità nella morte di Giosuè:

GA, 91

Da quella notte maledetta non riuscivo più a staccarmi da lui. Quanto più volevo allontanarmene, tanto più lo cercavo, lo seguivo, come un cane segue il padrone.

L'altro invece si teneva lontano da noi. Ma in modo che non desse nell'occhio, da furbo. E, se capitava, un bicchiere di vino insieme a noi lo beveva anche. Ma come una cosa indifferente, da vecchi compagni di leva, come eravamo. E poi ciao ciao e ognuno per conto suo.

Io invece no, **sempre lì, attaccato a lui, come un cane attaccato al padrone.** E più le voci contro di lui diventavano insistenti, più io mi attaccavo a lui, come se ci tenessi a far mescolare la mia fama alla sua, come se fosse importantissimo che lui mi considerasse amico suo... **E invece io dentro di me lo odiavo, come odiavo il ricordo di quella notte. Ma non riuscivo a staccarmi da lui, come non riuscivo a staccarmi dal ricordo di quello che avevamo fatto insieme.**

Perché lui non era solo, eravamo insieme quella notte maledetta, anche se l'altro fa finta d'essersene dimenticato e di non conoscermi.

Film, min. 71:09

Ventura (*voice over*): Prus li volio male/ prus lo depio bidere/ cumente unu cane/ perou commo depo abarrare lùghidu//#

Pietro (*voice over*): Ti ndi ses scarèsciu ca ci fiasta tui puru candu apu segau sa gola a su pipiu?# Ah/ dd'arregordas? O no arregordas mancu custu? In s'inferru benis tui puru/ arregordadiddu/ m'as a sighiri tui e Raffaele puru//

Come si può vedere, i turni di Ventura e Pietro sono ripresi dal capitolo *Il testimone*, nel quale la narrazione è gestita da uno dei compagni del Falco. È mantenuta la metafora del cane per esprimere la fedeltà e la totale sottomissione a Pietro. Le voci dei due uomini, sebbene si trovino entrambi in scena, sono udite a livello metadiegetico.

Il primo flashback di Lucia Solinas (min. 04:16) offre un'anticipazione (prolessi⁸²) di ciò che avverrà in seguito. La mdp la inquadra in primo piano; la sua voce è mediata dal pensiero. Anche in questo caso abbiamo trascritto la sua battuta, in sardo, e i sottotitoli in italiano.

Lucia (*voice over*): Fizu meu vae commo/ non timmas/ abarra tranquillu/ ca Déus nos at a azudare/ non la lassa sa zente sua sola/ ca Issu cheret sa zustìssia/ cheret su zustu pro totus//

IT: *Ora vai, figlio mio | e non temere...| Dio ama la giustizia... e ci aiuterà | Perché la giustizia la vuole per tutti*

Si registra una dislocazione, a sinistra, anche nel sottotitolo in italiano - perché *la giustizia la vuole per tutti* - con intento di simulazione del parlato. La battuta di Lucia presenta i temi principali del romanzo e del film: la speranza, la giustizia (*sa zustìssia, su zustu*), la fede in Dio. Il termine *zustìssia* ('giustizia) ha una precisa e profonda connotazione in sardo, in quanto si riferisce non solo al principio della giustizia, ma al «fatto della giustizia, [...] l'attuazione pratica della giustizia, cioè il riconoscimento di ciò che è giusto e di ciò che è ingiusto»⁸³. Il turno è ricalcato sul discorso diretto di Lucia nel capitolo *L'abbraccio del Falco*:

E non temere. Non temere niente. Dio vuole la giustizia e perciò Dio ci aiuterà. (GA, 170)

Questi sono i primi enunciati delle indicazioni che Lucia dà a Oreste per raggiungere Trezene attraverso il bosco de *sa Serra*, ma lo spettatore apprenderà queste informazioni solo in una scena successiva. Le parole saranno evocate ancora una volta da Oreste nella scena in cui la polizia lo preleva da casa della dottoressa Rudas.

Lucia non ha fiducia nelle forze dell'ordine e intraprende una dolorosa, solitaria ricerca dell'assassino di Giosuè. Al carabiniere che le consiglia di parlare

⁸² Cfr. RONDOLINO/TOMASI (2011: 31).

⁸³ PINNA (2003: 19).

«cun sa zente», lei risponde che le persone non le dicono nulla. Nonostante si rivolga al parroco, don Tommasino, per chiedergli aiuto, il dolore della perdita è talmente grande da non poter essere alleviato neanche col perdono. Quando viene invitata a casa della dottoressa Rudas, Lucia non fa trasparire le sue intenzioni e dichiara di affidarsi a Dio affinché la aiuti a perdonare chi ha commesso l'atroce delitto:

Lucia: La polizia veniva sempre a chiedermi se avevo dei sospetti o se sapevo qualcosa/ poi non si è fatto vedere più nessuno/ sicuramente per loro è un caso come un altro// anche se per me è inaccettabile quel che mi è successo//

Grazia: Senti/ per Oreste non ti devi preoccupare perché sarò molto contenta di averlo in casa mia

Lucia: Ti ringrazio/ guarda se non era proprio perché aveva bisogno di cambiare aria da Dolomè non te l'avrei chiesto//

Angela: Io credo che ci voglia un po' di pazienza e un po' di fiducia nella giustizia//

Lucia: Sì/ io prego Dio ogni giorno che mi aiuti a perdonare//⁸⁴

Lucia, che nel film ricopre un ruolo di maggiore rilievo rispetto al romanzo, è disposta a tutto pur di ristabilire l'ordine infranto con la morte di Giosuè. Quando Barbara le confessa il nome dell'assassino, si prepara silenziosamente a consumare la vendetta. In un primo momento, il flashback mostra la mano armata di Oreste pronta a far fuoco su Pietro Lampis, nella confusione del *Me'uris de lessia*, il carnevale di Ovodda. Ma poco prima che il giudice pronunci le parole che assolvono Oreste dall'accusa di omicidio, un flashback svela il vero colpevole della morte de *s'istranzu*: Lucia Solinas. Il finale a sorpresa presuppone una lettura differente, aggiornata, del codice della vendetta, la cui osservanza è più legata alla dimensione privata che alla prassi comunitaria.

Nel film, i bambini parlano solo in sardo, sia con gli adulti sia tra di loro. Una scena significativa⁸⁵ in questo senso è quella ambientata in chiesa nella quale Maria chiede a Oreste perché San Giorgio ha ammazzato il drago.

Maria: Ore' Oreste/ veni pacu pacu//

(Oreste, vieni un attimo)

⁸⁴ Min. 55:10-55:52.

⁸⁵ Minn. 37:06.

Oreste: Ite b'at?

(Che c'è?)

Maria: Proite Santu Jorghì at bochiu su colovru?

(Perché S. Giorgio ha ucciso il serpente?)

Oreste: No/ ma cussu no est una colora/ est unu dragu//

(Quello non è un serpente... è un drago)

Maria: Tando at mortu su dragu//

(Allora ha ucciso il drago)

Oreste: Su dragu est totu sa malíssia de s'umanidade//

(Sì, il drago rappresenta la cattiveria)

Nella simbologia sacra, c'è un richiamo alla tragica circostanza che ha colpito la famiglia Solinas. Il fatto che Oreste spieghi alla sorellina la leggenda del santo sauroctono ribadisce la vocazione del ragazzo per i temi religiosi e in generale per il sapere. In una delle prime scene, mentre è in macchina con la madre, legge a voce alta alcuni brani tratti dall'Antico Testamento, in sardo, lingua che nel film è impiegata anche nella scrittura. Oreste confida i suoi pensieri al diario e compone delle brevi poesie pervase dalla nostalgia e dal rimpianto:

E ommo innuve sese

Dies, idas e meses

Isto pessande a tie

Meses idas e dies,

Troppu mi ses mancau⁸⁶

I sottotitoli traducono solo le parole pronunciate dal ragazzo in voice over e non quelle scritte:

⁸⁶ Min. 17:09.

(Sott.: Giorni, settimane e mesi... penso sempre a te... Mesi, settimane, giorni, mi manchi sempre)

E ancora:

Tenias undigh'annos / Ando **tittules mannos** an s'anzone ing(annau)⁸⁷

(Sott.: Avevi undici anni quando **carogne disumane** lo hanno sgozzato).

Tittules mannos è tradotto con *carogne disumane*; l'aggettivo *tittule*, variante di *tetule*, indica una persona malvagia, un brutto⁸⁸, per cui la traduzione italiana, seppur con una certa libertà interpretativa, rende in maniera efficace il senso della frase scritta dal ragazzo. Manca il riferimento a *s'anzone*, 'l'agnello', simbolo di purezza e innocenza, metafora che ricorre frequentemente nel romanzo:

Bianco come un giglio un agnello pascolava per una tanca fiorita. Ma a un tratto l'aria s'oscurava e un falco piombava fulmineo sull'**agnello**, e lo sgozzava. (GA, 52)

Giosuè, il mio fratellino dolce, sgozzato come un **agnello** pasquale (GA, 70)

Il suo lamento era in versi e qualche volta diventava canto. Giosuè era "la palma d'oro", "l'**agnello** dal vello di seta", "il figlio bello come il sole". (GA, 71)

a sgozzarlo come un **agnello** e a crivellarlo di colpi, il ragazzo, non sono stato io (GA, 123-124)

La colpa, caso mai, era di chi aveva messo lui, l'**agnello** innocente, in quel posto di lupi (GA, 124)

da quando il lupo ha sbranato l'**agnello**, e il falco ha massacrato la sua preda. (GA, 139)

"L'**agnello**! Lasciatelo stare, l'**agnello**! Non vi basta quello che avete fatto all'altro?" (GA, 164)

Il complemento oggetto è posto tra l'ausiliare *an* e il participio passato *ing(annau)*, probabilmente per conferire maggiore ritmo al verso. Anche il verbo *sgozzare*, che traduce in italiano il sardo *ingannare*, sembra ripreso dai brani che

⁸⁷ Min. 17:45.

⁸⁸ Cfr. PUDDU (2000-2015). Nel DES è registrato come «'sporco, sozzo'» (DES, 741).

abbiamo riportato. La passione di Oreste per la scrittura e la lettura è confermata dalla testimonianza di Lorenzo, adattata dall'ultimo capitolo del romanzo⁸⁹:

Giudice (*FC*): Ed è stato un mese da voi...

Lorenzo: Sì/ un mese⁹⁰//

Giudice (*in campo*): Ecco/ ha avuto modo di conoscere questo giovane/ ci dica qual è stato il suo giudizio su questo giovane//

Lorenzo: Mi sembra un ragazzo molto tranquillo/ sensibile/ che studia/ gli piace molto leggere/ ha letto molti libri che ha trovato in casa nostra/ anche testi religiosi e...//

Giudice (*FC*): Anche testi religiosi...//

Lorenzo: Gli piace anche scrivere/ scrive...//

Giudice (*FC*): Gli piace anche scrivere...//

Lorenzo: Poesie...//⁹¹

Nei flashback, la lingua è quasi sempre il sardo, fatta eccezione per le scene ambientate in casa Rudas, come la seguente, nella quale i tre personaggi parlano della disgrazia che è capitata a Lucia Solinas.

Grazia: Dio mio questa famiglia/ la povera Lucia prima le muore il marito di incidente adesso il bambino/ è proprio una cosa penosa//

Angela: Sì/ ma non è possibile che ogni volta si parli di questa storia//

Lorenzo: Scusa/ la cosa terribile è che è successa//

Grazia: Angela/ la famiglia Solinas ha avuto solo una tremenda disgrazia e non ha nessuna colpa//⁹²

⁸⁹ «Si esercitava anche a scrivere. Poesie... credo. Ma era molto riservato e... umile» (*GA*, 247). In questo capitolo, la narrazione è gestita dalla dottoressa Rudas.

⁹⁰ Nel romanzo, la dottoressa Rudas dichiara che Oreste ha prestato servizio in casa sua «dal febbraio del 1968 all'ottobre dello stesso anno» (*GA*, 245).

⁹¹ Min. 65:17.

⁹² Min. 19:51.

Questa scena mostra in maniera evidente la contrapposizione tra la comunità di Dolomè e l'ambiente cittadino di Trezene, rappresentato dalla dottoressa Rudas e dalla sua famiglia. Rispetto al parlato più sorvegliato di Angela e di suo marito Lorenzo, il turno di Grazia manifesta almeno due tratti interessanti: la costruzione ellittica del primo gruppo tonale, che potremmo leggere come una nominale e il tema sospeso del secondo enunciato.

IV.3.2 Giosuè

Giosuè ha la colpa di aver assistito involontariamente alla rapina e per questo motivo è perseguitato e ammazzato barbaramente. Il bambino rivela l'identità dei ladri ad Antonio Flores, il quale, sebbene durante il processo dichiara di aver avuto dei sospetti, ricorre alla violenza e all'intimidazione per estorcergli i nomi dei colpevoli. In una notte di luna piena, l'uomo irrompe nell'ovile dei Solinas e tormenta Giosuè con racconti raccapriccianti – ripresi dalla sceneggiatura e tradotti in sardo al momento della messinscena.

Film, minn. 63:59 – 65:31

Sottotitoli

Flores: Giosuè/ ite t'ane narau cussos òmines?	Giosuè, cosa ti hanno detto quegli uomini?
Giosuè: Cales òmines?	Quali uomini?
Flores: Cussos òmines chi funt colaus a cuaddu//	Quegli uomini che sono passati a cavallo.
Giosuè: [...]	Non è passato nessuno.
Flores: B'est sa tratza/ sos rastros/ su cuaddu est intrau fintzas inoghe unu//	Ci sono le tracce dei cavalli. Uno è arrivato fin qui.
Giosuè: No est intrau nisciunu inoghe//	Non è entrato nessuno.
Flores: Non los as bidos?	Non li hai visti?
Giosuè: No apu bidu a nisciunu eo//	Non ho visto nessuno
Giosuè: E a mimi/ biende mi ses commo? E tando! Zae l'ischis ite li fachene a sos pilocos chi non naran sa beridade//	Tu, ora, mi vedi? Sai cosa si fa ai bambini che non dicono la verità?
Los appicana conca a zosso e andana los canes e lu mossiana a su murre/ a sa conca/ e sos canes li mandicana finzas sa cara/ o chi lu ghattana a su pothu in su pothu bi sune sos ispiriticos malignos eee/ e ti pigana a s'iferru#	Li appendono a testa in giù e i cani li morsicano alla testa e al viso. Oppure li calano nel pozzo dove ci sono gli spiriti maligni che ti portano all'inferno!
Flores: Chie fun cussos òmines?# O li guttiana su lardu buddiu a s'ocu/ su lardu a s'ocu/ su lardu buddiu/ istiddiau// NAEMILLU CHIE FUN/ SI LOS AS CONNOTOS!	Gli versano lardo fuso negli occhi! Gocce infuocate negli occhi! Dimmi chi erano se li hai riconosciuti!
Giosuè: [...]	Va bene... però voi dovete proteggermi.
Flores: No timmas/ zae ti difendo eo//	Non temere, ti difendo io.

Dal confronto tra il parlato e i sottotitoli emerge subito un dato: mancano alcune battute di Giosuè perché durante l'ascolto non abbiamo compreso le parole, pronunciate a voce bassa dall'attore oppure difficili da identificare e da trascrivere. Le battute dell'attore che interpreta Flores, invece, sono state trascritte per intero. Questa scena è particolarmente interessante, non solo perché mostra i fatti anteriori all'omicidio del bambino e il grado di responsabilità di Flores, cosa che l'uomo non riferirà mai al giudice, ma perché è la trasposizione del capitolo *La trave dell'occhio* (GA, 119-130), nel quale la narrazione è condotta da Antonio Flores. Nel romanzo, l'uomo lega il bambino e lo cala nel pozzo:

– Racconta dove sono andati, disgraziato, senza farmi perdere altro tempo. Altrimenti taglio la fune e non sarai ripescato che quando il fetore della tua carogna avrà chiamato tutti i corvi e gli avvoltoi dell'isola. (GA, 129)

Nel film, le minacce sono solo verbali ma non meno terribili, e anzi, l'orrore provocato dall'immagine dei cani che mordono la faccia e la testa del bambino o del lardo bollente versato negli occhi è di maggiore impatto nello spettatore.

Passando a esaminare la lingua: l'enunciato *e a mimi/ biende mi ses commo?* presenta diversi tratti interessanti:

- l'uso del gerundio con il verbo *vedere*;
- la dislocazione a sinistra: l'elemento dislocato, *a mimi/ 'a me'*, è separato dal resto dell'enunciato da una pausa. L'elemento dislocato è il *topic*, mentre il sintagma verbale è l'elemento focalizzato⁹³.
- lo stesso enunciato, tradotto nei sottotitoli, ha un ordine non marcato;

L'avverbio di tempo *zae*, 'già, assente nei sottotitoli, in sardo svolge una funzione rafforzativa all'interno dell'enunciato:

- *zae l'ischis* in italiano regionale sardo diventerebbe *già lo sai*, dove il *già* non ha valore temporale;
- *zae ti difendo eo* in italiano regionale sarebbe tradotto con *già ti difendo io*, dove l'avverbio serve a imprimere maggiore forza al verbo *difendere*.

⁹³ JONES (2003: 327).

La promessa di aiuto e protezione si dimostrerà vana perché il bambino sarà ammazzato il giorno dopo da Pietro Lampis. La scena in cui l'uomo minaccia Giosuè è ripresa dal primo capitolo del romanzo.

GA, 21

L'uomo smontò. Era giovane e agile. Un pastore. Senza affrettarsi, appese le briglie al ramo nudo e forcuto piantato davanti alla porta, spinse Giosuè all'interno della capanna, gli tolse la lesina e con essa cominciò a punzecchiarsi i polpastrelli, mentre gli diceva pacatamente e quasi dolcemente:

– Di chi sei figlio?

– Sono Giosuè di *zia* Lucia Solinas.

– **Senti, Giosuè, tu oggi non hai visto nulla. Capisci? Tu stasera non eri qui. O forse eri qui, ma dormivi. E non hai visto nulla. Perché, capisci, se tu oggi hai visto qualcosa non ti resterà molto altro da vedere nella vita. Per il tuo bene lo dico, ragazzo, tu oggi non hai visto nulla.**

Con una violenza che contrastava con la dolcezza della sua voce, gettò la lesina che si conficcò con un colpo secco sul ceppo che nella capanna serviva da tavolo. La lesina oscillava ancora che già il suono degli zoccoli al galoppo si era affievolito sino a cancellarsi.

Film, min. 13:58 – 14:38

PIETRO LAMPIS

Giosuè/ ita ci fais?¹

PIETRO LAMPIS

Ascuta Giosuè/ tui oi non as biu nudda/ poita ddu scis sa genti// a sa genti chi chistionat ita ddi sutzedit? Mh? Mi raccomando/ la' de non nai in giru che as biu calincunu// asinunca ddu scis ita fini fait sa genti/ che at biu calincuna cosa? Ca ddi segant su tzugu/ diainci//²

Sottotitoli:

¹ Giosuè, cosa ci fai qui?

² Stai a sentire, Giosuè...Tu oggi non hai visto nulla. Tu sai cosa succede a chi vede e parla troppo? Mi raccomando... Non andare a dire in giro a far chiacchiere. Altrimenti, sai cosa fanno a chi non tiene la lingua a posto? Gli tagliano la gola!

Ci sono diverse modifiche rispetto al romanzo, sia nel codice impiegato nella battuta filmica, il sardo, sia nel tono e nel contenuto delle minacce rivolte al bambino. A differenza del pastore del romanzo, Pietro conosce Giosuè e lo chiama per nome. La voce dell'uomo ha un tono calmo ma il volto tradisce rabbia e livore; la violenza delle sue parole è amplificata dalla soggettiva del bambino, indifeso di fronte alla sua imponenza. L'uomo lo sovrasta, guardandolo dritto negli occhi.

Il regista adotta la tecnica della soggettiva del bambino anche nella scena dell'omicidio (min. 27:18 – 30:48), cosicché risulta amplificata la crudeltà del gesto e aumenta il coinvolgimento emotivo del pubblico.

Capitolo quinto

Sonetàula

L'ultimo bandito

Anno 2008 (col. orig.) **Soggetto e sceneggiatura** Salvatore Mereu **Dal romanzo omonimo di** Giuseppe Fiori (Einaudi 2000) **Interpreti principali** Francesco Falchetto (*Sonetàula*); Serafino Spiggia (*Cicerone*); Giuseppe "Peppeddu" Cuccu (*Giobatta Irde*); Manuela Martelli (*Maddalena*); Antonio Crisponi (*Giuseppino Bande*); Lasar Ristosky (*Egidio Malune*); Giselda Volodi (*Rosa Tanchis*) **Regia** Salvatore Mereu **Produzione** Lucky Red; Rai Fiction; Viacolvento **Coproduzione** Haute t Court (Francia); Artémis Productions (Belgio); **Durata** 152 min.

Sinossi:

Sardegna, 1937. Zuanne Malune, soprannominato Sonetàula, è iniziato alla dura vita del pastore dal nonno Sebastiano, noto Cicerone, e da *tiu* Giobatta Irde. Gli anni dell'adolescenza sono trascorsi ad accudire il gregge tra i monti e nelle lunghe, estenuanti transumanze. Il pensiero costante dell'assenza del padre, esiliato perché accusato di un omicidio che non ha commesso, tormenta il giovane pastore che sembra precipitare lentamente in un baratro di solitudine e perdizione. A diciotto anni, dopo l'uccisione del gregge dell'amico Bulluzzadu, Sonetàula intraprende la strada del banditismo e della latitanza che nel giro di due anni lo condurrà a una morte drammatica.

V.1 Il reportage letterario di Peppino Fiori

La personalità di Peppino “Giuseppe”¹ Fiori (Silanus, 1923 - Roma, 2003) si esplica in una ricchissima e intensa attività intellettuale: saggista, romanziere, politico, biografo², critico cinematografico negli anni Sessanta, giornalista della carta stampata e della televisione, acuto osservatore del suo tempo³ e della realtà sarda, «Fiori non si è mai allontanato dal giornalismo»⁴, conciliando la sua passione con uno strenuo impegno professionale. In ambito cinematografico, Fiori firma un soggetto cinematografico, *Il peccato di Maddalena Ibba*⁵, e collabora alla stesura dei dialoghi di *Barbagia. La società del malessere*, film diretto da Carlo Lizzani nel 1969 che ha per protagonista il più noto e ricercato bandito sardo, la “primula rossa” Graziano Mesina.

L'editore romano Canesi pubblica il primo romanzo di Peppino Fiori, *Sonetàula*⁶, nel 1962. Protagonista è il servo-pastore Zuanne Malune, soprannominato Sonetàula, il quale, in seguito a un tragico episodio, si dà alla macchia e diventa bandito «da un giorno all'altro, quasi senza rendersene conto»⁷, come i protagonisti di *Banditi a Orgosolo* (1961). Il film di De Seta è coevo dell'opera di Fiori e delle inchieste che tra gli anni Cinquanta e Sessanta miravano a includere il fenomeno del banditismo sardo nella più ampia e complessa questione meridionale italiana.

¹ «Giuseppe Fiori è il nome d'arte. All'anagrafe fu iscritto Peppino» (BRIGAGLIA 2013: 21). Fu Giulio De Benedetti, il «supercilioso direttore della “Stampa”» (STAJANO 2013: 13), a imporgli quel nome a metà anni Cinquanta, perché non potevano comparire diminutivi su un quotidiano serio.

² Peppino Fiori è autore delle biografie di Antonio Gramsci, dell'anarchico Michele Schirru, di Emilio Lussu, di Carlo e Nello Rosselli, di Ernesto Rossi e di Enrico Berlinguer. È del 1995 il suo saggio-inchiesta *Il venditore*, sulla vita di Silvio Berlusconi.

³ Il nome di Giuseppe Fiori compare nella rosa dei cinque autori indicata da Manlio Brigaglia nell'editoriale della rivista *Ichnusa* dedicato a *La giovane narrativa sarda* (1960). CONTINI (1982/1994) lo colloca nel periodo del “neorealismo sardo”, insieme a Paride Rombi, Maria Giacobbe, Salvatore Cambosu. Nel recensire il romanzo di Fiori, AJELLO (2000) ne sottolinea l'evidente appartenenza al «neorealismo, a quel tempo ancora imperante nella narrativa italiana». Sul neorealismo di Fiori, si veda anche TANDA (2003: 89).

⁴ Sono parole di Corrado Stajano citate nel saggio introduttivo di ONNIS (2013: 10).

⁵ Vincitore del primo premio a un concorso del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, cattura l'interesse sia di Nanni Loy che di Mario Monicelli (cfr. PODDA 1998).

⁶ Chi è il “destinatore” del titolo *Sonetàula*? Non sappiamo se fu Fiori a decidere il titolo del suo romanzo, o se fu invece l'editore Canesi di Roma. Un titolo in sardo certamente richiama l'attenzione di un pubblico di lettori ristretto o comunque di nicchia, appassionato di cultura sarda, magari studioso di lingua sarda o seguace di una certa tradizione letteraria inaugurata dalle opere di Grazia Deledda. Per il termine *destinatore*, si veda GENETTE (1989).

⁷ La citazione è ripresa dal testo iniziale del film *Banditi a Orgosolo* (1961), recitato dalla voce narrante.

In apertura del romanzo, sono riportati i titoli dei tre saggi da cui Fiori ha tratto profitto per la stesura dell'opera: *Inchiesta a Orgosolo* di Franco Cagnetta (1954); *Analfabetismo e delinquenza* di Gonario Pinna (1954); *La vendetta barbaricina come ordinamento giuridico* di Antonio Pigliaru (1959), che offrono le coordinate storiche, sociologiche, culturali da cui Fiori trae lo spunto per riflettere sulle problematiche della Sardegna tra gli anni Trenta e Cinquanta. Al tema centrale del romanzo - la condizione del pastore sardo nell'epoca che precede il Piano di Rinascita⁸ - si allacciano gli eventi contingenti della Storia: la guerra civile in Spagna (I capitolo); l'eccidio di Buggerru del 3 settembre 1904 (VIII capitolo); la seconda guerra mondiale (la seconda parte del romanzo); la campagna antimalarica condotta dall'Ente Regionale per la Lotta Anti-anofelica⁹ in Sardegna (terza parte). Il motivo principale della seconda parte del romanzo è il reclutamento di Zuanne Malune nelle fila del banditismo isolano.

Sonetàula è il soprannome di Zuanne Malune, «perché ogni colpo dato a lui, dicevano i compagni per ridere, faceva “*sonu e' tàula*”, rumore di legna, come ad essere già dentro una bara»¹⁰ (*S*, 21); il soprannome del protagonista ne preannuncia la tragica e precoce morte¹¹. Nel saggio intitolato – non a caso - “Nomen omen”, Giorgio Raimondo Cardona parla di «destino del nome»¹², credenza che lega tante culture popolari. *Sonu 'e tàula* è una metafora che rimanda a un rumore ben preciso e che scaturisce dal carattere malinconico del ragazzo: quindi la malinconia è un tratto caratteriale associato alla morte. La scelta del soprannome, linguisticamente connotato, non è legata solo alle caratteristiche fisiche del ragazzo e al carattere macabro-ludico attribuitogli dai compagni, ma sembra presagire un'inesorabile, drammatica fine. Putzu¹³ si chiede se sia possibile opporsi al “proprio” soprannome: Sonetàula non può opporsi al suo *nomingiu*¹⁴ allo stesso modo in cui non può opporsi al suo destino. Il soprannome è interpretato «come

⁸ La legge regionale n. 7, 11 luglio 1962, definisce i «compiti della Regione in materia di sviluppo economico e sociale della Sardegna». Fonte: sito istituzionale della Regione Autonoma della Sardegna.

⁹ L'Ente Regionale per la Lotta Antianofelica Sardegna (ERLAAS) fu istituito il 12 aprile 1946 per debellare la malaria nell'isola. Si vedano l'articolo del senatore Aldo Spallicci e quello di Renato Albanese, entrambi pubblicati sulla rivista *Le vie d'Italia*, rispettivamente nel 1949 e nel 1956.

¹⁰ La citazione è ripresa dall'edizione Einaudi del 2000 (d'ora in avanti: *S*), l'unica alla quale si farà riferimento durante l'analisi.

¹¹ Il significato del soprannome è ripreso anche da FOFI (2008).

¹² CARDONA (2006: 114).

¹³ PUTZU (2000: 215).

¹⁴ 'Soprannome' in sardo.

“fucello” che non riesce a diventare albero, rimanendo incompiuto»¹⁵. Chi lo chiama per soprannome sono solo i ragazzi, presumibilmente gli stessi che gliel'hanno affibbiato quand'era bambino; i parenti e gli adulti lo chiamano con il nome di battesimo¹⁶, intero (Zuane) o abbreviato (Zua'). Il soprannome è anche un *trait d'union* identitario con la cultura barbaricina rappresentata nel romanzo, legata a costumi e tradizioni fortemente radicate nelle comunità dove Fiori ha ambientato la vicenda, certamente ispirata a fatti realmente accaduti.

L'uso del soprannome nella Sardegna tradizionale era molto diffuso, e «le persone erano conosciute più facilmente ed erano più sicuramente individuate attraverso il soprannome che non attraverso il nome ufficiale»¹⁷. Secondo Paulis, la fortunata diffusione del soprannome presso le comunità sarde risponde a cause «di carattere storico, sociale e psicologico, altre di natura più propriamente onomastica e linguistica»¹⁸. Ma il soprannome è anche uno strumento di controllo sociale¹⁹.

Le pagine dei romanzi e le pellicole cinematografiche d'ambiente sardo pullulano di nomi e soprannomi di banditi, realmente esistiti o frutto dell'immaginazione degli autori. Bastianu Tansu, il Muto di Gallura, è soprannominato il *terribile*; la Tigre d'Ogliastra, pseudonimo di Samuele Stocchino, vissuto ad Arzana tra il 1895 e il 1928, è il protagonista del romanzo di Marcello Fois, *Memoria del vuoto* (Einaudi, 2009).

¹⁵ PITTALIS (2014: 47). A tale proposito, si vedano anche le *Note di regia* contenute nel pressbook del film: http://www.luckyred.it/film/legacy/719/SONETAULA_pressbook.pdf. Secondo CASULA (2011: 225), il soprannome di Sonetàula «evoca il suono del vento tra gli alberi».

¹⁶ Nel capitolo decimo, il ragazzo si presenta a Giuseppino Bande come «Zuane Malune, in municipio... Per gli altri, Sonetàula [...]» (S, 86). L'episodio ribadisce la contrapposizione tra l'ufficialità del nome e la familiarità, la confidenzialità del soprannome, noto a tutti all'infuori dalla sfera istituzionale.

¹⁷ PAULIS (1989: 183).

¹⁸ PAULIS (1989: 183).

¹⁹ Cfr. PUTZU (2000).

V.1.1 La versione Einaudi

Nel 2000 la casa editrice Einaudi dà alle stampe la seconda versione di *Sonetàula*, rivista e rimaneggiata dall'autore. Così Fiori presenta la nuova stesura del romanzo:

Sonetàula è un romanzo di quarant'anni fa. Una giuria presieduta da Bonaventura Tecchi lo classificò secondo ex-aequo nel premio Deledda 1960. Fu pubblicato dal romanzo Canesi nel 1962.

Ora ne ho tolto centocinquanta pagine, e il risultato è qualcosa di più di uno snellimento: per molti aspetti, un nuovo romanzo.

Lo dedicai a mia moglie Nandina, che non c'è più. La prosegue nostra nipotina Giovanna. A entrambe congiuntamente dedico questa nuova stesura.

G.F.

Gennaio 2000

La nota che introduce la seconda stesura di *Sonetàula* sottolinea il carattere "nuovo" del romanzo. Le centocinquanta pagine espunte da Fiori sono quelle più densamente cariche di riferimenti etnografici, antropologici e socioculturali alla Sardegna antecedente il Piano di Rinascita:

[...] inserti di colore locale, come il canto a solo e la tosatura delle pecore; [...] la teoria dell'atavismo della razza sarda divulgata dai filosofi lombrosiani dell'Ottocento, l'uso antico del pane di ghiande [...]. [Fiori lavora] anche sulle notazioni di storia regionale: l'abolizione del pascolo comune e le rivolte che ne seguirono; e su alcuni episodi tragici e grotteschi di storia di paese: la consuetudine di seppellire i morti in piedi, dopo le epidemie, per ragioni di spazio [...]. Viene espunto, perché didascalico, il brano dedicato ai pensieri di *Sonetàula* [...].²⁰

²⁰ PITTALIS (2014: 36). Si veda anche la recensione di PITTALIS (2000) al romanzo, che pone l'accento sulla «revisione col "bisturi"» operata da Fiori, principalmente nei brani dal forte "colore sociale" e nella parte conclusiva.

Originariamente diviso in tre parti, il risultato dello snellimento operato da Fiori nel 2000 è un romanzo diviso in tre tempi²¹: dal 1937 al '41; dal 1943 al '46; dal 1948 al 1950. In tredici anni si consuma la vita di Zuanne Malune, da servopastore a bandito e latitante, «figlio tardivo di un mondo che muore [...], quasi fuori tempo massimo, certamente al crepuscolo di un mondo che va restringendosi»²². Nel terzo tempo si compie il destino di Sonetàula, ironicamente presagito dallo stesso soprannome: non c'è possibilità di scampo né di riscatto per lui, braccato dagli uomini in kaki, come un cinghiale. In entrambe le edizioni, l'ultima pagina è dedicata alla sua morte, di cui riportiamo le righe finali:

1962: E immediatamente un crepitio. Raffiche di mitra lo scossero. Ebbe un sussulto, cadde. Ancora con un brivido trovò la forza di rivoltarsi. C'era il canto delle cicale, intorno. L'elicottero, punto chiaro, smagliante, andava nel cielo viola. Sempre più debole veniva dai cespugli il profumo del cisto in fiore. (p. 294)

2000: Seguì una pausa del fuoco, fu spinto a lanciarsi a correre verso l'imboccatura di una caverna conosciuta. Ancora un crepitio della scarica, s'avvitò con uno scuotimento di tutto il corpo, cadde di schianto, per qualche istante le gambe continuarono a muoversi convulsamente. (p. 153)

Nella seconda versione, svanisce l'elemento naturale che aveva ammorbidito l'incedere paratattico, marziale, della prima stesura. L'attenzione si concentra sul corpo e sul movimento convulso delle gambe di Sonetàula nell'attimo che precede la morte.

²¹ «La struttura del racconto di Fiori è solida, è divisa per atti, quasi un manuale di sceneggiatura» (CASULA 2011: 226).

²² MARCI (1991: 224).

V.1.2 Analisi linguistica del romanzo

Peppino Fiori «non è esponente diretto della cultura del mondo rappresentato: anzi, ne è piuttosto distante»²³, e tale distanza non è solo socioculturale ma anche linguistica: il romanzo, scritto in un italiano letterario colto e raffinato, cerca di riprodurre, almeno nel dialogato, qualcosa della vivacità e della spontaneità della parlata dei pastori, prevalentemente sardofoni e analfabeti nella prima metà del Novecento. Michelangelo Pira parla di «resa del dialetto all'interno della lingua»²⁴ in riferimento alla trasposizione linguistica operata dall'autore per ricreare le voci dei personaggi del romanzo²⁵.

La prosa di Fiori presenta, almeno sul piano della diegesi, un profilo articolato, che si manifesta nelle «minuziose sequenze descrittive [e nelle] formule dello scritto»²⁶, come il ricorso all'accusativo di relazione, in riferimento alle parti del corpo:

La testa grande attaccata alle spalle senza collo (p. 9); si mise supino, le mani annodate dietro la nuca (p. 11); era contento di sentirsi prendere la mano così, le dita intrecciate (p. 11); il tetto perso fra le nubi (p. 13); A trentasei anni, ne dimostrava ben di più, [...] le ciglia rade e brillanti d'umore e la pelle lesa da tante smagliature (p. 15); le labbra aperte a un sorriso innaturale (p. 17);

Le lunghe descrizioni dei paesaggi ostentano una ricca e ricercata aggettivazione. La posizione dell'aggettivo non è fissa; può precedere il sostantivo,

la sicura angoscia in casa (p. 9); la ronzante nube d'oro alle spalle; i lunghi silenzi al monte, le interminabili migrazioni (p. 21); simile certezza (p. 23); acutissimi gridi (p. 24); acre odore della terra bagnata (p. 27);

²³ LAVINIO (1991: 26). Nel suo volume, Lavinio analizza la lingua dell'edizione Canesi di *Sonetàula*.

²⁴ PIRA (1963).

²⁵ Secondo TANDA (2003: 95-6), Fiori avrebbe aderito al concetto di "letteratura selvaggia" teorizzato da Cesare Zavattini, che prevedeva la registrazione «su nastro magnetico direttamente dal racconto orale, in lingua o in dialetto» e successivamente si procedeva «ad una onesta, prudente ed essenziale opera di ripulitura» per presentare finalmente «il risultato del flusso narrativo [...] regolato soltanto dai codici narrativi dell'oralità».

²⁶ TESTA (1997: 219).

oppure seguirlo

occhi nùvoli di Anania Medas (p. 8); sguardo badiale²⁷ del maestro Marreri (p. 13); rapita da acque impetuose; avvelenata da erbe guaste (p. 21); dolori acuti alle reni (p. 23); gridi striduli (p. 24);

altre volte l'aggettivo è isolato alla fine del periodo, con valore predicativo:

ripetè, però in un soffio, e triste (p. 23)

scelta stilistica che movimentava elegantemente l'andamento sintattico del periodo.

La narrazione è spesso resa più agile e dinamica da costruzioni ellittiche che provocano «un brusco (e voluto) effetto di messa in evidenza improvvisa di un oggetto, di una luce, di gruppi di animali o di persone»²⁸:

Veniva ora dall'incannicciata *rumore di tegole infrante* (p. 7); pioveva *con vento* (p. 7); venivano dai vetri rotti *spifferi d'aria* (p. 8); *con puzza di polvere bruciata* (p. 10); il maresciallo guardò fuori: *silenzio e buio* (p. 10); succedevano *grattacielì* (p. 13); dando all'aria *trasparenza di cristallo* (p. 16); *grotteschi profili rocciosi, pinnacoli di massi, curve spezzate* (p. 18); *macchie d'albatro, di cisto, d'asfodelo*; oltre il quale biancheggiavano *capre* (p. 19); *donne sedute* sui calcagni davano in acutissimi gridi (p. 24); Il corbezzolo *brillava di pioggia* (p. 27); *lievi nemi di petali* volteggiavano sui biancospini (p. 29); un gomito del fiume *ciuffi di canne* buttavano ombre lunghe sugli avanzi di una chiesa senza altari e senza tetto (p. 62).

La paratassi è la struttura sintattica più ricorrente nel romanzo. Numerosi sono i periodi uniproposizionali:

Ci fu un'altra lunga pausa (p. 9); Venne dal cielo un rombo (p. 18); Avevano tutti scarpe risuolate di vecchi copertoni d'automobile (p. 31); L'uomo non disse nulla. Col polpastrello seguiva le linee di un arabesco sulla tovaglia. (p. 41); E questo canto entrò infine nel cervello di Giobatta (p. 60); Per molto tempo nessuno più parlò (p. 61); Adesso il vecchio rideva anche con la bocca (p. 62); Sonetàula dondolò la testa, poco persuaso (p. 78); Non ci fu replica (p. 79); Gli sembrava infine d'essere un altro (p. 81); Proseguirono per breve tratto in silenzio (p. 86).

²⁷ L'aggettivo, col significato di 'grande, grosso', è impiegato prevalentemente in ambito letterario: se ne ritrovano esempi in Pascoli: Spolvera il badiale calepino (*Myrica*, XVI); e in Carducci: Così fresco grassoccio e badiale (*Juvenilia*, LXXX). In Fiori, potrebbe trattarsi di un aggettivo denominale da badia.

²⁸ LAVINIO (1991: 30).

Le coordinate sono giustapposte asindeticamente o per mezzo di congiunzioni di carica semantica debole:

Sali sopra un muretto oltre il quale biancheggiavano capre e scomparve (p. 19); A Sonetàula non venne la risposta pronta, ci fu un breve silenzio, poi il vecchio disse (p. 19); Stava curvo, finì di allacciarsi con un pezzo di spago la punta spalancata di una scarpa, poi si buttò a sedere addossato alla capanna, dalla parte dell'ombra, e ogni tanto si sporgeva a guardare tiu Giobatta e a passargli sulla faccia un panno umido (p. 60); Cicerone, appena sopraggiunto, voleva dire qualcosa: ma era stanco per la camminata e affannava, e le parole non gli vennero subito (p. 60); Era notte di vento freddo, da poco aveva ricominciato a piovere fino fino, e un rumorio veniva dall'acqua sui lentischi (p. 81); Poi nessuno parlò. La pioggia continuava a picchiare sulla capanna. Per conto suo, Sonetàula aveva già deciso come regolarsi. Si avvolse in un telo da campo e chiuse gli occhi. Sarebbe rimasto nei monti a latitare (p. 90);

Sfruttato l'avverbio temporale *sempre* in apertura di periodo:

Ma *sempre* i pensieri continuavano ad andare e a tornare nel cervello di Sonetàula uguali a unghie affilate (p. 12); *Sempre* il vecchio, al guastarsi dell'aria, aveva il ronzio negli orecchi e un senso di pressione alle reni che velocemente si trasformava in sofferenza lancinante (p. 23); *Sempre*, da ragazzo, lo aveva considerato eroe invincibile (p. 63); *Sempre* le grandi lampadine spente dondolavano, mosse dal vento, e dalla folla saliva uno strepito crescente, risate, accenni di canto. (p. 118); Però *sempre* i pensieri di Sonetàula erano all'ingegnere (p. 139);

anche nella mimesi:

«*Sempre* il vino mi ha aiutato a sopportare il... [...] a sopportare il dolore» (S, 51)

Le subordinate, generalmente del tipo più semplice e che non superano mai il secondo grado (relative, temporali, ipotetiche, causali, modali), seguono la proposizione principale:

In pochi minuti, Cicerone fu al centro del paese, dove il Corso, allargandosi a delta sboccava in una piazza triangolare, e su uno dei lati era il «palazzo» del maestro Marreri affiancato alla caserma (pp. 39-40); O almeno erano i momenti così a restituire a Sonetàula l'immagine di un uomo infelice, che per questo egli sentiva di amare più intensamente (p. 63); ed era come se lava e non carne gli pesasse sullo stomaco, e lava gli corresse nelle vene (p. 80).

Ma non mancano i casi di subordinate a sinistra della principale, che si legano al periodo precedente o descrivono un movimento del corpo:

Profittando della pausa, parlò allora Bulluzzadu (p. 60); Sempre pencolando in avanti, ricominciò dal principio (p. 80); Levandosi di scatto, corse a prendere il mitra, poi imboccò la strada per Golotòrno (p. 81).

Una costruzione ampiamente sfruttata per la sua agilità e sinteticità è la subordinata implicita con il participio passato, con valore temporale o causale:

Fatto un lungo inutile giro da casa del dottor Murtas (p. 15); Finito il lavoro, Anania Medas tolse l'asciugamano dal collo del maresciallo (p. 17); accusato innocente d'aver ucciso Onorato Murrighile, imparava in prigione a fare barbe (p. 8); Afferrato il nipote al volo per il ciuffo (p. 22); Intontiti dai troppi fiaschi, rimasero zitti a lungo (p. 79); Chiuso tra muraglie di rupi e rovi, Sonetàula sentiva battergli sugli occhi l'oscurità vischiosa delle notti umide (p. 91).

L'ellitticità della narrazione è resa anche mediante il ricorso alla sintassi nominale che, più di altri procedimenti sintattici, si avvicina al discorso indiretto libero:

E Anania Medas a terra, steso davanti alla sedia (p. 10); il pensiero agli altri uccisi a Orgiadas nei primi soli due mesi del '37 (p. 10); La curiosità del padre di sapere se lo sparatore zoppicava. La raccomandazione di non fare comunella col figlio di Murrighile (pp. 30-31); E la strada, lì in basso, tutta sotto il tiro del suo mitra (p. 98); Il suo paradiso; Un'altra faccia, lì (p. 140); Non anima viva, nel primo tratto (p. 152).

In particolare, questo lungo periodo nominale riporta il punto di vista di Rosa Tanchis, preoccupata per le sorti del figlio, latitante da anni:

Incontri brevi, al buio, col batticuore. Omicidi, rapine, sequestri, estorsioni: ecco la fantasia delle spie in moto, ecco il lungo intrecciarsi di bugie, accuse interessate, sospetti insinuati con malizia... E il suo povero Zuanne lontano sul monte, a guardarsi dalla malvagità degli uomini e dalla giustizia sempre crèdula, una giustizia infida, pronta a trarre motivo di persecuzione dalle invenzioni delle spie (p. 114).

Il discorso indiretto libero²⁹, di cui rimangono pochi esempi nella seconda stesura, è ampiamente sfruttato da Fiori in alcuni capitoli della prima edizione del romanzo, non confluiti nella stesura successiva, e in particolare nei brani nei quali si fa riferimento alla *poesia dei campi*:

Le cose complicate che a Nuoro gli era capitato di sentire, dette dal Ministro! *La poesia dei campi*. I rami secchi tolti dalla pianta. Messo un freno alla turbolenza. La campagna nuovamente calma nutrice d'armenti. L'ordine, il rispetto della legge.³⁰

Questo brano manifesta il punto di vista³¹ del ragazzo, in forte contrasto con quello del ministro. Si ritrova la poesia nelle immagini dense di similitudini e metafore, nello sguardo di Sonetàula intento ad osservare le «nuvole a forma di pecora, solo più cupe, centinaia di pecore in un gregge inquieto»³². Al monologo interiore del ragazzo che si chiede «era in questo, la poesia?» si alterna la conclusione del narratore: «non gli sembrava verosimile che le nuvole modellate dal vento fossero poesia». Per Sonetàula, «figlio di bosco», la “poesia dei campi” – in corsivo nel brano - è inconcepibile:

Poesia *vedere* la madre ogni paio di mesi e per il resto niente altro che la compagnia delle bestie? Poesia il cielo che scatena tempesta, il sole che d'estate filtra nelle ossa bruciandole, l'aria tagliente delle albe di gennaio? Poesia tutta, tutta, tutta una vita senza domeniche e sempre dormire avendo pietra a letto e capezzale?³³

²⁹ Sul discorso indiretto libero, cfr. MORTARA GARAVELLI (1985); GENETTE (1976/2006: 219); PIRODDA (1976); CANE (1969). Nell'indiretto libero, «la storia è presentata direttamente così come è vissuta dai personaggi, cioè così come è riflessa nelle loro menti» (VAN ROSSUM-GUYON 1970: 481). Per PASOLINI (1972: 176), «[esso] è semplicemente l'immersione dell'autore nell'animo del suo personaggio, e quindi l'adozione da parte dell'autore, non solo della psicologia del suo personaggio, ma anche della sua lingua».

³⁰ FIORI (1962: 83).

³¹ La locuzione “punto di vista” venne usata per la prima volta da Henry James (cfr. PIRODDA 1976: 18); secondo la tecnica del punto di vista, il romanziere si installa in qualche modo nella mente di uno dei personaggi per scopirci la realtà, non più illuminata uniformemente, ma messa in prospettiva: «la scena dell'azione viene trasferita nell'anima del personaggio» (BEACH 1948: 173-174). GENETTE (1976/2006: 236) sostituisce la locuzione “punto di vista” con “il termine un po' più astratto *focalizzazione*».

³² FIORI (1962: 84).

³³ FIORI (1962: 85).

con enfasi sull'aggettivo *tutta*, ripetuto tre volte. Le frasi nominali e l'uso dell'infinito in proposizioni indipendenti³⁴ rientrano nella logica stilistica e sintattica dell'indiretto libero che caratterizza il giovane protagonista, i suoi stati d'animo, la sua difficile condizione, resa ancora più precaria da una sintassi fortemente ellittica, concisa (*sempre dormire avendo pietra a letto e capezzale?*).

Se è vero che ci sono brani nei quali l'autore si eclissa³⁵, è pur vero che la sua voce è rintracciabile in tantissime digressioni poetiche, dove risalta il suo punto di vista sulla natura circostante. Fiori ricorre costantemente a metafore e sinestesie per sfruttare la forza visiva dei colori, e tra tutti è il *giallo* ad avere una più ampia gamma cromatica:

La luce era poca, *verdognola* (p. 8); era di parlata lenta, e asciutto, *giallo* di malaria (p. 8); pietre lisce, *rossastre* (p. 9); Medas era *livido* (p. 9); *Bianco* di paura (p. 9); Un lampo lungo riempì la bottega di luce *bianca* (p. 10); colorita di *rosso* dai riverberi (p. 11); nel solito fustagno color *oliva* (p. 13); *nera* e di legno come le altre (p. 13-14); *rosseggiante* sulla luce di tanti falò (. 14); una nuvola di fumo *nero* gli salì alla bocca e agli occhi (p. 14); dal viso *giallo* di malaria (p. 14); all'*ingiallire* dei pascoli nei monti (p. 17); una lunga passerella sospesa sul caldo *ocra* dei terreni alluvionali (p. 19); i tronchi di perastro, *gialli* al sole calante (p. 22); viso da lucertola, *olivastro* e squamoso (p. 22); a furia di curarsi con chinino, ne ha preso il colore (p. 22); i fianchi del Monte Entu avevano *colori di pulcino* (p. 23); l'erba era *gialla*, colore di agonia (p. 27); la barba *color della ruggine* (p. 29); una maschera *gialla*; un cappotto *grigioverde* (p. 30); e il bacucco di orbace *marrone* e il vecchio cappotto militare *color kaki* (p. 29); per il fegato guasto, gli occhi erano *tuorli d'uovo* con un punto *nero* in mezzo (p. 29); sono *riflessi d'alluminio* quelli che il cielo manda sul Monte S'Ozzu (p. 44); è *color miele* il velluto del porcaro che vede Sonetàula (p. 45); Sonetàula ha le *guance di porpora* ma subito dopo, per la paura, «un *pallore di ghiaccio* gli [scende] in faccia» (p. 48); la pelle di Giobatta è *color di stoppia* (p. 51); volse lo sguardo un po' ai lontani contrafforti del monte, *azzurrognoli*, e poi al mare (p. 57).

Ritroviamo i pensieri di Sonetàula nella testimonianza di Peppino Marotto di Orgosolo e di altri pastori barbaricini intervistati da Giuseppe Fiori negli anni Cinquanta. Marotto raccontava di una vita di sacrifici, «fatica dura (...): acqua e freddo, e lunghe camminate. (...) l'entusiasmo per la vita del pastore se ne andava (...). Tutto l'inverno fuori casa, allontanato nel pascolo in pianura»³⁶.

³⁴ CANE (1969: 43).

³⁵ BEACH (1948: 19) parla invece di «scomparsa dell'autore», il quale, come in una rappresentazione teatrale, lascia il palcoscenico per far parlare i personaggi dei suoi romanzi.

³⁶ FIORI (2008: 27).

L'indiretto libero si insinua anche nei brani dedicati ad altri personaggi. A proposito del barbiere Anania Medas, il narratore scrive che

il rasoio staccava più pelle che peli, un disastro (p. 8).

“Parole bivoche”³⁷ si trovano anche nei due passi seguenti

No, bisognava proseguire. Spedito, raggiunse la svolta vicina (p. 21);

No, per Cicerone il mistero non era chi poteva averla scritta, *la famosa lettera* con minacce di morte. Se l'immaginava, e credeva di essere nel giusto. Ma *come diavolo Anania Medas ci fosse cascato, lui che tonto non era – ecco il mistero*. Uno sul serio intenzionato a uccidere non ci pensa, via, a dare il preavviso: *quando mai una cosa simile?*³⁸. L'avviso di morte con la firma bella, chiara sotto per togliere ogni dubbio alla giustizia. *Bah!* (p. 37).

In questo brano, la focalizzazione è su Cicerone: la voce interiore dell'uomo è segnalata delle frasi e delle esclamazioni in corsivo. L'enfasi sull'oggetto dislocato, *la lettera*, è resa con l'uso dell'aggettivo *famosa*; dislocato a sinistra è anche *il preavviso*, ripreso dall'enclitico *lo*.

Il discorso indiretto libero svolge un ruolo preciso e interviene sempre in situazioni drammatiche, cariche di tensione o particolarmente significative per il protagonista. Il ricorso all'indiretto libero aumenta nel terzo tempo del romanzo, dove ci vengono raccontati gli ultimi mesi della vita di Sonetàula, ed è sempre segnalato da interrogative:

A che ora Giuseppino sarebbe venuto? (p. 119); Chi poteva riconoscerlo, via, in quel travestimento? (p. 137); Casuale?; Tanto meglio: perché respingere la possibilità di stare un'oretta al buio? (p. 138); Poteva rimanere in fondo al fosso, a consumarsi poco a poco? (p. 142); Andare in paese? [...] Il dottor Murtas: forse il dottor Murtas si sarebbe rifiutato di salire al monte. Ma come avvisarlo? (p. 143).

Le dislocazioni scarseggiano nella diegesi, ma è ancora nell'incontro della voce del narratore con quella del protagonista che ritroviamo qualche esempio:

³⁷ LAVINIO (1986: 331): «come in tutti gli indiretti liberi, la parola è bivoche: appartiene contemporaneamente a L (narratore) ed L₁».

³⁸ La frase interrogativa è “spia stilistica” dei pensieri dell'anziano.

I piedi – calzati di mocassini – non se li sentiva (p. 136); Gli sarebbe piaciuto farla e rifarla insieme a Maddalena, tenendosi per mano, quella strada d'un altro mondo, così viva e di bei colori e sfolgorante...(p. 138).

La lingua della mimesi si muove nella direzione dell'italiano "dell'uso medio", nonostante la prosa di Fiori non esibisca i tratti morfosintattici più vistosi che si ritrovano nelle opere di altri autori contemporanei:

il *che* polivalente (con valore causale, temporale, obliquo) è impiegato solo nei dialoghi:

Ora *che* non ha più madre (p. 12); A te, serve a te, *che* non ne hai nulla (p. 78);

il *che* introduce le interrogative al posto di *cosa* o *che cosa*:

Che c'è? (p. 7); paura di *che?* (p. 12); *Che c'è?* (p. 23):

le dislocazioni a destra:

«Me lo fai questo piacere?» (p. 16); ne porto cento io, cento di pecore (p. 18); Diglielo a tuo nonno (p. 19); Ne ha già scritto tre di lettere (p. 19); li ha passati in galera, quei dieci mesi (p. 25); ce l'ho mandato io vostro figlio al confino? (p. 46);

le dislocazioni a sinistra:

Che stai bene, canaglia, lo vedo e non te lo domando (p. 22); è giusto che queste cose le sappia anche tu (p. 25); rapinatori io non ne ho visti neanche dipinti (pp. 28-29); l'asino che è asino uno lo tratta meglio (p. 29); e un aeroplano neanche cento marescialli possono fermarlo (p. 114); il figlio di Battista Murrighile d'ora in avanti evitalo... (p. 16); i pastori li chiamano in fanteria (p. 18); i tuoi quindici anni li ho passati da un po'; i ragazzi non li toccano (p. 44); ad Anania gli ha sparato lo spirito santo (p. 47);

le interiezioni:

Ti sei preso freddo, *eh?* (p. 7); *Ehi*, che ti prende? (p. 10); *Ehi*, cuore di lepre!» (p. 17); Accidenti, se mi piacerebbe (p. 18); *Bah*, sì (p. 18); *Ehi*, ragazzo (p. 19); *ohi ohi* ragazzo, ragazzo mio... (p. 23); *bah*, qualche contrattempo... (p. 27); *ehi*, pelle dura (Cicerone, p. 28); *mah*, forse (p. 114);

le tematizzazioni:

Scrive, babbo (p. 19); *il piombo toccato al fratello deve avere restituito*³⁹ (p. 30); Neanche pastore sembri più (p. 86); chiede occhio, polso, sveltezza e sangue freddo, il cinghiale (p. 49);

il tema sospeso:

Chi ha ucciso Anania, ci aiuterà il cielo, non la giustizia a rompergli le gambe (p. 39).

Tra le forme residuali della lingua scritta, troviamo la concordanza di genere del participio passato con il complemento oggetto nell'interrogativa «E vi siete già *fatta* una qualche idea?» (p. 26) e le costruzioni ellittiche «con minacce in pubblico *una sera d'ubriachezza*» (p. 25).

I dialoghi sono frequenti e omogeneamente distribuiti in tutti i capitoli del romanzo, ma la loro brevità, fatta eccezione per due lunghi monologhi di Giobatta Irde nel settimo capitolo⁴⁰, mette in luce l'esigenza dell'autore di bilanciare le parti diegetiche, più propriamente giornalistiche e animate da uno spirito documentaristico, e quelle mimetiche.

I regionalismi lessicali scarseggiano nella lingua del narratore, che li impiega per designare realtà ben note al di là dei confini letterari: il *Continente* per indicare la penisola italiana; la *giustizia*, con riferimento alle forze dell'ordine; i *gambali*, rivestimenti di cuoio che proteggono le gambe, specialmente quando si va a cavallo;

³⁹ Entrambi gli enunciati sono in corsivo nel romanzo.

⁴⁰ Uno di questi verrà analizzato in relazione al parlato filmico nel § V.3.4.

l'*orbace*, tessuto di lana grezza molto resistente usato per confezionare mantelli, cappotti e abiti tradizionali sardi, sia maschili che femminili.

La lingua della mimesi risente degli influssi del sardo, specialmente a livello morfosintattico. Gli allocutivi, sia i nomi propri che i nomi di parentela, sono sempre tronchi: *Bustia'* per Bustianu (Sebastiano), *Ro'* per Rosa, *Maddale'* per Maddalena; *Bulluzza'* per Bulluzzadu; *Gioba'* per Giobatta; *no'* per nonno; *ba'* per babbo.

Tra i costrutti ed le espressioni che rivelano l'origine sarda dei parlanti segnaliamo:

- *dopo morto Anania Medas?* (S, 24), con valore temporale, che ricalca un ablativo assoluto modellato sul sardo *apustis mortu*, dove *mortu* significa 'ucciso'. La domanda che Cicerone rivolge al nipote è in corsivo nel romanzo;
- *Né fatto né consigliato* (S, 28): così Giobatta risponde a una domanda di Cicerone a proposito di un furto di bestiame. L'espressione, che indica omertà assoluta, si ritrova anche nel romanzo *La via del male* di Grazia Deledda;
- il verbo posposto nell'interrogativa *Tutto rincoglionito mi credi?* (S, 47) che Cicerone rivolge a Battista Murrighile;
- l'interiezione *aiò* (S, 47), registrata nel *DES* come «interiezione primitiva come astur. *ayó*, *ayóme*, da *ahó*»⁴¹. L'origine dell'interiezione sarda, censita nel dizionario della Real Academia Española come voce usata «entre los campesinos para llamarse de lejos»⁴², sarebbe da ricercare nella lingua dei contadini;
- l'influenza regionale è evidente anche nell'uso della vocale prostetica davanti al nesso s + consonante: «Ispagna... non ti piacerebbe in Ispagna?» (S, 8)⁴³;

⁴¹ DES, 87.

⁴² <http://lema.rae.es/drae/?val=ayome> (pagina consultata in data 10 aprile 2013).

⁴³ In realtà, tale tratto è indice della «tenue letterarietà» - per dirla con MATT (2011: 63) - che pervade la lingua del romanzo.

- la coloritura dell'italiano regionale è inoltre esibita nel costrutto *E te ne stai qui a pisciarmi il luogo...* (S, 9), dove *luogo*, che in sardo non è impiegato con questa accezione, è ricalcato su *locu, logu*;
- l'interiezione *ohi ohi* (S, 23; 52), impiegato da Cicerone e Giobatta per esprimere rassegnazione, compassione e dispiacere per il ragazzo;
- l'imperativo *toh* (S, 38), diffuso anche nel resto d'Italia⁴⁴, per 'prendi', è l'esito del troncamento del verbo spagnolo *tomar*, 'prendere';
- altro tratto caratteristico dell'italiano regionale di Sardegna è il frequente uso del gerundio con valore durativo, di cui troviamo un esempio nella lettera indirizzata a Anania Medas: «(...) ho saputo che *mi stai ammucchiando* colpe di altri» (S, 38), che riflette l'abitudine del sardo di impiegare l'aspetto progressivo del presente per esprimere la durata di un'azione e la sua ripetitività⁴⁵;
- l'aggettivo possessivo posposto: Giobatta ed io e amici *nostri*; mai immischiare la giustizia in cose nostre (S, 26); il bestiame *nostro* (S, 55)⁴⁶.

Il biglietto e la lettera che incastrano Egidio Malune sono scritti in un italiano incerto e zoppicante, «spia della scarsa competenza dell'italiano che hanno i sardi dotati di un basso livello di scolarizzazione e prevalentemente sardofoni»⁴⁷:

Biglietto: *“Se mi succede male, che sia danno a me o alla mia famiglia, il mio nemico è Egidio Malune, sicuramente il male lo ha fatto lui, ve lo dichiaro in fede Anania Medas”.* (S, 25)

Lettera: *Anania Medas sei un grande porco farabutto [...] sei un miserabile un infame una spia, da Gaddinosu ho saputo che mi stai ammucchiando colpe di altri e per esempio il furto di capre dell'altro mese a Ispianada dove io non c'entro, ma stai attento, hai l'ora segnata, a un delinquente come te bisogna tappargli la bocca, ti farò vedere io, e non ti mettere illusioni in*

⁴⁴ Il *Dizionario etimologico della lingua italiana* di CORTELAZZO/ZOLLI (1988/1999: 1344) riporta la seguente definizione del lemma *tò* (accentato): «inter. fam. eccoti, prendi [1958, Florio]. Accorciamento di *to(gli)!* “prendi!”, “frequentemente usato nell'italiano del tempo [di Dante] in funzione esclamativa per accompagnare un atto di scherno o di violenza” (Enc. dant.)».

⁴⁵ LOI CORVETTO (1983: 150-151).

⁴⁶ LOI CORVETTO (1983: 121): «(...) la presenza dell'articolo, nel campidanese e nel logudorese, non modifica la posizione dell'aggettivo possessivo rispetto al nome; quindi il costrutto corrente, in questi dialetti, è Art + N + Agg_{poss}».

⁴⁷ LOI CORVETTO (1998: 85).

testa, ti ficcherò una palla in cuore quando meno te l'aspetti, hai l'ora segnata per la fine di verme che ti meriti. (S, 38)

Sia il messaggio che la lettera svolgono una funzione mimetica, «di adesione al mondo narrato e alla sua lingua»⁴⁸. La prima parte del messaggio esibisce alcuni calchi del sardo: *succedere male* (*sucèdiri mali*, dove *mali* è sostantivo); *essere danno* (a q.no) (*èssiri/fàghere dannu a calincunu*, con il significato di 'far del male, nuocere a q.no'). Nella lettera, spiccano alcuni fenomeni ascrivibili all'italiano interferito o al dialetto italianizzato: la forma gerundiale del verbo *ammucchiare*, con il significato di 'attribuire', nella frase «mi stai ammucciando colpe di altri»; la minaccia «hai l'ora segnata» ricorre due volte, a suggello di una serie di avvertimenti scritti alla rinfusa; la scelta dei termini *porco, farabutto, spia, delinquente, miserabile, infame, palla* per 'pallottola', *verme* sembra risentire dell'influsso dei *gangster movie* hollywoodiani degli anni Trenta e Quaranta⁴⁹.

Nella prima stesura, osserviamo un numero maggiore di calchi morfosintattici, successivamente epurati:

- «...sapeva i porci, i maiali, sì, e bene, non capre o pecore...» (p. 54) «sapeva il belato del montone» (p. 56): con il verbo *sapere* che assume le sfumature semantiche del sinonimo *conoscere*. Per *sapeva il belato del montone*, Lavinio ipotizza un'ellissi del verbo *riconoscere*⁵⁰;
- «mi hanno legato *per non* muovermi...mi hanno abbassato il cappuccio per non vedere» (p. 64; 'perché non mi muovessi; perché non vedessi'), con l'infinito controllato o personale o *inflected infinitive*, come lo definisce Jones (2003), una forma verbale che deriva dal congiuntivo imperfetto del latino classico;
- «Mi sembrava e non mi sembrava...» (p. 67, che traduce l'espressione sarda *mi parriat e non mi parriat*): esclamazione che denota titubanza, incertezza sull'identità di qualcuno;

⁴⁸ LAVINIO (1991: 35).

⁴⁹ Per l'analisi completa della scena della lettera, si rimanda a MEREU M. (2014).

⁵⁰ LAVINIO (1991: 33).

- Frequenti gli enunciati con il verbo (principale e ausiliare) posposto, specialmente nelle frasi interrogative – secondo la norma dei dialetti campidanese e logudorese: «Insufflato *l'hanno*» (p. 60); «Di qua *sei* o di dove?» (p. 64) – con pausa tra il primo e il secondo segmento, e linea prosodica ascendente in corrispondenza dell'avverbio *qua*; «Orgiadese *sei?*»; «le capre, cinquanta capre indietro *voglio*» (p. 68); «Vita di pastori è la nostra...» (p. 65); «un uomo valente *ero*» (p. 111).

Già Rohlfs⁵¹ aveva notato «la postura enclitica dei verbi ausiliari» nel sardo, fenomeno che aveva riscontrato anche nel romanzo *Elias Portolu* di Grazia Deledda⁵². E Cortelazzo sottolinea che «se nel nuorese un tipo di interrogativo è determinato dal tono della voce, che comporta l'inversione del verbo nei confronti del complemento, l'abitudine dialettale interferirà sulla sintassi italiana»⁵³. La posposizione del verbo rispetto al sintagma nominale o al participio è un *tratto dialettale*, dovuto all'influenza positiva del dialetto⁵⁴.

Sonetàula ha fornito diversi spunti alla stesura dei saggi dell'inchiesta *La società del malessere* (Laterza, 1968)⁵⁵, nella quale i pastori sardi, i lavoratori, gli emigrati si raccontano con la propria voce e parlano di una Sardegna in transizione, delle problematiche legate al lavoro, del banditismo, e di quel *malessere* che lo sviluppo economico dovrebbe trasformare in benessere. Secondo Angioni, l'inchiesta di Fiori accoglie i brani di *Sonetàula*, «segno che già allora considerava quel romanzo come cosa da dimenticare»⁵⁶. Gli «effetti di suggestione artistica»⁵⁷ si riflettono nella prosa dei saggi, misurata, controllata⁵⁸. Tra le testimonianze c'è anche quella di una donna, Francesca Succu, «la prima ragazza di Orgosolo divenuta

⁵¹ ROHLFS (1966: 323-324n).

⁵² Si veda anche la breve analisi dei sardismi lessicali e morfosintattici della Deledda in MATT (2011: 67).

⁵³ CORTELAZZO (1977: 135).

⁵⁴ LOI CORVETTO (1983: 143).

⁵⁵ L'edizione Ilisso del 2008 è quella cui faremo riferimento in questa sede.

⁵⁶ ANGIONI (1977: 32).

⁵⁷ ANGIONI (1977: 32).

⁵⁸ IORIO (1997: 86) definisce «controllato» il periodare di Fiori. E più avanti motiva la scelta dell'aggettivo: «[c]ontrollo nel tenersi un po' discosta: non bastevole qualche posticipazione di forme verbali, né produttivo il ricorso ad alcune voci e locuzioni in *limba* od in vernacolo» (IORIO 1997: 93). Non dà ulteriori indicazioni sulla lingua impiegata dall'autore per far parlare i personaggi né si sofferma ad analizzare la «prosa asciutta» di Fiori.

assistente sociale»⁵⁹, e quella di un uomo, di cui Fiori non riporta il nome, che narra un episodio già presente nel romanzo:

«A me, quand'era giorno di leva, nel novantadue, un caporale mi chiama e fa: "Sai leggere e scrivere?". Che leggere e che scrivere, dico io...Stavo davanti al tavolo nudo che lumaca⁶⁰, e dico: "Io so le pecore, gnorsì, e so i venti e il mungere e la monte. Gnorsì, so l'acqua buona e l'acqua putrida. E anche l'erba che ingrassa, so. Leggere? Gnornò. Scrivere? Gnornò gnornò gnornò. E il caporale, che si immaginava preso in giro: "E il tavolaccio della prigionie lo sai?", per mettermi paura. Lo so, faccio io. Cicerone era lì vicino, a sentirsi le mie cose ridendosela dentro. E faccio: "Sono un galantuomo, io. Analfabeta, gnorsì. Lettere anonime mai ne ho scritte» (S, p. 19).

L'iterazione dell'espressione *gnornò*, con aferesi del *si-* e accentazione degli olofrastici *sì* e *no*; la ridondanza pronominale (*a me...un caporale mi chiama*); le dislocazioni a sinistra (*e il tavolaccio della prigionie lo sai; lettere anonime mai ne ho scritte*); l'andamento ellittico della sintassi e la posposizione del verbo emulano il parlato.

La voce del pastore intervistato da Fiori si fonde con quella di Giobatta Irde⁶¹, uno dei personaggi di *Sonetàula* e protagonista di una serie di episodi che si ritrovano nel romanzo, come il seguente, tratto dal quarto capitolo:

«Ero pronto a partire, andavo all'acqua, per l'abbeverata. Arrivato al fiume, dopo un poco mi scalzono⁶², avevo mal di pancia, vado a mettermi abbassato dietro le more⁶³. All'improvviso una voce alle mie spalle: "Fermo o sparo", tre carabinieri. Per riguardo alla giustizia, svelto mi sollevo i pantaloni. "Fermo!". È per vostro riguardo, dico. "Basta, perché cercavi di nasconderti?". E che nascondermi! Io facevo. "Facevi cosa?". Guardate e lo vedete. Piglia allora a gridare uno: "Ti conosco, canaglia. Sei un appoggiatore di banditi, tu!". Porco di un cane, quali banditi? "Luigi Irde", fa. (...) Qua e là. E dopo: "Cosa ne sai della rapina a Manighedda?"⁶⁴.

⁵⁹ FIORI (2008: 37).

⁶⁰ Nell'espressione *nudo che lumaca* il *che* è ricalcato sul sardo *ki* o *ke* (*ka* nel DES, 195), complemento di comparazione derivato dal *QUAM* latino, che dopo di sé rifiuta l'articolo indeterminativo (cfr. PITTAU 2005: 111). WAGNER (1950/1997: 328) evidenzia la confusione del *ki* e del *ka* nel campidanese rustico, che "usa perfino *ka* in luogo del relativo *ki*". Cfr. LAVINIO (1991).

⁶¹ Il cognome di Giobatta era invece Sanna nell'edizione precedente.

⁶² Calco traduzione del verbo riflessivo (*si*) *iscaltzonare*, 'togliersi i calzoni'.

⁶³ Sineddoche: *dietro i rovi*.

⁶⁴ Il furto del gregge di Manighedda, nel testo originale, si trasforma in una rapina al furgone dell'ERLAAS.

Boh, rapina di che? “Mostra il bollettino”. Tiro fuori il bollettino, il gregge era in regola. “Allora, che ne sai della rapina?”. Proprio nulla. “Parla, se no ti pungo⁶⁵. E che? “Parla!” (...)». (S, 28-29).

Leggendo questo brano, il lettore che conosce il romanzo di Fiori e le inchieste scritte negli anni Sessanta potrebbe pensare che il personaggio di Giobatta Irde sia plasmato a immagine e somiglianza dell'uomo realmente vissuto, come se Fiori volesse rendergli omaggio per i preziosi contributi⁶⁶. Le inchieste de *La società del malessere* sono costellate di citazioni e rimandi, più o meno espliciti, al romanzo, a creare un forte legame tra la vita e la finzione, tra mondo reale e mondo narrato.

V.1.3 Onomastica

Nel romanzo, l'azione si svolge in diverse località immaginarie che rimandano a paesi reali della Sardegna. Il nome di Orgiadas potrebbe essere una fusione di due paesi barbaricini, Orgosolo e Mamoiada, distanti 8 km l'uno dall'altro. Del primo Fiori ha tratto la radice, *Org-*, mentre del secondo ha estrapolato la desinenza, *-iada*. La *-s* finale, morfema del plurale in sardo, non trova alcuna reale derivazione toponomastica, ma potrebbe voler conferire un'aura di maggiore “sardità” al toponimo “inventato”. Nelle mappe non si ha traccia neanche delle altre località, Tiàdas, Serranoa, Idalte, Funtanabona⁶⁷, foneticamente plausibili nel contesto toponomastico dell'isola; ritroviamo un Logonneri nel territorio di Bitti, in Baronia, il cui suono rimanda a Lugunneri, e un Cabuabbas a Perfugas, nell'Anglona. Ma ci sono anche toponimi reali, come Nuoro, Cagliari, Olbia, Oliena, Baronia, Campidano, Carbonia, Iglesias, Gallura ecc. I cognomi sono inventati, sia per rispettare l'anonimato di protagonisti di fatti realmente accaduti che per la scelta letteraria di separare il mondo reale dalla finzione. Il cognome di Sonetàula, Malune,

⁶⁵ Calco traduzione del verbo sardo *púnghere*, *púngiri*, e anche *infrissiri*, nella varietà campidanese, “infilzare con un coltello, accoltellare”, attestati nel dizionario del PORRU (1832/2002) ma non nel DES.

⁶⁶ Nell'edizione del 1962, Fiori ringrazia tre pastori: Giuseppe Murgia di Orgosolo, Giovanni Serrittu di Mamoiada e Antonio Lunesu di Oniferi: i ringraziamenti vennero omessi nell'edizione Einaudi del 2000.

⁶⁷ La località Funtabona appare anche nell'articolo “Una vita allo sbaraglio”, dove si raccontano le peripezie del giovane bandito Graziano Mesina: «(...), conosceva ogni anfratto di Funtanabona, Monte Fumai, San Michele, come il cinghiale la sua tana.» (FIORI 2008: 46). Nonostante la storia di Mesina sia vera, nessuno dei toponimi citati è riportato nelle mappe dell'isola. Per la ricerca dei toponimi sardi, ci siamo avvalsi degli strumenti messi a disposizione dalla Regione Autonoma della Sardegna sul sito Sardegna Geoportale: <http://www.sardegnegeoportale.it/strumenti/ricercatoponimi.html>.

indica il «secchio per mungere, per lo più di sughero»⁶⁸, termine che ritroviamo in Barbagia e Baronia. Ricorrenti i nomi che rimandano al mondo classico (Cicerone, il nonno; Caligola, il cane; Egidio, il padre del ragazzo) e i nomi biblici (Maddalena⁶⁹; Giovanni Battista, il nonno della ragazza, contratto in Giobatta; Anania, la vittima; Don Mosè, il parroco). Il cognome Murrighile – voce registrata nel dizionario di Pittau con il significato di ‘muso, grugno’, ma non presente nel DES, che invece riporta il vocabolo *muttsigile*, del log. sett., derivata, secondo il Wagner, dal corso *muccighile* – indica probabilmente l’indole vendicativa dell’uomo che ha mandato Egidio Malune al confino, oppure – ipotesi meno accertata – al ghigno malefico che deforma il suo volto. Il soprannome dell’amico di Sonetàula, Bulluzzadu, potrebbe derivare dal verbo *bullutzare*, ‘intorbidare, inquinare’, di cui è participio passato, e far riferimento alla natura ambigua del ragazzo, il cui comportamento scorretto è tra le cause della perdizione del protagonista.

L’abitudine dei pastori di mettere il nome alle pecore⁷⁰ in base alle caratteristiche fisiche o comportamentali di ognuna si ritrova nel nono capitolo.

Le pecore del gregge di Cicerone hanno tutte nomi sardi, scritti in corsivo dall’autore:

Sa bersagliera, pecora salterina; [...] *Pirastru*, secca e bassa come pero selvatico; [...] *Sa monza*, bianca e mansueta e dolce da parere proprio una novizia; e *Melaoro* e *Sa regina*, il fior fiore del branco... [...] *Pandora*, vello bianco e coda nera; [...] *Malumore*, senza più orecchie a furia di avere il segno cambiato; [...] *Columbina* e *Leonora* e *Bonucoro*, la generosa, pronta sempre a buttare latte come fontana di gennaio; [...] *Sa marescialla*, nera e traversata sul ventre da due strisce rosse, bande di carabiniere» (S, 82).

⁶⁸ DES, 497.

⁶⁹ Il nome Maddalena è molto caro a Fiori che lo usa anche per la protagonista del suo soggetto cinematografico, *Il peccato di Maddalena Ibba*.

⁷⁰ Cfr. CARDONA (2006: 120-121).

V.1.4 Mondo arcaico vs. mondo moderno

Nel romanzo, c'è una forte contrapposizione tra l'ambiente agropastorale dove Sonetàula è cresciuto e il mondo oltre i confini isolani. Il continente, che appare al ragazzo in sogno, con i suoi «treni, bastimenti, fiumi di automobili, grandi fabbriche impennacchiate di fumaioli» (S, 13), appartiene a uno spazio e a un tempo altri, sconosciuti e remoti. Il babbo «in tuta da operaio invece che in gambali e nel solito fustagno color oliva» (S, 13) è una visione che turba il sonno del ragazzo, terrorizzato dal pensiero di un lungo, inesorabile distacco di «tre anni, tre anni filati» (S, 12), separazione enfaticizzata drammaticamente dalla ripetizione dei sintagmi avverbiali, in grassetto, e dall'epanadiplosi, sottolineata: «Questa volta no... Il lavoro è lungo, deve durare **tre anni, tre anni** filati, questa volta... E per **tre anni**...» (S, 12).

Sempre con valore enfatico, l'allitterazione della vibrante [r] e del nesso consonantico *gr-* nel periodo «Gridi acuti, simili a graffi su un cielo di lamiera, laceravano il silenzio» (S, 14) conferisce maggiore drammaticità al sogno angosciante di Sonetàula.

È curioso il mondo in cui i locali chiamano la corriera per Nuoro, «la ballerina», per i sobbalzi e gli ondeggiamenti e le mezze piroette cui la costringevano le cattive condizioni della strada» (S, 17). La ballerina rapisce Egidio Malune, e insieme a lei, nella «nube di polvere», si dissolve anche l'innocenza del ragazzo.

Venne dal cielo un rombo. Il vecchio e Sonetàula, volgendo lo sguardo in su a seguire il volo dell'aereo sopra le balze del monte, fecero schermo agli occhi con le mani (S, 18).

