

LOTTA DI CLASSE E Lotta DI LINGUA Il massimalismo e il grottesco nel cinema di Lina Wertmüller

BEATRICE PERRONE
UNIVERSITÀ DEL SALENTO

Abstract – This article investigates the linguistic dimension of Lina Wertmüller's cinema through the study of *Mimi metallurgico ferito nell'onore* (1972) and *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto* (1974). Framed within research on film speech, on variation in Italian and on the representations of Southern Italy and gender, the paper reads Wertmüller's stylistic “maximalism” and grotesque mode as a device which, at the level of language, articulates class conflict and gender violence. The analysis focuses on a selection of sequences and combines a qualitative examination of lexical choices, morphosyntactic structures and pragmatic-discursive features. In both films, varieties of Italian and dialect (particularly Sicilian) are used to construct the North/South divide and to encode hierarchies between bourgeoisie and subaltern groups, between men and women. The article shows how Wertmüller's cinema constructs a complex ideological space in which class struggle corresponds to a genuine “language struggle” – a conflict over who can speak, in which code and with what legitimacy in the public sphere – thereby placing itself in a hybrid dimension that nonetheless fully belongs both to politically committed cinema and to popular comedy.

Keywords: film speech; Italian language variation; Sicilian dialect; gender stereotypes; Southern Question; 1970s Italian cinema; Lina Wertmüller.

1. La funzione espressiva della variazione diatopica nel cinema italiano¹

Nella storia linguistica e culturale italiana, la trasformazione della lingua cinematografica viene letta come fatto storico inserito nella vicenda della diglossia e del tardivo consolidamento dell'italiano parlato sovraregionale: dalla fase del primo sonoro alla cristallizzazione di un *italiano mediale*, fino alle più recenti forme di plurilinguismo regionale e dialettale. In questa direzione si collocano, da un lato, le ricostruzioni di De Mauro (2014, pp. 30-31) sulla funzione veicolare e normalizzante del cinema nel secondo dopoguerra – in concorso con altri linguaggi mediatici come la radio e la canzone e, poco più tardi, della televisione –, dall'altro i lavori che hanno tematizzato la specificità della *lingua filmica* e la tensione costante tra esigenze di intelligenza di massa e pulsioni realistiche o espressive.²

La funzione espressiva della lingua cinematografica può godere, in Italia più che in ogni altro paese, del *continuum* linguistico che lega il dialetto alla lingua standard attraversando le varietà ibride in cui gli elementi marcatamente diatopici vanno interpretati “in senso lato”, includendo “ogni manifestazione di matrice dialettale, anche modesta o

¹ Il nucleo iniziale di questo saggio prende forma nella stesura dell'articolo pubblicato per il magazine «Lingua italiana» di Treccani (Perrone 2025).

² La tipologia di linguaggio che è oggetto di questa analisi, il parlato filmico, si inserisce nell'ambito diamesico del “trasmesso”, e più precisamente, insieme alla lingua del teatro, del “parlato-recitato” (Nencioni 1978; cfr. anche Lavinio 2014, pp. 11-15).

minima (una forma dialettizzata, una peculiarità fonetica...” (Raffaelli 1985, p. 8).³ L'affiorare di questa mescolanza di codici prende piede negli anni Sessanta e si afferma verso la fine dello stesso decennio, in particolare con la “realizzazione paradigmatica nel cinema di Fellini” (Piotti 2016, p. 131), che trova il suo apice in *8 e 1/2*, considerato “il discriminé, l'*ante quem* e il *post quem* della nuova lingua del cinema italiano” (Cresti 1982, pp. 305–309, cit. in Rossi 2006, pp. 373).

Proprio le oscillazioni tra italiano medio, regionalismi e dialetti diventano così il terreno privilegiato per interrogare la stratificazione sociale e territoriale del pubblico cui il cinema si rivolge, con ricadute inevitabilmente ideologiche nel cinema degli anni Settanta.⁴ La lingua diviene così lo strumento cardine per disegnare personaggi e luoghi, plasmadone anche l'identità, fino a sostituirsi alla realtà fattuale che ritrae, producendo una lunga tradizione di immagini stereotipate e talora polarizzate, come accade per la rappresentazione del Meridione, fra cartolina paesaggistica idilliaca e trasfigurazione negativa di un Sud arretrato, mafioso, problematico (Cannizzaro 2019)⁵.

Il nesso fra lingua e stereotipi è stato recentemente ripreso, in prospettiva di genere, da Ventura, che ha mostrato come la mascolinità siciliana sia tra i motivi più rappresentati in campo letterario e filmico. Questo modello è la diretta conseguenza di un sistema patriarcale ancora resistente «alle soglie del XXI secolo», che fa del «maschio» una creazione sociale basata sulla violenza non solo contro le donne, ma contro chiunque metta in discussione lo status quo di genere (Ventura 2011, pp. 6–7). La *Commedia all'italiana* fa oggetto di tali configurazioni ponendole in una critica di costume, riproducendo i codici comportamentali iper-codificati del maschio siciliano per mostrarne il disagio nel momento del cambiamento (Id., p. 15).

³ Nel panorama linguistico del cinema italiano tra gli anni '30 e '50 – ossia nel primo ventennio del sonoro – Raffaelli (1996, p. 311) individua tre linee dominanti: a) l'uso di varietà mimetiche; b) il plurilinguismo mediato; c) l'italiano medio. Per il periodo successivo, che va dal secondo dopoguerra fino alla fine degli anni Sessanta, lo stesso studioso distingue due macro-correnti – quella italiana e quella dialettale – articolate a loro volta in quattro orientamenti: a) l'italiano conforme alla norma grammaticale; b) l'alternanza tra italiano e dialetto; c) il mimetismo neorealista; d) l'impiego stereotipato del dialetto (1996, p. 315). Su un arco cronologico analogo (1948–1957), Fabio Rossi (1999) propone una tipologia in parte convergente, che include a) il realismo linguistico (massimo di verosimiglianza); b) la letterarietà tradizionale (i film “parlati in grammatica”); c) lo sperimentalismo linguistico; d) le forme ibride (ibridismo linguistico). Entrambe le classificazioni pongono in rilievo il ruolo del dialetto e la pluralità degli approcci adottati nella resa linguistica cinematografica del periodo. Cfr. anche Raffaelli 1978, 1992; Rossi 2002, 2006, 2007, 2008, 2009.

⁴ La questione dell'ideologia linguistica del cinema italiano è emersa con chiarezza nella riflessione sul rapporto fra schermo e realtà linguistica nazionale. Rossi ha insistito sul fatto che il film non si limita a registrare le varietà esistenti, ma produce una propria norma composita, che “adatta” l'italiano e i dialetti alle esigenze della rappresentazione, privilegiando a lungo un italiano regionale ibridato nel quale il dialetto puro risulta marginale, o confinato a funzioni macchiettistiche (Rossi 2008, pp. 66–67; 2002, p. 1045). Anche contributi più recenti insistono sul carattere apertamente ideologico delle scelte di codice e di registro nel cinema. Grochowska-Reiter (2016) mostra come il repertorio filmico degli anni del boom oscilli tra varietà mimetiche, plurilinguismo filtrato e italiano medio, accompagnando e insieme orientando la maturazione linguistica del pubblico (2016, pp. 66–67); Papaccio (2021) si focalizza sulla contemporaneità, mostrando come nel cinema napoletano contemporaneo il dialetto conosca una vera «rivincita» all'interno di un *melting pot* linguistico, dove la parlata partenopea convive con italiano, gergo giovanile, lingue straniere e neologismi, diventando risorsa identitaria e stilistica più che marchio di subalternità (Papaccio 2021, pp. 132–133, 146).

⁵ Bognari ha mostrato come la Sicilia sia oggetto, fin dall'età moderna, di una «deliberata costruzione dell'immagine» attraverso la scelta di un punto di vista selettivo, che enfatizza la tradizione classica dell'isola per occultarne la marginalizzazione contemporanea (Bognari, 2014, p. 8). La rappresentazione cinematografica e fotografica rientra in questa genealogia di sguardi.

Questo saggio prende in esame la produzione cinematografica di una regista che ha adoperato con costanza lo strumento linguistico della varietà dei repertori nella definizione degli stereotipi sociali, legati alla classe e alla provenienza, in gran parte della sua produzione cinematografica.

