



Dickinson

<http://www.gendersexualityitaly.com>

g/s/i is an annual peer-reviewed journal which publishes research on gendered identities and the ways they intersect with and produce Italian politics, culture, and society by way of a variety of cultural productions, discourses, and practices spanning historical, social, and geopolitical boundaries.

Title: “...gay ti viene proprio male...continue a dire frocio...” La variazione diastratica e il politicamente corretto nella lingua del film *Perfetti sconosciuti*

Journal Issue: gender/sexuality/italy, 5 (2018)

Author: Ettore Marchetti

Publication date: August 2018

Publication info: gender/sexuality/italy, “Continuing Discussions”

Permalink: <http://www.gendersexualityitaly.com/17-gay-ti-viene-proprio-malecontinue-a-dire-frocio-la-variazione-diastratica-e-il-politicamente-corretto-nella-lingua-del-film-perfetti-sconosciuti>

Authors Bio: Ettore Marchetti works in contemporary Italian linguistics, in particular, the neostandard variety of linguistics, the language of mass media, and film dialogues. His research interests include political language during the *anni di piombo*. He has recently published an essay exploring flyers written by the Brigate Rosse during the kidnapping of Aldo Moro (Spring 1978).

Abstract: For both the speech that its characters emit as well as for its ability to convey complexity of language, cinematic dialogue has become a relatively stable indicator for contemporary Italian. Diaphasia (the situational context) and diastratia (references to social and professional status) are foundational axes for linguistic change. This essay examines the language of *Perfetti sconosciuti/Perfect Strangers* (Paolo Genovese, 2016), highlighting the increased influence of diaphasia on the characters’ social roles and on their linguistic expression. The essay explores how the film’s diastratic dynamics address the topic of homosexuality, conveying to greater and lesser degrees contradictory attitudes about social unease. By way of a substantial reconstruction of salient characteristics of italiano dell’uso medio (neostandard Italian), *Perfect Strangers* delineates an identikit of a speaker who veers toward traits that are medio or medio bassi in a communicative context. In this instance, diaphasia is an influential variable in discerning diminished formality and register of speech of characters occupying a medium to high social status. Language used with reference to homosexuality constitutes a bloc that makes the film’s dialogue a worthy subject of analysis, demonstrating more generally the relevance of language as a subject of analysis for the film.

Keywords: sociolinguistic varieties, social status, gender and language, homosexuality, dysphemism.

Copyright information

g/s/i is published online and is an open-access journal. All content, including multimedia files, is freely available without charge to the user or his/her institution and is published according to the Creative Commons License, which does not allow commercial use of published work or its manipulation in derivative forms. Content can be downloaded and cited as specified by the author/s. **However, the Editorial Board recommends providing the link to the article (not sharing the PDF) so that the author/s can receive credit for each access to his/her work, which is only published online.**



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/)

“...gay ti viene proprio male...continuate a dire frocio...” La variazione diastratica e il politicamente corretto nella lingua del film *Perfetti sconosciuti*

ETTORE MARCHETTI

Introduzione

È paradossale che *Perfetti sconosciuti*, pur essendo principalmente un impietoso ritratto dell'incomunicabilità e del fallimento della comunicazione, tuttavia trovi nei dialoghi uno dei suoi punti di forza e in alcune dinamiche linguistiche delle chiavi di lettura risolutive. Uscito nel 2016 per la regia di Paolo Genovese, mette d'accordo critica e botteghino, ed anche in virtù di questo successo di pubblico acquista rilevanza analizzarne la lingua, poiché maggiore è la visibilità del film, potenzialmente maggiori sono l'influenza e la rappresentatività della lingua stessa. Il mio articolo analizza le caratteristiche principali dei dialoghi, evidenzia il ruolo della diastratia e della diafasia, e dimostra come le scelte linguistiche e retoriche veicolano un atteggiamento nei confronti dell'omosessualità che rimane imbrigliato tra un eccessivo politically correct e un'aperta condanna dell'ipocrisia con cui spesso si affronta tale tematica. Dopo aver introdotto brevemente il film, passo alle caratteristiche linguistiche che contraddistinguono i singoli personaggi, per poi discutere, nella seconda parte, il modo in cui viene gestito il tema dell'omosessualità.