La voce dell'aereo che turba il silenzio del monte evoca la terra promessa, l'America, raggiungibile «in tre o al massimo quattro giorni» (S, 18). La modernità delle macchine è arrivata a scombussolare la calma antica della campagna, oltre la quale si estendono un mondo nuovo e la speranza di una vita migliore. Il desiderio di fuga dai pascoli, unito alla paura di lasciare la terra natia, impregna le testimonianze dei giovani pastori intervistati da Fiori nel secondo dopoguerra. Sonetàula vorrebbe sfuggire al destino che lo attende, confessa che vorrebbe diventare aviatore:

«In età di soldato, mi arruolo pilota, - riprese Sonetàula. - È bello... è un'altra cosa, lì in alto. E così vado aviatore, se mi prendono...» (S, 18).

La guerra è vissuta come un cambiamento, una fuga per i giovani pastori orgiadesi e idaltini. L'aereo è simbolo di cambiamento, di progresso e dinamismo, contrapposto ai silenzi e alla solitudine del monte, luogo fuori dal tempo.

Molti giovani vestiti di fustagno si erano tolti i gambali e avevano stretto le fasce ai polpacci, per andare in paesi immensamente lontani, a uccidere, alcuni a morire. Era tempo di guerra e di grandi cambiamenti ovunque; ma non lì, sulle balze del Monte Entu, dove tutto aveva continuato ad essere uguale a sempre, solitudine, silenzi lunghi, custodire e mungere, e le notti di gelo passate tenendo abbracciata forte una pecora per farsi caldo [...]. Ogni tanto il rombo di un aereo velocemente di passaggio rompeva quei silenzi, e sguardi curiosi si volgevano allora in su. Oppure soldati salivano al monte, a barattare tabacco in cambio di formaggio. Ed era tutto. (S, 71).

L'opposizione tra la staticità della società agropastorale e il dinamismo del mondo moderno⁷¹ affiora anche nel dialogo fra il pastore Zuanne Malune e l'operaio Giuseppino Bande, «vestito diversamente da tutti a Orgiadas: niente fustagno, niente gambali» (S, 85). Il primo incontro tra i due è avvenuto cinque anni prima, nel '38, quando Giuseppino era guardiano di porci; ora, però, lavora «in un'officina, in città»:

- Dal '40. Era un anno brutto, ancora si ricorda: erba poca... e il bestiame andato morto o venduto per pagare il pascolo e i debiti. E la roba di famiglia in cenere... così mi ha preso un compare di babbo, lamierista... Faccio questo ora...»

«Lamierista?»

«Lamierista. Sarebbe... - Fece il gesto di battere con un martello. - Ecco, raddrizzare dove una macchina ha picchiato o cose simili, anche verniciatura eccetera... Però da sei mesi sto imparando altro. Imparo il meccanico».

«Aggiusti macchine, allora...», Sonetàula disse con ammirazione. (S, 87)

Quelle parole nuove – *officina, lamierista, meccanico, macchine* – evocano un mondo affascinante, lontano dalle bestie e dalla vita del pastore dalle quali Zuanne vorrebbe scappare. Ad attenderlo c'è invece la latitanza sui monti, che lo tiene lontano da Orgiadas quando arriva la luce elettrica (capitolo tredicesimo) e dalle attrazioni della città, con le sue strade «d'un altro mondo, così viva e di bei colori e sfolgorante» (S, 138) e il cinema che lo inghiotte nel

⁷¹ PITTALIS (2014: 43).

suo buio, un buio diverso da quello del monte eppure rassicurante e accogliente.

V.2 La sceneggiatura

La sceneggiatura di *Sonetàula*, scritta da Salvatore Mereu nel 2004, si compone di centocinquantaquattro scene di estensione variabile, per un totale di trecentosettanta pagine. Si apre con l'annotazione «Liberamente ispirata a *Sonetaula*⁷² di Giuseppe Fiori Edizione Einaudi 2000». Questa si caratterizza, oltre che per la minore estensione, per un ritmo più serrato e per l'incedere "cinematografico"⁷³ della narrazione. La sceneggiatura, com'è stato osservato per gli altri film, è un testo provvisorio, transeunte, sottoposto a continue correzioni, integrazioni, modifiche, che nel caso di *Sonetàula* hanno interessato principalmente la lingua dei dialoghi. Salvatore Mereu ha operato una doppia traduzione: una intersemiotica⁷⁴, che sta alla base del processo di trasposizione dell'opera letteraria in prodotto audiovisivo, e una interlinguistica, che ha interessato la resa mimetica della lingua dei pastori.

Salvatore Mereu, invitato alla lettura del romanzo-reportage⁷⁵ di Fiori dal giornalista Goffredo Fofi⁷⁶, decide di tradurlo per il grande schermo e scrive i dialoghi della sceneggiatura in dorgalese, varietà del suo paese d'origine appresa in famiglia e della quale continua ad avere una competenza attiva⁷⁷. Il regista si mantiene fedele alla storia del romanzo ma ne tradisce la lingua, e motiva la traduzione come «obbligatoria se si scelgono attori non professionisti»:

⁷² In grassetto e senza accento nella sceneggiatura.

⁷³ Per AJELLO (2000), «certi episodi hanno un taglio nettamente cinematografico». FOFI (2008) definisce il romanzo di Fiori «asciutto e veloce, e [...] "cinematografico"». OLLA (2001) non esclude che Fiori abbia scritto *Sonetàula* «avendo in mente ritmi, dialoghi e cadenze sceniche da grande schermo», dal momento che «non era affatto digiuno in materia». MEREU S. (2013: 99) scrive che il «libro [...] sembra realizzato da un incisore: secco, tagliente, fa già pensare a una sceneggiatura, sembra fatto apposta per il cinema. Drammaturgicamente è già scandito in tre atti, come prevedono i manuali di sceneggiatura».

⁷⁴ Questa «consiste nell'interpretazione di segni linguistici per mezzo di sistemi di segni non linguistici» (JAKOBSON 1966/2002: 57).

⁷⁵ La definizione di *romanzo-reportage* è di Angioni, nella cui lettura *Sonetàula* «è già un reportage, ma sopraffatto dalla tecnica del romanzo come genere epico in prosa; dove tuttavia personaggi e intreccio, l'eroe e la struttura architettonica risentono negativamente, perché li richiamano in maniera troppo meccanica, dell'assunzione degli schemi e dei temi presenti nei tre saggi che Fiori stesso dichiara essere stati per lui di profitto» (ANGIONI 1977: 33).

⁷⁶ Il direttore de *Lo Straniero* ricorda di aver regalato una copia dell'edizione Canesi a Mereu «prima che realizzasse il film perché aveva letto il libro solo nell'edizione del 2000» (FOFI 2013: 62).

⁷⁷ Il regista ha dichiarato in più occasioni di aver imparato l'italiano a scuola.

Fiori ha scritto il libro in un periodo in cui l'uso del sardo era inimmaginabile, scelta poi praticata da diversi autori [...]. Nella realizzazione del film a me sembrava invece inevitabile l'uso del sardo, non per partito preso o per battaglia ideologica ma solo per l'esigenza di raccontare la verità⁷⁸.

Inoltre

[o]ccorre entrare in sintonia con la loro naturalezza, riuscire a farne dei personaggi veri e questa verità parte dal linguaggio, dal modo di esprimersi. Se avessi usato l'italiano avrei perso parte della spontaneità, che però, paradossalmente, ho dovuto coltivare giorno per giorno [...]⁷⁹.

Le parole di Salvatore Mereu sembrano riecheggiare un articolo di Antonio Pietrangeli apparso su *L'eco del cinema e dello spettacolo* il 15 gennaio 1954:

Debbo dire che questo del dialetto è stato un problema, per me. Non solo quando come autore di dialoghi e come regista ho pensato di far parlare io i miei personaggi, ma anche quando scrivevo dialoghi che altri registi avrebbero dovuto realizzare. [...] Perché quando ti trovi a rappresentare con sincerità assoluta una umanità viva, naturale, immediata, senti il bisogno di una lingua concreta, senza artifici e aderente alle cose. [...] Sta agli altri giudicare se io sia riuscito, più o meno, a dare autenticità e calore umano ai miei personaggi. Io so solo che non sarei mai riuscito ad affezionarmi a loro, a farli muovere e dirigerli, se non avessero parlato così, o se si fossero espressi con parole che, per essere necessariamente povere e spoglie, mi sarebbero sembrate quelle dei fumetti.⁸⁰

La questione dell'autenticità in Pietrangeli e della spontaneità in Mereu è spinosa e fallace, dal momento che un'opera di finzione risente del grado di artificiosità dettato dalla recitazione e dalla impostazione della voce, della gestualità e della prossemica.

La lingua della sceneggiatura ha un'origine "parlata", derivata cioè dall'ascolto diretto dei parlanti e successivamente trasposta in un sistema grafico che reca le tracce dell'oralità, di cui sono spia le vocali paragogiche, il raddoppiamento delle consonanti, i frequenti casi di aferesi e troncamento che

⁷⁸ MEREU S. (2013: 100).

⁷⁹ Dichiarazioni di Salvatore Mereu a *La Nuova Sardegna* (13 febbraio 2008). Ora in OLLA (2008: 195).

⁸⁰ PIETRANGELI (1954: 194).

intaccano le parole. La varietà esibita nello scritto aspira a una resa verosimile della lingua parlata. Nella battuta ha luogo l'incontro tra la lingua del romanzo, la lingua realmente parlata in Sardegna e quella cui si tende nella rappresentazione filmica, una lingua ideale e simbolica che si sviluppa lungo l'asse diamesico scritto-parlato.

Nel tradurre i dialoghi del romanzo, oltre ad aderire a una precisa poetica linguistica volta a restituire la lingua che i pastori avrebbero parlato nel momento storico in cui la vicenda è ambientata, Mereu mette in scena la rappresentazione della società agropastorale sarda, con le sue consuetudini e i suoi codici comportamentali.

Nonostante Fiori tenti di movimentare la lingua della mimesi con forme e costrutti attinti dal parlato, la regionalità è avvertita come una patina che ricopre superficialmente i dialoghi. Mereu va oltre la resa dialettale: il suo *Sonetàula* tende alla totale *sardizzazione* del parlato filmico, un'operazione cinematografica mai tentata fino a questo momento.

Le battute che seguono, tratte dalla sceneggiatura, mostrano la trasmutazione linguistica dal romanzo, in cui lo scritto imita il parlato, alla sceneggiatura, la cui lingua è improntata sul modello del parlato-recitando:

S, 77-78	Sc. 80, p. 200-201
<p>Sonetàula disse: «Certo, ci sarà l'invasione adesso. Americani e inglesi, qua... L'hanno vinta la guerra. E quindi...»</p> <p>[...]</p> <p>«Americani e inglesi qua... è logico. Hanno vinto, l'hanno vinta loro, la guerra. Loro. E si spartiranno il mondo. E la Sardegna... chissà chi se la prende, ora, la Sardegna...»</p> <p>«Chi se la prende – disse Bulluzzadu anche lui colmo da non poter tenere la testa ferma. – Nessuno, penso. Con tanti bei luoghi, e ricchi, in altre parti, chi vuoi che se la prenda, la Sardegna?»</p>	<p>SONETAULA (<i>quasi balbettando</i>) Zertu...commo si che enini tottu aneco...americanos e inglesos...commo chi ane intu sa gherra...tottu cantos a Sardinna...certu ane intu issos...issos an bintu...e si non che podene picare tottu...¹</p> <p>SONETAULA ...ane intu issos sa guerra... e commo si partini su mundu²</p> <p>SONETAULA (<i>voltandosi</i>) E sa Sardinna chie si che la picada?³</p> <p>BULLUZZADU (<i>alticcio</i>) Chie si che la picada?... nessuno si che la picada... chin tottu sos locos bellos chi be sone in donnia locu chie cheres chi si che la pichede sa Sardinna...⁴</p>
	<p>Didascalie:</p> <p>¹ Certo...adesso se ne vengono tutti...americani e inglesi... adesso che hanno vinto la guerra... certo hanno vinto loro...loro hanno vinto ...e si possono prendere tutto...</p> <p>² ...hanno vinto loro la guerra... e adesso si spartiscono il mondo</p> <p>³ E la Sardegna chi se la prende?</p> <p>⁴ Chi se la prende?... nessuno se la prende... con tutti i posti belli che ci sono dappertutto chi vuoi che se la prenda la Sardegna?...</p>

Il dialogo tra Zuanne Malune e l'amico Bulluzzadu è trasposto per intero nella sceneggiatura. Sebbene la maggior parte dei dialoghi siano scritti in sardo, non mancano interi scambi dialogici in italiano, che abbiamo scelto di analizzare dettagliatamente facendo un confronto serrato con il parlato filmico, per mostrare come nel passaggio di codice e di mezzo siano ravvisabili strutture e forme proprie del parlato.

Le indicazioni di scena, molto lunghe e dettagliate, si caratterizzano per un linguaggio ricercato, sia nelle strutture sintattiche, che manifestano un periodare ipotattico, sia nella scelta lessicale, che tradisce la propensione dello sceneggiatore per lo stile narrativo. L'ipotassi si manifesta in lunghi periodi di taglio descrittivo:

Galleggia gonfia, brandita avanti e indietro dalla corrente, finché una nuova onda non la ributta sulla scogliera sparpagliandone le membra; Il medico si avvicina alla porta per vedere se ha smesso di piovere continuando a non mostrare particolare sollecitudine per l'insistenza del bambino; (sc. 5) Le urla del maresciallo, insieme alle botte della colluttazione violenta e al RIMBOMBO dei TUONI che arriva da fuori e quasi annulla le voci rendendo inefficaci i richiami del carabiniere hanno generato improvvisamente nella bottega un clima grottesco, assurdo, a cui continua a far seguito la furia di Anania che adesso ha agguantato per il collo il bambino e lo ha schiacciato contro il muro continuando sempre a caricarlo di calci e pugni; (sc. 6) La Mdp indugia, sempre in primo piano, sul volto del bambino che ha serrato anche gli occhi fintanto che la coperta che protegge i due corpi non si è acquietata; (sc. 7) Efisio Malune, con la camicia linda e l'abito migliore dei giorni di festa, i capelli unti di brillantina, è in groppa a un asino e cerca faticosamente, salutandolo e dispensando sorrisi a tutti, di farsi largo tra la folla che è venuta a accompagnarlo fuori dal paese; Vi è gente dappertutto negli usci che si affacciano nel viottolo, nelle finestre, nelle porte e la luce del sole del primo pomeriggio rimbalza sulle mura di calce intonacate di fresco creando una atmosfera fatata; (sc. 8) Nel tentativo di liberarsi prende a galoppare intorno all'ormeggio compiendo come la lancia di un orologio una traiettoria circolare su tutto il raggio della corda finché il terreno non finisce e cade in acqua; (sc. 25) Quell'inflessione allegra del viso, resa provocatoriamente molesta dall'alcol, va adesso spegnendosi in uno sguardo oscuro, rammaricato, grave; (sc. 33) Vi è una apparenza ruvida, scontrosa, quasi tagliente nelle parole di Giobatta che ha generato per un attimo silenzio, imbarazzo, scompaginando la volontà di tutti e tre di continuare e che Cicerone guardando in silenzio l'amico pare attribuire al vino più che all'uomo.

Nonostante la narrazione sia in terza persona, non mancano i verbi (relativi alla vista) coniugati alla prima persona plurale, i quali assicurano il coinvolgimento dell'interlocutore:

riconosciamo il volto di Egidio; lo *vediamo* di spalle; Per la prima volta la *vediamo* bene in faccia.

L'aggettivazione, ricca e frequente, esibisce anche forme tipiche di un registro aulico e formale:

esile e *minuto* (corpo); *corpulente* (donne); *succinte* (pose); *abbarbicati* (i corpi di Egidio Malune e Rosa Tanchis); *acquietata* (la coperta); (atmosfera) *fatata*; (la scritta) *consunta*: (il viso) *sfiornito*; *malcelato* (disagio); (maniera) *austera*; (fatica) *inumana*; (costumi) *variopinti*; *circospetto*; *festante*; *flebile* (riverbero della luna/riverbero dei tizzoni); *satolli* (gli uccelli); *rabbuiato* (in volto); (gli occhi) *vaguli*.

Gli avverbi di modo sono impiegati in larga misura in tutte le didascalie:

visibilmente; faticosamente; violentemente; rapidamente; improvvisamente; vistosamente; voracemente; disperatamente; velocemente; goffamente; lievemente; oramai; ferocemente;

provvidenzialmente; irrimediabilmente; contemporaneamente; istintivamente; inutilmente; maldestramente; nuovamente; placidamente; vagamente; visibilmente; inaspettatamente; faticosamente; saldamente; probabilmente; direttamente; energicamente; timidamente; nervosamente.

Tra i sostantivi, abbiamo evidenziato le scelte che divergono dal modello di medietà linguistica cui aderisce la prosa contemporanea:

scroscio; ballatoi; stizza; bicocca; usci; scudisciate; convenuti; tagliaforbice (piccolo insetto); vettovaglie; capo (per testa); baule; automatismo; trama (sin.: meta, percorso); carrareccia; levità; landa; campani; membra; masserizie; turbinio (delle mani); (fiotto d') umore.

Numerose sono anche le locuzioni, di cui riportiamo solo qualche esempio:

risate *a crepapelle*; *in ossequio* al loro gioco; le alzate di mano *a contrappunto*; il ragazzo si muove *a tentoni* nel buio.

Alcuni verbi sono impiegati in senso metaforico, come il verbo *precipitare*:

il bambino sceglie d'istinto il viottolo che *precipita* verso la piazza;

o comunque figurato:

il viso del bambino *tradisce* un tumulto.

Nella scelta di alcuni verbi, è insita la volontà di aderire a uno stile più letterario, come nel caso di *allentare*:

torna a piroettare in mezzo alla piazza *allentando* visibilmente l'andatura; serrare: sul volto del bambino che ha serrato anche gli occhi.

Non manca il ricorso ai verbi sostantivati:

gli pare un brutto sogno da cui non riesce a uscire, questo non *riuscire* a farsi ascoltare; tutta la sua vita pare iniziare e finire in quel *contare* e *ricontare*...; mentre somma al *ringhiare* di Caligola il cancello e la pietra che gli sono sotto gli occhi.

Frequente è l'uso del verbo *tornare* seguito da *a + infinito*:

torna a piroettare; torna a guardare fuori; torna a sedersi sul tavolo; torna a cercare nervosamente l'orologio;

e del costrutto *prendere a + inf.*:

le lacrime che adesso hanno preso a scendere per la rabbia; prende a guardare il bambino; prende a galoppare; prende a camminare nella direzione opposta; entrambi prendono a ridere; prendono a mangiare.

La «figuralità»⁸¹ è espressa attraverso frequenti similitudini, anche nella stessa scena:

(sc. 3) come un bambino; (sc. 5) come una biglia impazzita; come la coda di una lucertola appena recisa; accasciato a terra come un agnello sgozzato - riferita a Medas, che riprende la metafora dell'animale sopraffatto dall'uomo; (Sc. 7) Sembra un santo in processione; (il volto) pare quello di una statua di cera; alla stregua di un maestro di cerimonia; (sc. 8) come la lancia di un orologio; (sc.9) come in un quadro; (sc.) come fossero figurine.

Le costruzioni implicite con il participio passato sono riprese dal romanzo di Fiori:

(sc. 7) Incalzato dalla folla, dalle scudisciate dei bambini, dalle galline e dai maiali; (sc. 8) Rincuorato, Sonetaula...; Vinto dalla pena per il distacco; (sc. 19) uscito dall' inquadratura Sonetaula;

Si ritrovano anche le costruzioni ellittiche con tematizzazione del verbo e omissione dell'articolo o del partitivo davanti al soggetto:

Piove a diretto con TUONI e FULMINI; GHERMISCONO, minacciosi, stormi di avvoltoi; Stormi di grifoni neri col gozzo bianco volano nel buio poco sopra le loro teste.

La sceneggiatura rimanda continuamente al testo d'origine, per le suggestioni, i silenzi, i rumori, le immagini che scaturiscono dalle pagine del romanzo, di cui è ripresa anche la suddivisione in atti presente nella seconda stesura. L'atto primo copre un arco temporale che va dal 1937 al 1941, come nel romanzo. Il protagonista della sceneggiatura è presentato come un bambino di non più di dieci o undici anni, che tutti in paese conoscono come Sonetaula: il nome precede il soprannome nella pagina, ma quest'ultimo è messo in risalto dalla sottolineatura. Il film mantiene lo stesso titolo del romanzo, e ne conserva l'accento sulla *-a* per marcarne la pronuncia. L'accento grave scompare nel titolo della sceneggiatura e in tutte le occorrenze del nome del protagonista.

⁸¹ Il termine è ripreso da DELLA VALLE (2004: 52).

I termini che rimandano ai suoni (sostantivi, verbi, onomatopée, versi di animali) sono scritti in maiuscolo e posti al centro della pagina, distanziati dal resto del testo:

BOATO; (sc. 1) BATTERE; TUONI E FULMINI; (s. 5) BELATO; RIMBOMBO DEI TUONI; PICCHETTIO della PIOGGIA; SPARO; RANTOLA; (s. 8) VENTO; URLO; (s. 9) LAMENTO, SCOPPIETTARE; (sc. 10) POSATE; (sc. 11) CANI e AIE; (sc. 13) SILENZIO; ROMBO; (sc. 19) CHIACCHERE; (sc. 20) GETTO; (sc. 25) SONAGLI; GRILLI e a STRIDULI; VOCE STROZZATA.

Sono tutti rumori molto forti dal punto di vista dell'immagine acustica che richiamano, e svolgono una importante funzione di ricostruzione degli ambienti e delle scene.

Lo sceneggiatore inserisce numerosi riferimenti alle musiche che avrebbero dovuto far parte della colonna sonora del film, come mostra la scena seguente:

Sc. 118, pp. 262-263

MUSICHE SINCOPATE

mai sentite prima. Attraverso le ampie vetrate del palazzotto del Maestro Marreri si possono vedere dalla strada uomini e donne ben vestiti danzare sulle note del

CAPELLO A CILINDRO

di Fred Astaire. In una altra finestra il Dott Murtas ha esposto il grammofono sul davanzale diffondendo a tutto volume nella piazza uno swing di

DJANGO REINARDHT

che si sovrappone alla musica precedente.

[...]

Lo spettacolo della luce e della musica ha unito tutti prendendosi per braccio uno con l' altro fino a improvvisare una grandiosa catena umana che adesso ha cominciato a ondeggiare e a muoversi tutta insieme al ritmo della danza. La banda non riuscendo a stare dietro al ritmo dei grammofoni ha attaccato con entusiasmo a soffiare

NANNEDDU MEU

una danza popolare del luogo.

La prima scena, non numerata, è confluita successivamente in un'altra sequenza del film⁸²; presagisce la drammatica fine del protagonista ma è anche metafora della società pastorale che si avvia al tramonto, risucchiata nel vortice dell'economia moderna. In realtà, anche questa scena, forte sul piano visivo e simbolico, è ispirata dalla lettura del romanzo: Fiori descrive i «calci e i colpi di vincastro sulla schiena [di Sonetàula] per ogni pecora caduta in un crepaccio o rapita da acque impetuose» (S, 21):

MARE-Est.giorno

Un'enorme onda azzurra, resa quasi trasparente dalla luce del sole, si alza come un muro davanti alla Mdp, raggiunge un'altezza di quasi dieci metri, e si rovescia con impeto sugli scogli sollevando tutto intorno un enorme

BOATO

Quando la schiuma comincia a ritirarsi notiamo, a pelo d'acqua, la sagoma di un agnello.

Galleggia gonfia, brandita avanti e indietro dalla corrente, finché una nuova onda non la ributta sulla scogliera sparpagliandone le membra.

⁸² Min. 54:00.

V.2.1 La scena tagliata

Alcune delle centocinquanta scene della sceneggiatura non sono confluite nel film. Una di queste è la diciottesima scena nella quale Giobatta e Sonetàula si imbattono nel set de *La Bibbia* di John Huston. C'è però una inesattezza cronologica che fa desistere Salvatore Mereu dall'introdurre la scena nel girato: la pellicola di Huston è del 1966, anno che va oltre l'arco temporale di *Sonetàula*. Attento com'è alla riproduzione verosimile degli eventi storici che si raccontano nel romanzo – la seconda guerra mondiale, l'arrivo della luce a Orgiadas, l'inizio della campagna antianofelica – l'incontro con le comparse americane nella «sequenza relativa al sacrificio di Isacco da parte del padre Abramo [...] girata nel Supramonte di Oliena»⁸³ avrebbe compromesso l'attendibilità storiografica del film, oltre che comportare ingenti risorse sul piano realizzativo e produttivo. La scena si caratterizza per «un ardito plurilinguismo che va oltre l'uso dell'italiano e del sardo»⁸⁴: un uomo si rivolge al giovane Sonetàula in inglese (la sceneggiatura riporta: *con accento americano*): I'm profet, I'm Abraham...movie...movie...pelicula...I you andesten? (*sic*) [...] Wild...furious wild boy...[...] Wild bunch...wild!! wild! wild! very Isaac very...Bible i...moment...[...] Look...look...is very possible Isaac. I due pastori non comprendono le parole dell'uomo e quando Sonetàula viene indicato al regista come possibile Isacco, egli «abbozza vagamente un sorriso misto a imbarazzo»⁸⁵. È un momento metacinematografico⁸⁶ che segnala l'intenzione del regista di intessere noti richiami intertestuali nel suo film – oltre a *La Bibbia* si menziona *Il mucchio selvaggio* (*The Wild Bunch*) di Sam Peckinpah (1969).

⁸³ OLLA (2008: 150).

⁸⁴ PITTALIS (2014: 53).

⁸⁵ Dalla sceneggiatura, p. 45.

⁸⁶ Secondo PITTALIS (2014: 51) è una sequenza «al limite della contaminazione fra cronaca e ricordo autobiografico».

V.3 L'intreccio narrativo: romanzo e film a confronto

Salvatore Mereu ha realizzato due versioni di *Sonetàula*: una per il cinema, parlata in sardo con i sottotitoli in italiano, e una per la televisione, doppiata in italiano, andata in onda sulle reti Rai⁸⁷. La successione delle sequenze del film è ricalcata sull'ordine dei capitoli del romanzo, sebbene Mereu abbia tagliato alcune scene che si ritrovano nella versione televisiva, suddivisa in due puntate di un'ora e mezza l'una. Abbiamo scelto di concentrarci sulla versione cinematografica⁸⁸, sia per la necessità di analizzare il parlato filmico non doppiato in rapporto alla sceneggiatura e al romanzo, sia per la notevole durata del lungometraggio (circa due ore e mezza).

Abbiamo riassunto le principali macrosequenze del film – inserite nella colonna di destra – per confrontarle con gli eventi cardine del romanzo – nella colonna di sinistra. Questa simmetria permette di avere una visione lineare, sebbene schematica e parziale, dell'intreccio narrativo del romanzo e del film.

⁸⁷ Le due puntate di *Sonetàula* sono andate in onda su Rai Premium il 17 e il 24 dicembre 2014 a mezzanotte.

⁸⁸ Presentato alla 58ª edizione del Festival Internazionale di Berlino (sezione Panorama), *Sonetàula* ha partecipato a numerosi festival e manifestazioni, in Italia e all'estero. Nel luglio 2008, si è aggiudicato tre Globi d'oro e il Gran Premio della Stampa Estera. Nel settembre dello stesso anno, Francesco Falchetto ha vinto il premio come miglior attore al Roma Fiction Fest.

Romanzo/Capitoli	Film/Macrosequenze narrative
<i>Primo Tempo (1937-1941)</i>	<i>Orgiadas, Sardegna 1938</i>
Capitolo primo Omicidio di Anania Medas	Anania Medas è assassinato nella sua bottega.
Capitolo secondo Egidio Malune parte per il confino a Ustica.	Egidio Malune parte per Ustica.
Capitolo terzo Dopo aver salutato Giobatta Irde, Zuanne incontra il figlio di Murrighile. Finalmente raggiunge l'ovile del nonno, sul Monte Entu; Cicerone gli rivela che il padre non si trova in Continente per lavoro ma per scontare una pena.	Zuanne incontra il figlio di Battista Murrighile. Raggiunge il nonno (Cicerone) sul Monte Entu; parlano del confino di Egidio.
Capitolo quarto A Idalte, Zuanne e Cicerone incontrano Giobatta Irde. I due uomini parlano della lettera che Murrighile ha scritto per incastrare Egidio. Zuanne incontra Giuseppino Bande, che ha appena subito un furto di bestiame.	Zuanne e Cicerone incontrano Giobatta Irde. Furto dei maiali di Boreddu Marreri; avviene il primo incontro tra Zuanne e Giuseppino Bande. Giobatta e Cicerone parlano della lettera che ha incastrato Egidio.
Capitolo quinto Cicerone chiede a Maddalena di leggere «la famosa lettera con minacce di morte» (S, 37). Il vecchio si reca dal maestro Marreri affinché lo aiuti a riportare Egidio a casa.	Maddalena legge la lettera con la firma falsa di Egidio.
Capitolo sesto Cicerone minaccia Battista Murrighile.	Incontro con Battista Murrighile.
Capitolo settimo Giobatta Irde racconta a Zuanne la sua esperienza a Buggerru. Morte di Giobatta.	Giobatta racconta a Zuanne la sua esperienza in miniera. Morte di Giobatta.
<i>Secondo Tempo (1943-1946)</i>	
Capitolo ottavo Don Mosè porta la notizia della morte di Egidio, avvenuta in Libia. Avviene l'incontro con i cinque soldati continentali.	Il parroco, Don Mosè, porta la notizia della morte di Egidio. Zuanne incontra i cinque soldati italiani.

<p>Capitolo nono Zuane sgarretta venti pecore dell'amico Bulluzzadu per vendicare lo sfregio subito (il furto di una pecora).</p>	<p>Zuane ammazza il gregge di Bulluzzadu per vendicare il furto di una pecora del nonno.</p>
<p>Capitolo decimo Sulla strada per Orgiadas, Zuane incontra Giuseppino Bande. Sono trascorsi cinque anni e i due sono cresciuti, cambiati. Arriva la notizia della denuncia. Inizia la latitanza di Zuane.</p>	<p>Zuane incontra Giuseppino Bande per la seconda volta, a distanza di cinque anni. Maddalena gli comunica che è stato denunciato per l'uccisione delle pecore. I carabinieri lo vanno a cercare all'ovile per arrestarlo.</p>
<p>Capitolo undicesimo Zuane si unisce alla banda di Samuele Goddi e Gorinnari. I banditi rapinano la corriera. Gorinnari muore durante la sparatoria nella quale rimangono uccisi due carabinieri.</p>	<p>Sonetàula si unisce alla banda di Goddi e Gorinnari; quest'ultimo rimane ucciso durante uno scontro a fuoco con le forze dell'ordine. Zuane ammazza un carabiniere.</p>
<p>Capitolo dodicesimo Dopo aver scritto una lettera d'amore a Maddalena, Zuane ammazza Battista Murrighile.</p>	
<i>Terzo Tempo (1948-1950)</i>	
<p>Capitolo tredicesimo A Orgiadas arriva la luce elettrica. Incontro tra Giuseppino e Zuane sul Monte Entu.</p>	<p>Arrivo della luce elettrica a Orgiadas. Maddalena dice a Giuseppino della lettera che ha ricevuto da Zuane. Giuseppino e Zuane si incontrano sul monte.</p>
<p>Capitolo quattordicesimo Interrogatorio nella chiesa di San Damiano in seguito all'attacco alla camionetta dell'Erlaas. Zuane torna in paese durante la notte per proporre a Maddalena di sposarlo.</p>	<p>Cicerone e Rosa vengono interrogati a proposito della rapina a Iuncargiu. Zuane torna a casa per vedere Maddalena e le chiede di sposarlo.</p>
<p>Capitolo quindicesimo Zuane va in città per incontrare l'ingegnere. Dopo essere uscito dal cinema, scopre di essere caduto vittima di un'imboscata.</p>	<p>Zuane entra al cinema per incontrare l'uomo che dovrebbe proteggerlo, l'ingegnere, ma si rende conto di essere caduto in una trappola.</p>
<p>Capitolo sedicesimo Zuane è tornato sul monte: è ferito a una gamba. Dopo aver cercato un posto per nascondersi, incontra Angelino, il figlio di Gorinnari. Il bambino va a chiamare il medico.</p>	<p>Tornato sui monti, Zuane si accorge di essere stato ferito a una gamba. Grazie all'aiuto di Angelino, il figlio di Gorinnari, Zuane riesce a farsi visitare da un medico.</p>

<p>Capitolo diciassettesimo</p> <p>Zuane va a trovare Maddalena, che ha avuto un bambino da Giuseppino; le propone di denunciarlo per incassare la taglia di due milioni. La ragazza rifiuta l'offerta.</p> <p>Lasciata la casa di Maddalena, Zuane viene accerchiato dagli uomini in kaki e giustiziato.</p>	<p>Zuane si reca a casa di Maddalena, la quale ha appena partorito. La ragazza non accetta la proposta di Zuane di collaborare con la giustizia per riscuotere la taglia di due milioni.</p> <p>Dopo essersene andato, Sonetàula è raggiunto dagli uomini in kaki che lo ammazzano in un campo.</p>
--	---

Il film mantiene gli eventi più importanti e ne rispetta l'ordine cronologico; mancano alcuni episodi, tra cui l'omicidio di Anania Medas, la morte di Battista Murrighile e la scena in cui Zuane scrive la lettera d'amore a Maddalena, che nel film è solo menzionata. Queste scene sono confluite nella versione televisiva di Sonetàula, della quale abbiamo scelto di analizzare solo l'incipit – l'omicidio di Anania Medas – per metterne in evidenza alcune significative scelte linguistiche.

V.3.1 Il film, una traduzione plurilingue

Il *plurilinguismo* è

la condizione fondamentale di ogni parlare, cioè a dire di ogni comunicazione linguistica che ogni uomo rivolge ad altri uomini [...] Ed ognuno di noi è plurilingue nella prassi quotidiana, del che è prova il passare dal dialetto alla lingua nazionale, dall'espressione famigliare a quella accademica, che sono i casi più comuni.⁸⁹

Tale «condizione fondamentale»⁹⁰ trova un'eco nei media quali la letteratura, la televisione, l'arte, il cinema; in particolare quest'ultimo è in grado di far interagire più sistemi linguistici traendoli della realtà di cui il cinema è rappresentazione, imitazione, deformazione.

Il plurilinguismo della versione cinematografica di *Sonetàula* è il tratto formale immediatamente riconoscibile, la cifra stilistica di un'opera che si configura come una "sinfonia di dialetti sardi": durante le riprese le battute sono reinterpretate e riformulate nella varietà dialettale di ciascun attore. Francesco Falchetto si esprime nella varietà del suo paese d'origine, Orotelli (NU); Serafino Spiggia e Peppeddu Cuccu in quella di Orgosolo, e anche le attrici forestiere, la cilena Manuela Martelli e l'italiana Giselda Volodi, studiano le battute registrate

⁸⁹ ORIOLES (2006: 201).

⁹⁰ Per il concetto di *plurilinguismo*, cfr. anche DAL NEGRO/MOLINELLI (2002).

dall'orgolese Pietrina Menneas (*Arcipelaghi, Ballo a tre passi, Su Re*)⁹¹. Il campidanese, presente in poche scene, è parlato da Battista Murrighile (Mario Fulghesu), da Don Mosé (Vincenzo Porcu), dal cugino di Bulluzzadu, dal medico che visita Sonetàula prima della sua morte e da alcune comparse.

L'uso dell'italiano è circoscritto a poche scene, brevi ma significative per il confronto - e in alcuni casi lo scontro - linguistico e culturale. La "lingua nel film", a partire dall'uso fittizio e drammaturgico che lo sceneggiatore ne fa nel copione, è il vero problema. A tal proposito, Cardona si chiede «come deve parlare un personaggio sullo schermo»: se «deve simulare la realtà», anche quella storica, come nel caso di *Sonetàula*, «allora sarà ben difficile che un copione preparato a tavolino possa alla fine trasformarsi in un parlato attendibile; oppure sarà un'operazione metaforica, e allora la verosimiglianza non ha molto senso»⁹². La lettura cinematografica del romanzo di Fiori, nel tentativo di riprodurre la "realtà" sociale, culturale e linguistica della Sardegna della prima metà del Novecento, propone delle «rappresentazioni che finiscono per essere percepite come "vere"»⁹³ dallo spettatore contemporaneo. L'illusione della realtà è provocata dalla puntigliosa ricostruzione storica, culturale e linguistica della società agropastorale sarda: il film è lo specchio deformante di un mondo che non esiste più.

V.3.2 L'incipit della versione televisiva

In occasione del quinto incontro della rassegna dedicata a Giuseppe Dessì⁹⁴, Salvatore Mereu, intervistato dal direttore della Cineteca Sarda, Antonello Zanda, spiega le ragioni delle due versioni e la necessità di normalizzare⁹⁵, attraverso il doppiaggio realizzato da attori non sardi, quella televisiva:

⁹¹ Informazioni raccolte durante un incontro con Salvatore Mereu.

⁹² CARDONA (1985: 37).

⁹³ PITZALIS (2012: 227).

⁹⁴ I sei appuntamenti della rassegna *Giuseppe Dessì tra cinema e tv* si sono tenuti tra maggio e giugno 2010 nei locali della Società Umanitaria di Cagliari.

⁹⁵ La versione televisiva è "normalizzata", scrive PITTALIS (2014: 58), parafrasando le parole di Mereu, «perché viene meno la felice corrispondenza tra espressioni gestuali e verbali in quasi tutti i personaggi che parlano la loro lingua, nella complessità delle varianti barbaricina, campidanese, logudorese». Allo stesso tempo la fiction è «più vicina testualmente al romanzo, perché meno ellittica, con più ambientazione e più storia». Già (2008b) nella sua recensione su *La Nuova Sardegna* aveva usato l'aggettivo "normalizzato" per il *Sonetàula* televisivo. Il doppiaggio è stato

La questione è in questi termini. Il problema della lingua nasce dalla difficoltà di far accettare il sardo in Italia. Noi siamo pochi. Ci sono pochi scrittori, pochi attori, non abbiamo la tradizione che ha la Sicilia o Napoli. [...] Per le stesse ragioni, un film come *Sonetàula* difficilmente potrebbe aver accesso ad un uditorio così vasto e non solo per la questione della lingua, ma anche perché rinuncia ad utilizzare quelli che sono i veicoli principali della lingua: gli attori. [...] Da qui è nata l'esigenza di addomesticarlo con un doppiaggio che è balordo nella sua concezione. Tu fai una scelta di campo forte, scegliendo di andare a trovarti gli interpreti nei luoghi che probabilmente hanno originato quelle vicende e poi dopo, in maniera del tutto astratta, provi a rivestirli con una lingua che si vede chiaramente che non appartiene a quelle facce. È chiaro che la cosa suona strana, che avverti come una frizione, ed è la sensazione che ho provato quando ho visto il primo rullo di missaggio di questa fantomatica versione televisiva: sono scappato dopo 10 minuti. In realtà la versione in italiano di questo film, pur avendolo fatto, non la conosco. Ho anche provato ad imporre il mio doppiaggio con gli stessi attori che avevano interpretato il film senza riuscirci.⁹⁶

Le esigenze che spingono la Rai a optare per il doppiaggio della versione televisiva di *Sonetàula* sono di carattere linguistico e commerciale, perché una fiction doppiata in italiano standard, senza inflessioni dialettali, conquista una fetta maggiore di pubblico. Per questo motivo, le due puntate da un'ora e mezza commissionate dalla Rai si caratterizzano per il «piglio tipico del racconto televisivo anche nella ripresa»⁹⁷: contengono più informazioni, prediligono i campi stretti e i primi piani, ed evitano i campi lunghi e i totali, poco adatte al piccolo schermo. La versione televisiva, grazie all'impiego di una lingua condivisa, è fruibile da un pubblico più vasto e meno esigente rispetto a quello potenzialmente attratto dalla trasposizione cinematografica, certamente più coraggiosa sul piano linguistico.

La prima puntata dello sceneggiato televisivo si apre con una sequenza ambientata nella bottega di Anania Medas, ripresa dal primo capitolo del romanzo, che segue:

S, 7-10

Ci fu un lampo, veniva ora dall'incannicciata rumore di tegole infrante. Scalzo com'era abituato a essere, *Sonetàula* uscì in fretta, puntando alla casa del medico.

curato dalla First Line Service. Dialoghi italiani e direzione del doppiaggio: Paolo Modugno; assistente al doppiaggio: Donatella Fantini.

⁹⁶ Dichiarazioni di Salvatore Mereu in MEREU/PAU (2011: 344-345).

⁹⁷ MEREU/PAU (2011: 345).

Pioveva con vento, ed era buio. E a momenti, nelle viuzze più in discesa, bisognava tenersi ai muri, per vincere l'impeto delle acque in corsa sopra un fondo di selci lisce, sdruciolevoli. Fatto un inutile giro da casa del dottor Murtas all'ambulatorio e da lì al fascio e in parrocchia, Sonetàula trovò infine chi cercava nella bottega di Anania Medas, seduto davanti a una mensola ad aspettare, leggendo, la fine del diluvio.

«Che c'è?», chiese il medico

Ancora trafelato, Sonetàula stette un poco senza parlare. L'acqua presa in cammino gli colava dai calcagni giù sul pavimento di terra battuta come da una bocca di grondaia. «Tia Antonia... - disse quindi, e sempre aveva il respiro svelto, - tia Antonia sembra morta... l'hanno spinta le acque... è scivolata picchiando forte la faccia su una pietra a punta...»

«Antonina chi?», chiese con calma il medico.

«La moglie di tiu Luigi Irde...»

A quel nome il maresciallo trattenne lontano dal viso insaponato la mano con il rasoio di Anania Medas e facendo roteare la poltroncina girevole: «Ti ha mandato lui?», chiese.

Sonetàula mosse piano la testa, per dire no.

«Ma sta in paese?»

Di nuovo Sonetàula mosse la testa. Intuiva d'istinto qualche insidia, nelle troppe domande. «Potete cercarlo a Cabuabbas o a Lugunneri, non so...»

[...]

La luce era poca, verdognola. Quasi per sollecitare il medico, Sonetàula disse: «Butta una saliva rossa, di sputo e sangue, dalla bocca...»

«Un momento e andiamo...», ancora disse il medico, però senza muoversi. Era di parlata lenta, e asciutto, giallo di malaria.

Agli spifferi, la fiamma del lume a carburo, alta su un mattone sporgente, metteva nei muri ombre vispe. Entrava di quando in quando il bagliore di un lampo.

[...]

[...] Guardò il medico, E c'erano nei suoi pensieri il grido di Maddalena Irde in lagrime alla vista della madre ferita, e la bava rossa alla bocca di tia Antonia e la sicura angoscia in casa, per l'attesa che si prolungava. «Andiamo?», disse.

Il dottor Murtas fece di sì, con la testa. «Cinque minuti, andiamo, - rispose affacciandosi a vedere la pioggia. Non mostrava fastidio, per la chiamata, ma neanche sollecitudine. – Sei parente di Irde, tu?»

«No, - Sonetàula disse. – Vicini e amici, soltanto».

«E ti chiami?»

«Zuanne Malune».

«Figlio di Egidio?»

Sonetàula annuì senza parlare. Sentiva ora una voce concitata, si volse, il barbiere gli gridava: «E te ne stai qui a pisciarmi il luogo, brutto bastardo! E a spiare. Via, fuori!»

Stupito, il maresciallo disse: «Ma no. Perché così?»

Medas era livido, con furore gli altri non riuscivano a spiegarsi, così improvviso. Agitava una mano sotto il mento del bambino e sempre ripeteva: «So io, so io perché!»

Bianco di paura, Sonetàula smise di strizzare il berretto. «Io...», soltanto riuscì a dire. Aveva la gola chiusa, dallo sbalordimento. E anche gli altri si guardavano sorpresi. Il maresciallo disse: «Con un bambino, diamine!... E di punto in bianco... Ehi, che ti prende? – Entrò un tuono, nell'aria smorta lievitava adesso polvere di calcinaccio. – Si può sapere allora cosa diavolo ti... - col dito su picchiava sul cervello. – Sei impazzito?» Di nuovo curvo a rimettere il fondo della sedia a posto, Anania Medas lasciò passare del tempo. «Un'altra volta... - poi disse. Sembrava tornato alla calma. – Ne parliamo un'altra volta, a quattr'occhi...»

Un lampo lungo riempì la bottega di luce bianca, nessuno parlò più: nei muri le ombre ballavano fatte svelte dal vento sulla fiamma del lume a carburo.

Poi un altro bagliore e uno schianto, ma stavolta con puzza di polvere bruciata. E Anania Medas a terra, steso davanti alla sedia. Aveva sangue alla bocca, rantolava. Gli occhi erano di gesso, sgranati.

Tutti ora se ne stavano impietriti, con gelo nelle vene, e non sapevano dove muoversi, che dire. Finché, forzandosi al dominio di sé, il maresciallo guardò fuori: silenzio e buio. «Miserabili!», nervosamente disse. Interrogava con lo sguardo il medico, chino ad ascoltare il cuore del ferito. Capi, stese un asciugamano sulla faccia del morto e scuoteva la testa, il pensiero agli altri uccisi a Orgiadas nei primi soli due mesi del '37.

Mereu così traduce il primo capitolo del romanzo:

1 VICOLO PAESE-Est.notte

La Mdp precede il volto in corsa di un bambino. Piove a dirotto con

TUONI e FULMINI

Il bambino offre il viso all'acqua senza mai rallentare la sua corsa. Di tanto in tanto, per ripararsi dallo scroscio, guadagna con le spalle il muro e i pochi ballatoi che si aprono sul vicolo. Quando è all'altezza di un enorme portale comincia a

BATTERE

forte sul legno.

Si sporge dall'architrave in attesa di una risposta.

Dalle finestre non arriva alcun segnale.

Senza indugiare oltre, il bambino, riprende la sua corsa.

Avanza trafelato e scalzo senza una meta precisa guardandosi continuamente intorno. L'acqua lo ha reso completamente fradicio rivelandone il corpo esile e minuto. Non ha più di dieci o undici anni. Il suo nome è Zuanne Malune ma tutti a Orgiadas lo conoscono con quello di Sonetaula.

Alla prima biforcazione il bambino sceglie d'istinto il viottolo che precipita verso la piazza.

2 PIAZZA PAESE-Est.notte

Lo vediamo entrare nell'ambulatorio, in una bettola, nella casa del Fascio. Dopo un ultimo strenuo tentativo attraverso il portone della chiesa torna a piroettare in mezzo alla piazza allentando visibilmente l'andatura.

Gli occhi si aggirano rassegnati mentre l'acqua continua a grondare dai capelli cancellando anche le lacrime che adesso hanno preso a scendere per la rabbia. Si morde il labbro, se lo tormenta con stizza, come se i destini del mondo e la vita intera avessero preso di colpo a dipendere da lui. Accelera nuovamente il passo...

3 BOTTEGA BARBIERE-Est/int.notte

Lo ritroviamo completamente zuppo nella bottega del barbiere Anania Medas. Fa fatica a riprendere fiato, a ritrovare le parole.

L'uomo che ha davanti, il dottor Murtas, seduto su una panca col giornale in mano, lo anticipa quasi infastidito, prevedendo già il motivo della visita.

Nella prima pagina del romanzo, l'omissione dell'articolo indeterminativo *un* davanti a *rumore* e la brevità del periodo rendono la drammaticità del momento, funestato dal temporale, presagio della disgrazia che si sta per consumare. Sonetàula entra in scena introdotto da una descrizione che rimanda alla sua povera

condizione: «Scalzo com'era abituato ad essere», con l'aggettivo *scalzo* in posizione iniziale, che adempie una funzione predicativa. Tale costrutto è impiegato frequentemente dall'autore, per descrivere i personaggi sul piano morale ma soprattutto fisico e prossemico. Frequenti le ellissi e gli ablativi assoluti con funzione temporale, che conferiscono dinamicità e agilità alla prosa "cinematografica" di Fiori: «pioveva con vento»; «fatto un inutile giro da casa». Il medico è *di parlata lenta*, caratteristica che manterrà anche nella versione televisiva. Manca il riferimento allo sparo, attenuato dalla perifrasi «schianto [...] con puzza di polvere bruciata» che allude al colpo di arma da fuoco che ammazza il barbiere.

Le indicazioni di scena, lunghe e articolate, costituiscono l'ossatura dell'impianto scenico concepito da Mereu, perché contestualizzano l'azione e danno informazioni sulla gestualità, la mimica e lo stato d'animo dei personaggi. Nel testo originale è significativo l'accostamento dei colori a determinati elementi, materiali e incorporei: la luce è verdognola, la saliva di Antonia è rossa, il medico è «giallo di malaria», Sonetàula è «bianco di paura» (p. 9) e in un altro brano è «bianco come il latte» (p. 21); l'attenzione per la varietà cromatica si attenua nella sceneggiatura – la saliva rossa si trasforma in sangue nella battuta di Sonetàula – nella quale la componente acustica ha la meglio su quella visiva.

Lo stile della sceneggiatura risulta a tratti più pomposo e letterario rispetto a quello del romanzo⁹⁸, e non mancano costruzioni ricercate come «offre il viso all'acqua», parole come *scroscio* e *ballatoi*, al posto dei più comuni *pioggia* e *balconi*. La selezione aggettivale è ricercata: *esile* e *minuto* (il bambino); *strenuo* (il tentativo); *rassegnati* (gli occhi). Gli aggettivi che rendono lo stato d'animo di Sonetàula sono disposti in ordine crescente, a formare una climax: *turbato*, *angosciato*, *attonito*. Lo sceneggiatore indugia su particolari talvolta accessori ripresi dal testo originale e amplificati, come la descrizione dell'arrivo di Sonetàula alla bottega di Anania Medas e l'uso della coppia di aggettivi *trafelato* e *scalzo* che mettono in risalto la disperazione del ragazzo e l'urgenza della visita. Il nome e il soprannome del ragazzo sono introdotti da Mereu nel corpo dell'indicazione scenica ma solo il nome, Zuanne Malune, è sottolineato; anche i nomi di Anania Medas e del

⁹⁸ ANGIONI (1977: 34) sostiene che il suo «periodare [...] è comunque sempre [...] piuttosto magniloquente, non nel senso esagerato e fastoso, bensì lapidario e sentenzioso, solenne». Secondo lo studioso «si vuole così rendere anche la, vera o presunta, sentenziosità e solennità del parlare e del periodare sardo», messa in luce non solo dalla ricorrenza di costrutti con funzione predicativa e di incisi, ma anche dall'abbondanza di proverbi, modi di dire, espressioni idiomatiche, sulle quali torneremo più avanti.

dottor Murtas sono sottolineati, per rimarcare il fatto che sono le *dramatis personae* coinvolte nella scena.

Riportiamo di seguito i turni dialogici:

Sceneggiatura, ss. 1-5, pp. 6-17	Film, min. 0:01 - 5:00
<p>DOTTOR MURTAS Che c'è?</p> <p><i>Sonetaula ci mette un po' a organizzare il suo discorso secondo la dovuta urgenza.⁹⁹</i></p> <p>SONETAULA Tia Antonia...sembra morta... è caduta...con l' acqua...l' acqua...</p> <p>SONETAULA ...l' ha scivolata...l' acqua e ha sbattuto la testa a terra...a una pietra</p> <p>DOTTOR MURTAS <i>(con calma)</i> Antonia!?!...</p> <p>DOTTOR MURTAS <i>(con calma)</i> ...Antonia chi?</p> <p>SONETAULA <i>(al dottore)</i> La moglie di Tiu Luigi Irde</p> <p>MARESCIALLO Ti ha mandato lui?</p> <p>DOTTOR MURTAS Adesso andiamo... stai lì un momento</p> <p>MARESCIALLO <i>(a Sonetaula)</i> È in paese?</p> <p>MARESCIALLO <i>(cambiando tono)</i> Ti sei preso una bella rinfrescata</p> <p><i>Anania cerca di riportare l'attenzione del carabiniere verso le cartoline.</i></p> <p>ANANIA <i>(rivolto al le cartoline)</i> Che ne dite maresciallo</p> <p>MARESCIALLO</p>	<p>ANANIA MEDAS Abarra frimmu incue/ eh! Mi racumandu/ non ti movas//¹</p> <p>DOTTOR MURTAS Che c'è?</p> <p>SONETÀULA Zia Antonia è caduta/ dotto' / sembra morta/ ha sbattuto la testa a una pietra//</p> <p>DOTTOR MURTAS Antonia?! Antonia chi?</p> <p>SONETÀULA La moglie di tziu Luigi Irde//</p> <p>MARESCIALLO Ti ha mandato lui? <i>(Sonetàula scuote il capo)</i> Ti sei preso una bella rinfrescata//</p> <p>ANANIA MEDAS Marescia' / che cosa le sembrano queste cartoline? Le piacciono?</p> <p>MARESCIALLO</p>

⁹⁹ Corsivo nostro.

<p>Dategli un asciugamano</p> <p>ANANIA Ci pensate voi?</p> <p><i>Il maresciallo ha ripreso a girarsi tra le mani le cartoline...</i></p> <p>MARESCIALLO (<i>fuori campo</i>) Non mi dite che li dovete usare tutti quanti oggi</p> <p>MARESCIALLO (<i>quasi prendendosi gioco</i>) Le avete imparate ad Ustica anche queste...</p> <p>ANANIA A Ustica e a San Giuliano del Sannio... Anania si anima quando vede il maresciallo finalmente interessato.</p> <p>ANANIA (<i>con un po' di prosopopea</i>) ...a tosare lo sapevo già da prima, ma pecore, non uomini... ci ho dovuto fare l' abitudine... anche al ministro quando veniva... ...quattro anni ci ho fatto senza avere colpa di niente... e poi?... al ritorno... neanche il gregge c' era più ...perso... tutto morto e rubato</p> <p>DOTTOR MURTAS Asciugategli anche le spalle</p> <p>SONETAULA (<i>al medico</i>) Ha buttato il sangue dalla bocca ...e non parla più</p> <p>DOTTOR MURTAS Adesso andiamo, fra poco andiamo stai lì un momento...</p> <p>DOTTOR MURTAS (<i>ad Anania</i>) E adesso cosa pensate di fare? ...rimanete a Orgiadas?</p> <p>ANANIA Anche che lo voglio...e dove vado?</p> <p>DOTTOR MURTAS Dove vuoi tu... lontano da qui...</p> <p>DOTTOR MURTAS in Spagna...non ti piacerebbe andare in Spagna?</p>	<p>E dategli un asciugamano//</p> <p>MARESCIALLO Le avete imparate a Ustica/ anche queste?</p> <p>ANANIA MEDAS Marescia'/ ad Ustica e a San Giuliano del Sannio/ tosare lo sapevo già da prima/ ma pecore/ non uomini//</p> <p>DOTTOR MURTAS E ADESSO cosa pensate di fare/ rimanete a Orgiadas?</p> <p>ANANIA Eh/ anche che lo voglio// e dove vado?</p> <p>DOTTOR MURTAS Ma dovunque/ lontano da qui//</p> <p>SONETÀULA Dotto'/ andiamo?</p> <p>DOTTOR MURTAS Per esempio/ Ispagna//</p>
---	--

<p><i>Sonetaula, sentendo quel nome di quel luogo lontano, si volta a sentire.</i></p> <p>ANANIA (<i>fuori campo</i>) In Spagna!?</p> <p>ANANIA Davvero pensate che è possibile?</p> <p><i>Sonetaula ritrae il capo e...</i></p> <p>DOTTOR MURTAS (<i>fuori campo</i>) Certo che è possibile...c'è l'arruolamento volontario per la Spagna questa settimana...leggete</p> <p>DOTTOR MURTAS (<i>fuori campo</i>) ...ci può andare chiunque</p> <p>MARESCIALLO (<i>fuori campo</i>) C'è solo da decidere... da che parte stare... Sonetaula guarda i ragazzi attonito. Vediamo il suo viso schiacciato sul vetro della bottega di Anania direttamente dalla strada...</p> <p>SONETAULA Antò...Antò...Antoni...</p> <p>SONETAULA Andiamo?</p> <p>DOTTOR MURTAS Cinque minuti e andiamo</p> <p>DOTTOR MURTAS Sei parente di Irde tu?</p> <p>SONETAULA Vicini di casa...e amici...</p> <p>DOTTOR MURTAS Come ti chiami?</p> <p>SONETAULA Zuanne... Malune...</p>	<p>SONETÀULA Dotto'?</p> <p>DOTTOR MURTAS Sì/ eh.../ adesso andiamo/ cinque minuti//</p> <p>ANANIA Dotto'?</p> <p>DOTTOR MURTAS Mh?</p> <p>ANANIA Ma// davvero credete che è possibile?</p> <p>DOTTOR MURTAS Ma certo che è possibile! Guarda qua/ guarda// guerra in Ispagna/ arruolamento dei nostri connazionali/ tu ti arruoli ed è fatta/ eh// è tanto semplice! Eh/ guarda qua/ guarda!</p> <p>SONETÀULA Dotto'/ andiamo?!</p> <p>DOTTOR MURTAS Sì/ sì/ cinque minuti e andiamo/ eh// tu sei parente di Tirde?</p> <p>SONETÀULA No/ vicini di casa e amici//</p> <p>DOTTOR MURTAS Ah! E.../ e come ti chiami?</p> <p>SONETÀULA Zuanne Malune//</p>
---	--

<p> DOTTOR MURTAS Sei il figlio di Egidio? </p> <p> ANANIA E ti che enis a cue a mi pissare su locu ...cane de isterzu... <i>(E te ne vieni qui a pisciarmi il posto ...cane...)</i> </p> <p> ANANIA Ieo ti morzo...ti creppo si no mi naras chie t' a' mandau, bruttu cane <i>(Io ti ammazzo... ti uccido...se non mi dici chi ti ha mandato...brutto cane)</i> </p> <p> MARESCIALLO <i>(urla fuori campo)</i> Oooohhhh!oooohhh! ...ma no perché così </p> <p> ANANIA Lo so io perché...lo so io </p> <p> ANANIA Chie t' a' mandau...erme <i>(Chi ti ha mandato...verme)</i> </p> <p> SONETAULA Lassaemi istare <i>(Lasciatemi stare)</i> </p> <p> MARESCIALLO <i>(fuori campo)</i> Oooohhhh!...oooohhhh! Ma ti sei impazzito... </p> <p> MARESCIALLO Che diamine!... con un bambino ti metti ...che ti prende </p> <p> ANANIA Ne parliamo un'altra volta... </p> <p> MARESCIALLO Ma si può sapere cosa ti passa per la testa </p> <p> ANANIA Ne parliamo un'altra volta...a quattr' occhi </p> <p> ANANIA <i>(a se stesso)</i> ...quando non c'è nessuno ne parliamo. </p>	<p> DOTTOR MURTAS Malune? Il fi.../ il figlio di Egidio? </p> <p> ANANIA E ti nche benis inoche a mi pisciae su locu?! Baidinde che ti sperdu!² </p> <p> MARESCIALLO Fermo! FERMO! Ma che ti piglia? Vuoi metterti con i ragazzini? Stai fermo qui! Fermo! E smettila! </p> <p> ANANIA Chie ti at mandau? Deu ti cherpu! Chie ti at mandau? Chie t'at mandau? Chie...?³ </p> <p> MARESCIALLO Ma sei impazzito?! Fermo! Fermo/ fermo! </p> <p> ANANIA Marescia'/ lo so io/ marescia'/ ne parliamo un'altra volta/ marescia'/ quando non c'è nessuno/ marescia'// </p>
---	--

	Sottotitoli: ¹ Stai lì, non muoverti! ² E hai pure il coraggio di venire qui? Vattene! ³ Ti ammazzo! Chi ti ha mandato?
--	--

Entrando nello specifico delle battute, notiamo subito che la lingua impiegata dai personaggi è l'italiano; le battute riprendono il discorso diretto del romanzo, sia nella costruzione sintattica e nella punteggiatura che nella scelta lessicale:

Romanzo	Sceneggiatura	Film
«Tia Antonia... - [...] - tia Antonia sembra morta... l'hanno spinta le acque... è scivolata picchiando forte la faccia su una pietra a punta...»	Tia Antonia...sembra morta... è caduta...con l' acqua...l' acqua... [...] ...l' ha scivolata...l'acqua e ha sbattuto la testa a terra...a una pietra	SONETÀULA Zia Antonia è caduta/ dotto'/ sembra morta/ ha sbattuto la testa a una pietra// [...]
«La moglie di <i>tiu</i> Luigi Irde...»	SONETAULA (<i>al dottore</i>) La moglie di <i>Tiu</i> Luigi Irde	SONETÀULA La moglie di <i>tziu</i> Luigi Irde//

Romanzo	Sceneggiatura	Film
Sei parente di Irde, tu?»	DOTTOR MURTAS Sei parente di Irde tu?	DOTTOR MURTAS Sì/ sì/ cinque minuti e andiamo/ eh// tu sei parente di Irde?
«No, - Sonetàula disse. - Vicini e amici, soltanto».	SONETAULA Vicini di casa...e amici...	SONETÀULA No/ vicini di casa e amici//
«E ti chiami?»	DOTTOR MURTAS Come ti chiami?	
«Zuane Malune».	SONETAULA Zuane... Malune...	DOTTOR MURTAS Ah! E.../ e come ti chiami?
«Figlio di Egidio?» Sonetàula annuì senza parlare.	DOTTOR MURTAS Sei il figlio di Egidio? Il bambino timidamente fa un cenno col capo	SONETÀULA Zuane Malune// DOTTOR MURTAS Malune? Il fi.../ il figlio di Egidio?

La prima battuta di Sonetàula riproduce perfettamente il discorso originale, anche nell'incedere zoppicante della sintassi e nell'effetto di titubanza ottenuto tramite l'uso ripetuto dei puntini di sospensione. Un tentativo di mimesi

dell'italiano popolare (o forse un refuso?) è ravvisabile nella costruzione della frase «l'acqua...l'ha scivolata», dove il verbo scivolare è impiegato con valore transitivo (“la pioggia ha scivolato *tia* Antonia”). L'appellativo di cortesia *tia* anteposto al nome di Antonia Irde ricalca l'abitudine dei sardi di designare le persone di una certa età, a prescindere dal grado di parentela, con il titolo *tiu/tia*. È indicato in corsivo in entrambi i testi: se non ci si stupisce di trovarlo nel testo di Fiori¹⁰⁰, colpisce che Mereu l'abbia ripreso tale e quale nella sceneggiatura (anche il nome di Luigi Irde è preceduto da *tiu*). Il termine indubbiamente risalta nel contesto della pagina – è l'unico scritto in corsivo insieme ai *parentheticals* – e crea un forte legame con il testo originale. Ma perché il regista sceglie di scrivere in corsivo l'appellativo di cortesia e non rispetta l'accento grave sul nome di Sonetàula? La scena è scritta in italiano, e il regista interviene in maniera minima, quasi impercettibile sui dialoghi originali per trasportarli nella sceneggiatura.

¹⁰⁰ La forma è presente anche nell'edizione Canesi, a rimarcare la peculiarità grafica, semantica e culturale.

Romanzo	Sceneggiatura	Film
«E te ne stai qui a pisciarmi il luogo, brutto bastardo! E a spiare. Via, fuori!»	ANANIA E ti che enis a cue a mi pissare su locu ...cane de isterzu... (<i>E te ne vieni qui a pisciarmi il posto ...cane...</i>)	ANANIA E ti nche benis inoche a mi pisciae su locu?! Baidinde che ti sperdu! (E hai pure il coraggio di venire qui? Vattene!)
«Ma no. Perché così?»	ANANIA Ieo ti morzo...ti creppo si no mi naras chie t' a' mandau, bruttu cane (<i>Io ti ammazzo... ti uccido...se non mi dici chi ti ha mandato...brutto cane</i>)	
«So io, so io perché!»	MARESCIALLO (<i>urla fuori campo</i>) Oooohhhh!oooohhh! ...ma no perché così	MARESCIALLO Fermo! FERMO! Ma che ti piglia? Vuoi metterti con i ragazzini? Stai fermo qui! Fermo! E smettila!
	ANANIA Lo so io perché...lo so io	
	ANANIA Chie t' a' mandau...erme	ANANIA Chie ti at mandau? Deu ti cherpu! Chie ti at mandau? Chie t' at mandau? Chie...? (Ti ammazzo! Chi ti ha mandato?)
«Con un bambino, diamine!... E di punto in bianco...[...] Ehi, che ti prende?»	MARESCIALLO (<i>fuori campo</i>) Oooohhhh!...oooohhhh	
	MARESCIALLO Che diamine!... con un bambino ti metti ...che ti prende	MARESCIALLO Ma sei impazzito?! Fermo! Fermo/ fermo!
«Ne parliamo un'altra volta, a quattr'occhi...»	ANANIA Ne parliamo un'altra volta...	
«Un'altra volta... [...]	ANANIA Ne parliamo un'altra volta...a quattr'occhi	ANANIA Marescia'/ lo so io/ marescia'/ ne parliamo un'altra volta/ marescia'/ quando non c'è nessuno/ marescia'/
	ANANIA (<i>a se stesso</i>) ...quando non c'è nessuno ne parliamo Ma ti sei impazzito...	

Dall'italiano si passa al sardo quando Sonetàula pronuncia il suo nome: Zuanne Malune. Questo scatena l'ira incontrollata di Anania Medas che gli scaglia addosso una sedia impagliata – particolare aggiunto da Mereu che movimentata la scena e la carica di violenza. L'uso del sardo da parte di Anania e del ragazzo sembra voler escludere il medico e il maresciallo, che rappresentano le istituzioni e la legge e che quindi parlano la varietà alta, l'italiano. Il sardo, inoltre, è legato all'offesa

subita da Anania e alla rivalità con Egidio Malune. L'invettiva di Anania Medas contro Sonetàula – «E te ne stai qui a pisciarmi il luogo» – è chiaramente ricalcata sull'espressione sarda *pisciare su locu/pisciai su logu*, che significa 'appettare l'ambiente' (*logu* equivale a un generico 'posto' in italiano regionale sardo) e, in senso figurato, 'guastare l'umore a qualcuno'. La traduzione offerta dai sottotitoli – «e hai pure il coraggio di venire qui?» - non ha la stessa carica espressiva dell'originale. È mantenuto il discorso sulla guerra in *Ispagna*, con conservazione della vocale prostetica come nel romanzo. Il connettivo *anche che* impiegato da Anania nella battuta «*anche che* lo voglio» potrebbe essere un influsso del sardo *puru chi*, 'anche se'; l'uso dell'indicativo pro congiuntivo nel turno successivo - «davvero credete che è possibile» - è invece da ascrivere all'italiano dell'uso medio, come anche il verbo *pigliare*, di registro inferiore rispetto al sinonimo *prendere*¹⁰¹ dell'originale. Frequenti le interiezioni con funzioni esclamativa e rafforzativa (*eh; ah*); numerosi sono anche gli allocutivi tronchi impiegati da Sonetàula e da Anania Medas: *dotto', marescia'*. È in sardo l'unico *che* polivalente dell'intero scambio dialogico: *baidinde che* ti sperdu. La ripetizione dell'imperativo *guarda* nella battuta del dottor Murtas simula la spontaneità e la forza icastica del parlato; i deittici - personali, spaziali e temporali - si ritrovano in quasi tutti i turni: *adesso; qui; qua; queste; lui; tu; io; ti*; e gli avverbi sardi *incue* e *inoghe*.

V.3.3 L'incipit della versione cinematografica

La versione cinematografica di Sonetàula si apre con una sequenza più audace, sia nel contenuto che nel linguaggio proposto, laddove il termine *linguaggio* è inteso nella doppia accezione, linguistica e filmica. La prima scena mostra, infatti, il primo piano di Zuanne Malune immerso nel buio della stanza; i rumori che giungono dal fuori campo alludono chiaramente a un rapporto sessuale consumato dai genitori nella stanza accanto, come si evince dalle didascalie della sceneggiatura:

¹⁰¹ SABATINI (1985: 170).

Romanzo, p. 11	Sceneggiatura, s. 6, p. 17
Continuò ancora un poco a rivoltarsi sulla stuoia, estenuato dalla fatica spesa a cercare, quasi con furia, il sonno. Le tempie gli si erano indolenzite. Bisognava aprire gli occhi, per trovare nelle cose intorno un riparo <u>alle opprimenti fantasie del dormiveglia</u> . E Sonetàula lo fece, subito provando sollievo. Si mise supino, le mani annodate dietro la nuca.	Sonetaula è a letto. Non riesce a dormire. Guarda in alto, fisso, verso.....il graticcio di canne che tiene la volta. Qualcosa lo turba. Nella stanza si sentono di tanto in tanto dei GEMITI

Secondo Pittalis, Mereu opera uno «spostamento dell’asse centrale della narrazione dalla Sardegna al dramma di un antieroe»¹⁰²; nella sceneggiatura, le «opprimenti fantasie del dormiveglia» - sottolineate nella pagina del romanzo - si concretizzano nell’amplesso dei genitori, immaginato, intuito dal ragazzo, e il fuori campo assume una forza ancora maggiore perché i gemiti sono accostati acusticamente al volto di Sonetàula ripreso in primissimo piano. La scritta in sovraimpressione ci informa che la vicenda si svolge a Orgiadas, in Sardegna, nel 1938: il motivo di tale spostamento dell’asse temporale è chiarito nel brano del romanzo che qui riportiamo integralmente per consentire il confronto con la sceneggiatura e i dialoghi del film che seguono nella tabella. Protagonisti di questa prima scena sono Sonetàula e suo padre Egidio a poche ore della partenza di quest’ultimo per Ustica.

S, 11-13

Pian piano, per venirgli vicino, prese a strisciare sulla schiena sino all’orlo del giaciglio. Ora, allungando un braccio, poteva arrivare a sfiorargli una guancia. Con cautela, attento a non svegliarlo, posò dolcemente la sua sulla mano di lui, in una lieve carezza. Se la sentì stringere forte ed ebbe un tuffo al cuore: era contento di sentirsi prendere la mano così, le dita intrecciate.

«Che hai ragazzo, non dormi?»

«Sì, babbo, dormo... ora dormo... - ma il desiderio di far domande presto lo vinse. - Non tornerete nemmeno con la stagione buona?»

Egidio Malune non rispose subito. Strinse più vigorosamente la mano del figlio, disse infine:

«Questa volta no... Il lavoro lungo, deve durare tre anni, tre anni filati questa volta... E per tre anni...» Non finì la frase.

«È la prima volta, - osservò Sonetàula, - che vi capita di stare tanto tempo lontano da casa...»

¹⁰² PITTALIS (2014: 48).

Ancora l'uomo stette senza rispondere. Con ritardo disse: «Lo so... ma così vuole il contratto: da questo marzo alla primavera del '41... - C'era un velo, nella sua voce. - E adesso dormi... Se stai a pensarci troppo... Dormi, passerà...». Fu tuttavia lui, dopo un poco, a rompere il silenzio dicendo: - **Zua'**, senti... - Esitò un istante prima di chiedere: - Di quel fatto di un anno fa... Anania il barbiere, dico... neanche ti ricordi *se lo sparatore zoppicava?*»

«**No. Ve l'ho detto, voltavo le spalle alla porta, al momento dello sparo...**»

«Immaginavo che... - Si interruppe. E cambiando in fretta discorso: - **Ti raccomando Maddalena, Zua'**. Ora che non ha più madre e **Luigi viene con me e il nonno deve starsene al monte**, a guardare le bestie, lei si sposta qua. Vivrete assieme, e tu... Capito, Zua'?... **come una di casa, lei qua dovrà sentirsi...**»

Annuendo, Sonetàula strinse la mano sul polso del padre. Rimase a lungo in silenzio. Poi chiese: «**È molto lontano, ba', dove andate voi?**»

«Il tempo di arrivarci stanchi. Treno, nave, ancora ferrovia e corriera... Sarà un viaggio faticoso... Dormiamo, ora».

Ma sempre i pensieri continuavano ad andare a tornare nel cervello di Sonetàula uguali a unghie affilate. E di stare zitto non gli riusciva. Debolmente, con voce che gli tremava, disse:

«**Ho paura, ba'...**»

«**Paura di che?**»

«**Non so...** questo vostro viaggio...»

«Il mio viaggio, sì. Ma paura perché?»

Perché? Sonetàula si trovò a non saper dire con chiarezza il motivo del suo turbamento. Più che di uomo, era cresciuto figlio di bosco e di pecora, nei lunghi silenzi del Monte Entu. A vedere il babbo di sfuggita e a grandi intervalli, aveva fatto ormai l'abitudine. Perché dunque stavolta, al pensiero dell'imminente commiato, era assalito dall'inquietudine.

Sceneggiatura, s. 6, pp. 18-23	Film, mm. 02:07-05:05
EGIDIO MALUNE Dedde ite b'ade... puite non ti dromisi? <i>(Che hai ragazzo... perché non dormi?)</i>	EGIDIO E ita b'at? Poite non ti dromis? ¹
SONETAULA Ia mi drommo ba', commo ia mi drommo <i>(Adesso dormo ba'...adesso dormo)</i>	SONETAULA Ei/ commo ja mi dormo ba'/ commo dormo// ²
SONETAULA Po tundere a torraisi? <i>(Tornerete per la tosatura?)</i>	SONETAULA Pro tündere a torrades? ³
EGIDIO MALUNE Non disco...custa orta ba cosa meda de achere, b'an a cherrere tres annos bonos... po che lu achere tottu su travallu...	EGIDIO Boh/ non l'isco/ pro fàchere custu traballu b'ant a chèrrere tres annus// ⁴

<p><i>(Non so...questa volta c'è molto da fare, ci vogliono tre anni buoni per fare tutto il lavoro...)</i></p> <p>SONETAULA Tottu custu tempusu?... <i>(Tutto questo tempo?)</i></p> <p>EGIDIO MALUNE Ane postu osi in su papiru ...drommiti commo <i>(Hanno messo così nel contratto...dormi adesso)</i></p> <p>EGIDIO MALUNE <i>(fuori campo)</i> Zua'...</p> <p>SONETAULA Eh?... <i>(Si?...)</i></p> <p>EGIDIO MALUNE A ti l'amentas sa orta ca iana isparau ...su arvieri...a Anania Medas... a ti l'amentas?... <i>(Ti ricordi della volta che hanno sparato...il barbiere...a Anania Medas... te lo ricordi?...)</i></p> <p>SONETAULA Eh... <i>(Si...)</i></p> <p>EGIDIO MALUNE A ti l'amentas si idi toppu su c'ade isparau? <i>(Ti ricordi se era zoppo quello che ha sparato)</i></p> <p>SONETAULA Bo' l' appo narau ca ippi palas a sa enna cando ane isparau... <i>(Ve l' ho detto che ero di spalle alla porta quando c' è stato lo sparo)</i></p> <p>SONETAULA Puite ba'?' <i>(Perché ba'?)</i></p> <p>EGIDIO MALUNE Nudda nudda...ammentati ...a dares cara a Madalena da commo issusu si che enidi aneconde a bivere... su mannoi non li podede dare cara ca che este i su monte e su babbu este beninde</p>	<p>SONETAULA Totu custu tempus?⁵</p> <p>EGIDIO E custu m'ane postu// drommidì commo/ eh//⁶</p> <p>EGIDIO Zua'...?⁷</p> <p>SONETAULA Eh?⁸</p> <p>EGIDIO A ti l'ammentas sa orta c'ane isparau a Anania Medas? Ah?⁹</p> <p>EGIDIO Issu/ topu fit su chi l'at isparau?¹⁰</p> <p>SONETAULA Bos l'apu nadu ca candu ane isparadu dèu fit in palas de sa janna//¹¹</p> <p>SONETAULA Proite?¹²</p> <p>EGIDIO Nudda nudda// Candu Maddalena se nche benit inoghe/ la depis trattare comenti chi siet de domo// l'ischis su babbu est beninde cun mecus// E Giobatta non li podet dare cara//¹³</p>
---	---

<p>chin mecus... <i>(Niente...niente...ricordati di avere cura di Maddalena adesso viene qui a vivere con noi il nonno non se ne può occupare perché su al monte e il padre sta venendo con me...)</i></p> <p>EGIDIO MALUNE <i>(fuori campo)</i> ...daeli cara che una de dommo...intesu <i>(...trattala come una di casa...intesi)</i></p> <p>SONETAULA Ba...illargu meda ch' este a nue depis andare? <i>(Ba'...è molto lontano il posto dove dovete andare?)</i></p> <p>EGIDIO MALUNE Die e mesa ona... <i>(Ci vuole un giorno e mezzo)</i></p> <p>EGIDIO MALUNE <i>(di spalle)</i> ...commo drommiti e no istese a be pessare <i>(Dormi adesso e non ci stare a pensare)</i></p> <p>SONETAULA <i>(debolmente prendendo coraggio)</i> Ba'... Volta nuovamente la testa verso il padre senza riuscire a vederlo. [...]</p> <p>SONETAULA <i>(con voce tremante)</i> Ba'...soe timmende...ba' <i>(...ho paura ba')</i></p> <p>EFISIO MALUNE Ell'a ite? <i>(Di che cosa?)</i></p> <p>SONETAULA Ca bo che depis andare <i>(Perché dovete andare via?)</i></p> <p>EFISIO MALUNE E puite ses timmende? <i>(E perché hai paura?)</i></p> <p>SONETAULA Bò...non disco <i>(Bò...no lo so)</i></p> <p>EFISIO MALUNE Pica e drommiti <i>(Dormi adesso)</i></p>	<p>SONETAULA Largu meda est a inue devides andare?¹⁴</p> <p>EGIDIO Eh/ b'at a chèrrere una die e mesu bona// [...] passare su mare//¹⁵</p> <p>SONETAULA Ba'... Sou timende//¹⁶</p> <p>EGIDIO Poite?¹⁷</p> <p>SONETAULA Ca bos ca devides andare//¹⁸</p> <p>EGIDIO E poite ses timende?¹⁹</p> <p>SONETAULA Boh/ non l'isco//²⁰</p> <p>EGIDIO Ah/ dromidi commo/ dòi//²¹</p>
--	---

	<p>Sottotitoli¹⁰³:</p> <p>¹ Che c'è? Perché non dormi?</p> <p>² Ora dormo, papà.</p> <p>³ Tornate per la tosatura?</p> <p>⁴ Boh, non lo so, c'è molto da fare. Per fare tutto il lavoro ci vogliono tre anni.</p> <p>⁵ Tutto questo tempo?</p> <p>⁶ Hanno previsto.</p> <p>⁷ Adesso dormi.</p> <p>⁸ Zuanne.</p> <p>⁹ Sì?</p> <p>¹⁰ Ti ricordi quando hanno sparato ad Anania Medas? Ti ricordi se era zoppo quello che ha sparato?</p> <p>¹¹ Ve l'ho detto che quando hanno sparato ero di spalle alla porta. Perché?</p> <p>¹² Niente, niente.</p> <p>¹³ Quando Maddalena verrà qui, devi trattarla come una di casa. Suo padre viene con me. E suo zio Giobatta non se ne può occupare.</p> <p>¹⁴ È molto lontano il posto dove dovere andare?</p> <p>¹⁵ Ci vuole un giorno e mezzo, bisogna attraversare il mare.</p> <p>¹⁶ Papà...Ho paura.</p> <p>¹⁷ Perché?</p> <p>¹⁸ Perché ve ne dovere andare.</p> <p>¹⁹ Perché hai paura?</p> <p>²⁰ Non so...</p> <p>²¹ Dormi adesso.</p>

¹⁰³ I sottotitoli, a cura della Laser Film srl, sono tratti dal DVD di *Sonetàula*, Lucky Red home video, ©2008.