L'opera cinematografica di Lina Wertmüller rappresenta un campo di indagine poco esplorato dagli studi linguistici, seppure il suo valore sperimentale venga riconosciuto ed evocato come «massimo esempio, espressivo e stereotipato esasperato, con variazioni da duetto d'opera buffa» del «filone dell'espressionismo linguistico» (Coveri 1992, p. 79). Proprio per questa ragione, risulta utile collocare lo studio dei testi dei suoi film all'interno della cornice teorica che ha ridefinito il rapporto tra cinema, lingua e ideologia, prendendo a caso di studio una coppia-campione: *Mimi metallurgico ferito nell'onore* (1972) e *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto* (1974), due film in cui la regista mette in scena, attraverso una forte marcatura dialettale e regionale, la crisi del patriarcato meridionale e la tensione fra modernità e tradizione. Entrambi i film vedono come protagonisti Giancarlo Giannini e Mariangela Melato, coppia-simbolo dell'opera wertmülleriana, che incarna con forte carica interpretativa e simbolica la tensione oppositiva tra maschile e femminile, tra Sud e Nord, tra sinistra e destra.

Muovendosi lungo questi assi, questo saggio propone di leggere la lingua della filmografia della regista come luogo di negoziazione fra ideologia di genere, questione meridionale e discorsi sulla modernizzazione, con l'obiettivo di restituirlle lo statuto di vero e proprio dispositivo stilistico-ideologico.

2. Lina Wertmüller e il cinema degli anni Settanta

Prima di affrontare il discorso linguistico, vale la pena ripercorrere brevemente la dimensione narrativa dei film e la posizione che essi occupano nel contesto del cinema italiano degli anni Settanta, partendo dai soggetti dei film:

Carmelo Mardocheo, sottoproletariato siciliano, decide di votare senza obbedire agli ordini della mafia locale. E la mafia onnisciente lo costringe ad emigrare a Torino. Nel Nord dopo traumatizzanti esperienze nel giro cottimista dei mafiosi, riesce ad intrare in una grande fabbrica. Diventato metallurgico e sindacalista s'innamora di Fiore con cui mette su una seconda famiglia. Rosalia, la moglie trascurata, durante l'assenza del marito subisce graduali cambiamenti divenendo una donna moderna. Carmelo e Fiore hanno un bambino. Il giorno del battesimo, nel caffè dove stanno festeggiando il lieto evento succede un regolamento di conti tra mafiosi. Carmelo si sa per miracolo ma per paura non rivela alla polizia il nome del mafioso, che è lo stesso che lui incontro al suo arrivo a Torino. Da Torino, Carmelo viene trasferito a Catania a pochi chilometri da casa portando con sé Fiore con il bambino. Il menage di Carmelo tra le due famiglie ha però breve durata. Rosalia colpita dalla freddezza e dall'indifferenza del marito, allaccia una relazione con Amilcare Finocchiaro, brigadiere di finanza con moglie e 5 figli. Durante una concitata spiegazione Rosalia confessa a Carmelo di aspettare un figlio dall'altro. Carmelo studia una sua vendetta: corteggia e seduce la grassa moglie di Amilcare, e poi quando lei gli ha ceduto, le confessa le sue intenzioni di vendetta. La mette incinta, poi pubblicamente comunica al paese lo scandalo. Una domenica mattina, sulla piazza principale, davanti alla chiesa, fa la scena madre. Amilcare che è armato reagisce ed un killer, che la mafia ha messo alle calcagna di Carmelo con il compito di sorveglierlo, lo uccide, lasciando però la pistola nelle mani di Carmelo che viene così incriminato ed arrestato. All'uscita del carcere, ritrova le tre famiglie ad aspettarlo. Carmelo è terrorizzato e vorrebbe rientrare in carcere, ma alla fine

accetta di far parte del giro mafioso e di non combattere più lo stato di cose che allo inizio lo aveva costretto ad allontanarsi dal suo paese.⁶

In *Mimì metallurgico ferito nell'onore* (d'ora in poi *Mimì*) la vicenda di Carmelo Mardocheo detto Mimì si apre a Catania, fra disoccupazione, clientelismo e controllo mafioso del voto. Il rifiuto di piegarsi alle indicazioni elettorali dei “galantuomini” locali determina la sua emarginazione economica e lo costringe a emigrare al Nord, in una Torino industriale in cui l’operaio meridionale è al tempo stesso forza lavoro necessaria e corpo estraneo. Attorno a Mimì si organizza una costellazione di figure femminili che mette in tensione i ruoli di genere tradizionali: la moglie Rosalia, emblema di un modello familiare cattolico e patriarcale; l’amante Fiore, militante dal linguaggio politico aggressivo e spiazzante, borghese torinese che incarna un’immagine di modernità fredda e inaccessibile, di cui invece Mimì si innamorerà e avrà con lei un figlio. L’intreccio di tradimento, vendetta e “onore” maschile – fino all’assurda vendetta incrociata finale – fa emergere una mascolinità che coincide, quasi alla lettera, con i tre nuclei individuati da Ventura: dominio sulla donna, libido illimitata, centralità di una famiglia patriarcale continuamente minacciata e continuamente riaffermata (2011, pp. 6-7). La Sicilia del film appare, in questo senso, come spazio già stereotipizzato – territorio “plasmato” da un immaginario che oscilla fra arretratezza e pittresco – ma al tempo stesso come laboratorio in cui la regista estremizza e fa esplodere tali stereotipi.

Travolti da un insolito destino nell’azzurro mare d’agosto (d’ora in poi *Travolti*) riprende e radicalizza questo meccanismo, spostando l’attenzione sul rapporto tra borghesia settentrionale e proletariato meridionale in un contesto apparentemente extrastorico: prima lo yacht vacanziero della ricca Raffaella Pavone Lanzetti, poi l’isola deserta, dove si passa da una società prestabilita a una unità minima sociale (la coppia uomo-donna) in cui ricominciare daccapo secondo nuovi criteri di forza.

Estate. Un gruppo di amici in crociera. Raffaella, una bellissima donna aggressiva che parla continuamente di politica. Gennarino marinaio catanese, comunista iscritto, concepisce un odio profondo per gli ordini, capricci e parolacce di Raffaella. In un tardo pomeriggio Raffaella pretende di andare a fare il bagno, Gennarino sconsiglia, ma lei insiste e lui cala il gommone a motore. A largo il motore si inceppa e i due vanno alla deriva per due giorni e due notti. Finalmente il terzo giorno avvistano la terra: è un isolotto deserto. Inizia per i due una vita la cui legge essenziale è la sopravvivenza e Gennarino riesce ad arrangiarsi per questo i ruoli si ribaltano: Gennarino diventa il padrone e Raffaella la sua schiava. Nell’assurda situazione i due finiscono per innamorarsi alla follia. Un giorno avvistano uno yacht, Raffaella non vorrebbe partire, ma Gennarino vuole una prova: Raffaella deve resistere al rientro alla realtà. Il marito e gli amici accolgono festosamente Raffaella; per Gennarino la cosa più importante è l’amore di lei, e per questo lei deve scegliere di fuggire con lui lontano da tutti. Mentre l’aspetta al molo, un bambino gli consegna un foglietto: è una lettera di addio. Gennarino è distrutto. Dopo la partenza di Raffaella, Gennarino parte con la moglie che è venuta a riprenderlo.

Se *Mimì* lavora soprattutto sull’asse Nord/Sud e sulla frattura tra mascolinità patriarcale e retorica rivoluzionaria, *Travolti* porta in primo piano il nesso fra violenza di genere e violenza di classe, facendo di Raffaella e Gennarino due corpi linguistici esposti: l’una

⁶ Si riportano i due soggetti così come compaiono nelle domande di revisione presentate al Ministero del Turismo e dello Spettacolo (*Mimì* con n. di protocollo 59798; *Travolti* con n. 65732), disponibili sul sito <http://cinecensura.com/> (MiC – Direzione Generale del Cinema e Archivio Centrale dello Stato, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia – Cineteca Nazionale, Fondazione Cineteca di Bologna, Istituto Luce-Cinecittà e Museo Nazionale del Cinema di Torino).

costretta a imparare una lingua altra per sopravvivere, l'altro incapace di trasformare il proprio codice in reale egemonia una volta rientrato nel perimetro sociale.