Il film, i personaggi, la dimensione diastratica

A casa di Rocco ed Eva, in una serata di eclissi di luna, si ritrovano per una cena tre coppie di amici più Beppe, della cui omosessualità nessuno è a conoscenza. Per evadere dalla routine della solita serata, i sette propongono di leggere ad alta voce, o di rendere pubblici, tutti gli sms, le telefonate, i messaggi che ciascuno di loro riceverà nel corso della cena. Il regista mostra cosa sarebbe successo se il gioco si fosse fatto veramente, salvo poi, nell'ultima scena, rivelare che in realtà i sette amici hanno deciso di lasciar perdere e che la serata si è svolta come una delle tante, lasciando quindi taciuti i segreti e gli inganni reciproci. I personaggi del film appartengono tutti alla media borghesia romana: un chirurgo plastico (Rocco, Marco Giallini), una veterinaria (Bianca, Alba Rohrwacher), una psicologa (Eva, Kasia Smutniak), un insegnante di educazione fisica (Beppe, Giuseppe Battiston), un impiegato (Lele, Valerio Mastandrea), di cui però non viene espressamente rivelata la qualifica, un tassista (Cosimo, Edoardo Leo), e una casalinga (Carlotta, Anna Foglietta). Per la presente analisi sono fondamentali alcune considerazioni sulla dimensione diastratica. Almeno cinque dei sette personaggi appartengono ad uno strato sociale medio-alto (uso il termine 'strato sociale' nell'accezione data da Gaetano Berruto).¹ La tradizione sociolinguistica europea basa tale classificazione sui criteri per stabilire l'appartenenza ad una data classe sociale ricavati da William Labov in seguito alla sua indagine sull'inglese parlato a New York: reddito, grado di istruzione e occupazione.² Per quanto riguarda la situazione italiana, alcuni modi di intrecciare i criteri sono discussi da Berruto, e la sua soluzione, sostanzialmente in linea con la proposta di Labov, è assegnare al grado d'istruzione e all'occupazione svolta il ruolo principale nel determinare la posizione sociale di un individuo.³ Compito della sociolinguistica è anche quello di individuare dei tratti per ciascun livello linguistico che possano indicativamente

¹ Gaetano Berruto, *Fondamenti di sociolinguistica* (Bari: Laterza, 2007), 98.

² L'indagine del sociolinguista americano presenta i suoi risultati nel volume *The Social Stratification of English in New York City* (Washington, DC: Center for Applied Linguistics, 1966).

³ Berruto, *Fondamenti di sociolinguistica*, 106–108.

caratterizzare un determinato strato sociale. In situazioni formali, un parlante appartenente ad un livello medio alto produrrebbe una varietà di italiano che “coincide grosso modo con l’italiano cosiddetto standard, la ‘buona lingua media.’”⁴ La coincidenza quindi di varianti diastratiche medio-alte con situazioni di formalità presenterebbe tratti quali ad esempio una sintassi elaborata, un ampio spettro lessicale, uso di parole straniere, presenza ridotta di pronunce regionali, assenza di difemismo.⁵ Nel caso di interazioni informali, naturalmente anche parlanti posizionati in alto sulla scala diastratica si allontanano, di norma, dallo standard, e producono dei tratti che sono assimilabili a quelli del parlato con una gradualità che dipende dal singolo caso. Nel film in questione, un aspetto rilevante non è tanto il fatto che i sette amici usino un registro più informale di quello che sarebbe in linea con il loro status sociale, quanto il grado di discrepanza che c’è tra la varietà a loro più consona e la varietà che invece sfoggiano durante la cena. La parlata romanesca risulta fortemente prevalente e netta nei suoi tratti marcati verso il basso, evidenziando il contrasto con lo status socio-professionale dei personaggi. Un’ulteriore funzione della scelta del romanesco è il suo abbinamento al sentimento dell’omofobia. Tale uso deterioro va collegato alla perdita di prestigio a cui, tra gli altri, allude Paolo D’Achille:

Alla insospettata vitalità dialettale del romanesco ... ha fatto però da corrispettivo la sua progressiva perdita di prestigio sul piano nazionale, dovuta alla sua debolezza sia strutturale sia soprattutto sociolinguistica: nonostante la contiguità con la lingua (o forse proprio per questa) il romanesco è considerato un dialetto proprio soprattutto di persone incolte e volgari (i bulli e i “coatti” delle borgate periferiche), o comunque riservato a comunicazioni di carattere informale, dai messaggi di tono scherzoso agli alterchi più violenti. Il suo perdurante successo al cinema, sia nel genere comico (pensiamo almeno alle pellicole di Carlo Verdone), sia nel filone detto “neo-neorealista” (rappresentato da film anche drammatici come *Cuore cattivo* o *Questione di cuore*) si spiega anche con questo.⁶