Le parti del romanzo modificate nella sceneggiatura e nel film sono sottolineate, mentre quelle mantenute uguali o molto simili sono scritte in grassetto. L'indicazione della sceneggiatura riporta le stesse parole del testo originale, con una leggera modifica sintattica e lessicale nelle ultime frasi. Il tempo remoto diventa presente, il tempo della sceneggiatura¹⁰⁴.

Romanzo: Con cautela, attento a non svegliarlo, posò dolcemente la sua sulla mano di lui, in una lieve carezza. Se la sentì stringere forte ed ebbe un tuffo al cuore: era contento di sentirsi prendere la mano così, le dita intrecciate.

Sceneggiatura: Con cautela, facendo attenzione a non svegliarlo, posa la mano sulla mano di lui, in una lieve carezza. Se la sente stringere forte...la mano del padre si intreccia energicamente a quella del figlio...e subito il viso del bambino tradisce un tumulto, un tuffo al cuore...

L'enfasi sull'emotività scompare nel testo filmico in cui non si ha mai contatto tra padre e figlio; la stanza è immersa nell'oscurità e a malapena si scorgono i profili dei loro corpi distesi sulle stuoie e i loro volti debolmente illuminati dalle luci di scena. La prima battuta è pronunciata da Egidio, preoccupato perché il figlio non ha ancora preso sonno. La cosa che colpisce è l'uso del sardo nei due testi per il cinema; nella colonna di destra sono riportati i turni dialogici trascritti dal film. Per la trascrizione, abbiamo ascoltato più volte la scena a velocità di riproduzione ridotta rispetto al normale e ho cercato le parole nel dizionario online di Mario Puddu per un controllo dell'ortografia. Non sempre infatti la grafia della sceneggiatura è affidabile, sia per la presenza di refusi – si veda, ad esempio, la modifica del nome di Egidio Malune in Efisio nella scena in oggetto – che per la mancanza di uno standard grafico condiviso per tutte le varietà di sardo¹⁰⁵.

Le battute della sceneggiatura “tradiscono” l'incertezza nella grafia di certi termini: i verbi *drommiri*, ‘dormire’, e *ammentare*, ‘ricordare’, scritti con bilabiale scempia e geminata; l'assenza dell'apostrofo dopo il pronome *dd(u)* in *disco* (*dd'isco*, non so). Sonetàula è interpretato da Francesco Falchetto, per la prima volta sullo

¹⁰⁴ Come scrive AIMERI (1998: 53), «la sceneggiatura deve essere lo specchio letterario di un film: e un film è *sempre* al tempo presente».

¹⁰⁵ Cfr. § II.2.1.

schermo, mentre Lazar Ristovski, già protagonista di *Underground* di Emir Kusturica (1998), è Egidio Malune. Il ragazzo, originario di Orotelli in provincia di Nuoro, si esprime correntemente nella sua varietà e si cala nella parte con naturalezza e spontaneità¹⁰⁶; l'attore serbo è doppiato in sardo da Giovanni Nonne di Fonni, il quale ha una piccola parte da comparsa all'inizio del film.

Gli interventi del regista sulla lingua del discorso diretto non si sono limitati al codice impiegato da padre e figlio ma hanno interessato anche l'aspetto contenutistico e concettuale dei dialoghi:

Romanzo	Sceneggiatura	Film
Non tornerete nemmeno con la stagione buona?	SONETAULA Po tundere a torraisi? (<i>Tornerete per la tosatura?</i>)	SONETAULA Pro tundere a torrades? (<i>Tornate per la tosatura?</i>)

Nella prima battuta, pronunciata da Sonetàula, «la stagione buona» dell'originale diventa il momento della tosatura delle pecore (*tundidura o tundimentu*¹⁰⁷), un vero e proprio rito della comunità agropastorale, che coincide con l'inizio dell'estate.

È la prima volta che vi capita di stare tanto tempo lontano da casa...	SONETAULA Tottu custu tempusu?... (<i>Tutto questo tempo?</i>)	SONETAULA Totu custu tempus? (<i>Tutto questo tempo?</i>)
--	--	---

La seconda battuta del ragazzo si trasforma in una domanda secca e decisa che denota lo stupore e il timore di Sonetàula nell'apprendere che il padre starà via tre anni; nel testo originale si avverte sì il dispiacere ma un velo di rassegnazione si deposita sui puntini di sospensione.

Lo so... ma così vuole il contratto: da questo marzo alla primavera del '41... E adesso dormi... Se stai a pensarci troppo... Dormi, passerà...	EGIDIO MALUNE Ane postu osi in su papiru ...drommiti commo (<i>Hanno messo così nel contratto...dormi adesso</i>)	EGIDIO E custu m'ane postu// (<i>Hanno previsto.</i>) Dromidi commo/ eh// (<i>Adesso dormi.</i>)
---	--	--

Il *contratto* menzionato da Egidio Malune nel romanzo diventa *su papiru* della sceneggiatura, per scomparire nella versione definitiva. Il periodo di tempo – «da

¹⁰⁶ Nonostante Falchetto avesse il copione, non era obbligato a ripetere le battute ma poteva improvvisare seguendo la traccia data da Mereu nella sceneggiatura. Abbiamo raccolto personalmente queste informazioni durante una chiacchierata con l'attore.

¹⁰⁷ Cfr. WAGNER (1950/c1996).

questo marzo alla primavera del '41» – non compare nei due testi successivi, che in linea generale tendono alla sinteticità e all'essenzialità delle informazioni.

<p>Di quel fatto di un anno fa... Anania il barbiere dico... neanche ti ricordi <i>se lo sparatore zoppicava?</i></p>	<p>EGIDIO MALUNE A ti l'amentas sa orta ca iana isparau ...su arvieri...a Anania Medas... a ti l'amentas?... <i>(Ti ricordi della volta che hanno sparato...il barbiere...a Anania Medas... te lo ricordi?...)</i> EGIDIO MALUNE A ti l'amentas si idi toppu su c'ade isparau? <i>(Ti ricordi se era zoppo quello che ha sparato)</i></p>	<p>EGIDIO A ti l'amentas sa orta ca ane isparau a Anania Medas? Ah? <i>(Ti ricordi quando hanno sparato ad Anania Medas?)</i> Issu/ tópu fit su chi l'at isparau? <i>(Ti ricordi se era zoppo quello che ha sparato?)</i></p>
---	---	---

In questa battuta, è omesso il riferimento temporale – «un anno fa» – a cui però rimanda implicitamente la scritta in sovraimpressione che appare all'inizio del film (*Orgiadas, Sardegna, 1938*). L'azione si svolge un anno dopo l'assassinio di Anania Medas, scena che, come abbiamo visto, è presente solo nella versione televisiva, più lunga e analitica, e perciò anche più strutturalmente vicina al romanzo. La seconda parte della battuta sostituisce il verbo *zoppicare* con l'aggettivo *zoppo* (*toppu/topu*); l'interrogativa è scritta in corsivo nel romanzo perché il claudicare dell'assassino è una condizione essenziale per svelarne l'identità e la colpevolezza. Nel romanzo, le informazioni che hanno rilevanza sul piano linguistico, narrativo e culturale sono scritte in corsivo¹⁰⁸, per dar loro risalto e conferire loro enfasi anche nella resa intonativa.

¹⁰⁸ Per completezza dei dati, riportiamo gli altri brani in corsivo: «Piuttosto, - disse Egidio Malune, - se vuoi farmi contento, il figlio di Battista Murrighile d'ora in avanti evitalo...» (S, 16); «Ha mandato a dire qualcosa, tuo padre, dal Continente?»/«Che sta bene. E non l'ha mandato a dire. *Scrive, babbo* -. Lo disse con importanza. Ne ha già scritto tre di lettere». (S, 19); Di nuovo una lunga pausa, dovete fare uno sforzo, e la sua voce era esitante, gli vacillava, per dire all'improvviso: «*Ti ha minacciato nessuno, Zua', dopo morto Anania Medas?*» (S, 24); Passò del tempo prima che Sonetàula dicesse: «*Ma intanto i sospetti che avete perché non li dite al maresciallo?*»/«Sei sulla strada sbagliata, Zua'», il nonno troncò netto./«*Ma sbagliata perché?*»/«Perché sì. *Gli era padre fratello figlio, al morto, il maresciallo?* E allora che c'entra lui? Non dev'essere immischiato, il maresciallo, Zua'... Mai immischiare la giustizia in cose nostre. Mai». (S, 26); «Ed ecco che l'uomo si mosse, *zoppicava*» (S, 45).

<p>Ti raccomando Maddalena, Zua'. Ora che non ha più madre e Luigi viene con me e il nonno deve starsene al monte, a guardare le bestie, lei si sposta qua. Vivrete assieme, e tu... Capito, Zua'?... come una di casa, lei qua dovrà sentirsi...</p>	<p>ammentati...a dares cara a Madalena da commo issusu si che enidi aneconde a bivere... su mannoi non li podede dare cara ca che este i su monte e su babbu este beninde chin mecus... (Niente...niente...ricordati di avere cura di Maddalena adesso viene qui a vivere con noi il nonno non se ne può occupare perché su al monte e il padre sta venendo con me...)</p>	<p>Candu Maddalena se nche benit inoghe/ la depis trattare comenti chi siet de domo// l'ischis su babbu est beninde cun mecus// E Giobatta non li podet dare cara// (Quando Maddalena verrà qui, devi trattarla come una di casa. Suo padre viene con me. E suo zio Giobatta non se ne può occupare)</p>
---	--	--

Nel discorso diretto di Egidio Malune (S, 12), ravvisiamo tre fenomeni interessanti:

- la tematizzazione del sintagma avverbiale nell'enunciato: «...*Come una di casa*, lei qua dovrà sentirsi...»;
- l'espressione *guardare le bestie* modellata sul sardo *casticare sas bestias*, nel senso di 'accudire, custodire il bestiame';
- l'allocutivo tronco *Zua'* per Zuanne.

Mereu prosciuga ulteriormente i dialoghi «secchi, sincopati»¹⁰⁹ di Fiori, ricchi di frasi nominali («Il tempo di arrivarci stanchi. Treno, nave, ancora ferrovia e corriera»; «Il mio viaggio, sì. Ma paura perché?»); tematizzazioni («come una di casa, lei qua dovrà sentirsi...»); allocutivi tronchi (*ba'*, *Zua'*). Volgendo ora l'attenzione ai sottotitoli del film, notiamo che il termine *babbo/ba'* è tradotto con *papà* in due occasioni: il primo è una «forma autoctona»¹¹⁰ diffusa in Sardegna e in altre regioni d'Italia (Toscana, Romagna, Umbria, Marche e Lazio settentrionale), mentre il secondo è un francesismo che dalla valle del Po in Piemonte si è poi propagato in altre regioni¹¹¹. Lavinio ha messo in evidenza la diffusione e l'uso dei due termini in Sardegna: a Cagliari ha registrato la presenza, pressoché paritaria, di entrambi; a Sassari prevale *babbo*, il cui impiego esclusivo è attestato a Nuoro. La studiosa motiva «la prevalenza di *babbo* [...] con il fatto che in tutte le varietà di sardo si ha *babbu*»¹¹². Nel sottotitolare il film, si è optato per la forma oggi giorno più diffusa in

¹⁰⁹ Cfr. PITTALIS (2014: 44); AJELLO (2000).

¹¹⁰ Cfr. PAOLI (2013) (<http://www.accademiadellacrusca.it/it/lingua-italiana/consulenza-linguistica/domande-risposte/nomi-padre>).

¹¹¹ Si rimanda alle definizioni del lemma nel dizionario online Treccani e nel Sabatini Coletti.

¹¹² LAVINIO (2013: 166).

italiano¹¹³, che deve la sua fortuna non solo a fattori di variazione linguistica ma anche alla trasmissione del termine attraverso i media. Nei sottotitoli, si dice che Giobatta Irde è lo *zio* di Maddalena, ma in realtà è il nonno (*mannoi* nella sceneggiatura). Da altre parti nel romanzo e nel film, il nome di Giobatta è preceduto dall'allocutivo di rispetto *tiu*, che però manca in questa scena.

V.3.4 I suoni del silenzio

Tra i suoni e i rumori che si ritrovano nell'intestazione delle indicazioni di scena troviamo anche il silenzio, la cui presenza è palpabile e pregnante lungo l'intero arco narrativo della sceneggiatura: ricorre come indicazione sonora nelle scene 6, 13, 18, 33, 43, 95, 106¹¹⁴, 122, 126 (due volte), 146 (due volte), 151. Il silenzio, in *Sonetàula*, ha sempre una funzione comunicativa. Sulla base del modello della comunicazione verbale di Roman Jakobson (1966), Gian Paolo Caprettini (1992) ha elaborato le linee di una possibile tipologia del silenzio, a ognuno dei quali corrisponde una funzione base:

Silenzio del mittente	Silenzio emotivo
Silenzio del destinatario	Silenzio conativo
Silenzio del contesto	Silenzio referenziale
Silenzio del messaggio	Silenzio poetico (o autoriflessivo) ¹¹⁵
Silenzio del contatto	Silenzio fatico
Silenzio del codice	Silenzio metalinguistico

Le esitazioni, le lunghe pause e i silenzi di *Sonetàula* contribuiscono a rafforzare le funzioni emotiva, conativa e poetica del silenzio in quanto elemento fortemente comunicativo e caratterizzante. Il «silenzio interattivo» si manifesta nella comunicazione tra emittente e ricevente, «ove, pur in mancanza di attività verbale, si ha comunque funzione segnica»¹¹⁶. Nel romanzo sono tanti i momenti nei

¹¹³ Cfr. PROIETTI (2013); PAOLI (2013).

¹¹⁴ Nella sinestesia SILENZIO LIMPIDO (p. 258).

¹¹⁵ «Silenzio dunque non produttore di atti linguistici, non assimilabile alla parola» (CAPRETTINI 1992: 175). Per uno studio interdisciplinare del silenzio e del linguaggio non verbale nei testi letterari, teatrali e cinematografici, cfr. POYATOS (2002).

¹¹⁶ BANFI (1999: 42-42). Sulle funzioni socio-contestuali e linguistiche del silenzio, si veda anche BAZZANELLA (2002). ROSSI (2003: 457n) accenna brevemente alle funzioni del silenzio nel cinema.

quali il ragazzo comunica senza parlare, con semplici gesti del capo e con il linguaggio del corpo. Se ne ritrova un'alta corrispondenza anche nella sceneggiatura:

S, pp. 7-10	Ss. 1-5, pp. 6-17
<p>Ancora trafelato, Sonetàula stette un poco senza parlare</p> <p>Sonetàula mosse piano la testa, per dire no.</p> <p>Di nuovo Sonetàula mosse la testa.</p> <p>Sonetàula annuì senza parlare.</p> <p>Bianco di paura, Sonetàula smise di strizzare il berretto. «Io...», soltanto riuscì a dire. Aveva la gola chiusa, dallo sbalordimento.</p> <p>[...]</p> <p>Tutti ora se ne stavano impietriti, con gelo nelle vene, e non sapevano dove muoversi, che dire. Finché, forzandosi al dominio del sé, il maresciallo guardò fuori: silenzio e buio.</p>	<p>Fa fatica a riprendere fiato, a ritrovare le parole.</p> <p>[...]</p> <p>Sonetaula ci mette un po' a organizzare il suo discorso secondo la dovuta urgenza.</p> <p>[...]</p> <p>Gli abiti borghesi del dottore e quel suo sguardo severo, distaccato, sembrano per un momento spegnergli le parole in bocca.</p> <p>[...]</p> <p>Sonetaula muove appena il capo, non troppo convinto.</p> <p>[...]</p> <p>Nuovamente guarda il medico in attesa di una risposta.</p> <p>[...]</p> <p>Il bambino fa ancora cenno di no col capo intuendo adesso, istintivamente, qualche insidia.</p> <p>[...]</p> <p>Sonetaula guarda il Dottor Murtas, angosciato. Gli pare un brutto sogno da cui non riesce ad uscire, questo non riuscire a farsi ascoltare.</p> <p>[...]</p> <p>Sonetaula gli si accosta, come a ricordargli la sua presenza.</p> <p>[...]</p> <p>Il bambino timidamente fa un cenno col capo.</p> <p>[...]</p> <p>Sonetaula assiste in silenzio, attonito, senza mai muoversi dal suo angolo. Adesso pare provare pena per Anania...</p>

La paura gioca un ruolo fondamentale nell'amplificazione del silenzio emotivo del ragazzo; spesso risponde con timidi cenni del capo perché le parole gli muoiono in gola. La sceneggiatura esaspera ulteriormente l'incapacità di Sonetàula di parlare in una situazione di forte disagio e tensione, e tanti sono i verbi e le perifrasi che esprimono il silenzio: fa fatica [...] a ritrovare le parole; ci mette un po' a organizzare il suo discorso; le parole gli si spengono in bocca; muove appena il capo; fa ancora cenno di no col capo; assiste in silenzio. A livello di suoni

intradiegetici, la sequenza è costruita in modo tale che le parti dialogate e quelle di silenzio si esaltino reciprocamente, creando una netta contrapposizione pieno/vuoto. In realtà il silenzio non è mai espressione dell'assenza di comunicazione, ma è la condizione necessaria perché questa abbia luogo; il silenzio in *Sonetàula* è attesa; è capacità di ascolto e di riflessione; è manifestazione della paura; è metafora della solitudine e dell'abbandono.

Considerata l'alta ricorrenza del termine (ne abbiamo contato sessantadue occorrenze) come indicatore delle funzioni emotiva, conativa, fàtica, poetica e referenziale del silenzio, la sceneggiatura di *Sonetàula* si configura come un testo profondamente intriso di silenzi – verbali, interiori, ambientali. “Silenzio” traduce in sardo l'aggettivo *mudu* impiegato dal regista in cinque turni di parola: due di Cicerone (s. 57, p. 146), uno di Sonetàula (s. 79, p. 197) e due di Gorinnari (s. 93, p. 246; s. 95, p. 252). Cinque imperativi risoluti che non ammettono replica. Cicerone ordina a Sonetàula di rimanere «a sa muda»¹¹⁷ - ‘fare silenzio’ - per non farsi sorprendere da Murrighile; e Gorinnari gli intima di «piantare sos contos»¹¹⁸ - ‘smettere di parlare’ - perché nessuno deve sapere dove sono passati. In entrambe le occorrenze il silenzio non è esplicitamente nominato ma è l'effetto ottenuto dagli atti perlocutivi.

Nel film, il silenzio fa da contrappunto sonoro ai «tempi lunghissimi del racconto che sembrano simulare i tempi di un passato lontanissimo»¹¹⁹. Come scrive Floris¹²⁰,

l'atmosfera drammatica che domina l'intera pellicola non è costruita, come ci si aspetterebbe, con ritmo serrato e riprese dinamiche. Viceversa, come un contrappunto visivo, tutto si svolge con una lentezza sorprendente. Le inquadrature sono lunghe, minimi e impercettibili i movimenti di macchina, il profilmico è tendenzialmente statico. Talvolta la narrazione pare addirittura fermarsi per lasciare allo sguardo la possibilità di scrutare i paesaggi aridi o sferzati dalla pioggia, le luci che si insinuano fra i rami nella fitta boscaglia, i corpi trasformati in vaghe *silhouette* nelle scene notturne. Lo spettatore si immerge in luoghi privi di azione, il tempo si dilata e lo sguardo si perde senza quasi percepire la durata delle sequenze.

¹¹⁷ Min. 37:08 del film.

¹¹⁸ Min.79:54. In sceneggiatura, s. 93, p. 246: Accabba sos contos.../non cherede a lischire/ mancu inue semus colaos (*Smettila di parlare... non bisogna neanche saperlo dove siamo passati*).

¹¹⁹ PITTALIS (2014: 53). Si veda inoltre ciò che scrive FOFI (2008) a proposito dei tempi lunghissimi del racconto filmico: «un film bello e insolito, controcorrente e per questo coraggioso, che ha il solo limite di una sorta di compiacimento per dei tempi lentissimi del racconto che vogliono mimare i tempi lentissimi del passato oggi incomprensibili per i nostri contemporanei».

¹²⁰ FLORIS (2009: 272).

Il silenzio in *Sonetàula* assolve a funzioni di tipo narrativo ed espressivo: è elemento che plasma ed esalta gli spazi, contrapposto al parlato che caratterizza i personaggi. Il silenzio svolge una chiara funzione drammatica, e l'inquadratura, capace di esaltare il significato delle parole, accentua ulteriormente il potere acustico e visivo del silenzio¹²¹.

Citando Manzoli, che ha studiato le funzioni della voce e del silenzio nel cinema di Pasolini,

è solo in contrapposizione ai vuoti impovvisi dei silenzi che la saturazione sonora può raggiungere quella concretezza che le consente di connettersi e di reagire con gli altri elementi che costituiscono l'immagine acustica del film. In questo senso, le cesure improvvise, gli improvvisi vuoti sonori, vere e proprie sospensioni del ritmo, sembrano nascondere talvolta quasi l'intenzione di voler far procedere il racconto secondo uno schema prosodico del tutto simile a quello del canto o della poesia.¹²²

Mereu è certamente sensibile all'attenzione per il silenzio e per i rumori della natura che pervadono il romanzo: il vento (p. 26; 44; 48), i belati delle pecore, i latrati dei cani, i tuoni, la pioggia sorreggono la colonna sonora del film¹²³, rarefatta ed eterea, senza il ricorso ad alcun commento musicale, fatti salvi «l'unico brano diegetico e la canzone¹²⁴ che accompagna i titoli di coda, non per niente una canzone di morte e di dolore»¹²⁵. I «lunghi silenzi del monte» (p. 21) temprano il carattere di *Sonetàula* e lo fanno uscire dal "bozzolo" prima del tempo.

¹²¹ BALÁZS (1952: 246).

¹²² MANZOLI (2001: 135).

¹²³ Cfr. anche PITTALIS (2014: 55).

¹²⁴ Il brano è *Sette ispadas de dolore* interpretato da Enzo Favata (sax), Daniele Di Bonaventura (bandoneon) e dal Concordu di Castelsardo.

¹²⁵ FLORIS (2009: 272).

V.3.5 La storia nella storia

Il romanzo è ambientato negli anni che precedono la nascita della Regione Autonoma (1949) e l'attuazione del piano di rinascita (1962-1974); anche la stesura dello stesso è anteriore alle riforme istituite dalla giunta regionale per ridare slancio all'economia sarda. Marci (1991) ha scritto che *Sonetàula* è un'opera legata a un'idea di Sardegna arcaica, quasi fuori dal tempo, immobile e "mitica". Le pagine della prima edizione del romanzo sono invece pregne di quel senso della Storia e di urgenza dell'attualità che contraddistingue gli scritti giornalistici di Fiori, calati in un tempo sempre presente, testimoni della società che cambia, la società sarda del malessere e della disillusione, sentimenti di cui anche le pagine del suo racconto sono intrise:

«Ogni tanto ci illudiamo di poter correggere il destino, ed è tempo perso, nulla da fare, nulla...»
(S, 99)

Sonetàula vorrebbe opporsi al proprio destino, sfuggire alla miseria di una vita di stenti e di rinunce, ma si scontra con il senso di impotenza simboleggiato dagli uomini della generazione del nonno, che hanno attraversato il guado post-unitario e i duri anni della prima guerra mondiale. Un episodio raccontato dal nonno suggella l'intimo legame che intercorre tra la finzione del romanzo e la Storia dei primi anni del Novecento.

Nel 1904, **ascoltami bene**, Giobatta ed io ce ne andiamo a Buggerru, pensando di migliorare. A trentatré anni, eravamo stanchi di questa nostra vita in mezzo a capre e a pecore, sempre uguale, faticosa, un riso e un pianto, un pianto e un riso... E **chiedilo a Giobatta** com'è finita... Cambiato il lavoro, cambiate le abitudini, solo una cosa lì a Buggerru non cambiava: la nostra vita di castigati, sempre un pianto e un riso... E ce ne siamo venuti di nuovo a Orgiadas, dopo uno sciopero con morti e feriti... **Chiedilo, chiedilo** a Giobatta, di quello scontro tra minatori e soldati... E al ritorno, che bellezza, **Zua'**, questo cielo. E che meraviglia questo odore di lentischio... Lavorando sottoterra, tante cose avevamo capito, tante... No, **levatelo dalla testa**. Niente miniera, **Zuà...** Chi nasce bue che ari e chi ragno che fili. E noi siamo nati pastori... Condanna per condanna, teniamoci questa... (pp. 99-100).

Il brano manifesta alcuni fenomeni interessanti. In primo luogo, il dato storico: lo sciopero di Buggerru del 3 settembre 1904 si concluse con l'uccisione di tre minatori da parte delle forze dell'ordine e con l'arresto di altri scioperanti. Ancora oggi è ricordato come uno degli episodi più truci della storia sarda del

Novecento¹²⁶. Fiori lo inserisce nel tessuto narrativo non solo per l'esigenza di riportare alla luce fatti della storiografia più recente, ma anche per rafforzare la narrazione e far rivivere quegli avvenimenti attraverso i racconti di due uomini, Giobatta e Cicerone, che incarnano il punto di vista dei lavoratori coinvolti, l'opinione pubblica direttamente colpita dalla tragedia. Inoltre, c'è la contrapposizione tra il duro mondo delle miniere e la vita, altrettanto dura, del pastore, due "condanne" dalle quali non c'è scampo.

Nel discorso di Cicerone risaltano i fatismi (*ascoltami bene; chiedilo, chiedilo a Giobatta; Zua'*), i modi di dire e i proverbi (*un riso e un pianto, un pianto e un riso; chi nasce bue che ari e chi ragno che fili*) che troviamo in numero ridotto nell'edizione Einaudi. Il primo è registrato dal Canonico Spano come: «*Unu risu, unu piantu. Un riso, un pianto. Dicesi quando uno dopo un'allegrezza prova una disgrazia*»¹²⁷. Del secondo invece non vi è traccia, nonostante l'alta frequenza di proverbi dedicati al bue¹²⁸.

Sono le amare parole che Cicerone dice al nipote, per farlo desistere dai suoi voli pindarici e dal desiderio di miglioramento della propria condizione:

«Piuttosto, sentite, non potremmo andarcene anche noi nel Sulcis?».

«A fare che, nel Sulcis?». Il vecchio guardava Sonetàula sconcertato. «Che diavolo ci entra il Sulcis, adesso?» (p. 99).

La sceneggiatura e il film riprendono questo breve dialogo tra Sonetàula e il nonno, assente nella edizione del romanzo cui si è ispirato Mereu¹²⁹:

¹²⁶ Giuseppe Dessì dedica all'eccidio di Buggerru pagine dure e struggenti nel suo capolavoro *Paese d'ombre* (1972). In Fiori troviamo il riferimento ai fatti del 3 settembre 1904 nel racconto di Giobatta nelle pp. 54-56.

¹²⁷ SPANO (1871: 347).

¹²⁸ SPANO (1871: 75-6).

¹²⁹ Questo fatto dimostra che in alcune scene il regista è ricorso anche alla prima edizione del romanzo, regalatagli di Goffredo Fofi.

Sceneggiatura, s. 58, pp. 149-50	Film, min. 43:05-43:50
<p>SONETAULA Puite non nonche andamus a su Sulcis <i>(Perché non ce ne andiamo nel Sulcis)</i></p> <p>Cicerone lo guarda un po' sconcertato.</p> <p>CICERONE E ghitte be zintrada commo su Sulcis <i>(E cosa c'entra adesso il Sulcis)</i></p> <p>SONETAULA Meda si che sone andaoso a nie in ierru s' ane endiu sas verveches e che sone arrumbaos a travallare in miniera... <i>(Molti sono andati lì per l'inverno hanno venduto le pecore e sono rimasti a lavorare in miniera...)</i></p> <p>CICERONE Dimanda a Giobatta si s' istada bene in miniera babbu tu non ti l' ade narau?... <i>(Chiedi a Giobatta se si sta bene in miniera ...tuo padre non te l'ha detto?..)</i></p>	<p>SONETAULA Proite non nos nche andamus?¹</p> <p>CICERONE E anue andamos nois?²</p> <p>SONETAULA A su Sulcis//³</p> <p>CICERONE E ite b'intrat custu Sulcis commo inoghe? A fae essu?⁴</p> <p>SONETAULA A triballare in miniera# Tantu/ totus cantus si nche sune andande incue a triballare// Si bende¹³⁰ su bestiamene// e andana#⁵</p> <p>CICERONE Demanda a tziu Giobatta comente s'istat in miniera// E ti l'at ai narau finzas babbu tuo//⁶</p>
	<p>Sottotitoli:</p> <p>¹ Perché non ce ne andiamo? ² E dove andiamo? ³ Nel Sulcis. ⁴ E cosa c'entra adesso il Sulcis? A fare cosa? ⁵ A lavorare in miniera. Sono andati in molti a lavorare lì. Hanno venduto il bestiame... E sono andati lì. ⁶ Chiedi a ziu Giobatta come si sta in miniera. Tuo padre non te l'ha detto?</p>

La focalizzazione è sul ragazzo, inquadrato in primo piano dalla mdp: la sua voce non è mai fuori campo mentre quella di Cicerone è “visualizzata” solo in corrispondenza del primo turno. Attraverso il ricorso alle voci in di Sonetàula e off di Cicerone, il regista intensifica anche le lunghe pause che intercorrono tra un turno e l'altro o all'interno dello stesso turno.

La scena si conclude con l'uccisione di un cinghiale da parte di Sonetàula, momento che simboleggia il suo “battesimo del fuoco” e l'ingresso nell'età adulta.

¹³⁰ L'esecuzione concreta è [ˈende], con caduta della *b* iniziale.

Il recupero di questo brano è funzionale alla comprensione della scena successiva nella quale sono condensati diversi momenti del romanzo:

- l'esperienza di Giobatta e Cicerone in miniera, di cui però non si riporta la data;
- la visita di leva di Giobatta, nel '92, già oggetto d'analisi nel primo paragrafo del capitolo;

e offre l'occasione per riflettere sulle competenze linguistiche dei personaggi e, ancora una volta, sul rapporto diglossico¹³¹ tra sardo e italiano.

S, 52-54

Di nuovo gli ronzava adesso nel cervello l'idea di un diverso lavoro in qualsiasi altra parte della terra. Farsi manovale, stradino, una cosa qualunque da cristiani; perché il sacrificio, sì, ma non anche quando la malasorte ti nega un compenso; e qua erano tutte all'incontrario le cose: difficile resistere, troppo chiaramente i segni presenti annunciavano un periodo lungo di carestie. Neanche sperare si poteva più. Allungato verso la capanna cominciò a dire: «Pensavo, *tiu Gioba'*, a come saremo ridotti alla fine di questo macello -. S'aspettava qualche parola del vecchio. Non ebbe risposta. Allora proseguì: - Non ne posso più, *tiu Gioba'*, di stare qui. Andarcene dovremmo. Andarcene tutti insieme. Si finisce miserabili e nudi, continuando a stare qui».

Stavolta il vecchio parlò. Il vino lo aveva rinfrancato, anche la voce era meno tremula. «E in un altro posto, Zua', in un altro posto cosa ti illudi di poter fare? Bustianu un giorno mi ha detto delle tue illusioni. **Carbonia, Iglesias**. Ohi, ohi! Pensi di riempirti il salvadanaio, là? E di metterti in polpe mangiando da canonico e bevendo latte di gallina? ... Zua', Zua', ragazzo mio... Non è vita, questa nostra - tu dici. E parli giusto. Respiriamo attaccati a un filo di ragno, e quando l'aria si fa nemica...zac... il filo non regge più e noi giù, culo in terra. Te lo nego?... Ma andarsene, come dici tu, e cambiare posto e lavoro - no, figlio mio, non è questo il rimedio».

«Ma stiamo perdendo le bestie nostre, *tiu Giobà*, e io sotto altri, servo, non ci voglio tornare. Ne ho passate lavorando per Boreddu Marreri dai nove ai tredici anni... No, *tiu Gioba'* -. Tagliò l'aria con la mano quasi per scacciare un cattivo ricordo. - Non ci torno servo».

«Ed ecco, è questa, questa la tua illusione, Zua' - A forza di gomiti, il vecchio si era trascinato verso l'imboccatura della capanna. - Non vuoi stare sotto altri, e figurati se non ti capisco. L'ho fatto anch'io, il servo pastore. L'ho fatto che avevo molti più anni dei tuoi quindici, e francamente... - s'era acceso nei suoi occhi gialli un improvviso scintillio, - francamente... - sembrava adesso incapace di trovare le parole giuste, - beh, chiedilo in giro chi era Giobatta

¹³¹ Su diglossia e rapporti diglossici, cfr. almeno FERGUSON (1959) e BERRUTO (1974; 1987; 1995).

Irde... [...] E un bel giorno mi sveglio con le tue idee di oggi. Andarmene. Dove? A **Buggerru**. Viene anche tuo nonno, insieme ce ne andiamo in miniera... Zua'... Nelle budella del diavolo, in un fumo nero, bagnato... ecco, ecco... in ciò che ti dico siamo andati a cadere. E servi peggio di prima. Schiavi. Per dodici ore di lavoro due lire di paga... niente riposo la domenica...zero ferie, zero assistenza... e stare sotto un mucchio di gente... Ohi ohi, i nostri sogni! Tutto nebbia e vento, nebbia e vento...".

«E un giorno mi mettono in commissione, **era settembre**. Cosa fare in commissione?... – Tacque un poco. Facendo forza sui gomiti, era riuscito a sollevarsi sino a poggiare la schiena contro il tamburo di pietrame ai piedi della capanna. – Niente di complicato da fare, per noi della commissione... Dire al capo, un ingegnere greco o turco... Giogiadès mi pare, ma forse non è così... bene, dire al capo i nostri bisogni. Dire dei compagni scrofolosi e di quelli col tracoma e con la polvere di minerale nei polmoni, la tubercolosi nera, Zua'. E altro... Dunque, saliamo dall'ingegnere. Porco d'un cane, **lui sì che era stato cresciuto a latte di gallina**. Grasso, colorito, liscio. E quante arie! – Il movimento rotatorio del dito sul quale da un pezzo il vecchio andava attorcigliando la punta della barba color ruggine si era fatto più veloce. – Dovevi vederlo... Comincia a salirmi alla testa una grande furia. "Eccellenza, - dico - eccellenza. E che?" **Parlavo sardo e italiano, mischiati**. "Lo trattate da bestia, il minatore. E quando s'ammala via, nell'immondezza". Parlavo con rabbia. E lui fermo, a lasciarsi i mustacchi alla Vittorino terzo. Non ha capito nulla, ride uh uh uh, il riso del malvagio... anche in questo si rivelava. Ehi, non dico stramberie, Zua'. Ho imparato a capirlo dal riso l'uomo: quasi mai si sbaglia... Ih ih ih, il riso della canaglia. Eh eh eh, il riso del bugiardo... Così Zua', così -. [...]

Sceneggiatura, s. 59, pp. 151-7	Film, min. 45:00-47:31
<p>SONETAULA Non de potto prusu Ziu Giobà de arrumbare ineco <i>(Non ne posso più Ziu Gioba' di stare qui)</i> [...] Puite non nonche andamus dae custu locu...si sighimus a arrumbare ineco si nos zocada sa gana... <i>(Perché non ce ne andiamo da questo posto...se continuamo a rimane qui moriamo di fame)</i> [...]</p> <p>GIOBATTA IRDE <i>(fuori campo)</i> E a nue ti c' andas...Bustianu m'a narau ca ti dias cherrere in miniera... e ite t'as crettiu ca acattas in miniera?... <i>(E dove vuoi che andiamo...Bustianu mi ha detto che ti piacerebbe lavorare in miniera ...e cosa credi di trovare in miniera...eh!...)</i></p> <p>SONETAULA <i>(volgendosi verso la porta)</i> Ma si no sone morinde tottu sas verveches ...no lu idisi...e zeo a teracu chin Boreddu Marrerri non torro...</p>	<p>SONETAULA Tiu Gioba' / non dde potto prus de abarrare inoche// ma proite non nos nche andamus dae custu locu? Si sighimus a abarrare inoche/ nos nch'aperrit sa gana/ si nos zocat mi!¹</p> <p>GIOBATTA E a nue ti nche voles andare? Bustianu m'at narau ca ti nche cherres andare in miniera// e ite crèes ca azzapas in miniera?²</p> <p>SONETAULA Ma non lu 'idides chi sas verveches si nche sone morende? E zeo a theracu chin Boreddu</p>

<p><i>(Ma non vedete che le pecore se ne stanno andando...e io a fare il servo pastore con Boreddu Marreri non ci voglio tornare...)</i> [...] ...non torro Ziu Giobà a teracu ...mancu mortu... <i>(...non ci torno Ziu Gioba' a fare il servo ...manco morto...)</i></p> <p>[...] GIOBATTA IRDE Intas zeo l' appo attu a teracu...tottu sa vida... cojuau e fizzau e sempere teracu...ghene be resessire mai a aere sas mias...una die mi peso che a tie e tottu ca nanca minche ando in miniera...e tucamus a Buggerru paris chin mannoi tu <i>(L' ho fatto anch' io il servo pastore ...per tutta la vita... sposato con figli e sempre servo... un gregge mio non riuscivo mai a farmelo ...un giorno mi sveglio come te che voglio andare in miniera e partiamo a Buggerru insieme a tuo nonno)</i></p> <p>SONETAULA <i>(lo interrompe)</i> E babbu no este benniu? <i>(E babbo non c'era?)</i></p> <p>GIOBATTA IRDE Juchiaiamus intas a Egidio chin nois ...Luisi idi galu minore... ebbe...ite t'as crettiu c' amus acattau... peus de prima...die die de travallande po' duos francos...mancu una die de pasu <i>(Avevamo anche Egidio con noi ...Luigi era ancora piccolo... ebbè...cosa credi che abbiamo trovato... peggio di prima...tutto il giorno lavorando per due franchi...e neanche un giorno di riposo)</i></p> <p>Facendo leva sulle mani, con grande sforzo, Giobatta cerca di sollevarsi...</p> <p>SONETAULA A bos azzuo? <i>(Vi aiuto?)</i></p> <p>GIOBATTA IRDE Piantami...ca ja si la vringo... <i>(Lasciami...che ce la faccio da solo...)</i></p> <p>...fino ad appoggiare la schiena contro il tamburo di pietre che sorregge la baracca.</p>	<p>Marreri non bi torro/ mih/ mancu mortu bi torru/ mi!³</p> <p>GIOBATTA Intas zeo l'apo fatu su theracu/ pro totu sa vida// una die mi seu pesau comente a tibi/ mih/ ah mi nche ando in miniera! E thucamus a Bugerru paris chin mannoi tuo//⁴</p> <p>SONETAULA E babbu non bi fit?⁵</p> <p>GIOBATTA Eja/ bi fit Egidio// e una die mi ponent in cummissione e depio nàrrere totu su chi non andàt bene//⁶</p> <p>SONETAULA A bos azudo?⁷</p>
---	--

<p>GIOBATTA IRDE ...una die...mi ponene de commissione...be n' aida unu chi comandada tottu...atteru che Boreddu Marreri e zeo po contu de sos attereos lis depio narrere su chi non andada bene i sa miniera...su manzanu mi muttidi a s' ufficciu e mi achede: Sapete leggere e scrivere Irde? che leggere e scrivere...l' appo rispostu "io so le pecore, gnorsì, e so i venti e...il mungere e la monta, gnorsì ...e l' acqua buona <i>(...un giorno...mi mettono di commissione... ce n' era uno che comandava tutti ...altro che Boreddu Marreri... e io per conto di tutti gli altri operai gli dovevo dire tutto quello che non andava in miniera... la mattina mi chiama nel suo ufficio e mi fa: Sapete leggere e scrivere Irde? che leggere e scrivere...gli ho risposto "io so le pecore, gnorsì, e so i venti e... il mungere e la monta, gnorsì ...e l' acqua buona)</i> [...]</p>	<p>GIOBATTA Su manzanu mi mutit in uffitziu e m'at narau: <i>Irde/ sai scrivere e leggere? Ite scrivere e leggere? D'apo narau/ Io so delle pecore/ della monta/ dell'acqua buona/</i>⁸</p>
<p>SONETAULA <i>(sostituendosi a Giobatta per un attimo)</i> e l' acqua putrida e anche l'erba che ingrassa so...</p>	<p>SONETAULA L'acqua putrida//</p>
<p>GIOBATTA IRDE Ma leggere e scrivere no ...jai conta ti l' appo? <i>(...te l' ho già raccontata?)</i></p>	<p>GIOBATTA Ma zae conta tando ti la iu?⁹</p>
<p>SONETAULA Be idi su marissalu... s' attera orta Ziu Giobà... <i>(Col maresciallo... me l'avete raccontata Ziu Giobà...)</i></p>	<p>SONETAULA Ello/ sa borta ca bi fit su marisallu//¹⁰</p>
<p>GIOBATTA IRDE No ca idi su mere de sa miniera...a donnia modu... <i>(No che era il padrone della miniera... ad ogni modo...)</i></p>	<p>GIOBATTA Eh/ custu àteru ca su marisallu fit// custu cumandàt a totus/ cumandàt a totus sos operaios// e tando d'apo narau/ <i>so anche della polvere nera nei polmoni dei miei compagni/ so come li trattate voi i minatori// e non cumintzat a ríere custu// ahahahahah!</i>¹¹</p>
<p>GIOBATTA IRDE ...leggere e scrivere no...So anche della saliva nera...e della polvere di minerale nei polmoni dei miei compagni so...lo trattate da animale il minatore voi...eccellenza...e poi...e poi lo buttate nell' immondezza...uhu uh uh uh e cumenzada a ridere <i>(uh uh uh uhh uh e comincia a ridere)</i></p>	

<p>...Prende a imitare il capo della miniera abbandonandosi in modo incontrollato alla risata.</p> <p>GIOBATTÀ IRDE (<i>imitando il capo della miniera</i>) Uh uh uh uh uh uh uh l'erba che ingrassa... uh uh uh uh uh uh uh Dico forse stramberie eccellenza?... Uh uh uh uh uh uh uh... Subito poi si corregge e si trattiene quando vede che anche Zuanne ha preso a sorridere...</p> <p>GIOBATTÀ IRDE (<i>cambiando tono</i>) ...cumpresu ase Zuà... no aiada mancu iscurtau non de li si importada nudda de noi... dae su risu appo imparau a lu connoschere s' ommine uh uh uh uh uh...é su risu de su malu (<i>...hai capito Zuà... niente aveva ascoltato... non gliene importava niente di noi... ho imparato a capirlo dal riso l'uomo uh uh uh uh uh...è il riso del malvagio</i>)</p>	<p>GIOBATTÀ Cumpresu m'as/ Zua'? No aiat mancu iscurtau su chi li fit narande// l'apu cumpresu comente si connòschene sos òmines dae su risu mi' [...]// ¹²</p>
	<p>Sottotitoli:</p> <p>¹ Ziu Giobatta... Non ne posso più di stare qua. Perché non ce ne andiamo da questo posto? Se continuiamo a restare qui, moriamo di fame.</p> <p>² E dove vuoi che andiamo? Ziu Bustianu mi ha detto dove pensi di andare, in miniera. Cosa pensi di trovare in miniera?</p> <p>³ Non vedete che le pecore muoiono? E io a fare il servo pastore con Marreri non ci torno.Neanche morto.</p> <p>⁴ Anch'io ho fatto il servo pastore per tutta la vita. Un giorno mi sono svegliato come te, che volevo andare in miniera e partiamo insieme a tuo nonno.</p> <p>⁵ E babbo non c'era?</p> <p>⁶ Sì, c'era anche Egidio. Un giorno mi mettono in commissione, dovevo dire cosa non andava bene nella miniera.</p> <p>⁷ Vi aiuto?</p> <p>⁸ Una mattina mi chiama...nel suo ufficio...e mi domanda: "Irde, sai scrivere e leggere?" – "Ma che scrivere e leggere!", gli ho detto.</p> <p>⁹ Te l'ho già raccontato?</p> <p>¹⁰ Del maresciallo.</p> <p>¹¹ Altro che maresciallo... questo comandava tutti, ricordatelo. Comandava tutti gli operai. Così gli ho detto:"So anche della polvere nera nei polmoni dei miei compagni. So come trattate i minatori. E questo comincia a ridere. Hai capito, Zua'! Non aveva ascoltato niente, non gliene importava niente di noi. E così ho imparato a riconoscere gli uomini.</p>

La scena si apre con la battuta di Sonetàula: rispetto al romanzo, manca la riflessione del giovane sul «periodo lungo di carestie» menzionato dal narratore, ripreso dal protagonista nella frase «a come saremo ridotti alla fine di questo macello». L'essenzialità e l'immediatezza della domanda conducono direttamente al cuore della questione: «proite non nos c'andamus dae custu locu?». Sonetàula vorrebbe andare nel Sulcis a lavorare in miniera (nel testo di partenza si fa riferimento ai due centri principali, Carbonia e Iglesias), perché la condizione di miseria alla quale sono ridotti li porterà a morire di fame (in sardo *gana*¹³²), ma Giobatta smorza il suo entusiasmo. L'uomo ha lavorato nella miniera di Buggerru - cui si allude nei tre testi - dove per «dodici ore di lavoro» gli operai ricevevano «due lire di paga»; a queste condizioni di lavoro si univa la disperazione di vedere infranti i propri sogni. Queste informazioni sono omesse nella sceneggiatura e nel film.

Nel discorso di Giobatta ritroviamo forme e costrutti tipici dell'italiano parlato: *niente riposo; zero ferie; zero assistenza*; interiezioni sarde: *ohi ohi*; onomatopee: *zac; uh uh uh; ih ih ih; eh eh eh*; frasi nominali: *dire dei compagni scrofolosi e di quelli col tracoma e con la polvere di minerale nei polmoni, la tubercolosi nera*. I puntini di sospensione rendono le pause all'interno del discorso e gli danno ritmo. La verbosità e la ricchezza dell'italiano letterario non trovano riscontro nel sardo cinematografico; la resa parlata si presenta più asciutta sul piano contenutistico e sintattico: sono omessi i modi di dire, le espressioni idiomatiche, le metafore e i proverbi che contribuiscono a conferire maggiore espressività al discorso diretto di Giobatta:

- rimettersi in polpe mangiando da canonico e *bevendo latte di gallina*: il latte di gallina è un cibo prelibato e impossibile da trovare, che solo i ricchi si possono permettere;
- *tutto nebbia e vento, vento e nebbia*;
- *respiriamo attaccati a un filo di ragno*. Il "ragno" compare in un proverbio presente nella prima edizione dell'opera: «chi nasce bue che ari e chi ragno

¹³² Cfr. DES, 349.

che fili» (p. 100) ed è pronunciato da Cicerone a proposito della condizione dei lavoratori.

Possono essere molteplici le ragioni che hanno spinto Mereu a non tradurre i modi di dire e i proverbi che rendono la «vera o presunta, sentenziosità e solennità del parlare e del periodare sardo»¹³³: può non aver trovato il corrispettivo in sardo oppure la battuta risultava troppo “letteraria” e prolissa o fuori luogo, a seconda dei contesti e delle situazioni. Uno dei motivi è di ordine stilistico: il regista predilige l’essenzialità e la sobrietà, che tendono all’aridità verbale e alla mancanza assoluta di dialoghi nei momenti di maggiore tensione e pathos. Ma la scelta potrebbe rispondere anche a esigenze di carattere mimetico: rispetto alla situazione messa in scena; alla gravità dell’argomento; al grado di istruzione dei personaggi. In questa scena, la presenza di tre espressioni idiomatiche non sarebbe stata accettabile nell’eloquio sconnesso di Giobatta, visibilmente sofferente e provato dalla malattia. Nella fatica che gli comporta il parlare, riferisce un fatto avvenuto in un’altra occasione – riportato all’inizio del capitolo – e lo mescola alle memorie dell’esperienza a Buggerru. La confusione dei due momenti – l’incontro con il maresciallo dei carabinieri e quello con il direttore della miniera – crea un’alternanza di voci e di turni – Sonetàula anticipa la battuta di Giobatta: «L’acqua putrida...»¹³⁴.

Il vecchio parla «sardo e italiano, mischiati» ma non sa né leggere né scrivere perché non è mai andato a scuola o ci è andato per un brevissimo periodo. La scarsa scolarizzazione fa di lui un analfabeta con un accesso all’italiano limitato a poche occasioni istituzionale o formali e riservato all’interazione con interlocutori esterni alla comunità (forestieri). L’italiano, in questa scena, simboleggia la lingua del potere e del controllo; la classe operaia, per la maggior parte composta da sardofoni con un basso livello di istruzione, è contrapposta alla classe dirigente, continentale o comunque italoфона. L’italiano è lingua codificata, la sua conoscenza presuppone la scrittura e la lettura, cui si accede tramite l’educazione; il sardo di Giobatta è idioma che si regge sull’oralità e si tramanda di generazione in generazione, all’interno della

¹³³ ANGIONI (1977: 34). AJELLO (2000) parla di dialoghi «di stampo primitivo e primordiale» a proposito dell’abbondanza dei proverbi nel tessuto narrativo e nei dialoghi del romanzo di Fiori.

¹³⁴ L’aggettivo putrida attribuito all’acqua è chiaramente ripreso da Fiori (p. 19); benché sia un termine di stampo letterario, rimanda foneticamente al sardo *pudeschiu*, da *pudèschere*, probabilmente derivato dal latino PUTRESCERE.

famiglia e della comunità, per mezzo della poesia improvvisata e del canto tradizionale. Al sardo sono legati saperi e consuetudini che non possono essere espressi in una lingua diversa da quella materna – e infatti Giobatta *sa* «delle pecore, della monta, dell'acqua buona», come se fossero competenze di un linguaggio intimo e antico. È interessante, inoltre, notare che Giobatta riporta il suo stesso discorso all'interno dei propri turni di parola e mischia italiano e sardo su due livelli di enunciazione: il primo – sardo – fa da cornice e da supporto alla rievocazione del secondo, in italiano. Ciò che in Fiori è solo descritto, narrato, nel film di Mereu è tradotto in suoni concreti. Il dialetto di Peppeddu Cuccu (Giobatta) e di Francesco Falchetto (Sonetàula), sebbene i due attori abbiano una perfetta competenza della propria varietà dialettale, è ricreato per la scena, è finzione che simula la realtà¹³⁵, e «fornisce una rappresentazione manipolata e ricostruita [...] che induce ad attenuare le punte idiomatiche»¹³⁶.

V.3.6 La fine di Zuanne Malune

L'incontro tra Sonetàula e i cinque soldati italiani è ambientato in prossimità di un'altra data storica, l'8 settembre 1943, giorno dell'armistizio tra l'Italia e gli Alleati. La guerra, che per il ragazzo aveva rappresentato l'unica speranza di rivedere il padre, morto in Africa, ora è finita. Mentre nella prima edizione manca la specificazione dello stato africano dove l'uomo ha perso la vita, la seconda, aggiornata, si arricchisce di un ulteriore dato: Egidio Malune è morto in Libia.

Aveva passato anni ad aspettare il padre con desiderio grande, e scopriva adesso che neanche morto lo avrebbe più visto. Era dunque finita così, per Sonetàula, la guerra: essa continuava senza che a lui importasse ormai di sapere come, infinitamente lontana, quasi una faccenda d'altri pianeti. (S, 72)

I richiami costanti alla guerra, sia nel romanzo che nella versione cinematografica, forniscono le coordinate storiche della vicenda e la calano in una dimensione temporale precisa. La sceneggiatura, in virtù della sua natura narrativa e descrittiva, si mantiene più vicina al romanzo nel riferire i fatti e le tappe del conflitto, appena accennato nelle battute dei personaggi.

¹³⁵ Cfr. CARDONA (1985).

¹³⁶ Cfr. ROSSI (1999: 3n).

Nella scena che abbiamo selezionato per l'analisi, tratta dall'ottavo capitolo del romanzo, Sonetàula incontra cinque soldati disertori che cercano di raggiungere Terranova (Olbia) per imbarcarsi e fare ritorno in Italia. L'incontro è un momento socialmente e linguisticamente interessante perché mostra il giovane pastore, sardofono, alle prese con l'italiano.

S, 72-75

Quel che però vide una mattina del settembre '43 poco dopo l'alba andando al fiume per l'abbeverata delle bestie, cinque soldati in zoccolacci di legno e sbrindellati e sporchi e vestiti in modo strano, mezzo borghesi e mezzo militari, lo spinse a pensare che forse la guerra non era lontana: quegli gli davano l'idea di reduci di una battaglia persa.

Venivano da un costone verso il fiume, in fila, e il più alto, avanti agli altri per fare il passo, poteva sembrare una rastrelliera, tre moschetti per spalla. Tutti, del resto, venivano giù carichi di armi, anche mitra e pistole. Il militare alto aveva l'aria di essere un graduato, benché sulla divisa non ne fossero rimasti i segni. Lo seguivano un biondino scalcinato, la giubba aperta su una canottiera grigia di sporcizia, uno basso e tarchiato, i capelli rossicci come palma nana, uno tutto brillantina, e ultimo il più anziano, gli occhi a mandorla gelidi sotto l'arco delle sopracciglia rade, i baffi spioventi oltre gli angoli della bocca. Sorprendeva che, fuggendo da una battaglia, non mostrassero segni di ferite. Perché erano sbrindellati, ma forti e svelti.

Vedendo Sonetàula, il capofila gli venne incontro risoluto. «Stai a sentire, - **disse e aveva forte accento forestiero. – Per Terranova la strada è ancora lunga?**» I pantaloni grigioverdi della divisa, larghi e ricasanti al ginocchio, gli penzolavano sui polpacci nudi.

«Dipende, - rispose Sonetàula. – Se vi prende un camion, **in mezza giornata ci siete**».

Il soldato si volse ai compagni. Taciturni, essi avevano poggiato a terra armi e zàini, e qualcuno vi si era seduto sopra. «**Sentito? Terranova non è lontana**, e se un camion ci carica, stasera siamo lì». Si sedette anche lui. Avevano tutti bisogno di prendere fiato.

Sonetàula accennò a congedarsi, lo trattenne l'anziano con i baffi spioventi chiedendogli: «**Roba da mangiare**, formaggio, ricotta, salsicce, **ne hai? In cambio di soldi o di altro, si capisce**».

Con la testa il ragazzo fece segno di sì. «Qualcosa posso darvi. Venite con me all'ovile e lì vediamo -. Aveva esitato a fare domande. La curiosità vinse: - Siete scappati dalla costa?»

Il biondino annuì, lasciando però cadere l'argomento.

«C'è stato sbarco di nemici?»

«Niente sbarco. Da sabato l'Italia è in armistizio, e questo vuol dire che per noi la guerra è finita. Punto e basta. Finita».

«Finita in tutto il mondo, Africa, Russia, e il resto?»

«È finita per noi» disse il militare alto.

Avevano raggiunto l'ovile. Sonetàula disse: «Ve ne tornate a casa, allora».

Il militare alto segnava con un ramo linee senza un significato sulla terra umida. «**Fosse facile, per noi bloccati da questa parte del mare... Aspetteremo a Terranova la prima nave in partenza**».

L'alba luccicava di brina, era stata una notte chiara, ma di maestrale, fredda.

«Mio padre, - disse Sonetàula, - a casa non tornerà. Era un uomo valente come pochi, inseguito dalla malasorte in pace e in guerra... L'avevano portato a combattere in Africa. Lì è morto».

Il disertore smise di tracciare linee sulla terra. Guardava il ragazzo fraternamente. E anche negli occhi di Sonetàula c'era luce di simpatia; domandò: «Tu il babbo ce l'hai in vita?»

«Sì, - disse il soldato, - il babbo sì... Mi è morto il fratello, in Africa».

«Dove in Africa?»

«In Libia?».

«Anche lui in Libia?»

Venivano scoprendo storie che li accomunavano. Il soldato offrì una sigaretta, continuarono a parlare da buoni compagni.

Fu dopo mangiato che l'anziano con i baffi spioventi disse a Sonetàula: «**Ma di', tu di notte non hai paura a stare qua da solo?**»

Senza abbassare lo sguardo, Sonetàula rifletté un poco sulla risposta. «In principio, sì, ne avevo. - poi disse. Sorrise prima di aggiungere: - **Si fa presto l'abitudine**, però. E adesso, bah, sto attento, ecco».

«**E non ti sentiresti più tranquillo con un mitra?**», e batteva le nocche sulla canna corta di un fucile a mitraglia.

A Sonetàula non era chiara l'intenzione del soldato. Misurò la risposta: «In ogni caso, **la questione è che il mitra io non ce l'ho**».

L'anziano con i baffi spioventi sollevò indice e medio a forcella e agitandoli svelti: «**Due agnelli**, - disse, - **tu mi dà i due agnelli e io ti lascio il mitra e un paio di caricatori**».

S'udì la voce aspra del disertore tutto brillantina: «E ti voglio vedere in cammino, con le bestie caricate sulle spalle...»

E d'appoggio il biondino: «Perché, guarda, a me già mi pesa il tascapane».

L'anziano con i baffi spioventi ebbe un'esitazione, si guardò in giro, «Va bene, - disse, e aveva ripiegato un dito, - soltanto un agnello e lo macelliamo qui».

L'idea del mitra aveva conquistato Sonetàula. Per averlo avrebbe dato i due agnelli, figurarsi uno.

Ma il militare alto batté sulla spalla dell'anziano con i baffi spioventi dicendogli imperioso: «Basta e avanza il caciocavallo che ci siamo spazzolati e quel pane croccante e il vino».

L'anziano con i baffi spioventi non si arrese. «**Ancora un caciocavallo e il mitra è tuo**», rilanciò.

A Sonetàula interessava chiudere alla svelta, affrettò lo scambio, ora teneva il mitra sulle braccia come lo cullasse.

Venne infine il momento del commiato. Il militare alto lasciò che i compagni andassero un poco avanti, strinse il braccio di Sonetàula, disse: «Potevamo dartelo, il mitra, senza nulla in cambio» Sonetàula scrollò le spalle. «Il tornaconto è stato mio», disse.

Cadde tra loro silenzio. Solo si avvertiva vicino come un frullo d'ali di colombi all'improvviso spaventati, ed era il vento nel canneto. Si salutarono d'amici.

Settembre finiva. Ancora un mese, e Sonetàula sarebbe andato a svernare a Idalte, in principio senza il nonno, per la prima volta da solo, da quando custodiva un gregge proprio: ormai, a diciotto anni, uomo fatto.

Sceneggiatura, ss. 77-78, pp.	Film, minn. 62:00-64:10
<p>SOLDATO 1 (a Sonetaula) Di un po'...per Terranova la strada è ancora lunga?</p> <p>Sonetaula attende un po' a rispondere.</p> <p>SONETAULA (<i>in italiano stentato</i>) Dipende...se vi prende un camion in mezza giornata ci siete...</p> <p>SOLDATO 1 Sentito?...Terranova non è lontana... se un camion ci carica stasera siamo lì [...]</p> <p>SOLDATO 1 Di un po'...roba da mangiare ne hai? ...formaggio, ricotta, salsicce?... in cambio di soldi...si capisce o di altro ...ti paghiamo bene...</p> <p>Zuane rallenta un attimo. Ci pensa un po', poi fa un piccolo cenno col capo.</p> <p>SONETAULA Venite con me...</p> <p>SOLDATO 1 Andiamo...ci riposiamo dopo</p> <p>SONETAULA (<i>vinto dalla curiosità</i>) Siete scappati dalla costa?</p> <p>SONETAULA C'è stato sbarco di nemici?</p> <p>SOLDATO 1 Niente sbarco. Da sabato l'Italia è in armistizio e questo vuol dire che la guerra per noi è finita, punto e basta. Finita...almeno per noi...</p> <p>SOLDATO 2 (<i>con accento del nord</i>) Bettin tocca a ti far la donna oggi</p> <p>SOLDATO 1 (<i>a squarciagola</i>) Per di quà...soldati</p> <p>SOLDATO 4 Ti devi fare la corazza per stanotte</p>	<p>SOLDATO 1 Oh oh! Oh! Di' un po' / per Terranova // è ancora lunga la strada?</p> <p>SONETAULA In mezza giornata siete lì //</p> <p>SOLDATO 1 Avete sentito? Senti / roba da mangiare ne hai? In cambio di soldi / si capisce / di qualcos'altro //</p> <p><i>Sonetàula annuisce.</i></p>

<p>SONETAULA Murritalè se ale bellesas...sasusasu ...lestra Pandora...ale...melaeoro...</p> <p>SONETAULA Fermatevi lì... dove c'è la pietra</p> <p>SOLDATO 1 Fate come vi dice</p> <p>SONETAULA Frimmu ...fermo</p> <p>SOLDATO 4 (<i>a soldato5</i>) Di un po' hai deciso di non mangiare?</p> <p>SOLDATO 2 La parte di Bruschin che ha preso a sassi le capre va tutta a noi...</p> <p>SOLDATO 5 (<i>sedendosi</i>) Sono sicuro che non riusciamo a mangiarlo neanche tutti quanti il formaggio che c'è lì dentro...</p> <p>SOLDATO 1 Di chi è il gregge?</p> <p>SONETAULA Di mio nonno...e di mio padre</p> <p>SOLDATO 3 E vivete qui?</p> <p>SONETAULA Soltanto d'estate...d'inverno che è freddo scendiamo giù... al mare...da dove siete venuti...</p> <p>SONETAULA E voi adesso cosa fate che la guerra è finita...ve ne tornate a casa?</p> <p>SOLDATO 1 Non è facile...siamo bloccati da questa parte del mare...</p> <p>SOLDATO 1 Aspettiamo a Terranova la prima nave in partenza...</p> <p>SONETAULA Tu il babbo ce l'hai in vita?</p> <p>SOLDATO 1 Il babbo sì, mi è morto un fratello in Africa</p> <p>SONETAULA</p>	<p>SOLDATO 1 Il gregge di chi è?</p> <p>SONETAULA Di mio nonno/ e di mio padre//</p> <p>SOLDATO 2 E vivete qui?</p> <p>SONETAULA Eh/ d'estate/ poi d'inverno scendiamo giù al mare/ che qua c'è freddo// E adesso cosa fate che/ che avete finito la guerra?</p> <p>SOLDATO 1 Non è facile/ siamo bloccati/ da questa parte del mare/ andiamo a Terranova e lì aspettiamo la prima nave che parte//</p>
---	---

<p>Dove in Africa?</p> <p>SOLDATO 1 In Libia</p> <p>SONETAULA Anche lui in Libia?</p> <p>SOLDATO 5 Di un po' tu...ma non c'hai paura a stare da solo di notte qua?</p> <p>SONETAULA Ci si fa l' abitudine... ne avevo molta all'inizio però...sto sempre attento...</p> <p>SOLDATO 5 E non ti sentiresti più tranquillo con un mitra?</p> <p>SONETAULA (<i>misurando la risposta</i>) In ogni caso la questione è che il mitra io non ce l'ho</p> <p>SOLDATO 5 Dacci due agnelli e ti lascio il mitra ...con due caricatori...</p> <p>SOLDATO 4 Ti voglio vedere in cammino con le bestie caricate sulle spalle...</p> <p>SOLDATO 3 A me già pesa il tascapane</p> <p>SOLDATO 5 E cos'è che non ti pesa a te?... un agnello...e lo macelliamo qui.</p> <p>SOLDATO 1 Basta e avanza il caciocavallo e il pane che ci siamo mangiati</p> <p>SOLDATO 5 (<i>consapevole del furto</i>) Ancora un caciocavallo e il mitra è tuo</p> <p>SOLDATO 1 Che aspetti...daglielo... o pensi ancora di usarlo?</p> <p>SOLDATO 1 Potevamo dartelo senza nulla in cambio</p>	<p>SOLDATO 2 Ehi/ non c'hai mica paura a stare qua da solo di notte te?</p> <p>SON. Eh/ mi nche sou abituadu//¹</p> <p>SOLDATO 2 Perché secondo me staresti più tranquillo con un bel mitra/ te lo dico io//</p> <p>SON. Eh/ ma non ce l'ho un mitra//</p> <p>SOLDATO 2 Dacci due agnelli e io te lo lascio qua con due bei caricatori// dacci due formaggi/ il mitra è tuo//</p>
---	--

<p>SONETAULA Il tornaconto è stato mio</p> <p>SONETAULA (<i>quasi gridando</i>) Se fate in fretta in mezzora siete sulla provinciale...</p> <p>SOLDATO 5 (<i>di spalle</i>) Fai attenzione a quell'aggeggio che ci vuole la patente per prenderlo</p>	<p>SOLDATO 2 Uè/ sta' attento con quel coso che ci vuole la patente per portarlo/ te lo dico io (<i>ride</i>)//</p> <p>Sottotitoli: ¹ No sottotitoli.</p>
---	---

Per facilitare il confronto tra le battute della sceneggiatura e i turni dialogici del film, abbiamo dovuto eliminare tutte le indicazioni di scena, molto lunghe e ricche di dettagli, e abbiamo evidenziato in grassetto le battute effettivamente pronunciate in scena. Infatti, rispetto alla sceneggiatura, i dialoghi del film hanno subito una riduzione drastica, e quelli più lunghi sono stati snelliti e privati di alcuni termini, come il *tascapane* e il *caciocavallo*; al termine *aggeggio* è stato preferito un più generico e informale *coso*.

Le battute filmiche si caratterizzano per una resa più efficace del parlato in situazione e l'avvicendamento dei turni è intervallato da pause di media lunghezza. La velocità di esecuzione dei soldati continentali è maggiore rispetto a quella di Sonetàula, poco abituato a esprimersi in italiano. Le interiezioni con funzione vocativa (*oh; ehi; uè*) si ritrovano solo nel parlato-recitato dei soldati; esclusive del film sono anche le interiezioni con valore esclamativo di Sonetàula; si contano solo due dislocazioni, la prima, a sinistra, nella domanda rivolta al ragazzo (*roba* da mangiare *ne* hai?), la seconda a destra (non ce *l'ho un mitra*). In questo enunciato, spicca un altro elemento: il *ci* attualizzante col verbo *avere*, che si ritrova anche in un'altra battuta (non *c'hai* mica paura). Notevole è anche la presenza dei deittici: *lì; qui; qua; questa parte del mare; adesso; te* (marcato in diatopia); *tu; quel coso*. Il *che* polivalente è presente in tre enunciati: *che* qua c'è freddo; *che* avete finito la guerra; *che* ci vuole la patente per portarlo. Due battute del secondo soldato si concludono con l'enunciato dal tono paternalistico *te lo dico io*, che, oltre a svolgere una funzione fatica, segnala il cattivo ascendente del soldato sul giovane.

L'unico turno che il ragazzo pronuncia in sardo non è tradotto nei sottotitoli, lasciando lo spettatore privo della sua risposta; la battuta originale esibisce una costruzione impersonale (*ci si fa l'abitudine*) che sarebbe suonata affettata e inverosimile in bocca a Sonetàula.

L'incontro con i cinque soldati avviene all'alba mentre Sonetàula si trova al fiume per abbeverare il bestiame. Nel film, lo vediamo che osserva gli uomini nascosto dietro gli alberi, incuriosito ma anche impaurito; quando viene scorto, il capofila lo chiama col suo «forte accento forestiero» - anche nella sceneggiatura si fa riferimento alla parlata dei cinque - e gli chiede la strada per Terranova. Nella prima edizione del romanzo, il capoluogo gallurese compare nella forma più antica del poleonimo, "Olbia", di origine greca¹³⁷. Nella seconda parte del romanzo, c'è un episodio, ambientato alla fine della seconda guerra mondiale, nel quale un gruppo di soldati italiani chiede informazioni a Sonetàula su come raggiungere Nuoro: là avrebbero trovato un mezzo per andare a Olbia o a Cagliari dove si sarebbero imbarcati per il Continente. Da un punto di vista storico-filologico, la denominazione della città è corretta. Nella edizione successiva, riveduta e corretta da Fiori nel 2000, ricompare l'antico nome, Terranova, che era già stato sostituito al tempo della vicenda narrata nel romanzo (1943). La scelta dell'autore di rinominare il capoluogo si pone in forte contrasto con la natura dell'opera, saldamente ancorata alla Storia e attenta al susseguirsi degli avvenimenti. Inoltre, Terranova si sostituisce a Nuoro, per cui l'autore opera una duplice modifica, sul piano formale e contenutistico:

Edizione del 1962: «Per Nuoro, la strada è ancora lunga?» (...) «Un giorno appena, per Nuoro», egli disse. «Poi lì si vede, Olbia o Cagliari fa lo stesso. Un camion per arrivarci sicuramente lo troviamo» (p. 144);

Edizione del 2000: «Per Terranova la strada è ancora lunga?» I pantaloni grigioverdi della divisa, larghi e ricascanti al ginocchio, gli penzolavano sui polpacci nudi. «Dipende, - rispose Sonetàula. - Se vi prende un camion, in mezza giornata ci siete» (p. 72).

Il dato storico è falsato a favore dell'esotismo evocato dal toponimo *Terranova*, ma a parte una scelta di ordine linguistico, e al colore locale ad esso associato, non ci sono ulteriori motivazioni che spieghino tale sostituzione. Mereu

¹³⁷ La traslitterazione latina da Olbìa a Olbia è attestata da Valerio Massimo e da Polibio. In età giudiciale la città venne ribattezzata con il nome di Civita, presto sostituito da Terranova, toponimo che restò in auge fino al 1939, quando si recuperò la denominazione originaria.

sceglie di mantenere il vecchio nome di Olbia, sia per aderire al testo di Fiori che per allargare i confini dello spazio immaginario entro cui si muovono i personaggi.

Nella sceneggiatura è ripreso lo scambio di battute tra Sonetàula e i soldati a proposito della fine della guerra: Sonetàula è vinto dalla curiosità di conoscere gli esiti del conflitto in Italia e nel resto del mondo e infatti chiede cosa faranno ora che la guerra è finita. Mereu aggiunge il momento della presa in giro tra i soldati che hanno cognomi settentrionali (*Bettin, Bruschin*) e «*accento del nord*»: «Bettin tocca a ti far la donna oggi» è la battuta che uno di loro rivolge al compagno e che il ragazzo ascolta «perplesso lasciandosi [...] al sorriso per l'azzardo continuo dei loro atti nonostante le divise». Nel film l'unico riferimento alla guerra è nella battuta di Sonetàula: «e adesso che la guerra è finita cosa fate?».

Se Fiori non dà alcuna indicazione sul grado di conoscenza dell'italiano da parte di Sonetàula, Mereu precisa che la prima battuta del ragazzo deve essere «*in italiano stentato*»; il *parenthetical* serve a rimarcare la sua scarsa competenza e a far risaltare il divario con i suoi interlocutori. Sarebbe parso plausibile se anche i soldati dell'Italia settentrionale avessero parlato il proprio dialetto tra di loro anziché l'italiano, o se avessero dimostrato di non avere familiarità con la lingua nazionale – come esplicitamente segnalato per Sonetàula. L'uso dell'italiano è una discriminante per distinguere i parlanti in base al loro livello di istruzione, alla professione e alla condizione economico-sociale, ma è anche indispensabile per far interagire i parlanti provenienti da diverse regioni d'Italia. Questa è l'unica sequenza nella quale il ragazzo parla l'italiano – ha appena quattro turni di parola contro i sedici della sceneggiatura - e nella quale mancano i sottotitoli¹³⁸.

Per il ragazzo, «l'incontro [con i cinque soldati] è la conferma di una cultura di morte»¹³⁹: sull'ultima inquadratura della scena, appare il nome di Zuanne Malune¹⁴⁰, posto a conclusione di un percorso di vita che si interrompe bruscamente e prematuramente marcando l'inizio della fine di Sonetàula.

¹³⁸ Sono assenti anche per l'unica battuta pronunciata in sardo che i soldati comunque capiscono.

¹³⁹ FLORIS (2009: 2014).

¹⁴⁰ PITTALIS (2014: 53) ha osservato che «il nome [dei personaggi], collocato alla fine e non all'inizio della scansione narrativa, non apre, ma conclude le vicende, costruite per sottrazione di temi e, insieme, per concentrazione di episodi».

Sesto capitolo

Bellas mariposas

Una favola metropolitana

Anno 2012 (col. orig.) **Soggetto e sceneggiatura** Salvatore Mereu **Dal racconto omonimo di** Sergio Atzeni (Sellerio, 1996) **Interpreti principali** Sara Podda (*Cate*); Luciano Curreli (*padre*); Maria Loi (*madre*); Maya Mulas (*Luna*); Simone Paris (*Tonio*); Davide Todde (*Gigi Nioi*); Rosalba Piras (*Signora Sias*); Micaela Ramazzotti (*coga Aleni*) **Regia** Salvatore Mereu **Produzione** Viacolvento; Rai Cinema; Gianluca Arcopinto **Durata** 100 min.

Sinossi: La dodicenne Cate Frau vive con la sua numerosa famiglia nel quartiere di Santa Lamenera, nell'estrema periferia di Cagliari. In una giornata di agosto come tante altre, tra avventure inaspettate, incontri singolari e corse a perdifiato in compagnia dell'inseparabile amica Luna Cotzas, la vita di Cate potrebbe cambiare per sempre.

VI.1 La Cagliari di Sergio Atzeni

Neanche l'analisi della lingua del film *Bellas mariposas* può prescindere dal precedente letterario, ampiamente studiato e indagato da linguisti e critici letterari¹, vero *unicum* nel panorama narrativo isolano.

Con Sergio Atzeni, infatti, scrittore di "mare" e di "città", «entra nel circuito della letteratura italiana un'inedita e più aggiornata immagine culturale della nostra stessa città, del capoluogo dell'Isola, di Cagliari»². La sua narrativa non è solo, o non più solo "sarda": l'incontro con la città sancisce l'ingresso della Sardegna nella contemporaneità³, nell'era urbana della letteratura isolana⁴. Per Muoni, *Bellas mariposas* rappresenta l'«estremo limite sopportabile di sperimentazione stilistico-semantica, applicato all'immagine storica del presente di una città e di una regione che si trovano di fronte a una difficile crisi d'identità»⁵: la città, finalmente «capace di autorappresentarsi creativamente»⁶, è il luogo di partenza⁷ e di approdo del percorso letterario di Atzeni, segnato da una morte prematura in quel mare che ha vissuto e raccontato nelle sue opere⁸.

¹ Si rimanda al saggio di MATT (2007), per un'analisi completa e puntuale della mescolanza linguistica nel racconto di Atzeni. Si vedano inoltre i lavori di SULIS (2002), LAVINIO (2013; 2014; 2014b) e GARGIULO (2014). FERRERO (1997: 5) paragona la lingua di *Bellas mariposas* a «un freddo jazz metropolitano suonato sui bidoni della spazzatura, dove l'italiano si mescola con naturalezza al cagliaritano». SULIS (2001: 24) parla di «vero e proprio rap della periferia cagliaritana», segno che la componente musicale è centrale in tutta l'opera di Atzeni.

² MUONI (2004: 183).

³ «[...] Cagliari sale alla ribalta e acquista dignità letteraria proprio per le caratteristiche che l'hanno finora tenuta ai margini: la modernità, il contrasto fra radici locali e influssi esterni, e il travagliato sincretismo linguistico e culturale» (SULIS 2008: 455).

⁴ Nonostante la città sia narrata anche da altri scrittori sardi (si pensi alla Sassari di Mannuzzu e Rubattu e alla Nuoro di Fois), «Cagliari viene prioritariamente eletta a dimora del nuovo romanzo urbano sardo» (MUONI 2004: 184). Nel suo saggio Muoni fa un bilancio della letteratura sarda degli anni Novanta e Duemila, concentrandosi in particolare sui romanzieri "urbani" (Soriga, Clarkson, Marrocu, Lecca, Todde, Maccioni), la cui anima *sarda, italiana ed europea* li ha portati a varcare i confini della terra natia. «Con la narrativa sarda degli ultimi decenni i panorami si allargano, appare il paesaggio urbano e quello costiero delle spiagge e dei villaggi turistici, la Sardegna contadina di pianura e quella delle miniere (Il *figlio di Bakunin*, di Atzeni)» (MAXIA 1998: 61). Si veda anche il saggio di SEDDA (1998).

⁵ MUONI (2004: 184). E non si dimentichino le parole di MARCI (1996: 50): «[...] *Bellas mariposas* [...] raggiunge nuovi traguardi nella ricerca di un linguaggio capace di tradurre in termini universali un mondo interiore fortemente connotato nella dimensione etnica, storica e geografica».

⁶ MUONI (2004: 186).

⁷ Il primo romanzo di Atzeni, *L'apologo del giudice bandito* (Palermo, Sellerio 1986), è ambientato nella Cagliari del 1492 invasa dalle cavallette.

⁸ Si veda l'analogia con la morte di Fleba il fenicio in *The Waste Land* di T.S. Eliot, i cui versi sono citati da Gigliola Sulis nell'introduzione al volume *Trovare racconti mai narrati dirli con gioia* (2001).

Nel racconto di Sergio Atzeni la città di Cagliari è protagonista e teatro di una giornata d'estate vissuta "pericolosamente" da due adolescenti, Cate e Luna, legate da un sentimento che va oltre l'amicizia. Ma c'è un'altra protagonista nella storia delle *bellas mariposas*: la lingua, «perennemente tenuta in bilico tra italiano e cagliaritano»⁹, è un serbatoio inesauribile dal quale Atzeni attinge le forme di parlato più vive e schiette della realtà suburbana di *Casteddu* (o *Kasteddu*), toponomastico che assurge a simbolo della rinnovata sardità del capoluogo.

VI.1.1 Analisi linguistica del racconto

Nonostante la lingua del racconto¹⁰ sia già stata ampiamente indagata, riportiamo qui di seguito una rassegna dei tratti linguistici, stilistici e narrativi che abbiamo osservato e analizzato, e sui quali torneremo in maniera più dettagliata nei paragrafi successivi.