In una posizione liminare rispetto al canone del “cinema politico” degli anni Settanta, i due film dialogano con le pratiche di immagine politica – per la centralità dei conflitti di classe, la critica alle forme di potere, l’uso di situazioni allegoriche – ma mantengono una forte componente di spettacolo popolare, che si nutre di eccesso linguistico, di comicità grottesca e di saturazione melodrammatica. Proprio questa ambivalenza ha alimentato una ricezione critica oscillante, che ha letto il cinema di Wertmüller ora come forma di “impegno travestito da commedia”, ora come proposta regressiva e complice degli stessi stereotipi che rappresenta.⁷ Riportiamo a tal proposito uno stralcio del dialogo-intervista fra il regista tedesco Gideon Bachmann (1977), vicino a figure centrali della cultura e del cinema italiano come Pasolini e Fellini, e Lina Wertmüller:

Bachmann: Parli spesso di “popolare”. Ma non temi che, semplificando i problemi per renderli accessibili, tu finisci per banalizzarli?

Wertmüller: Io non credo di banalizzare. Credo di rendere comprensibile. Un problema non è meno grave se lo spieghi con parole semplici. Se voglio parlare alle masse, devo usare un linguaggio che tutti possano capire. Questo non significa che non ci sia profondità: la profondità non è nelle parole difficili, ma nelle verità che riesci a comunicare.

Bachmann: Eppure molti critici italiani ti accusano proprio di questo: di ridurre i problemi a schemi facili, a caricature.

Wertmüller: Ma la caricatura è un linguaggio popolare! È il nostro teatro, la nostra commedia dell’arte. L’Italia ha una tradizione secolare in questo senso. Io mi muovo dentro questa tradizione. È vero, esagero i difetti, li porto all’estremo. Ma non è per ridere: è per mostrarli meglio.

Bachmann: Questo spiega anche i tuoi personaggi, che sembrano sempre figure estreme, quasi mostruose?

Wertmüller: Esattamente. Io credo che la realtà sia grottesca. Non siamo mai solo buoni o solo cattivi. Siamo sempre ridicoli e tragici allo stesso tempo. I miei personaggi devono riflettere questo.

Che il cinema di Wertmüller potesse apparire semplice o “banale” non stupisce se si considera il contesto degli anni Settanta, in cui, per esempio, Pasolini affrontava i rapporti di potere con *Salò o le 120 giornate di Sodoma* in forme molto più teoriche e decisamente meno accessibili al “popolo”.

Il rischio, oggi, è leggere Wertmüller con categorie contemporanee e non coglierne la radicalità. Se il suo cinema è sembrato più “semplice” di altre sperimentazioni coeve –

⁷ In Italia, l’opera di Wertmüller è rimasta a lungo ai margini del dibattito femminista, sovrastata da letture più direttamente legate alla questione meridionale, alla dialettalità e al rapporto tra cinema popolare e ideologia. Negli Stati Uniti, al contrario, la candidatura all’Oscar nel 1976 – prima regista donna nella storia a riceverla – proiettò Wertmüller al centro di una tensione politica: da un lato, celebrata come figura pionieristica e simbolo di un possibile femminismo istituzionale; dall’altro, duramente criticata da settori del movimento femminista per la rappresentazione ambigua o apertamente degradante dei personaggi femminili. La sua esplicita presa di distanza da ogni etichetta femminista contribuì a rendere ancora più divisa la ricezione critica, spesso più polemica oltreoceano che in Italia. Le sue posizioni si possono riassumere nell’intervista di Bachmann (1977), nella quale alla domanda «Perché [...] sei stata tanto attaccata dal movimento femminista, soprattutto negli Stati Uniti?» Wertmüller risponde: «Perché non sono una femminista. O meglio: non lo sono nel modo in cui loro intendono. Io non credo che il problema sia fra uomini e donne. Io credo che il problema sia la stupidità umana, la violenza, l’ingiustizia. E queste cose non hanno sesso. Certo, nei miei film le donne soffrono, ma soffrono perché sono esseri umani, non perché sono donne. Non voglio fare cinema ideologico».

la crudezza teorica di Pasolini, l'allegoria politica di Petri – è perché la regista sceglie deliberatamente il registro popolare come strumento di mediazione culturale.

In questo senso, il suo lavoro anticipa un dibattito che esploderà più tardi: quello sul valore politico della *popular culture* rispetto a quella programmaticamente più intellettualmente impegnata. Wertmüller sembra collocarsi esattamente in questo spazio di confine: un cinema capace di provocare, dividere, scandalizzare e, al tempo stesso, conquistare il mercato e intervenire nel discorso pubblico.⁸

L'attenzione alla lingua consente di rimettere al centro una dimensione finora marginale nella discussione critica: non solo ciò che i film dicono, ma il modo in cui lo dicono, e a chi viene attribuito il potere di parlare.⁹

3. I titoli wertmülleriani

Cominciamo dai due titoli, perfettamente in linea con lo stile della regista romana: lunghissimi e massimalisti, narrativi al punto da potere essere considerati dei micro-testi. Tale scelta si pone ai margini della norma cinematografica: invece di puntare su brevità e memorabilità sloganistica, si preferisce la strada della ridondanza e della teatralizzazione, facendo del titolo un vero e proprio *prologo* narrativo e stilistico.¹⁰ *Mimi* combina l'antropônimo ipocoristico (*Mimi*), la qualifica professionale (*metallurgico*) e un participio passato con complemento di limitazione (*ferito nell'onore*), con un valore figurata: il risultato è una sorta di mini-trama che condensa identità sociale, appartenenza di classe e nucleo tematico del film. *Travolti* presenta invece una sintassi nominale più marcatamente letteraria, che riecheggia il registro melodrammatico: il participio (*travolti*) seguito dal

⁸ L'idea che solo le avanguardie o il cinema "d'autore" possano veicolare messaggi complessi è stata ridimensionata dagli studi culturali degli anni Ottanta e Novanta, che hanno mostrato come le forme ibride e popolari incidano profondamente sulla costruzione dell'immaginario collettivo. A tal proposito, osserva Tomatis, negli studi culturali internazionali vi è una diffusa interpretazione che vede opporsi «una "mass culture" a una "popular culture", dove la prima definizione pone l'accento sui prodotti culturali della società capitalista e la loro standardizzazione (e l'eventuale alienazione dell'individuo che ne consegue), mentre la seconda insiste sull'uso – anche sovversivo – che le comunità possono fare di quegli stessi prodotti». Richiamandosi alla lettura di Stuart Hall (1981), Tomatis sottolinea quanto la ricezione anglofona di Gramsci sia stata decisiva nel superamento dell'«interpretazione meccanica della cultura popolare, intesa ora come "pura autonomia" dalla "cultura dominante" (ovvero, la lettura antropologica e degli studi sul folklore), ora come "completa incorporazione" (ovvero, le letture sociologiche "apocalittiche" di Adorno e della scuola di Francoforte)» (Tomatis 2019, p.).

⁹ Le varietà vengono descritte in termini funzionali (italiano dell'uso medio, italiano regionale settentrionale e meridionale, italiano popolare scritto, dialetto siciliano) e messe in relazione con i ruoli sociali e di genere dei personaggi. Dal punto di vista dei livelli di analisi, il commento si concentra su tre dimensioni: a) lessicale (insulti, lessico politico e sessuale); b) morfosintattica (scelte pronominali, struttura della frase, alternanza fra paratassi e ipotassi); c) pragmatico-discorsiva (atti direttivi, turnazione, allocuzioni, gestione del turpiloquio). L'obiettivo non è la ricostruzione filologicamente esatta delle varietà in gioco (Ricordiamo con De Mauro che «il parlato cinematografico è vincolato ad avere un'elevata accessibilità e in genere può usare parole dialettali solo se queste sono quanto meno d'uso incipiente» [2014, p. 130]), ma la descrizione del modo in cui il parlato filmico wertmülleriano costruisce, attraverso la variazione linguistica, gerarchie e rovesciamenti di potere fra le opposizioni socio-culturali fino ad ora delineate.

¹⁰ Il titolo di un film costituisce «un aspetto marcato e produttivo del linguaggio del cinema» che, «unito ai caratteri salienti di quello giornalistico», scrivono Medici e Cappelluzzo (1991, p. 13), «ha veramente un rilevante peso nell'ambito della nostra lingua contemporanea: e ciò sotto il profilo funzionale, e ancor più espressivo». Come ampiamente risaputo, nei titoli cinematografici e non solo le parole «devono essere assai limitate, ma nel medesimo tempo esse devono servire a suscitare nell'osservatore attenzione ed interesse» (Minter 1961, p. 10); la strategia di Wertmüller consiste nel rovesciare regola producendo comunque l'effetto della presa sull'attenzione e l'interesse del pubblico.

sintagma preposizionale con funzione di complemento di causa efficiente (*da un insolito destino*) e l'espansione preposizionale (*nell'azzurro mare d'agosto*) producono un effetto di eccesso poetico che contrasta ironicamente con il tono comico e sguaiato di molte scene.

Seppure la lunghezza inusitata dei titoli non fosse una novità nel cinema degli anni Settanta,¹¹ in Wertmüller il tratto è ricorrente quasi sistematico: *Film d'amore e d'anarchia - Ovvero "Stamattina alle 10 in via dei Fiori nella nota casa di tolleranza..."* (1972), *Scherzo del destino in agguato dietro l'angolo come un brigante da strada* (1983), *Notte d'estate con profilo greco, occhi a mandorla e odore di basilico* (1986), *Metalmeccanico e parrucchiera in un turbine di sesso e politica* (1996), ecc. Non è solo la lunghezza a caratterizzarli, ma l'arte retorico-figurativa che li compone, in cui si alternano parte informativa e parte evocativa in giustapposizioni stranianti e tendenti talvolta al *nonsense*. Si pensi al titolo del film del 1978 *Un fatto di sangue nel comune di Siculiana fra due uomini per causa di una vedova. Si sospettano moventi politici. Amore-Morte-Shimmy. Lugano belle. Tarantelle. Tarallucci e vino* (accorciato in *Fatto di sangue fra due uomini per causa di una vedova. Si sospettano moventi politici*), riconosciuto come il più lungo titolo di un film per il Guinnes dei primati. Il titolo presenta una prima parte informativa («*Un fatto di sangue [...] per causa di una vedova*» evoca un delitto passionale, ancorato a stereotipi del Sud italiano; «*Si sospettano moventi politici*» introduce la tensione tra vita privata e ideologia, tra intimità e sovrastruttura politica, tipica del cinema impegnato degli anni Settanta) e una linearità logica subito frantumata con la sequenza di tre sostanzivi eterogenei «*Amore-Morte-Shimmy*», di cui due oppositivi tra loro (*eros* e *thanatos*) e uno ironicamente fuori registro (*shimmy*: ‘danza frivola anni Venti’); chiude il titolo una giustapposizione geografico-culturale surreale: dalla Svizzera alla danza folklorica del Sud, in un accostamento che ironizza sulla rappresentazione turistica o pittoresca del Mezzogiorno: «*Lugano belle. Tarantelle*».

I suoi titoli sono divenuti dunque talmente riconoscibili da aver determinato, per antonomasia, una semantica specifica dell'aggettivo di relazione *wertmülleriano*, in particolare nell'ambiente della critica, accostato ai titoli (e sottotitoli) di un'opera creativa di qualsiasi genere. Basta una piccola ricerca online per trovare dal 1996 attestazioni come

- (1) «un perfetto vademecum per l'acquisto di un sistema ipertestuale è il bel libro [...] dal titolo wertmülleriano *Che cos'è un ipertesto - Guida all'uso (e alla sopravvivenza) ad una tecnologia che sta cambiando il mondo (anche se noi stavamo benissimo anche prima)* [...]» (Penge 1996, p. 69);
- (2) «*Sotto il vestito niente* potrebbe avere un sottotitolo wertmülleriano: “ossia ciò che avrebbe dovuto essere e non è stato”» (Di Marino 1998);
- (3) «ha appena dato alle stampe per Sounday il suo terzo album dal titolo wertmülleriano: “Uomo con cane e il ritorno dalle terre di Nonsodove”» ([Il Sole 24 ore, 2 novembre 2012](#));

¹¹ Già negli anni Sessanta Stanley Kubrick diede un titolo lunghissimo al suo *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964); negli anni Settantaabbiamo *Who Is Harry Kellerman and Why Is He Saying Those Terrible Things About Me?* (1971) di Ulu Grosbard; *Everything You Always Wanted to Know About Sex* (*But Were Afraid to Ask)* (1972) di Woody Allen. Lo stilema sembra essere ripreso con decisione nel primo decennio del nuovo millennio: *Surviving Gilligan's Island: The Incredibly True Story of the Longest Three Hour Tour in History* (2001) di Paul A. Kaufman; *Borat - Studio culturale sull'America a beneficio della gloriosa nazione del Kazakistan* (2006); del 2007 è *L'assassinio di Jesse James per mano del codardo Robert Ford* di Andrew Dominik.

- (4) la sede del *Civico Museo Storico Archeologico della Civiltà dell'Olio e del Vino* (inserito nella visita guidata), che dietro il nome wermülleriano nasconde una piccola esposizione etnografica (Rando-Mangili-Dello Russo 2022 [guida Lonely Planet Puglia]);
- (5) «l'*Inventario di quel che resta dopo che la foresta brucia*, titolo wermülleriano al punto giusto » ([Rolling Stone Italia, 5 novembre 2025](#)).

Gli esempi sono numerosi e si infittiscono con il passare del tempo. L'aggettivo si configura dunque come un deonomastico perfettamente riuscito, al punto da poter essere applicato a oggetti paratestuali lontanissimi dal cinema (titoli di libri, spettacoli teatrali, prodotti enogastronomici, voci di guide turistiche) e comincia a essere accostato anche a nomi propri caratterizzati da una combinazione di proprietà semantico-testuali.

L'uso metalinguistico dell'aggettivo nei contesti citati conferma, inoltre, che il tratto percepito come distintivo è quello della *forma linguistica*: un modo di denominare che sfida il principio di economia e fa del sovraccarico informativo una scelta di stile. Parlare di “titolo wermülleriano” significa attribuire a un testo – o anche solo a un nome – una certa *postura discorsiva*: ironica, auto-complice, consapevole dell'eccesso. In questo senso, i titoli costituiscono il primo gradino di quel meccanismo stilistico-ideologico che si rintraccia nell'opera della regista.

4. Genere, sesso e potere

Gli studi linguistici degli ultimi decenni hanno ampiamente dimostrato come la lingua sia uno spazio in cui si depositano e si riproducano ideologie di genere e asimmetrie di potere,¹² insistendo proprio sulla non neutralità del sistema linguistico e sulle sue ricadute simboliche: i modi di nominare (e insultare) il femminile e il maschile veicolano rappresentazioni sociali della donna come corpo disponibile o controllato e dell'uomo come soggetto del desiderio e del discorso (Violi 1986).¹³

Nei film presi in analisi, il rapporto tra sesso e potere è centrale e risulta il motore stesso della drammaturgia: sfera intima e privata si intrecciano e si confondono in un turbine di violenza e passione, in cui l'individuo di sesso maschile esercita il suo dominio

¹² La questione dell'opposizione di genere riguarda anche la rappresentazione delle sessualità non normative. Orrù, studiando lo stereotipo omosessuale nel cinema italiano, evidenzia come effeminatezza, travestitismo e leggere peculiarità fonetiche o lessicali funzionino come indizi allusivi di devianza, spesso senza che l'omosessualità sia tematizzata esplicitamente: il compito della commedia è quello di rinforzare la mascolinità normativa attraverso la ridicolizzazione linguistica dei comportamenti non conformi (Orrù 2014, pp. 53-64). In un contesto in cui «la morale pubblica era sempre sotto la mannaia della Chiesa cattolica e dello Stato» (Pini 2011, p. 14, cit. in Orrù 2014, p. 53), anche il lessico erotico e sessuale partecipa alla costruzione di gerarchie di genere e di “devianza” desiderante.

¹³ Basile, sulla base di un'ampia indagine delle presenze femminili nel GRADIT, individua la persistenza di una duplice tendenza rappresentativa: da un lato le figure legate alla sfera religiosa (con la figura della Madonna in posizione centrale), dall'altro “tutta una serie di vocaboli che restituiscano un'immagine decisamente negativa della donna, da quella della donna brutta, vecchia, chiacchierona, volgare, zitella ecc., a quella della donna seducente e ammalatrice, a quella della donna dissoluta e peccatrice e simili” (2016, p. 38). Studi successivi, come quello di Piletić (2022) – dedicato in particolare al fenomeno dell'antonomasia – e gli interventi di de Fazio-Pece (2015; 2016), che offrono una lettura sociolinguistica e sociologica di casi di cronaca nera con protagoniste donne criminali, confermano il permanere di questa situazione. Per un inquadramento generale sul sessismo linguistico in italiano e sulle trasformazioni degli ultimi decenni si rinvia a Robustelli (2018) e, più in generale, alla vasta produzione della studiosa, attiva nell'ambito degli studi su lingua e genere fin dai primi anni Duemila.

nella sfera privata ma è oppresso dal sistema dei poteri a cui non ha o non vuole avere accesso.