VI.1.1.1 L'onomastica

Vera fucina di sperimentazione linguistica, quello dell'onomastica è un ambito cui lo scrittore dedica un'attenzione scrupolosa, quasi maniacale. «Nomi – diminutivi e vezzeggiativi – usuali, in italiano e in sardo» - *Cate, Tonio, Gigi, Ele* - convivono con «insiemi strabilianti di nome di battesimo e cognome»¹¹: *Malcolm Puddu*, «con effetti di dissonanza tra un nome inglese, segno di anglofilia onomastica, e un cognome tipicamente sardo»¹²; *Patrick Merdonedda*, il cui soprannome è formato a partire dal vocabolo sardo *merdona*, 'ratto, topo di fogna'); *Samantha Corduleris* (neoformazione da *còrdula*, 'treccia di interiora'); *Battistina Puresciori* (lett., 'Battistina Puzza'); *Fisino Aligas* ('Efisio Rifiuti'); *Aldangelo Sugani*¹³; *signora Lenijedda* ('signora Elena'); *Luna Cotzas*; *Bobboi su becciu* ('Chicco Mascella di mina'

⁹ MATT (2007: 44).

¹⁰ Tutti i brani sono tratti dall'edizione Sellerio (ATZENI 1996a), che d'ora in avanti sarà indicata con le iniziali *BM*, seguite dal numero di pagina. Es.: *BM*, 64.

¹¹ MARCI (1999: 127).

¹² LAVINIO (2013: 171).

¹³ Cognome del giornalista di Tele Campiranis, unità morfosintattica formata dai lessemi *su* ('il') e *gani* (*cani*, 'cane'); sonorizzazione della velare sorda *k* a contatto con l'articolo determinativo: [*su'gani*].

e 'Bobò il vecchio')¹⁴. Altri nomi, composti¹⁵, sono: *Giulietto Conkebagna*¹⁶; *Konkimbirdi*; *Kulezzipula*¹⁷ ('culo di frittella'); *Kicu Barramina*.

Atzeni si diverte a disseminare le pagine del racconto di antroponimi inventati e nomignoli (il confine tra i due poli onomastici è molto labile), secondo la pratica diffusa nelle piccole comunità di chiamare le persone con il loro soprannome. Gli appellativi coniatati da Atzeni sono frutto dell'abilità creativa dell'autore, esempi di produttività e di vitalità, «caratteristica costitutiva del soprannome», un vero e proprio «evento di 'nominazione' [...] momento senz'altro sociale»¹⁸. L'origine del nome del *Professor Bocomero*, che rimanda all'indole libidinosa e perversa dell'insegnante d'italiano, è raccontata da Cate:

il nome è nato perché se ti metti al primo banco e allarghi le gambe facendo vedere le mutandine ti interroga e ti dà sei

se fai la stessa cosa e non hai mutandine ti dà sette

se anche ti tocchi l'albicocca ti dà otto

se ti fai toccare l'albicocca dal compagno di banco toccandogli la minghilledda nove

e se all'ora di ricreazione vai nel bagno professori assieme a un compagno di classe e vi chiudete dentro e vi toccate e succhi la minghilledda del compagno professor Bocomero sale sul cesso del bagno affianco si arrampica sulla vasca dell'acqua e dall'alto guarda e si fa la folaga e ti interroga e ti dà dieci

a me e a Luna dà sempre quattro (*BM*, 113-114)

¹⁴ Il termine *bobboi* è registrato nel DES come voce campidanese con la traduzione di «chicca, confetto». WAGNER (2008: 172) ipotizza una «deformazione del gallicismo ital. *bonbon*».

¹⁵ Molti dei composti nominali inventati da Atzeni appartengono alla categoria N+N: N-voc+PREP+N: *Konkimbirdi* (letteralmente: 'testa in verde'), N-voc+(d)e+N: *Conkebagna* (letteralmente, 'testa di sugo', espressione metonimica che designa le persone con i capelli rossi); *Kulezzipula* ('culo di frittella').

¹⁶ Le formazioni con *conk' + sost.* sono molto produttive in sardo, e in DE' CUPIN (1990) se ne ritrovano diversi esempi: *conk'e bagna*, *conk'e ginugu*, *conk'e lampadina*, *conk'e ossu* (o *conk'e mortu*), *conk'e sordau*. La grafia è la stessa impiegata da Atzeni.

¹⁷ L'occlusiva velare sorda è spesso rappresentata con il grafema *k*: *kizi*; *ammakiara*; *pakiderma*; *makai*; *kalloni*; *kistionai*. Però: *Kasteddu/casteddaiu*; *Konkimbirdi/Conkebagna*.

¹⁸ PUTZU (2000: 37).

VI.1.1.2 I luoghi di Cagliari tra realtà e finzione

L'azione è ambientata principalmente nella *palazzina 47C di via Gorbaglius quartiere di Santa Lamenera periferia di Kasteddu (BM, 69)*: la non troppo immaginaria *via Gorbaglius* dovrebbe coincidere con *via Cornalias*¹⁹, affollata e popolare strada del non più periferico quartiere di *Is Mirrionis*²⁰. *Santa Lamenera* altro non sarebbe che un «piccolo travestimento onomastico per *Santa (R) Jennera*, ossia Sant'Avendrace»²¹. Vengono nominati diversi paesi sardi: Oristano, Samassi, Furtei, Guasila; quartieri e vie di Cagliari: *Mulinu Becciu*; *Viale Poetto*; *Piazza Repubblica*; *Quartucciu*; *viale Marconi*; *Bastione*; *via Manno*; *Buoncammino*; *piazza San Michele*. Inoltre, vengono menzionati il bar *Europa*, la gelateria *Duemila*, il caffè *Genovese* (l'attuale *Antico Cafè* in *Piazza Costituzione*).

Non manca il ricorso alla toponomastica inventata che provoca il riso del lettore sardo: a parte la già citata *via Gorbaglius*, ricordiamo *piazza Giorgio Sirboni* ('cinghiale', esponente quasi emblematico della fauna sarda); *via Antoncarlo Piringinus*, dal nome di un tipo di pera piccola (in log. *pirinzinu*²²); *via Giulio Cesare Uddonas*, dove l'autorevolezza del nome incontra il gioco linguistico del cognome (*uddona* è accrescitivo di *udda*, l'organo sessuale femminile); in *via Filiberto Agenore Crocorigas* due nomi altisonanti e stentorei sono accostati alle "volgari" zucche del gentilizio.

¹⁹ Cfr. MARCI (1999: 129).

²⁰ Scrive Atzeni a proposito di *Is Mirrionis*: «più volte questa zona della città è stata presa a simbolo della disgregazione e dell'abbandono. Quando a Cagliari si parla di furti d'auto, di prostituzione, di corruzione, di fame, di miseria nera, ecco che spunta sempre *Is Mirrionis*» (*La realtà di Is Mirrionis*, UN, 11 agosto 1974, ora in ATZENI 2005: 252). L'intera produzione giornalistica di Sergio Atzeni è illuminante e tuttora attualissima, non solo per conoscere la città di Cagliari, la cui situazione sociale e urbana non sembra mutata in quarant'anni, ma per avere un quadro, completo e attendibile, del panorama socio-culturale sardo.

²¹ LAVINIO (2014b: 99).

²² Cfr. SPANO (1852/2004).

VI.1.1.3 Code-mixing e code-switching italiano-sardo

In *BM* il *code-switching* e il *code-mixing*²³ italiano-sardo sono situazioni linguistiche frequenti che caratterizzano l'idioletto della giovane protagonista, la voce narrante, e di alcuni altri personaggi del romanzo. Chi detiene il punto di vista è sempre Cate ed è lei che riporta il discorso diretto altrui: «nella parola d'altri, riportata come dialettale, si insinua spesso l'italiano, e nell'italiano di Caterina si insinua il dialetto anche quando non riporta discorsi altrui»²⁴.

Si definisce *code-switching* «la commutazione di codice vera e propria [...], caratterizzata da un uso funzionale e/o intenzionale del passaggio da una lingua all'altra all'interno del discorso da parte dello stesso parlante»²⁵. Sono diverse le motivazioni che spingono il parlante al *code-switching*, «comunemente considerato il risultato dello stretto rapporto storico-sociale fra due lingue»²⁶: motivazioni di carattere sociale, discorsivo e psicologico, la scelta di un determinato argomento di conversazione o il rapporto con gli interlocutori.

Nonostante la volontà dell'autore di ricalcare la lingua di Cate e degli altri personaggi del romanzo su un modello sociolinguistico reale, non dobbiamo dimenticare che si tratta di un testo di finzione rispondente a precisi canoni estetici, per cui i frequenti casi di commutazione di codice sono da considerare e analizzare in un'ottica artistico-letteraria.

In questa sede, sebbene i due fenomeni siano affini ma non coincidenti, distinguiamo i casi di *code-switching* (CS) da quelli di *code-mixing* (CM), laddove per CS si intende il passaggio dall'italiano al dialetto con precisi intenti espressivi (es.: quando Cate riporta le parole di altri personaggi), mentre nel caso del CM l'alternanza di codice interessa un sintagma o un singolo termine all'interno dello stesso enunciato.

²³ LAVINIO (2014: 104). Nell'analizzare la lingua del romanzo, la studiosa ci ricorda che «nel *code-mixing* si ha una vera e propria mescolanza linguistica e si passa da un codice all'altro persino entro un medesimo enunciato, una medesima frase» (2014: 103).

²⁴ Lavinio (2014: 104).

²⁵ DAL NEGRO/MOLINELLI (2002: 19). Le studiose definiscono *code-mixing* «l'enunciazione mistilingue [...], composta da elementi di lingue diverse senza che siano associate funzioni o intenzioni riconoscibili al passaggio da un codice all'altro». GRASSI/SOBRERO/TELMON (1997: 180) precisano che il *code-mixing* è un inserimento non volontario di termini e/o sintagmi dialettali in un contesto frasale italiano.

²⁶ RINDLER SCHJERVE (2000: 232).

Esempi di CS sono:

I > S: Se non cambia canzone mi compro una mitraglia e una di queste notti faccio Rambo sfondo la porta e bocciu a issa e a cuddu calloni tontu (BM, 67)

chi parla è il padre di Cate, che *switcha* al sardo probabilmente per dare maggiore enfasi al proposito di ammazzare la signora Sias (*issa*) e Federico (*cuddu calloni tontu*);

I > S > I: e si vede la differenza no sciri kistionai mancu su casteddaiu altro che spagnolo (BM, 69-70)

il passaggio al sardo avviene in corrispondenza della critica mossa al fratello Massimo, il quale “non sa parlare neanche il cagliaritano”. Il CS segnala la messa in rilievo della riflessione metalinguistica.

I > S: ma ieri non è tornato significa che è andato in giro sui pullman mettendo mani in culo e magari qualcuna l'ha pure arropato *dogna tanti di faint un ogu nieddu ma folaghe nudda folaga ninguna po babbu spuligau* (BM, 76)

in questo brano si nota un passaggio graduale dall'IRS - con la forma gerundiale *mettendo* al posto della costruzione “a mettere”, e l'adattamento morfologico del participio passato del verbo *arropai* - al sardo. Anche il sostantivo *folaghe* è adattato morfologicamente (in sardo sarebbe stato *folagas*).

I > S: Aldangelo Sugani faccia da impresario di pompe funebri in studio per le notizie *cun Cudda boj'e craba* (BM, 83)²⁷

I > S Guarda che non è testa *mancai tengas minca manna calloni ses nasciu e calloni atturas* (BM, 73-74)

S > I > S *Berus nudda dice mamma fia leggiu coment'è* (BM, 86)

I > S: babbo non tornerà mamma ha detto *M'à nau ki no torra prus mancu malis fiar ora* (BM, 122):

la terza persona dell'ausiliare *ái* ('avere' in campidanese) ha l'accento grave, forse per distinguerlo dalla preposizione *a*. In questi brani, nei quali Cate riporta il discorso diretto della madre, il passaggio al sardo evidenzia la variazione della voce,

²⁷ 'Con quella voce da capra'.

e corrisponde a una riproduzione plausibile della lingua parlata dalla madre. Le maiuscole sono impiegate per segnalare l'inizio di un discorso diretto riportato, in mancanza di apici e di altri segni di interpunzione.

I > S > I > S > I > S: una signora di quaranta quarantacinque anni grassa *de doji fillus* gli ha detto *Immoi arruis e ti segasa sa skina* ha fatto le corna davanti agli occhi della signora ha detto *Né stria malaritta* (BM, 87)²⁸

Il ricorso al cagliaritano avviene sempre in corrispondenza dell'intervento di altri personaggi e per fornire indicazioni sul loro aspetto fisico o sul loro comportamento. Il sardo è parlato dagli adulti più che dai giovani.

I > S: pareva mio fratello Tonio mera prus becciu e leggiu (BM, 93)²⁹

il cagliaritano svolge la funzione di colorare e ravvivare i periodi, specialmente quando Cate descrive o fa riferimento a qualcuno della sua famiglia o comunque conosciuto).

I > S: gli sono venuti due lacrimoni gonfi gonfi *parianta piras* (BM, 97)

da notare l'assenza della vocale paragoga in *piras*, 'pere', come in altre voci sarde, verbali e lessicali, mentre la vocale chiude la terza persona plurale dell'indicativo presente del verbo *parriri*, 'sembrare': *parianta*³⁰.

I > S > I: lui ar obertu is ogus de su spantu e de su prejiu e ha detto Mi dirà di sì? (BM, 98)

Per la categoria del CM, riportiamo i seguenti esempi:

alle cinque è rientrata Mandarina l'ho sentita perché ero proprio *scira* altrimenti Mandarina scivola non si fa sentire arriva a letto e si addormenta vestita tanto dice che è stata *spullinca* tutta la notte e *scira in su lettu* invece di dormire (BM, 73)

Il CM si manifesta anche nell'uso dei connettivi, come il *finzas a candu* che nel racconto sostituisce sistematicamente il corrispettivo italiano 'fino a quando/finché':

²⁸ 'Grassa (per aver partorito) dodici figli'; 'adesso cadi e ti rompi la schiena'; [...] 'tié iettatrice maledetta'

²⁹ 'Molto più vecchio e brutto'.

³⁰ Si noti, inoltre, la vibrante scempia.

zerria signora Sias che pare la sirena di un piroscavo uscendo dal porto *finzas a candu* signor Federico babbasone si sveglia (*BM*, 66);

finzas a candu lui le porta il vaso da notte e lei caga cantando perché se non canta non riesce (*BM*, 67)

finzas a candu non traballas e ti proibisco di rimettere piede in casa tua a mangiare a sbafo (*BM*, 77)

finzas a candu a Tonio gli passa il makimine credo che gli passerà (*BM*, 90)

Non potendo analizzare minuziosamente le tante occorrenze di CS e CS presenti nel racconto, ci limitiamo a riportare le espressioni e i termini sardi più frequenti di cui forniamo la traduzione tra parentesi e una breve spiegazione:

io ero *scira scira*, 'sveglia sveglia'; *l'abitino giallo curzu curzu* ('cortissimo'): l'iterazione dell'aggettivo, dell'avverbio o del verbo è un fenomeno pansardo: cfr. *piotti piotti*, 'di nascosto, alla chetichella'; *fraga fraga*, letteral. 'odora odora', ecc.³¹; *a mengianu kizi* ('di mattina presto'); *spullinca* ('spogliata, nuda'); *a sa toga* ('alla grande?'); *coment'is pippius* ('come i bambini'); *tontu paris* ('tonto, stupido, deficiente'); *Cadozas Limpias* (letteralmente 'sporche candide', costruzione ossimorica e ironica); *spantau limpiu* ('molto sorpreso'; *limpiu* dovrebbe essere tradotto in cagliaritano con l'aggettivo 'perso', che ha funzione di modificatore dell'aggettivo che precede e ha valore iperbolico: *maccu limpiu* significa 'matto perso', *zurpu limpiu* 'completamente cieco', ecc.); *minghilledda* ('cazzettino'; «minuscolo organo sessuale maschile»³²); *rosso come tomatto beccia* ('come un pomodoro maturo, secco'); *una fontana amakiara* (64; 'una fontana impazzita'); *piangere a scracaglius* ('piangere a singhiozzi'); *in is intragnas pensavo* ('dentro di me', letteral., 'nelle viscere': *intragnas* deriva dallo spagnolo *entrañas*, 'viscere, intestini'); *acanta (a)* ('vicino a').

Per la locuzione *a zacarreda*, riferita ai sandali, Marci dà la seguente spiegazione:

il sostantivo *tsakkarèdda* indica uno strumento che, roteato vorticosamente, produce un suono simile a quello della raganella; d'altra parte il verbo *zaccarrai* indica un suono scrosciante; è possibile che entrambi concorrano a formare l'effetto dei sandali a *zacarreda* nelle scale del 47 C di via Gorbaglius³³.

Sia Cate che Luna parlano il cagliaritano e passano di frequente dall'italiano regionale al sardo. Prevale la paratassi asindetica con scarsa presenza di subordinazione (non si va oltre le subordinate di primo grado). Le congiunzioni

³¹ Cfr. RAMAT (2003); PAULIS (1984).

³² DE' CUPIN (1991: 84).

³³ MARCI (1999: 143).

coordinanti e subordinanti come *benché, tuttavia, sennonché, affinché*, ecc. sono sostituite dalle congiunzioni *perché* (23 occorrenze), ma è il *che* polivalente, in virtù della sua elevata flessibilità semantica e sintattica, ad avere un'altissima frequenza:

si è svegliato babbo *che* tutti i giorni si sveglia alle cinque e mezza; allora mi dirai se sono sciollocara *che* voglio diventare rockstar; la bisnonna di Furtei quella piccola piccola *che* quando la mettono sulle sedie le gambe non arrivano ai poggiatesta com'è pippius; i due garibaldini è da almeno un anno *che* vanno ogni mattina alle sei e un quarto a guardare signora Nioi che prova; Simonetta non è come Samantha Corduleris del piano terra *che* è vero che è vergine; quando arriva sera *che* non ha trovato dove bagnare; perché l'ha cuccato *che* tentava di coddarsi Silvia; quel giornalista *che* sembra sempre che gli hanno massacrato il padre la madre i fratelli la moglie; siamo uscite dall'acqua *che* avevo le dita a fave lesse.

VI.1.1.4 L'elemento regionale

La presenza del dialetto cagliaritano, già osservata e discussa nel paragrafo precedente, si riflette anche nei calchi morfosintattici che costellano il parlato di Cate.

Frequenti i casi di aggettivo possessivo posposto: *l'innamorato mio* (in sardo camp.: *s'innamoradu miu o cosa mia*); *Luna Cotzas la migliore amica mia uguale a me; per far ridere l'amica mia; il cono mio schiacciato e poddoso; ha fatto il dovere suo; babbo mio; figlia mia*;

- l'omissione dell'articolo determinativo³⁴ davanti a *signora Sias, signora Nioi, signor Cotzas e signora Cotzas*;
- la ripetizione, con valore rafforzativo, dell'aggettivo: la bisnonna di Furtei quella *piccola piccola*; un sospiro *lungo lungo*; minghilledda *dritta dritta*; un bacio sulle labbra *leggero leggero*;
- l'accusativo preposizionale: ammazza *a me e a loro*.

Il gerundio, forma verbale altamente ricorrente nel racconto, e in generale molto produttiva nell'italiano regionale sardo, assolve diverse funzioni:

³⁴ Tratto dell'italiano regionale d'area logudorese e campidanese ampiamente studiato da LOI CORVETTO (1983: 124-126). LAVINIO (2013: 170) ha evidenziato la presenza del fenomeno nel racconto.

- per esprimere l'aspetto progressivo (col verbo *stare*):

e alle sette e trentacinque stavo rifacendomi il letto; una signora simpatica che stava allattando; mi sembrava che mi stavo rovinando la giornata nata male; Luna ha detto Gigi sta arrivando;

- in sostituzione di una dipendente:

e don Prendas *passando* ha girato la faccia dall'altra parte; al massimo nel sottoscala *stando* vestiti lascia che Alex si sfregghi; è andato in giro sui pullman *mettendo* mani in culo; e quel balosso *guardando* la stria non si è accorto; abbiamo finito il gelato sdraiate sull'erba e *guardando* il cielo; e *scendendo* gli ho gridato; sono corsa giù per le scale *ridendo*; *leccando leccando* abbiamo cominciato a scendere in via Manno; Gigi è rimasto a tipo cingomma apoddau al muro *temendo* che ripassavano in senso contrario; Gigi non si muoveva *dovendo* passare a un metro da noi;

- «per esprimere l'oggetto verbale in connessione con i V_{+sensoriale}»³⁵: non vede signora Lenijedda sua moglie poggiata all'acero del giardino *baciandosi* coi ragazzini di quindici anni;

Altri costrutti morfosintattici tipici dell'italiano regionale di Sardegna sono *vai e cerca* ('chissà')³⁶; il costrutto a + N, del tipo avevo le dita *a fave lesse*; li teme *a vento*; Gigi è rimasto *a tipo cingomma*³⁷.

All'italiano popolare possono essere ascritte le locuzioni *di moda*, dell'enunciato «canta canzoni *di moda*» (BM, 67), che potrebbe essere interpretata come sintagma verbale privato della testa (che vanno di moda); lo scambio di preposizioni *a* per *da*³⁸ nell'enunciato «Luna mi ha dato il gelato *a tenere*».

³⁵ LOI CORVETTO (1983: 159).

³⁶ Già osservata ne *Il figlio di Bakunin*, espressione ricalcata su *bai e cica*.

³⁷ La costruzione *a tipu* + N è diffusa nella Sardegna meridionale con il significato di 'a mo' di, come', ed è registrata anche nella *Phraseologia karalitana* di Malvio De' Cupin come locuzione avverbiale.

³⁸ Cfr. CORTELAZZO (1972);.

VI.1.1.5 L'elemento straniero

Nel racconto si ritrovano forestierismi adattati al sistema fonetico dell'italiano³⁹ e riferimenti ad alcune lingue straniere. Tra « le parole 'scritte come si dicono' »⁴⁰: *puscer* (72, per *pusher*, 'spacciatore di droga'; la voce *pusher* si ritrova a p. 102); *mignòn* (80; dal francese *mignon*, 'piccolo'; l'accento indica che la parola è ossitona); *gins* (81; per 'jeans'); *Taxi Draiver* (86; si noti la resa grafica della pronuncia inglese della *i*); *Biutifùl* (97; con accento sull'ultima sillaba, segno che gli anglicismi vengono letti come gallicismi). I riferimenti alle lingue straniere evidenziano la sensibilità di Atzeni per la musicalità delle lingue parlate e in particolare dell'arabo:

Però la giusta non li cucca sono gli unici che si muovono della gente di Santa Lamenera vanno a Barcellona parlano spagnolo e catalano una volta Malcolm è stato in Marocco in un posto che si chiama Ketama e ha imparato a fare il fumo e a dire leila Alla illa Alla Muamad resul Alla o Alla akbar o Alla rakban u rakem e dice che se parli arabo ogni tanto dire Alla è obbligatorio (BM, 69).

L'inserimento dello spagnolo e del catalano è funzionale alla critica che Cate muove a suo fratello Massimo, un lavativo che «no sciri kistionai mancu su casteddaiu altro che spagnolo» (BM, 70).

VI.1.1.6 Altri fenomeni

Ci sono momenti in cui il monologo di Cate, fortemente scandito da forme gergali e dialettali, indugia a descrizioni di stati d'animo e sensazioni provocate dall'incontro con il mare, elemento di forte carica emotiva e affettiva che impone uno stile limpido e cristallino, dal sapore intimista.

quando nuoto dimentico casa quartiere futuro mio babbo il mondo

e mi dimentico

³⁹ Per l'importazione di termini da altre lingue, si vedano i lavori di RADTKE (1993); PETRALLI (1992). Si veda inoltre CORTELAZZO (1994). Per la produttività degli internazionalismi nel linguaggio giovanile in Sardegna, cfr. GARGIULO (2002: 29).

⁴⁰ LAVINIO (2014b: 99).

dovevo nascere pesce

mi piace guizzare sotto il pelo dell'acqua e uscire ogni tanto a respirare e guardare il sole che scintilla sulle ondine di maestrale o abbaglia sulle onde di levante che ti succhiano in basso

mi piace giocare con le onde allungarmi perché mi portino in alto e mi buttino in un gorgo

scivolargli sotto combattendo il risucchio

passargli in mezzo spaccandole a volte sono dure come schiaffi

e quando il mare è come ieri piatto (il maestrale è andato via il levante arriverà più tardi) mi piace ascoltare nell'acqua il rumore del mio respiro che esce e entra ogni tre bracciate

mi piace sentire i piedi che si allargano come mani per spingermi e il movimento a rana delle gambe

Luna nuota uguale preciso

gente di Santa Lamenera non c'è uno che nuota a stile siamo grezzi (BM, 89)

La "poesia del mare" emerge nelle scelte stilistiche e linguistiche, esemplificate da verbi quali *guizzare*, *scintillare*, *abbagliare*, questi ultimi due riferiti al sole che si riflette sulle *ondine di maestrale* e sulle *onde di levante*; le locuzioni *sotto il pelo dell'acqua*, *movimento a rana*, e i sostantivi *gorgo* e *risucchio*, sinonimi che evocano il moto delle onde e il desiderio di Cate di perdersi nelle profondità marine. Da un punto di vista sintattico, si nota una trama composta e armoniosa, e un timido accenno di ipotassi nella subordinata finale

mi piace giocare con le onde allungarmi perché mi portino in alto e mi buttino in un gorgo

e nelle due modali

scivolargli sotto combattendo il risucchio; passargli in mezzo spaccandole

La poesia si interrompe nel momento in cui il discorso di Cate è di nuovo proiettato sul mondo esterno, e in particolare sul suo quartiere:

gente di Santa Lamenera non ce n'è uno che nuota a stile siamo grezzi

dove il tema sospeso è spia del parlato, così come la parentetica unita per asindeto.

Un altro momento fa nascere nella narratrice il desiderio di prodursi in piroette linguistiche e stilistiche, l'arrivo di Aleni, che desta la curiosità e lo stupore degli abitanti di Santa Lamenera. *Aleni la coga* ('maga, megera') fa il suo ingresso accompagnata da nove gatti neri, nane suonatrici e ballerine:

una ballerina con tre lunghe trecce nere che saltavano a destra e a sinistra quando lei volava battendo i piedi uno contro l'altro a un metro da terra

giravano come eliche quando la ballerina roteava la testa e saltellavano quando la testa di lei tremava e le mani si lanciavano al cielo

aveva occhi verdi come l'acqua marina davanti al Capo e sorridenti

denti bianchi e scintillanti

canini più lunghi del normale

otto gatti neri con una macchia bianca attorno all'occhio sinistro balzavano in aria e facevano strane figure attorno alla ballerina imitando il volo dei pipistrelli e quello dei piccioni e saltavano uno sulla groppa dell'altro fino a otto poi partivano tutti in direzioni diverse a forma di stella attorno alle trecce rotanti della donna e cadendo facevano un quadruplo salto mortale senza un miagolio (*BM*, 105)

[...]

un altro gatto ha lanciato i dadi tutti i gatti eccetto il tiratore hanno danzato in girotondo dandosi grandi zampate di divertimento sulla pancia

[...]

il lancio di dadi del terzo gatto ha suscitato maggiore divertimento del lancio del secondo i gatti saltavano come molle e miagolavano che parevano scracaglius (*BM*, 108)

i piedi della ballerina girano *come eliche* e i suoi occhi sono *verdi come l'acqua marina davanti al Capo e sorridenti*; *i denti bianchi e scintillanti* lasciano intravedere due *canini più lunghi del normale*. I nove gatti neri (il numero nove è dotato di una

forte carica simbolica) balzano in aria e fanno *strane figure attorno alla ballerina imitando il volo dei pipistrelli e quello dei piccioni* – è curioso notare come il pipistrello, simbolo di tenebre, oscurità, riti magici e stregoneria, sia qui in coppia con il piccione, uccello diurno associato alla sporcizia e alle piazze affollate, noto per la goffaggine dei movimenti. L'aggettivo *bella* e il superlativo *bellissima* sono usati indistintamente per descrivere la maga e le sue compagne. Ai gatti sono attribuite prodezze e abilità da acrobati circensi, nonché comportamenti non propriamente felini: tirano i dadi, si agitano in miagolii corali di disappunto, balzano di gioia e si battono il petto come gorilla ululando, danzano *in girotondo dandosi grande zampate di divertimento sulla pancia*. Si divertono a tirare i dadi e miagolano che paiono *scracaglius* (l'espressione ritorna per la seconda volta).

Aleni la coga legge il futuro il passato e il presente di uomini donne bambini e animali a libera offerta e balla per voi le antiche danze di Arbarei (BM, 106):

Arbarei è toponimo caro ad Atzeni: compare per la prima in un breve pezzo dal titolo *I giudici, i poeti, i banditi*:

Ma un giudicato restò libero attorno ad Arbarei, la città antica, dov'era integra la casa del giudice e il cimitero sacro...⁴¹

ritorna nella forma ossitona⁴² *Arbarè* in *Passavamo sulla terra leggeri* (1995), per attestarsi nuovamente, e per l'ultima volta, in *Bellas mariposas*. L'unico richiamo alla terra dei S'ard sono le antiche danze che solo Aleni conosce, un ponte sospeso tra *il passato il presente il futuro del mondo e di ognuno di noi* (BM, 106).

Invece Samantha si è fermata acanta a Gigi perché aveva vergogna di attraversare la piazza di gente ammuntonara o forse aveva paura che Aleni gli leggeva la vita vedendola passare (BM, 109)

In questo brano, oltre a osservare i fenomeni propriamente linguistici, come il dialettalismo *ammuntonara* ('ammassata'), riferito alla *gente*, e il pronome atono

⁴¹ Citato in MARCI (2001: 61).

⁴² La pronuncia sarda del termine dovrebbe essere [arba'rei]. Il sardo, infatti, mostra «una certa ripugnanza per gli ossitoni e vi rimedia a mezzo di una paragoge» (WAGNER 1950/1997: 286).

gli per 'a lei', c'è un'espressione che ha richiamato la mia attenzione: *leggere la vita*⁴³. Un passaggio tratto da un articolo di Italo Calvino dovrebbe svelare l'antica origine dell'espressione:

La più inaspettata, quella dell' espressione d'uso colloquiale nell' Italia settentrionale "leggere la vita" a qualcuno, nel senso di dirgli in faccia tutto quel che si merita. (Credo che questo sia il vero significato della frase e non quello di "sparlare, spettegolare" che ne dà Levi, il quale dice d' averla sentita usare solo in ambito femminile e mai in prima persona; posso assicurargli che, almeno in Liguria, è frequente sentire un uomo dire "gli ho letto la vita" proprio nel senso di "gli ho detto il fatto suo"). Comunque, il senso letterale della locuzione non è chiaro: perchè "leggere"? e perchè "la vita"? Da riscontri vari, spaziando dalla fraseologia tedesca ai dizionari dialettali piemontesi, Levi è arrivato a questa conclusione: l' espressione originaria era "leggere il Levitico". Pare che nei conventi, a mattutino, cioè a notte alta, "dopo la lettura delle Sacre Scritture e in specie del Levitico, il priore si rivolgesse poi individualmente ai singoli monaci, lodandoli per i loro adempimenti, e più spesso rimproverandoli per le loro mancanze". Per cui leggere "il Levitico" o "i Leviti" avrebbe preso il significato di fare una ramanzina⁴⁴.

Volgiamo ora l'attenzione all'ultimo lungometraggio di Salvatore Mereu, presentato alla 69^a Mostra del cinema di Venezia (2012). Il successo del film è stato garantito, oltreché dal caparbio lavoro di autodistribuzione svolto dal regista⁴⁵, dalla partecipazione a diversi festival internazionali, tra cui il Rotterdam Film Festival dove ha vinto il Big Screen Award. Nel recensire la quarta opera del regista dorgalese⁴⁶, i critici ne hanno messo in rilievo la location cittadina e l'uso

⁴³ Nel GRADIT (1999-2000: 919) è marcata come *colloquiale* e se ne dà la seguente definizione: «criticare q.no, sparlare mettendone in luce specialmente gli aspetti peggiori. Nel dizionario Treccani, dove l'espressione è glossata come *familiare*, la definizione è pressoché uguale.

⁴⁴ CALVINO (1985).

⁴⁵ Tra ottobre 2012 e giugno 2013, il film è stato proiettato in diverse città italiane: Roma, Milano, Aosta, Modena, Catania, Genova, Casagiove (CS), Benevento, Fermo, Verona, La Spezia, Savona, Pesaro, Perugia, Rimini, Bari, Reggio Emilia, Trieste. E all'estero: Copenhagen, Lisbona, New York, Londra, Malmö.

⁴⁶ Fino al 2008 regista di "terra", per riprendere la dicotomia di Muoni (cfr. § VI.1).

consapevole ed efficace della commistione dei codici linguistici⁴⁷, punti di forza di un cinema che è *sardo* ma anche *metropolitano*⁴⁸.

Esistono tre testi intitolati *Bellas mariposas*: il racconto di Sergio Atzeni, pubblicato postumo nel 1996; la sceneggiatura scritta da Salvatore Mereu (2009-11); il film tratto dal racconto, per la regia dello stesso Mereu. Il primo testo è scritto ed è destinato alla pubblicazione e alla diffusione in un circuito letterario-culturale più o meno ampio: il suo fine ultimo è la fruizione da parte di un pubblico di lettori. Il secondo testo, ugualmente scritto, non è concepito per la circolazione e il mercato editoriale, a meno che la sceneggiatura non venga pubblicata in seguito all'uscita del film nelle sale. L'ultimo dei tre, un testo cinematografico, rimanda al primo, e lo richiama non solo nei titoli di testa ma in tutto il suo svolgimento narrativo. Il film di Mereu, «liberamente ispirato al racconto di Sergio Atzeni», è un lettura cinematografica, o meglio una traduzione intersemiotica dell'opera letteraria, perché cambia il supporto, cambiano i segni, ma soprattutto si moltiplicano i codici a disposizione del *metteur en scène*⁴⁹.

⁴⁷ SOLLAZZO (2013) descrive la protagonista come «un'adolescente buffa e pungente che racconta il suo quartiere, il cagliaritano Sant'Elia»; il riferimento a Cagliari è nel titolo, oltretutto nel testo, dell'articolo di FOFI (2012): «Farfalle coraggiose in una fiaba cagliaritana bellissima e attuale»; OLLA (2012) ritrova nel quartiere di Sant'Elia il carattere di «una qualsiasi periferia metropolitana», e non manca di sottolineare «il rispetto della parlata gergale [come] tratto fondamentale della drammatizzazione filmica». Il riferimento alla periferia di Cagliari è presente anche nella sinossi contenuta nella *Rivista del cinematografo*, nella quale si fa cenno anche al rispetto dei codici e della (non)punteggiatura dell'«impossibile racconto di Sergio Atzeni» (SAMMARCO 2012: 41). ROSSI L. (2012: 67) sottolinea le «commistioni linguistiche nelle quali italiano, dialetto e slang giovanile si fondono alla rinfusa lasciando che sia il vocabolario esplicito e sfrenato dei giovani a punteggiare l'incedere della storia». E «il mix linguistico, dove prevale il sardo parlato dai ragazzi» è una caratteristica del film individuata da GALLOZZI (2013) nella sua recensione per *l'Unità*. Nell'articolo è riportata anche una dichiarazione di Mereu, da tempo rimproverato di «filmare solo muretti a secco [...] questa era l'occasione per filmare il cemento e la realtà urbana».

⁴⁸ Sul rapporto del «nuovo cinema sardo» con la rappresentazione dello spazio urbano, si veda URBAN (2013).

⁴⁹ Il fatto che l'opera cinematografica è costituita da immagini e che i suoi linguaggi non sono sottoposti alle regole grammaticali delle lingue naturali fa supporre che «la lingua del cinema sia fondamentalmente una "lingua di poesia". [Ciononostante] all'epoca delle origini, la tradizione cinematografica che si è formata sembra essere quella di una "lingua della prosa", o almeno di una "lingua della prosa narrativa"» (PASOLINI 1972: 172).

VI.2 Verso lo schermo: la sceneggiatura

Occorre partire da una considerazione fondamentale: a metà strada «tra letteratura e cinema, la sceneggiatura non è “scritta”»⁵⁰. Struttura dinamica e in continuo divenire, «la sceneggiatura è tutto ciò che si scrive prima, durante o in previsione della realizzazione di un film»⁵¹, e tutto ciò che è contenuto in essa - la disposizione e l'intreccio delle scene, il numero e la lunghezza dei dialoghi, la caratterizzazione dei personaggi, addirittura gli stessi personaggi - è provvisorio e modificabile almeno fino alla riprese, quando la storia da scritta è finalmente visualizzata, impressa su pellicola o su un supporto digitale. Anche le lingue pensate dallo sceneggiatore come parte integrante dell'azione o come tratto distintivo di un personaggio o di una certa situazione comunicativa sono costantemente “minacciate” dall'alto grado di instabilità che caratterizza la sceneggiatura⁵². Ne consegue che la sceneggiatura è destinata a essere un prodotto non-finito, «una finzione labile»⁵³, un oggetto effimero che «non è concepito per durare ma per eclissarsi, diventare altro»⁵⁴. Scrive il teorico ungherese Béla Balázs⁵⁵:

La sceneggiatura [...] non è un abbozzo incompleto, uno schizzo o un progetto. Non fornisce solo il materiale grezzo per la futura creazione, ma è già in se stessa una creazione artistica compiuta. [...] D'accordo, la sceneggiatura descrive immagini e registra dialoghi che debbono ancora essere realizzati; in questo è simile al dramma, il quale a sua volta ci rimanda alla rappresentazione teatrale.

Le sue parole ci introducono all'analisi della sceneggiatura di *Bellas mariposas*, scritta da Salvatore Mereu tra settembre 2009 e febbraio 2011. In effetti la sceneggiatura può considerarsi un testo concluso, indipendente, dal momento che sono già fissati gli elementi che ritroveremo nel film⁵⁶. Nonostante alcune scene

⁵⁰ VANOYE (1998: 15).

⁵¹ VANOYE (1998: 9).

⁵² Prima del “cinema reale” c'è il “cinema mentale” (CALVINO 1993), con le sue regole, i suoi codici, la sua variabilità.

⁵³ BONITZER (1990: 84).

⁵⁴ CARRIÈRE (1990).

⁵⁵ BALÁZS (1952: 290).

⁵⁶ FLAIANO (1954) la definisce uno «stato transitorio», mentre Pasolini dà della sceneggiatura l'arcinota - e ormai inflazionata - definizione di «struttura che vuol essere altra struttura» (PASOLINI 1972: 188). «Pasolini specifica che la sceneggiatura debba intendersi come un processo, come una tensione dinamica [...], fatto germinale, embrionale, di un processo creativo-industriale che si compie nella realizzazione del film» (COMAND 2008: 87).

siano state epurate di alcuni scambi dialogici e altre addirittura escluse dal testo finale⁵⁷, la sceneggiatura si presenta come un valido e fruttuoso terreno di ricerca e di analisi in vista del confronto con il parlato effettivamente impiegato dagli attori nel film. In questa breve trattazione dedicata alla sceneggiatura di *Bellas mariposas*, esamineremo i seguenti tratti narrativi e linguistici:

- aderenza alla lingua del *source text*;
- ricreazione delle battute ed elementi linguistici innovativi;
- italiano regionale di Sardegna;
- tratti dell'oralità;
- conduzione della narrazione da parte dell'istanza narrante (Cate);
- riferimenti alla cultura popolare del periodo in cui è ambientato il romanzo (metà anni Novanta) e alla cultura contemporanea.

La sceneggiatura si apre con la dicitura «liberamente ispirata al libro di Sergio Atzeni». L'indicazione relativa al luogo e al tempo dell'azione è però significativa: *Cagliari, Sardegna, oggi*. Nel fornire queste informazioni l'autore sta dando delle precise coordinate spazio-temporali che inevitabilmente si rifletteranno sulla storia e sulla sua interpretazione da parte del lettore. Il fatto che l'azione sia ambientata in Sardegna, e precisamente a Cagliari, svela ulteriori dettagli di ordine storico, culturale e linguistico. Cagliari, capoluogo sardo e principale centro urbano della Sardegna, si caratterizza per la sua posizione a sud dell'Isola (in sardo: *cab'e giossu*) e per i ripetuti contatti, politici, istituzionali, culturali e linguistici, con i popoli che nel corso dei secoli hanno dominato la città, affacciata sul Golfo degli Angeli⁵⁸.

Il primo incontro di Mereu con la città di Cagliari risale al 2009, quando il regista tiene un corso di educazione all'immagine che coinvolge i ragazzi di una scuola media della periferia di Cagliari. Il risultato del laboratorio è il mediometraggio *Tajabone* (2010), scritto e interpretato dagli alunni dell'istituto coinvolto nel progetto e accolto favorevolmente alla 67^a Mostra Internazionale d'arte cinematografica di Venezia (sezione "Controcampo"). In *Tajabone* risuonano

⁵⁷ Si tratta delle scene 2, 5, 16, 17, 18, 19, 36, 38; altre scene sono state modificate nell'assetto e nel numero delle battute, il cui testo è stato oggetto di ulteriori revisioni e riscritture, anche in fase di riprese.

⁵⁸ Cfr. PAULIS (2013).

gli idiomi degli indigeni e dei migranti, tra cui senegalesi e Rom, in un vivo intreccio di culture e saperi, usanze e tradizioni che si riflettono anche nel rapporto genitori-figli⁵⁹. Mereu ha dichiarato in un'intervista⁶⁰ di aver tratto ispirazione dal romanzo di Sergio Atzeni, letto (o forse riletto?) presumibilmente durante il lungo soggiorno cagliaritano, mentre il modello cinematografico è *Diario di un maestro* (1972), trasposizione televisiva del romanzo *Un anno a Pietralata* (1968) di Albino Bernardini, per la regia di Vittorio De Seta, regista cui Mereu rende omaggio in *Sonetàula* con una serie di rimandi intertestuali.

Le storie e le lingue dei protagonisti di *Tajabone* non potevano non confluire nella sceneggiatura di *Bellas mariposas*: la lunga gestazione è spia di un lavoro maturato nel corso di una profonda immersione nella città di Cagliari e di una graduale acclimatazione ai suoni dell'idioma cittadino.

Il testo della sceneggiatura è lungo centotrentacinque pagine e si compone di centotrentuno scene. Mereu opta per il layout all'americana⁶¹, con le didascalie e i dialoghi nella parte centrale del foglio. I nomi dei personaggi sono scritti in maiuscolo e accanto ad essi compaiono, tra parentesi e in corsivo, i *parentheticals*, brevi informazioni sulla voce (quando è "fuori campo"⁶²), il tono e il volume, e sulle inquadrature (primo piano, sguardo in macchina), ecc. Le didascalie sono di poche righe – in genere non più di due – e contengono indicazioni di scena precise ed essenziali. Ciononostante, spetta ai dialoghi far avanzare la storia; essi inoltre forniscono informazioni e stabiliscono relazioni tra i personaggi, caratterizzandoli⁶³. L'introduzione dei dialoghi rappresenta la novità più

⁵⁹ «Questa città, insieme a Sassari e Olbia, è da lungo tempo polo di attrazione per la maggior parte della popolazione migrante che sceglie l'isola come meta [...]. Sinteticamente: in otto anni – dal 2002 al 2010 – la città di Cagliari ha visto un incremento delle presenze straniere extracomunitarie del 240%» (ZURRU 2013: 83). Per un quadro della situazione demografica di Cagliari dal periodo della dominazione spagnola ai giorni nostri, cfr. PUGGIONI/ATZENI (2013).

⁶⁰ CASELLA (2010).

⁶¹ Esistono tre modelli di formattazione della sceneggiatura: il modello americano, il francese – il meno usato dei tre – e l'italiano, che prevede la corrispondenza foglio-scena di facile lettura e consultazione. Il layout più utilizzato attualmente anche dagli autori italiani è quello americano.

⁶² L'espressione "voce fuori campo" «non definisce un unico fenomeno ma una molteplicità di fenomeni eterogenei» (BOSCHI 1986: 46); nel caso di *Bellas mariposas*, si riferisce alla voce di Cate che narra e commenta l'azione – sia al presente che al passato. Più che di voce fuori campo, sarebbe più corretto parlare di voice over, ossia *sopra* le immagini, udibile anche quando Cate è in campo e coincidente coi suoi pensieri. Nel presente capitolo impiegheremo questa seconda espressione.

⁶³ «Il dialogo dovrà essere emozionale, contrappuntato da esitazioni e interruzioni [...] e dovrà riflettere il personaggio che si esprime» (MOSCATI 1989: 115). Non bisogna dimenticare che quelli della sceneggiatura cinematografica sono dialoghi fittizi, «dietro i quali si nasconde la personalità dell'autore, con le sue intenzioni artistiche» (STATI 1982: 11) e, aggiungiamo, stilistiche e linguistiche.

significativa rispetto al racconto: essi danno luogo a conversazioni⁶⁴ - fittizie ma pur sempre articolate come interazioni dialogiche reali – tra due o più personaggi. Il testo letterario è strutturato come un monologo; la sceneggiatura (e in seguito il film) trova la sua ragion d'essere nella vivace partitura dei dialoghi, alcuni dei quali sono ripresi dai discorsi diretti riportati da Cate nel racconto.

La sceneggiatura si caratterizza per una maggiore estensione rispetto al racconto, e per la presenza di flashback (analessi) che non solo immettono situazioni e momenti inediti nell'intreccio, ma hanno la funzione di presentare e raccontare le storie degli altri personaggi e la loro interazione con la protagonista. Un esempio è la quinta scena, ambientata cinque anni prima, che mostra Mandarinina, allora tredicenne, in procinto di partorire. Nel racconto l'informazione è riferita da Cate nel suo monologo («se ti fai toccare l'albicocca da bambina finisci come mia sorella Mandarinina pringia a tredici anni», p. 63), ripreso alla lettera nella battuta della medesima scena. Tante sono inoltre le scene del racconto “visualizzate” e dilatate sul piano del discorso, sia per la complessità narrativa che per il numero di turni dialogici assegnati ai personaggi⁶⁵.

La prima scena è introdotta dalla «voce fuori campo di una ragazzina, Cate»: l'indicazione sulla voce è indispensabile nell'analisi della sceneggiatura e del film in quanto ci rimanda all'istanza narrante del romanzo, unica e onnipresente. L'autore ci dice subito il nome della protagonista: Cate è il diminutivo di Caterina. L'incipit del romanzo è mantenuto nelle prime quattro battute – di cui tre fuori campo - di Cate:

⁶⁴ Riportiamo la definizione di “conversazione” ripresa da ATTILI (1977: 194): «un incontro faccia a faccia di individui che in funzione di una data situazione sociale fanno azioni verbali e azioni non verbali che richiedono una attenzione comune». Attili si rifà al modello dell'interazione sociale di GOFFMAN (1969).

⁶⁵ Si rimanda al § 3.1 per un'analisi più dettagliata delle scene del film ricreate e di quelle che hanno un maggior sviluppo narrativo.

Romanzo, p. 63	Sceneggiatura, ss. 1-3, pp. 3-6
<p>Era molto tempo che Tonio lo minacciava ma credevo che scherzava che lo odia lo so si vede da come lo guarda quando lo incontra e perché cerca sempre occasione di arroparlo di mala maniera ma credevo che scherzava dicendo Un giorno quello lo uccido</p> <p>e invece il 3 di agosto è stato il giorno dell'ammazzamento di Gigi del quinto piano l'innamorato mio</p>	<p>VOCE CATE (fuori campo)⁶⁶ Era molto tempo che Tonio lo minacciava ma credevo che scherzava...</p> <p>VOCE CATE (fuori campo) che lo odia lo si vede da come lo guarda quando lo incontra e perché cerca sempre occasione [di] arroparlo (<i>picchiarlo</i>) di mala maniera</p> <p>VOCE CATE (fuori campo) Credevo che scherzava però quando diceva: un giorno quello lo uccido ...e invece il 3 di Agosto...</p> <p>CATE ... è stato il giorno dell' ammazzamento di Gigi del quinto piano... l'innamorato mio...</p>

Le battute fuori campo della protagonista sono segnalate come “VOCE CATE”, a indicare che l’istanza narrante si manifesta come una voce, inizialmente senza volto. La visualizzazione della scena avviene attraverso Cate: il pubblico vede ciò che lei racconta⁶⁷. La prima battuta di Cate è la stessa che apre il racconto:

Era molto tempo che Tonio lo minacciava

la frase iniziale *era molto tempo* sembra ricalcata sulla formula di apertura di una fiaba, *c’era una volta*, non solo per l’uso dell’imperfetto ma anche per l’indeterminatezza del periodo (*molto tempo*). I tempi della narrazione sono l’imperfetto (*era, minacciava, credevo, scherzava, diceva*), il presente (*odia, vede, incontra, cerca*) e il passato prossimo (*è stato*), ma sia l’enunciazione dell’istanza narrante che tutte le indicazioni di scena sono al presente, il tempo dell’immediatezza, dello scorrere delle immagini e della loro fruizione da parte dello spettatore (non esistono immagini al passato): la sceneggiatura si scrive al presente perché descrive la scena. La prima è ambientata nella strada di un quartiere periferico di Cagliari, in pieno giorno: protagonisti sono Tonio, fratello di Cate, Fisinio⁶⁸ Aligas e Gigi. I due bulli si rivolgono all’«innamorato» di Cate con insulti e

⁶⁶ Quando la voce è fuori campo, la battuta è scritta in grassetto.

⁶⁷ Nell’istanza narrante sono racchiuse «le tre attività di *vedere* (punto di vista), *verbalizzare* (voce₁) e *orientare il senso* (“punto di vista”/voce₂)» (PUGLIATTI 1985: 8). Cate ci racconta la sua storia in presa diretta: nel suo monologo mancano «gli interventi grafici e le istruzioni semantiche che potrebbero scaturire dalla punteggiatura. [...] Il punto di vista è interno al personaggio che pensa-enuncia, dal quale ci giunge il “punto di vista” sui contenuti degli enunciati come espressione della sua soggettività e dei suoi orientamenti valutativi» (PUGLIATTI 1985: 14).

⁶⁸ Nel romanzo il nome è *Fisino*, senza *i*.

minacce, ripresi dal romanzo: Gigi, apostrofato con dileggi quali *zurpu*, *zurponi* e *zurponi mannu* (tradotto in ‘cieco grandissimo’), per via degli spessi occhiali da vista, e *cagalloni* (‘cagone’), subisce in silenzio le angherie dei due e obbedisce passivamente ai loro ordini. Uno STACCO segnala che Gigi si ritrova da solo a raccogliere l'immondezza, quando all'improvviso appare un gatto sul cassonetto e Gigi gli si rivolge in sardo. Ci aspetteremmo di “sentire” una battuta in italiano regionale o in dialetto cagliaritano, ma il codice impiegato da Gigi per comunicare con il suo interlocutore felino è il sardo barbaricino⁶⁹: *vaedindi attu malarittu/vae/sciopéra* sono le parole che Gigi rivolge al gatto, anche nella sua immaginazione. La seconda scena infatti ha luogo «*nell'immaginazione di Gigi*», che gioca a far rimbalzare il gatto nel canestro. Il campo di basket sarà la location della settima scena, un flashback che mostra Cate e Luna in compagnia di Gigi. La voce di Cate, fino a questo momento off, entra in campo nella quarta scena, introdotta dalla seguente didascalia:

La voce che abbiamo sentito appartiene a Cate una ragazzina di 11/12 anni. Cate ci parla guardando direttamente in Mdp mentre apre le imposte della finestra del bagno. Poi con la testa ci indica il quinto piano.

Diversi elementi meritano la nostra attenzione:

- identificazione della voce con l'istanza emittente e indicazione dell'età di Cate;
- Cate si rivolge direttamente alla macchina da presa, la quale svolge la stessa funzione dell'interlocutore fittizio richiamato nel romanzo, ma qui l'azione dell'ascoltare si esplica nella duplice impresa di guardare e ascoltare;
- Cate interagisce sia con la mdp sia con lo spazio diegetico («Poi con la testa ci indica il quinto piano»).

⁶⁹ L'uso del barbaricino, e in particolare della varietà dorgalese, è un'annotazione del regista

Le indicazioni di scena sono scritte in prima persona plurale; il “noi” coincide con un’istanza extradiegetica non identificata (il regista, lo sceneggiatore, la mdp, il pubblico?) cui è indirizzata la narrazione.

A Cate spettano 402 turni di parola, di cui 151 fuori campo, 240 in campo, e 11 rivolti alla macchina da presa. I turni fuori campo sono tutti tratti dal racconto: Mereu ha spezzettato il monologo di Cate in tanti piccoli turni di parola (monologici). Se la macchina da presa è l’occhio che si intrufola indiscreto nella vita della dodicenne, la voce di Cate è il perno attorno al quale ruota l’intera vicenda: colonna verbale (e sonora) dominante, scandisce e conduce la narrazione, guidando lo spettatore nei recessi più sordidi della periferia di Cagliari. Fatte salve le scene dalla 89 alla 108 e dalla 112 alla 121, ambientate tra il Poetto, viale Repubblica e il centro di Cagliari (una scena, la 114, è ambientata al Warner Village a Quartucciu), più del 77% delle scene totali (101 delle 131 presenti in sceneggiatura) si svolge nel quartiere immaginario di Santa Lamenera (Sant’Elia nel film), e più precisamente al «47 c di via Gorbaglius» (l’indirizzo è mantenuto in una battuta di Cate nella sc. 15).

Le scene 4, 6 e 8 introducono il personaggio, finalmente in campo. La mdp ci mostra Cate intenta a prepararsi per andare al mare, ma la sua preparazione è interrotta dall’arrivo del padre, quasi richiamato dalle battute di Cate, contigue in sceneggiatura:

CATE

...cosa vuole questa gente? Mio padre pezzemerda che conti chiede?

[...]

(scimmiettando il padre) Caterina hai dodici anni adesso, dodici anni

devi guadagnarti il pane, il pane... (tornando a parlare normale) Cosa pensa che sono come

Mandarina!? io voglio essere vergine...e cantante

Le due battute sono riprese dal romanzo, dove il discorso diretto⁷⁰ del padre è riportato da Cate:

Mio padre pezzemerda che conti chiede? Dice Hai dodici anni Caterina devi guadagnarti il pane (*BM*, 64)

⁷⁰ Il verbo *dire* che introduce il discorso riportato non è seguito da alcun segno interpuntorio. Per una disamina dei vari tipi di discorso riportato, rimandiamo ancora una volta agli studi di MORTARA GARAVELLI (1995) e LAVINIO (1996).

Nel riferire le parole del padre, Cate lo *scimmiotta*. Quando “torna a parlare normale”, cioè con la sua voce, Caterina si focalizza nuovamente sulle sue aspirazioni future: *vergine e cantante*. Il testo di *Like a Virgin*⁷¹ di Madonna, che Cate canta per non sentire le urla del padre, ci riporta alle parole centrali pronunciate dalla protagonista nella sc. 8, *vergine e rockstar*, quest’ultima ripetuta cinque volte in quattro turni di parola. Il padre di Cate però non è attento ai suoi discorsi e probabilmente non ha neanche sentito l’appellativo (*pezzemerda*, con una *-m*). Si avvicina alla figlia – la mdp lo inquadra in campo medio - e le si rivolge, sarcastico, in sardo – la traduzione è riportata dallo sceneggiatore in corsivo tra parentesi:

PADRE (sarcastico)
 Castiara mi! Castiara...sa signorina de domu
 ca e’ nascia i su Grandotel
 (Guardala! Guardala... la signorina di casa
 che è nata nel Grand hotel)

La grafia dell’imperativo *castiai* con enclisi del pronome atono dovrebbe essere *castiadda* (‘guardala’); scritto così il verbo significa ‘guardata’, con resa grafica della pronuncia cagliaritana, ricorrente in Atzeni.

E ancora:

PADRE (gridando)
 Morta che este o noni!?...
 O maccamanna chi non pagas tui
 (Lo spegni o no!? ...
 O stupida cretina che non paghi tu)

La prima parte della battuta si riferisce all’azione di staccare la spina del phon col quale Cate sta asciugando il costume da bagno. La spina staccata in sardo diventa *morta*. *Maccamanna* (o *macca manna*? Si tratta di un errore di digitazione oppure di un’unica parola?) è tradotto con ‘stupida cretina’.

PADRE
 Asciugando lo stavi!?...
 Non ti pesis ca e traballari no?
 No su costumino po di ponni su culu a moddi
 a l’ ammodicai cussu du sciri a fai
 (Non pensa a lavorare no?)

⁷¹ La hit di Luisa Veronica Ciccone, in arte Madonna, è del 1984. Contenuto nell’omonimo album prodotto dalla Warner Bros., il singolo della popstar statunitense scala le classifiche di tutto il mondo, imponendosi come uno dei pezzi pop più famosi e citati di sempre. Il richiamo alla cultura e alla formazione musicale del regista è palese in questi passaggi, cosa che non avverrà nel film, dove sarà la giovane Cate (Sara Podda) a imporre i suoi modelli culturali. Nella sc. 78 Luisella canta un altro celebre successo della cantante, *Into the groove*.

No al costumino per mettere il culo a mollo pensa
quello sì che lo sa fare bene)

L'interrogativa in italiano rivela la posticipazione dell'ausiliare *stare* del presente progressivo. Il resto della battuta è in un campidanese stentato, incerto, per via di elementi fonetici e lessicali non tipici della varietà meridionale: *pessis* per *pensisti* (seconda persona sing. del presente congiuntivo del verbo *pensài*, 'pensare'; la variante *pessare*, con assimilazione della nasale, è logudorese); *traballari* è forma verbale ibrida che ingloba elementi del campidanese (la desinenza in *-i*) e del logudorese (la presenza residua, nella desinenza, della vibrante); *ponni* ('mettere'), *culu* ('culo'), *moddi* ([*mòḍḍi*], 'mollo'), *du* (lo), *sciri* ([*firi*]; 'sapere'), *fài* (fare) sono campidanesi, ma *l'* (*lu*, 'lo') e *ammodicai* (da *ammodigare*⁷², 'mettere a mollo') appartengono alle varietà settentrionali.

PADRE

Canta lacaivirgini tui, canta canta

Il titolo è scritto come si pronuncia – anche se la *i* dovrebbe trovarsi subito dopo la prima sillaba - *laica* – in un'unica stringa grafica.

PADRE (di spalle urlando)

Canta, canta, ca mandicas cantande...

pappatila sa canzoni candu sesi a cascibus*

(Canta, canta, che campi cantando...

ti cuoci la canzone quando hai fame)

La prima parte della battuta è inequivocabilmente nella varietà barbaricina: il verbo *mandicare* ('mangiare'), la desinenza *-ande* del gerundio (*cantande*), i pronomi enclitici *ti* e *la* (*di* e *dda* in campidanese); mentre la seconda presenta elementi del campidanese: l'uscita in *-i* di *canzoni*; la vocale paragogica *-i* (*sese* in logudorese e nuorese) nella seconda persona del verbo essere; nella locuzione *a cascibus**⁷³ c'è un errore, probabilmente un refuso: è stata omesso il grafema *h* dopo la *c*, per cui il nesso *-sc-* non "suona" /*sk*/, come dovrebbe, bensì //f/.

Dall'analisi di queste battute e dall'osservazione delle seguenti, ricaviamo un dato interessante: il padre di Cate si esprime solo in sardo, fatta eccezione per i turni ripresi dal romanzo, caratterizzati da un vivace *code-switching*:

⁷² Cfr. SPANO (1852/2004: 90).

⁷³ La locuzione significa 'a sbadigli'.

(sc. 22) PADRE CATE (guardando verso il soffitto)
 Se non cambia canzone mi compro la mitraglia
 e una di queste notti faccio Rambo,
 sfondo la porta e bocciu a issa e a cuddu caddu tontu
 (e ammazzo lei e quel cavallo tonto del marito)

dove però l'originale *calloni* (BM, 67), schiettamente cagliaritano, è sostituito dal *caddu* ('cavallo') barbaricino.

In BM il *code-mixing* italiano-sardo è una situazione linguistica frequente che caratterizza l'idioletto della giovane protagonista e di alcuni altri personaggi del romanzo:

sc. 35, Cate: è più grande di Tonio, ed è anche lui della parte di babbo / e si vede *ca...no sciri kistionai mancu su casteddaiu* (e si vede perché non sa parlare manco il cagliaritano):

il passaggio al sardo avviene in corrispondenza della critica mossa al fratello Massimo, il quale "non sa parlare neanche il cagliaritano". Il *code-switching* segnala la messa in rilievo della riflessione metalinguistica.

sc. 42, voce Cate (fuori campo): Alle cinque è tornata Mandarina.../ l'ho sentita perché ero ancora *scira* (*sveglia*) / e perché Eleonora ha cominciato a frignare

sc. 50, Cate: a te invece quattro calci in culo / *finzas a candu non traballas...*

sc. 78, Tonio: Dì a *cussu zurponi* dell' innamorato tuo / che stasera lo uccido...

sc. 86, voce Cate: però oltre a arrotondare Signora Cotzas ci deve prendere / parecchio gusto se è arrivata *finzas* a farlo con babbo

sc. 97, Cate: Boj'e gattu in callenturas il tizio

Notiamo che il passaggio al sardo interessa singoli termini (*scira*, *finzas*), sintagmi nominali (*cussu zurponi*), e intere proposizioni (*e bocciu a issa e a cuddu caddu tontu; finzas a candu non traballas*).

Nel racconto, Cate *switcha* al sardo per riportare parole altrui, e in particolare degli adulti (il padre, la madre): questo "procedimento citazionale" accomuna Atzeni ad altri autori italiani contemporanei, i quali ricorrono ad altre lingue per «conferire un grado di maggiore autenticità e veridicità ai discorsi dei vari protagonisti»⁷⁴. Per citare Atzeni, «uno dei compiti dello scrittore [è] arricchire la lingua»⁷⁵, facendola

⁷⁴ PIRAZZINI (2002: 542).

⁷⁵ SULIS (1994: 37).

reagire con un “sistema” di lingue «coscienti l’una dell’altra»⁷⁶. Nella sceneggiatura, la pluridiscorsività e la plurivocità non sono attivate da un’unica voce, ma affidate di volta in volta a un’istanza emittente diversa (i vari personaggi che interagiscono con la protagonista): la moltiplicazione delle “voci”, inevitabile nel testo filmico, porta con sé la ricchezza e la diversità dei punti di vista⁷⁷.

Anche la madre della ragazza è sardofona, tranne quando interagisce con le figlie femmine (con Tonio e col marito si esprime esclusivamente in sardo). Delle battute ricreate per il personaggio della madre, solo due sono in campidanese. La prima è rivolta al padre:

(sc. 8) VOCE MADRE (*sarcastica*)
 E po itta, po andai in pressi a traballai?
 (E perché, perché devi fare presto al lavoro)

La seconda è ripresa tale e quale da Atzeni (riportiamo la battuta con il relativo contesto di enunciazione):

Sc. 78: La donna, già affaticata di primo mattino, accende la tv: a Telecampiranis, Aldangelo Sugani legge il telegiornale. Ci informa che i Tenores di Bitti sono stati insigniti della massima onorificenza della nostra Repubblica...

MADRE CATE
 Cudda facc’ e babbasoni...
 (Che faccia da scemo ha questo...)

con la quale la donna commenta l’eloquente inespressività del cronista di Tele Campiranis.

Le altre sono riportate in barbaricino, come le seguenti tratte dalle ss. 8 - la prima - e 79 - le quattro successive; l’ultima, tratta dalla sc. 78, risalta per la commistione di barbaricino (nella prima parte) e campidanese (nella seconda).

VOCE MADRE (*fuori campo, al padre*)
 E cando isti galu chin sa manu caenti dae sa puliga
 cantau ade sa minghilledda?...mandrone mannu
 (E quando c’avevi ancora la mano calda per la sega
 ti ha fatto cantare quel cazzettino?...buonoanulla)

MADRE CATE
 Lassala istare e allega bene maccu mannu

⁷⁶ BACHTIN (1979: 102).

⁷⁷ Sulla plurivocità intesa come punto di vista, si rimanda all’opera fondamentale di BACHTIN (1979). Alle «luminose scoperte» del teorico russo si rifà il saggio di SEGRE (1991), che studia la polifonia e l’*intreccio di voci* nella letteratura del Novecento.

(Lasciala stare e parla bene scemo)

MADRE CATE (*a Tonio*)
Finzas sa picciochedda c'ade ischidau
(Anche la bambina ha svegliato)

MADRE CATE (*a Tonio*)
Commo la mantenes tue
(Adesso la tieni tu)

MADRE CATE
Narasilu a figgiu tu
(Chiedilo a tuo figlio)

Madre Cate
Santos fachiellos, commo... boj' e graba
(Fateli santi, adesso...voce di capra.)

In particolare, l'ultimo turno esibisce i tratti dell'ibridismo dialettale che contraddistingue le battute scritte da Mereu, un mix di barbaricino (*santos facchielos, commo*) e cagliaritano (*boj'e graba*), espressione, quest'ultima, ripresa da Atzeni che per la resa grafica della fricativa alveo-palatale sonora /ʒ/ utilizza sempre il grafema *j*.

Cate ricorre di frequente al dialetto, sia attraverso singoli termini ed espressioni, che descrivono in maniera efficace una situazione o un comportamento tipico, assorbito dalla realtà sociale e culturale, sia in numerosi casi di *code-switching* e *code-mixing*. La ragazzina fa parte di una generazione di giovani che ancora usa il sardo, perché lo sente in famiglia e perché in determinate circostanze o contesti il codice "basso" comunica in maniera più efficace un'informazione o uno stato d'animo. Nella sceneggiatura la lingua di Cate-Atzeni entra in corto circuito con la lingua madre dello sceneggiatore, generando incroci linguistici polifonici e bizzarri; è sufficiente osservare i turni di parola ricreati *ad hoc* da Mereu per rendersi conto della mescolanza di codici (italiano e sardo) e di varietà di sardo. Di seguito riportiamo esempi tratti da alcune scene:

sc. 13
CATE (guardando in mdp)
La cagata della signora Sias è il cominciamento del giorno
e oggi 3 di Agosto dell' ammazzamento di Gigi...
l'innamorato mio...

[...]

CATE (guardando il soffitto)
Come tutti i giorni
anche oggi signora Sias si è svegliata alle tre del mattino
con gan'e kagai (voglia di cagare)

sc. 23
 VOCE CATE (fuori campo)
 Pare babbasone il Signor Federico
 ma er malu, è un vero cane mandrone,
 (Sembra stupido il Signor Federico
 ma è furbo, è un vero cane scansafatica)
 ...per non andare a lavorare è disposto
 a farle la medicazione nel cuore della notte
 ...un veru fillu e' baggassa
 (un vero figlio di bagassa)

sc. 64
 CATE (chiama verso il sottoscala)
 Alex...Alex... la mamma di Simo vi [sta] cercando
sta cercando a Simo...o Alex...Alex

CATE
 Castiaru...zurponi e....
 (Guardalo...il cieco...)

[...]

CATE
 ...finzas barrosu (anche arie si da) (sic)

sc. 79
 CATE
 Funti amorendi chin Signora Nioi (è innamorato di signora Nioi)

I primi due turni di Cate sono tratti interamente dal monologo originale:

la cagata di signora Sias è il cominciamento del giorno e ieri 3 di agosto

dell'ammazzamento di Gigi del quinto piano l'innamorato mio

è cominciato alle tre del mattino come tutti i giorni / signora Sias si è svegliata con gan'e kagai
 (BM, 65)

Pur mantenendo l'indicazione del giorno, *3 di agosto*, cambia il deittico temporale: *ieri* nel racconto, *oggi* nella sceneggiatura, ripetuto due volte. Cate guarda in macchina mentre parla, e invita il suo interlocutore a prendere parte a un evento che ha luogo ogni giorno alla stessa ora. La mdp è testimone di un rituale che si consuma proprio nel momento dell'enunciazione, *hic et nunc*, e perché ce lo possa raccontare, non come un flashback ma come un episodio ricorrente, presente, ce lo deve mostrare nel suo farsi narrativo.

Il turno rivolto al fratello Alex è in un perfetto italiano regionale: si ritrova l'uso del gerundio e l'accusativo preposizionale (*sta cercando a Simo*); il segnale di

richiamo *oh* è posto prima dell'allocutivo che compare in tutto quattro volte, due all'inizio e due alla fine del turno. Nel secondo esempio, in campidanese, leggiamo una forma insolita del pronome enclitico dell'imperativo: *castiaru*. La vibrante al posto della dentale potrebbe essere un lapsus dello sceneggiatore che, nell'intento di riprodurre la fonetica cagliaritana, applica la regola del rotacismo, esclusiva della dentale scempia in contesto intervocalico, alla geminata del pronome personale: *castiaddu* > *castiaru*. La battuta della sc. 79 è un caso lampante di *code-mixing* campidanese-barbaricino. Il fenomeno del raddoppiamento consonantico che in sardo interessa diverse consonanti, occlusive ma anche affricate, è esplicitato graficamente nella battuta di Cate: *Giggi! ... Giggi!* (sc. 64). Il rafforzamento della *g* potrebbe essere spiegato come maggiore carica espressiva dell'allocuzione. Il segnale di richiamo *oh* (anche senza *h*: *o*) ricorre in altre battute di Cate e di altri personaggi:

sc. 6, Massimo: *Oh ba'!*

sc. 8, Padre Cate: *O maccamanna chi non pagas tui*

sc. 66, Fisino: *Oh...oh...aspettate;*

sc. 69, Jonathan: *Ohhh!...per un po' gioca lui al posto mio;*

sc. 96, Cate: *Scusa...oh...scusa; Ohh scusa puoi venire?*

IV.2.1 *Che* polivalente

La polivalenza, con la quale ci riferiamo «alla semplificazione delle diverse forme pronominali e, in minor misura, delle preposizioni»⁷⁸, è un fenomeno che investe tutte le varietà geografiche della lingua italiana. Il *che* polivalente, ampiamente studiato nella lingua scritta e in quella parlata già dagli anni Sessanta⁷⁹, «è un tratto tipico dell'italiano popolare, ed era già presente nell'italiano antico»⁸⁰. Nell'italiano regionale sardo si registra un impiego diffuso del *che* polivalente, il

⁷⁸ LOI CORVETTO (1983: 108).

⁷⁹ Si vedano i lavori di CORTELAZZO (1972); SORNICOLA (1981); SABATINI (1985); BERRUTO (1985) e (1987); SERIANNI (1988); CASTELLANI (1991). Per l'uso letterario del *che* polivalente, si veda anche TESTA (1997).

⁸⁰ BERRETTA (1994: 254n).

quale «ricorre spesso in costrutti che [...] possono essere considerati ‘calchi’ delle varietà dialettali sarde»⁸¹: uno di questi ‘calchi’ è il costrutto *mi’ che* + prop. (‘guarda che’: *mi* è l’imperativo del verbo *mirai*), presente 11 volte nei turni di parola di Cate (sc. 37: *mi’ che babbo è sveglio*; sc. 97: *mi’ che stavo scherzando*); Luna (sc. 7: *mi’ che si incavola se lo chiami così e mi’ che hai la braghetta aperta*; sc. 99: *mi’ che non siamo nel paese di tua nonna*; sc. 125: *mi’ che Gigi sta tornando*); Mandarina (sc. 126: *mi’ che siamo grandi tutti e due*); Tonio (sc. 61: *mi’ che non siamo a scuola*; sc. 78: *mi’ che sono già ritornato; gli ha raccontato tutto alla mamma che l’abbiamo picchiato*); Fisino (sc. 66: *mi’ che si vede tutto; mi’ che vi vedono dagli altri palazzi*). Il *che* polivalente ricorre anche nelle battute in sardo con grafia *ca* e tradotto tra parentesi:

sc. 8
 PADRE (di spalle urlando)
 Canta, canta, *ca* mandicas cantande...
 pappatila sa canzoni candu sesi a cascidus*
 (Canta, canta, che campi cantando...
 ti cuoci la canzone quando hai fame)

Sul versante della morfosintassi, è interessante inoltre osservare la frequenza dell’*accusativo preposizionale*⁸² nelle battute riprese dal monologo dove invece l’elemento è assente:

sc. 6, voce Cate: magari proprio *a* Gigi (racconto: *magari sarà proprio Gigi del quinto piano*, p. 64)

sc. 129, Cate: non ce lo vedo *a* Tonio a portare il vaso di Signora Sias (racconto: *non passerà le notti a portare il vaso a signora Sias*, 122)

la battuta denota una maggiore colloquialità sia per l’uso dell’*accusativo preposizionale* che per il *ci* attualizzante nel verbo *vederci*.

Altri usi del *che* polivalente sono da ascrivere all’italiano neo-standard⁸³, che si colloca esattamente al centro dell’intersezione dei tre assi di variazione individuati da Berruto (1987): diamesia, diastratia e diafasia. Notiamo che le

⁸¹ LOI CORVETTO (1983: 110).

⁸² «Quando il complemento diretto è animato e ricorre con un verbo transitivo, nei dialetti e nell’italiano campidanese e logudorese, è preceduto frequentemente dalla preposizione *a*» (LOI CORVETTO 1983: 114).

⁸³ Nella «architettura dell’italiano contemporaneo», il neo-standard può essere considerato come «conglobato con lo standard da un lato, ma dall’altro sensibile a differenziazione diatopica, e corrispondente quindi fondamentalmente nei concreti usi dei parlanti a un italiano regionale colto medio» (BERRUTO 1987: 23).

occorrenze del *che* polivalente sono numerose nei turni di parola dei personaggi, mentre sono totalmente assenti nelle indicazioni di scena, a dimostrazione che il fenomeno investe principalmente la dimensione orale della lingua, o comunque di una lingua 'scritta per essere detta' come quella della sceneggiatura, in particolari contesti di informalità e colloquialità.

Esempi di *che* con valore temporale (sc. 1) e causale (ss. 2-5):

sc. 1, Cate: Era molto tempo che Tonio lo minacciava;

sc. 1, Tonio: che non sei di casa tu, qui;

sc. 5, Padre Cate: dagliela un po' di quella polvere a Mandarinina che le uccide il dolore⁸⁴;

sc. 7, Gigi: a Samantha Corduleris che è troppo bona;

sc. 23, Cate: che se non è Signor Federico a portarglielo

che in funzione di aggettivo interrogativo:

sc. 5, Tonio: *Che* polvere?⁸⁵

sc. 8, Cate: mio padre pezzemmerda *che* conti chiede?

VI.2.2 Altri tratti morfosintattici

Poiché la lingua della sceneggiatura simula il parlato in situazione, cercheremo di individuare ulteriori tratti che caratterizzano la testualità del parlato spontaneo, simulati - ed enfatizzati - nel parlato-recitando: dislocazioni, ridondanze pronominali, ripetizioni, esitazioni, segnali discorsivi e di *turn-taking*, connettivi testuali e fatismi.

⁸⁴ Traduzione della battuta in sardo: Donasila cussa pruvera, a Mandarinina chi li moridi su dolori.

⁸⁵ Tra parentesi, traduce l'interrogativa *Ite pruvera?*. La scena, assente nel racconto, non è stata girata oppure è stata ritenuta ridondante all'interno dell'impianto narrativo del film.

Troviamo la posposizione del verbo, situazione tipica non marcata nell'italiano regionale di Sardegna:

sc. 39, Cate: Coglione sei.

La stessa frase in italiano standard avrebbe un ordine marcato dei costituenti⁸⁶ ('topicalizzazione contrastiva'⁸⁷).

Le dislocazioni a sinistra, molto frequenti nella lingua parlata, ricorrono sia nelle battute in italiano che in quelle in sardo⁸⁸, e sono impiegate indifferentemente da Cate e dagli altri personaggi. Non se ne ritrovano esempi nelle indicazioni di scena.

sc. 1, Cate: che lo odia lo si vede da come lo guarda; da quando è rimasta incinta, tutti i vestiti li passa a me;

sc. 25, Signora Sias: E su papiru non ti lu dono? /(*E la carta non te la prendi?*)

sc. 97, Luna: La signora la deve aver già fatta fuori...

Per le dislocazioni a destra troviamo invece :

sc. 1, Fisino: L'hai capito cosa ti sta dicendo (che non sei di casa tu qui)? la vuoi raccogliere la spazzatura?

sc. 7, Gigi: fammela avere Samantha;

sc. 96, Cate: come lo vuoi il gelato?

Ridondanze pronominali:

sc. 7, Gigi: lasciatemene anche a me!

⁸⁶ Si veda il fenomeno dell'*emarginazione* studiato da ANTINUCCI/CINQUE (1977).

⁸⁷ «In italiano moderno questa costruzione prevede che il costituente topicalizzato sia nuovo e contrastato. In altre lingue e anche in italiano antico, la costruzione è usata anche in contesti non contrastivi» (BENINCÀ 1988: 135).

⁸⁸ Per una casistica della dislocazione a sinistra nel sardo logudorese, cfr. JONES (2003: 327-333).

Ripetizioni e iterazioni:

sc. 7, Gigi: e ce l'avrò tutta per me ce l'avrò⁸⁹

sc. 8, Cate: Caterina hai dodici anni adesso, dodici anni/ devi guadagnarti il pane, il pane...

sc. 39, Massimo: Non mi fraccassa nessuno...a me / nessuno mi fracassa

Altri segnali della lingua parlata sono gli indicativi al posto dei congiuntivi nelle subordinate ipotetiche e con i verba putandi (tutti ripresi dal racconto):

sc. 1, Cate: credevo che scherzava

sc. 4, Cate: se provava gliele tagliavo

sc. 30, Cate: se lo trovavo lo uccideva

Tra i segnali di *turn-taking*⁹⁰ più frequenti ritroviamo *allora*:

sc. 7, Cate: allora vieni, zurponi!

sc. 61, Signora Nioi: allora chi è che la conosce?

sc. 78, Luisella: allora vengo con te

sc. 130, Alex: allora stia con noi?

anche in sardo, *tando*:

sc. 39, Signora Sias: tando da bocciasa sa signora?!; tando non bi ando a travallai?

e allora/e tando ricorrono solo una volta:

sc. 59, Cate: e allora mi dirai se sono sciollòcara;

sc. 41, Signor Federico: e tando (*allora*) buonanotte!

⁸⁹ Esempio di "frase foderata" (cfr. ROHLFS 1966). Per l'occorrenza del fenomeno nel parlato filmico si vedano TRIFONE (1993) e ROSSI (1999).

⁹⁰ I segnali coincidono con quelli individuati da STAMMERJOHANN (1977).

Ma è posto in apertura di molte interrogative, sia in italiano che in sardo:

sc. 61, Fisino: ma ite olisi?;

sc. 61, Tonio: ma itta a mi lassai solu?;

sc. 128, Luna: ma è matto?;

sc. 128, Luna: ma avete sparato voi?