In *Mimi*, il lessico della sessualità è strettamente dipendente dall’“onore” maschile da preservare e dalla gestione e il controllo del corpo femminile. L’asse della narrazione è il tradimento (reale o presunto) e la sua riparazione violenta: Rosalia, Fiore e la donna di Badalamenti sono tutte figure attraverso cui passa la misurazione dell’onore di Mimi. I dialoghi mettono in bocca ai personaggi un repertorio fitto di insulti sessualizzati e immagini corporee degradanti, non solo da parte del protagonista maschile, ma dall’intero contesto sociale: Rosalia viene insultata dal padre «schifosa buttana» (41:24) perché guida il motorino con la gonna; più avanti, la formula «una femmina divorziata» (1:05:14) ricorre come etichetta stigmatizzante, che rende impensabile la sua reintegrazione sociale («e con che cuore avrei potuto abbandonarla sapendo come va oggi considerata una femmina divorziata? [...] Tu te la sposeresti una femmina divorziata?»). Fiore, a sua volta, è interpellata al vocativo semplicemente come «femmina» (41:52), ridotta a categoria generica e non a soggetto individuale.

Molto esplicito è anche il modo in cui il film lega il lavoro di cura domestico alla disponibilità sessuale: nella sequenza del litigio con Fiore, Mimi le rinfaccia di eccedere i confini del ruolo “naturale” femminile con un rimprovero che riduce la partner alla sua funzione erotica e domestica: «tu femmina sei e non te devi preoccupare dell’eleganza maschile [...] sei nata per fare la maglia [...] per fare l’amore» (42:02).¹⁴ La battuta concentra, in forma quasi didascalica, l’ideologia patriarcale implicita nel personaggio: il corpo femminile è pensato come risorsa privata (per il lavoro e per il sesso), mentre alla donna non è riconosciuta una piena cittadinanza politica, pur muovendosi Fiore nel linguaggio della militanza di sinistra.¹⁵ Rimarca espressivamente la sentenza la posposizione del verbo rispetto al predicativo.

L’oscillazione continua fra lessico politico (*diritti, lotta, padroni*) e allusioni sessuali disegna una militanza maschile che fatica a tradurre in pratica i propri principi egualitari nei rapporti di genere: «non è mica bello essere geloso così per un comunista» (46:52) rimprovera Fiore a Mimi.

La questione viene portata all’estremo in *Travolti*, sia dal punto di vista scenico (si pensi alle lunghissime e crude scene di percosse e violenza), sia da quello linguistico. Il naufragio sull’isola rovescia i rapporti di forza e produce una redistribuzione della parola e del corpo. La lingua di Gennarino diviene progressivamente più aggressiva e sessualizzata, in un crescendo parossistico di insulti e comandi che trasformano Raffaella in oggetto erotico posseduto e disciplinato.

¹⁴ I dialoghi originali dei film sono stati trascritti manualmente in forma ortografica sulla base delle copie attualmente disponibili in home video e in streaming, con indicazione del minutaggio per le battute esemplificative citate nel testo, tenendo conto dei criteri delineati da Alfieri e Bonomi (2008, p. 20). Gli esempi riportati riproducono l’italiano del parlato filmico con un livello di dettaglio medio, senza aspirare a un’annotazione fonetica fine e mantenendo invece i normali caratteri alfabetici, considerando che 1) Giannini non è di provenienza siciliana e tende a un italiano regionale sia nel lessico che nella pronuncia; 2) risulta talvolta complicato risalire con precisione alla pronuncia: tratti come l’assimilazione progressiva e la sonorizzazione delle occlusive non sono sempre facilmente riconoscibili. I casi particolari verranno puntualizzati in nota volta per volta.

¹⁵ Anche quando il discorso si sposta sulla piazza, la sessualità resta un prisma privilegiato per leggere la relazione fra classi e generi. Nella scena in cui Mimi commenta la manifestazione sindacale, il suo sguardo si sofferma sulle «femmine» toccate di nascosto dai manifestanti meridionali: la descrizione ironica della folla di «lazzaroni» che approfittano della confusione per palpeggiare le donne registra, con tono comico-grottesco, un modello di socialità maschile in cui l’aggressione erotica è insieme gesto di potere e pratica di connivenza virile.

La dimensione allegorico-linguistica risulta dunque tutt'altro che banale, capace di creare una immediata connessione tra bisogni individuali e bisogni sociali.

Un esempio particolarmente significativo di questo meccanismo si trova in una delle scene più celebri e controverse di *Travolti*, dove il divario linguistico tra i due protagonisti esplode in un equivoco comico e insieme drammatico (1:29:59):

Raffaella: Ti prego, amore, *sodomizzami*.
 Gennarino: [è confuso] uhm, nun lo so, nun me va.
 Raffaella: sì, ti prego, amore. Tu sei il mio primo vero uomo. *Sodomizzami*.
 Gennarino: senti un po', brutta, fetusa, bbogghe, carugnona, ma tu lo fai apposta per farme sentire ignorante cu' ste parole difficili. Ma questa cosa che ppoccherà è? Che non ti capisco. Che caspetta sarebbe?
 Raffaella: scusa, amore...
 Gennarino: ma scusa, una cippa de minchia. Che maniera de parlare. Sì, signore, io sono ignorante e me ne vanto!
 Raffaella: no, te lo giuro, amore. Ho detto così perché è una cosa difficile da dire.
 Gennarino: Ma voi io ste ppoccherie vostre non le conosco. Che è sta cosa? *Sotorezmo, sotorazmo*, ma che che è?¹⁶

La parola *sodomizzare*, aderente a un registro alto e per Gennarino incomprensibile, si scontra con il repertorio popolare e dialettale del protagonista maschile, che reagisce con diffidenza e derisione e adoperando un linguaggio più marcatamente dialettale. In questo scarto emerge non solo la distanza culturale tra i due mondi, ma anche l'impossibilità di una comunicazione piena. L'incomprensione produce effetti comici, ma la risata lascia intravedere la drammaticità di questa condizione, in cui il linguaggio stesso testimonia l'insanabile frattura sociale e ideologica che porterà al finale del film, in cui si ristabilisce la situazione iniziale.

Solo l'amore riesce a far comunicare questi due mondi. In una sorta di stilnovismo contemporaneo, infatti, il sentimento addolcisce e mitiga la prepotente virilità del protagonista maschile, con conseguenze linguistiche. Un passo esemplare, in questo senso, si può considerare la dichiarazione d'amore di Mimi a Fiore, quando è convinto che lei lo voglia lasciare (36:56):

E se questo insano amore vi portò a non avere più rispetto de niente [...] tutto questo amore che ti porto io – grande, disperato, inutile – è solo mio. [...] Io sono convinto che tu hai ragione: tu sei giusta, Fiore. Una donna deve essere solamente dell'uomo, solamente quando che ci vuole bene. Ma tu a me bene non me ne vuoi. Io lo so, perché, quando guardo i tuoi occhi, che non guardano niente, che chissà che guardano, tu non guardi a mie. Io ce penso quando tu dormi de notte, che chissà che sogni, ma non sogni a mia. Non me puoi volere bene, Fio', perché se me volessi bene, non me faresti tanto male.

Questo picco di aulicismo, in cui si combinano numerose figure retoriche (si riconoscono almeno anadiplosi di *che*, paronomasia [*guardano/guardo*], antitesi implicita [“guardano niente” / “chissà che guardano”], inversioni sintattiche, accumuli aggettivali), che sembra provenire direttamente da Jacques Prévert in *Cet amour*¹⁷, è inserito in un contesto linguistico popolare in cui dislocazioni, ridondanze pronominali, *ci* attualizzante, *che* polivalente e uso semplificato di modi e tempi verbali sono una costante. Il risultato è un cortocircuito linguistico con forte carica espressiva, determinata proprio dallo scontro dei

¹⁶ La resa della sonorità dell'occlusiva labiale in *ppoccheria* è incerta.

¹⁷ Ci riferiamo in particolare a questi versi: «Cet amour / Si violent / Si fragile / Si tendre / Si désespéré [...] C'est le tien / C'est le mien / Celui qui a été [Questo amore / Così violento / Così fragile / Così tenero / Così disperato [...] È il tuo amore / È il mio amore / È quel che è stato]».

codici, che vengono modulati e talvolta nobilitati a seconda che la figura della donna emancipata determini un senso di fascino e innamoramento oppure di minaccia e crisi.

Il turpiloquio, che proprio negli anni Settanta entra in modo sistematico anche nel cinema d'autore, viene utilizzato da Wertmüller, oltre che in chiave comica o trasgressiva, come marcitore della crisi dei modelli maschili tradizionali (cfr. Rossi: 197–198). Il corpo femminile è il luogo su cui si giocano le partite simboliche della modernizzazione, mentre il linguaggio erotico e ingiurioso dei personaggi maschili rivela la fatica di integrare i discorsi politici di emancipazione con una reale trasformazione delle relazioni di genere.

Proprio perché sessualizzato, il conflitto di potere non resta mai confinato al privato: in *Mimi*, i tradimenti e le vendette incrociano continuamente appartenenze politiche e gerarchie mafiose; in *Travolti*, la relazione erotica sull'isola è una messa in scena estrema della frattura Nord/Sud e della marginalità operaia. La dimensione linguistica del sesso diventa così il laboratorio in cui si sperimentano, si deformano e si esasperano i rapporti di dominio che, nel paragrafo successivo, si manifesteranno apertamente come scontro tra Nord capitalista e Sud subalterno.

5. Il Nord capitalista contro il Sud subalterno: un fatto di lingua

Sul versante della variazione diatopica, la riflessione dell'*italiano regionale* – varietà intermedia che deriva dal contatto fra dialetto locale e italiano e che si è progressivamente stabilizzata come codice d'uso quotidiano – e dell'*italiano popolare* – l'italiano dei semicolti, degli illiterati, caratterizzato da forti interferenze dialettali e da “tracce di parlato” nella scrittura – offre lo sfondo teorico per leggere la polarizzazione Nord/Sud nei film di Wertmüller: in una linea che va dal dopoguerra alla Commedia all'italiana, il cinema sonoro ha sfruttato la contaminazione per fini comici o espressivi più che per mimesi rigorosa, in cui il dialetto – nella prospettiva già delineata da Migliorini come *uso riflesso*, paragonabile al travestimento da popolano in un “ballo in maschera” (2001, pp. 406-407) – funge da strumento espressionistico.¹⁸

In questo quadro, *Travolti* e *Mimi* mettono in scena due declinazioni diverse ma complementari della stessa tensione: il Nord capitalista e industriale, che parla un italiano sovraregionale “alto”, e il Sud subalterno, rappresentato da varietà regionali e popolari.

Anche qui lo scontro si realizza in un cortocircuito comunicativo, evidente quando la donna pronuncia parole che l'uomo non comprende, provocando una reazione di fastidio e straniamento (analogamente a quanto avvenuto nel dialogo tra Gennarino e Raffaella con la parola *sodomizzare*) (29:59):

Mimi: tu sei compagna?
 Fiore: Oh, be', ma certo! Però, insomma, ci ho le mie idee: prima ero *trockista*.

¹⁸ L'Italia degli anni Settanta è ancora uno spazio linguistico fortemente stratificato, in cui la diffusione dell'italiano “comune” non cancella il peso dei dialetti e delle varietà ibride, spesso connotate negativamente o percepite come ostacolo alla mobilità sociale (cfr. D'Agostino 2015), ma le reinterpreta in chiave sociale e ideologica. La categoria di *italiano popolare* mostra come l'appropriazione della lingua nazionale da parte dei ceti subalterni passi attraverso forme fortemente segnate, in bilico fra norma e devianza. È in questo spazio affollato e poroso che si colloca il parlato filmico di Lina Wertmüller, collocando l'asse Nord/Sud al centro di una vera e propria drammaturgia linguistica. Per il concetto di «italiano popolare unitario», corrispondente a un italiano incertamente dominato dai dialettoponi, cfr. almeno gli studi di De Mauro (2014, pp. 118–125; 1974) e Cortelazzo (1977).

Mimì: [non capisce] “ciò...”?¹⁹

Fiore: *trockista*. Sinistra della sinistra.

Mimì: ah, ma non esiste sinistra della sinistra. L'unica vera sinistra sono otto milioni di lavoratori del PCI!

Fiore: Salute! Lo dici come ci avessi il raffreddore. Scusami eh, ma hai fatto un “picci” che sembrava uno sternuto.

La lingua dei personaggi interpretati da Melato è un italiano neostandard con coloriture settentrionali attraverso il quale si può parlare di politica, mentre quello di Rosalia, moglie catanese di Mimì, è un dialetto secondario, marcato soprattutto nel vocalismo atono finale (in *-u*) e da forti tratti popolari («no, l'aveva sentuto dire, io ce lo negai per non ti fare fare brutta figura»), che la donna adopera per parlare di vita quotidiana e per esprimere emozioni e sentimenti, senza mai toccare temi di più ampia portata.

Dal lato di *Travolti*, la distanza di classe e di genere è anzitutto una distanza di voci. Raffaella Pavone Lanzetti (il doppio cognome rimarca già la distanza sociale con Gennarino, chiamato solo per nome – per altro in forma diminutiva) parla un italiano vicino all’italiano dell’uso medio:²⁰ articolazione curata, lessico astratto, forte presenza di connettivi argomentativi (*anzi*, *in fondo*, *in pratica*), normativamente “pulito” – con eufemismi come *cacchio*, *fregare*, di cui troviamo i corrispondenti volgari *cazzo*, *fottere* in Gennarino. Sotto il profilo sintattico-pragmatico, il parlato di Gennarino è scandito da paratassi iterativa e atti direttivi: frasi brevi, spesso verbo-iniziali, con forte marcatura prosodica e ridondanza clitica («vieni qua», «statte zitta», «bacia la mano al padrone»). La lingua di Raffaella, al contrario, è ipotattica, discorsiva, capace di tematizzare e astrarre.

La gerarchia sociale passa attraverso soprannomi, diminutivi infantilizzanti e regionalismi usati in chiave sprezzante. È esemplare l’esordio sullo yacht: «Cominciamo subito a fare gli *stramicioni meridionali*, vero?» (8:17), dice al marinaio; il romanesco *stramicione* funziona qui come etichetta macchietistica che salda stereotipo di carattere (l’esuberanza meridionale) e giudizio di classe (il cattivo gusto “popolare”).

La replica indiretta di Gennarino al suo collega mostra come la parola viaggi socialmente “verso il basso” e venga ri-significata: «La Pancetti... *stramicione meridionale* me disse. (...) No, eh, sì, sì ma *chedda bbottana industriale* deve stare attenta!» (8:36).

La carica semantica di «*bbottana industriale*» si amplifica ulteriormente quando il parlato popolare di Gennarino comincia a farsi ossessivamente produttivo, ripetendo la formula in contesti diversi con variazioni minime ma cariche di significato. L’aggettivo *industriale* — collocato in posizione atipica rispetto alla struttura canonica dell’insulto — non svolge soltanto una funzione qualificativa, ma agisce come detonatore ideologico: indica la soggezione sessuale non tanto come tradimento personale, ma come compromesso strutturale, alleanza della borghesia femminile con il dominio economico maschile. L’insulto sessuale, dunque, non riguarda solo la dimensione erotica ma si proietta sul piano storico-materiale: Raffaella non è semplicemente una “donna perduta”, ma una donna allineata con il sistema produttivo, una parte dell’ingranaggio che opprime il sud e la classe operaia.

Nel momento in cui Gennarino le aggiunge l’etichetta di «*socialdemocratica*» (1:08:05), la caricatura linguistica si salda al commento politico: l’offesa non è più solo

¹⁹ La retroflessione dei nessi con occlusiva coronale seguita da /r/ è presente in siciliano, calabrese meridionale, salentino meridionale e còrso settentrionale. La realizzazione retroflessa corrisponde generalmente a un’affricata del tipo / t:^s/, proveniente da i passaggi /tr/ > /tʃ/ > / tʃ:/ (Sorianello-Mancuso 1998, p. 147).

²⁰ Per un’ultima definizione di italiano dell’uso medio cfr. Antonelli 2016, pp. 236-238.

personale o di genere, ma diventa attacco ideologico. La socialdemocrazia, percepita dal protagonista come maschera borghese moderata che neutralizza la lotta di classe, viene fusa con la figura femminile nemica.

L'opposizione si radicalizza quando si sposta il baricentro dal triangolo marito-moglie-amante alla coppia chiusa Gennarino-Raffaella.

Il ritorno alla "civiltà" ristabilisce brutalmente la gerarchia fra queste voci, mostrando come l'apparente sovversione resti confinata nello spazio liminare del naufragio. Il commiato vede infatti un nuovo canale, questa volta mediato, quello telefonico: mentre sulle note di *Signora mia*, di Sandro Giacobbe, Gennarino cerca di convincere Raffaella a tornare con lui sull'isola, svanisce il miraggio dell'isola, simbolo di un'utopia.