Vero? come segnale di chiusura di interrogativa ricorre solo una volta:

sc. 130, Alex: Per adesso le porto con me a cantare, vero?

E anche dell'interiezione *eh*, abbondantemente diffusa nella resa parlata a conclusione di enunciato, registriamo un'unica occorrenza:

sc. 71, Jonathan: ...Sta girando la voce, ehh!

Il futuro è impiegato da Cate sia per riferirsi a eventi futuri - anche alternato al presente - che con valore ipotetico:

sc. 7, che mai mi metterà le mani addosso quando dico no...

sc. 7, ...magari quando sono sposata e sarò rockstar / abiteremo al decimo

sc. 126, Avrà paura che la coga gli legge la vita se passa qui

VI.2.3 Il linguaggio giovanile⁹¹

Sobrero (1992) ha individuato cinque “strati” in quello che egli ha definito “linguaggio giovanile”⁹². A questi Cortelazzo (1994) ne ha aggiunto un sesto che comprende gli inserti dalle lingue straniere, e in particolare dall’inglese:

- base di italiano colloquiale;
- strato dialettale;
- strato gergale “tradizionale”;
- strato gergale “innovante”;
- strato proveniente dalla lingua dei mass media e dalla pubblicità;
- inserti di lingua inglese.

«La varietà giovanile in senso stretto [...] si colloca, forse ancora più di altre varietà, in un punto di intersezione fra più fattori di variazione e può essere definita come la varietà di lingua, per lo più orale, usata dagli appartenenti ai gruppi giovanili in determinate situazioni comunicative»⁹³: a partire dalla definizione di Cortelazzo, analizzerò gli elementi linguistici del parlato di Cate che possono essere ricondotti alla lingua giovanile. La prima condizione perché si abbia linguaggio giovanile è data dalla dimensione orale: per la mancanza quasi totale di punteggiatura, il monologo di Cate sembra trascritto da un registratore. Lo strato dialettale è assicurato dall’apporto di elementi della varietà cagliaritano che caratterizzano il parlato della protagonista e di altri personaggi (interi enunciati in dialetto, frequente *code-*

⁹¹ «Con tale denominazione si intende la varietà di italiano parlata dalle giovani generazioni in particolari contesti comunicativi, con il fine di segnalare la propria appartenenza al gruppo dei pari e di distinguersi dal mondo degli adulti» (GARGIULO 2002: 7). Tra i principali lavori condotti in Italia sul linguaggio giovanile, ricordiamo quelli di COVERI (1983; 1992), BANFI/SOBRERO (1992); RADTKE (1992; 1993; 1993a), CORTELAZZO (1994), che ha formulato la seguente definizione: «la varietà di lingua, per lo più orale, usata dagli appartenenti ai gruppi giovanili in determinate situazioni comunicative (conversazioni spontanee all’interno del gruppo principalmente su temi centrali della condizione giovanile, quali la scuola, l’amore, il sesso, lo sport ed eventualmente la droga)» (CORTELAZZO 1994: 294). Si veda anche TRIFONE (1993).

⁹² A questa etichetta Cortelazzo preferisce la formulazione più generale di “uso linguistico dei giovani”, perché la lingua dei giovani non è un linguaggio settoriale (cfr. Dardano 1994) né una varietà diafasica dell’italiano, ma «si caratterizza [...] come una somma di varietà, una sola delle quali appare esclusiva dei giovani» (CORTELAZZO 1994: 293).

⁹³ CORTELAZZO (1994: 294). «Il linguaggio giovanile *stricto sensu* appare come una miscela di vari elementi, il cui dosaggio varia a seconda delle diverse realtà socio-culturali» (TRIFONE 1993: 33).

switching e *code-mixing*, singoli termini, costrutti ed espressioni dialettali inserite in un discorso in italiano⁹⁴):

sc. 78, Tonio: Nooo!!!...*paccu cosa!!!... (Noooo...poca roba...)* / sembra *unu* pinguino come cammina da quanto è *zurpu*

sc. 125, voce Cate: Gigi è rimasto *appoddau (attaccato)* al muro / a *tipo* cingomma

sc. 129, Cate: Non credo che ci rimane con quella *balossa* / ha ragione mamma...quando finisce la pillola torna a casa.

Nelle pagine del racconto pullulano riferimenti alla cultura pop, declinata nei più svariati media, tanto da riflettere il rapporto quasi morboso intrattenuto dai giovani «con l'intero panorama mediale a disposizione oggi: la Tv e la radio da una parte, e soprattutto musica, che la fa assolutamente da padrona nei consumi culturali giovanili»⁹⁵:

Racconto	Sceneggiatura
<i>Isidoro</i> (p. 68), dal nome del gatto protagonista di una serie a fumetti creata da George Gately nel 1973; il cartone animato tratto dal fumetto è andato in onda sulle reti Fininvest alla fine degli anni Ottanta. <i>Moana</i> (p. 74; in onore della pornostar Moana Pozzi); <i>Robert De Niro in Taxi Draiver</i> (p. 86; si noti la resa grafica della pronuncia inglese della [i]); <i>Biutiful</i> (p. 97; con accento sull'ultima sillaba, segno che gli anglicismi vengono letti come gallicismi. <i>Penso positivo di Iovanotti</i> (p. 67); <i>quando sarà famoso come Viridis o Matteoli o Zola che sono tutti sardi come lui</i> (p. 78, cognomi di calciatori sardi che hanno giocato in serie A tra gli anni Settanta e Novanta); <i>Banane e lamponi</i> (p. 83, nota canzone di Gianni Morandi del 1992).	sc. 58, Cate: ...e diventerà famoso come Zola / o come Marco Carta e Valerio Scanu.../ che sono tutti sardi come noi...// sc. 85, Cate: lui dice che quando era giovane /era bello come Robert De Niro...// sc. 123, Patrick (Merdonedda): Ehhh... bella risposta socia,/ pacco da cento nella trasmissione di Gerry Scotti//

I miti del piccolo schermo (*Biutiful*) e i tormentoni della radio menzionati nel racconto (*Penso positivo* di Iovanotti, *Banane e lamponi* di Gianni Morandi) sono sostituiti dalle giovani promesse dell'attuale panorama musicale. Cate menziona Marco Carta e Valerio Scanu, due cantanti sardi la cui parabola artistica sembra già essersi esaurita a pochi anni dal successo decretato da "Amici" e "Sanremo". Il

⁹⁴ «Una delle componenti fondamentali dell'uso linguistico dei giovani è costituita dagli inserti dialettali. Per quanto le giovani generazioni siano sempre più italofone, elementi dialettali si trovano con una certa abbondanza in tutti i gruppi giovanili di cui è stata studiata la lingua» (CORTELAZZO 1994: 302).

⁹⁵ GARGIULO (2007: 191).

mondo della Cate cinematografica, figlia dei reality e della cultura televisiva del XXI secolo, collide con l'immaginario pop della narratrice letteraria, i cui modelli sono Gianfranco Zola, Pietro Paolo Virdis, Gianfranco Matteoli, calciatori sardi attivi e famosi tra gli anni Settanta e i Novanta. La sceneggiatura mantiene inoltre il riferimento a Robert De Niro, ma introduce due elementi assenti nel monologo letterario dell'arguta dodicenne: il riff di *Jumpin' Jack Flash* e *Cixiri* delle Balentes (sc. 60). Il primo si ricollega all'attore protagonista di *Taxi Driver* (1975) e *Mean Streets* (1973), dove per la prima volta risuonano le note della celebre hit degli Stones: il *theme* fa da sottofondo musicale a una delle prime scene del film di Scorsese. Il secondo, singolo di punta del trio femminile delle Balentes, è l'elemento locale che riporta il focus narrativo sul panorama culturale evocato dalla protagonista nella sc. 58. I ragazzi si ritrovano al locale *Maccarronis* di Pirri⁹⁶ dove suonano – giustappunto - le Balentes (di Cagliari) e Piero Marras (di Nuoro). Oltre ai cantanti reali ci sono le band inventate (*Caddozzas limpias*, *Caddos de s'Urrei*), i cui nomi recano il gusto del *divertissement* linguistico di Atzeni.

Tra i termini di “lunga durata”, i quali «garantiscono una certa continuità cronologica ad una parte del lessico giovanile»⁹⁷, ritroviamo il verbo *cuccare*:

sc. 12, Cate: la prima cosa che faccio appena faccio quattordici anni mi cucco una Norton...»

sc. 63, Cate: l'ha cuccato che tentava di coddarsi Silvia⁹⁸

il sostantivo *cucco*⁹⁹:

sc. 83. Mandarina: cosa siete di cucco?

sc. 89, Luna: Già godevo a vedermelo tutta la mattina senza cucco

⁹⁶ Sc. 130, Alex: «A Pirri al Maccarronis, oggi ci sono pure Le Balentes / e Piero Marras...a proposito io devo andare».

⁹⁷ CORTELAZZO (1994: 305).

⁹⁸ La battuta è ripresa dal racconto: «la prima cosa da fare appena compio 14 anni è cuccarmi un Fantic 313» (p. 65): *cuccare* ha il significato di “prendersi”, non glossato come proprio del gergo giovanile.

⁹⁹ Nel racconto ricorre solo una volta a p. 87: «e godevo a vederlo tutta la mattina senza cucco».

il verbo *ciucciare*¹⁰⁰:

sc. 5, Cate: però sempre ti devi ciucciare minca purescia (*cazzo sporco*) di qualche pezzemerda

il sostantivo *socia* per 'amica':

sc. 123, Patrick: bella risposta socia

l'aggettivo *bono*, 'fisicamente attraente', preceduto dall'intensificatore *troppo*:

sc. 7, Gigi: Samantha Corduleris che è troppo bona

sc. 39, Alex: Signora Nioi è troppo bona

e come superlativo assoluto:

sc. 64, Cate: l' ha detto anche a me Alex che la signora Nioi è bonissima

l'aggettivo *gasata*¹⁰¹:

sc. 89, Cate: ...quando sono gasata penso che con lo speedo nuoto meglio...

Il sostantivo *blatta* (sc. 110, Silvia: «Caterina e Luna sono tue amiche più di quella blatta»; sc. 121, Cate: «mica posso farmelo prendere da quella blatta»)¹⁰² non è annoverato tra i lemmi e le espressioni del glossario del linguaggio giovanile cagliaritano in Gargiulo (2002), segno che potrebbe trattarsi di un termine desueto che Mereu recupera per omaggiare Atzeni, oppure ha subito un processo di risemantizzazione dagli anni Ottanta a oggi.

Pilla (sc. 129, Cate: «quando finisce la pilla torna a casa») «è voce di origine gergale, ma è comunque tanto diffusa sia nella varietà di sardo sia in quella di italiano regionale e giovanile parlato a Cagliari da far tentare di considerarla come voce specificamente subregionale»¹⁰³.

*Grezzo*¹⁰⁴ (sc. 91, Cate: «come può sperare che una bella come Signora Nioi si guarda uno grezzo come lui»; «gente di Santa Lamenera non ce n' è che nuota a stile

¹⁰⁰ Lemma registrato nel dizionario Treccani come «voce onomatopeica infantile», sinonimo di "poppare", più genericamente "succhiare".

¹⁰¹ Nel racconto a p. 88: «quando sono gasata penso che con lo Spido nuoto meglio».

¹⁰² Il termine ricorre due volte nel racconto in riferimento a Samantha Corduleris (p. 97).

¹⁰³ LAVINIO (2013: 171n). Cfr. anche DETTORI (2002: 935).

¹⁰⁴ in pullman c'era un grezzo avrà avuto venticinque o ventisei anni; gente di Santa Lamenera non c'è uno che nuota a stile siamo grezzi.

siamo grezzi»), usato come sostantivo, indica chi non è alla moda¹⁰⁵. Dalla ricerca condotta da Vanini, è emerso che il termine *grezzo* proviene dallo strato gergale “tradizionale”¹⁰⁶.

Frocio compare in una battuta del padre («Non sarai anche tu frocio no?!») e in una “fuori campo” di Ricciotti («e io non volevo che mi / chiedevano più niente / o che pensavano come babbo, che ero frocio...»), a fronte del campidanese *caghineri*, impiegato solo dal padre nella locuzione *de + caghineri* («it'è custa camisa de caghineri?»; «bellu numene de caghineri», riferito al nome Jonathan) e come insulto rivolto al signor Cotzas (sc. 127: «Fillebagassa, caghineri, aligapurescia, conkeminca»).

Il turpiloquio non è d'altronde un tratto esclusivo dell'idioletto del signor Frau (il padre di Cate non ha nome), ma caratterizza il parlato di tutti i personaggi, giovani e adulti. L'epiteto più ricorrente è il composto *pezzemerda*, coniato da Atzeni¹⁰⁷: ricorre ben nove volte, sempre con *m* scempia, e sempre nelle battute di Cate e di Luna. La particolarità del linguaggio scurrile è il suo sapore squisitamente locale¹⁰⁸: nel testo letterario e in quello sceneggiatoriale, gli insulti sono solo in sardo, sia per la loro vivace eloquenza che per l'abitudine dei sardi di esprimere le emozioni, e quindi anche gli insulti ingiuriosi, nella propria varietà dialettale.

Dall'indagine sociolinguistica condotta da Oppo *et al.* nel 2007, è emerso che «nelle situazioni comunicative meno controllate o più “emotive” le parlate locali vengono spesso adoperate anche in città, almeno fra le persone non molto istruite»¹⁰⁹: il sardo è utilizzato nel 60,2% dei casi per esprimere rabbia; il 59,3% dei parlanti ha dichiarato di usare il dialetto locale per imprecare, mentre più della metà del campione intervistato (55,1%) sgrida e minaccia in sardo. La casistica potrebbe inglobare a posteriori i dati raccolti dal romanzo, pubblicato a metà anni Novanta.

Tra gli impropri atzeniani, si ritrovano termini noti ai parlanti cagliaritani e non solo: *caddaioni* – ‘nodo che si forma nel vello delle pecore e delle capre’; per estens., ‘nodo dei capelli sporchi’; *calloni* – ‘coglione’; *cagalloni* – ‘pezzo di merda,

¹⁰⁵ Cfr. LAVINIO (2007).

¹⁰⁶ VANINI (2007).

¹⁰⁷ N-e+(< de)+ N: *pezzemerda*. L'espressione perde la sua funzione di insulto per designare un qualunque individuo di sesso maschile di dubbia integrità morale; è quindi usato indistintamente come sostantivo, *minca purencia di qualche pezzemerda*, che come aggettivo, *mio padre pezzemerda*.

¹⁰⁸ CORTELAZZO (1994: 303).

¹⁰⁹ OPPO *et al.* (2007: 17).

stronzo'; *strollicu* – 'pazzo'; *istioneri* è presente in Marci (1999) ma il significato è sconosciuto: potrebbe trattarsi di un nominale deverbale con suffisso in *-eri*¹¹⁰, come *palleri*, *bragheri* – 'vanitoso' – *catzeri* – 'bugiardo, ciarlatano' - e il verbo d'origine potrebbe essere *chistionai*, 'parlare'. Dunque *istioneri*, privato del fonema iniziale *k-*, potrebbe designare una persona che parla troppo, un logorroico. Rientrano in questo computo anche *caddozzu* – 'sporco, lercio'; *bastasciu* – 'facchino' - e *curruru* – probabilmente da *corrúdu*, 'cornuto'.

Gli altri sono crasi e parole composte più o meno diffuse, alcune delle quali inventate dall'autore: *faccecani* – 'faccia di cane'; *conkelinna* – 'testa di legno'; *fillebagassa* – 'figlio di puttana', universalmente noto! - *conkeminca* – 'testa di cazzo'; *aligapurescia* – 'spazzatura puzzolente'. Tra i difemismi più diffusi, troviamo *cazzo*, «fulcro della lingua giovanile»¹¹¹ a detta di Giacomelli, «parola passe-partout» secondo Radtke, che puntualizza: «una voce che esprime, nonostante il suo significato sessuale, volutamente un contenuto non-sessuale finirà, a lungo termine, col sostituire la connotazione sessuale»¹¹². Il termine difemico compare anche nel sintagma preposizionale «in questo cazzo di...», dove la reiterazione di *cazzo* conferisce ritmo e colore alla domanda di Cate rivolta al padre: «Ti ho chiesto io di nascere in questo cazzo di palazzo, in questo cazzo di quartiere!?!?»¹¹³ (sc. 8).

Il verbo *coddare* (calco del sardo *coddai*, 'scopare'), che ricorre in cinque battute in italiano e in una in cagliaritano (sc. 79, Tonio: «E mancu cussu zurponi de su fillu coddara gente di casa Frau»), e i sostantivi *bagassa* (sc. 5, Padre Cate: «muda tue, bagassa»; sc. 46, Cate: «tirato al massimo profumato come una bagassa»; sc. 48, Cate: «quando la bagassa di turno ha iniziato a spogliarsi...») e *minca* (sc. 78, Tonio: «così impara pure lei che non vuole minca¹¹⁴ di casa Frau»; sc. 97, Cate: «Mi è sembrato che ha visto la morte in faccia / per un morso alla minca.../ i maschi sono così, /la minca è il pezzo più importante»; sc. 126, Cate: «Deve avere capito / che le piace la minca giovane / e se no la figlia da chi imparava») completano il quadro sul versante dell'italiano regionale.

¹¹⁰ Suffisso derivante dallo sp. *-ero*, cat. *-er*. Le parole con suffisso *-eri*, la cui uscita in *-i* sarebbe da ascrivere, secondo il Wagner, all'influsso del toscano (WAGNER 1950/1997: 316-317), sono diffuse specialmente in area campidanese: *ferreri*, *sabattéri*, ecc. Il caso in questione rientra nella categoria "agente caratterizzante" (PINTO 2011: 63).

¹¹¹ GIACOMELLI (1988: 126).

¹¹² RADTKE (1993a: 206).

¹¹³ «La ripetizione-eco serve a marcare la natura "retorica" dell'interrogativa» (TRIFONE 1993: 52).

¹¹⁴ Qui la traduzione (*cazzo*) appare tra parentesi e in corsivo, mentre manca nelle altre battute.

Gli eufemismi con i quali Cate indica gli organi sessuali maschile e femminile (*proboscide* e *albicocca*) non si presentano con la stessa assiduità dei termini disfemici, impiegati da tutti i personaggi, ma compaiono solo nelle due battute riprese dal racconto, probabilmente per ricordarci che Cate e Luna, sebbene assuefatte alla volgarità e alla depravazione, sono ancora delle ragazzine che giocano con il linguaggio.

Passando ad osservare i termini derivanti dal gergo della droga (“tossichese” o “droghese”), «diffusosi anche fra ragazzi non coinvolti nell’esperienza della tossicodipendenza»¹¹⁵, troviamo le voci *pera*¹¹⁶, *ero*, *bucarsi*, *spacciare* ripresi dal racconto in due battute di Cate:

sc. 39: ...vedi la differenza dagli amici di Tonio / loro [si] non bucano e non spacciano ero...

sc. 124: Non l’ hai visto che si sono già fatti la pera?

Cate subisce la tossicodipendenza del fratello Massimo di sedici anni, già pesantemente dedito al consumo di eroina. Non compaiono invece il verbo *spararsi*, il sostantivo *puscer*, neanche nella grafia standard *pusher*.

Cate è una ragazzina di appena dodici anni ma, attraverso la lingua, dimostra una piena conoscenza della vita, e in particolare di ambiti che dovrebbero essere preclusi a un’adolescente – la droga, il sesso, la malavita. L’impiego di termini ed espressioni inerenti la sfera sessuale e il mondo della droga riflette la familiarità di Cate con situazioni di notevole disagio sociale; parla come un “maschiaccio”, con stile schietto e disinvolto, senza autocensure e reticenze¹¹⁷.

¹¹⁵ TRIFONE (1993: 14). Per il linguaggio del mondo della droga, si veda anche il lavoro di MESSINA (1979).

¹¹⁶ *Pera* (34: ‘dose di eroina’; «la pera richiama certi strumenti igienico-sanitari [...] che servono per introdurre un liquido nell’organismo», TRIFONE 1993: 35). Si veda anche GIACOMELLI (1988: 153): «[Il] termine descrive l’atto dell’autosomministrazione di droga per via endovenosa attraverso una metafora il cui originario valore erotico è possibile dedurre sia dal rapporto psicologico del drogato con la droga sia dalla documentazione del dialetto bolognese».

¹¹⁷ Sul comportamento linguistico delle ragazze e dei ragazzi sardi, si veda l’intervento di VERNALEONE (2007: 173-189).

VI.2.4 Interazione con il narratario

Il coinvolgimento del lettore, interlocutore attento e silenzioso, assicura il controllo della comunicazione nei vari momenti di sviluppo del racconto e gli permette di sentirsi parte integrante del meccanismo narrativo. La partecipazione del lettore, essendogli preclusa la possibilità di intervenire direttamente, si limita alla lettura e al godimento del racconto, così come nel film lo spettatore, coincidente con la mdp, sarà chiamato in causa da Cate nei momenti chiave dello svolgimento dell'azione. Nella s. 39, Cate si rivolge al suo interlocutore immaginario, la macchina da presa o forse il pubblico (allocutore extradiegetico). Gli enunciati sono ripresi dal racconto:

CATE (guardando il soffitto)
 La sentite anche voi... unu pachiderma
 trema tottu sa domu (*tutta la casa*)
 perché c'ha i tacchi e le suole coi ferretti

Nella battuta di Cate è aggiunta la frase «la sentite anche voi», che chiama in causa l'istanza extradiegetica, esplicitata dall'allocutivo *voi* al quale si rivolge anche in altre scene inserite *ex novo* nella sceneggiatura:

sc. 31

CATE (*alla mdp*)
 Non ti interessa di quando babbo è stato a Carbonia?
 neanche di Tonio?
 Stiamo facendo troppi riccioli? ...abbiamo poco tempo?

Cate (*un po' indispettita, alla mdp*)
 Di cosa stavamo parlando?...Di babbo?

Cate fa per sedersi nel water facendo indietreggiare la Mdp.

CATE (*alla mdp*)
 Adesso però ve ne dovete andarvene¹¹⁸...

sc. 127

Cate (*alla mdp*)
 Anche tu mi stai guardando come quello li
 lo so cosa vuoi e cosa pensi ma non cercare me
 mi sei simpatico questa storia la racconto a te
 che hai buona memoria e dicono che sei bravo
 a raccontarla agli altri ma non prendi altro da me

¹¹⁸ La ripetizione della particella avverbiale *ne* e del pronome di seconda persona plurale potrebbe essere un refuso oppure avere un valore intensivo, come attestato dall'ampio uso in area cagliaritano. Per gli usi pleonastici e ridonanti dei pronomi personali nell'italiano regionale di Sardegna, si veda LOI CORVETTO (1983: 115).

non guardarmi più con quegli occhi hai capito?
 Io non sono disponibile, cercati qualcun' altra,
 io prima divento rockstar e poi cerco marito,
 non mi interessano i giochi porchi...

In quest'ultima battuta, ancora rivolta alla mdp, manca il richiamo - quasi autobiografico nel racconto - al «barabba de Santu Mikeli» (BM, 117): l'assenza è ovviamente giustificata dal cambio dell'allocutore (in questo caso un'istanza extradiegetica anonima e onnipresente).

A parte Cate, ci sono altri due personaggi che si rivolgono all'allocutore esterno, sebbene i loro interventi siano ridotti e non determinino uno spostamento del punto di vista - sempre detenuto da Cate. Questi sono Ricciotti e Luna, e prendono la parola in scene che li vedono coinvolti direttamente. Nel primo caso la voce è fuori campo e lo sguardo non è in macchina; le parole non sembrano destinate all'enunciazione ma aleggiano nell'immaginazione di Ricciotti:

Stanotte ho sognato che faccio tre gol e
 al torneo estivo faccio vincere la mia squadra
 e poi che l'ultima sera vado in discoteca
 e incontro una vecchia allurpita che mi svergina...
 ...così i miei compagni non mi chiedono più niente

Nel secondo caso, Luna si accorge della macchina da presa e si astrae dalla scena, «*come se nel frattempo fosse diventata consapevole del film che si sta realizzando*»:

LUNA (*guardando in mdp*)
 Giusto per la cronaca...alle tre e venti il pezzemerda
 si è alzato e ci ha puntato
 Nella piazza non si sentiva un cane tranne lo sciac sciac
 degli sciuolz all'olandese bianca sull'asfalto del pezzemerda

Ogni qualvolta i personaggi si distaccano dal piano della finzione ed entrano in contatto con la realtà extradiegetica, assistiamo alla rottura della "quarta parete". L'interazione, sia visiva che verbale, con la mdp è spia del carattere composito del lungometraggio, a metà strada tra film di finzione e documentario. Il richiamo esplicito al *film*, già presente nell'indicazione della sc. 95 e nella relativa battuta di Cate, rivela la volontà del regista-sceneggiatore di creare un'opera dalla doppia anima:

Cate, dopo tanto tempo, torna a guardarci in macchina (quasi ricordandoci, dopo tante scene oggettive, che quello che si svolge è un film su di lei che, scena dopo scena, progredisce come un documentario nell'atto del suo farsi). Nel suo viso vi sono gli ultimi fumi della ridarella.

CATE (*guardando in mdp, in primo piano*)
Sono la massima golosa di gelati al mondo
ne mangerei camion
quindi vi lascio immaginare la risposta

dove il pronome di seconda persona singolare del racconto (*quindi ti lascio immaginare la risposta*, p. 59) è sostituito da uno di seconda persona plurale, a testimonianza che Cate non si rivolge a un unico interlocutore ma a un'intera troupe o al pubblico in sala.

VI.2.5 Indicazioni di scena

Rispetto alla lingua impiegata nelle battute, che come abbiamo visto imita e in certi casi esaspera il parlato in situazione, le indicazioni di scena presentano una lingua più "austera", modulata su un registro più formale, sebbene improntata alla immediatezza e alla semplicità. A livello sintattico, prevalgono le strutture paratattiche, con occorrenza di coordinate e uso ristretto di connettivi, come nel parlato:

sc. 8: Cate alza la musica nella radio e si mette a cantare sopra la voce del padre.

sc. 11: Schiocca anche le labbra per attirare l'attenzione della bambina. Sembra cercare compagnia. Poi si volta indietro, attirata di nuovo dal suono delle MOTO...

sc. 22: Il padre di Cate non si arrende e prende la donna per i fianchi.

Spesso le proposizioni si riducono a brevi clausole principali:

sc. 9: Cate è a letto. Non dorme. Si avvita e si contorce sotto le lenzuola, inquieta. Fa caldo. Gli occhi sembrano ancora umidi.

Le subordinate, laddove impiegate, non superano il secondo grado:

sc. 12: Cate viene fatta accomodare sulla sella proprio della Norton di Malcom Puddu mentre i petali continuano a fioccare coprendo quasi del tutto l'asfalto.

Sc. 31: Guarda le mattonelle del bagno che ha davanti agli occhi e butta ogni tanto l'occhio anche alla mdp. E' a disagio, in imbarazzo, come se per la prima volta avesse perso il filo.

Sul versante lessicale, notiamo delle scelte che si collocano su un registro più sostenuto, proprie di uno stile sorvegliato qual è quello scritto: espressioni e locuzioni come *a macchia di leopardo* (sc. 15: Le luci si accendono, a macchia di leopardo, in tutta la facciata del palazzo); *a tentoni* (sc. 35: Massimo cammina al buio, a tentoni, pestando le palle carillon che sono sul pavimento), *di tutto punto* (sc. 41: vestita di tutto punto); i verbi *fungere* (che funge da amaca); *incrinarsi* (sc. 31: Anche il tono della voce si è come incrinato), *indietreggiare* (sc. 31: Cate fa per sedersi nel water facendo indietreggiare la Mdp), *indugiare* (sc. 52: Ricciotti indugia a salire sul pulmino), *issare* (sc. 47: Mandarina si ritrae dalla finestra e porge la bambina a Cate issandola fin sopra il letto a castello), *parere* anziché *sembrare* (pare stonato; pare perplessa; pare divertito; pare cupa.), *scansare* (sc. 43: Mandarina lo scansa dal lavandino); *virare* (sc. 22: Il pianoforte e le voci virano improvvisamente da "Madama Dorè" a "Glory Glory Alleluia"); i sostantivi *andirivieni* (sopra la sua testa si continua a sentire l'andirivieni degli ZOCCOLI della Signora Sias); *brache* (sc. 14), *battigia* (sc. 17), *flutti* (sc. 18), *gozzo* (sc. 19), *sfrontatezza* (sc. 61), *sobbalzo* (sc. 13), *soliloquio* (sc. 37: Pare divertito dalle sue emissioni e dal soliloquio delle bambine¹¹⁹), *trambusto*¹²⁰, *varco*¹²¹ (sc. 22: Si capisce che cerca un varco alle sue spalle); i participi con funzione aggettivale *cagionata* (sc. 13: Cate sorride: adesso la rotazione del lampadario pare cagionata proprio dalle urla della signora Sias), *vinta* (sc. 39: è vinta oramai dal sonno); gli avverbi *avidamente* (sc. 37), *placidamente* (sc. 16: dormiva placidamente dentro il canestro); gli aggettivi *corpulenta* (sc. 21, riferito alla signora Sias), *fragoroso* (sc. 37: RUTTO piuttosto fragoroso); Ai termini ricercati e d'alto uso se ne affiancano altri appartenenti a registri più bassi o derivati dal linguaggio giovanile, come l'aggettivo *stonato*, che descrive il grado di stordimento di Massimo (sc. 37: Pare completamente stonato), il verbo *sgasare*, riferito al rumore prodotto dai motorini tenuti in accelerazione (sc. 12: I giovani motociclisti [...] guardano in alto, verso la finestra, dove è Cate, continuando a

¹¹⁹ Il *soliloquio* che menziona lo sceneggiatore è la «lunga serena conversazione» tra Eleonora e Martina che ritroviamo nel racconto a pag. 34. Il linguaggio infantile è ripreso e ampliato in diversi turni di parola delle due bambine e di Massimo.

¹²⁰ Anziché *rumore*, *chiasso*, *casino* (voce popolare ma certamente più usuale nel parlato e nello stile oralizzante).

¹²¹ Il sostantivo indica metaforicamente - ed eufemisticamente - il tentativo del padre di avere un rapporto sessuale con la madre.

SGASARE a tutto volume...), il sostantivo *pacco* (sc. 7: Gigi si controlla il pacco ; sc. 43: Tonio è concentrato sul suo pacco). Il *come* è spesso impiegato con valore attenuativo (Cate da le spalle alla madp e chiude l'anta della finestra, un po' all'improvviso. Vi è *come* un lieve motto d'orgoglio nel suo viso che tradisce impazienza, offesa. Anche il tono della voce si è *come* incrinato). Il locativo *vi*, più formale del *ci*, diffuso nel parlato, è impiegato in diversi contesti:

sc. 31: Vi è *come* un lieve motto d'orgoglio nel suo viso che tradisce impazienza, offesa

sc. 127: Alle spalle di Cate di Luna vi è animazione tra la gente che è rimasta orfana alla maga. Nessuno ha voglia di tornare a casa.

Ci sono inoltre le similitudini, che conferiscono un carattere sofisticato, quasi poetico, alla prosa pacata della sceneggiatura, soprattutto quando si descrivono scene non proprio eleganti, come la 23:

Quando la Signora Sias smette di cantare il Signor Federico si alza dal piano e si avvicina al letto. Srotola la carta igienica e comincia a tesserla intorno ai polsi come una benda.

[...]

La Signora Sias dà un'ultima spinta dentro il vaso. Signor Federico attende, paziente, in piedi continuando a filare la carta come un ragno.

[...]

Vi è molto affetto, e la precauzione di una levatrice, quando si avvicina a toglierle il vaso da sotto le natiche e le passa la carta.

[...]

Tenendola salda ai polsi, il Signor Federico, comincia a far scorrere la carta come una garza nell'incavo delle natiche con la stessa foga di un lustrascarpe.

[...]

Quando ha finito il Signor Federico afferra il vaso a mo' di boccale e si avvia alla finestra lasciando la moglie a cavalcioni nel letto ancora ingarzata.

Sc. 43: Tonio è concentrato sul suo pacco. Se lo sistema in verticale, e se lo mette in bella evidenza come un bassorilievo.

L'attenzione per i dettagli e la meticolosità delle descrizioni, veicolate da un linguaggio non banale, sono tali da abbozzare visivamente la scena e quindi non lasciare nulla al caso al momento delle riprese. Le indicazioni hanno un ruolo vitale nelle diverse fasi della realizzazione del film, perché permettono di individuare gli elementi fondamentali della scena, collocarli all'interno dell'inquadratura e avere un'idea, più o meno chiara, dell'azione che si dovrà svolgere. Sono le uniche parti in prosa e scritte in italiano standard: mancano, infatti, i tratti riconducibili alle diverse varietà di sardo o all'italiano regionale di Sardegna, come l'omissione dell'articolo determinativo di fronte a *signora Sias*, *signora Nioi*, *signor Federico* o l'accusativo preposizionale, che invece ricorrono con frequenza nelle battute.

La "voce" di Mereu si insinua periodicamente nel parlato della dodicenne, segno che il regista ha "cannibalizzato" linguisticamente il testo atzeniano, rispettato sia nell'incedere narrativo che nel profilo linguistico, eppure integrato, arricchito con innesti del dialetto barbaricino. Al momento delle riprese sul set «la sceneggiatura è [...] portata verso gli interpreti, affinché la [vampirizzino] con i loro vissuti»¹²², il che significa restituire le battute al cagliaritano, la lingua di Sergio Atzeni e delle *bellas mariposas*. Nella sceneggiatura riecheggiano, ulteriormente manipolate, le parole della Cate letteraria prima di farsi suoni registrati in presa diretta. Le parole, fissate sulla pagina, «smettono di volare»¹²³, ma sarà solo in seguito alla realizzazione del film che riusciremo ad avere un testo finalmente fruibile e indagabile sul piano linguistico.

¹²² Cfr. PONTIGGIA (2013).

¹²³ COMAND (2008: 88).

VI.3 Il film: la Cagliari di Salvatore Mereu

Entriamo ora nel vivo dell'analisi del parlato filmico di *Bellas mariposas*¹²⁴. Al fine di mostrare il livello di interazione e di intersecazione tra il linguaggio cinematografico e quello letterario, abbiamo preso in esame i seguenti tratti linguistici e narrativi, già osservati nella sceneggiatura:

- plurivocità¹²⁵ e punto di vista;
- mescolanza linguistica dei turni dialogici;
- aderenza alla lingua del *source text*;
- creazione delle battute *ex novo*;
- riferimenti alla cultura popolare contemporanea e ai luoghi di Cagliari.

La voce narrante della protagonista ha la particolarità di oscillare tra fuori campo (off e over) e in campo e di mantenersi aderente al testo di partenza. Nel racconto, Cate non è solo istanza narrante e punto di vista, ma tramite lei risuonano le voci degli altri personaggi che non prendono mai direttamente la parola. Nella sceneggiatura e nel film, la moltiplicazione delle "voci" veicola la ricchezza e la diversità dei punti di vista. Mereu ha spezzettato il lungo monologo di Cate in settantatre turni in voice over, e circa duecento turni tra in e off (venti sono recitati con lo sguardo in macchina). A questi si aggiungono i turni di parola degli altri personaggi parlanti (trentacinque in tutto, comprese le comparse con un'unica battuta).

Nella prima sequenza, della durata di circa sei minuti, Mereu opera un'ellissi che comporta l'eliminazione di due scene precedentemente inserite nella sceneggiatura (la scena del gatto e il flashback di Mandarina incinta) e che riavvicina l'incipit del film alle prime due pagine del racconto. La sequenza si apre con l'arrivo di Tonio e Fisino che importunano Gigi Nioi; la scena si svolge all'aperto, in una strada del quartiere "immaginario" di Santa Lamenera, nel quale lo spettatore non fatica a riconoscere i palazzoni di Sant'Elia, borgo della periferia di Cagliari. Le

¹²⁴ Uno spoglio parziale dei dati raccolti durante l'analisi del parlato di *Bellas mariposas* è stato presentato al convegno internazionale di studi "Dialetto parlato, scritto, trasmesso" tenutosi a Sappada/Plodn (BN) nei giorni dal 2 al 5 luglio 2014. Cfr. MEREU M. (c.s.a).

¹²⁵ Cfr. BACHTIN (1979) e SEGRE (1991).

battute dei due ragazzi, in dialetto cagliaritano, manifestano i tratti del linguaggio giovanile, osservati anche nella sceneggiatura e nel racconto; nel contesto del film, i turni dialogici restituiscono la vitalità e l'esuberanza del parlato in situazione, screziato di termini coprolalici e insulti; le immagini che mostrano il ragazzino maltrattato dai due bulli e i sottotitoli amplificano la violenza verbale:

Tonio: *Oh bruttu burdu!* (sott. Brutto bastardo!)

Tonio: *Oh su tzurponi/ e insà? Ita ci fais tui inoi/ ah? Ddu scis ca no est romu rua [domu tua] custa? Eh? Che cazzo c'hai da guardare?*¹²⁶

Fisino Aligas: L'hai capito che non sei a casa tua? Ah?

Tonio: Dove stai andando? [...] Che cazzo c'hai qua? [...] Coglione!

La voce over di Cate interviene al minuto 01:40 a sovrastare le voci in campo dei due giovani; le sue parole fungono da commento all'azione. La voce narrante della protagonista accompagna costantemente la visione del film e guida lo spettatore nella "lettura"¹²⁷ della storia. Oralità e visibilità¹²⁸ costituiscono l'ossatura del film: la narrazione verbale procede di pari passo con quella visuale, come due binari paralleli e interdipendenti. La mdp mostra ciò che la ragazzina vede/sa e allo stesso tempo racconta, pur non essendo fisicamente presente in scena¹²⁹. La "letterarietà" del film consiste appunto nell'interazione verbale dell'istanza narrante con la visualizzazione dell'intreccio narrativo.

La voce della protagonista agisce su due livelli:

- Extradiegetico. Voce over: Cate > spettatore. La focalizzazione è sul suo personaggio che racconta la storia da una prospettiva privilegiata. Cate è il narratore onnisciente. La voce di Cate commenta o anticipa quello che lo spettatore vede sullo schermo svelato dalla mdp, interlocutore per

¹²⁶ Sottotitoli: Ciecato... e allora? Cosa ci fai tu qua? Lo sai che questa non è casa tua?

¹²⁷ Sul termine *lettura* applicato all'audiovisivo, cfr. COSTA (1993). Il volume di Costa ha un approccio di tipo narratologico che, scrive l'autore, «ha il merito di tener vivo il dialogo tra l'universo della lettura e quello della visione [...] tra la cultura della parola e la cultura dell'immagine» (1993: 42-3).

¹²⁸ CALVINO (2002: 85).

¹²⁹ «Il narratore non vede soltanto ma fa vedere. È dento e dietro le immagini. Egli non espone solo la "storia", ma la rende un "discorso", fornendone così un'interpretazione.» (BETTETINI 1996: 21).

eccellenza della istanza narrante/protagonista. La voce di Cate si configura come voce-soggetto¹³⁰.

- Diegetico. Voce in campo/fuori campo: Cate = spettatore. Quando l'istanza narrante non si manifesta sotto forma di voice over ma entra nello spazio diegetico per interagire "dal vero" con gli altri personaggi, Cate interrompe il suo racconto e lascia che siano le immagini a "parlare".

L'effetto di frammentazione visiva provocato dalla separazione tipografica dei paragrafi è annullato nel film, dove la narrazione procede senza soluzione di continuità, veicolata dalle parole e dalle immagini. Però mentre nel romanzo è assente qualsiasi segno interpuntorio, fatta eccezione per i punti esclamativi e interrogativi, la sintassi filmica è scandita da continue interruzioni del discorso della voce narrante e modulata dalla varietà delle scelte di piani che interagiscono con la dimensione narrativa verbale.

Il parlato di *Bellas mariposas* gioca su un doppio livello comunicativo: da un lato, «mette in atto tutte le funzioni e le caratteristiche del parlato "in situazione"», ricreando le condizioni di una interazione comunicativa verosimile: «compresenza degli interlocutori-attori, codice cinesico e prossemico, *feedback* ecc.»¹³¹; dall'altro, mira al coinvolgimento del pubblico attraverso la tecnica dello sguardo in camera, alla quale si aggiunge la componente verbale diretta allo spettatore/interlocutore.

Abbiamo scelto di impostare l'analisi del parlato di Cate e degli altri personaggi del film facendo un confronto lineare tra i testi - racconto, sceneggiatura e film - per permettere al lettore di apprezzare il lavoro dello sceneggiatore/regista e degli attori durante le riprese. Le battute del testo cinematografico saranno accostate a quelle della sceneggiatura (non saranno presenti le indicazioni di scena perché oggetto dell'analisi sarà solamente il parlato). Il racconto sarà posto al centro della pagina, immediatamente prima della tabella che conterrà gli altri due; la presenza del racconto è motivata dalla necessità di mostrare le affinità e le differenze tra le lingue parlate dagli attori e quelle impiegate da Sergio Atzeni, e di evidenziare la fasi di passaggio e mutamento dal testo di partenza a quello di arrivo.

¹³⁰ «Al cinema la voce-soggetto non è solo la voce che dice "io", come in un romanzo. Perché lo spettatore vi si identifichi, e quindi la faccia più o meno propria, deve essere inquadrata e registrata in un certo modo, così da costituire il perno dell'identificazione, risuonare in noi come se si trattasse della nostra stessa voce, una voce in prima persona» (CHION 1991: 65).

¹³¹ ROSSI (1999: 17).

BM, 63

Era molto tempo che Tonio lo minacciava ma credevo che scherzava

che lo odia lo so si vede da come lo guarda quando lo incontra e perché cerca sempre occasione di arroparlo di mala maniera

ma credevo che scherzava dicendo Un giorno quello lo uccido

e invece il 3 di agosto è stato il giorno dell'ammazzamento di Gigi del quinto piano l'innamorato mio

Sceneggiatura, ss. 1-4, pp. 4-6	Film, min. 01:40 - 02:06
<p>Dopo il nero dei titoli (<i>della produzione, della distribuzione, del film</i>) esordisce la voce fuori campo di una ragazzina, Cate...</p> <p>VOCE CATE (<i>fuori campo</i>) Era molto tempo che Tonio lo minacciava ma credevo che scherzava...</p> <p>VOCE CATE (<i>fuori campo</i>) che lo odia lo si vede da come lo guarda quando lo incontra e perché cerca sempre occasione arroparlo (<i>picchiarlo</i>) di mala maniera</p> <p>VOCE CATE (<i>fuori campo</i>) Credevo che scherzava però quando diceva: un giorno quello lo uccido ...e invece il 3 di Agosto...</p> <p>CATE ...è stato il giorno dell'ammazzamento di Gigi del quinto piano...l'innamorato mio...</p>	<p>CATE (<i>voce over</i>) Era molto tempo che Tonio lo minacciava//</p> <p>che lo odia lo si vede da come lo guarda quando lo incontra/ perché cerca sempre occasione di <i>arroparlo di mala maniera</i>¹//</p> <p>ma credevo che scherzava però quando diceva "un giorno quello lo uccido"//</p> <p>invece il 3 di agosto è stato il giorno dell'ammazzamento di Gigi/ del quinto piano/ l'innamorato mio//</p>
	<p>Sottotitoli:</p> <p>¹ Perché cerca sempre occasione di picchiarlo in malo modo</p>

Lo schema mostra una perfetta corrispondenza del parlato-recitato con le frasi iniziali della voce over di Cate e del monologo letterario. Il testo filmico si arricchisce di un ulteriore elemento linguistico visivo, il sottotitolaggio, che agevola la comprensione delle battute o delle espressioni in dialetto, come quell'*arroparlo di mala maniera* che i sottotitoli traducono con 'picchiarlo in malo modo'. Il verbo

arropare, ripreso dal racconto, è presente solo in questa battuta di Cate¹³², ma è impiegato anche dal padre in una battuta in sardo diretta al signor Cotzas: *Oh ma bolis arrobai a mulleri rua?*, ancora tradotto con ‘picchiare’.

La voce della protagonista entra in campo al min. 02:08: la voce diventa sincronica, «abbinata cioè all’immagine del locutore»¹³³. Il tempo dell’enunciazione e quello dell’enunciato coincidono.

BM, 63-4

non si è mai permesso di allungare le mani se provava gliele tagliavo

se ti fai toccare l’albicocca da bambina finisci come mia sorella Mandarinina pringia a tredici anni adesso ne ha venti e ha tre figli batte in casa privata non è lo schifo della strada ma sempre ti devi ciucciare minca purescia di qualche pezzemmerda

non mi interessa voglio diventare rockstar dopo che sarò rockstar sceglierò l’uomo

per ora meglio vergine e ogni tanto mi pensavo che l’uomo per dopo che sarò rockstar magari sarà proprio Gigi del quinto piano perché sono sicura che mai mi mette le mani addosso quando dico no se non vuole che lo getto dalla finestra del quinto piano magari sposata e rockstar abiteremo al ventesimo voglio un uomo che se rompe lo butto giù dal balcone e non torna a chiedermi conti nessuno deve chiedermi conti

cosa vuole questa gente?

Mio padre pezzemmerda che conti chiede? Dice Hai dodici anni Caterina devi guadagnarti il pane

Sceneggiatura, ss. 4-6, pp. 6-9	Film, min. 02:07-06:00
<p>VOCE CATE (<i>fuori campo</i>) ...non si è mai permesso di allungare le mani se provava gliele tagliavo...</p> <p>CATE ...se ti fai toccare l’albicocca da bambina finisci come mia sorella Mandarinina... ...pringia...a tredici anni</p> <p>VOCE CATE (<i>fuori campo</i>) Adesso ne ha venti e ha due figlie e batte in casa privata... non è lo schifo della strada</p>	<p>Cate (<i>voce in campo</i>) Non si è mai permesso di allungarmi le mani/ se ci prova gliele taglio//</p> <p>se ti fai toccare l’albicocca da bambina diventi come mia sorella Mandarinina/ <i>pringia</i> a 13 anni¹/ adesso ne ha venti e batte in casa privata/ non sarà lo schifo della strada però sempre le tocca ciucciare <i>minca purescia</i> di qualche <i>pezzemmerda</i>²//</p>

¹³² Si rimanda ancora a LAVINIO (2007: 216-8) per i sinonimi regionali del verbo *picchiare* in voga presso i ragazzi delle scuole elementari e medie in Sardegna.

¹³³ BOSCHI (1986: 46).

<p>però sempre ti devi ciucciare minca pure scia (<i>cazzo sporco</i>) di qualche pezzemerda</p> <p>VOCE CATE (<i>fuori campo</i>) ...da quando è rimasta incinta, tutti i vestiti li passa a me ...anche lo speedo...</p> <p>CATE Io non voglio essere come lei, non mi interessa ...io voglio diventare rockstar</p> <p>CATE Rockstar! sì! rockstar...lo so che non ci credete ...nessuno ci crede</p> <p>CATE Like a virgin...like a virgin¹³⁴ ohohoho...like a virgin oh oh oh oh</p> <p>CATE (<i>alla mdp</i>) ...non devo cantare?</p> <p>VOCE CATE (<i>fuori campo</i>) Dopo che sarò rockstar mi sceglierò l'uomo ...magari proprio a Gigi...</p> <p>VOCE CATE (<i>fuori campo</i>) ...ma solo dopo che sarò rockstar ...e che sarò vergine</p> <p>VOCE CATE (<i>fuori campo</i>) Sono sicura... che mai mi metterà le mani addosso quando dico no... se non vuole che lo getto dalla finestra del quinto piano...</p> <p>VOCE CATE ...magari quando sono sposata e sarò rockstar abiteremo al decimo</p> <p>VOCE CATE (<i>fuori campo</i>) Voglio un uomo che se rompe lo butto giù dal balcone ... e non torna a chiedermi conti...</p> <p>CATE ...nessuno deve chiedermi conti..</p> <p>CATE (<i>guardando in mdp</i>) ...cosa vuole questa gente? Mio padre pezzemerda che conti chiede?</p>	<p>Da quando è rimasta incinta tutti i suoi vestiti li passa a me compreso lo Speedo³//</p> <p>Io non voglio diventare come lei/ voglio diventare cantante/ (<i>sguardo in macchina</i>) sì cantante// non ci credete vero? Nessuno ci crede// (<i>sguardo in macchina</i>)</p> <p>Non dovevo cantare? (<i>sguardo in macchina</i>) Scusate eh// Dopo che divento cantante mi scelgo l'uomo/ (→ <i>voce fuori campo</i>) magari proprio Gigi//</p> <p>(<i>flashback</i>)</p> <p>Voglio avere un uomo che se rompe lo butto giù dal balcone/ così non torna a chiedermi conti//</p> <p>(<i>intervento di Luisella</i>)</p> <p>(<i>a Luisella</i>) E tu cosa vuoi? Stai zitta // Nessuno deve chiedermi conti // cosa vuole questa gente? (<i>sguardo in macchina</i>) E mio padre pezzemerda che conti chiede? Dice "Caterina hai dodici anni adesso/ hai dodici anni devi guadagnarti il pane"//</p>
---	---

¹³⁴ Nel film canta *Mambo italiano*, le cui note, come richiamate da Cate, si sprigionano nello spazio extradiegetico.

<p>CATE (<i>scimiottando il padre</i>) Caterina hai dodici anni adesso, dodici anni devi guadagnarti il pane, il pane... (<i>tornando a parlare normale</i>) Cosa pensa che sono come Mandarina!? io voglio essere vergine...e cantante</p>	<p>(<i>sguardo in macchina</i>) Ma cosa pensa/ che io sono come Mandarina? Io voglio essere vergine e cantante//</p>
	<p>Sottotitoli:</p> <p>¹ Incinta a tredici anni. ² Ma le tocca ciucciare cazzi sporchi di qualche pezzo di merda. ³ Compreso il costumino.</p>

Mereu aumenta il carico informativo (i riferimenti alla gravidanza di Mandarina e allo Speedo¹³⁵, tradotto con “costumino”) e inserisce un flashback che presenta i due personaggi comprimari, Luna e Gigi Nioi. I sottotitoli permettono al pubblico di recuperare il significato di termini che durante la lettura del racconto potevano risultare oscuri o incomprensibili: *pringia*, *minca purescia* (tradotto al plurale, “cazzi sporchi”¹³⁶, in sardo ha valore collettivo, come i sostantivi non numerabili e la frutta), *pezzemmerda*.

Cate parla alla mdp: tale espediente narrativo richiama la tecnica adoperata da documentaristi e cineasti aderenti alla poetica del *cinéma vérité*¹³⁷. La comunicazione con il narratario/interlocutore, già messa in evidenza nell’analisi della sceneggiatura, si arricchisce di due elementi indispensabili: la voce, che assicura il contatto acustico-verbale, e lo sguardo, che garantisce il contatto visivo.

Le domande che Cate rivolge al pubblico («non ci credete?»; «non dovevo cantare?») svolgono una funzione fàtica di controllo e mantenimento del canale. La ragazzina si muove sul confine labile che separa la finzione cinematografica dalla realtà; dialoga con la sorellina Luisella (in campo) e interagisce con gli spettatori che la osservano attraverso l’occhio della mdp¹³⁸, frontiera dell’extradiegetico.

¹³⁵ *Spido* nel racconto (p. 88).

¹³⁶ La traduzione esatta dell’aggettivo *puδέsciu* (la rotacizzazione della dentale sonora è fenomeno esclusivo del dialetto di Cagliari) è ‘puzzolente, fetido’ (PORRU 1832/2002: 101-2).

¹³⁷ La locuzione fu coniata dal sociologo francese Edgar Morin nel 1960 in riferimento al cinema di Dziga Vertov, uno dei più importanti esponenti del formalismo sovietico. Morin spiega che «[s]i tratta di fare un cinema verità che superi l’opposizione fra cinema romanzesco e cinema documentaristico, bisogna fare un cinema di autenticità totale, vero come un documentario ma col contenuto di un film romanzesco, cioè col contenuto della vita soggettiva»: citazione ripresa da FOFI/MORANDINI/VOLPI (1988: 343).

¹³⁸ Cfr. LOTMAN/TZIVIAN (2001).

L'ingresso del padre interrompe il monologo di Cate:

BM, 64

o ti ho chiesto di farmi nascere in questa casa proprio sotto signora Sias in questo cazzo di palazzo in questo cazzo di quartiere? Io ti ho chiesto di farmi nascere?

Sceneggiatura, s. 8, pp. 12-4	Film, min. 05:21 – 05:56
<p>PADRE (<i>sarcastico</i>) Castiara mi! Castiara...sa signorina de domu ca e' nascia i su Grandotel (<i>Guardala! Guardala... la signorina di casa che è nata nel Grand hotel</i>)</p> <p>CATE Non era ancora asciutto...il costumino</p> <p>PADRE (<i>gridando</i>) Morta che este o noni!?... O maccamanna chi non pagas tui (<i>Lo spegni o no!? ... O stupida cretina che non paghi tu</i>)</p> <p>CATE (<i>impaurita</i>) Lo stavo asciugando</p> <p>PADRE Asciugando lo stavi!?... Non ti pennis ca e traballari no? No su costumino po di ponni su culu a moddi a l' ammodicai cussu du sciri a fai (<i>Non pensa a lavorare no? No al costumino per mettere il culo a mollo pensa quello sì che lo sa fare bene</i>)</p> <p>CATE Like a virgin...like a virgin ohohoho...like a virgin oh oh oh oh</p> <p>PADRE Canta lacaivirgini tui, canta canta</p> <p>PADRE (<i>di spalle urlando</i>) Canta, canta, ca mandicas cantande... pappatila sa canzoni candu sesi a cascibus (<i>Canta, canta, che campi cantando... ti cuoci la canzone quando hai fame</i>)</p> <p>VOCE MADRE (<i>fuori campo, al padre</i>) E cando isti galu chin sa manu caenti dae sa puliga cantau ade sa minghilledda?...mandrone mannu (<i>E quando c'avevi ancora la mano calda per la sega ti ha fatto cantare quel cazzettino?...buonoanulla</i>)</p> <p>CATE (<i>rivolta al padre</i>)</p>	<p>PADRE Castiadda mi'/ sa signorina de domu/ Ma ita ses nàscia in su Grand Hotel tui? Ma dda staccas sa correnti? La' ca no dda pagas tui eh¹//</p> <p>CATE (<i>fuori campo</i>) Ma lo stavo solo asciugando//</p> <p>PADRE Asciugando la stavi/ eh? <i>Ma tui a traballai non ci pensas/ no? Andare al mare a fai biri su culu col costumino nuovo cussu ti praxit cussu sì berus?² Mhmh//</i></p> <p><i>Cate continua a cantare.</i></p> <p>PADRE Canta canta/ ca ti ddas papas is cantzonis candu tenis fàmini poi//³</p> <p>MADRE Candu teniasta sa manu calenti po sa puliga <non fiasta cantendi?⁴></p>

<p>Ti ho chiesto io di nascere in questo cazzo di palazzo, in questo cazzo di quartiere!!??</p> <p>VOCE PADRE (<i>fuori campo, alla madre</i>) Donami sas craese (<i>Dammi le chiavi</i>)</p> <p>VOCE MADRE (<i>sarcastica</i>) E po itta, po andai in pressi a traballai? (<i>E perché, perché devi fare presto al lavoro?</i>)</p> <p>CATE (<i>quasi singhiozzando</i>) Ti ho chiesto io di farmi nascere?..</p>	<p>PADRE <Donami is crais/ donami is crais⁵></p> <p>MADRE <Ita ti serbint/ po traballai?⁶></p> <p>PADRE <IS CRAIS!></p> <p>MADRE <...></p> <p>CATE <Io ti ho chiesto di farmi nascere in questo cazzo di paese in questo cazzo di quartiere/ ah? Io ti ho chiesto di farmi nascere?></p>
	<p>Sottotitoli:</p> <p>¹ Guarda la signorina di casa! Sei nata al Grand Hotel? Stacca la corrente, che non la paghi tu.</p> <p>²Ma tu a lavorare non ci pensi? Andare al mare a mostrare il culo con il costume nuovo, questo ti piace, vero?</p> <p>³Canta, canta, che ti mangi le canzoni quando hai fame</p> <p>⁴E quando avevi la mano calda per la sega, hai cantato?</p> <p>⁵Dammi le chiavi!</p> <p>⁶Per cosa? Per andare a lavorare?</p>

L'intero scambio di battute è stato ricreato per la messa in scena. Dell'intervento del padre di Cate, brusco e improvviso, possono essere messi in evidenza diversi aspetti. La lingua: il padre, interpretato da Luciano Curreli, si rivolge alla figlia in dialetto cagliaritano; il dominio¹³⁹, il rapporto che lega i due e l'argomento di conversazione sono le condizioni che permettono l'uso del dialetto. Il primo turno è totalmente in cagliaritano; i tratti della lingua della sceneggiatura sono già stati evidenziati¹⁴⁰, mentre nella battuta filmica c'è qualche variazione, dovuta sia al cambio del dialetto – dal dorgalese al campidanese – che alla fusione di due battute contigue in sceneggiatura. Il *mi'* impiegato in entrambi i testi non è

¹³⁹ BECCARIA (1994: 257) definisce il *dominio* «una delle più importanti nozioni nell'analisi macrosociolinguistica delle situazioni comunicative e pertanto delle varietà diafasiche della lingua». Si veda anche MARCATO (2012: 32).

¹⁴⁰ Cfr. § VI.2.

rivolto allo spettatore né a un interlocutore presente in scena ma serve a rafforzare il valore dell'imperativo *castiara*/castiadda*, con enclisi pronominale, diretto a Cate, *sa signorina de domu*. I turni successivi sono caratterizzati da un colorito *code-switching* («Asciugando la stavi? *Ma tui a traballai non ci pensas?* Andare al mare a *fai biri su culu* col costumino nuovo *cussu ti praxit/ cussu sì// berus?*»): dall'italiano regionale della prima interrogativa – si noti l'inversione del gerundio, con posposizione dell'ausiliare – si passa al cagliaritano e poi di nuovo all'italiano. Il dialetto è impiegato per evidenziare i due nuclei informativi principali e in corrispondenza del termine disfemico *culu*. Si noti l'ironia della domanda «*ma ita ses nàscia in su Grand Hotel?*», che pone l'accento sulla condizione di disagio e precarietà nella quale vive la famiglia Frau; nel rimprovero mosso a Cate – «*ma tui a traballai non ci pensas?*» – è implicita la critica alla indolenza e alla sciatteria dell'uomo che, a detta della protagonista (sc. 17, min. 25:05), «non lavora/ ha la pensione di invalido/ ma in vita sua non ha mai lavorato una giornata intera e non è neppure invalido». Il sarcasmo si manifesta anche nel turno successivo («*canta canta/ ca ti ddas papas is cantzonis candu tenis fami poi*») che, se pronunciata in italiano, non avrebbe ottenuto lo stesso risultato. L'arrivo della madre (Maria Loi) porta la lite su un livello ancora più greve e a questo punto i turni si sovrappongono in un crescendo di urla e parole incomprensibili che si mescolano alle note della canzone in sottofondo (*Mambo italiano*).

Si noti la quasi totale aderenza alle battute della sceneggiatura, nella quale risalta il dorgalese impiegato da Mereu per far parlare i genitori di Cate; nel film i due attori interpretano le stesse battute in campidanese. C'è un'unica battuta trasposta dal racconto, ed è quella pronunciata da Cate che lega la sequenza iniziale a quella successiva, dedicata alla signora Sias.

BM, 64-8:

Tu mi hai chiamato e neppure sapevi che mi stavi chiamando e per dodici anni mi hai fatto stare in questa casa con te tua moglie e tutti i miei fratelli e sorelle sotto signora Sias che caga ogni giorno alle tre del mattino

uno pensa vabbé la rottura quando tira l'acqua però meglio che con le finestre in piazza e i motorini che impennano sui marciapiedi da mezzanotte alle sei e se ti affacci a protestare ti sparano in fronte con le Colt Magnum

se mi affaccio io nessuno spara ma lanciano petali di rose

a me i motorini piacciono e anzi la prima cosa da fare appena compio quattordici anni è cuccarmi un Fantic 313 e andare da mezzanotte alle sei a impennare sui marciapiedi tutto attorno alla piazza rombando tenendovi svegli che tanto per voi è come stare addormentati non vi accorgete della differenza

chi dice che signora Sias è soltanto la rottura quando tira l'acqua non ha mai vissuto a casa mia

la cagata di signora Sias è il cominciamento del giorno e ieri 3 di agosto

dell'ammazzamento di Gigi del quinto piano l'innamorato mio

è cominciato alle tre del mattino come tutti i giorni

signora Sias si è svegliata con gan'e kagai

e ha cominciato: Federico! Federico!

lo dice dieci volte o anche dodici perché il marito signor Federico dorme nella vasca da bagno e si mette la cera nelle orecchie per non sentire la moglie che lo chiama alle tre del mattino

questo spiega quanto è babbasone signor Federico tanto lei prima o poi con quel cazzo di voce che sembra la distorsione di un amplificatore guasto da duecento watt lo sveglia non c'è speranza o la speranza è minima

però intanto che lui resiste tutta la palazzina 47 C di via Gorbaglius quartiere di Santa Lamenera periferia di Kasteddu tutti ci svegliamo

Federico! Federico!

zerria signora Sias che pare la sirena di un piroscrafo uscendo dal porto finzas a candu signor Federico babbasone si sveglia e porta il vaso da notte alla moglie che non si può alzare dal letto alle tre del mattino per andare a cagare nel cesso come i cristiani

altrimenti le viene mal di schiena e non può andare a lavorare al mercato all'ingrosso

e se lei non va a lavorare signor Federico resta senza guadagno perché signor Federico non ha mai lavorato un giorno in tutta la vita lo dice a gloria la sera quando va a giocare a tirzillu i guadagni della moglie al bar di Konkimbirdi

signor Federico non ha mai lavorato un giorno in tutta la vita ha sempre sfruttato la moglie prima facendola bagassa poi donna di pulizie al mercato all'ingrosso (arrotonda facendo servizietti ai macellai)

però se signor Federico non porta il vaso alle tre del mattino e lei si alza e va al cesso le viene mal di schiena e non può andare a lavorare e se signor Federico la arroppa lei non va a lavorare per tre o sette giorni perciò lui non la arroppa si mette la cera nelle orecchie dorme nella vasca da bagno chiude tutte le porte fra la stanza da letto e il cesso e si addormenta

alle tre lei comincia a strillare Federico!

finzas a candu lui le porta il vaso da notte e lei caga cantando perché se non canta non riesce

canta canzoni di moda

Penso positivo di Iovanotti l'ha cantata almeno trenta notti di seguito babbo ha detto Se non cambia canzone mi compro una mitraglia e una di queste notti faccio Rambo sfondo la porta e bocciu a issa e a cuddu calloni tontu

signor Federico babbasone deve stare in piedi a guardare la moglie che canta e

è lunga

poi lui pulisce il culo alla moglie apre la finestra e vuota il vaso in strada

una volta il cagallone ha preso sul casco nero di Malcolm Puddu che fuggiva in moto e l'ha fatto sbandare

Sceneggiatura, ss. 9-30, pp. 14-22	Film, min. 06:16-13:30
CATE (<i>a se stessa, sussurrando</i>) Tu mi hai chiamato... e neppure sapevi che mi stavi chiamando (<i>pausa</i>) per dodici anni mi hai fatto stare in questa casa con te tua moglie e tutti i fratelli... ...e sotto Signora Sias che caga ogni giorno alle tre del mattino	Cate (<i>voce over</i>) Tu mi hai chiamato e non sapevi neanche che mi stavi chiamando/ da dodici anni mi fai vivere in questa casa/ con te tua moglie e tutti i miei fratelli/ e signora Sias che caga tutti i giorni alle tre del mattino// ¹⁴¹
VOCE SIGNORA SIAS (<i>fuori campo</i>) Federico!...Federico!...o Federicooo!!!	Signora Sias (<i>voce fuori campo</i>) Federico!! Federico!
VOCE SIGNORA SIAS (<i>fuori campo</i>) O Federico...Federico	
VOCE SIGNORA SIAS (<i>fuori campo</i>) Federicooo	
VOCE CATE (<i>fuori campo</i>) Uno pensa... vabbè la rottura quando tira l'acqua... però meglio con le finestre in piazza e i motorini che impennano da mezzanotte alle sei	Cate (<i>voce over</i>) Uno pensa "vabbè la rottura quando tira l'acqua"/ però è meglio con le finestre in piazza e i motorini che impennano da

¹⁴¹ È questo un esempio della *voce-pensiero* che ci restituisce i pensieri della protagonista. Cate pensa sottovoce per non farsi sentire dai suoi familiari che dormono, o semplicemente perché i suoi pensieri assolvono la funzione di sfogo o di confessione rivolta alla mdp. Cfr. ROSSI (2002: 166).

<p>e se ti affacci a protestare rischi che ti sparano in fronte con le colt magnum che con la signora Sias sopra di casa...</p> <p>VOCE CATE (<i>fuori campo</i>) ...e poi se mi affaccio io nessuno spara ma lanciano petali di rose</p> <p>VOCE CATE (<i>fuori campo</i>) A me i motorini piacciono... e anzi la prima cosa che faccio appena faccio quattordici anni mi cucco una Norton... VOCE CATE (<i>fuori campo</i>) ...e vado da mezzanotte alle sei a impennare sui marciapiedi attorno alla piazza ...e vi tengo svegli...</p> <p>VOCE CATE (<i>fuori campo</i>) ...che tanto per voi è come stare addormentati non vi accorgete della differenza</p> <p>VOCE SIGNORA SIAS (<i>urlando</i>) O Federico, a rispondisi, Federico cane mandrone...Federico</p> <p>CATE (<i>con aria bellicosa</i>) E comunque chi dice che la Signora Sias è soltanto una rottura quando tira l' acqua non ha mai vissuto a casa mia (<i>pausa</i>) non sa cosa vuol dire vivere a casa mia</p> <p>VOCE SIGNORA SIAS (<i>urlando</i>) Federico!!!... a rispondisi, Federicooo!!</p> <p>CATE (<i>guardando in mdp</i>) La cagata della signora Sias è il cominciamento del giorno e oggi 3 di Agosto dell' ammazzamento di Gigi... l'innamorato mio...</p> <p>CATE (<i>guardando il soffitto</i>) Come tutti i giorni anche oggi signora Sias si è svegliata alle tre del mattino con gan'e kagai (<i>voglia di cagare</i>)</p> <p>VOCE SIGNORA SIAS (<i>fuori campo</i>) Federico...Federico VOCE SIGNORA SIAS (<i>fuori campo</i>) Federico...Federico</p> <p>VOCE CATE (<i>fuori campo</i>) A volte lo chiama anche dieci volte tanto con quel cazzo di voce, prima o poi, lo sveglia... però intanto che lui resiste...</p>	<p>mezzanotte alla sei che con la signora Sias sopra di casa//</p> <p>Cate (<i>voce over</i>) A me i motorini piacciono/ Anzi la prima cosa che faccio appena compio 14 anni mi cucco una Norton/ e vado ad impennare da mezzanotte alla sei sui marciapiedi della piazza e vi tengo svegli/ che tanto per voi è come essere addormentati/ non vi accorgete della differenza//</p> <p>Cate (<i>alla mdp</i>) Chi dice che la signora Sias è una rottura di scatole solo quando tira l'acqua/ non ha mai vissuto a casa mia/ non sapete cosa vuol dire vivere a casa mia/ la cagata della signora Sias è l'incominciamento della giornata/ anche oggi tre di agosto/ lo stesso giorno dell'ammazzamento di Gigi/ l'innamorato mio/ come tutti i giorni la signora Sias si è alzata con gana 'e cagai¹//</p> <p>Federico Ti ddu sonu deu unu bellu petzu²// [...]</p> <p>Signora Sias (<i>fuori campo</i>) La' ca no papas oi eh³//</p> <p>Federico Sto venendo//</p> <p>Cate (<i>voce over</i>) Oh/ ogni volta per svegliarlo lo chiama dieci o venti volte/ tanto con quella cazzo di voce che si ritrova prima o poi riesce sempre a svegliarlo//</p>
---	---

<p>VOCE CATE (<i>fuori campo</i>) ...tutta il palazzo 47 c di via Gorbaglius quartiere di Santa Lamenera, periferia di Kasteddu... ...tutti ci svegliamo</p> <p>VOCE SIGNORA SIAS (<i>fuori campo</i>) Federicheddu...Federicheddu</p> <p>VOCE SIGNORA SIAS (<i>urlando</i>) Federicu...portamindi su baccinu...Federicu (<i>Federico...portami il vaso...Federico</i>) Federicoooooo!!!</p> <p>VOCE SIGNORA SIAS (<i>fuori campo</i>) Federico...si olisi chi ando a traballai portamindi su baccinu... (<i>Federico...se vuoi che vado a lavorare portami il vaso</i>)</p> <p>VOCE SIGNORA SIAS (<i>fuori campo</i>) ...Federico si non mi portasa su baccinu mi benidi su dolori de sa skina e non poto andai a traballai (<i>Federico se non mi porti il vaso mi viene il mal di schiena e non posso andare a lavorare</i>)</p> <p>VOCE SIGNORA SIAS (<i>fuori campo, oramai lontana</i>) E si no ando a traballai tue non papas (<i>E se non vado a lavorare tu non mangi</i>) ...Federicoooo</p> <p>VOCE SIGNORA SIAS (<i>fuori campo</i>) Cumpresu asa ...Federico (<i>Hai capito...Federico</i>) portamindi derettu su baccinu sinodo no andu a traballai (<i>Portami subito il vaso se non non vado a lavorare</i>)</p> <p>VOCE CATE (<i>fuori campo</i>) Zerria (<i>urla</i>) Signora Sias, zerria che pare la sirena di un piroscrafo Mio fratello Alex ci ha fatto anche un rap con la voce distorta... ...della Signora Sias...insieme alla sua banda... i Caddos de S' Urrei</p> <p>SIGNORA SIAS (<i>cantando</i>) Ma quante belle figlie Madama Dorè ma quante belle figlie...</p> <p>SIGNOR FEDERICO (<i>a voce più bassa provando a cantare</i>) Ma quante belle figlie...</p> <p>SIGNORA SIAS (<i>cantando</i>) Me ne daresti una Madama Dorè me ne daresti una...</p>	<p>Signora Sias (<i>fuori campo</i>) Vieni a farmi l'accompagnamento!</p> <p>Cate (<i>voice over</i>) Però intanto che lui resiste/ tutto il palazzo di via Gorbaglius/ quartiere di Santa Lamenera/ periferia di Kasteddu/ tutti ci svegliamo//</p> <p>Signora Sias (<i>canta</i>) Glory Glory Hallelujah! Glory Glory Hallelujah!</p>
--	--

<p><i>(pausa)</i> ...sediti e fache s' accumpangiamentu...</p> <p>SIGNORA SIAS <i>(cantando)</i> ...me ne daresti una Madama Dorè me ne daresti una</p> <p>PADRE CATE <i>(guardando verso il soffitto)</i> Se non cambia canzone mi compro la mitraglia e una di queste notti faccio Rambo, sfondo la porta e bocciu a issa e a cuddu caddu tontu <i>(e ammazzo lei e quel cavallo tonto del marito)</i></p> <p>VOCE SIGNOR FEDERICO <i>(fuori campo)</i> Ma l' anima vive ancor... John giace nella tomba del gigante</p> <p>VOCE SIGNORA SIAS <i>(fuori campo)</i> In americanu...no in italianu Glory glory glory alleluia</p> <p>MADRE CATE Chin custa musica este a mi tennere? <i>(Con questa musica vuoi entrare?)</i></p> <p>MADRE CATE Arrumba chietu <i>(Stai fermo)</i></p> <p>VOCE SIGNOR FEDERICO <i>(fuori campo)</i> Glory Glory alleluia</p> <p>VOCE SIGNORA SIAS <i>(fuori campo)</i> In americano non in italiano</p> <p>VOCE SIGNORA SIAS e SIGNOR FEDERICO <i>(fuori campo)</i> John Brown giace nella tomba del gigante Glory glori alleluia glory glory alleluia</p> <p>MADRE CATE Frimmu t' appo narau...frimmu <i>(Ti ho detto fermo...fermo)</i></p> <p>PADRE CATE E a candu este a las serbari custas bellas nadas? <i>(E a quando le vuoi conservare queste belle natiche?)</i></p> <p>MADRE CATE Lassami sa conca <i>(Lasciami in pace)</i></p> <p>SIGNORA SIAS e SIGNOR FEDERICO <i>(seguendo il piano)</i> Glory glory alleluia Glory glory alleluia my cnini In the glory alllelu my aheart</p>	<p>Padre Chi no cambianta canzoni/ pigu la mitraglietta fatzu a tipu Rambo eh// sfundu sa porta e bocciu a issu¹⁴² e a cussu cuaddu tontu de su maridu//⁴</p> <p>Madre E lassami sa conca//⁵</p> <p>Padre Castia inoi castia/ dai castia / oh / castia!⁶</p> <p>Federico Sto venendo/ sto venendo Angela/ guarda che stavo suonando <mica stavo giocando>//</p> <p>Signora Sias <Dai vieni e canta// che suonando?</p> <p>Federico Ti dico che <stavo suonando></p> <p>Signora Sias <Ma se c'è il disco!></p> <p>Cate <i>(voice over)</i></p>
--	--

¹⁴² Il deittico pronominale dovrebbe essere *issa* e non *issu* perché si riferisce alla signora Sias.

<p>VOCE CATE (<i>fuori campo</i>) Il signor Federico ha suonato la fisarmonica in tutte le feste del Campidano e doveva rimanere l' unico lavoro della vita sua se non era costretto ad alzarsi alle tre del mattino a portare il vaso a Signora Sias che se non è Signor Federico a portarglielo le viene il mal di schiena e non va a lavorare e signor Federico non mangia...</p> <p>SIGNOR FEDERICO Fattu c'asa? (<i>Hai finito?</i>)</p> <p>SIGNOR FEDERICO Nanca funti pacos asolos? (<i>Dice che erano pochi fagioli?</i>)</p> <p>SIGNOR FEDERICO Ne mantene...bogarindi sas cossas (<i>Mantieni...tira su le natiche</i>)</p> <p>SIGNORA SIAS Castia ca non b'ade prus de una castangia (<i>Guarda che non c'è più di una castagna</i>)</p>	<p>Il signor Federico ha fatto il dj in tutte le discoteche del Campidano e doveva rimanere l'unico lavoro della sua vita se non era costretto ad alzarsi alle 3 del mattino a portare il vaso alla signora Sias/ perché se non è lui a portarglielo a lei le viene il mal di schiena e non va a lavorare/ e signor Federico non mangia//</p> <p>Signora Sias <i>E movidi/ dai?</i>//</p> <p>Federico Angela...//</p> <p>Signora Sias Embè e adesso cosa c'entra lavarti i denti? <i>Movi/ oh! Lo fai per non cantare eh? Vieni qua// allora/ pronto?</i></p> <p>Federico Andiamo Angela/ sei grande// siamo grandi//</p> <p>Signora Sias Embè? Eh beh/ canta!</p> <p><i>Cantano.</i></p> <p>Federico As acabau?⁸</p> <p>Signora Sias No aspetta/ aspetta//</p> <p>Federico As acabau?</p> <p>Signora Sias Finito//</p> <p>Federico Dammi la tazza//</p> <p>Signora Sias Aspetta che te la do//</p>
<p>VOCE CATE (<i>fuori campo</i>) Pare babbasone il Signor Federico ma er malu, è un vero cane mandrone, (<i>Sembra stupido il Signor Federico ma è furbo, è un vero cane scansafatica</i>) ...per non andare a lavorare è disposto a farle la medicazione nel cuore della notte</p>	<p>Cate (<i>voice over</i>) Sembra <i>babbasone</i> il signor Federico ma <i>er malu/</i> è un vero <i>cane mandrone</i> come pochi// per non andare a lavorare è disposto a fare la medicazione nel cuore della notte// <i>u' veru fill'e bagassa//</i>⁹</p> <p>Federico</p>

<p>...un veru fillu e' baggassa (un vero figlio di baggassa)</p> <p>VOCE CATE (<i>fuori campo</i>) ...e non sono mai castagne come dice signora Sias</p> <p>SIGNORA SIAS E su papiru non ti lu dono? (<i>E la carta non te la prendi?</i>)</p> <p>SIGNOR FEDRICO Fudi sa medicazioni...non funti castangias n'das donau unu pinu (<i>E' la medicazione...non erano castagne hai fatto un albero</i>)</p> <p>SIGNORA SIAS Dona attenzioni chi non de crenties (<i>Fai attenzione a non far male a qualcuno</i>)</p> <p>VOCE CATE (<i>fuori campo</i>) Una volta, facendo come sta facendo adesso, il Signor Federico ha lanciato senza guardare... ...e ha colpito Tonio proprio quando stava uscendo per andare a vedere Signora Nioi se lo trovava lo uccideva Tonio deve sempre trovare qualcuno da uccidere si vede che è figlio di babbo che è siciliano...</p>	<p>Si//</p> <p>Signora Sias Oh/ guarda che devo aver fatto appena una castagnetta//</p> <p>Cate (<i>voice over</i>) E non sono mai castagne come dice la signora Sias// una volta/ facendo come sta facendo adesso/ il signor Federico ha lanciato senza guardare/ e ha colpito Tonio mentre stava uscendo a guardare la signora Nioi/ se lo trovava lo uccideva//</p> <p>Federico <[...] as fatu una pranta as fatu¹⁰></p> <p>Cate (<i>alla mdp</i>) Oh/ Tonio trova sempre qualcuno da uccidere// Ma non la volete sapere la storia di quando Tonio voleva uccidere il signor Federico? Ma sto facendo troppi riccioli? Abbiamo poco tempo?</p>
	<p>Sottotitoli:</p> <p>¹ La signora Sias si è alzata con voglia di cagare. ² Te lo suono io un bel pezzo! ³ Guarda che non mangi oggi! ⁴ Se non cambia canzone, prendo una mitraglietta e faccio come Rambo, sfondo la porta e uccido lei e quel cretino di suo marito. ⁵⁻⁶ No sottotitoli. ⁷ Muoviti, dai! ⁸ Hai finito? ⁹ Sembra scemo il signor Federico, ma è furbo, è un vero fannullone come pochi. [...] è un vero figlio di puttana. ¹⁰ Altro che castagne, un albero hai fatto!</p>

Le battute riportate rivelano un forte legame sia con il racconto sia con la sceneggiatura. Tuttavia, è bene osservare alcune novità e aggiunte. Il monologo di Cate è ripreso quasi per intero, a eccezione di qualche frase («se ti affacci a

protestare ti sparano in fronte con le Colt Magnum | se mi affaccio io nessuno spara ma lanciano petali di rose»), la cui omissione nel film comporta un'attenuazione della violenza veicolata dall'immagine delle pistole puntate contro i passanti. Il film ha il merito di restituire una voce ai personaggi che nel racconto sono privati della facoltà di parlare: la plurivocità suggerita nel testo letterario esplode in un polifonia di voci maschili e femminili e di accenti che rimandano alla reale varietà delle parlate cittadine. Il ruolo di Cate è quello di narrare quello che avviene nel palazzo; la focalizzazione sul suo personaggio guida lo spettatore nella visualizzazione dei momenti che l'istanza narrante seleziona per il racconto.