In *Mimì* si estende e si complica questo dispositivo, spostando il conflitto dal microcosmo chiuso dell'isola alla geografia interna della migrazione dal Sud al Nord. Mimì attraversa il repertorio sociolinguistico italiano muovendosi da una Sicilia dominata da dialetto e gergo mafioso a una Torino industriale dove l'italiano è lingua del lavoro, del sindacato e della sinistra extraparlamentare.

In apertura, il lessico politico-mafioso di Don Calogero e dei notabili locali – «Si impegnò con ragioniere *Canna Mozza...*»; «se stai facendo il furbo per te sono *cazzi da cagare*» – combina formule di deferenza (i *baciamano*, l'uso di *eccellenza*, il *lei* selettivo) con un turpiloquio che registra la violenza di classe sottostante. Mimì, immerso in questo orizzonte, parla inizialmente un italiano regionale fortemente interferito dal dialetto siciliano. Successivamente, il passaggio a Torino segna lo spostamento di campo e di codice. Nella lettera alla moglie – vero documento di *italiano popolare scritto* – Carmelo prova a maneggiare un italiano epistolare standardizzato (20: 16):

Cara moglie, ti comunico con questa mia che da oggi è un mese che lavoro in fabbrica. Io non sono più Mardocheo Carmelo come quando partii, ma Mardocheo Carmelo metallurgico, che è tutta un'altra cosa. Ci hai u librettu, la cassa mutua, e insomma tutto regolare che nun me pare mancu vero. I primi tempi a dire la verità mi sentivo un poco spaesato dentro tutta questa ira de dio, ma poi capii che si trattava di tutti siciliani, calabresi, insomma, tutti paesani chiù spaesati de mie. Non ci crederai, ma mi ci volle più di una settimana per conoscere un piemontese autentico. Brava gente ce n'è anche qui, che questi colleghi che ci ho fatto amicizia parlando parlano me fecero capire tante cose del lavoro e della politica [...] Mia cara moglie, riguardo che tu vieni qua a raggiungermi come mi scrivesti, ti devo rispondere de no: le case costano care, soprattutto per noi meridionali, che ci vedono comu bestie, sti figghii 'e bottana. Io vivo inda una camera 'mmobiliata. È una vita grama: io non ho un posto adatto per portarci la moglie. Tanti cari baci. Tuo marito Carmelo

La sequenza mostra in piccolo molti tratti descritti dalla tradizione sull'italiano popolare: uso oscillante dei connettivi (*insomma* come riempitivo), concordanze instabili, inserzione di espressioni semicolte («ira de Dio») e altre più elevate («*vita grama*»). La "promozione" sociale a *metallurgico* coincide con la conquista di un'etichetta linguistica che però resta parzialmente opaca al parlante.

La Torino operaia porta in scena anche un altro polo linguistico: la sinistra extraparlamentare e i collettivi. La lingua di Fiore, militante e amante di Mimì, è un italiano settentrionale neo-standard carico di lessico politico (*compagni, diritti, padroni, lotta, manifestazione*), ma continuamente rifratto da una postura ironico-disincantata:

Siamo tutti di sinistra e invece di unirci litighiamo fra di noi, come se il nemico non fosse da un'altra parte. Guarda, sarà che sono una ragazza semplice, come la mia nonna che faceva la contadina, ma a me bisogna che mi convincano a me, capito? Insomma, l'uomo non deve sfruttare l'altro uomo e basta: è questa l'idea giusta; per il resto, boh, io aspetto, ma tanto dico: il padrun con le belle braghe bianche in cent'anni ne ha dovute mollare di

cose no? E allora... io ci credo mica che la Russia diventerà come l'America, dove tutti sono strozzati dalle industrie, dalle macchine, dal commercio, come qui da noi. Uhm, non ci credo

L'oscillazione fra slogan teorici («l'uomo non deve sfruttare l'uomo») e marche di oralità (*boh, insomma, ridondanze*), insieme alla citazione del canto popolare piemontese *Sciur padrun da li beli braggi bianchi*, producono un italiano colloquiale “di sinistra” che appartiene al repertorio urbano del Nord industriale e che contrasta frontalmente con il siciliano popolare di Mimi.

Infine, la lettera di Rosalia *operaia* ribalta il cliché della moglie meridionale remissiva. Anche qui il registro è quello di un italiano popolare scritto che cerca la dignità formale (44:10):

Mio caro sposo, ti ragguaglio con questa mia che tuo patre si rifiutò di pagarmi il viaggio per Torino e di conseguenza mi misi a cercare lavoro per pagarmelo da me medesima e chi ti scrive non è più Rosalia, ma Rosalia Mardocheo operaia, che come dici tu gli è tutta n'altra cosa: lavandaia superveloce a catena, personale esclusivamente femminile (tu puoi stare tranquillo); come pure ti comunico che cominciai a fumare e che con tutte le precauzioni morali e materiali Elenuzza mi imparò a portare il motociclo e subitamente diventai guidatrice provetta, che se tu me lo permetti, col tempo penso di comprarmela a rate...²¹

Anacoluti, lessico tecnico travisato (“lavandaia superveloce a catena”), alternanza di lessico alto e tipicamente epistolare («me medesima», «precauzioni morali e materiali», «ragguaglio») e lessico marcatamente basso e dialettale («mi imparò») rivelano una tensione fortissima fra desiderio di modernità e inadeguatezza degli strumenti linguistici.

Se *Travolti* mette in scena la frattura fra un Nord borghese “monolingue” e un Sud proletario ancora marcato dal dialetto, *Mimi* mostra la complessità delle traiettorie migratorie: il Sud esporta la propria varietà regionale e popolare nelle fabbriche del Nord, si confronta con l’italiano tecnico del lavoro e con il gergo politico dei collettivi, mentre le donne meridionali cominciano a scrivere e a parlare in un italiano che porta ancora i segni della subordinazione, ma anche quelli di una nuova soggettività.

6. Conclusioni. La lingua come dispositivo ideologico

L’analisi condotta ha mostrato come, nel cinema di Lina Wertmüller, la lingua non funzioni mai come semplice sfondo né come realismo ornamentale, ma come strumento drammaturgico e ideologico. La parola è corpo, gesto, ingiunzione. È nella sua materialità — nella fonia, nella sintassi, nella selezione lessicale e nei salti di registro — che si giocano le gerarchie e le ribellioni. La parola popolare non è mai trasparente: è campo di attrito, marca di classe, traccia di una soggettività che lotta per esistere dentro un ordine discorsivo che la esclude o la ridicolizza.

Wertmüller non si limita a rappresentare la subalternità linguistica: la mette in scena, la fa esplodere, la costringe al centro della narrazione. Il parlato diventa così un’unità minima di ideologia. In *Travolti...*, la lingua dialettale non è soltanto la voce del Sud, ma la messa in forma di un desiderio di rivalsa che si consuma — e fallisce — sul piano erotico. In *Mimi*, il caos linguistico del protagonista è il sintomo più evidente del fallimento di un progetto egemonico: Mimi non sa dire il mondo, e proprio per questo non

²¹ Nella lettura da parte della scrivente, il nesso *-tr-* è sempre cacuminale. È incerto l’uso di *autra* per *altra*.

riesce a trasformarlo. Tra questi due poli — il rovesciamento e l'impotenza — si estende l'orizzonte linguistico del cinema wertmülleriano.

In entrambi i film, l'opposizione Nord/Sud non è mai soltanto un fatto geografico o tematico: si stratifica nei pronomi e nei turni, nei verbi modali e nei connettivi, nell'oscillazione tra codici scritti e orali, tra cliché e sovversioni. Il conflitto non è solo rappresentato, ma incorporato nel parlato. È in questo senso che la lingua si fa “dispositivo” in senso foucaultiano: non solo medium, ma macchina produttiva di soggettività, luogo di controllo e possibilità di fuga.

Il cinema di Wertmüller appare così come una forma di impegno linguistico: non nell'accezione programmatica o didascalica, ma come interrogazione continua del potere che abita la lingua. Non si tratta di cercare nella regista una coerenza ideologica lineare, ma di riconoscere nella sua scrittura verbale una straordinaria capacità di far parlare — e fallire — i corpi sociali attraverso la loro voce. Questa voce, costantemente esposta, ridicolizzata, spinta all'eccesso, è il vero campo di battaglia in cui si misurano desideri, egemonie, esclusioni e resistenze che definiscono il laboratorio critico della regista, capace di restituire alla parola filmica tutta la sua carica destabilizzante.