La battuta del padre, che nella sceneggiatura mostra maggiori affinità linguistiche con il testo di partenza - *code-switching* italiano-sardo nell'ultima frase - è totalmente in dialetto, fatta eccezione per il sostantivo "la mitraglietta" che se non fosse per l'articolo in italiano suonerebbe anch'esso sardo. La carica disfemica dell'originale *calloni*, 'coglione', è attutita dall'impiego di un insulto più contenuto: *cuaddu*, 'cavallo', sempre accompagnato dall'aggettivo *tontu*, 'tonto'. La madre, che nella sceneggiatura appare divertita e lusingata dalle avances del marito¹⁴³, inizialmente ha un numero maggiore di battute che si riducono nel passaggio al film, nel quale è mantenuta solo l'ultima delle quattro originali: *l'assami sa conca* (che tradotto suonerebbe 'lasciami in pace'). Mereu la traduce tra parentesi ma nel film la mancata sottotitolazione in italiano priva lo spettatore non sardo e non sardofono della possibilità di comprendere il significato e di apprezzare il valore culturale di un'espressione tipicamente sarda¹⁴⁴. Il sardo conta tanti modi di dire, espressioni e polirematiche con il termine *conca*, 'testa', la parte principale del corpo umano. Il senso della battuta è deducibile dalla situazione e dalla mimica facciale della donna, visibilmente infastidita dalle avances del marito, ma rimane "vuota" sul piano linguistico. Probabilmente è stato scelto di non sottotitolarla perché non fornisce informazioni utili alla comprensione dell'intreccio narrativo e perché fa parte di un momento secondario della sequenza; invece la battuta del padre, ripresa dal racconto e direttamente riferibile al contesto, è tradotta in maniera fedele.

La sequenza è focalizzata sulle abitudini notturne della signora Sias. Dal momento che nel racconto il discorso diretto della donna si riduce a due soli

¹⁴³ Dalla sceneggiatura, p. 19: «Il padre di Cate si gira su un fianco e si attacca alla moglie. Si capisce che cerca un varco alle sue spalle. La donna sorride, quasi divertita».

¹⁴⁴ Se fosse stata scritta e pronunciata per intero, l'espressione sarebbe stata *e lassami sa conca assébiu/in paxi* (Cfr. PUDDU 2000-2015).

interventi («e ha cominciato: Federico! Federico! [...] Federico! Federico!», p. 65), Mereu ricrea la situazione comunicativa fra i due coniugi e li fa parlare in uno stretto dialetto barbaricino. La donna urla e canta *Madama Dorè*, chiama il marito – Federico – ben ventidue volte. L’insistenza della chiamata è dovuta al fatto che il signor Federico «dorme dentro la vasca, con un cuscino intorno alle orecchie» (Mereu, p. 16)¹⁴⁵. Il nome dell’uomo compare anche in sardo, *Federicu*, e nella forma vezzeggiativa, *Federicheddu*.

L’attenzione all’elemento musicale si mantiene pressoché costante nei tre testi: nel racconto il riferimento alla passione della signora Sias per la musica è condensato nelle quattro righe «caga cantando perché se non canta non riesce | canta canzoni di moda | Penso positivo di Iovanotti l’ha cantata almeno tre notti di seguito» (*BM*, 67). Il copione e il film consentono a Mereu una maggiore libertà di caratterizzazione del personaggio, che non solo «zerria (*urla*)» ma canta le parole di due canzoni, una delle quali (*The Battle Hymn of the Republic*¹⁴⁶) fa da colonna sonora a parte della sequenza. Le «canzoni di moda» del racconto di Atzeni non sono più attuali al momento della messinscena, quindi non si fa cenno al tormentone di Iovanotti, *Penso positivo* (1994); in compenso si assiste a una moltiplicazione dei rimandi al mondo della musica: la presenza del pianoforte e del giradischi nel film; i pezzi suonati e cantati a livello interno; il riferimento al rap e alla “banda”¹⁴⁷ di Alex, i Caddos de Urrei; la “fisarmonica” menzionata nella battuta di Cate, successivamente omessa nel film che privilegia un’attualizzazione dell’unico lavoro del signor Federico, da fisarmonicista nelle feste del Campidano a dj nelle discoteche del Campidano.

Il monologo letterario di Cate è alleggerito sul piano delle informazioni – non è necessario che la voce racconti tutto quello che le immagini possono mostrare - e attenuato sul versante linguistico: sebbene sia mantenuta la costruzione sintattica «con quella cazzo di voce», riferita alla signora Sias, sono stati rimossi i termini coprolalici *bagassa* (rimane solo il richiamo ai servizietti al macellaio, al min. 20:19); *arropa* – ‘picchia’ - e *cagallone*, cui è preferito l’eufemismo “castagne”. Al pari del già osservato *albicocca*, che designa l’organo sessuale femminile, anche “castagna”

¹⁴⁵ Nel racconto l’uomo si mette la cera nelle orecchie per non sentire la moglie che lo chiama alle tre del mattino (*BM*, 65)

¹⁴⁶ Dall’indicazione della sceneggiatura, s. 22, p. 19: «Il pianoforte e le voci virano improvvisamente da “Madama Dorè” a “Glory Glory Alleluia”, l’ inno di battaglia della repubblica durante la guerra di secessione».

¹⁴⁷ Si tratta probabilmente di un calco dell’inglese *band*, ripreso dal racconto (p. 70).

potrebbe essere un esempio di «metafora espressiva»¹⁴⁸; è certo che vuole richiamare, in modo espressivo, immediato e icastico, il significante che il segno eufemisticamente trasfigura.

Non c'è traccia del connettivo *finzas a candu*, impiegato sistematicamente da Atzeni, ma ritroviamo il sostantivo *babbasone*, «forma italianizzata di un epiteto corrente in cagliaritano per designare uno scioccone»¹⁴⁹. Nonostante la chiara citazione del testo atzeniano, risuonano termini e forme verbali insolite in cagliaritano: *er*¹⁵⁰ *malu*, *cane mandrone*, *un (u') veru fillu 'e bagassa*. La presenza di queste forme suggerisce diverse interpretazioni. La prima è di tipo autoriale: la sceneggiatura, liberamente ispirata al racconto di Atzeni, ha permesso all'autore di intervenire aggiungendo scene e battute, modificando e ampliando quelle già esistenti, omettendo interi episodi del racconto. Nella ricreazione delle battute per il grande schermo, è stato necessario rivedere la lingua di Cate, che non sempre parla come il modello letterario ma si esprime in un dialetto ibrido, cinematografico, "infedele": la base è l'italiano regionale, gli innesti sono tratti dal campidanese, macrovarietà che include il cagliaritano, e dal barbaricino di Salvatore Mereu. Saremmo tentati di leggere questi inserti dialettali come la "firma" dell'autore, come l'emersione della sua voce e l'arricchimento linguistico e culturale del testo di Atzeni. D'altro canto, affidando la narrazione a un'adolescente dell'era *intermediale*, il cui parlato è certamente influenzato non solo dai rapporti interpersonali e dal linguaggio giovanile, ma anche dai media - tv, cinema, Internet - e dai social networks¹⁵¹, è plausibile che la lingua di Cate accolga forme linguistiche - fonetiche, lessicali e verbali - derivate da altre varietà dialettali. Pertanto, l'espressione *cane mandrone*¹⁵², il sintagma verbale *er malu*¹⁵³ e il sintagma nominale *u(nu) veru fillu 'e bagassa* non possono essere interpretati come degli errori né come spia della scarsa conoscenza del sardo da parte dell'attrice che interpreta Cate (Sara Podda). Non si conosce, infatti, la sua competenza, attiva e passiva, del dialetto campidanese, né ci

¹⁴⁸ Cfr. Lavinio (2014b: 105).

¹⁴⁹ LAVINIO (2013: 170).

¹⁵⁰ Nei dialetti settentrionali, la terza persona singolare del verbo essere presenta l'allofono [r] davanti a consonante: *est malu* > [er'malu]. Secondo PITTAU (2005), la pronuncia varia a seconda della località.

¹⁵¹ Nel film, Gigi Nioi ha un profilo Facebook attraverso il quale comunica con la ragazza di cui è innamorato, Samantha Corduleris.

¹⁵² Tradotto con 'fannullone'.

¹⁵³ Che viene tradotto non con 'cattivo', bensì con 'furbo'.

si può aspettare di valutarla durante la visione del film, che è da leggere come un testo di finzione, un prodotto artistico e culturale, e non come una ricerca sul campo.

Prima di passare all'analisi della sequenza successiva, ci soffermeremo sull'ultimo turno di Cate diretto alla mdp. Il malcapitato dell'aneddoto riferito da Cate non è Malcolm Puddu, come nel racconto, bensì Tonio. La variazione può essere giustificata dal maggior peso scenico del personaggio di Tonio, già noto al pubblico, e dall'accento posto sulla sua propensione all'irascibilità¹⁵⁴. Cate insiste sul verbo *uccidere* - pronunciato due volte- e interrompe il discorso con tre domande indirizzate alla mdp. Il segnale di apertura del turno è *oh*, ampiamente sfruttato anche da Mereu nel copione; due delle tre domande si aprono con il connettivo *ma*¹⁵⁵.

La prossime due sequenze prese in esame hanno una durata rispettivamente di 3:51 minuti e di 5:36 minuti, e mirano a mettere in evidenza alcune novità rispetto al racconto - la creazione di alcune scene a partire da episodi solo accennati dall'istanza narrante e l'aggiornamento della vicenda attraverso il riferimento ai nomi della musica pop contemporanea. Inoltre, specialmente la seconda sequenza fa leva sulla vivacità del *code-switching* e del *code-mixing* per ricreare una situazione comunicativa verosimile in ambito familiare.

BM, 74-8:

si è svegliato babbo che tutti i giorni si sveglia alle cinque e mezza dice perché è vecchio e i vecchi dormono poco berus nudda alle cinque e mezza a Tele Campiranis finisce il giochino Chi la spoglia lo presenta quella caghina famosa Battistina Puresciori che abita in questa stessa strada al 21 F

alle cinque e mezza la bagassa di turno fa lo spogliarello a sa toga

babbo si è portato la tele in bagno

¹⁵⁴ È omesso il commento relativo alle origini siciliane del padre, introdotto da Mereu a giustificazione del carattere focoso di Tonio.

¹⁵⁵ Sul valore pragmatico del connettivo come segnale di apertura nella lingua parlata, si veda OESCH SERRA (1998) che ne ha osservato l'alta ricorrenza nei discorsi degli emigrati italiani nella Svizzera francofona.

la tele quella piccola di cucina con le pile

e lo sentivo che diceva E bogarindi cussas murandas aio caladdas brava brava de aicci aio brava oberi oberi su pillittu faimmiddu biri aio oberi bagassa de aicci brava brava faimmì biri su stampu e su culu

e proprio in quel momento si è svegliata Luisella mia sorellina di un anno e mezzo

babbo voleva chiamarla Moana e mamma per convincerlo gli ha spaccato una pentola Lagostina falsa sulla testa se era una Lagostina vera si spacca la testa e non la pentola comunque anche se era falsa babbo è dovuto andare all'ospedale a farsi mettere dodici punti

mia sorellina si è chiamata Luisella e alle cinque e trentatré

due minuti prima della fine dello spogliarello

è scesa dal letto di corsa è arrivata alla porta del bagno ha provato la maniglia ha detto Pipì pipì

babbo non l'ha sentita urlava Brava brava de aicci beni ainnantis bai cun sa telecamera prus acanta a su stamp'e sa udda brava bagassa

e Luisella si è messa a piangere Pipì voio pipì babbo siemo

e si è pisciata addosso

mamma si è alzata senza dire una parola e è andata davanti alla porta del bagno e l'ha sfondata con una spallata mamma pesa novanta chili è alta uno e sessanta e non ha ciccia

è caduta addosso a babbo che si faceva la folaga

e per fortuna aveva messo la televisione sul davanzale così la porta non l'ha colpita

mamma ha preso il secchio e lo straccio è uscita a pulire la pipì di Luisella e babbo non ha avuto il coraggio di farsi la folaga senza porta ha portato la tele in cucina ha guardato la fine dello spogliarello si è messo i pantaloni e è uscito

[...]

babbo fa i cazzi che vuole non lavora ha la pensione di invalido di lavoro ma in vita sua non ha mai lavorato una giornata intera e non è neppure invalido io a uno come lui gli direi La pensione la diamo ai tuoi figli che non hanno chiesto di venire al mondo e devono mangiare e crescere sani a te invece quattro calci in culo finzas a candu non traballas e ti proibisco di rimettere piede in casa tua a mangiare a sbafo

anche mamma ha la pensione di invalida ma primo mamma è invalida davvero perché da piccola ha avuto la polio e infatti ha una gamba che sembra uno stecchino secondo mamma lavora in casa tutto il giorno e di sera va a pulire per conto della ditta La Riluciente al banco di Oristano e Samassi di piazza Giulio Cardanera per guadagnare in nero i soldi per vestirci decenti

mamma lavora

non come quel pezzemmerda di babbo

alle sei ha suonato la sveglia di Ricciotti che si è alzato al volo è corso in bagno doccia e denti in tre minuti alle sei e un quarto era in strada è passato il pullman del La Palma a prenderlo

vanno a Alghero per un torneo estivo di sette giorni Ricciotti dice che ha sognato che segnerà almeno tre gol e ha giurato che l'ultima notte va in discoteca e trova una vecchia lercia allurpita che lo svergina

che segna i tre gol ci credo è capace

andare a cercare la lercia non lo farà mai è troppo timido romantico si innamorerà di qualche modella

quando sarà famoso come Virdis o Matteoli o Zola che sono tutti sardi come lui

una cosa voglio dirti e questa è certa Io Ricciotti Alex e forse anche Luisella saremo famosi nel calcio e nella musica

non come Massimo o Tonio che hanno preso da babbo bragheri e finiranno come lui

quando ho quattordici anni vado a cantare con Alex ti farò sentire la mia voce e allora mi dirai se sono sciolocara che voglio diventare rockstar o se invece ho la voce più pazzesca che il Signore ha dato a una donna come dice Alex che di voci se ne intende

Sceneggiatura, ss. 47 - 59, pp. 33-41	Film, min. 22:52 - 28:28
<p>VOCE CATE (<i>fuori campo</i>) ...poi si è svegliato babbo, come gli altri giorni dice perché è vecchio e perché i vecchi non dormono ...berus nudda (<i>non è vero niente</i>)...</p> <p>VOCE CATE (<i>fuori campo</i>) ...alle cinque e mezza a Tele Campiranis ci sono le bagasse che parlano al telefono</p> <p>VOCE CATE (<i>fuori campo</i>) Quando la bagassa di turno ha cominciato a spogliarsi babbo si è portato la tele in bagno...</p> <p>VOCE CATE (<i>fuori campo</i>)</p>	<p>Cate (<i>voice over</i>) Poi si è svegliato babbo come gli altri giorni/ dice perché è vecchio e perché i vecchi non dormono ma non è vero niente/ la verità è che alle cinque e mezza/ alla tele Campidanis/ ci sono le troie che parlano al telefono// quando la bagassa di turno ha iniziato a spogliarsi babbo si è portato la tele in bagno// oh / tutti vogliono andare in bagno a casa mia eh/ perché è l'unico posto dove puoi stare davvero tranquillo e in santa pace//</p>

<p>...tutti vogliono andare in bagno a casa mia perché è l' unico posto dove si può stare davvero da soli in santa pace</p> <p>PADRE CATE (<i>fuori campo</i>) E bogarindi cussas murandas...aiò caladdas brava brava de aicci (<i>E togliti quelle mutande...dai abbassale brava brava così</i>)</p> <p>VOCE CATE (<i>fuori campo</i>) Mia sorellina Luisella si è svegliata proprio in quel momento</p> <p>LUISELLA Pipì pipì...pipì...babbo pipì voio</p> <p>PADRE CATE (<i>urlando, fuori campo</i>) Aiò brava oberi...oberi su pillittu fammiddu biri aiò oberi bagassa de aicci (Coraggio brava apri...apri la figa fammela vedere, dai, apri...bagassa...così)</p> <p>LUISELLA Pipì babbo voio pipì</p> <p>PADRE CATE (<i>urlando, fuori campo</i>) Brava brava de aicci beni ainnantis ...bai cun sa telecamera prus acanta a su stampu e sa udda bella bagassa (<i>Brava brava così così vieni avanti... vai con quella telecamera più vicino al buco della figa bella bagassa</i>)</p> <p>PADRE CATE (<i>gridando</i>) Ma ite b' ade gente irvalia!? (<i>Ma qualcuno è impazzito!?</i>)</p> <p>MADRE CATE (<i>ridendo</i>) Ma ite idi, a andare a sa luna chin sa bullulla in manos? (<i>Cos'è volevi andare sulla luna con l'attrezzo in mano</i>)</p> <p>PADRE CATE (<i>perplesso e a disagio, quasi sottovoce</i>) Ma ite b'ade gente irvalia (<i>Ma qui c'è gente impazzita</i>)</p> <p>MAMMA CATE (<i>sorridendo</i>) It'è non fu die? (<i>Cos'è non è giornata?</i>)</p>	<p>Luisella C'è qualcuno? Mi aprite che mi sto facendo la pipì addosso? Babbo mi apri che mi sto facendo LA PIPI ADDOSSO?</p> <p>Cate (<i>voice over</i>) Mia sorella Luisella si è svegliata proprio in quel momento//</p> <p>Luisella Mamma mi apri che mi sto facendo addosso? Babbo/ ti prego apri! (<i>piange a singhiozzi</i>) Mamma...</p> <p>Madre Apri! Apri che si è fatta la pipì addosso! Apri! Oh!</p> <p>Padre Ma ita ses ammachiendidi?¹</p> <p>Madre <i>Ma ita bolis andai in sa luna con il coso in mano?</i>²</p> <p>Padre Est una gabbia 'e maccus inoi eh!³</p> <p>Madre <i>E it'est/ non era giornata?</i></p> <p>Padre <i>Ma baidindi/ nàrami tui!</i>⁴</p>
--	---

<p>MAMMA CATE Dona attenzioni a s' urina (<i>Fai attenzione all' urina</i>)</p> <p>VOCE CATE (<i>fuori campo</i>) Babbo non ce l'ha avuto il coraggio di finirsi la folaga senza porta...</p> <p>VOCE CATE (<i>fuori campo</i>) ...e ha guardato la fine dello spogliarello in cucina</p> <p>PADRE CATE (<i>alla tv</i>) Immoi immoi (<i>Si, adesso adesso</i>)</p> <p>VOCE CATE (<i>fuori campo</i>) Babbo si fa i cazzi che vuole non lavora, ha la pensione di invalido di lavoro ma in vita sua non ha mai lavorato una giornata intera e non è neppure invalido</p> <p>VOCE CATE (<i>fuori campo</i>) Io a uno come lui gli direi: la pensione la diamo ai tuoi figli che non hanno chiesto di venire al mondo e devono mangiare e crescere sani a te invece quattro calci in culo finzas a candu non traballas... (<i>fino a quando non lavori</i>)</p> <p>VOCE CATE (<i>fuori campo</i>) ...e ti proibisco di rimettere piede in casa tua a mangiare a sbaffo.</p> <p>VOCE CATE (<i>fuori campo</i>) Anche mamma ha la pensione di invalida ma primo mamma è invalida davvero perché da piccola ha avuto la polio secondo lavora in casa tutto il giorno e di sera va a pulire al banco di Oristano e Samassi per guadagnarci i soldi per vestirci decenti ci tratta tutti uguali anche se non siamo tutti suoi figli</p> <p>VOCE CATE (<i>fuori campo</i>) Mamma lavora...</p> <p>VOCE CATE (<i>fuori campo</i>) ...non come quel pezzemerda di babbo ...che ha pensato solo a farli i figli</p> <p>PADRE CATE</p>	<p>Madre E stai attento che c'è la pipì per terra!</p> <p>Luisella Ba' / perché non mi hai fatto entrare?</p> <p>[...]</p> <p>Cate (<i>voice over</i>) Babbo non ce l'ha avuto il coraggio di finirsi la sega senza porta e ha guardato la fine dello spogliarello in cucina// babbo si fa i cazzi che vuole/ non lavora/ ha la pensione di invalido// ma in vita sua non ha mai lavorato una giornata intera e non è neppure invalido// Anche mamma ha la pensione da invalida/ ma primo mamma è invalida davvero/ e secondo lavora in casa tutto il giorno e di sera va a pulire il banco di Oristano e di Samassi/ per guadagnarci i soldi per vestirci decenti / lei ci tratta tutti uguali anche se non siamo tutti suoi figli// mamma lavora/ non è come quel <i>pezzemerda</i> di babbo che ha pensato solo a farli i figli//</p>
--	--

Ricciotti...Ricciotti	Padre Ricciotti! Ricciotti!
PADRE CATE (<i>fuori campo</i>) Ricciotti...	
RICCIOTTI Cosa c'è ba'?	Ricciotti Cosa c'è ba'?
PADRE CATE (<i>fuori campo</i>) Dove stai andando?	Padre (<i>fuori campo</i>) Dove stai andando?
RICCIOTTI Ad Alghero...	Ricciotti Ad Alghero//
PADRE CATE Ad Alghero?!...nessuno mi dice mai niente ...torna qui	Padre (<i>fuori campo</i>) Ad Alghero? Torna qua!
RICCIOTTI Non posso Ba'... mi stanno aspettando...c'è il torneo estivo	Ricciotti Non posso ba'/ mi stanno aspettando//
PADRE CATE ...gioca bene e segna...segna	Padre Oh / segna/ segna tanto/ segna/ almeno tu//
PADRE CATE Segna...almeno tu...	
[...]	[...]
VOCE RICCIOTTI (<i>fuori campo</i>) Stanotte ho sognato che faccio tre gol e al torneo estivo faccio vincere la mia squadra e poi che l'ultima sera vado in discoteca e incontro una vecchia allurpita che mi svergina...	Cate (<i>voice over</i>) Stanotte Ricciotti ha sognato che fa due gol al torneo estivo e che fa vincere la sua squadra/ e poi incontra una vecchia <i>allurpita</i> che lo svergina ¹ //
[...]	[...]
VOCE RICCIOTTI (<i>fuori campo</i>) ...così i miei compagni non mi chiedono più niente	Cate (<i>voice over</i>) Così i suoi compagni non gli chiedono più niente//
	[...]
VOCE CATE (<i>fuori campo</i>) Che segna i tre gol, già ci credo che è capace... ...ma che si fa sverginare dalla lercia?... non lo farà mai...	Cate (<i>voice over</i>) Che segna i due gol già ci credo che è capace/ ma che si faccia sverginare dalla lercia... // non lo farà mai/ è troppo timido e romantico e si innamorerà di sicuro di qualche modella//
VOCE CATE (<i>fuori campo</i>) E' troppo timido e romantico e si innamorerà di qualche modella	
VOCE CATE (<i>fuori campo</i>) Non lo so se Ricciotti Frau suona bene per dirlo in televisione ma l' anno prossimo a Ricciotti, se Dio vuole... il Cagliari gli fa davvero il provino...	Cate (<i>voice over</i>) Non lo so se Ricciotti Frau suona bene in televisione/ ma l'anno prossimo a Ricciotti/ se Dio vuole/ il Cagliari gli fa davvero il provino/ e se lo porta via da La Palma e anche da casa//

<p>e se lo porta via dal La Palma e anche da casa...</p> <p>VOCE CATE (<i>fuori campo</i>) ...e diventerà famoso come Zola o come Marco Carta e Valerio Scanu... che sono tutti sardi come noi...</p> <p>VOCE CATE (<i>fuori campo</i>) una cosa è certa, io Ricciotti Alex e forse anche Luisella saremo famosi nel calcio e nella musica... non come Massimo e Tonio che hanno preso da babbo e finiranno come lui...</p> <p>VOCE CATE (<i>fuori campo</i>) ...quando avrò quattordici anni vado a cantare con Alex e vi farò sentire la mia voce... se ci conosceremo ancora</p> <p>VOCE CATE (<i>fuori campo</i>) ...e allora mi dirai se sono sciollocara che voglio diventare rockstar...</p>	<p>Cate (<i>voice over</i>) E magari diventa famoso pure come Zola o Marco Carta o Valerio Scanu/ che sono tutti sardi come noi/ Una cosa è certa / io Ricciotti ed Alex saremo famosi nel calcio e nella musica// Non come Massimo e Tonio che hanno preso da babbo e finiranno come lui/ Quando avrò quattordici anni vado a cantare con Alex e vi farò sentire la mia voce/ se ci conosceremo ancora però eh/ e allora mi direte se sono <i>sciollòcara</i>² che voglio diventare ròckstar//</p>
	<p>Sottotitoli:</p> <p>¹ Ma siete diventati tutti scemi? ² Che vuoi andare sulla luna con il coso in mano? ³ è una gabbia di matti, questa. ⁴ No sottotitoli. ⁵ ...una vecchia allupata... ⁶ No sottotitoli.</p>

Tra racconto e film si stabilisce un rapporto simmetrico di mutuo bilanciamento, sia contenutistico che linguistico: ciò che nel racconto è solo accennato o abbozzato nel film viene sviluppato e amplificato, come la sequenza che mostra il padre di Cate intento a guardare uno spogliarello in bagno. Nel film sono tralasciati i commenti del padre rivolti alla spogliarellista – «la bagassa di turno» (p. 74) – certamente molto espliciti e volgari, ma le immagini che mostrano l'uomo seduto sul water in procinto di masturbarsi e quelle trasmesse dal televisore – una donna che si spoglia davanti alla telecamera – comunicano visivamente e acusticamente la lascivia che nella prosa di Atzeni è oscenità verbale. Questo procedimento permette a Mereu di alleggerire il parlato di Cate, che nel racconto si presenta altamente coprolalico, e di sfruttare l'“economia” delle immagini per mostrare anche senza il ricorso alle parole. Il babbo è ancora presentato, descritto, come un *pezzemmerda*, nonostante la scena successiva – esemplificata nel breve dialogo con Ricciotti – lo riscatti per una manciata di secondi dal solito ruolo di maniaco perdigiorno. Nell'incoraggiamento rivolto al figlio – «segna/ segna tanto/

almeno tu» - si ravvisano una profonda malinconia e la speranza in un destino migliore di quello che è toccato a lui. La prospettiva di un futuro felice e fortunato, lontano da «La Palma e anche da casa», è la stessa agognata da Cate per sé e per i suoi fratelli. Ricciotti sarà famoso nel calcio, come Zola, mentre lei e Alex saranno famosi come Marco Carta e Valerio Scanu, anch'essi sardi. Il mondo della Cate cinematografica, figlia dei reality e della cultura televisiva del XXI secolo, non coincide con l'immaginario "calcistico" della narratrice letteraria, i cui eroi sono Gianfranco Zola, Pietro Paolo Virdis e Gianfranco Matteoli, attivi tra gli anni Settanta e Novanta.

Nel secondo turno, c'è un elemento che richiama la nostra attenzione: Cate pronuncia l'aggettivo *sciollocàra* - 'scema, svampita' - con arretramento dell'accento sulla terzultima sillaba (*sciollòcara*). Evidentemente la giovane attrice, non cagliaritano, non conosce il significato del termine e lo impiega solo perché è presente nel racconto e nella sceneggiatura, sbagliandone l'accento.

Nel film Cate comunica con il pubblico attraverso le domande e le richieste rivolte alla mdp. L'interazione col pubblico in sala è attivata da battute che permettono a Cate (funzione emotiva) di coinvolgere gli spettatori (funzione conativa) e mantenere aperto il canale (funzione fàtica): «vi farò sentire la mia voce/ se ci conosceremo ancora però eh/ e allora *mi direte...*».

BM, 83-4

Alle sette e uno Luisella si è svegliata e è corsa in cucina a fare colazione

alle sette e due signora Nioi ha smesso di suonare

alle sette e quattro mamma ha attaccato la lavapiatti

e alle sette e cinque per non sentire il rumore della lavapiatti ha acceso la tele a tutto volume c'era il telegiornale di Tele Campiranis

Cudda facc'e babbasoni ha detto mamma quando ha visto Aldangelo Sugani quel giornalista che sembra sempre che gli hanno massacrato il padre la madre i fratelli la moglie i figli i nonni gli zii e gli hanno lasciato vivi i condomini

Aldangelo Sugani faccia da impresario di pompe funebri in studio per le notizie cun cudda boj'e graba

mi sono messa il cuscino sulla testa

alle sette e sei Luisella ha cominciato a cantare Banane e lamponi

alle sette e sette Tonio mi ha strappato il cuscino di testa e ha detto a voce bassa Stasera uccido
cuddu zurpu Gigi l'innamorato tuo così lei impara Non vuole minca di casa Frau? E mancu
cussu zurponi de su fillu coddara casa Frau du bocciu giuro stasera lo uccido

Sceneggiatura, ss. 77-79, pp. 58-64	Film, 37:58 - 41:03
<p>VOCE CATE (<i>fuori campo</i>) E comunque per continuare a raccontarvi della mia giornata ...alle sette, quando signora Sias è tornata a casa si è svegliata Luisella ed è corsa in cucina e un minuto dopo signora Nioi ha smesso di suonare</p>	<p>Cate (<i>voce over</i>) Comunque per continuare a parlarvi di me/ come sempre la signora Sias alla sette è tornata a casa/ e Luisella è andata in cucina da mamma// (<i>Turni coperti dalla voce di Cate</i>)</p>
<p>LUISELLA (<i>gridando</i>) Me l'hai portata la bustina dei cereali?</p>	<p>Luisella Mamma/ la tua ditta si chiama "La Rilucente"?</p>
<p>MADRE CATE (<i>porgendole alla bambina</i>) Tieni...mangiali prima che si svegliano gli altri</p>	<p>Madre Ej...</p>
<p>LUISELLA Non te li hanno dati al cioccolato!?</p>	<p>Luisella Mamma/ se vengo a lavorare con te la danno anche a me la busta dei cereali?</p>
<p>MADRE CATE Non scegliamo noi</p>	<p>Madre Certo che <te la danno></p>
<p>LUISELLA E chi sceglie?</p>	<p>Luisella <Allora posso> venire?</p>
<p>MADRE CATE La mensa decide</p>	<p>Madre Mangia adesso//</p>
<p>MADRE CATE Cudda facc' e babbasoni... (<i>Che faccia da scemo ha questo...</i>)</p>	<p>Madre (<i>rivolta alla tv</i>) Cussa facc'e basucu!¹</p>
<p>LUISELLA Ma'...mamma...ma'</p>	
<p>MADRE CATE Sì?</p>	
<p>LUISELLA Se vengo a lavorare con te le danno anche a me le bustine?</p>	
<p>MADRE CATE (<i>sovrapensiero</i>) Sì che te le danno</p>	
<p>LUISELLA Allora vengo con te</p>	
<p>MADRE CATE Mangia adesso</p>	
<p>MADRE CATE Santos fachiellos, commo... boj' e graba</p>	

<p><i>(Fateli santi, adesso...voce di capra.)</i></p> <p>LUISELLA Perché l' hai spenta?</p> <p>MADRE CATE Pensano che la Sardegna sono loro. E noi non contiamo? E cosa siamo? Pensano che sono solo quelli di Nuoro della Sardegna e Cagliari e il Sulcis non sono Sardegna no?</p> <p>LUISELLA Mamma canto io</p> <p>LUISELLA <i>(mimando Cate)</i> We into te grove auaciu mi</p> <p>CATE <i>(mimando Madonna)</i> Will nai nda veneda Ue into the groove auaciumi</p> <p>LUISELLA <i>(scostando la scodella)</i> Sono miei</p> <p>CATE <i>(alla madre)</i> Mi dai anche a me la colazione... ...e i soldi per andare al Poetto</p> <p>MADRE CATE <i>(indicando l' uomo nel terrazzino)</i> Chiediglieli a tuo padre che è lì</p> <p>VOCE CATE <i>(fuori campo)</i> Alle sette e sette è tornato Tonio ed è cominciata di nuovo l'arca di Noè</p> <p>TONIO <i>(a Cate)</i> Dì a cussu zurponi dell'innamorato tuo che stasera lo uccido... com'è che si chiama?...Gigi?</p> <p>MADRE CATE Dov'eri, vestito così?</p>	<p>Luisella Perché l'hai spenta?</p> <p>Madre Perché sì/ perché pensano che la Sardegna sono solo quelli di Nuoro// E Iglesias Cagliari <i>ita seusu? Mh baba//²</i></p> <p>Luisella <i>(a Cate)</i> Oh/ sono i miei/ eh!</p> <p>Cate Mi hanno detto che ti sei fatta la pipì addosso//</p> <p>Luisella E allora?</p> <p>Cate Ferma/ smettila!</p> <p>Luisella No/ non la smetto// se la smetti tu la smetto io/ sennò non smetto//</p> <p>Cate Mamma mi dai il soldi per andare al Poetto?</p> <p>Madre Chiediglieli a tuo padre//</p> <p>Cate <i>(voice over)</i> Alle sette e sette è tornato Tonio ed è cominciata di nuovo l'arca di Noè//</p> <p>Tonio Dì' a <i>cussu tzurponi de su pivellu tuu</i> che se lo vedo stasera io lo ammazzo²// <Come minchia è che si chiama? Gigi?></p> <p>Cate <La' il fidanzato della signora Nioi...></p> <p>Madre Dov'eri vestito così?</p>
---	--

<p>TONIO Mi che sono già ritornato è uscito di nuovo ma' ...</p> <p>MADRE CATE Non mangi?</p> <p>TONIO Non ne voglio</p> <p>CATE Funti amorendi chin Signora Nioi <i>(E' innamorato di signora Nioi)</i></p> <p>TONIO Be narasilu ca lu bocciu <i>(Vai e diglelo che lo uccido)</i> così impara pure lei che non vuole minca <i>(cazzo)</i> di casa Frau ...gli ha raccontato tutto alla mamma che l'abbiamo picchiato</p> <p>CATE E cosa pensavi che se non lo picchiavi la mamma ti voleva?</p> <p>TONIO <i>(a Cate)</i> E mancu cussu zurponi de su fillu coddara gente di casa Frau, du boccio, giuro stasera lo uccido <i>(Manco quello scemo del figlio si scopava una di casa Frau, lo uccido giuro che stasera lo uccido)</i></p> <p>MADRE CATE Lassala istare e allega bene maccu mannu <i>(Lasciala stare e parla bene scemo)</i></p> <p>TONIO <i>(alla madre)</i> E piantamidda <i>(E piantamela)</i></p> <p>MADRE CATE <i>(a Tonio)</i> Finzas sa picciochedda c' ade ischidau <i>(Anche la bambina ha svegliato)</i></p> <p>CATE <i>(rincorrendo Tonio in corridoio)</i> No es zurpu Giggi <i>(Non è vero che non vede Giggi)</i></p> <p>TONIO Nooo!!!...paccu cosa!!!...<i>(Noooo...poca roba...)</i></p>	<p>Tonio Sono già entrato <e riuscito / ma' //></p> <p>Cate <Cosa vuoi?></p> <p>Tonio <Cosa è?></p> <p>Madre <Non mangi?></p> <p>Cate <Cosa vuoi?></p> <p>Tonio No non ne ho voglia//</p> <p>Cate Perché è innamorato della signora Nioi//</p> <p>Tonio Vai a dirglielo che io lo ammazzo / vai a dirglielo che io lo ammazzo // che deve capire anche lei che non ne vuole <i>minca</i> di casa Frau // <è andato a sputtanare tutto alla madre / che l'abbiamo picchiato> //</p> <p>Madre <E lassadda stai e chistiona beni/ oh scimpru!>³</p> <p>Tonio E piantamidda tui puru!</p> <p>Madre Ndi scidas su pipiu/ eh!³</p>
---	--

sembra unu pinguino come cammina da quanto è zurpu	Cate Ma cosa pensi che se non l'avresti ¹⁵⁶ picchiato/ la madre ti avrebbe voluto?
MANDARINA (<i>gridando</i>) Adesso me la' avete svegliata e me la tenete voi	Mandarina <È tutta la mattina che state urlando>
MADRE CATE (<i>a Tonio</i>) Commo la mantenes tue (<i>Adesso la tieni tu</i>)	Tonio <Mancu cussu tzurponi ⁴ del figlio deve toccare gente di casa Frau ⁴ // l'hai capito? Io lo ammazzo!>
PADRE CATE Ite' este custa lillora? (<i>Cos'è tutta questa cagnara?</i>)	Cate <Non è <i>tzurpo</i> Gigi non è <i>tzurpo</i> !>
MADRE CATE Narasilu a figgiu tu (<i>Chiedilo a tuo figlio</i>)	Padre <Oh! OH!> Ma it'est custu casinu? ⁵
PADRE CATE Tonio...Tonio	Madre Domandaddu a fillu tuu// ⁶
PADRE CATE Tonio	
PADRE CATE It'è custa camisa de caghineri? (<i>Cos' è questa camicia da frocio?</i>) Dove stai andando?	Padre (<i>a Tonio</i>) Abi sesi andendi cun custa camisa 'e caghineri? ⁷
TONIO Non sto andando. Sto tornando	Tonio (<i>al padre</i>) <i>Ita cazzu esti chi olis?</i> Guarda che sono già entrato e rientrato// oh babbo/ <i>scirari!</i> ⁸
PADRE CATE (<i>scaldandosi</i>) Tonio non mi piches po su culu (<i>Tonio non mi prendere per il culo</i>) Qua escono, entrano, tornano... ma su babbu non li funti nudda (<i>come se sono figli di altri</i>)	Padre <i>O lellè non mi pighisti po culu a mei?</i> ⁹ eh// capito? Qui non si sa mai un cazzo di niente/ eh//
MANDARINA Cate tienimela ti prego	Mandarina Mamma/ non ho dormito niente// me lo tieni?
CATE Non posso adesso devo uscire	
MANDARINA (<i>porgendole la bambina in braccio</i>) Cate me la tieni?	
CATE	

¹⁵⁶ Lo scambio di modo tra protrasi e apodosi è stato classificato da TELMON (1993: 122) come tratto genericamente meridionale.

<p>Devo andare al Poetto con Luna</p> <p>MANDARINA Ti stavo dicendo adesso</p> <p>MADRE CATE (<i>a Cate</i>) Vai a farti il letto prima di uscire</p> <p>CATE (<i>a Luisella</i>) Mi aiuti?</p> <p>LUISELLA Devo aiutare mamma</p> <p>PADRE CATE Qui non si sa mai un cazzo di niente</p> <p>MADRE CATE A chie si l' ane bistu? (<i>Chissà a chi lo hanno visto fare?</i>)</p> <p>MANDARINA Mamma tienimele tu... non ho dormito niente ti prego</p> <p>PADRE CATE No ha drommiu nudda?... a l'intendese la ciucciabullullasa ...su babbu non conta nudda ineco (<i>Non ha dormito nulla?...la senti la ciucciacazzi</i> <i>....il babbo non conta niente qui</i>)</p> <p>MADRE CATE Mudu (<i>Stati zitto</i>)</p>	<p>Padre Dd'as intendia? "Non ho dormito niente"/ sa bagassedda!¹⁰</p> <p>Madre E cittiri¹¹//</p> <p>Padre <Seis uguali bosatrusu¹²>//</p> <p>Madre <Cittiri!> Da chini dd'anti biu?¹³</p> <p>Mandarina Stai zitto/ toh// Ciao!</p> <p>Madre <E ricordati di dare i soldi a tua figlia che deve prendere il pullman></p> <p>Padre <Entrano/ escono/ tornano></p> <p>Padre Aundi è chi depis andai tui?¹⁴</p> <p>Cate Al Poetto/ mi dai i soldi/ per il pullman? (domanda in due tempi)</p> <p>Padre Castiadda/ sa signorina de domu// ses nàscia in su Grand Hotel tui oh?¹⁵ Eh?</p>
--	--

	<p>Cate Lo stavo solo asciugando//</p> <p>Padre E stacca questa cosa qua//</p> <p>Cate Lo stavo asciugando!</p> <p>Padre Ma tu a lavorare non ci pensi// no? Andare al mare a fai biri su culu con su costuminu/ cussu si// berus?¹⁶</p> <p><i>Cate canta</i></p> <p>Padre <Giai ti ddas papas is cantzonis candu tenis fami¹⁷//></p> <p><i>(Ripresa delle battute della quarta scena.)</i></p> <p>Madre <Ma bai!¹⁸></p> <p>Padre <Cravadinci in su cunnu!¹⁹></p> <p>Madre No/ cravadinci tui!²⁰</p> <p>Cate (<i>fuori campo</i>) Ti ho io chiesto di farmi nascere in questo cazzo di paese in questo cazzo di quartiere/ ah? Io ti ho chiesto di farmi nascere?</p>
	<p>Sottotitoli:</p> <p>¹ Questa faccia da scemo! ² E Iglesias e Cagliari, cosa siamo? ³ Di' a quel cieco del tuo ragazzo... ⁴ Stai zitto, scemo, che svegli i bambini! ⁵ Neanche quel cieco del figlio deve toccare gente in casa Frau. ⁶ Cos'è tutto questo casino? ⁷ Chiedilo a tuo figlio. ⁸ Dove vai con questa camicia da frocio? ⁹ Svegliati! ¹⁰ L'hai sentita? La puttanella. ¹¹ Stai zitto! ¹² Siete uguali voi due! ¹³ Da chissà chi l'ha visto fare! ¹⁴ Dov'è che vai tu? ¹⁵ Guarda la signorina di casa! Sei nata al Grand Hotel? ¹⁶ Andare al mare a mostrare il culo col costumino, questo sì! ¹⁷ Ti mangi le canzoni quando hai fame. ¹⁸ Vattene che non ti do niente! ¹⁹ Ficcatele nel culo!</p>

Ci soffermeremo sulle battute ricreate *ad hoc* per i personaggi “parlanti” del film. La scelta della scena e dei personaggi è motivata dall’alta ricorrenza di battute in dialetto cagliaritano in un momento di animata concitazione, nella quale emergono le funzioni che Atzeni attribuisce al cagliaritano, «idioma straordinariamente ricco, adatto all’insulto, all’invettiva, al racconto buffo»¹⁵⁷. Della cronaca minuto per minuto che la narratrice fa nel racconto sono stati ripresi e ampliati due momenti: l’arrivo di Luisella in cucina alle sette (“sette e uno” nel racconto) e il ritorno di Tonio alle sette e sette (stessa indicazione temporale del racconto). Entrambi i momenti innescano un processo di moltiplicazione di voci e di turni che si sovrappongono generando confusione e riproducendo una situazione familiare verosimile. Nella scena, osserviamo un vivace utilizzo del dialetto, specie nelle battute dei genitori e del fratello Tonio (Simone Paris), l’unico giovane del film che padroneggia il cagliaritano con disinvoltura.

La madre impiega il sardo per commentare l’inespressività della faccia del giornalista Aldangelo Sugani che paragona a un *basucu*, dal nome del ‘pagello’, pesce noto per lo scarso acume, che in sardo indica un tontolone¹⁵⁸. L’originale *facc’e babbasone* (p. 83) è modificata a favore di un’espressione diffusa nel campidanese e con la quale probabilmente l’attrice ha più familiarità. *Babbasone* è sentito come termine esclusivo dell’idioletto della protagonista: l’appellativo appare oggi meno diffuso di quanto non fosse negli anni Novanta, e Mereu lo recupera in due enunciati di Cate. Nei due enunciati successivi della madre, l’accento è posto sull’opposizione Nuoro vs. resto dell’isola, un *leitmotiv* caro alla letteratura sarda¹⁵⁹, successivamente ripreso e sfruttato dal cinema¹⁶⁰. Il richiamo esplicito alla Sardegna situa l’azione in uno spazio geograficamente e culturalmente noto e riconoscibile, non solo per il ricorso iperrealista al dialetto di Cagliari ma anche per il costante riferimento ai luoghi cittadini e alla cultura sarda.

La madre di Cate spegne la televisione durante un’intervista a uno dei numerosi gruppi di canto a tenore sardi (nella sceneggiatura è indicato il nome dei tenores di Bitti): le parole si mischiano al canto diffuso dall’apparecchio televisivo, ma lo spettatore percepisce il fastidio della donna tramite le espressioni del suo

¹⁵⁷ SULIS (1994: 37).

¹⁵⁸ Cfr. PUDDU (2000-2015).

¹⁵⁹ Cfr. FOIS (2008); SULIS (2008).

¹⁶⁰ Si veda § I.3.

volto, la sua reazione e le due battute che pronuncia. Tele Campiranis è il nome di un'emittente locale fittizia che trasmette notizie inerenti la Sardegna su tutto il territorio regionale. Mereu sceglie uno dei simboli della musica tradizionale sarda per esacerbare il contrasto tra il *Campiranis* – il Campidano rappresentato da Cagliari – e la roccaforte barbaricina, «*pura* perché conservativa, isolata, inaccessibile, resistente all'oppressione straniera quanto al cambiamento»¹⁶¹. Nella sceneggiatura e nel film, i continui rimandi testuali ai luoghi della Sardegna (Nuoro, Oristano, Alghero, Samassi, Pirri, Carbonia, il Sulcis e il Campidano) rivelano, anche in chiave ironica e polemica, una chiara volontà di annullare il divario – linguistico, culturale, e anche geografico – tra i due poli regionali e ridiscutere il concetto di “sardità” in rapporto alla specificità dei territori.

Le novità rispetto alla sceneggiatura manifestano la volontà del regista di conferire al sardo una particolare funzione espressiva che si esplica sugli assi diafasico e diastratico.

Il *code-switching* che caratterizza i turni di Tonio è volto sia a porre in evidenza il motivo della lite sia a far interagire i vari personaggi. Notiamo, infatti, che la madre pronuncia una battuta in sardo nel momento in cui le urla di Tonio diventano più incalzanti con l'aumento dei termini dispfemici e violenti impiegati all'interno del turno (*io l'ammazzo*, ripetuto due volte; *minca*, non tradotto nei sottotitoli; *sputtanare*; *picchiato*):

Madre – S: E lassadda stai e chistiona beni/ oh scimpru!

Tonio – S: E piantamidda tui puru!

Madre – S: Ndi scidas su pipiu/ eh!

[...]

Tonio – S> I: *Mancu cussu tzurponi* del figlio deve toccare gente di casa Frau//

L'attacco della seconda battuta del ragazzo è ripreso dal testo originale («*mancu cussu zurponi de su fillu coddara casa Frau*»), di cui nel film è attenuata la carica dispfemica che il dialetto convoglia nel sintagma verbale – reso con “deve

¹⁶¹ Sulis (2008: 449).

toccare". Il fatto che solo l'apposizione "manca cussu zurponi" sia mantenuta in sardo fa supporre che l'attributo (*t*)zurponi col quale Tonio apostrofa Gigi Nioi sia l'elemento che identifica il ragazzino, "cieco" perché porta gli occhiali. Il pubblico associa il personaggio di Gigi allo *tzurpo* menzionato da Tonio e Cate nella scena in esame e all'inizio del film, per cui la ripetizione assicura la corrispondenza aggettivo-nome anche senza bisogno di ricorrere ai sottotitoli.

Con l'arrivo del padre, si produce un'altra serie di battute interessate dal *code-switching*:

Padre - S: Ma it'est custu casinu?

Madre - S: Domandaddu a fillu tuu//

Padre - S: Abi ses andendi cun custa camisa de caghineri?

Tonio - S > I > S: Ita catzu est chi olis? Guarda che sono già entrato e rientrato/ oh babbo/ scirari!

Padre - S > I: Oh lellè/ non mi pighisti po culu a mei/ eh// capito? Qui non si sa mai un cazzo di niente/ eh//

Padre - S > I > S: Dd'asi intendia? "Non ho dormito niente"/ sa bagassedda!

Madre - S: E cittiri!

Padre - S: Seis uguali bosatrus//

Madre - S: Cittiri! Da chini dd'ant biu?

Padre - S: Cravadinci in su cunnu!

Madre - S: No/ cravadinci tui!

Si osservi che la madre, in questa serie e nella precedente, non passa mai dal sardo all'italiano e viceversa, ma si esprime esclusivamente nella lingua locale (con il figlio e con il marito). Tonio invece, probabilmente a causa della maggiore estensione dei turni e della centralità del suo personaggio all'interno della scena, ricorre al sardo solo in alternanza con l'italiano - fatta eccezione per la battuta rivolta alla madre - «E piantamidda tui puru» - sfuggente perché sovrapposta agli altri turni e non tradotta. All'ultimo gruppo tonale - *scirari*, 'svegliati' - si lega

immediatamente la battuta del padre: il “peso” delle due lingue è distribuito in misura identica tra la prima parte, in sardo, e la seconda, in italiano; anche il carico disfemico è perfettamente ripartito tra i due blocchi. La comunicazione tra i due coniugi avviene solo in sardo, e infatti il padre “incastona” la battuta di Mandarinina, a mo’ di canzonatura e rimprovero, tra l’interrogativa e il commento riferito alla figlia. Nelle battute successive, marito e moglie si producono in una sequela di insulti di cui i sottotitoli non restituiscono il significato reale: l’espressione *cravadinci in su cunnu* (eufemisticamente: “torna da dove sei venuto”) è resa con “ficcatele nel culo (le chiavi)”, attenuandone, di fatto, il livello di volgarità.

Il barbaricino scritto della sceneggiatura, impiegato in otto turni di parola, cede il passo a uno scambio dialogico dinamico e frenetico, nel quale prevalgono il *code-mixing* e il *code-switching* italiano-cagliaritano di tutti i personaggi. Nei due testi, la veste dialettale è caratterizzante di battute ad alto contenuto disfemico (*minca, coddara, caghineri, casinu, culu, bagassedda*, che traduce l’espressione *ciucciabullullasa*, ‘succhiacazzi’, impiegata da Mereu) e di enunciati cui è assegnata una forte carica espressiva.

VI.3.1 Il dialetto parlato dai giovani

I turni di Cate, sia nella modalità voce narrante/over che nell’interazione diretta con gli altri personaggi, esibiscono una complessa stratificazione di tratti:

- lingua mediata dal racconto di Atzeni, scritto nella prima metà dei Novanta;
- linguaggio giovanile contemporaneo;
- italiano regionale sardo;
- dialetto realmente parlato a Cagliari e dialetto ricreato per il film.

Il regista si trova a mediare tra il codice letterario adottato da Atzeni quasi vent’anni fa e il dialetto realmente impiegato dai cittadini cagliaritani. L’attualizzazione cronologica della vicenda ha comportato un adattamento delle battute alla cultura popolare, alla musica e ai luoghi della Cagliari odierna. E anche i personaggi, calati nella multimodalità del testo filmico, parlano in maniera diversa rispetto a quelli letterari, come si osserva nella scena seguente:

BM, 78-82**e alle sei e un quarto signora Nioi ha cominciato a suonare il sax in terrazza**

signora Nioi è mamma di Gigi innamorato mio

siccome abita al quinto ha diritto a metà terrazza l'altra metà dopo il muretto è della famiglia Aligas non so quanti sono in tutto perdo sempre il conto diciotto o diciannove ma forse non ho contato la bisnonna di Furtei quella piccola piccola che quando la mettono sulle sedie le gambe non arrivano ai poggiatesta com'è pippius

Tonio mio fratello alle sei e un quarto era tutto **allippuzziu** seduto sul muretto in terrazza con Fisino Aligas che ha la stessa età e è tontu paris me lo immagino camicia rossa quest'estate è l'ultima moda quando vuoi dire Ho voglia di coddare

e non vuoi usare parole per dirlo

i **due garibaldini** è da almeno un anno che vanno ogni mattina alle sei e un quarto a guardare signora Nioi che prova

per capire l'importanza devi sapere che Tonio e Fisino alle sette tornano a casa non si sgommano la testa si rimettono a letto vestiti e si addormentano

e prima che signora Nioi cominciasse i concerti

alle sei e un quarto in terrazza perché non ha altra ora e altro posto per provare

Tonio e Fisino si svegliavano puntuali alle due per la pastasciutta

signora Nioi suona il clarino e il sax alto nelle Cadozas Limpias

Alex ha detto che l'unico motivo al mondo che gli dispiace di non essere donna è di non potere suonare con le Cadozas e non l'ha detto perché signora Nioi è bonissima

signora Nioi è tutta diversa è alta nera di pelle di capelli e veste con colori pazzi tipo arancione barellieri della croce rossa prugna televisione guasta giallo peperoni di Guasila blu lampioni intermittenti e altri così

ha quattro figli compreso Gigi innamorato mio e **dieci anni fa quando ha bogato di casa a calci in culo l'ultimo uomo che ha avuto perché l'ha cuccato che tentava di coddarsi Silvia la sorella di Gigi** che aveva dieci anni

signora Nioi ha detto Questo era il quarto basta uomini sono tutti bestie

io lo so che non è vero ma lei pensa così e non ne ha più voluto nemmeno per il divertimento

Tonio e Fisino credono che è in fame allurpita e che un giorno la coddano io credo di no

Sceneggiatura ss. 61-3, pp. 42-6	Film, minn. 28:31 – 30:37
<p>VOCE CATE (<i>fuori campo</i>) Alle sei e un quarto Signora Nioi ha cominciato a suonare il basso in terrazza perché non ha altra ora e altro posto per suonare Tonio e Fisino sono già parcheggiati in prima fila tutti allipuzziti (<i>allupati</i>)</p> <p>SIGNORA NIOI Mi dovete spiegare perché siete qui, ogni mattina E sempre con queste due camicie rosse?</p> <p>TONIO (<i>tenendo lo sguardo a terra</i>) Perché ci piace questa musica</p> <p>TONIO (<i>a Fisino sorridendo</i>) Perché ti piace?</p> <p>FISINIO (<i>a Tonio</i>) Ma ite olisi? (<i>Ma cosa vuoi?</i>)</p> <p>TONIO Ma itta a mi lassai solu? (<i>Cos' è mi vuoi lasciare solo?</i>)</p> <p>SIGNORA NIOI Allora chi è che la conosce?</p> <p>TONIO (<i>sorride in imbarazzo</i>) Ehhh!...mi che non siamo a scuola</p> <p>SIGNORA NIOI Tonio quanto ti abbiamo dato a scuola in musica?</p> <p>TONIO E chi se lo ricorda</p> <p>SIGNORA NIOI (<i>a Fisino</i>) Perché non lo aiuti tu?</p> <p>FISINIO Io sono a casa mia...</p> <p>SIGNORA NIOI Lo puoi aiutare lo stesso</p> <p>FISINIO E lui che vuole venire sempre</p> <p>TONIO Aspetta...</p> <p>TONIO ...tantu non t' indas fattu puligas pesciande a issa (<i>...tanto non te ne sei fatto di seghe pensando a lei</i>)</p>	<p>Cate (<i>voice over</i>) Alle sei e un quarto signora Nioi ha cominciato a suonare il basso in terrazza/ perché non ha altra ora e altro posto per suonare/ Tonio e Fisino sono già lì parcheggiati in prima fila/ tutti <i>allipuzziti</i>¹//</p> <p>Signora Nioi Mi dite cosa ci fate tutte le mattine seduti qui/ con quelle camicie rosse?</p> <p>Tonio Perché ci piace questa musica// (<i>a Fisino</i>) perché/ non ti piace? E dove stai andando? <i>Minca/ ita mi ollis lassai a solu?</i>²</p> <p>Signora Nioi Allora/ chi conosce questa?</p> <p>Tonio Oh ma guardi che non siamo mica a scuola eh//</p> <p>Signora Nioi Quant'è che ti abbiamo dato in musica/ Tonio?</p> <p>Tonio Perché/ secondo lei me lo ricordo pure?</p> <p>Signora Nioi (<i>a Fisino</i>) Perché non lo aiuti tu?</p> <p>Fisino Io sono a casa mia//</p> <p>Tonio Oh/ dove stai andando?</p> <p>Fisino Lasciami//</p> <p>Tonio <i>Minca/ bellino! Tanto giai non ti ndi ses fatu puliga pensendi a issa</i>³//</p>

SIGNORA NIOI Cosa gli hai detto?	Signora Nioi Cos'hai detto?!
TONIO Se ci rifà la canzone	Tonio Se ci può rifare la canzone//
SIGNORA NIOI Anche se te la rifaccio ti serve a poco	Signora Nioi Anche se te la rifaccio serve a poco//
TONIO Sono venuto a sentire il suo complesso	Tonio <i>Poita</i> ? ⁴ Guardi che una volta sono anche venuto a ascoltare il suo complesso//
SIGNORA NIOI E dove?!	Signora Nioi E dove?
TONIO Mio fratello Alex dice sempre che vuole nascere donna per suonare con lei	Tonio Mio fratello Alex dice che vuole nascere donna per suonare insieme a lei
	Fisino <i>Ajò</i> e mollala //
SIGNORA NIOI (<i>fuori campo</i>) Non mi hai detto qual è però	Signora Nioi Non mi hai detto che cos'è però eh //
TONIO (<i>fuori campo</i>) Qual'è cosa? (<i>sic</i>)	Tonio Cos'è cosa?
SIGNORA NIOI (<i>fuori campo</i>) La musica... ti do un aiuto dai	Signora Nioi La canzone// te la rifaccio?
TONIO (<i>alla signora Nioi</i>) Bò...mi sembra...mi sembrano tutte uguali quando sono fatte con la chitarra...	Tonio Non lo so/ guardi la verità non...// queste note con la chitarra io non le so riconoscere/ mi dispiace//
SIGNORA NIOI (<i>ridendo</i>) Non è una chitarra...	Signora Nioi Ah/ con la chitarra...// Non è una chitarra!
TONIO (<i>alla signora Nioi</i>) E perché sta ridendo?... Custa er macca...(<i>Questa è matta</i>) ...cos'è quella di Scooby doo?	Tonio E perché sta ridendo adesso? <i>Oh custa è macca eh</i> ⁵ / Ma cosa sarebbe/ la canzone di Scooby Doo? Ridi ridi/ tanto già non me la voglio fare a lei//
TONIO (<i>alla Signora Nioi sottovoce</i>) E ride ride...me la voglio fare a lei	
SIGNORA NIOI (<i>ridendo</i>) E' arrivato di nuovo anche l' altro garibaldino aiutalo no!... (<i>rivolta a Fisino</i>) Tonio... cos' è che hai detto?...	Signora Nioi È arrivato pure l'altro garibaldino // e aiutalo no? Cos'è che stavi dicendo prima?
TONIO Che me la voglio fare a lei... e anche l' altro garibaldino la vuole	Tonio Che io a lei me la voglio fare e anche l'altro garibaldino//

<p>FISINIO (<i>a Tonio</i>) E mudu...(<i>E stai zitto...</i>)</p> <p>TONIO (<i>tra sé</i>) E ride ride, chi ti che la pongio... (<i>Ridi ridi, che tanto te lo metto...</i>)</p> <p>VOCE CATE (<i>fuoricampo</i>) Da quando ha bogato di casa a calci in culo l'ultimo uomo che l' ha cuccato che tentava di coddarsi Silvia la sorellina di dieci anni di Gigi, l' innamorato mio, la Signora Nioi uomini non ne ha più voluti neanche per il divertimento Tonio e Fisino credono che per questo è in fame allurpita e che un giorno la coddano (<i>se la scopano</i>) ...io credo di no...</p>	<p>Fisino <i>E mudu//</i></p> <p>Cate (<i>voice over</i>) Da quando ha <i>bogato</i>⁶ di casa a calci in culo l'ultimo uomo che ha cuccato mentre cercava di <i>coddarsi</i> Silvia / la sorella di Gigi/ la signora Nioi di uomini di non ne ha più voluti vedere neanche per divertimento// Tonio e Fisino credono che per questo è in fame e <i>allurpita</i>/ e che un giorno la <i>coddano</i>⁷/ io credo di no//</p>
	<p>Sottotitoli:</p> <p>¹ Tutti e due allupati. ² Che mi vuoi lasciare da solo? ³ Tanto non te ne sei fatto di seghe pensando a lei? ⁴ Perché? ⁵ Questa è matta! ⁶..mentre cercava di scoparsi Silvia ⁷..e che un giorno se la scopano...</p>

A partire dal confronto di questa scena con il brano del romanzo dal quale è tratta, possiamo fare diverse considerazioni sulla lingua impiegata dai personaggi. Le battute di Tonio, maggiori per numero ed estensione, sono quelle che manifestano i tratti più interessanti: il frequente ricorso al *code-mixing* e al *code-switching* (I > S e S > I); le espressioni dal costrutto tipicamente regionale («tanto già non me la voglio fare a lei»); la capacità di svincolarsi dal copione originale immettendo nel discorso termini che restituiscono lo spirito del vivace linguaggio giovanile odierno (*minca* – usato due volte all'inizio del turno; *bellino*, attribuito dal forte valore antifrastico col quale Tonio apostrofa l'amico). Le battute in sardo pensate e scritte dallo sceneggiatore sono le stesse che i personaggi recitano in scena, adattandole al proprio dialetto:

Tonio: Ma itta a mi lassai solu? > *Minca/ ita mi ollis lassai a solu?*

...tantu non t'indas fattu puligas pesciande a issa > Tanto *giai non ti ndi ses fattu puliga pensendi a issa*//

Custa er macca... > *Oh custa è macca eh*//

Ehhh!...mi che non siamo a scuola > Oh ma guardi che non siamo mica a scuola eh//

Fisino: E mudu > E mudu//

Sebbene lo sceneggiatore introduca elementi che simulano il parlato in situazione (segnali di apertura, interiezioni, esitazioni, calchi morfosintattici), il parlato recitato dell'attore è caratterizzato dalla presenza di due interiezioni poste in apertura e in chiusura del turno (*eh; oh*) e dalla costruzione negativa discontinua¹⁶² (*non siamo mica*). L'attore che interpreta Fisino Aligas non traduce la battuta che lo sceneggiatore scrive in dorgalese (*e mudu*¹⁶³), e che il parlante cagliaritano avrebbe reso con *cittidi*, con eventuale rotacismo della dentale sonora: [tʃit:i'ri].

La scena si apre e si chiude con la voce narrante di Cate che descrive l'abitudine dei due giovani di sedere nel terrazzo di casa Aligas per assistere alle prove della signora Nioi che ogni mattina alle sei e un quarto suona il sax in terrazza (il basso, nella versione di Mereu). La prima battuta della ragazzina concentra in poche righe un brano abbastanza ampio del monologo originale, come si può osservare dal testo riportato nella colonna di sinistra della tabella; il focus è sui due "garibaldini"¹⁶⁴ – per l'uso della camicia rossa indossata da Tonio e Fisino – mentre sono omesse le ulteriori informazioni sulla band della signora Nioi, le Cadozas Limpas, e sulla famiglia Aligas. Cate ci dice che i due sono *allipuzziti*, che sia Mereu che i sottotitoli traducono erroneamente con 'allupati'; in realtà il termine *allipuzzito* è un adattamento del sardo *allipuzziu* (in Atzeni) e non significa 'allupato' bensì 'elegante'. Il termine con il significato di 'allupato' non appare in nessun dizionario. Il turno successivo della ragazzina presenta tre forme regionali ricalcate su altrettante voci dialettali: *bogato* (dal campidanese *bogai*, 'mandare via, cacciare q.no'); *coddano/coddarsi* (dal sardo *coddai*, 'scopare'); *allurpita* (*allurpia*, 'famelica,

¹⁶² Cfr. BERNINI (1987).

¹⁶³ VANINI (2007: 360-1).

¹⁶⁴ La voce è glossata in GARGIULO (2002: 54) in riferimento ai «frequentatori assidui di piazza e via Garibaldi [...]», come sinonimo di 'modaioli, snob'. Nel racconto, il termine indica la moda della camicia rossa per fare colpo sulle ragazze, non più auge al momento della messinscena.

allupata'). Quest'ultimo aggettivo è usato in coppia con la locuzione *in fame*, di cui è, invece, elemento specificatore.

Merita, inoltre, attenzione l'oscillazione dell'uso dell'articolo determinativo preposto a *signora Nioi*: nel primo turno di Cate non è presente, probabilmente perché la battuta riproduce esattamente la struttura del discorso originale; mentre nel secondo l'omissione di un'ampia porzione di testo - «signora Nioi ha detto Questo era il quarto basta uomini sono tutti bestie io lo so che non è vero ma lei pensa così» - induce lo sceneggiatore, e in seguito l'attrice, a inserire l'articolo davanti a *signora*, con conseguente perdita della patina regionale del costruito¹⁶⁵.

Per l'analisi dei turni dialettali delle due "belle farfalle", Cate e Luna, abbiamo selezionato solo i turni delle scene riprese dal racconto che prediligono il gusto per la mescolanza linguistica e per l'alternanza dei codici. Gli enunciati, i termini e le espressioni che si mantengono invariati nei tre testi o che manifestano variazioni minime sono riportati in grassetto; abbiamo sottolineato i termini e le espressioni dialettali omessi o modificati nel film. L'analisi interesserà anche gli eventuali sottotitoli. I tre testi saranno indicati come R (racconto); S (sceneggiatura); F (film). Le cinque scene sono indicate con i luoghi nei quali si svolge l'azione: 1) Poetto; 2) Viale Poetto; 3) Autobus; 4) Scale; 5) Campo.

¹⁶⁵ Sull'omissione dell'articolo determinativo nell'italiano regionale di Sardegna, si veda ancora LOI CORVETTO (1983: 120-6).

1) Poetto		
R, p. 90	S, s. 91, pp. 94-5	F, min. 49:43
<p>ho detto Tonio stamattina ha giurato che ucciderà Gigi Luna ha detto Quando torni <u>uccidi</u> Tonio</p> <p>e ho detto Questo non posso farlo è mio fratello mankai tontu</p> <p>Luna ha detto Avvisa Gigi</p> <p>e ho cominciato a pensare come e quando potevo dirgli di nascondersi per qualche giorno finzas a candu a Tonio gli passa il <u>makimine</u> credo che gli passerà signora Nioi non lo considera giustamente <u>est unu balossu</u> e invece ho visto che Ele Curreli lo guarda molto</p> <p>quando Tonio si accorge di Ele scarescia signora Nioi dieci anni di fidanzamento come minimo</p> <p>non capisco una come Ele Curreli ha un lavoro è bella perché guarda un mandrone come Tonio? Ha sentito della proboscide e boli cosa manna? Vai e cerca</p>	<p>CATE Stamattina Tonio mi ha giurato che uccide Gigi</p> <p>LUNA (<i>ridendo</i>) <u>E tu boccia</u>¹⁶⁶ (<i>uccidi</i>) a Tonio, denunciato no</p> <p>CATE Mankai tontu (<i>anche se è tonto</i>) è mio fratello. Non posso</p> <p>LUNA Avvisa Giggi che si nasconda da qualche zia fino a quando a Tonio gli passa il <u>makimene</u> (<i>questa follia</i>)</p> <p>CATE Già gli passa... giustamente Signora Nioi non lo considera <u>è troppo balosso</u>... come può sperare che una bella come Signora Nioi si guarda uno grezzo come lui invece ho visto che Ele Curreli lo guarda molto</p> <p>LUNA Se Tonio si accorge di Ele se la dimentica a Signora Nioi ...è troppo carina Ele</p> <p>CATE Non capisco come fa a guardare un mandrone come Tonio c' ha il lavoro, è bella</p> <p>LUNA (<i>quasi ridendo</i>) Deve avere saputo della proboscide e boli cosa manna (<i>e vuole cosa grande</i>)</p>	<p>CATE Sai che stamattina Tonio mi ha giurato di voler uccidere a Gigi?</p> <p>LUNA <u>E tu boci</u> a Tonio¹/ denunciato no?</p> <p>CATE Mancai tontu² è pur sempre mio fratello//</p> <p>LUNA E allora avvisa Gigi di nascondersi//</p> <p>CATE Già le passa già le passa/ Giustamente la signora Nioi non può guardare uno come Tonio/ <u>è troppo scemo</u>// però sai ho visto chi se lo guarda molto?</p> <p>LUNA Chi?</p> <p>CATE Ele Curreli//</p> <p>LUNA Beh se Tonio si accorge di Ele se la dimentica la signora Nioi//</p> <p>CATE Sì però non capisco come può Ele voler uno come Tonio// lei è bella ha un lavoro lui cos'ha?</p> <p>LUNA Deve aver saputo della proboscide//</p> <p>CATE Smettila/ dai!</p> <p>LUNA Eh/ bolidi cosa manna³//</p>

¹⁶⁶ Quasi sicuramente si tratta di un refuso.

		Sottotitoli: ¹ Tu ferma Tonio ² No sottotitoli. ³ Si vede che vuole una cosa grande.
2) Viale Poetto		
p. 92	s. 95, p. 80	Min. 54:44
Luna mi ha guardato is ogus azicaus terrore cento per cento <u>bucca oberta</u> ho immaginato gli occhi miei sa bucca mia e mi è venuto comico dovevo avere una faccia tonta indimenticabile uguale come Luna	CATE (<i>a Luna ridendo</i>) Mi hai guardato is ogus azicaus (<i>con gli occhi sgranati</i>) terrore cento per cento <u>a buca aperta</u> (<i>a bocca aperta</i>)	CATE (<i>voice over</i>) Luna mi ha guardato is ogus atzicaus ¹ / terrore 100%//
		Sottotitoli: ¹ Luna mi ha guardato con gli occhi spaventati
3) Autobus		
p. 96	s. 108, p. 90	Min. 62:45
l'autista del pullman uno giovane coi capelli color'e pistinaga ha detto Bella barra po essi pippias e scendendo gli ho gridato Castiarì a su sprigu e appustis nara itta ses nasciu a fai	AUTISTA Bella barra po essi pippias (<i>Bella barra per essere delle bambine</i>) CATE Castiarì a su sprigu e appustis nara itta ses nasciu a fai (<i>Guardati allo specchio e dopo dicci cosa sei nato a fare</i>)	AUTISTA Bella barra po essi pipías/ eh! ¹ CATE Castiadi a su sprigu e poi naramì poita ses nàsciu//
		Sottotitoli: ¹ Belle sfrontate, per essere bambine! ² Guardati allo specchio, poi mi dici perché sei nato.
4) Scale		
p. 98-9	s. 111, p. 93-4	Min. 65:00

<p>allora ho detto Se passi stasera alle otto al campo incontri Samantha Corduleris la vedi di sicuro tutte le sere è al campo dalle otto alle otto e mezza può darsi ti dirà di sì lui ar obertu is ogus de su spantu e de su prejiu e ha detto Mi dirà di sì?</p> <p>Io ho risposto Sì ma devi dirgli Samantha fammi una <u>folaga</u> o Caterina la sorella di Tonio dice tutto a tuo padre Gigi mi ha guardato con occhi di <u>babbasone stronato spantau limpiu</u> e ho capito che è troppo tonto per capire le cose dette chiaramente e sono corsa giù per le scale ridendo Luna mi seguiva due scalini dietro sembravamo un gregge di capre ubriache con i sandali a zacarreda nelle scale del 47 C di via Gorbaglius e appena siamo uscite Luna ha detto Non l'hai avvisato che Tonio lo deve uccidere</p> <p>e ho risposto Mindaffuttu andiamo a prenderci un gelato</p>	<p>CATE (<i>furente</i>) Perché non passi al campo stasera e glielo chiedi di nuovo?...</p> <p>CATE Magari ti dice di sì...vai al campo è lì ogni sera, la trovi dalle otto alle otto e mezzo e lo vedi lo sport che fa</p> <p>GIGI Come, mi dice di sì?</p> <p>CATE Sì però gli devi dire: Samantha fammi una <u>folaga</u> se no Caterina la sorella di Tonio dice tutto a tuo babbo</p> <p>GIGI (<i>gridando</i>) Cosa le devo dire?</p> <p>CATE (<i>gridando</i>) Che se non ti fa la folaga racconti tutto a suo babbo</p> <p>LUNA (<i>a Cate</i>) Aspettami</p> <p>LUNA È proprio <u>babbasone</u> (<i>scemo</i>)...</p> <p>CATE ...e stronzo...arrazz'e cunfessionni, mi du bolemmu coiai (<i>...bella confessione e io che me lo volevo sposare</i>)</p> <p>LUNA Non hai detto che Tonio gli vuole sparare</p> <p>CATE Mindaffuttu...peggio per lui andiamo a prenderci un gelato</p>	<p>CATE Perché stasera non vai al campo / poi vedi che sport fa Samantha? Magari ti dice anche di sì //</p> <p>GIGI Cosa? Mi dirà di sì?</p> <p>CATE Sì / tranquillo //</p> <p>GIGI Mi dirà di sì?</p> <p>CATE Sì però tu le devi dire "Samantha se non mi fai una <u>sega</u> Caterina la sorella di Tonio dice tutto a tuo babbo" //</p> <p>GIGI Cosa le devo dire? Non ho capito cosa le devo dire //</p> <p>CATE Che se non ti fa una sega dici tutto a suo babbo di quello che ha fatto con Tonio e Fisino //</p> <p>LUNA <u>La ca esti propriu scimpru</u>!</p> <p>CATE È stronzo / e io che me lo volevo anche sposare//</p> <p>LUNA Oh ma non dovevamo dirle che Tonio lo¹⁶⁷ voleva sparare?</p> <p>CATE Mindaffuttu²/ peggio per lui// ci prendiamo un gelato?</p>
		<p>Sottotitoli ¹ È proprio scemo! ² Me ne frego.</p>
<p>5) Campo</p>	<p>s. 124, p. 103</p>	<p>Min. 72:17</p>
<p>p. 102</p>	<p>s. 124, p. 103</p>	<p>Min. 72:17</p>

<p>Luna ha detto Non perdi molto anzi ci guadagni castiaddu beni kini è?</p>	<p>CATE Non lo voglio più vedere né sentire...da oggi è cancellato</p> <p>LUNA Non ti perdi molto, castiaddu beni kini è (<i>Guardatelo bene chi è</i>)</p> <p>[...]</p> <p>LUNA Aspetta</p> <p>CATE Lasciami sventiare</p>	<p>CATE Non lo voglio né vedere né sentire più / basta è cancellato//</p> <p>LUNA Non ti perdi niente/ castiaddu beni¹//Oh / aspetta!</p> <p>CATE Lasciami sbentire²//</p>
		<p>Sottotitoli: ¹No sottotitoli. ²Lasciami sbollire.</p>

1) Analisi scena "Poetto":

R: uccidi Tonio > S: E tu boccia* (uccidi) a Tonio > F: E tu *bóci* a Tonio (Tu ferma Tonio)

R: mankai tontu > S: Mankai tontu (anche se è tonto) > F: Mancai tontu

R: makimine > S: makimene (questa follia) > F: 0

R: est unu balossu > S: è troppo balosso > F: è troppo scemo

R: boli cosa manna > S: boli cosa manna (e vuole cosa grande) > F: bolidi¹⁶⁸ cosa manna (Si vede che vuole una cosa grande.)

L'attacco della prima battuta, pronunciata da Luna, è in italiano (E tu); il passaggio al sardo avviene in corrispondenza del verbo *bociri*, tradotto dallo sceneggiatore con 'uccidi', come nel testo originale, ma modificato nei sottotitoli, che di fatto ne attenuano la veemenza: uccidi > ferma. L'accusativo preposizionale

¹⁶⁷ Il clitico *le*, al posto di *gli*, si riferisce a Gigi Nioi. Il verbo *sparare* è usato con valore transitivo: «lo voleva sparare». Nell'uso region. (soprattutto merid.), con il complemento oggetto della persona o dell'animale cui è diretto il colpo. Cfr. dizionario online Treccani.

¹⁶⁸ La grafia della terza persona singolare del presente indicativo del verbo *bòliri* ('volere') è *bolit*. La pronuncia ['bolidi] è dovuta al fenomeno dell'assimilazione, per il quale il fonema /t/ in posizione intervocalica diventa [ð]. Cfr. VIRDIS (1978: 39-40).

preposto a Tonio, assente nel racconto, è recuperato in sede di sceneggiatura e di riprese. Il connettivo della concessiva *mankai tontu*, posto in chiusura di enunciato nel testo di Atzeni, è l'elemento di apertura dei turni di Cate, con mantenimento, nella sceneggiatura, di *k* per la resa grafica della oclusiva velare sorda. La mancata traduzione nei sottotitoli è compensata dalla maggiore estensione della principale - «è pur sempre mio fratello» - sufficiente allo spettatore per comprendere il senso della battuta. Il sostantivo *makimine*, tradotto da Mereu con 'follia', scompare nella resa finale della battuta, che predilige un costrutto tipicamente regionale - «già le passa già le passa» - reiterato dall'attrice per rafforzarne il senso e la portata; il mancato accordo del pronome - il *le* è riferito a Tonio - è dovuto alla velocità dell'esecuzione e alla plausibile trascuratezza del parlato.

L'aggettivo *balossu*, impiegato da Atzeni in accordo con la sintassi campidanese dell'enunciato, è conservato nella sceneggiatura ma modificato nella battuta filmica (*balosso* > *scemo*), preceduto in entrambi i casi da *troppo*¹⁶⁹. Il termine *balosso* non è più vitale come un tempo. Questa soluzione evita l'uso dei sottotitoli, con conseguente alleggerimento del carico di lavoro richiesto allo spettatore.

Ciononostante, il ricorso ai sottotitoli è indispensabile per comprendere l'ultima battuta di Luna, che rimanda, mediante un indefinito ma eloquentissimo *cosa manna* ('una cosa grande'), al presunto oggetto del desiderio di Ele Curreli!

2) Analisi scena "Viale Poetto":

R: is ogus azicaus > S: is ogus azicaus (con gli occhi sgranati) > F: is ogus atzicaus (Luna mi ha guardato con gli occhi spaventati)

R: bucca oberta > S: a buca aperta > F: 0

¹⁶⁹ Già ROHLFS (1966) aveva rilevato l'impiego di *troppo* con il significato di 'molto' in altre regioni (Liguria, Abruzzi). Sulla diffusione di *troppo* nella costruzione dei superlativi in sardo e nell'italiano regionale di Sardegna, cfr. LOI CORVETTO (1983: 184). Lavinio (2007: 216n) ha studiato la frequenza di impiego dell'avverbio da parte degli studenti sardi, e a tal proposito ha osservato la risalita di tale forma «all'italiano comune, magari tramite il linguaggio giovanile». Cfr. anche SOBRERO (2005); RENZI (2000).

Nel *code-switching* di questa battuta, la frase nominale *is ogus azicaus* del testo originale diventa un sintagma preposizionale nella traduzione fornita dallo sceneggiatore e dai sottotitoli. Sparisce la locuzione *bucca oberta* calcata sull'italiano "a bocca aperta"¹⁷⁰ e ripresa dallo sceneggiatore.

3) Analisi scena "Autobus":

R: Bella barra po essi pippias > S: Bella barra po essi pippias (Bella barra per essere delle bambine) > F: Bella barra po essi pipias! (Belle sfrontate, per essere bambine!)

R: Castiarì a su sprigu e appustis nara itta ses nasciu a fai > S: Castiarì a su sprigu e appustis nara itta ses nasciu a fai (Guardati allo specchio e dopo dicci cosa sei nato a fare) > F: Castiadi a su sprigu e poi narami poita ses(i) nàsciu (Guardati allo specchio, poi mi dici perché sei nato.)

Il commento dell'autista rimane invariato nei due testi cinematografici. Interessante la traduzione che ne dà lo sceneggiatore e che dovrebbe servire da traccia per i sottotitoli: il sostantivo *barra* significa 'mascella', ma in senso figurato indica la faccia tosta, l'insolenza¹⁷¹; rimane invariato nella sceneggiatura, mentre nel film è tradotto con l'aggettivo 'sfrontate'. La battuta di Cate presenta alcune lievi variazioni: fonetiche (*castiarì* > *castiadi*, con sostituzione della vibrante con la dentale; l'allofono [r] è tratto esclusivo del dialetto di Cagliari ma l'attrice non è originaria del capoluogo); lessicali (*appustis* > *poi*: l'avverbio di tempo italiano è preferito all'originale sardo); sintattiche (*itta ses nasciu a fai* > *poita ses nàsciu*).

4) Analisi scena "Scale":

R: folaga > S: folaga F: sega

R: babbasone stronato spantau limpiu > S: È propio babbasone (scemo) > F: La ca esti propriu scimpru! (È proprio scemo!)

R: Mindaffuttu > S: Mindaffuttu > F: Mindaffuttu (Me ne frego.)

¹⁷⁰ Cfr. VIRDIS (2013: 178).

¹⁷¹ Il lemma con questo significato è presente solo nel dizionario di PUDDU (2000-2015). Nel PORRU (1832/2002), è presente un'unica entrata, con l'accezione di 'mandibola'.

Il sostantivo *folaga* compare più volte nel monologo letterario di Cate¹⁷², ma nel film il regista e gli attori preferiscono impiegare il panitaliano *sega*, più esplicito e volgare, che non necessita di sottotitoli per raggiungere il vasto pubblico. Tuttavia, il termine non è completamente assente: uno dei compagni di giochi di Ricciotti ne chiede il significato a Samantha Corduleris, la quale mima con le braccia il volo di un uccello: *fòlaga* è, infatti, il nome sardo della gallinella d'acqua (anche in italiano 'fòlaga', dal latino *fŭlīca*).

La serie di aggettivi che Cate inanella per descrivere Gigi Nioi si attenua nei passaggi successivi. In realtà *babbasone stronato* fa parte di una battuta pronunciata da Cate nella scena immediatamente precedente («Perché ha la faccia da babbasone stronato?»), ma si è deciso di non riportare l'intero scambio di battute dei tre personaggi per concentrare l'attenzione sui turni conclusivi della sequenza. L'attrice impiega l'aggettivo *scimpru*, 'scemo', sinonimo dell'originale, non più popolare presso le nuove generazioni di parlanti. È notevole che la ragazzina si esprima in sardo, codice che veicola una maggiore incisività dell'insulto diretto a Gigi, e tramite il quale si riscatta parte degli enunciati dialettali sacrificati nella messinscena, come quel «arrazz'e confessioni mi du bolemmu coiai» che Mereu recupera in sede di sceneggiatura - pur travisandone il senso - e di cui si ha un'eco nella battuta di Cate «È stronzo/ e io che me lo volevo pure sposare».

Pur non essendo un costrutto ricorrente nel testo atzeniano - se ne contano solo tre occorrenze - *mindaffuttu* entra nel linguaggio di Cate per esprimere, in maniera forse più efficace di quanto non avrebbe fatto l'equivalente frase in italiano, il disinteresse e il cinismo della ragazzina.

5) Analisi scena "Campo":

R: castiaddu beni kini è > S: castiaddu beni kini è (Guardatelo bene chi è) > F: castiaddu beni
(no sottotitoli)

R: 0 > S: Lasciami sventiare > F: Lasciami sbentire (Lasciami sbollire.)

¹⁷² Si contano dieci occorrenze del termine col significato di 'masturbazione maschile' e una dell'aggettivale denominale *sfolagato*, presente una sola volta nel film.

La mancanza di sottotitoli per la battuta di Luna provoca un vuoto informativo che priva lo spettatore della possibilità di comprenderne il significato. Non si tratta di un commento che influisce sulla comprensione della scena, ma è necessaria nell'economia dello scambio dialogico tra le due ragazzine.

Il verbo *sbentiare* della battuta successiva, tradotto con 'sbollire', non proviene dal racconto ma si inserisce armoniosamente nel discorso nella ragazzina, in linea con la lingua realmente parlata nel capoluogo sardo.

Pur avendo analizzato i turni di molte scene, non abbiamo preso in esame alcuni turni mistilingui che pure avrebbero meritato un'attenzione maggiore. Riportiamo gli elementi più interessanti nella tabella di seguito per dar conto della vivacità della lingua parlata dalle "bellas mariposas" e dagli altri personaggi del film.

Le battute manifestano i tratti che sono stati oggetto d'analisi del presente capitolo:

<i>Code-mixing e code-switching</i>	No/ <i>sesi calloni</i> (Cate); se è arrivata <i>fintzas</i> a farlo con babbo (Cate); Sì/ <i>mi ndi frigu</i> se si solleva (Cate); Dimmi se se ti <i>parridi</i> "buona notte" <i>custa!</i> (Federico); che c'ha la tetta fuori/ <i>est in gana!</i> (Luna); adesso trovano il bambino spiacciato nel vetro <i>a tipu frulliau</i> (Luna); <i>la che</i> non siamo al paese di tua nonna (Luna); Cate dai/ <i>ddu mollaus?</i> (Luna); Anche tu Luna <i>a domu/ tocca</i> (padre Cate); Dai Tonio/ guarda che se lo tocchi ti denuncio/ <i>mancai siasta fradi miu</i> (Cate); Gigi è rimasto <i>appoddau</i> al muro <i>a tipu cingomma</i> (Cate); Ma di che verità parli? <i>oh brutto mandroni!</i> (signora Cotzas); <i>Calamindi is manusu</i> e fatti i cazzi tuoi che non ti riguarda/ <i>bellixeddu</i> (signor Cotzas); parlavano e bevevano/ <i>cumente amigusu</i> // (Luna)
-------------------------------------	---

Alcuni termini dialettali presenti nei turni sono ripresi dal racconto: *calloni*; *fintzas*; *mancai* (*mankai* nel testo di Atzeni); *appoddau*; *cumente amigus* (*comente amigus* nell'originale). Anche la locuzione *a tipu* (*a tipu frulliau*; *a tipu cingomma*) è tratta dal racconto – nel quale ricorre solo una volta: *a tipo cingomma* (BM, 104).

Neanche il *code-switching* del turno di Cate (guarda che se lo tocchi ti denuncio/ *mancai siasta fradi miu*¹⁷³) è un fenomeno esclusivo del film di Mereu, che lo recupera dal racconto (BM, 103). Sono, invece, inediti gli enunciati mistilingui di Cate (S > I: *mi ndi frigu* se si solleva¹⁷⁴), la cui prima parte è ricalcata sulla crasi

¹⁷³ Sott.: ..ti denuncio, anche se sei mio fratello!

¹⁷⁴ Sott.: Me ne frego se si solleva.

mindaffuttu di atzeniana memoria, e Luna (I > S: che c'ha la tetta fuori/ *est in gana!*¹⁷⁵), riferito al guardone della spiaggia.

¹⁷⁵ Sott.: Ha voglia!

Allocutivi tronchi	Oh ba' ma cosa stai dicendo? (Ricciotti)
Calchi morfosintattici	Ma già ci godevo a vedermelo tutta la mattina senza cucco! (Luna); Li teme a vento (Cate); guarda che sto facendo cosa adesso (Cate); hanno camminato sotto gli occhi di tutti con aria di barra (Cate);
Posizione dell'ausiliare nella frase	Circondare siamo (Luna)
<i>Ci</i> attualizzante	che c'ha la tetta fuori (Luna)
Costruzioni gerundiali	Oh / ogni volta che tiro fuori la tetta per allattare ne trovo sempre qualcuno guardando (Carla); non ti starai mica vergognando? (Cate)
Dislocazioni a destra	Oh / ogni volta che tiro fuori la tetta per allattare ne trovo sempre qualcuno guardando (Carla)
Dislocazioni a sinistra	gente di Santa Lamenera non ce n'è che nuota a stile (Cate); a voi due che siete mie amiche ve lo dico (Gigi)
Omissione dell'articolo determinativo davanti a titoli e nomi di parentela	ha preso più dalla parte di babbo che di mamma (Cate); signor Federico non mangia (Cate); però oltre ad arrotondare signora Cotzas ci deve prendere parecchio gusto (Cate);
Lessico (IRS)	profumato come una bagassa (Cate); Luna ha detto che mio padre si è coddato sua madre tre giorni dopo la mia (Cate); dove andate così trassate a quest'ora? (signora Cotzas); in Viale Poetto ha cominciato a scorriare fino a 200 (Cate); è sempre stato brutto e mandrone (Cate); Mi erano sembrati strani tutti quei pianti e quello sciollorio (Cate); finché c'era la coga Gigi era salvo (Cate); A me fa paura quella stria (Luna); Ma non l'ha capito quel balosso (Cate); senza che a quel bacaliari di Gigi (Cate); c'ha preparato a tutti le farfalle con la bagna alla menta (Cate); gente di Santa Lamenera non ce n'è che nuota a stile (Cate)
Linguaggio giovanile	è finito nella greffa di Patrick Merdonedda (Cate); La prima pera se la sono fatta in garage (Cate); Hai rotto/ sembri una cardanca (Cate); Ma già ci godevo a vedermelo tutta la mattina senza cucco! (Luna); Oh/ la signora Nioi è troppo bona (Alex); mangiamo gelati a scoppio per una settimana (Cate); che loro sono amiche tue più di quella blatta (Silvia); Bella risposta socia (Patrick); la macchina grigia inseguita dai giustini ¹⁷⁶ (Cate)

¹⁷⁶ Cfr. GARGIULO (2002: 57).

Turni completamente in sardo	Ah/ is scallonisi! Cittidi! (Cate); At tzerriau s'esperta! (Tonio); Ma ba' a cagai! (Mandarina); Cussu cun sa maglietta de su Milan (Padre Cate); Ah/ Jonathan si tzerriat? Bellu nòmini de caghineri! (padre Cate); E imoi ddu coddaus ¹⁷⁷ (Carla); Massimo / as' intendiu cosa a nau sorri tua? Zerria babbu tuu (Patrick); Mi sbattu is callonis! (Tonio); Ma tenisi sempri cosa 'e nai tui// eh? (padre Cate); Manco a mei mi dd'as nara sa beridadi/ beru? (signor Cotzas); Oh/ cadamindi is manus t'apu nau sacc' 'e merda! (signor Cotzas); La ca corrudu ses tui eh/ poita Luna è filla mia/ as cumprendiu? Scusami/ oh frari ma Luna è cosa mia (padre Cate); Candu torrasa dda pagas (signor Cotzas); Candu fairi aici ddu timmu a bentu (signora Cotzas); Ddu depiasta timmi prima perou (padre Cate); Pitticu su casinu (Cate); Macché collassau! Federico/ scirarindi mandroni bertau (signora Sias)
------------------------------	--

Per quanto riguarda il lessico dell'italiano regionale e del linguaggio giovanile, non abbiamo rilevato novità significative rispetto al racconto, a eccezione dell'aggettivo *trassate*, 'ben vestite, eleganti', dal camp. *trassai* – sinonimo del già citato *allipuziti*; il verbo *scorriare*, con riferimento alla guida spericolata della signora incontrata al mare; i termini *sciollorio*, 'fesseria, sciocchezza', e *bacaliari*, 'stocafisso', di cui non si trova traccia nel racconto – l'unico pesce nominato è *su basucu*, il pagello! E ancora: Cate apostrofa la sorellina con un *cardanca*, 'zecca', termine molto diffuso nell'italiano regionale sardo per indicare una persona appiccicosa e molesta; Patrick le si rivolge chiamandola *socia*, 'amica', ma il termine non è attestato nel glossario redatto dagli studenti del Liceo Ginnasio Dettori di Cagliari¹⁷⁸ che abbiamo consultato per confrontare le espressioni del linguaggio giovanile di *Bellas mariposas* con quelle effettivamente impiegate dai giovani cagliaritari. La locuzione *a scoppio*, di recente coniazione, non è presente in nessuna delle inchieste condotte sul linguaggio giovanile in Sardegna dal 2002 a oggi. Ciò non significa che non sia diffusa e vitale presso i parlanti cagliaritari – non solo adolescenti.

¹⁷⁷ [eim:oid:uko'd:auzu].

¹⁷⁸ Il Progetto "Spezia" è disponibile sul sito del Liceo Classico Statale G.M. Dettori al link <http://www.liceoclassicodettori.it/pub/258/show.jsp?id=2905&iso=-2&is=258> (consultato in data 20 maggio 2014).

Conclusioni

Nella nostra tesi, ci siamo posti l'obiettivo, forse ambizioso, di rispondere alla domanda: che lingua fa nel "nuovo cinema sardo"? In realtà, dovremmo parlare di *lingue*, al plurale, dal momento che i quattro *case studies* hanno messo in evidenza un uso cinematografico diversificato ed eterogeneo delle lingue presenti in Sardegna (dialetti sardi e italiano regionale), il cui dosaggio dipende dalle variabili diatopiche, diacroniche, diastratiche e diafasiche in gioco.

Il primo film, *Il figlio di Bakunìn*, pur mostrandosi molto aderente al testo di partenza, sia nell'impostazione narrativa che nel riportare in scena le parole dei testimoni, si distingue dal romanzo per un uso maggiore del sardo nelle scene caratterizzate da un tono più leggero e comico, negli interventi di personaggi secondari - come Bannedda - e delle voci in sottofondo che contribuiscono a «creare l'ambiente»¹, marcandolo in diastratia. La presenza del sardo, che nei monologhi è residuale e limitata al turpiloquio, specie nei personaggi maschili, nei dialoghi assolve, inoltre, una funzione espressiva e caratterizzata in diafasia, come nel breve enunciato mistilingue prodotto da donna Margherita nel rivolgersi a Dolores Murtas («e mi raccomando/ *dona atentzioni a is panadas*»).

Tullio Saba, interpretato dall'attore Fausto Siddi, non si esprime mai in sardo, fatta eccezione per le canzoni tradizionali che canta ai matrimoni, fortemente allusive e cariche di doppi sensi, che introducono una nota scherzosa e frivola in una pellicola d'impianto tendenzialmente drammatico. Il suo ruolo di protagonista, centrale e costante lungo l'intero arco narrativo del film, gli impone una lingua piana, molto prossima allo standard, scevra dei tratti fonologici, morfosintattici e prosodici dell'italiano regionale sardo².

La Sardegna è inoltre evocata sia negli antroponimi sia nei toponimi, con una forte insistenza sui luoghi nei quali è ambientata la vicenda, Guspini, Carbonia e Cagliari, le tre città che segnano la traiettoria biografica e "mitica" di Tullio Saba.

L'analisi ha mostrato che Cabiddu ha scelto di mantenersi fedele

¹ BATTISTI (1952: 34n).

² ROSSI (1999a: 12) ha rilevato che «[persino] nei registi più attenti alla rappresentazione realistica del mondo, anche linguistico [...], è possibile osservare che l'italiano dei protagonisti è molto più sorvegliato, più povero di dialettalismi, di quello delle comparse e dei comprimari».

alla lingua costruita da Atzeni, una lingua intesa anche come “tono” del romanzo. [...] La lingua [di Atzeni] è una invenzione artistica e culturale. Come un canto. L’invenzione di una lingua parlata che contiene caratteristiche strutturali e funzionali al racconto, che “poggia” usandola e reinventandola [sul]la lingua parlata come espediente narrativo, e che gli consente una sorta di “presa diretta” con un’ampia gamma di registri³.

I tratti individuati hanno mostrato che il parlato filmico si discosta dalle forme letterarie impiegate da Atzeni a favore di soluzioni più vicine al “parlato-parlato”, sia a livello morfologico che sintattico e pragmatico, nonostante manchino tutti gli altri elementi che contraddistinguono l’oralità: false partenze, ripensamenti, ripetizioni, autocorrezioni, pause vocalizzate, sovrapposizioni di turni. La tendenza a simulare il parlato in situazione aumenta nell’azione filmica e nei turni ricreati *ex novo* in fase di scrittura del copione e rimaneggiati sul set.

Dal confronto tra *Arcipelaghi* di Giovanni Columbu e il romanzo di Maria Giacobbe, è emerso che l’italiano parlato dai testimoni durante il processo si configura come lingua della menzogna e dell’impossibilità di conoscere i fatti come si sono realmente svolti. Le battute non hanno un’origine scritta ma sono improvvisate dagli attori, dietro suggerimento del regista e sulla base delle scene girate in precedenza e parlate in sardo: i flashback. La scarsa pianificazione delle battute fa sì che il parlato filmico presenti caratteristiche tipiche del parlato spontaneo: sovrapposizioni; ricorso ad elementi para ed extralinguistici; autocorrezioni; ripetizioni. Il processo si svolge quasi completamente in italiano, fatta eccezione per la prima parte dell’interrogatorio di Oreste, che parla solo sardo.

I flashback permettono di conoscere la verità. La lingua parlata dai personaggi è il sardo che, secondo il regista, fa emergere la loro voce più intima e profonda; per questo motivo, l’uso del sardo svolge una funzione poetico-drammatica. L’alta ricorrenza di “incidenti” dialogici – false partenze; enunciati sospesi; sovrapposizioni di turno; ripetizioni – consente di attribuire un alto grado di improvvisazione alle battute riformulate dagli attori a partire dal copione scritto in italiano.

La struttura del film si sviluppa sulla contrapposizione tra le lingue parlate – sardo e italiano – e sull’impossibilità di ricostruire i fatti a partire dalle testimonianze, perché, riprendendo le parole chiave del romanzo, «*gli Isolani*

³ Dichiarazioni di Gianfranco Cabiddu contenute nell’intervista in Appendice.

davanti al giudice mentono anche quando dicono la verità e dicono la verità anche quando mentono» (GA, 13).

Il film si discosta notevolmente dal romanzo di Giacobbe anche sul piano narrativo. Sebbene siano mantenuti gli elementi principali della storia (l'uccisione del piccolo Giosuè e la conseguente vendetta ai danni del colpevole), sono numerose le divergenze e le fratture tra le due opere.

Nel film si registrano:

- lo spostamento cronologico della vicenda (dagli anni Sessanta agli anni Novanta/Duemila);
- il maggior peso affidato alle testimonianze in tribunale;
- la forte compenetrazione dei piani temporali, la quale si riflette sul montaggio frammentario e sconnesso;
- il finale, che svela il vero colpevole della morte di Pietro Lampis e scagiona Oreste dall'accusa di omicidio anche agli occhi degli spettatori.

Le "infedeltà" linguistiche e narrative e le novità rispetto al romanzo sono i punti di forza del film di Columbu, che offre una lettura critica e moderna dei concetti di *giustizia* e *vendetta* a contatto con la società sarda contemporanea. Se nel romanzo l'applicazione del codice della vendetta è una consuetudine alla quale la famiglia dell'offeso si deve attenere, come un principio assoluto e inviolabile, nel film la necessità di vendicare la morte del bambino è intrisa del dolore della madre, e quindi la dimensione intima e personale prevale su quella comunitaria.

I ruoli dei personaggi sono ridimensionati compatibilmente con la loro implicazione nella vicenda e con lo svolgimento dei fatti. Lucia Solinas assurge al ruolo di protagonista: in lei convivono il sentimento materno e l'urgenza della giustizia, sia terrena sia divina; la sua sempre è una voce-guida, in tribunale e nei flashback, fiera e dignitosa pur nel dolore che la opprime.

Altri personaggi, come Angela Rudas e suo marito Lorenzo, perdono la centralità che hanno nel romanzo, e diventano semplici testimoni che tuttavia danno un prezioso contributo per la risoluzione del processo.

Nel caso di *Sonetàula*, il romanzo è stato sottoposto a un doppio trattamento linguistico: nella sceneggiatura, le indicazioni di scena sono scritte in italiano, una scelta obbligata per mettere il testo a disposizione della troupe e del cast, mentre i dialoghi sono scritti nella varietà dialettale di Salvatore Mereu in vista della reinterpretazione da parte degli attori sul set.

La scelta del sardo come lingua della mimesi filmica rende necessario il ricorso ai sottotitoli e al doppiaggio in italiano, due procedimenti traduttivi che sottendono esigenze comunicative, mediatiche e culturali differenti: la versione cinematografica, sottotitolata, è rivolta a un pubblico ristretto e destinata al circuito dei festival, anche in ambito internazionale, mentre la fiction televisiva, doppiata, è pensata per un pubblico più vasto. La messa in onda è vincolata alla fruibilità del prodotto televisivo, costretto a sacrificare la vasta gamma di sfumature dialettali a fronte di una maggiore comprensibilità.

Nella rilettura cinematografica del romanzo di Fiori, i pastori non acquistano solo un volto ma parlano la *propria* lingua, parlano il sardo che il regista vuole che il pubblico intenda come tale⁴. Nulla è lasciato al caso, perché ogni battuta è soppesata attentamente; i silenzi e la scelta di non inserire nessuna musica di commento, nel dilatare i lunghi tempi della narrazione, amplificano la drammaticità della storia.

Il dialetto ricostruito della versione cinematografica di *Sonetàula* potrebbe essere definito “lirico”⁵, perché riporta in vita la società sarda della prima metà del Novecento, con le sue regole e le sue consuetudini, e allo stesso tempo esprime una scelta artistica consapevole e matura. L’intento di Salvatore Mereu è inoltre quello di promuovere e tutelare il sardo, come afferma in un’intervista rilasciata in occasione della proiezione di *Sonetàula* al Babel Film Festival, nel 2010⁶. La funzione del sardo è sia simbolica, nel senso che restituisce una voce agli esponenti di un mondo che non esiste più, sia espressiva, perché caratterizza drammaturgicamente i personaggi, anche quelli interpretati da attori non sardi, come Manuela Martelli (Maddalena Irde) e Giselda Volodi (Rosa Tanchis), che hanno dovuto calarsi in una lingua a loro estranea.

Il parlato di *Bellas mariposas* di Salvatore Mereu è un aggiornamento della lingua del romanzo di Atzeni, nel quale il narratore è uno solo, Cate: la dodicenne

⁴ ROSSI (1999: 458).

⁵ Prendiamo in prestito una felice etichetta coniata da Fabio Rossi in occasione del convegno “Lingue, linguaggi e cinema in Italia” (Universitetet i Bergen, 29-31 ottobre 2014).

⁶ Cfr. MESSINA M. (2011).

funge da cassa di risonanza delle tante voci, maschili e femminili, che risuonano nel quartiere di Santa Lamenera (o anche solo nella sua testa). Il lettore non riesce ad attribuire un timbro e una identità alle voci degli altri personaggi menzionati nel racconto, alcuni dei quali non interagiscono mai con la protagonista né entrano direttamente in scena. Mereu attinge alla lingua del racconto per riportare in vita - sullo schermo - alcune espressioni gergali, locuzioni e vocaboli che, a quasi vent'anni dalla pubblicazione del racconto, sono in parte caduti in disuso nel linguaggio giovanile della Cagliari contemporanea, e in certi casi inventati dallo scrittore come le crasi (*pezzemmerda*).

I turni in voice over di Cate mostrano un forte legame con il testo atzeniano, sia per quanto riguarda l'impiego di singoli termini dialettali sia per l'alternanza dei codici, mentre nei dialoghi ricreati per lo schermo si riscontra una maggiore aderenza alla lingua realmente impiegata dagli adolescenti cagliaritari. Gli innesti dialettali sono riscontrabili principalmente nelle battute ad alto contenuto disfemico e nell'interazione con i personaggi che maggiormente impiegano il dialetto nei loro turni di parola (il padre di Cate, Tonio), nelle situazioni di gioco e nei contesti informali⁷. In alcuni turni di Cate e di altri personaggi giovani, riconosciamo la "voce" del regista, che inserisce termini e costrutti ripresi dal suo dialetto, con chiari intenti espressivi.

Nel riportare in vita la lingua delle *bellas mariposas*, Mereu non si limita a rendere omaggio all'opera e alla poetica di Sergio Atzeni, ma tenta di riprodurre uno spaccato verosimile, certamente incompleto, della realtà sociolinguistica cagliaritana attuale. Mentre gli adulti sono più propensi a esprimersi in sardo, nel gruppo degli adolescenti spicca un unico personaggio che mostra disinvoltura nella recitazione delle battute in sardo o caratterizzate dal frequente *code-switching*: Tonio. Per il sardo parlato dai giovani di *Bellas mariposas*, pare prefigurarsi lo scenario immaginato quasi trent'anni fa da Giuseppe Francescato (1986) e che Berruto chiama della «trasfigurazione dei dialetti»⁸. Cagliari in particolare si presenta come il centro dove «si è accentuato un lento e progressivo fenomeno di ristrutturazione dei rapporti nella diglossia sardo-italiano per quanto riguarda l'uso

⁷ OPPO/PERRA (2007: 159).

⁸ «Sempre più soggetti a massicci fenomeni di italianizzazione, [...] i dialetti si trasformerebbero in nuove varietà italo-romanze, assai più vicine alla lingua nazionale, con un lessico quasi totalmente mutuato da essa, e l'aggiunta di una verniciatura fonetica e morfologica basata sulle regole più generali e più forti del "vecchio" dialetto» (BERRUTO 1994: 18-9).

delle due lingue»⁹. Rispetto alla vitalità dialettale rappresentata, e a tratti esasperata, da Atzeni, il film di Mereu racconta «una generazione giovane che non parla più il sardo come lingua primaria»¹⁰, come già diversi linguisti, tra cui Virdis, Loi Corvetto e Rattu (2013), hanno osservato nelle loro recenti indagini.

Per citare Maurizio Virdis¹¹:

Al giorno d'oggi, come ben mostra l'inchiesta condotta, [...] la variante cagliaritana è soggetta a quei fenomeni largamente diffusi nelle aree urbane italiane. Sempre meno essa viene utilizzata come codice primario, e sempre più essa recede nella competenza attiva dei Cagliaritani, e assai spesso anche nella competenza passiva. [...] Dall'inchiesta appare che la stragrande maggioranza dei giovani sotto i vent'anni praticamente la ignora, così come ignora qualunque altra varietà di sardo. Sempre minore è l'ampiezza della competenza lessicale, progressivamente ridotta a un codice assai ristretto, e soggetta a interferenze e sostituzioni rilessificanti in senso italiano.

La situazione sociolinguistica sarda documentata negli anni Ottanta - «bilinguismo con diglossia, con tendenza alla sostituzione della lingua sarda con quella italiana in quasi tutti gli ambiti d'uso»¹² - è progressivamente mutata a favore di una crescente dilalia¹³.

Nel film, la presenza di Cagliari è ben documentata con frequenti richiami, non solo visivi e “fisici”, ai luoghi più noti e caratteristici della città: la spiaggia del Poetto e l'omonimo viale; Piazza Repubblica e il palazzo di Giustizia; il quartiere residenziale di Mulinu Becciu; Monte Urpinu; il Bastione San Remy; viale Marconi; via Manno; Buoncammino; piazza San Michele. I locali cari ad Atzeni – il caffè Genovese, il bar Europa – sono presenti accanto ai luoghi introdotti *ex novo* nel testo filmico - largo Carlo Felice¹⁴, l'Auchan di Santa Gilla – il cui inserimento svolge, inoltre, la funzione di aggiornare la vicenda. Il peregrinare di Cate e Luna per le vie di Cagliari, tra salite e discese dagli autobus e gelati *panna zabaione e cioccolato*, è sorretto dal ritmo frenetico e incalzante della narrazione che non ammette pause: lo spettatore si lancia in una corsa a perdifiato insieme alle due ragazze.

⁹ FONTANA (1996: 32).

¹⁰ RINDLER SCHJERVE (2000: 234).

¹¹ VIRDIS (2013: 175).

¹² Cfr. SOLE (1988: 58). La ricerca di Sole muove dall'analisi di un corpus di dati raccolto nel 1986, quindi non più valido.

¹³ Per la situazione attuale, si vedano le recenti indagini sociolinguistiche condotte da OPPO *et al.* (2007). Cfr., inoltre, BOLOGNESI/HEERINGA (2005).

¹⁴ Che Cate chiama erroneamente via Carlo Felice. Si rimanda all'interessante contributo di IACOLI (2014) per l'analisi degli spazi in *Bellas mariposas*.

I seguenti grafici mostrano le varie fasi del processo traduttivo che ha interessato la lingua nel passaggio dal testo letterario a quello cinematografico:

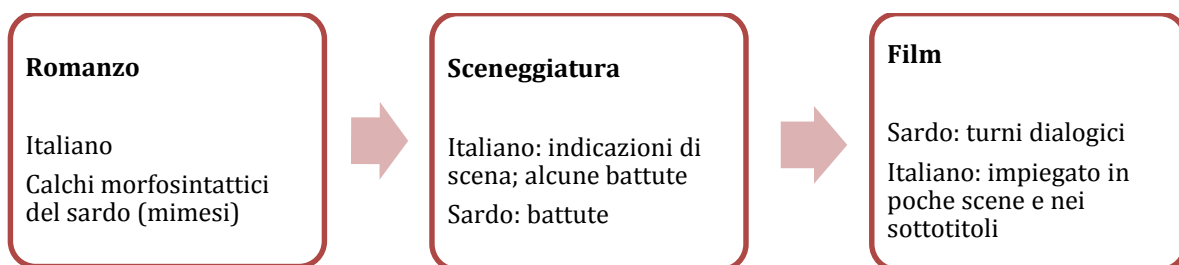
Il figlio di Bakunin



Arcipelaghi



Sonetàula



Bellas mariposas



Le frecce mostrano un graduale aumento della percentuale di sardo immessa nei testi cinematografici, con punte notevoli in *Arcipelaghi* e in *Sonetàula*, certamente il film più soggetto alla resa dialettale dei dialoghi.

I quattro film studiati si distinguono per un “accento”, inteso non solo in senso linguistico ma anche tematico e narrativo, e per il loro profondo legame con la letteratura sarda; questo particolare “accento” permea la narrazione, le voci dei personaggi, le tematiche affrontate e le geografie, rurali e urbane, che accolgono le storie narrate.

Per riprendere le parole di Naficy,

accent is one of the most intimate and powerful makers of group identity and solidarity, as well as of individual difference and personality¹⁵.

La specificità dei film con un “accento” è la loro capacità di dialogare con il pubblico, e di mediare tra la tradizione letteraria e antropologica della Sardegna e la contemporaneità mediatica e culturale. Il cinema innesta un circolo virtuoso di riscoperta e rilancio di romanzi non sempre noti al grande pubblico, specialmente a quello non isolano, e in certi casi si spinge addirittura oltre la traduzione intersemiotica per riproporre una lettura dei romanzi personale, rivisitata e attualizzata.

I quattro film mettono in luce approcci traduttivi diversi, dall’altissima e dichiarata fedeltà (*Il figlio di Bakunin*) a un totale stravolgimento linguistico e narrativo (*Arcipelaghi*), fino a una consapevole operazione di *dialettalizzazione* (*Sonetàula*) e di attualizzazione cronologica della vicenda, che si riflette necessariamente sulle lingue impiegate (*Bellas mariposas*). In tutti i casi, i film dicono «quasi la stessa cosa»¹⁶ dei romanzi, con l’unica differenza che nel mezzo audiovisivo i dialetti acquistano una tridimensionalità che è preclusa loro nel testo letterario: la dialettalità si propaga attraverso l’esecuzione orale, la trasmissibilità e la ripetibilità del parlato.

Il cinema, linguaggio stratificato e multimediale, permette il recupero, la diffusione e la trasmissione delle lingue, siano esse ufficiali o minoritarie. Oggi più

¹⁵NAFICY (2001: 23).

¹⁶ECO (2003).

che mai, il cinema è mezzo di comunicazione ed espressione artistica che riflette la ricchezza del patrimonio linguistico regionale e nazionale, «bene culturale, che merita rispetto e protezione»¹⁷. Per questo motivo può rivelarsi uno strumento efficace di valorizzazione e tutela delle lingue, che necessitano di essere usate, parlate, scritte, udite «per le finalità che [...] sono [loro] proprie, di comunicazione in ogni ambito»¹⁸, e quindi anche in quello audiovisivo e cinematografico.

Se fino a vent'anni fa in Italia i film in dialetto, «non edulcorato e italianizzato»¹⁹, si contavano sulle dita di una mano, oggi si sono guadagnati la loro giusta collocazione nel panorama culturale e cinematografico, italiano e internazionale, e si propongono di rappresentare, con intenti il più delle volte mimetici e realistici, la variopinta, cangiante situazione sociolinguistica nazionale.

¹⁷STOLFO (2005: 105).

¹⁸STOLFO (2005: 107).

¹⁹COVERI (1995).

Appendice

**A proposito de *Il figlio di Bakunin*:
intervista a Gianfranco Cabiddu**

Pubblichiamo in *Appendice* l'intervista a Gianfranco Cabiddu raccolta nel febbraio 2014. Le ventidue domande sono state formulate in seguito alla visione e a una prima analisi del film e sottoposte in forma scritta al regista, le cui risposte hanno fornito interessanti spunti e aneddoti per il completamento dell'analisi della lingua de *Il figlio di Bakunin* (cap. III).

1. Come nasce la sceneggiatura del suo film?

Devo fare una piccola premessa. Ero molto vicino a Sergio Atzeni. Amici da ragazzi a Cagliari (dove sono nato da genitori sedilesi) poi persi di vista e infine ritrovati in continente. Lui a Reggio Emilia e poi a Torino, con due libri pubblicati da Sellerio, io a Roma con un film e alcuni documentari alle spalle. Il nostro background e la nostra esperienza e formazione nella Cagliari anni '60 e '70 sono dunque molto simili. È stato quindi naturale, nel incontro, progettare qualcosa insieme. Stavamo lavorando ad un copione (che magari poi per lui sarebbe diventato un libro) ambientato nelle periferie reiette della nostra città, Cagliari, quando mi ha raggiunto la notizia della sua scomparsa.

Reputo il lavoro di Sergio, per il valore universale della sua scrittura, una vetta altissima per la cultura italiana e per la coscienza dei sardi oggi. È portatore di una visione mai provinciale, una visione "aperta" e dialogante con il mondo, universale appunto, un punto di vista particolare che vede la Sardegna "parte" del mondo. Atzeni non era solo un "bravo scrittore" ma un uomo che perseguiva una visione rivoluzionaria: una delle punte più spietate, alte e "moderne" della nostra cultura: sarda, italiana ed europea. Osteggiato e umiliato in vita nell'isola, per il suo andare in direzione ostinata e contraria verso ogni "chiesa chiusa" retta dai "depositari" della cultura ufficiale. E con che grande accademia da morto quelle stesse "chiese" si sono appropriate di Sergio "disinnescando" il suo messaggio poetico/politico.

La realtà: da vivo Sergio Atzeni è stato ignorato, se non disprezzato, e solo sull'onda dei riconoscimenti ottenuti fuori della Sardegna (a cui anche il film ha contribuito), lo hanno ricordato ma da morto, per poi subito museificarlo, anestetizzandone di fatto la portata popolare e rivoluzionaria. Ha subito, così, lo stesso processo di "sardizzazione forzata" (di fatto una riduzione) e di museificazione avvenuto per Salvatore Satta, trattato oggi come un autore che scrive

di una Sardegna arcaica e scomparsa, quando andrebbe studiato e meditato: libri come *Il giorno del giudizio* presentano dinamiche umane e sociali universali ma anche attualissime ben riferibili anche oggi ad aree antropologiche e addirittura topografiche precise.

Condividendo con lui visione e poetica sulla Sardegna; è stato quindi naturale per me rivolgermi alla sua scrittura, come verso un faro. Non potendo fare insieme il film a cui stavamo lavorando, ho scelto *Il figlio di Bakunin*. Conoscevo già tutta l'epopea delle miniere sarde: un momento in cui una terra di agricoltori e pastori viene colonizzata dall'industria estrattiva, che muta i rapporti e crea una "coscienza operaia" prima di allora assente nell'isola. Un passaggio di tempo nella storia della Sardegna poco o mal raccontato, a cui Sergio dà anima e voce, cioè memoria.

Sono di formazione antropologica, sono un etnomusicologo, e di *Bakunin* mi attirava soprattutto la "forma" del libro che si riallaccia direttamente alla tradizione universale del racconto orale popolare, molto presente anche in Sardegna. Nella sua essenza: una persona che siede davanti ad altre persone e racconta una storia. I "testimoni" che si avvicendano nel racconto del *Bakunin* non sono accademici titolati, storici, ecc. ma un ventaglio molto ampio di persone "normali", persone a cui generalmente non si dà importanza, che qui acquistano diritto di parola, e raccontano della loro vita; nell'epos del racconto (epopea di Tullio Saba), passa la Storia con tutte le sue contraddizioni e punti di vista differenti. Questa è essenzialmente la portata rivoluzionaria e popolare della poetica di Atzeni: il "punto di vista", della cui forza, in Sardegna, ancora oggi si è capito poco.

2. Per la creazione della lingua dei personaggi, quanto ha influito la lingua del romanzo da cui il film è tratto?

Per le ragioni di cui sopra, ho cercato, per quanto mi è stato possibile, di essere fedele alla lingua costruita da Atzeni, una lingua intesa anche come "tono" del romanzo. La particolarità di questo romanzo, la sua originalità e ricchezza, è quella di "raccolgere" come in un reportage le testimonianze di un variegato numero di persone che hanno incrociato nella loro vita Tullio Saba. C'è una ricerca di tracce di un uomo, un padre scopriamo alla fine, contraddittorio e ambiguo e inafferrabile, che attraversa la storia recente della Sardegna. Ma non è un reportage, quindi tutto è inventato, i personaggi intervistati e "l'eroe"; è verosimile, e anche la lingua è pura

invenzione, è una costruzione letteraria. Ma ha un grande dono, quello di sembrare immediata, vera, raccolta in “presa diretta” (registrata nella finzione in un registratorino Aiwa), senza artificio: così immediata che in ogni più piccola testimonianza anche di poche righe (proveniente da ogni personaggio che appare) proprio grazie alla sintassi e al modo di costruire la frase, dal modo di parlare, è chiaramente intuibile la classe sociale da cui provengono i personaggi, ed è molto facile immaginarle anche fisicamente. Solo dalla scrittura. Penso che libro e film siano due ambiti molto diversi, e che una trasposizione da libro a film debba essere autonoma, ma, se vuole essere “fedele” al testo di partenza, deve conservarne il tema morale che sostiene la storia, il “tono”. Il tema, la fedeltà, la sua messa a fuoco sono da sempre un terreno molto scivoloso. Mettere in scena un testo al cinema essendogli totalmente e pedissequamente fedeli è solo un lavoro da banali illustratori: il cineasta ha il dovere di fare cinema, cioè di interpretare nello scrivere per immagini il “cuore” del testo e ancor più il sottotesto, cioè la poetica artistica dell’autore, “traducendolo” secondo i codici della “lingua” del cinema. E anche, se necessario, tradendo la filologia del testo, ma mai l’anima (diversamente il testo e la poetica dell’autore diventano solo un “pretesto” per un film autonomo, cosa pienamente legittima, ma l’autore e il libro a quel punto non c’entrano più nulla, si fa il proprio film, cioè un’altra cosa). Nel transcodificare la scrittura di Atzeni per *Bakunìn* in un film ho scelto di appoggiarmi alla sua intuizione letteraria, che offriva una tavolozza con tanti colori, con tante variazioni di ritmo e “peso”. E decisamente mi sono “appoggiato” ben volentieri alla lingua del romanzo, costruendo dentro questa linea guida forte la “parte sinistra” della sceneggiatura, cioè le azioni: il cosa far vedere e come farlo vedere. In Italia molto spesso si privilegia nell’analisi dei film la “parte letteraria”, cioè la dinamica verbale della storia piuttosto che il linguaggio delle immagini, lo specifico cinematografico, e ci si attarda nelle sottolineature accademiche sui “significati e messaggi” contenuti tralasciando il “cinema”, cioè la lingua del cinema: immagini in movimento con suoni e parole. Personalmente trovo molto noiosi i saggi di critica cinematografica; trovo molta più vita e utilità negli scritti, interviste e testimonianze di autori che il cinema lo fanno o lo hanno fatto direttamente. In *Bakunìn* c’è una scelta di “lingua” cinema che aiuta a capire nello “specifico cinematografico” più precisamente il progetto visivo e il suo legame con il testo letterario. Ad esempio, i “testimoni” raccontano ad un giovane ricercatore che si svela in volto solo alla fine del libro e del film. Quindi era fondamentale che tutti i

“testimoni” (custodi del tempo) dovessero parlare/raccontare guardando dritti “in macchina”, usando, cioè, una tecnica vecchia come il cucco dell’*a parte* teatrale: l’attore si rivolge direttamente al pubblico senza mediazioni (il pubblico/lettore è il testimone finale a cui è rivolto il racconto), così ho fatto. E ancora: i raccontatori veri quando raccontano la loro storia, evocano mondi, e così abbattono il diaframma del tempo, cioè i fatti raccontati sono come evocati e rivissuti, appaiono contemporanei e ritornano al presente, sono vivi nella loro vita e incarnati. Nella “traduzione” nella lingua cinematografica, ho quindi scelto di non usare mai flashback (cioè mettere in scena il passato come ricordo) ma di passare con un “piano sequenza” senza interruzioni dal racconto detto in macchina, all’azione scenica: i mondi evocati e “indicati” dai testimoni con un gesto della mano prendevano vita senza stacchi con un movimento di mdp a lato dello stesso ambiente e l’azione scaturiva evocata e contemporanea al racconto.

3. La lingua parlata dai personaggi del suo film vuole riflettere la realtà sociolinguistica della Sardegna o risponde a una sua precisa poetica (o politica) linguistica?

Nessuna delle due cose. Non ho “piegato” la materia ad una tesi preconstituita o poetica personale. Mi sono, condividendone il “punto di vista”, poggiato con la maggior fedeltà possibile (e di cui ero capace) al testo di Atzeni: è già tutto dentro il libro.

4. Nel lavoro sulla lingua, c’è una volontà di mimesi del parlato-parlato o parlato spontaneo?

Direi più di mimesi. Se lei intende con l’espressione lingua parlata-parlata o parlato spontaneo quella usata per identificare la lingua colloquiale, informale, la mia risposta è no. La lingua di Atzeni è una invenzione artistica e culturale. Come un canto. L’invenzione di una lingua parlata che contiene caratteristiche strutturali e funzionali al racconto, che “poggia” usandola e reinventandola la lingua parlata come espediente narrativo, e che gli consente una sorta di “presa diretta” con un’ampia gamma di registri.

5. Agli attori è concesso improvvisare, allontanarsi dalla battuta scritta? Crede che attraverso l'improvvisazione si raggiunga un maggior effetto verità nei suoi film?

Vengo dalla musica, e la mia formazione è prima musicale poi cinematografica. Quindi ho molto chiaro il concetto di improvvisazione: l'improvvisazione che "funziona", a mio parere, è qualcosa che sta sempre dentro un contenitore condiviso più vasto (armonico, ritmico, emotivo, ecc), in un disegno preciso con sue regole, anche in relazione al tempo che scorre. Un contenitore che si deve conoscere molto bene e tenere ben presente per potersi permettere il lusso di "divagare", cioè di esplorare con libertà artistica (i colori nascosti, le possibilità armoniche ecc.). con "resa" immediata e "spontanea" (improvvisata) delle possibilità nascoste, che magari non appaiono ad una lettura semplicemente "fedele". Ma improvvisare non è inventare lì per lì, o andare a braccio. Improvvisare è una cosa molto vasta, che mette in gioco molto: è attingere a tutta la propria esperienza di "vita" e arte, all'interno di un discorso coerente con il testo/partitura. Nel jazz (escluso magari il free), l'improvvisare riveste una funzione fondamentale in relazione agli altri e al tempo: un "qui e ora" che succede in un dato momento, irripetibile e mai uguale, ma condiviso. I jazzisti che suonano ogni sera e ripetono lo stesso pezzo (standard) fanno "soli" improvvisati sempre diversi (e non saprebbero ripeterli), ma agiscono sera dopo sera dentro un contenitore preciso. Nel cinema non è molto diverso. Il contenitore punto di riferimento non è solo il copione, ma il "focus" dell'interpretazione, il "sentimento" di una scena, in rapporto al "tono generale" del film. E questo esplorare diverse possibilità è responsabilità principale del regista.

Girando poche scene al giorno, la "trovata improvvisa" di un attore può sembrare geniale lì per lì, ma è solo un frammento impressionato per sempre sulla pellicola, che deve fare i conti e stare in equilibrio con le sequenze che lo precedono e che seguono. Quindi ogni sentimento o variazione che avviene sul set va valutato bene, in rapporto al film intero, *unicum* che scorre in un'ora e mezza. A mio avviso, bisogna lasciare sempre la porta aperta anche all'improvvisazione "controllata" affinché sul set succeda qualcosa, lì ed ora, confidando sulla mdp che cattura sempre una verità. La verità è la cosa più importante per un film. L'abilità di un regista è preparare attori e tutto il resto a far apparire una verità. Le "bugie" (intese come

scelte a tavolino, ideologiche, citazionismo, tecnicismo e mancanza di pathos) si vedono chiaramente. Contemporaneamente, bisogna stare altrettanto vigili per non perdere il sentimento più generale del film nel suo complesso. In una parola la “vita vera”. Ecco, ogni espressione artistica ha un qualcosa, un “qui ed ora” che è la “presenza” che rende la “performance” viva e naturale. Quando si è fortunati succede naturalmente. Ma succede più facilmente se si ha disciplina. Per questo, se ho attori veri, prediligo fare pochissimi ciak, che poi si stancano e qualcosa della vita si spegne: tutto diventa (magari anche buono), ma tendenzialmente “meccanico”. Il regista ha il compito di creare e proteggere le condizioni perché questa sintesi (la vita) appaia. Il copione (testo) segna in fondo solo la mappa del tesoro, ma il tesoro è un'altra cosa.

6. Quanto pesa l'omogeneità linguistica degli attori sul prodotto finale? Mi spiego meglio: se un attore o un'attrice non sono sardi, lei chiede loro di imparare la lingua in modo che possano recitare in sardo e dare l'illusione che tutti parlino la stessa lingua?

Tengo sempre presente la mia formazione musicale. Una lingua è prima di tutto un suono, un suono che interagisce con altri suoni, con musiche e immagini: un suono che “si vede”. Il punto non è la provenienza degli attori, non ha nessuna importanza se gli attori siano sardi o no, perché in Sardegna, con la ricchezza linguistica che ha, se in scena avessi “parlanti perfetti nella loro lingua” ma provenienti da zone differenti (ad esempio, un attore campidanese e un barbaricino e un gallurese) che dovessero interpretare personaggi attigui o parenti dello stesso paese, sembrerebbero drammaticamente stranieri l'uno all'altro: il suono d'insieme sarebbe disastroso. È lo stesso effetto straniante che avrei con un italiano, un inglese o francese che “imparano” le battute in sardo per il film. Il comune denominatore sonoro/linguistico è fondamentale. Racconta moltissimo del personaggio. In *Disamistade*, *Bakunìn* e *Disegno di sangue*, ho usato come base comune l'italiano. Anche talvolta con innesti che però non superavano un'esclamazione, una battuta. Ho anche fatto errori. Nel mio primo film (*Disamistade*), ho pagato caro per inesperienza il fatto di avere accettato da alcuni attori non sardi una lieve inflessione nella cadenza, una sporcatura di “accento”. Errore. Errore fatto in buona fede: indotto dalla scrittura che era una traslitterazione di testo (dialoghi) scritti da me

originariamente in sardo e riscritti in italiano da un poeta assoluto come Roberto Roversi. Pensavo che un leggero accento avrebbe aiutato le parole a mimetizzarsi con i suoni d'ambiente e ad aderire meglio al contesto (se non sbaglio, l'accento più marcato è presente solo nel personaggio di Dapporto che parla per metafore/detti sardi/tradotti in italiano poetico).

Ma si commette un errore più grande se si pensa che la lingua, da sola, intesa come suono e significato delle parole, basti a dare il sapore e la verità di una cultura e di una terra: la lingua per me è un'insieme di segni, oltre alle parole, è lingua il modo di muoversi nell'ambiente, il modo di usare le mani, i gesti, il modo di parlare, ecc. La scelta di usare una lingua in un film è quindi un fatto serissimo, che necessita molto rigore. Ad esempio, in Sardegna, con le varianti che ci sono da paese a paese, può essere molto complicato; per quanto mi riguarda, non ci si può fidare che "fuori" dalla Sardegna, se sottotitolato, passi indenne, "suonando" comunque sardo. In ogni caso, per me la lingua dipende sempre dal "testo", cioè dalle necessità di messa in scena di un testo. E questo condiziona prima di tutto la scelta del cast. Se metto in scena un "pastore" che, accusato di omicidio, scappa con un gregge sulle montagne e poi diventa bandito (De Seta), sarebbe preferibile far recitare un pastore-attore che impiega la sua lingua - cioè l'armonia significativa fra gestualità e suono. Oggi sarebbe meglio che recitasse in orgolese, perché allora, cioè fino a una decina di anni fa, non si poteva per consuetudine produttiva (infatti, come in De Seta, il film è doppiato in italiano). Se invece ho un copione "scritto" che parla di un re pastore che complotta per il trono, cioè ho un testo che arriva da un pensiero profondo che esprime nella scrittura un travaglio speculativo interiore uno sguardo riflessivo sul mondo, filosofico, ho necessariamente bisogno di un "interprete" cioè di un attore "vero", uno che con grande sacrificio di decenni di "mestiere dell'attore" ha un "controllo" emotivo e fisico della recitazione e dosa gli effetti a richiesta. Perché non posso mai prescindere dalla "natura" del testo, e un testo complesso si porta dietro l'esigenza di una tecnica necessaria ad esprimerlo, e soprattutto, per dare emozione e vivere in scena, necessita di un "lavoro di attore" non indifferente. Poi la naturalezza della recitazione dipende dal regista e dalla maestria degli interpreti, ma questo è un altro discorso.

Suono, intonazione: verità. Per gli inglesi, gli americani e anche per i francesi, tecnologicamente all'avanguardia sull'impiego del suono al cinema, il controllo degli accenti e delle inflessioni è fondamentale, è un dogma. Se in film con attori gallesi,

indiani e americani, tutti anglofoni, al regista fosse sfuggito il controllo sugli accenti, anche se non capissi una parola d'inglese, sentirei dissonanze fastidiose e fuorvianti.

7. Lei acquisisce i suoni, e quindi anche le voci degli attori, in presa diretta?

Normalmente sì. Ho registrato suoni fin da giovanissimo, prima come musicista, e successivamente come etnomusicologo e fonico, al teatro - con Eduardo, Bene, Gassman - e al cinema, in oltre quaranta produzioni dei più svariati generi, dalla commedia ai film di guerra, e con grandissimi registi italiani come Comencini, Monicelli, Tornatore, Leone, ecc. Vengo quindi dal "culto" del suono e conseguentemente della presa diretta. Mi considero principalmente "un cineasta", cioè uno che deve mediare tra forze altrettanto determinanti per la riuscita di ogni "ripresa" di un intero film. Se durante le riprese di una scena complessa, con molte comparse, cavalli ecc. di un film ambientato nell'Ottocento, passa un aereo che copre i suoni, io non do lo stop e non rifaccio la scena. So che a quel suono si può rimediare, al visivo no. Se invece sto girando un dialogo intimo, dove ho bisogno che sgorgi un'emozione vera e dove il "pezzo di vita vera" che si è costruito con fatica con l'attrice, e l'emozione che lei concede al prezzo di un suo turbamento, questo non lo posso rifare o peggio "doppiare"; ho bisogno del "suo" suono, e se passa l'aereo rompe un incantesimo, e se l'attrice è brava (cioè è "vera") lo stop lo dà prima lei.

8. Gli attori sono liberi di improvvisare a partire dal copione o devono attenersi rigidamente alle battute scritte?

Ho già risposto (*si veda la domanda 6*).

9. La recitazione di alcuni attori - in particolare di quelli non professionisti - risulta un po' "caricata" sul versante linguistico. La forte caratterizzazione in chiave regionale è ricercata oppure ha lasciato libertà di interpretazione agli attori?

Qui si ritorna al tema proposto alcune domande prima. In parte ho già risposto. Il grosso del lavoro, il delicato momento del fare un film per un regista si mette a fuoco molto nella ricerca e nell'individuazione del cast. C'è una parola

inglese che individua precisamente quello che noi chiamiamo “personaggio” e che restituisce molto meglio il senso di questa ricerca: il ruolo, il personaggio da interpretare, si chiama *character*. Nella fase del casting, i “caratteri”, cioè l’insieme delle caratteristiche fisiche e umane (e interpretative) e le “parole/suono/recitazione”, trovano “carne e ossa” in cui incarnarsi. Se ho lavorato con “mano felice” al cast andando in profondità (anche con dei provini), una parte del film trova la sua collocazione naturale per i “caratteri”. Una volta che il “carattere” è affidato, io devo solo creare le condizioni affinché si manifesti la vita e quel “carattere” si esprima al meglio.

Nel caso di attori sardi, cioè nati e vissuti in Sardegna, nella scelta agisco secondo il testo che devo mettere in scena. Ci sono ruoli che richiedono un’aderenza di gesti e allora si passa oltre a vizi di fonetica o a scorie di recitazione “filodrammatica”. Altri ruoli emotivi invece obbligano ad un controllo più forte dell’insieme del *character*. Ma siccome lei mi sta chiedendo un discorso specifico in relazione al *Il figlio di Bakunin*, cerco di fare mente locale. Per inciso non amo rivedere i miei film, se posso lo evito: di un film si rivedono tutti gli errori, e se siamo onesti tutti gli errori vengono sempre a galla, e non è mai piacevole. Quindi non avendo visto il film di recente cerco di ricordare: in quel film, in aderenza allo spirito polifonico del libro, ho accarezzato l’idea di chiamare il maggior numero possibile di attori sardi. Un atto “ideologico” o di “generosità” non lo so. Sicuramente questo “miscuglio” di attori di provenienza molto diversa ha fatto emergere dei problemi che non sempre sono stati risolti felicemente. Forse un’omogeneità avrebbe reso tutto più fluido in termini di recitazione, ma forse non avrebbe restituito quell’impaccio naturale che hanno di solito le persone del popolo quando vengono “intervistate”. Quello di cui sono sicuro è che la scrittura di Sergio contiene già in maniera molto precisa e vincolante il *character* dei personaggi; la scrittura per Sergio era una cosa seria che costava molta fatica: non c’era nulla di “spontaneo”, era un duro lavoro di lima, e lui era capace di limare una pagina, una frase, per settimane e mesi prima di licenziarla. Essendo in piena sintonia con lui su una scelta artistica “a monte”, aderire alla sua morale popolare per me è stato naturale. Sergio ha una scelta e aspirazione ad una scrittura (per me un cinema) “popolare” che non vuole dire basso o rozzo o di bocca facile, ma popolare nel senso nobile del termine, leggibile, semplice, una scrittura quasi “dal popolo” e che racconta un popolo. Essere leggibili da molti, a varie profondità, cioè essere semplici è tutt’altro che facile,

bisogna lavorare molto duramente. Spesso ci vuole nel cinema una grande dose di artificialità e finzione per essere semplici. Così, l'idea di coinvolgere persone di diversa provenienza ed estrazione come quelle raccontate nel libro, ha comportato un lavoro molto molto duro per "armonizzarle" fra loro, ma mi sembrava la cosa più giusta da fare e un rischio da correre.

10. Da cosa è dipesa, invece, la decisione di doppiare altri interpreti (la farmacista, il maestro, il musicista dell'orchestra di Cappelluti, ecc.)?

Banalmente talvolta è passato un aereo, e non si poteva ripetere, talaltra invece la recitazione era "scissa". Cioè la fisicità, il movimento, la "faccia" erano magari giuste e funzionava, anche l'intenzione corporea funzionava, ma il "suono" cioè l'intenzione di quello che l'attore diceva non "suonava", non restituiva la verità, cioè l'emozione contenuta nel testo. Assistiamo anche troppo spesso a film, anche sardi, dove l'attore preso dalla strada, giustissimo nei gesti, che magari appartengono alla sua vita reale, e adatto fisicamente al ruolo, ripete il testo alla perfezione, ma sentiamo che gli manca qualcosa. Quelle parole non hanno "intenzione", non sgorgano da dentro, non hanno "lievitato" né hanno trovato "casa", non ne ha fatto esperienza, né vivono dentro di lui – come ci si aspetta che avvenga con un attore professionista. Questo tipo di recitazione senza "intonazione" ad un orecchio sensibile suona irrimediabilmente "stonata". Questa "stonatura" crea un disagio impercettibile negli spettatori, che non riescono ad abbandonarsi totalmente alla visione del film che scorre davanti ai loro occhi. Come per una poesia di Quasimodo recitata da un bimbo di dieci anni, siamo noi che evochiamo l'emozione, non Quasimodo attraverso il bambino.

Ritornando alle domande precedenti: nel testo di *Bakunin* ci sono dei brani che un regista può far interpretare a un attore qualsiasi – sia esso preso dalla strada o dalla filodrammatica guspinese – dandogli la libertà di esprimersi secondo la sua arte. Invece altri brani del testo non si possono toccare. Quindi, visto che non sono un talebano, io penso che la cosa più importante non sia il "rigore per il rigore" (che piace tanto a certa critica), sia prima di tutto far funzionare il testo per il pubblico, e di conseguenza per l'autore. Io faccio il cinema: cioè devo costruire l'emozione e "far funzionare" il tutto cinematograficamente, e quindi conoscere il "contenitore" del cinema, cioè il mestiere, aiuta molto. Forse non tutti hanno questa visione ma per

me il doppiaggio non è qualcosa di estraneo, è una delle tante possibilità del cinema: senza distrazioni della scena ci dà il controllo sonoro sulle emozioni. Di conseguenza, non mi sono “chiuso” nel dogma della presa diretta, anzi per me è stato più giusto prestare le voci a questi *character* sardi, usando attori di mestiere che ho diretto in sala di doppiaggio (in tanti anni di mestiere fonico, a me molto familiare), come se fossero sul set, piuttosto che tradire i *suoni* di Sergio.

11. Che definizione darebbe dei termini “espressionismo” e “mimesi” (entrambi utilizzati in ambito linguistico)?

Il mio lavoro, che è anche quello di Atzeni, è più di mimesi nel senso classico che si dà al termine, cioè imitazione/reinvenzione della realtà. In particolar modo, è una costruzione di mondi possibili a partire dallo studio e dalla conoscenza oggettiva della realtà vera e della natura che ne è il fondamento: una creazione artistica. Cioè finzione artistica per restituire visione più vera del vero.

12. Si trova d'accordo con la definizione di Michel Chion, secondo il quale il cinema è per sua natura vococentrico, e in particolare verbocentrico? Quanta importanza riveste, secondo lei, la parola nel film?

La risposta ha due facce della medaglia. La parola (significato), come nota bene Chion, per molti decenni ha preso il sopravvento nella fruizione cinematografica e anche nell'analisi verbocentrica (significato) da parte della critica, di un film. Dall'altro lato, la parola come suono, cioè il dialogo, è privilegiata nella fruizione fisica di un film.

Provo prima a soffermarmi, anche tecnicamente, sul suono generale di un film. Soprattutto in Italia, se esaminiamo il tema da punto di vista sonoro: in parte è dovuto alla lunghissima tradizione del doppiaggio (in Italia specialmente, siamo i migliori al mondo, ma tutti i paesi hanno sempre “praticato” il doppiaggio), che, per contro, ha permesso a tanta gente di vedere, godere e “sentire” più vicini tanti capolavori del cinema (anche perché “re interpretati” da “veri attori”). Si è quindi andato a stabilire un “livello” di pressione sonora a cui il pubblico è abituato che mette al centro la parola sentita “chiara” rumori sullo sfondo e musica usata “alta” e solo se non ci sono parole.

Ma Chion intende anche dal punto di vista del *verbo*, cioè del significato (mi pare di ricordare, ma sono passati quindici anni dal suo saggio - anni luce nel continuo evolversi delle tecnologie - saggio che divorai allora, per dovere, perché non amo leggere studiosi e critici) e si riferiva anche e soprattutto alla “costruzione drammaturgica” del film affidata al parlato del film come dominante in termini di percezione dell’esperienza filmica. La “parte letteraria” appare vincente rispetto allo “specifico cinematografico” nella “massa” di produzioni di mercato: cioè sono le parole, “quello che si dice” che fa andare avanti il film che racconta la storia. Non più la concatenazione di immagini oggettive come nel cinema muto. La drammaturgia è spesso costruita su poche azioni intelleggibili (ad esempio, due persone che camminano in giro per la città o chiuse in un ascensore) e quindi la parola è necessaria per spiegare tutto o quasi dei sentimenti e interazioni tra i personaggi e più in generale per far procedere una storia, oltre a quello che passa sullo schermo. È il primato della “parola significante” che rispetto al cinema muto ha sostituito nella percezione il complesso dinamico della fruizione di cinema: che come “essenza” è fatto del rapporto tra immagine e suono - e per me che vengo dalla musica il cinema è fondamentalmente e “idealmente” così, ma su questo tema del rapporto immagine suono ci lavoro da tempo. Un esercizio che faccio fare ai miei alunni alla Sapienza è vedere alcuni film, capolavori assoluti di Bergman, Renoir o Melville, senza suono: spesso l’essenza della storia non scompare, si percepisce bene, e diventa come riscoprire l’idea di partenza del film, la sua essenza, che talvolta potrebbe essere sintetizzata in metà del tempo. Ma moltissimi film non superano il test: senza le parole vanno avanti a fatica oppure non raccontano nulla. Senza essere talebani non c’è un meglio o un peggio, ma ci sono film nei quali la parola ben scritta e recitata bene è un elemento di grande godimento espressivo. Ma, ripeto, siamo prima di tutto “cineasti” - poi forse anche “autori” - e il nostro lavoro si fa prima di tutto per il pubblico. Se mettiamo in scena una storia che ha nel dialogo e in quello che si dice una sua importanza primaria, da cineasti abbiamo il dovere di fare capire al pubblico anche con le immagini, altrimenti si perde il filo e l’atmosfera che si è costruita va a ramengo: non c’è scusa che tenga - limitazione tecnica, recitazione introversa da attore cult/off, ecc; se le parole sono importanti per la storia, gli attori devono farle sentire e vedere anche quando sospirano o parlano sottovoce. Con gli attori di professione è più facile controllare gli effetti: ho lavorato per anni con Eduardo, e la sua voce giungeva sempre chiara (e intonata) fino al loggione. Oggi per fortuna

l'evoluzione delle tecnologie ci consentono una co-presenza di immagini e suoni, musiche diegetiche ed extradiegetiche insieme con flussi di parole, e tutti gli elementi hanno la loro importanza, una tavolozza simultanea in cui il prevalere di uno non soffoca l'altro. Basti pensare al lavoro di cineasti come Scorsese, Tarantino, o del nostro Sorrentino: una serie di piani sonori incredibilmente co-presenti, e in continuo movimento dinamico ed emotivo sincrono con le immagini. Cosa sarebbe capace di regalarci oggi Welles, il quale ci ha trasmesso tanto in termini di immagine e suono - basti pensare a *Othello* - o De Seta, Fellini, ecc. Quindi *Bakunin* oggi suonerebbe senz'altro diverso.

13. Riporto un frammento di una intervista rilasciata ad Antioco Floris:

“Ciò che mi aveva affascinato era la struttura del testo in quanto offriva la possibilità di costruire una polifonia” (Floris 2001: 116-17). Prima di tutto, si riconosce ancora in questa affermazione? Il termine “polifonia” è mutuato dal linguaggio della musica, oppure è usato come sinonimo di “pluridiscorsività”, una delle caratteristiche del genere del romanzo secondo il teorico russo Michail Bachtin (*Estetica e romanzo*, Einaudi, 1979)?

Ambedue i significati convivono. Per semplicità ho usato polifonia inteso nei due sensi: nel senso musicale, un insieme di *voci*, ognuna con una sua linea melodica anche apparentemente dissonante (principalmente ognuno dei personaggi racconta prima di tutto un ricordo che lo riguarda in prima persona, racconta un pezzo della sua vita, e in questi ricordi appare la figura di Tullio Saba, talvolta di sfuggita, talvolta al centro della scena e/o nell'interazione diretta con il personaggio). Questa molteplicità di punti di vista concorrono insieme (cioè suonano, anche in dissonanza) a definire un personaggio, un tragitto nella storia, condivisa, recente della Sardegna. Non la Storia degli storici ma la storia che attraversa tante vite diverse nel suo svolgersi e dà forma di racconto orale a un epos “popolare”, ad un tragitto possibile tra i tanti. Questo è ben chiaro in termini di “specifico cinematografico” nell'apertura del film (e ribadito nella chiusura): la MDP scova una storia tra le tante che ci sono i città, non La Storia con la S maiuscola, ma una storia quotidiana come ce ne sono tante, a per certi versi emblematica come sono tutte le storie vissute dalla gente vera. Ed è una storia fatta di contraddizioni e discrepanze

come le storie normali, dissonanze e assonanze (pluridiscorsività) a creare un ritratto possibile, a suo modo coerente, dove convivono verità e bugie e pur apparendo un unicum, il tempo (o la “nostalgia” di un “tempo”, che è il vero protagonista ultimo del testo) che nel ricordo degli umani tutto confonde, amalgama e tiene insieme.

14. A un certo punto, entra in scena un personaggio che parla solo sardo:

Bannedda. L’inserimento della “bruscia”, anonima e solo citata in Atzeni, ma soprattutto la scelta di riservarle una parte parlata in sardo abbastanza consistente costituiscono un novità rispetto all’opera di Atzeni. Perché Cabiddu ha voluto dare voce a quella donnina che secondo il giudice mentiva? Che funzione svolge la deposizione di Bannedda nell’economia del racconto? E perché si esprime in sardo in un’aula di tribunale, luogo dove si dovrebbe osservare il maggiore rigore comportamentale e linguistico?

Questa scelta è stata una scelta di orgoglio e un omaggio alla mia terra. Mi spiego: la scelta della lingua è stata principalmente quella di aderire alla scrittura di Sergio, ma scavando nel sottotesto che in Sergio è “molto complesso ma molto chiaro”, fatto di rimandi e assonanze ecc. ci sono cose. Tecnicamente lui usa un italiano perfetto, aderente ad un parlato quotidiano (è un libro di interviste) con libertà di costruzioni linguistiche, grammaticali, lessicali imbevute di sardo. Bisogna qui tenere presente che Sergio ha tradotto *Texaco* di Patrick Chamoiseau uno scrittore creolo che lo ha molto influenzato rispetto alla ricchezza di un mix di lingua dei dominatori e dominati schiavi africani. Il film quindi è naturalmente in italiano, ma in questo passaggio avevo l’occasione di giocare un riscatto, marcare una distanza proprio a partire dal sottotesto di Sergio. La testimonianza del giudice, che rievoca il processo a Tullio e compagni, racconta di una comunità intera che mente sapendo di mentire per depistare e costruire false prove, per proteggere i suoi membri: qui Sergio dà conto dei due codici di “sentire la giustizia” in conflitto tra loro. Il mio problema era come trasporre questa profonda verità, questa “differenza”etica. C’era da sottolineare il concetto di una comunità che vive un’incomprensione profonda e non condivisione di codici giuridici, tra la percezione di cosa è giusto da parte del “popolo” (“giustizia”popolare) e la legge (lo Stato), ho

risolto (credo profondamente fedele e dentro la ricchezza nascosta del “testo”) con una frattura linguistica decisa affidata ad un “personaggio” della tradizione, la bruschia, figura riconosciuta come detentore di saperi comunitari, che qui dà voce nella sua lingua a tutta una comunità che si muove come un corpo unico. La sua azione ha significato maggiore proprio perché la scena è ambientata in un luogo istituzionale dove si amministrano leggi “italiane”. La scelta di non usare sottotitoli ma una traduzione approssimativa, “in diretta”, aumenta l’effetto di estraneità.

15. Tullio Saba si esibisce nei matrimoni proponendo alcune canzoni della tradizione sarda: Cuccu Meu e Sa bellesa de Clori di P. Mossa. Quando invece finge di corteggiare la “bella” Edvige Zuddas canta in inglese, e trascrive la pronuncia del brano (*God bless the Child*) in una ortografia non proprio ortodossa. Da dove nasce la volontà di riprodurre i suoni della lingua inglese in una veste fonetica “rivisitata”? E perché Tullio Saba non canta *Me and My Gin*, canzone citata come “sua” nel XXIV capitolo del romanzo?

Mi sembrava giusto mettere in scena un corteggiamento a “serenata”, elemento che mi consentiva di far sentire lo spettatore partecipe del “cambiamento” del dopoguerra. È evidente nei vestiti e nella musica. Tullio incontra la musica americana e se ne invaghisce. È vero che una canzone inglese è citata nel libro, ma la musica di *Me and My Gin* era solo nella testa dell’autore. Ho preferito usare uno standard jazz molto orecchiabile e riconducibile immediatamente alla “scoperta di un nuovo mondo/musica” da dopoguerra anche in Sardegna. Racconta però anche l’apertura di Tullio alle musiche e alla cultura che arrivava dall’America, la sua apertura e voglia di conoscere, la curiosità per il mondo oltre il mare. La pronuncia trascritta è banalmente la “prova” evidente che non conosce l’inglese, ma non si ferma, assorbe la nuova cultura, e la canta ad orecchio. Personalmente è un mio omaggio a Sergio e al Gong, un locale in Castello a Cagliari dove da ragazzi ci si riuniva per suonare musica rock e country americano. Che c’entra? C’entra! Anche qui la mia scelta è solo apparentemente arbitraria e “personale”: cerca semplicemente di rendere “visibile” qualcosa che implicitamente c’è anche in Sergio. Quando si studia Atzeni bisogna rifarsi ad un sottotesto sempre evidente, a volerlo vedere, nella scrittura di questo autore così fondamentale per la letteratura della

Sardegna, fondamentale perché mescola le carte e attraversa i confini, salta tra alto e basso, creando una cerniera tra una cultura tradizionale sarda autoreferenziale e quella che potrebbe essere la cultura “moderna” della Sardegna. In tutta la produzione di Atzeni, a mio avviso, la componente onirica e fantastica, la dimensione della favola è parte imprescindibile: sarebbe un errore mortale pensare una sola pagina di Sergio come “realistica”. Atzeni è capace di attraversare continuamente, con sentimento veramente popolare, il confine del “tempo” e della Storia, con la S maiuscola, per usare tutti gli elementi adatti che “risuonino in noi” e concorrano a raccontare le storie e l’epos. Provo a spiegarmi: al Gong provavano i complessini alla fine degli anni ’60 e primi anni ’70. Complessini che facevano “le piazze” ripetendo le cover da hit parade ma suonavano anche canzoni di Beatles, Dylan e altri. Non conoscendo l’inglese, trascrivevano ad orecchio le parole così come si pronunciavano e le cantavano con grande pathos. Come il “basco alla francese” di Tullio, che non è un dettaglio eccentrico né una descrizione oggettiva del suo abbigliamento, ma cosa ben più importante (sognante); è un elemento che rimanda direttamente al basco di Che Guevara, un mito della nostra giovinezza, che nel film rappresenta un “ideale” di purezza e di giustizia.

16. Quanto ha influito la nascita della Sardegna Film Commission sull’impiego delle varietà di lingua sarda al cinema? E quanto ha inciso la legge regionale 26/97 (Promozione e valorizzazione della cultura e della lingua della Sardegna)?

Credo poco. Ancora oggi mi pare che questa istituzione sia in rampa di lancio, con degli obiettivi molto confusi. Ma rispetto alla sua domanda io spero che le leggi non influiscano direttamente. Nel lavoro di messa in scena perso che la lingua sia una scelta che ubbidisce ad esigenze squisitamente espressive ed artistiche: non è né un valore né un pregio di per sé. Se la si usasse strumentalmente per ottenere un finanziamento ad hoc sarebbe la fine. Ci sono prodotti artistici che “naturalmente” devono essere fatti in sardo. Altri no. Forzare la lingua di un film opportunisticamente senza un’esigenza espressiva chiara e sincera ne decreterebbe la “finzione” e sarebbe la morte della lingua stessa.

17. Cosa significa fare un film parlato in lingua sarda, in questo momento

storico? E che significato ha per lei, come regista e come parlante?

Fare un film in sardo non è un pregio di per sé, non è un valore aggiunto. Mi spiego: l'uso di una lingua, come abbiamo visto nelle domande precedenti, in un film dipende a mio modo di vedere dal "testo" e dal tono del film e anche (ma oggi viene molto dopo), dal pubblico che pensiamo di raggiungere. Come ho avuto modo di argomentare nelle risposte precedenti, la scelta di una lingua è legata a ciò che si vuole raccontare. Per raccontare la Sardegna di oggi con una storia ambientata tra la città e la campagna forse la lingua da usare sarebbe più simile a quella della nostra letteratura contemporanea.

Infatti, se prestiamo attenzione al dibattito culturale sulla lingua, (come nel bel libro di Tullio De Mauro e Andrea Camilleri²⁰), è evidente che una categoria centrale nel dibattito sull'italiano contemporaneo, è quella dell'italiano regionale (categoria che in Sardegna viene poco o nulla presa in considerazione!), cioè la lingua impiegata dai nostri scrittori, da Murgia a Fois, da Abate a Soriga. L'avversione a questa definizione me la spiego con l'ostilità istintiva verso la parola "regionale", che sembra una diminuzione di valore, essendo il sardo una lingua e non un dialetto, ma la co-presenza quotidiana dei due idiomi in Sardegna (italiano e sardo, nelle sue tante varietà) genera per naturale evoluzione una nuova lingua, un "creolo" parlato indifferentemente da vecchi e giovani. Dobbiamo infatti tenere ben presente che un film parlato in gallurese per essere capito in campidano deve avere necessariamente i sottotitoli! Capisco che in un tempo di "pericolo" identitario come questo preciso momento storico usare la nostra lingua ha una particolare valenza politica. Se politicamente posso capire e anche in certa misura essere d'accordo, artisticamente "non possum". Mi spiego: in un documentario su una comunità è auspicabile, nel cinema di finzione dipende dalle storie. Nel cinema di finzione la postura di un corpo, come si cammina, i costumi, la scenografia e la lingua (e gli accenti) concorrono a raccontare la storia. Non si può scindere né tantomeno "piegare" un elemento del tutto per scelta ideologica - tralascio qui volutamente i "sottoprodotti" sostenuti da finanziamenti ad hoc per i prodotti in lingua sarda. Ho iniziato da poco a realizzare una miniserie per Rai che ha al centro rapporto tra un padre e un figlio - il primo capitolo, *L'innesto*, su Paolo Fresu e suo padre, è già

²⁰ Camilleri A., De Mauro T. (2013), *La lingua batte dove il dente duole*, Laterza, Roma/Bari.

andato in onda su Rai 3. Essendo la matrice contadina berchiddese e il loro modo di rapportarsi fin dall'infanzia sempre *in limba*, il film è totalmente in berchiddese con sottotitoli. In passato ho realizzato dei documentari etnografici, in due dei quali, *S'ardia e Efis, martiri gloriosu*, impiego totalmente e naturalmente il sardo. Scelta ideologica? Assolutamente no: i personaggi, raccontando dell'Ardua di Sedilo, si esprimono con una ricchezza molto maggiore nella loro lingua materna. Non sono quindi né favorevole né contro: penso sia un elemento preziosissimo che "ha significato" nel film adatto, quindi da usare con competenza ed estremo rigore. Per rigore ideologico e morale, e per un gusto per il suono come spiegavo prima, se devo fare una scena "significante" con un vero dialogo che esprime sentimenti e concetti non mi sognerei mai di "far parlare" in sardo un personaggio che non abbia la padronanza della lingua, ma che semplicemente la mandi giù a memoria (questo può funzionare al massimo solo come "battute di colore" cioè per una due parole estemporanee).

18. Quanto la scelta del sardo (e dei sottotitoli) influisce sulla fruizione del film?

Bisogna distinguere, generalizzare non aiuta a capire. Come abbiamo visto sopra, la scelta di una lingua è data per me dal testo-guida (cioè da tipo di storia che si vuole raccontare). E in secondo luogo dal "genere" di film, cioè dal "tono", e infine dal pubblico a cui il film deve arrivare. Nel cinema industriale, che si rivolge idealmente al grande pubblico e tenta di raggiungere più gente possibile (sale italiane, TV, DVD, ecc), fino a pochi anni fa l'uso del sardo era impossibile per motivi di ordine produttivo e commerciale. Oggi con il crollo verticale del pubblico cinematografico, con la "morte" molte a volte annunciata e ora visibile del cinema consumato principalmente nelle sale, con un pubblico variegato e popolare, è emerso un pubblico più colto, più attento alla qualità, anche sonora di un film: il doppiaggio perde terreno a favore della "aderenza voce-volto". Quindi oggi un film sottotitolato non è un caso straordinario. Il pubblico più accorto apprezza comunque l'opera. In televisione, dove il pubblico è popolare, cioè rappresenta un po' il pubblico che affollava le sale fino agli anni Novanta, il film con sottotitoli fa fatica a passare. Ovviamente, se il film per testo e tono è "serenamente" in sardo, viene trasmesso anche in TV. Se la ricchezza della lingua è parte della storia, non

deve essere doppiata per andare in TV. Non ho dubbi che il film funzioni “espressivamente” solo così, a patto di lavorare con rigore alla riduzione e soprattutto all’adattamento, cioè alla ri-scrittura del film nei sottotitoli. Soprattutto nella traduzione in lingue estere, serve lo stesso lavoro come per un libro: va interpretato il testo e restituita tutta la forza poetica.