Bionota: Beatrice Perrone è dottoressa di ricerca in Linguistica italiana (Università del Salento / Università di Vienna). È assegnista di ricerca presso l'Università del Salento e docente a contratto all'Università di Macerata, dove insegna Storia della lingua italiana, Linguistica italiana, Grammatica italiana e Lingua italiana e scrittura per i media. I suoi interessi di ricerca riguardano la lessicologia e la lessicografia storica, la lingua della letteratura, la lingua dei media e lo studio sincronico e diacronico dei dialetti salentini. In questo ambito si colloca *La Corte del Capitanio di Nardò* (1491) (Franco Cesati, 2024), monografia che propone l'edizione e lo studio linguistico di un registro giudiziario salentino del 1491.

Recapito autrice: beatrice.perrone@unisalento.it

Riferimenti bibliografici

- Alfieri G., Bonomi L. 2015, *L'italiano regionalizzato de La grande guerra di Monicelli (1959)*, in G. Marcato, *Dialeto. Parlato, scritto, trasmesso*, Cleup, Padova, pp. 149-160.
- Antonelli G. 2016, *L'italiano nella società della comunicazione 2.0*, il Mulino, Bologna.
- Bachmann G.-Wertmüller L. 1977, "Look, Gideon-": *Gideon Bachmann Talks with Lina Wertmüller*, in "Film Quarterly" 30/3, Berkeley, University of California Press, pp. 2-11.
- Bolognari M. 2014, *La Sicilia riflessa. Immagine e rappresentazione attraverso il cinema, la fotografia e la letteratura*, in "Humanities", 3/6, pp. 8-23.
- Cannizzaro S. 2019, *La rappresentazione della Sicilia nella letteratura e nel cinema tra miti, finzioni e realtà*, in *L'apporto della geografia tra rivoluzioni e riforme. Atti del XXXII Congresso Geografico Italiano (Roma, 7–10 giugno 2017)*, a cura di Salvatori F., A.Ge.I., Roma, pp. 635-641.
- Cortelazzo M. A. 1977, *Dialeto, italiano regionale, italiano popolare*, in *Lingua sistemi letterari comunicazione sociale*, a cura di Bianchi M., Cleup, Padova, pp. 71-89.
- Coveri L. 1992, *I dialetti della nuova Commedia all'italiana*, in "Italianistica scandinava" 2, Università di Turku, 1994, pp. 75-98.
- D'Agostino M. 2015, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, in *L'Italia e le sue regioni*, a cura di Salvati G.-Sciolla F., vol. 3, Treccani, Roma, pp. 479-501.
- de Fazio D.-Pece E. 2015, *Delitti di genere : donne assassine nella cronaca italiana. Una lettura sociologica e linguistica dei casi Guerinoni e Redoli*, in "Lingua italiana d'oggi" 12, 2015 (ma 2019), pp. 143-175.
- de Fazio D.-Pece E. 2016, *Epiteti, appellativi e stereotipi in rosa nella cronaca nera italiana: circolarità, campi semanticci e filiere. Ritratti e rappresentazione mediatica*, in *La lingua variabile nei testi letterari, artistici e funzionali contemporanei. Analisi, interpretazione, traduzione. Atti del XIII Convegno della SILFI (Palermo, 22-24 settembre 2014)*, a cura di Macaluso F. P., Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani-Cesati, Palermo-Firenze, (edizione su cd-rom).
- De Mauro T. 1974, *Premesse a una raccolta di tipi sintattici*, in *Fenomeni morfologici e sintattici nell'italiano contemporaneo. Atti del sesto congresso internazionale di studi [della Società di Lingüística Italiana] (Roma, 4-6 settembre 1972)*, a cura di Medici M., Sangregorio A., Roma, Bulzoni, pp. 551-574.
- De Mauro T. 2014, *Storia linguistica dell'Italia repubblicana. Dal 1946 ai nostri giorni*, Laterza, Roma-Bari.
- Di Marino B. 1998 (a cura di), *Premiata ditta. "Fratelli Vanzina"*, Alessandria, Falsopiano.
- Grochowska-Reiter A. M. 2016, *C'era una volta un milanese, un romano e un siciliano, ovvero come parlava il cinema italiano degli anni del boom*, in *Italia 2.0 – lingua, cultura, società. Le ultime ricerche dei giovani italiani*, a cura di Jamrozik E., Wydawnictwo Naukowe Instytutu Komunikacji Specjalistycznej i Interkulturowej, Uniwersytet Warszawski, Warszawa, pp. 66-72.
- Hall S. 1981, *Notes on Decostructing the Popular*, in *People's History and Socialist Theory*, edited by R. Samuel, RKP, London, pp. 22-34.
- Lavinio C. 2014, *Gli Arcipelaghi di Maria Giacobbe. Dal romanzo al film allo spettacolo teatrale*, in *Lingua e cultura italiana nei mass media. Uno sguardo interdisciplinare*, a cura di Gargiulo M., Aracne, Roma, pp. 179-200.
- Medici M.-Cappelluzzo S. 1991, *Il titolo del film nella lingua comune*, Bulzoni, Roma.
- Minter L.F. 1961, *Titoli e didascalie nel film*, Edizioni del Castello, Milano.
- Nencioni G. 1978, *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, in "Strumenti critici" 10/1, pp. 1-56 (poi in Id., *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Zanichelli, Bologna, 1983, pp. 126-179).
- Orrù P. 2014, *Lingua e alterità: lo stereotipo dell'omosessuale nel cinema italiano del Novecento*, in "Lingua italiana d'oggi" 9, pp. 47-86.
- Papaccio M. 2021, *Appunti sul dialetto napoletano nel cinema comico contemporaneo*, in "Italienisch" 85, pp. 132-146.
- Piletić D. 2022, *Stereotipi dietro gli antroponimi femminili nell'italiano*, in "Romance Notes" 62/1, pp. 43-56.
- Pini A. 2011, *Quando eravamo froci*, il Saggiatore, Milano.
- Piotti M. 2016, *Le lingue del cinema*, in *La lingua italiana e i mass media*, a cura di Bonomi I., Morgana S., Carocci, Roma, pp. 117-165.
- Raffaelli S. 1978, *Cinema, film, regia. Saggi per una storia linguistica del cinema italiano*, Bulzoni, Roma.
- Raffaelli S. 1985, *Cinema e dialetto: lineamenti di storia e prospettive di studio*, in *Atti della Rassegna-Seminario "Cinema e dialetto in Italia"*, Bollettino dell'Associazione italiana di cinematografia

- scientifica, giugno, pp. 7-13.
- Raffaelli S. 1992, *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano*, Le Lettere, Firenze.
- Raffaelli S. 1996, *Il cinema in cerca della lingua. Vent'anni di parlato filmico in Italia (1945-1965)*, in *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, a cura di G. P. Brunetta, pp. 309-335.
- Robustelli C. 2018, *Lingua italiana e questioni di genere. Riflessi linguistici di un mutamento socioculturale*, Aracne, Roma.
- Rossi F. 1999, *Le parole dello schermo. Analisi linguistica del parlato di sei film dal 1948 al 1957*, Bulzoni, Roma.
- Rossi F. 2002, *Dialetto e cinema*, in *Dialetti italiani. Storia struttura uso*, a cura di Cortelazzo M., Marcato C., De Blasi N., Clivio G. P., UTET, Torino, pp. 1035-1047.
- Rossi F. 2006, *Il linguaggio cinematografico*, Carocci, Roma.
- Rossi F. 2008, *La realtà linguistica italiana adattata al/dal cinema*, in *La lingua del sì e le sue figlie*, a cura di Schwarze S., Stutz, Passau, pp. 65-90.
- Sorianello P. - Mancuso A. 1998, *Le consonanti retroflesse nel cosentino: analisi preliminare*, in *Unità fonetiche e fonologiche: produzione e percezione. In Atti delle VIII Giornate di Studio del GFS, Pisa 18-19 dicembre 1997*, a cura di Bertinetto P.M. - Cioni L., Università Ca' Foscari, Venezia, pp. 142-154.
- Tomatis J. 2019, *Storia culturale della canzone italiana*, il Saggiatore, Milano.
- Uva C. 2015, *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*, Mimesis, Milano-Udine.
- Ventura R. 2011 (a cura di), *Mascolinità all'italiana. Cinema, teatro e letteratura*, Nerosubianco, Cuneo.
- Violi P. 1986, *L'infinito singolare. Considerazione sulla differenza sessuale nel linguaggio*, Essedue, Verona.