Ovviamente il problema che abbiamo toccato si pone solo per la fruizione italiana del film. All’estero, dove c’è un’abitudine consolidata a vedere i film in lingua originale con sottotitoli, il problema semplicemente non si pone.

19. Chi è il pubblico dei suoi film?

Un pubblico variegato, popolare. Ma quando penso a un film mi pongo sempre dalla parte di un pubblico che riunisce persone di diversa estrazione.

20. Esiste un cinema sardo? Se sì, come lo descriverebbe e quali caratteristiche metterebbe in risalto?

Come ogni forma o movimento riconoscibili in base a una serie di caratteristiche condivise, ci dovrebbero essere elementi stilistici e tecnici che distinguono esteticamente il prodotto artistico sardo. Non mi pare che si possa riscontrare nel cinema fatto in Sardegna niente di paragonabile al Neorealismo, alla commedia all’italiana, al genere spy ecc. Non c’è nella scrittura e tantomeno nel cinema. Dovrebbe, anzi, far riflettere la forzatura sottintesa che nel cinema ambientato in Sardegna esista uno “specifico sardo” quasi come categoria estetica, o sottogenere. A me pare che si dovrebbe parlare più di cinema ambientato in Sardegna.

21. Pensa che l’uso del sardo al cinema possa favorire il recupero della lingua da parte di tutte le categorie e le generazioni di parlanti?

Ritorno per semplicità alla musica: un fatto incontrovertibile è che la musica sarda è una delle punte più ricche nel panorama del Mediterraneo. Da cosa deriva questa ricchezza? Tanti studi sulla musica sarda dimostrano una sorta di diversità:

se prendiamo, ad esempio, i canti della settimana santa, notiamo differenze sostanziali da paese a paese. Semplificando grossolanamente, si usa dire “la musica sarda”, considerandola un qualcosa di unito e circoscrivibile, mentre invece le tradizioni musicali cambiano, e questo dipende dalle innumerevoli influenze che abbiamo avuto. L’isolamento cui erano costretti i paesi acuiva queste diversità, perché ogni paese, in antichità, viveva come in un piccolo microcosmo ed ogni villaggio era quasi autosufficiente, e questo ha fatto sì che si sviluppassero modi e tradizioni propri di ciascun paese. Nella musica questo è molto evidente, e lo studio di queste varietà ci rende consapevoli che è proprio dalle contaminazioni, rielaborazioni e diverse influenze che nascono la ricchezza e l’originalità. Insomma, per quanto riguarda la musica nessuno si offende se si afferma che la Sardegna è “meticcica e bastarda”. Ma ciò che è avvenuto in ambito musicale ha interessato anche la lingua, il ballo e i costumi tradizionali: le tante influenze provenienti da altri mondi e stratificate in diversi luoghi hanno generato musiche e lingue diverse. Naturalmente per me questo è molto interessante: se l’elemento musicale è di una ricchezza e varietà stilistica straordinaria da affascinare il mondo, perché non potrebbe esserlo anche un’arte giovane come il cinema?

22. Che ruolo ha il cinema nella trasmissione e nella tutela della lingua sarda?

Sicuramente nel lavoro di ricerca e nei documentari l’uso di una lingua che aderisce ed è espressione diretta di quello che si racconta e si vede è fondamentale. La circolazione e la diffusione di questi prodotti possono sicuramente facilitare la trasmissione della lingua. Alcuni anni fa ho fatto un lavoro puramente documentaristico che mirava alla costruzione di un repertorio delle diverse parlate sarde, una ricerca condotta in *team* con il professor Giulio Paulis e diversi antropologi. Attraverso un corpus di oltre quattrocento interviste a persone anziane ultrasessantenni, una per ciascun paese della Sardegna, ci si è posti l’obiettivo di immortalare la ricchezza della lingua sarda. Ognuna delle persone intervistate racconta un episodio della propria vita, con una rara dote narrativa. Per le storie di fiction, invece, avere una visione teleologica, accademica, che vede il cinema sardo

che si realizza appieno solo quando si fanno i film in sardo, è molto pericoloso. Artisticamente pericoloso e autoreferenziale. La scelta “etnica” del sardo puro come caratteristica stilistica è una forzatura, che crea una scala di valori autoreferenziali e porta un film a un'incomunicabilità sostanziale. Del problema della lingua sarda molto di moda oggi tutti ne parlano, spesso in modo molto strumentale e accademico. In Sardegna, siamo bilingui nel migliore dei casi, e dovremmo partire da qui. C'è molta demagogia e la mia impressione è che la lingua sarda pochi la parlano come prima lingua. Una lingua è viva se serve, e per esistere la si deve parlare come naturale elemento della comunicazione interpersonale; l'uso nella quotidianità può essere auspicabile come ricchezza, ma è una cosa difficilissima da ottenere o da controllare per legge con un intervento pubblico.

Mi sembrano velleitarie le politiche che investono soldi in azioni di recupero o in iniziative saltuarie, come un film programmaticamente scritto in sardo. Mi sembrano dannose, poco credibili e perdenti in partenza. Il cinema che ha usato il sardo come lingua naturale in determinati prodotti, cioè quando era necessario, ha dimostrato che ciò non comporta necessariamente un gap comunicativo. Finanziarlo solo per la lingua sarebbe un enorme discrimine verso un prodotto artistico, parimenti significativo per la cultura della Sardegna, che usa l'italiano o l'inglese. Al giorno d'oggi, c'è una diversa consapevolezza nella popolazione giovanile, soprattutto nelle zone interne. Sono tantissimi nella musica (coro a tenores, organetto, ecc) i giovani che seguono i vecchi, e che vogliono imparare da loro. Lo sforzo che fanno di ricordare, di cantare in modo tradizionale, è molto interessante. Questo fa ben sperare che tutto rimanga in uso, cioè vivo, e che non si perda la tradizione. La memoria è un trampolino per il futuro, ma serve se la si sa usare, non semplicemente riproporre. Per me musicalmente è anche molto consolante, ma non basta: diventa una ricchezza solo a patto che si usi questa base culturale (anche tradizionale) formidabile per “incontrare” altre culture e, grazie alle influenze esterne, si inventa qualcosa di nuovo. Ho fatto un lungo lavoro a partire da questo concetto (*Sonos 'e memoria* e poi *Passaggi di tempo*): la tradizione è avere qualcosa alle spalle, un dono da offrire al mondo; è un'opportunità per spiccare un volo più in alto. Se non ci si apre e ci si mischia contemporaneamente al mondo, ai saperi del mondo, l'arroccarsi nella tradizione può diventare una trappola. È come se la lontananza dal continente, ed in certi sensi anche l'esclusione (che in parte anche subiamo per ragioni politiche) dalla vita dell'Italia e dell'Europa, rinforzasse nei

sardi che hanno scelto di rimanere nell'isola una voglia di conservare il più a lungo possibile l'identità di cui la lingua è un aspetto fragile e in "pericolo". Per paura di perderla, erigono l'ultimo baluardo rimasto contro il mondo grande e *spersonalizzante*.

Auspico e mi batto per una cultura aperta al mondo; contrasto ogni scelta etnica che porterebbe un libro, un film, una musica a un'incomunicabilità sostanziale che lo relegherebbe fatalmente a una fruizione dedicata agli appassionati/intenditori, ai circoli di nicchia, come in parte già oggi succede.

Cagliari, febbraio 2014

Bibliografia

- AA.VV. (1985), *Atti del seminario "Cinema e dialetto in Italia"*, in *Bollettino dell'Associazione italiana di cinematografico scientifica*, numero monografico, giugno
- AA.VV. (2009), *Arregulas po ortografia, fonètica, morfologia e fueddàriu de sa norma campidanese de sa lingua sarda – Regole per ortografia, fonetica, morfologia e vocabolario della norma campidanese della lingua sarda*, Alfa editrice, Quartu S. Elena
- AIMERI L. (1998), *Manuale di sceneggiatura cinematografica*. Teoria e pratica, UTET, Torino
- AJELLO N. (2000), "Vite sbagliate nella terra dei servi-pastori", *la Repubblica*, 16 settembre 2000
- ALBANESE R. (1956), "È scomparsa la malaria in Sardegna?", *Le vie d'Italia*
- ALLODOLI E. (1937), "Cinema e lingua italiana", *Bianco e nero*, 4; pp. 3-11
- AMENDOLA A.M. (2006), *L'isola che sorprende: la narrativa sarda in italiano (1974-2006)*, Cuec, Cagliari
- ANGELUCCI A. (2004), *Parlato, lingua, dialetto nel nuovissimo cinema italiano*, in *Lid'O. Lingua italiana d'Oggi*, Bulzoni editore, Roma; pp. 113-117
- ID. (2005), *Il cinema civile non parla italiano: Saverio Costanzo ("Private") e Roberto Faenza ("Alla luce del sole")*, in *Lid'O. Lingua italiana d'oggi* (II-2005), Bulzoni, Roma; pp. 295-305
- ANGIONI G. (1977), "Il reportage letterario di Giuseppe Fiori", *La grotta della vipera*, n° 9; pp. 31-38
- ID. (1997), *Lo straniero e l'ospite in Barbagia nell'opera di Antonio Pigliaru*, in DOMENICHELLI M., FASANO P., a cura di, (1997), *Lo straniero*, Vol. I, Bulzoni, Roma; pp. 199-209
- ANGIONI G., BACHIS F., CALTAGIRONE B., COSSU T., a cura di, (2007), *Sardegna. Seminario sull'identità*, Cuec/ISRE, Cagliari/Nuoro
- ANTINUCCI F., CINQUE G. (1977), "Sull'ordine delle parole in italiano: l'emarginazione", *Studi di grammatica italiana*, 6; pp. 121-146
- ANTONELLI G. (2000), "Sintassi e stile della narrativa italiana dagli anni Sessanta a oggi", in BORSELLINO N., PEDULLÀ W., a cura di, (2000) *Storia generale della letteratura italiana*, vol. XII, Motta, Milano; pp. 682-711
- ID. (2006), *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia*, Manni, Lecce
- ARGIOLAS M., SERRA R., a cura di, (2001), *Limba lingua language. Lingue locali, standardizzazione e identità in Sardegna nell'era della globalizzazione*, Cuec, Cagliari
- ARISTARCO G. (1985), *Uso critico ed estetico del dialetto nel cinema*, in AA.VV. (1985); pp. 24-32
- ARISTOTELE (2008), *Poetica*, Einaudi, Torino
- ARNHEIM R. (1937), "Ma che cosa è questo cinema?", in *Cinema*, II; p. 306
- ID. (1938), "Nuovo Laoconte", in *Bianco e nero*, II, 8; pp. 3-33
- ASSMANN A. (2002), *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria*, il Mulino, Bologna
- ATTILI G. (1977), *Due modelli di conversazione*, in Accademia della Crusca (a cura di), *Studi di Grammatica Italiana*, vol. VI, ottobre 1976; pp. 191-206
- ATZENI S. (1986), *Apologo del giudice bandito*, Sellerio, Palermo
- ID. (1991), *Il figlio di Bakunin*, Sellerio, Palermo
- ID. (1996), *Il mestiere dello scrittore*, in *Sì...otto!*, Condaghes, Cagliari
- ID. (1996a), *Bellas mariposas*, Sellerio, Palermo
- ID. (2002), *Racconti con colonna sonora e altri «in giallo»*, il Maestrato, Nuoro
- ID. (2005), *Scritti giornalistici (1966-95)*, il Maestrato, Nuoro
- AUMONT J., MARIE M. (1996), *L'analisi del film*, Bulzoni, Roma
- AUSTIN J.L. (1974), *Quando dire è fare*, Marietti, Torino
- BACHTIN M. (1979), *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino
- BALÁZS B. (1952), *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Einaudi, Torino

- BALBI M. (1997), "Il figlio di Bakunin: recensione", *Ciak*, XIII, n. 11, novembre 1997; p. 49
- BANDINU B., CHERCHI P., PINNA M. (2003), *Identità cultura scuola*, Domus de Janas, Selargius
- BANFI E., SOBRERO A.A., a cura di, (1992), *Il linguaggio giovanile degli anni Novanta: regole, invenzioni, gioco*, Laterza, Roma
- BANFI E., a cura di, (1999), *Pause, interruzioni, silenzi. Un percorso interdisciplinare*, Editrice Universitaria degli studi di Trento, Trento
- BATTISTI C. (1952), "La lingua e il cinema: impressioni", *Lingua Nostra*, Vol. XIII, 2; pp. 29-34
- BAUMANN T. (2007), *Donna isola. Ritratti femminili nel romanzo del Novecento*, Cucco, Cagliari
- BAZZANELLA C. (1994), *Le facce del parlare. Un approccio pragmatico all'italiano parlato*, La Nuova Italia, Firenze
- ID., a cura di, (2002), *Sul dialogo. Contesti e forme dell'interazione verbale*, Guerini Studio, Milano
- ID. (2002), "Le voci del silenzio", in BAZZANELLA, a cura di, (2002); pp. 35-44
- BEACH J.W. (1948), *Tecnica del romanzo novecentesco*, Bompiani, Milano
- BECCARIA G. L., diretto da, (1994), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Einaudi, Torino
- BENINCÀ P. (1988), *L'ordine degli elementi della frase e le costruzioni marcate*, in RENZI L. a cura di, (1988); pp. 129-194
- BENSTOCK S. (1983), "At The Margin of The Discourse: Footnotes in the Fictional Text", *PMLA*, vol. 98, 2; pp. 204-225
- BENVENISTE É. (1971), *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano
- BERNINI G. (1987), "Si scrive 'non' e si dice 'mica'", *Italiano & Oltre*; pp. 81-83
- BERRETTA M. (1994), *Il parlato italiano contemporaneo*, in SERIANNI/TRIFONE, a cura di (1994); pp. 239-270
- BERRUTO G. (1974), *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, La Nuova Italia Scientifica, Roma
- ID. (1985), *Per una caratterizzazione del parlato: l'italiano parlato ha un'altra grammatica?*, in HOLTUS/RADTKE, a cura di, (1985); pp. 120-153
- ID. (1986), *La dislocazione a destra in italiano*, in STAMMERJOHANN H., a cura di, (1986), *Tema-Rema in Italiano*, Narr, Tübingen; pp. 55-69
- ID. (1987), *La sociolinguistica*, Zanichelli, Bologna
- ID. (1993), *Varietà diamesiche, diafasiche, diastratiche*, in SOBRERO, a cura di, (1993); pp. 37-92
- ID. (1994), *Come si parlerà domani: italiano e dialetto*, in DE MAURO, a cura di, (1994); pp. 15-24.
- ID. (1995), *Fondamenti di sociolinguistica*, Laterza, Roma/Bari
- BETTETINI G. (1996), *L'audiovisivo: dal cinema ai nuovi media*, Bompiani, Milano
- BOLOGNESI R., HEERINGA W. (2005), *Sardegna fra tante lingue. Il contatto linguistico in Sardegna dal medioevo a oggi*, Condaghes, Cagliari
- BOLOGNESI R. (2007), *La limba sarda comuna e le varietà tradizionali del sardo*, Regione Autonoma della Sardegna
- BONOMI I. (1996), "La narrativa e l'italiano dell'uso medio", *Studi di grammatica italiana*, 16; pp. 321-338
- ID. (1997), "La grammatica del parlato in alcuni scrittori contemporanei", in *Norma e lingua in Italia: alcune riflessioni fra passato e presente*, Istituto Lombardo di scienze e lettere, Milano; pp. 167-183
- BONOMI, I., MASINI A., MORGANA S., a cura di, (2003), *La lingua italiana e i mass media*, Carocci, Roma
- BOSCHI A. (1986), "Fuori campo: la voce", *Cinema & Cinema*, n. 47, Anno 13; p. 46
- BRIGAGLIA M., a cura di, (1978), *Gavino Ledda dopo Padre padrone. Il libro, il film, la Sardegna*, Edizioni della torre, Cagliari
- ID., a cura di, (1982/1994), *La Sardegna. I L'arte e la letteratura*, Edizioni della Torre, Cagliari

- ID., a cura di, (1982/1994), *La Sardegna. II La cultura popolare, l'economia, l'autonomia*, Edizioni della Torre, Cagliari
- ID., a cura di, (1982/1994), *La Sardegna. III Aggiornamenti, cronologie e indici generali*, Edizioni Della Torre, Cagliari
- ID. (2008), *Un poeta di paese*, in BRIGAGLIA M., a cura di, (2008), *Il meglio della grande poesia in lingua sarda*, Edizioni della Torre, Cagliari
- ID. (2013), *La sua buona battaglia*, in ONNIS, a cura di, (2013); pp. 21-32
- BRUGNOLO F., ORIOLES V., a cura di, (2002), *Eteroglossia e plurilinguismo letterario. II. Plurilinguismo e letteratura. Atti del XXVIII Convegno interuniversitario di Bressanone (6-9 luglio 2000)*, Il Calamo, Roma
- BRUNETTA G.P. (1970), *Forma e parola nel cinema: il film muto, Pasolini, Antonioni*, Liviana editrice, Padova
- ID. (1977), *Lingua, letteratura e cinema*, in AA.VV. (1977), *Lingua, sistemi letterari, comunicazione sociale*, Cleup, Padova; pp. 331-355
- ID. (1982), *Storia del cinema italiano. Dal 1945 agli anni ottanta*, Editori Riuniti, Roma
- ID., a cura di, (2001), *Storia del cinema mondiale. Teorie, strumenti, memorie*, Einaudi, Torino
- ID. (2003), *Guida alla storia del cinema italiano: 1905-2003*, Einaudi, Torino
- CABIDDU G. (2014), *Tutte le lingue del mondo. Sergio Atzeni fra cinema e musica*, in COCCO/PALA/ARGIOLAS, a cura di, (2014); pp. 195-202
- CAGNETTA F. (1954), "Inchiesta a Orgosolo", *Nuovi argomenti*
- CALARESU E. (2005), *Quando lo scritto si finge parlato. La pressione del parlato sullo scritto e i generi scritti più esposti: il caso della narrativa*, in HÖLKER/MAAß, a cura di, (2005); pp. 81-115
- CALVINO I (1985), "I due mestieri di Primo Levi", *La Repubblica*, 6 marzo 1985
- ID. (2002), *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo futuro*, Mondadori, Milano
- CAMPUS G. (1961), "Banditi a Orgosolo", *Ichnusa: rivista di letteratura, arte, tecnica, economia ed attualità*, v. 9, n. 42; pp. 19-29
- CANE E. (1969), *Il discorso indiretto libero nella narrativa italiana del Novecento*, Silva editore, Roma
- CANESSA F. (2011), "Nel film *Arcipelaghi* ho scoperto il difficile lavoro di riscrittura", *La Nuova Sardegna*, 11 giugno 2011
- CAPRETTINI G.P. (1992), *Semiologia del racconto*, Laterza, Roma/Bari
- CARA A. (1984), "Cenere" di Grazia Deledda nelle figurazioni di Eleonora Duse, ISRE, Nuoro
- CARDONA G.R. (1985), *Comunicazione*, in AA.VV. (1985); pp. 33-38
- ID. (2006), *Introduzione all'etnolinguistica*, UTET, Torino
- ID. (2010), *I linguaggi del sapere*, Editori Laterza, Roma/Bari
- CARLUCCIO G. (1988), *Lo spazio e il tempo: cinema e racconto*, Loescher, Torino
- CARRIERE J.-C., BONITZER P. (1990), *Exercice du scénario*, Fermis, Parigi
- CASELLA P. (2010), "Mereu: «Tajabone, doveva essere un corso scolastico ma ha prevalso il gioco del cinema»", *Il Sole 24 Ore: Domenica24*, 8 settembre 2010
- CASETTI F., DI CHIO F. (1991), *Analisi del film*, Bompiani, Milano
- CASTELLANI A. (1991), "Italiano dell'uso medio o italiano senza aggettivi?", *Studi Linguistici Italiani*, Vol. XVII, fasc. II; Salerno Editrice, Roma; pp. 233-256
- CASTELLANI POLLIDORI O. (1994), *La plastica nel parlato*, in DE MAURO, a cura di, (1994); pp. 9-14
- CASULA F.C. (2011), *Letteratura e civiltà della Sardegna*, Vol. I, Edizioni Grafica del Parteolla, Dolianova
- CHATMAN S. (2010), *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Saggiatore, Milano
- CHION M. (1991), *La voce del cinema*, Pratiche Editrice, Parma
- ID. (2001), *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino
- CICALESE A. (1999), *Testo e testualità*, in GENSINI S., a cura di, (1999), *Manuale della comunicazione: modelli semiotici, linguaggi, pratiche testuali*, Carocci, Roma
- COCCO S., PALA V., ARGIOLAS P.P., a cura di, (2014), *Sergio Atzeni e l'arte di inanellare parole*, Aipsa, Cagliari

- COMAND M. (2008), *La sceneggiatura nel tempo della cultura visuale*, in BONSAVER G., MCLAUGHLIN M., PELLEGRINI F., a cura di, (2008), *Sinergie narrative. Cinema e letteratura nell'Italia contemporanea*, Franco Cesati editore, Firenze; pp. 83-95
- CONGIU F. (2010), "La Sardegna di Maria Giacobbe fra realismo documentario e antiche mitologie", *Portales*, vol. 11; pp. 111-118
- CONTINI G. (1994/1982), *La letteratura in italiano del Novecento*, in BRIGAGLIA, a cura di, (1982/1994), vol. I; pp. 43-54
- CONTINI M. (1987), *Etude de geographie phonetique et de phonetique instrumentale du sarde*, Edizioni dell'Orso, Alessandria
- CORDIN P. (1987), *Il parlato regionale: analisi di un campione*, in *Gli italiani parlati*, Firenze, Accademia della Crusca; pp. 91-112
- CORTELAZZO M. (1972), *Avviamento critico allo studio della dialettologia italiana. Lineamenti di italiano popolare*, Pacini editore, Pisa
- ID. (1977), *Prospettive di studio dell'italiano regionale*, in RENZI L., CORTELAZZO M., a cura di, (1977), *La lingua italiana oggi: un problema scolastico e sociale*, il Mulino, Bologna; pp. 129-145
- CORTELAZZO M. (1994), *Il linguaggio giovanile*, in SERIANNI/TRIFONE, a cura di, (1994); pp. 291-317
- CORTELAZZO M., MARCATO C., DE BLASI N., CLIVIO G.P., a cura di, (2002), *I dialetti italiani. Storia struttura uso*, UTET, Torino
- COSTA A. (1993), *Immagine di un'immagine: cinema e letteratura*, UTET, Torino
- COSTA E. (1912), *Il muto di Gallura: racconto storico sardo* (2^a ed.), Tempio, Tipografia editrice ditta G. Tortu
- COVERI L. (1983), *Prospettive per una definizione del linguaggio giovanile in Italia*, HOLTUS G., RADTKE E., a cura di, (1983), *Varietätenlinguistik des Italienischen*, Narr, Tübingen; pp. 134-141
- ID. (1992), *Gli studi in Italia*, in BANFI/SOBRERO, a cura di, (1992); pp. 59-69.
- ID. (1995), "Film in versione napoletana con sottotitoli", *Il Secolo XIX*, 25, maggio; p. 8
- COTTAFAVI V. (1985), *Comunicazione*, in AA.VV. (1985); pp. 39-44
- CRESTI E. (1982), *La lingua nel cinema come fattore della trasformazione linguistica nazionale*, in *La lingua italiana in movimento*, Accademia della Crusca, Firenze; pp. 279-319
- ID. (1987), *L'articolazione dell'informazione nel parlato*, in Accademia della Crusca, *Gli italiani parlati. Sondaggi sopra la lingua di oggi*; pp. 27-91
- ID. (1987a), "L'italiano in prima visione", *Italiano & Oltre*, Anno II, n. 2, marzo/aprile; pp. 60-65
- DAL NEGRO S., MOLINELLI P., a cura di, (2002), *Comunicare nella torre di Babele. Repertori plurilingui in Italia oggi*, Carocci, Roma
- DARDANO M. (1994), *I linguaggi scientifici*, in SERIANNI/TRIFONE, a cura di, (1994); pp. 497-551
- DE' CUPIN M. (1990), *Phraseologia Karalitana. Mi alle volte a Massimiliano toccandone l'ape di babbo*, E.U.S., Cagliari.
- ID. (1991), *Phraseologia Karalitana bis. Dire contento sono poco*, E.U.S., Cagliari
- DE DOMINICIS A., a cura di, (2002), *La voce come bene culturale*, Carocci, Roma
- DE MAURO T. (1970), *Storia linguistica dell'Italia unita*, Editori Laterza, Roma/Bari
- ID. (1971), *Tra Thamus e Theuth. Uso scritto e parlato dei segni linguistici*, in DE MAURO T. (1971), *Senso e significato. Studi di semantica teorica e storica*, Adriatica Editrice, Bari; pp. 96-114.
- ID. (1985), *Dialetto cinematografico e dialetto reale*, in AA.VV. (1985); pp. 50- 61
- ID., a cura di, (1994), *Come parlano gli italiani*, La Nuova Italia, Firenze
- DELLA VALLE V. (2004), *Tendenze linguistiche della narrativa di fine secolo*, in MONDELLO E., a cura di, (2004), *La narrativa italiana degli anni Novanta*, Meltemi, Roma; pp. 39-63
- DESSI G., a cura di, (1965), *Scoperta della Sardegna. Antologia di testi di autori italiani e stranieri*, Il polifilo, Milano

- ID. (2011), *Nell'ombra che la lucerna proiettava sul muro. Soggetti, trattamenti e sceneggiature cinematografiche e televisive (1948-1972)*, (a cura di Gianni Olla), Cuec, Cagliari
- DETTORI A. (2001), *Sardo e italiano: tappe fondamentali di un complesso rapporto*, in ARGIOLOS/SERRA, a cura di, (2001); pp. 73-100
- ID. (2002), *La Sardegna*, in CORTELAZZO/MARCATO/DE BLASI/CLIVIO, a cura di, (2002); pp. 898-958
- ID. (2005), *Sulla regionalità linguistica di Marcello Fois. Lessico regionale di Sempre caro*, in DETTORI A., a cura di, (2005), *Lingue e culture in contatto*, Carocci Editore, Roma; pp. 93-123
- ID. (2007), *Costanti onomastiche nella narrativa di Salvatore Niffoi*, in *Itinerari di ricerca linguistica e letteraria. Quaderni del dipartimento di Linguistica e Stilistica dell'Università di Cagliari*, Carocci, Roma; pp. 47-64
- ID. (2008), "Lingua sarda in movimento: dal parlato all'uso letterario", in *La linguistique*, 2008/1 Vol. 44, p. 57-72.
- ID., a cura di, (2014), *Dalla sardegna all'Europa. Lingue e letterature regionali*, Franco Angeli, Milano
- DURANTI, A., OCHS E. (1979), "Left-dislocation in Italian conversation", in GIVON T., a cura di, (1979), *Syntax and Semantics, vol. 12: Discourse and syntax*, Academic Press, New York
- DUSI N. (2003), *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, UTET, Torino
- ECO U. (2003), *Dire quasi la stessa cosa*, Carocci Editore, Roma
- EUGENI R. (1999), *Film, sapere, società. Per un'analisi sociosemiotica del testo cinematografico*, Vita e Pensiero, Milano
- FERGUSON C.A. (1959), "Diglossia", *Word*, vol 15; pp. 325-340
- FERRERO E. (1997), "Atzeni vive con le sue farfalle", *La Stampa* inserto "Tuttolibri"
- FIORENTINO G. (2010), *Che polivalente*, in *Enciclopedia dell'italiano Treccani*, risorsa online: http://www.treccani.it/enciclopedia/che-polivalente_%28Enciclopedia%20dell%27Italiano%29/ (consultata in data 10 febbraio 2014)
- FIORI G. (1962), "Sonetàula: un romanzo su Orgosolo", *La Nuova Sardegna: settimanale*, n° 288
- FIORI G. (1962), *Sonetàula*, Canesi, Roma
- ID. (2000), *Sonetàula*, Einaudi, Torino
- ID. (1967), *La società del malessere*, Ilisso, Nuoro
- FLAIANO E. (1954), "Lo sceneggiatore uno che ha tempo", in *Cinema nuovo*, n. 37, 15 giugno 1954
- FLORIS A. (2001), *Le storie de Il figlio di Bakunin*, Aipsa, Cagliari
- ID., a cura di, (2001a), *Nuovo cinema in Sardegna*, Aipsa, Cagliari
- ID. (2003), *La lingua e la cultura della Sardegna nella produzione cinematografica recente. Analisi della rappresentazione e prospettive di lavoro per l'insegnante e l'operatore culturale*, in LANERO G., VERNALEONE C., a cura di, (2003), *Radici e ali. Contenuti della formazione tra cultura locale e cultura globale, Atti del convegno di Sassari, dicembre 2001*, CUEC, Cagliari
- ID. (2006), "Tre passi nel cinema", *Lo Straniero*, anno X, n. 74-75 agosto/settembre 2006; pp. 61-79
- ID. (2009), "Sonetàula: recensione", *Quaderni del CSCI/Rivista annuale del cinema italiano*, n. 5, pp. 271-2
- FLORIS A., PINNA S. (2013), *La lingua sarda al cinema. Un'introduzione*, Regione Autonoma della Sardegna
- FOFI G. (2003), "Sardegna, che nouvelle vague!", in *La Nuova Sardegna*, 13 novembre 2003
- ID. (2008), "Sonetaula, viaggio nel tempo perduto", *La Nuova Sardegna*, 8 marzo 2008
- ID. (2012), "Farfalle coraggiose in una fiaba cagliaritano bellissima e attuale", *La Nuova Sardegna*, 3 novembre 2012

- ID. (2013), *Narratore di vite esemplari*, in ONNIS, a cura di, (2013); pp. 62-63
- FOFI G., MORANDINI M., VOLPI G. (1988), *Dalle nouvelles vagues ai giorni nostri*, Garzanti, Milano
- FOIS M. (2008), *In Sardegna non c'è il mare*, GLF editori Laterza, Roma/Bari
- FONTANA P. (1996), "Tendenze evolutive foniche nel sardo cagliaritano", *La grotta della vipera*, XXII, 74; 32-36
- FRESU R. (2014), "Scrittrici d'isola: tendenze linguistiche della narrativa femminile italiana in Sardegna nell'ultimo decennio", in DETTORI, a cura di, (2014); pp. 201-223
- FORTINI L., PITTALIS P. (2010), *Isolitudine. Scrittrici e scrittori della Sardegna*, Roma, Iacobelli
- GALATOLO R. (2002), *La comunicazione in tribunale*, in BAZZANELLA, a cura di, (2002); pp. 137-152
- GALLOZZI G. (2012), "La tribù degli adolescenti nella Cagliari degradata", *L'Unità*, 07/09/2012
- GARGIULO M. (2002), *In vela! Il linguaggio giovanile in Sardegna. Un'inchiesta sulle scuole superiori di Cagliari*, Am&D Edizioni, Cagliari
- ID. (2007), *Linguaggio giovanile e consumi culturali*, in LANERO/LAVINIO, a cura di, (2007); pp. 191-200
- ID. (2014), *Scrittura giovane in Sardegna. Linguaggio giovanile e narrativa*, in DETTORI, a cura di, (2014); pp. 248-259
- ID., a cura di, (2014a), *Lingua e cultura italiana nei mass media. Uno sguardo interdisciplinare*, Aracne, Roma
- GIACOBBE M. (2001), *Gli arcipelaghi*, il Maestrale, Nuoro
- ID. (1997), "Paesaggi, personaggi, letteratura e memoria", in *Quaderni bolotanesi*, n. 23; pp. 21-30
- GIACOMELLI R. (1988), *Lingua rock (l'italiano dopo il recente consumo giovanile)*, Morano Editore, Napoli
- GENETTE G. (1976/2006), *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino
- ID. (1989), *Soglie*, Giulio Einaudi editore, Torino
- GOFFMAN E. (1971), *Modelli di interazione*, il Mulino, Bologna
- GRASSI C., SOBRERO A. A., TELMON T. (1997), *Fondamenti di dialettologia italiana*, Laterza Roma-Bari
- GRAFFI G., SCALISE S. (2002), *Le lingue e il linguaggio*, il Mulino, Bologna
- GREGORY M. (1967), "Aspects of varieties differentiation", *Journal of Linguistics*, Vol. 3, n. 2; pp. 177-198
- GRICE P.H. (1993), *Logica e conversazione*, il Mulino, Bologna
- GUERRIERO S. (2001), *Tracce di parlato nella narrativa contemporanea. Lo strano caso di Andrea Camilleri*, in DARDANO M., PELO A., STEFINLONGO A., a cura di, (2001) *Scritto e Parlato. Metodi, testi e contesti. Atti del Colloquio internazionale di studi (Roma, 5-6 febbraio 1999)*, Aracne, Roma; pp. 221-238
- HALLIDAY M.A.K. (1992), *Lingua parlata e lingua scritta*, La Nuova Italia, Firenze
- HARRIS Z.S. (1951), *Structural Linguistics*, The University of Chicago Press, Chicago&London
- HOLTUS G., RADTKE E., a cura di, (1985), *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, Narr, Tübingen
- HÖLKER K., MAAS C., a cura di, (2005), *Aspetti dell'italiano parlato*, LIT Verlag, Münster
- IACOLI G. (2014), *Nel retino. Analisi spaziale di un adattamento: Bellas mariposas di Salvatore Mereu*, in COCCO/PALA/ARGIOLAS, a cura di, (2014); pp. 175-193
- IORIO P. (1997), *L'italiano parlato dai sardi*, Oristano, S'Alvure
- JAKOBSON R. (1966/2002), *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano
- JONES M.A. (2003), *Sintassi della lingua sarda. Sardinian Syntax*, Condaghes, Cagliari
- KLEIN G.B., PASQUANDREA S. (2013), "Multimodalità nella comunicazione interculturale in contesti istituzionali: la mitigazione dei tecnicismi", in TEMPESTA/VEDOVELLI, a cura di, (2013); pp. 247-275
- KOCH P. (1994), *Prime esperienze con i corpora LIP*, in DE MAURO, a cura di, (1994); pp. 201-216

- LANERO G., LAVINIO C., a cura di, (2007), *Dimmi come parli... Indagine sugli usi linguistici giovanili in Sardegna*, Cuec, Cagliari
- LAVINIO C. (1986), *Irridazione, bivocità, ironia*, in CORONA F., a cura di, (1986), *Bachtin teorico del dialogo*, Franco Angeli, Milano; pp. 319-333
- ID. (1990), *Teoria e didattica dei testi*, La Nuova Italia, Firenze
- ID. (1991), *Narrare un'isola*, Bulzoni editore, Roma
- ID. (1995), *Testi scritti e testi orali: differenze, interazioni, intersezioni*, in CALZETTI M.T., PANZERI DONAGGIO L., a cura di, (1995), *Educare alla scrittura*, La Nuova Italia, Firenze; pp. 19-43
- ID. (1998), *Tipi di parlato e discorso riportato*, in NAVARRO SALAZAR M.T., a cura di, (1998), *Italica Matritensia. Atti del IV Convegno SILFI, Società internazionale di linguistica e filologia italiana: Madrid, 27-29 giugno 1996*, Franco Cesati/Universidad Nacional de Educación a Distancia, Firenze/Madrid; pp. 299-313
- ID. (1998a), *Tipi testuali e generi nel parlato. Spunti teorici e didattici per l'insegnamento dell'italiano L2*, in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari, Nuova serie XV (Vol. LII), 1996/97. Studi in memoria di Giancarlo Sorgia*, Edizioni AV, Cagliari; pp. 511-544
- ID. (2001), *Tecnica del frammento e sperimentazione linguistica*, in MARCI/SULIS, a cura di, (2001); pp. 65-79
- ID. (2001a), *Cenere: il romanzo e il film*, in BECCARIA G.L., MARELLO C., a cura di, (2001), *La parola al testo. Scritti per Bice Mortara Garavelli*, Edizioni dell'Orso, Alessandria; pp. 857-64
- ID. (2002), *L'italiano regionale di Sardegna*, in JANSEN H., POLITO P., SCHØSLER L., STRUDSHOLM E., a cura di, (2002), *L'infinito & oltre. Omaggio a Gunver Skytte*, Odense University Press; pp. 241-255
- ID. (2002a), "Dialettalismi e regionalismi nella produzione letteraria italiana", *Eudossia. Periodico di saggistica e attualità letterarie*, Anno I, n. 1, Edizioni dell'Orso, Alessandria; pp. 33-45
- ID. (2013), *LinCi e oltre: la Sardegna in diatopia*, in NESI A., a cura di, (2013); pp. 165-193
- ID. (2014), *Sardegna narrata e varietà subregionali dell'italiano*, in DETTORI, a cura di, (2014); pp. 177-200
- ID. (2014a), *Gli arcipelaghi di Maria Giacobbe. Dal romanzo al film e allo spettacolo teatrale*, in GARGIULO, a cura di, (2014a); pp. 159-178
- ID. (2014b), *Bellas mariposas e la stilizzazione del parlato cagliaritano. Tra linguaggio giovanile e italiano popolare*, in COCCO/PALA/ARGIOLAS, a cura di, (2014); pp. 93-110
- LEDDA G. (1975), *Padre padrone. L'educazione di un pastore*, Feltrinelli, Milano
- LEPSCHY G. (1978), *Saggi di linguistica italiana*, Il Mulino, Bologna
- LEVANTESI KEZICH A. (2013), "Bambine e degrado: le farfalle di Cagliari", *La Stampa*, 09 maggio 2013
- LIP (*Lessico di frequenza dell'italiano parlato*), DE MAURO T., MANCINI F., VEDOVELLI M., VOGHERA M., a cura di, (1993), Milano, Etaslibri
- LIZZANI C. (2013), *Dalla pagina scritta al grande schermo*, in ONNIS, a cura di, (2013); pp. 83-85
- ID. (1983), *L'italiano regionale di Sardegna*, Zanichelli, Bologna
- ID. (1995), "Gli italiani della Sardegna. Il repertorio sardo", *Italiano & Oltre*, n. 2, anno X; pp. 111-115
- ID. (1998), *La Sardegna*, in LOI CORVETTO I., NESI A. (1998), *La Sardegna e la Corsica*, UTET, Torino
- ID. (2013), *La variazione linguistica in alcuni quartieri cagliaritani*, in PAULIS/PINTO/PUTZU, a cura di, (2013); pp. 181-199
- MALLAFRÈ J. (1991), *Llengua de tribu i llengua de polis: bases d'una traducció literària*, Quaderns Crema, Barcelona
- MANNUZZU S. (1998), *Finis Sardiniae (o la patria possibile)*, in BERLINGUER L., MATTONE A., a cura di, (1998), *La Sardegna*, Torino, Einaudi; pp. 1226-1244

- MANZELLI G. (2002), "Maria Zef: il romanzo, i film, i sottotitoli", in *Rassegna Italiana di Linguistica Applicata*, 1 - 2/2002; pp. 67-94
- MANZOLI G. (2001), *Voce e silenzio nel cinema di Pier Paolo Pasolini*, Pendragon, Bologna
- ID. (2003), *Cinema e letteratura*, Carocci Editore, Roma
- MARASCHIO N. (1992), *La sceneggiatura cinematografica fra teatro e letteratura: Pratolini sceneggiatore*, in *Gli italiani scritti. Firenze, 22-23 maggio 1987*, Accademia della Crusca, Firenze; pp. 83-110
- MARASCHIO N., POGGI SALANI T., a cura di, (2003), con la collaborazione di Marina Bongi e Maria Palmerini), *Italia linguistica anno Mille Italia linguistica anno Duemila. Atti del XXXIV Congresso internazionale di studi della Società di linguistica italiana (SLI). Firenze, 19-21 ottobre 2000*, Roma
- MARCATO C. (2012), *Il plurilinguismo*, Editori Laterza, Roma/Bari
- MARCI G. (1991), *Narrativa sarda del Novecento: immagini e sentimento dell'identità*, Cucc, Cagliari
- ID. (1996), "Incroci e diversità nella narrativa di Sergio Atzeni", *La grotta della vipera*, XXII, 75; 46-50
- ID. (1999), *Sergio Atzeni: a lonely man*, Cucc, Cagliari
- ID. (2001), *Dal giornalismo alla narrativa*, in MARCI/SULIS, a cura di, (2001); pp. 41-63
- ID. (2006), *In presenza di tutte le lingue del mondo*, Cucc, Cagliari
- MARCI G., SULIS G., a cura di, (2001), *Trovare racconti mai narrati dirli con gioia*, Cucc, Cagliari
- MARTINET A. (1966), *Elementi di linguistica generale*, Laterza, Bari
- MASINI M. (2003), *L'italiano contemporaneo e la lingua dei media*, in BONOMI/MASINI/MORGANA, a cura di, (2003); pp. 11-32
- MATT L. (2007), "La mescolanza spuria degli idiomi: *Bellas mariposas* di Sergio Atzeni", *Nae*, VI, 20; pp. 43-47
- ID. (2009), "Chi è stregato dallo strega? Rilievi di stile sugli ultimi romanzi vincitori (2002-2009)", in *Lid'O. Lingua italiana d'oggi*, VI; pp. 251-286
- ID. (2011), *La narrativa del Novecento*, il Mulino, Bologna
- MAXIA S. (1998), "Narrativa in Sardegna", *Società sarda: periodico di nuovo impegno*, IX; pp. 57-62
- MCROBERTS R. (1981), *Writing Workshop: A Student's Guide to the Craft of Writing*, Macmillan South Melb., Victoria
- MENARINI A. (1955), *Il cinema nella lingua, la lingua nel cinema. Saggi di filmologia linguistica*, Bocca editore, Milano/Roma
- MERCI P. (1982/1994), *Le origini della scrittura volgare*, in BRIGAGLIA, a cura di, (1982/1994), vol. I; pp. 11-24
- ID., a cura di, (2001), *Il condaghe di San Nicola di Trullas*, Ilisso, Nuoro
- MEREU M. (2012), "Gli arcipelaghi" e *Il figlio di Bakunin*: l'io narrante tra letteratura e cinema", in *Between*, 4, vol. II
- ID. (2014), *Quando il cinema parla sardo. La traduzione intersemiotica del romanzo Sonetàula*, in GARGIULO, a cura di, (2014a); pp. 179-200
- ID. (2014a), *La lingua in cinquant'anni di pellicole made in Sardinia*, in MARCATO G., a cura di, (2014), *Le mille vite del dialetto*, Cleup, Padova; pp. 465-72
- ID. (c.s.), "Filmin' Sardinia: Arcipelaghi and Sonetàula", *Letterature Straniere &*, 15
- ID. (c.s.a), *Le bellas mariposas volano al cinema: analisi linguistica del film di Salvatore Mereu*, in MARCATO G., a cura di, (c.s.), *Dialetto parlato, scritto, trasmesso. Atti del convegno internazionale di studio Sappada/Plodn, 2-5 luglio 2014*, Cleup, Padova
- MEREU S. (2008), *Sonetàula. Note di regia*, Lucky Red, http://www.luckyred.it/film/legacy/719/SONETAULA_pressbook.pdf
- ID. (2013), *Sonetàula: dal libro al film*, in ONNIS, a cura di, (2013); pp. 99-101
- MEREU S., PAU E. (2011), *Il cinema...la Sardegna... Giuseppe Dessì*, in PALA V., ZANDA A., a cura di, (2011), *Narrativa breve, cinema e tv. Giuseppe Dessì e altri protagonisti del Novecento*, Bulzoni, Roma; pp. 331-346
- MESSINA G.L. (1979), *Il gergo dei drogati*, Signorelli, Milano

- MESSINA M. (2011), "Film Festival Babel, e se ripartissimo dal 2010?", *Sardegna Quotidiano*, 28 novembre 2011
- METZ C. (1971), *Langage et cinéma*, Librairie Larousse, Parigi
- MICELI S. (2000), *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Sansoni, Milano
- MILANO P. (1938), "L'italiano del cinema", in *Cinema*, III; pp. 10-11
- MORPURGO-TAGLIABUE G. (1968), "Fattore visivo e fattore auditivo nel film", in *Filmcritica*, anno XIX, n. 185; pp. 5-20
- MORTARA GARAVELLI B. (1985), *La parola d'altri: prospettive di analisi del discorso*, Sellerio, Palermo
- ID. (1995), *Il discorso riportato*, in RENZI/CARDINALETTI/SALVI, a cura di, (1995); pp. 427-468
- ID. (2005), *Usi istituzionali del parlato italiano: esami e testimoni in procedimenti penali*, in HÖLKER/MAAR, a cura di, (2005); pp. 117-135
- MORANDINI M. (1997), *Il figlio di Bakunin*: recensione, *Il Giorno*, 17 ottobre 1997
- MOSCATI M. (1989/1997), *Manuale di sceneggiatura*, Mondadori, Milano
- MUONI L. (2004), *Narratori di Sardegna: i nuovi narratori cagliaritari*, in ORTU G.G., a cura di, (2004), *Cagliari tra passato e futuro*, CUEC, Cagliari; pp. 181-191
- MURA A. (2014), *La narrativa di Milena Agus: medietà e regionalità linguistica* in Ali di babbo, in DETTORI, a cura di, (2014); pp. 224-247
- MURRU G. (1991), "Il figlio di Bakunin. Recensione", in MARCI G., a cura di, (1991), *Scrivere al confine: radici, moralità e cultura nei romanzi sardi contemporanei*, CUEC, Cagliari; pp. 149-55
- MUSCIO G. (2001), *La sceneggiatura*, in BRUNETTA, a cura di, (2001); pp. 659-696
- NAFICY H. (2001), *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton University Press, Princeton
- NAITZA S. (1997), *L'Unione Sarda*, 4 ottobre 1997
- ID. (2004), "Intervista ad Antonello Grimaldi", *L'Unione Sarda*, 1 luglio 2004
- NAITZA S., PUDDU S. (2004), *La grazia ritrovata: dal muto al sonoro*, La biblioteca dell'identità, *L'Unione Sarda*
- NAZZARO G. (2013), "Il film della settimana: *Su Re* di Giovanni Columbu", *MicroMega*
- NENCIONI G. (1983), *Di scritto e di parlato: discorsi linguistici*, Zanichelli, Bologna
- NEPOTI R. (2001), "Riflessioni sulla giustizia e la vendetta in Sardegna", *La Repubblica*, 25 dicembre 2001
- NESI A., a cura di, (2003), *La lingua delle città. Raccolta di studi*, Franco Cesati, Firenze
- OESCH SERRA C. (1998), *Discourse Connectives and Bilingual Conversation. The case of an emerging Italian-French mixed code*, in AUER P., ed., (1998), *Code-Switching in Conversation. Language, Interaction and Identity*, Routledge, London and New York; pp. 101-22
- OLLA G. (1982/1994), *La Sardegna nel cinema documentario*, in BRIGAGLIA, a cura di, (1982/1994), vol. III; pp. 170-175
- ID. (1990), "Solo in quei mesi ho capito l'altra faccia di quest'isola. Intervista con il regista Vittorio De Seta", *La Nuova Sardegna*, 11 maggio 1990
- ID. (2000), *Scenari sardi. Grazia Deledda tra cinema e televisione*, Aipsa, Cagliari
- ID. (2001), "Cuore di Sardegna: «Sonetàula» come Banditi a Orgosolo", *La Nuova Sardegna*, 14 febbraio 2001
- ID. (2008), *Dai Lumière a Sonetàula. 109 anni di film, documentari, fiction e inchieste televisive sulla Sardegna*, CUEC, Cagliari
- ID. (2008a), "Sonetàula, dramma di una terra sull'orlo dei tempi moderni", *La Nuova Sardegna*, 12 febbraio 2008
- ID. (2008b), "Sonetàula normalizzato per la TV", *La Nuova Sardegna*, 13 settembre 2008
- ID. (2012), "Bellas mariposas, tutte le periferie del mondo", *La Nuova Sardegna*, 26 ottobre 2012
- ONNIS J., a cura di, (2013), *Il coraggio della verità. L'Italia civile di Giuseppe Fiori*, CUEC, Cagliari

- OPPO A. *et al.* (2007), *Le lingue dei sardi. Una ricerca sociolinguistica*, (Rapporto finale a cura di Anna Oppò), Regione autonoma della Sardegna, Università degli studi di Cagliari e Università degli studi di Sassari
- OPPO A., PERRA S. (2007), *Lingua delle donne? Ragazze e ragazzi fra italiano e dialetti*, in LANERO/LAVINIO, a cura di, (2007); pp. 157-172
- ORIOLES V. (2006), *Percorsi di parole*, Il Calamo, Roma
- ORTU G.G. (2006), *L'Ottocento: la "grande trasformazione"*, in BRIGAGLIA M., MASTINO A., ORTU G.G., a cura di, (2006), *Storia della Sardegna. 2. Dal Settecento a Oggi*; pp. 47-59
- PAOLINELLI M., DI FORTUNATO (2005), *Tradurre per il doppiaggio. La trasposizione linguistica dell'audiovisivo: teoria e pratica di un'arte imperfetta*, Hoepli, Milano
- PASOLINI P.P. (1972), *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano
- PATUELLI (1936), "Il «Dipartimento dell'educazione» ovvero: il gergo dei film tradotti", in *Lo schermo*, II, 5; pp. 28-31
- PAULIS G. (1984), *Lingua e cultura nella Sardegna bizantina*, L'Asfodelo editore, Cagliari
- ID. (1989), *L'onomastica come fonte di conoscenza linguistica, storica e culturale*, in *Atti del Convegno Per una valorizzazione del bene culturale nell'ambito territoriale del 16. comprensorio: Arborea, 27-28 maggio 1989*, S'Alvure, Oristano
- PAULIS G., PINTO I., PUTZU I., a cura di, (2013), *Repertorio plurilingue e variazione linguistica a Cagliari*, Franco Angeli, Milano
- PAULIS S. (2006), *La costruzione dell'identità. Per un'analisi antropologica della narrativa in Sardegna fra '800 e '900*, Edes, Sassari
- PEREGO E., TAYLOR C. (2012), *Tradurre l'audiovisivo*, Carocci, Roma
- PERNIOLA I., a cura di, (2007), *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, Marsilio, Venezia.
- PETRALI A. (1992), "Si dice così in tutta Europa", *Italiano & Oltre*, n. 2, anno VII, pp. 73-77
- PIAZZA R., BEDNAREK M., ROSSI F., eds., (2011), *Telecinematic Discourse. Approaches to the language of films and television series*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia
- PIANO M.G. (2011), *Narrativa e cinematografia deleddiana: una mediazione possibile*, in BOCCHIDI L. *et al.*, a cura di, (2011), *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo*, Iacobelli, Roma; pp. 44-54.
- PIETRANGELI A. (1954), "Perché il dialetto?", *L'eco del cinema e dello spettacolo*, n. 64, 15 gennaio 1954
- PIGLIARU A. (2006), *La vendetta barbaricina come ordinamento giuridico*, Nuoro, il Maestrale
- PINNA G. (1955), *Due problemi della Sardegna: analfabetismo delinquenza*, Sassari, Gallizzi
- ID. (2003), *Il pastore sardo e la giustizia*, Nuoro, Ilisso
- PINNA S. (2001), "Cainà", *Quaderni di Filmpraxis*, Cuec, Cagliari
- ID. (2010), *Guardarsi cambiare. I sardi e la modernità in 60 anni di cinema documentario*, Cagliari, Cuec
- PINTO I. (2011), *La formazione delle parole in sardo*, "Officina Linguistica", Anno V, n. 5, Ilisso, Nuoro
- PIRA M. (1963), "Un dramma di solitudine: *Sonetàula* di Giuseppe Fiori", *La Nuova Sardegna: settimanale*, n° 11
- ID. (1978), *La rivolta dell'oggetto. Antropologia della Sardegna*, Giuffrè editore, Milano
- PIRANDELLO L. (1929), "Se il film parlante abolirà il teatro", in *Corriere della sera*, 16 giugno 1929; p. 3
- PIRAS S., TAVOLACCI F., FLORIS A. (2003-2004), "Il cinema e gli arcipelaghi", *Portales*, vol. 1; pp. 181-191
- PIRAZZINI D. (2002), *Plurilinguismo letterario come procedimento citazionale*, in BRUGNOLO/ORIOLES, a cura di, (2002); pp. 541-552
- PIRODDA G. (1976), *L'eclissi dell'autore*, Edes editrice, Cagliari
- ID. (1992), *Sardegna*, La scuola, Brescia
- PITTALIS P. (2000), "Un'isola orfana di amore «*Sonetàula*», vita amara di un figlio del bosco", *La Nuova Sardegna*, 27 settembre 2000
- ID. (2014), *Parole e immagini. Il caso Sardegna*, Roma, Iacobelli

- PITTAU M. (1956), *Il dialetto di Nuoro: il più schietto dei parlari neolatini*, Patron, Bologna
- ID. (1972), *Grammatica del sardo-nuorese*, Bologna, Pàtron Editore
- ID. (1991), *Grammatica della lingua sarda. Varietà logudorese*, Sassari, Carlo Delfino Editore
- ID. (2005), *Grammatica del sardo illustre*, Sassari, Carlo Delfino editore
- PITZALIS M. (2012), "Gli Argonauti del Mediterraneo occidentale. Spunti per una lettura sociologica del cinema di finzione in Sardegna", in *Studi culturali*, anno IX, n. 2; pp. 225-48
- PODDA G. (1988/1994), "La Sardegna secondo il cinema", in BRIGAGLIA, a cura di, (1982/1994), vol. II; pp. 175-182
- ID. (1998), *Giuseppe Fiori l'antesignano*, in PODDA G., *Cagliari al cinema*, Vol. II, Aipsa, Cagliari; pp. 173-80
- ID. (1998a), "Il cinema alla ricerca del banditismo sardo", *Società sarda: periodico di nuovo impegno*, n. 8, agosto 1998; pp. 26-40
- POLSELLI P. (2003), *La lingua italiana al cinema*, in *QOL II*; pp. 101-124
- PONTIGGIA F. (2013), "Bellas mariposas arriva porta a porta", *Rivista del cinematografo*, maggio 2013
- PORRU V.R. (1811), *Saggio di grammatica sul dialetto sardo meridionale*, Stamperia reale, Cagliari
- POYATOS F. (2002), *Nonverbal Communication Across Disciplines, Volume III: Narrative Literature, Theater, Cinema, Translation*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam
- PRAMPOLINI M., VOGHERA M. (2012), "Multimodalità futura e originaria", *Testi e Linguaggi*, Vol. 6; pp.11-15
- PROIETTI D. (2013), *L'italiano di Modena dai dati LINCI*, in NESI A., a cura di, (2013); pp. 111-36
- PUGGIONI G., ATZENI F. (2013), Cagliari e i suoi quartieri, in PAULIS/PINTO/PUTZU, a cura di, (2013); pp. 13-39
- PUGLIATTI P. (1985), *Lo sguardo nel racconto. Teoria e prassi del punto di vista*, Zanichelli, Bologna
- PUTZU, I.E. (2000), *Il soprannome. Per uno studio multidisciplinare della nominazione*, Cuec, Cagliari
- QOL I* (2002) = AA.VV., *Quaderni dell'Osservatorio Linguistico*, vol. I, Franco Angeli, Roma
- QOL II* (2003) = AA.VV., *Quaderni dell'Osservatorio Linguistico*, vol. II, Franco Angeli, Roma
- RADTKE E. (1992), *La dimensione internazionale del linguaggio giovanile*, in BANFI/SOBRERO, a cura di, (1992); pp. 5-44.
- ID. (1993), *La lingua dei giovani*, Narr, Tübingen
- ID. (1993a), *Varietà giovanili*, in SOBRERO, a cura di, (1993); pp. 191-235
- RAFFAELLI S. (1992), *La lingua parlata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano*, Le Lettere, Firenze
- ID. (1994), *Il parlato cinematografico e televisivo*, in in SERIANNI/TRIFONE, a cura di, (1994); pp. 271-290
- ID. (1996), *Il cinema in cerca della lingua. Vent'anni di parlato filmico in Italia (1945-1965)*, in BRUNETTA G.P., a cura di, (1996), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano*; pp. 309-335.
- ID. (2001), *La parola e la lingua*, in BRUNETTA, a cura di, (2001); pp. 855-910
- ID. (2006), *La lingua del cinema*, in TRIFONE P., a cura di, (2006), *Lingua e identità. Una storia sociale dell'italiano*, Roma, Carocci, pp. 143-162
- ID. (2009), "Voci e iscrizioni nel film *Il grande appello* di Mario Camerini (1936)", *Lingua Nostra*, n. 1-2; pp. 12-17
- RAMAT P. (2003), *Il sardo fra le lingue del Mediterraneo*, in LOI CORVETTO I., a cura di, (2003), *Dalla linguistica areale alla tipologia linguistica. Atti del convegno della Società Italiana di Glottologia, Cagliari 27-29 settembre 2001*, Il Calamo, Roma; pp. 9-33
- RANDACCIO E. (1998), "L'identità negata: il cinema d'ambiente sardo", *Quaderni bolotanesi: rivista di cultura sarda*, n. 24; pp. 147 - 158

- RATTU R. (2013), *Problemi della raccolta sul campo dei dati linguistici in uno spazio urbano: Cagliari*, in PAULIS/PINTO/PUTZU, a cura di, (2013); pp. 146-164
- RENZI L., SALVI G., CARDINALETTI A., a cura di, (1995), *Grande grammatica italiana di consultazione. III. Tipi di frasi, deissi, formazione delle parole*, il Mulino, Bologna
- RENZI L., a cura di, (1988), *Grande grammatica italiana di consultazione. I La frase. I sintagmi nominale e preposizionale*, il Mulino, Bologna
- ID. (1994), *Egli - lui - il - lo*, in DE MAURO, a cura di, (1994); pp. 247-250
- ID. (2012), *Come cambia la lingua. L'italiano in movimento*, il Mulino, Bologna
- RINDLER SCHJERVE R. (1998), "Sul cambiamento linguistico in situazione di bilinguismo instabile: aspetti del codeswitching fra sardo e italiano", in RUFFINO G., a cura di, (1998), *Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza (Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Università di Palermo, 18-24 settembre 1995). V Dialettologia, geolinguistica, sociolinguistica*, Niemeyer, Tübingen; pp. 589-602
- ID. (2000), *Inventario analitico delle attuali trasformazioni del sardo*, in LÖRINCZI M., a cura di, (2000), *Lenguas minoritarias en la Romania. El sardo. Estado de la cuestión, Revista de Filología Románica*, 17; pp. 229-246
- ROHLFS G. (1966), *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Einaudi, Torino
- RONDI G.L. (1997), "Il figlio di Bakunin: recensione", *Il Tempo*, 13 ottobre 1997
- RONDOLINO G., TOMASI D. (2011), *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, UTET, Torino
- ROSSI A. (2003), *La lingua del cinema*, in BONOMI/MASINI/MORGANA, a cura di, (2003); pp. 93-126
- ROSSI F. (1999), *Le parole dello schermo. Analisi linguistica del parlato di sei film dal 1948 al 1957*, Bulzoni, Roma
- ID. (1999a), *Realismo dialettale, ibridismo italiano-dialetto, espressionismo regionalizzato: tre modelli linguistici del cinema italiano, comunicazione tenuta al V Convegno della Società Internazionale di Linguistica e Filologia Italiana SILFI* (Catania, ottobre 1998), pubblicata in rete, nel sito internet del Laboratorio Linguistico del Dipartimento di Italianistica dell'Università degli studi di Firenze (LABLITA: <http://lablita.dit.unifi.it/>)
- ID. (2002) (a cura di), *Il dialogo nel parlato filmico*, in BAZZANELLA, a cura di, (2002); pp. 161-75.
- ID. (2003), *Il parlato cinematografico: il codice del compromesso*, in MARASCHIO/POGGI SALANI, a cura di, (2003); pp. 449-60
- ID. (2006), *Il linguaggio cinematografico*, Aracne, Roma
- ID. (2007), *Lingua italiana e cinema*, Carocci, Roma
- ID. (2011), *Discourse analysis of film dialogues. Italian comedy between linguistic realism and pragmatic non-realism*, in PIAZZA/BEDNAREK/ROSSI, eds., (2011); pp. 21-45
- ID. (2011a), "Gli stereotipi filmici e pubblicitari dell'italiano all'estero", in URBAN/DE ROOY/VEDDER/SCORRETTI M., a cura di, (2011); pp.45-61
- ROSSI L. (2012), "Bellas mariposas. Salvatore Mereu", *Cineforum*, n. 518, p. 67
- RUSSO D. (1993), "Le parole del parlato", *Italiano & Oltre*, n. 3, anno VIII; p. 157
- SABATINI F. (1985), "L'italiano dell'uso medio: una realtà tra le varietà linguistiche italiane", in HOLTUS/RADTKE, a cura di, (1985); pp. 154-184
- ID. (1990), "Una lingua ritrovata: l'italiano parlato", in *Studi latini e italiani*, IV; pp. 215-234
- SAMMARCO V. (2012), "Bellas mariposas: recensione", *La rivista del cinematografo*, ottobre 2012, p. 41
- SANGA G. (1985), *Comunicazione*, in AA.Vv. (1985); pp. 69-72
- SANJUST S. (2014), *Il romanzo di Atzeni e il film di Cabiddu: riflessioni sui 'due' figli di Bakunin*, in COCCO/PALA/ARGIOLAS, a cura di, (2014); pp. 203-213
- SANNA A. (1957), *Introduzione alla linguistica sarda*, Tipografia Valdes, Cagliari
- SCHMIDT S.J. (1982), *Teoria del testo*, il Mulino, Bologna

- SCORSESE M. (2005), *Martin Scorsese su "Banditi a Orgosolo"* (testo disponibile all'indirizzo: http://www.sardegnaicultura.it/documenti/7_13_20060330120305.pdf; consultato in data 5 gennaio 2015)
- SEARLE J. (1976), *Atti linguistici*, Boringhieri, Torino
- SEDDA M. (1998), "Letteratura sarda", *Società sarda: periodico di nuovo impegno*, IX; pp. 49-55
- SEGRE C. (1985), *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Giulio Einaudi editore, Torino
- ID. (1991), *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Einaudi, Torino
- SERIANNI L. (1988), *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria. Suoni forme costrutti*, UTET, Torino
- SERIANNI L., TRIFONE P. a cura di (1994), *Storia della Lingua Italiana. Scritto e parlato*, vol. II, Einaudi, Torino
- SERRA P. (2012), *Alle origini della scrittura letteraria in Sardegna*, in SERRA P., a cura di, (2012), *Questioni di letteratura sarda. Un paradigma da definire*, Franco Angeli, Roma; pp. 19-60
- SETTI R. (2001), *Cinema a due voci: il parlato nei film di Paolo e Vittorio Taviani*, Edizioni Cesati, Firenze
- ID. (2003), *Prospettive evolutive della lingua del cinema italiano contemporaneo*, in MARASCHIO/POGGI SALANI, a cura di, (2003); pp. 461-472
- SIMONE R. (1987), "Specchio delle mie lingue", *Italiano & Oltre*, Anno II, n. 2, marzo/aprile; pp. 53-59
- SIMONETTI G. (2006), "Sul romanzo italiano d'oggi. Nuclei tematici e costanti figurali", *Contemporanea*, IV; pp. 55-81
- SOBRERO A. A. (1992), *Varietà giovanili: come sono, come cambiano*, in BANFI/SOBRERO, a cura di, (1992); pp. 42-58
- ID., a cura di, (1993), *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, Laterza, Roma/Bari
- SODDU A., STRINNA G., a cura di, (2013), *Il condaghe di San Pietro di Silki*, Ilisso, Nuoro
- SOLE L. (1988), *Lingua e cultura in Sardegna: la situazione sociolinguistica*, UNICOPLI, Milano
- SOLLAZZO B. (2013), "No di Pablo Larrain, *Bellas Mariposas* e *The Parade* sono i titoli della settimana", *Il Sole 24 Ore*, 10 maggio 2013
- SORELLA A. (2010), *Il linguaggio narrativo contemporaneo, vol. 2*, Opera, Pietranico (PE)
- SORIEAU E. (1953), *L'universo filmique*, Paris
- SORNICOLA R. (1981), *Sul parlato*, Il Mulino, Bologna
- SPALLICCI A. (1949), "La lotta contro la malaria in Sardegna", *Le vie d'Italia*
- SPANO G. (1871), *Proverbi sardi trasportati in lingua italiana e confrontati con quella degli antichi popoli*, Cagliari, Tip. del commercio
- ID. (1982), "L'italiano parlato: un'altra grammatica?", in *La lingua italiana in movimento*, Accademia della Crusca, Firenze; pp. 77-96
- STAJANO C. (2013), *Il giaccone di Peppino*, in ONNIS, a cura di, (2013); pp. 13-19
- STAMMERJOHANN H. (1977), "Elementi di articolazione dell'italiano parlato", *Studi di grammatica italiana*, VI; pp. 109-120
- STATI S. (1982), *Il dialogo. Considerazioni di linguistica pragmatica*, Napoli, Liguori editore
- STOLFO M. (2005), *Lingue minoritarie e unità europea: la Carta di Strasburgo del 1981*, Franco Angeli, Roma
- SULIS G. (1994), "La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità. Intervista a Sergio Atzeni", in *La grotta della vipera*, a. XX, n. 66/67; pp. 34-41
- ID. (2001), *Introduzione*, in MARCI/SULIS, a cura di, (2001); pp. 7-32
- ID. (2002), *Lingua, cultura, identità: riflessioni sulla lingua di Sergio Atzeni*, in BRUGNOLO/ORIOLES, a cura di, (2002); pp. 553-570
- ID. (2008), *Ma Cagliari è Sardegna? Appunti sulla presenza di Cagliari nella narrativa sarda contemporanea (1986-2007)*, in MARCATO G., a cura di, (2008), *L'Italia dei dialetti*, Unipress, Padova; pp. 449-457
- ID. (2012), "Chi era Sergio Atzeni?", In *Le parole e le cose. Letteratura e realtà* (rivista online; consultata in data 20 maggio 2014)

- SULIS C. (2007), *Arcipelaghi: dal romanzo di Maria Giacobbe al film di Giovanni Columbu*, risorsa online: http://www.cinemecum.it/newsite/index.php?option=com_content&view=article&id=505:arcipelaghi-dal-romanzo-di-maria-giacobbe-al-film-di-giovanni-columbu&catid=106&Itemid=1 (articolo consultato in data 12 gennaio 2014)
- TAMBURRINO M. (2012), "Mereu, le mie adolescenti difficili nella Sardegna di cemento", *La Stampa*, 07/09/2012
- TANDA N. (2000), *Gli arcipelaghi di Maria Giacobbe tra ethos barbaricino e mito classico*, in MULAS F., a cura di, (2000), *Itinera: studi in memoria di Enzo Cadoni*, EDES, Sassari; pp. 19-30
- ID. (2003), *Un'odissea di rimas nobas. Verso la letteratura degli italiani*, Cuec, Cagliari
- TELMON T. (1993), *Varietà regionali*, in SOBRERO, a cura di, (1993); pp. 93-149
- TEMPESTA I., VEDOVELLI M., a cura di, (2013), *Di linguistica e di sociolinguistica. Studi offerti a Norbert Dittmar*, Bulzoni, Roma
- TESTA E. (1997), *Lo stile semplice*, Einaudi, Torino
- THIBAUT P. (2000), *The Multimodal Transcription of a Television Advertisement. Theory and Practice*, in BALDRY A., a cura di, (2000), *Multimodality and Multimediality in the the Distance Learning Age*, Palladino editore, Campobasso
- TIRAGALLO M.E. (2007), "Columbu e l'«antologia» dei corti", *Cinemecum*, risorsa online: http://www.cinemecum.it/newsite/index.php?option=com_content&view=article&id=414&Itemid=1 (pagina consultata in data 15 ottobre 2014)
- TODOROV T. (1968), *I formalisti russi: teoria della letteratura e metodo critico*, Einaudi, Torino
- TORNABUONI L. (2001), "Terre color del vino. Arcipelaghi", *La Stampa*, 9 dicembre 2001
- TRIFONE M. (1993), *Aspetti linguistici della marginalità nella periferia romana*, Guerra editore, Perugia
- URBAN M.B. (2011), "Lo stereotipo del sud tra Otto e Novecento. Il caso Sardegna", *Incontri. Rivista europea di studi italiani*, Anno 26, fascicolo 2; pp. 50-63
- ID. (2013), *Sardinia on screen. The construction of the Sardinian character in Italian cinema*, Rodopi, Amsterdam
- URBAN M.B., DE ROOY R., VEDDER I., SCORRETTI M., a cura di, (2011), *Le frontiere del sud. Culture e lingue a contatto*, Cuec, Cagliari
- VAN ROSSUM-GUYON F. (1970), "Point de vue on perspective narrative", *Poetique*, n. 4, pp. 476-97
- VANINI F.M. (2007), *Esclamazioni libere e linguaggio giovanile*, in LANERO/LAVINIO, a cura di, (2007); pp. 353-365
- VANOYE F. (1998), *La sceneggiatura. Forme, dispositivi, modelli*, Lindau, Torino
- VIRDIS M. (1978), *Fonetica del sardo campidanese*, Edizioni Della Torre, Cagliari
- ID., a cura di, (2003), *Il condaghe di Santa Maria di Bonarcado*, Ilisso, Nuoro
- ID. (2013), *La varietà di Cagliari e le varietà meridionali del Sardo*, in PAULIS/PINTO/PUTZU, a cura di, (2013); pp. 165-180
- VOGHERA M. (1992), *Sintassi e intonazione nell'italiano parlato*, il Mulino, Bologna
- ID. (2010), *Lingua parlata*, in SIMONE R. (2010) (a cura di), *Enciclopedia della lingua italiana*, Treccani, Roma; pp. 857-862
- ID. (2013), *Tipi di tipo nel parlato e nello scritto*, in TEMPESTA/VEDOVELLI M., a cura di, (2013); pp. 185-195
- VOGHERA M., CUTUGNO F. (2009), "AN.ANA.S.: aligning text to temporal syntagmatic progression in Treebanks", in *Proceedings Corpus Linguistics 2009*, University of Liverpool; pp. 1-18
- WAGNER B. (2008), *Sardinien: Insel im Dialog. Texte, Diskurse, Filme*, Tübingen, Francke Verlag
- WAGNER M. L. (1950/1997), *La lingua sarda. Storia spirito e forma* (a cura di Giulio Paulis), Ilisso, Nuoro
- ID. (c1996), *La vita rustica della Sardegna riflessa nella lingua* (a cura di Giulio Paulis), Ilisso, Nuoro

- WEINRICH H. (1988/1976), *Lingua e linguaggio nei testi*, Il Mulino, Bologna
- ID. (2004), *Tempus. Le funzioni del tempo nel testo*, Il Mulino, Bologna
- ID. (2007), *La lingua bugiarda*, Il Mulino, Bologna
- ZACCAGNINI E. (2007), "Intervista a Giovanni Columbu", *Close-up*, risorsa online: http://www.close-up.it/IMG/article_PDF/INTERVISTA-A-GIOVANNI-COLUMBU_a2491.pdf (consultata in data 23 ottobre 2014)
- ZUMTHOR P. (1984), *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, il Mulino, Bologna
- ZURRU M. (2013), *Indizi di integrazione: Test linguistici, Scuola e Consulta degli immigrati a Cagliari*, in PAULIS/PINTO/PUTZU, a cura di, (2013); pp. 82-128

Dizionari

- ARTIZZU L. (1996), *Il dizionario di Cagliari. Sa memoria 'e su tempus*, Edizioni della Torre, Cagliari
- CORTELAZZO M., ZOLLI P. (1988/1999), *Dizionario etimologico della lingua italiana* (5 voll.), Zanichelli editore, Bologna
- GDLI = *Grande dizionario della lingua italiana*, BATTAGLIA S., BARBERI SQUAROTTI G. (1961), UTET, Torino
- GRADIT = *Grande dizionario italiano dell'uso*, 6 voll., DE MAURO T. (1999-2000), UTET, Torino
- FARINA L. (2002), *Bocabolariu. Sardu nugoresse-italianu, italiano-sardo nuorese*, il Maestrale, Nuoro
- PORRU V.R. (1832/2002), *Nou dizionariu universali sardu-italianu*, (ed. orig. 1832), Ilisso, Nuoro
- PUDDU M. (2000-2015), *Ditzionariu*, Condaghes, Cagliari (risorsa online: www.ditzionariu.org)
- RUBATTU A. (2006), *Dizionario universale della lingua di Sardegna* (2 voll.), Edes, Sassari
- SPANO G. (1852/2004), *Vocabolariu sardu-italianu*, (ed. orig. 1952), Ilisso, Nuoro
- DES = *Dizionario Etimologico Sardo*, WAGNER M.L. (2008), (a cura di Giulio Paulis), Ilisso, Nuoro

Sceneggiature

- CABIDDU G. (1997), *Il figlio di Bakunìn*, sceneggiatura dal libro omonimo di Sergio Atzeni (ed. Sellerio), copyright Sciarlò
- COLUMBU G. (1993), *Arcipelaghi*, sceneggiatura, archivio privato di Giovanni Columbu
- ID. (1997), *Arcipelaghi*, sceneggiatura, archivio privato di Giovanni Columbu
- MEREU S. (2004), *Sonetàula*, sceneggiatura, s.e., s.l., SIAE 2004
- ID. (2009-11), *Bellas mariposas*, sceneggiatura liberamente ispirata al libro di Sergio Atzeni, archivio privato di Salvatore Mereu

Film

- Arcipelaghi* (2001), Giovanni Columbu, La biblioteca dell'identità, L'Unione Sarda
- Bellas mariposas* (2012), Salvatore Mereu, La biblioteca dell'identità, L'Unione Sarda
- Il figlio di Bakunìn* (1997), Gianfranco Cabiddu, La biblioteca dell'identità, L'Unione Sarda
- Sonetàula* (2008), Salvatore Mereu, Lucky Red
- Sonetàula* (I e II) (2008), Salvatore Mereu, La biblioteca dell'identità, L'Unione Sarda

Risorse multimediali e online

Accademia della Crusca: <http://www.accademiadellacrusca.it>

Anpi (Associazione Nazionale Partigiani d'Italia): <http://www.anpi.it>

Cinemecum: <http://www.cinemecum.it>

Enciclopedia Treccani online: <http://www.treccani.it>

IntelliText Corpus Queries: <http://corpus.leeds.ac.uk/itweb/htdocs/Query.html>

Movimentu – Rete Cinema Sardegna: <http://www.movimentu.it/>

Real Academia Española: <http://www.rae.es>

Regione Autonoma della Sardegna: www.regione.sardegna.it

Progetto "Spezia". Il gergo dei giovani cagliaritari dalla A alla Z:
<http://www.liceoclassicodettori.it/pub/258/show.jsp?id=2905&iso=-2&is=258>

Il Sabatini Coletti. Dizionario della lingua italiana:
http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano

Sardegna Digital Library: www.sardegna.digitallibrary.it

Cagliari, Intervista a Gianfranco Cabiddu, regia di Gianfranco Cabiddu, Karel, Space S.p.a. (18 novembre 2008)

Da Cenere a Padre padrone, trasmissione di Piero Livi, Giancarlo Planta, Giovanni Sanna, Rai (1979)

Da dove sto chiamando? Luoghi sardi tra cinema e letteratura, programma radiofonico di Sergio Naitza e Serena Schiaffini, Radio Rai Sardegna, (stagione 2012/13)

Fare cinema in Sardegna, regia di Giovanni Columbu, Luches Film (2007)

Schermi sardi, programma radiofonico di Sergio Naitza, Radio Rai Sardegna, (stagione 2006/07)

Sardegna Geoportale: <http://www.sardegna.geoportale.it>

Ringraziamenti

Ora che è finalmente giunto il momento dei ringraziamenti, entro in crisi per due motivi: il primo è che non vorrei separarmi dalla mia tesi, che per tre anni è stata la mia fedele compagna, la mia principale fonte di preoccupazione, soddisfazione e stress – in dosi differenti a seconda dell’umore e delle circostanze. Nonostante tutto, non ho mai smesso di pensare a lei con affetto, dedicandole tutto il mio impegno e la mia dedizione, che spero traspaiano dalla lettura. Dopo questo breve momento di *captatio benevolentiae*, devo affrontare il secondo motivo della mia crescente angustia: non dimenticare neanche una delle persone a cui vanno i miei più sentiti ringraziamenti.

La prima è la professoressa Lavinio, per il suo aiuto, i suoi consigli e le sue ramanzine, delle quali ho finalmente apprezzato il valore e l’importanza.

Grazie ai docenti del Dipartimento di Filologia, Letteratura, Linguistica e al collegio della Scuola di Dottorato in Studi Filologici e Letterari per gli stimoli e gli spunti di ricerca che hanno arricchito la mia formazione. *Gràtzias* in particolare al professor Virdis, per i preziosi suggerimenti bibliografici e per avermi trasmesso la sua passione per lo studio della lingua sarda. Un ringraziamento speciale va a Sandra Masala per l’ascolto e la comprensione, per il suo instancabile impegno.

Non posso mancare di ringraziare i miei tutor “stranieri”, Gigliola Sulis (University of Leeds) e Marco Gargiulo (Universitetet i Bergen), che mi hanno insegnato tanto, e non solo in ambito accademico. Grazie a Pia Schwarz Lausten dell’Institut for Engelsk, Germansk og Romansk della Københavns Universitet per avermi dato l’opportunità di tenere la mia prima conferenza all’estero. La mia gratitudine va anche alla professoressa Gianna Marcato, che per tre anni mi ha accolto nella “sua” casa sappadina, in cima alle Dolomiti.

Colgo l’occasione per ringraziare, ancora una volta, Gianfranco Cabiddu, Giovanni Columbu e Salvatore Mereu per il tempo dedicatomi, le chiacchierate, le raccomandazioni, le mail scambiate e soprattutto per avermi messo a disposizione le sceneggiature dei film, materiali inediti e gelosamente custoditi nei loro archivi.

Un sincero e affettuoso grazie a Gianni Olla, per il proficuo scambio di vedute, per l'umanità dell'ascolto e il continuo incoraggiamento.

Ringrazio Antioco Floris per la fiducia, l'amicizia, gli insegnamenti e le risate.

Grazie alla mia famiglia, per l'amorevole sostegno e per aver sempre creduto in me.

Giunta alla fine di questo percorso, il cuore mi comanda di menzionare la persona che più di chiunque altro mi è stato vicino nei tre anni del dottorato, colui che mi ha aiutato a superare i momenti di sconforto e col quale ho condiviso gioia e disperazione, piccole conquiste, viaggi, trasferte e grandi emozioni: grazie Michele!