Per quanto riguarda le peculiarità del linguaggio del cinema, oltre a quelle storiche appena accennate, ve ne sono alcune intrinseche. L’alto livello di programmazione del testo filmico detta il ritmo dei dialoghi e stabilisce l’enfasi da porre su determinati elementi linguistici. Nel caso specifico, e soprattutto nella seconda parte del film, la reiterazione della parola “frocio” suggerisce la volontà, un po’ artificiale e probabilmente programmata in fase di stesura dei dialoghi, di rimarcare il termine in tutta la sua volgarità; la pregnanza che acquista questa parola in particolare, e che hanno le parole in generale nella lingua filmica, è giustificata da un’altra peculiarità dei dialoghi cinematografici, cioè la densità lessicale.⁷ Questo tratto è pienamente incarnato dai dialoghi di *Perfetti sconosciuti*, che giocano appunto sul peso specifico di certi termini (“frocio” in primis), e sulle loro sfaccettature semantiche.

I tratti linguistici dei personaggi

La loro lingua presenta, ad un’osservazione generale, un caleidoscopio di sfumature che vanno dallo standard all’italiano medio, dall’italiano regionale al romanesco, confermando quindi l’impossibilità per ogni singolo parlante di mantenere una lingua monolitica. Le considerazioni che seguono, basate sullo spoglio dei dialoghi dell’intero film trascritti personalmente, non riportano in toto le caratteristiche riscontrate, ma sintetizzano le peculiarità del parlato di ogni

⁴ Gaetano Berruto, *Corso elementare di linguistica generale* (Torino: UTET, 2006), 68.

⁵ Mi baso sull’esemplificazione di Berruto, *Corso elementare di linguistica generale*, 77–78.

⁶ Treccani, Istituto della *Enciclopedia Italiana*, s.v. “Italiano e dialetto a Roma,” di Paolo D’Achille, ultimo accesso 18 giugno 2018, http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/italiano_dialetti/D_Achille.html.

⁷ Il concetto di “densità lessicale” è esaurientemente illustrato in Fabio Rossi, *Lingua italiana e cinema* (Roma: Carocci, 2007), 15; per le caratteristiche proprie della lingua del cinema sono imprescindibili Sergio Raffaelli, *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano* (Firenze: Le Lettere, 1992); Fabio Rossi, *Le parole dello schermo* (Roma: Bulzoni, 1999); Fabio Rossi, *Il linguaggio cinematografico* (Roma: Aracne, 2006).

singolo personaggio, dimostrando il grado di variazione e l'ampiezza di soluzioni espressive offerte dalla magmaticità della lingua contemporanea. Nello spoglio sono stati censiti i tratti di italiano neostandard, i tratti della varietà regionale romana inclusi quelli che sconfinano nel dialetto, e il turpiloquio, quest'ultimo perché, come si vedrà, ha un ruolo importante. Il romanesco spesso implica una certa difficoltà nel separare nettamente il dialetto dall'italiano regionale; alcuni studiosi classificano determinati tratti (ad esempio l'apocope degli infiniti o il raddoppiamento di *b* e *g* intervocaliche) a volte come regionali, a volte come dialettali, parlando di varietà regionale bassa per alcuni fenomeni (es. *moglie* > *mojje*; *corro* > *coro*).⁸ Per questo motivo, nell'appendice in coda all'articolo in cui sono riportati tutti i tratti, si è deciso di accorpare italiano regionale romano e romanesco, considerando il rapporto tra i due in termini di *continuum*.⁹ La scelta della parlata romana in questo caso elude una delle difficoltà che secondo Rossi presenta il parlato filmico:

Inoltre, sia in diastria sia in diatopia, soprattutto per quanto riguarda il piano fonetico, un ulteriore elemento di complicazione del parlato filmico nasce dalla difficoltà di riconoscere se alcune peculiarità siano ascrivibili alla volontà degli autori di connotare certi ambienti sociali o alle caratteristiche dei doppiatori.¹⁰

In *Perfetti sconosciuti* il romanesco assolve a entrambe le funzioni. Nei commenti che seguono non si intende dare un resoconto dettagliato di tutti i livelli linguistici per ogni singolo personaggio, ma solo fornire degli esempi della deviazione dallo standard, per enfatizzare il maggior livello di variazione nella lingua di tutti gli altri rispetto al personaggio di Beppe, il cui italiano è meno lontano dallo standard.

Eva (Kasia Smutniak). Non si lascia quasi mai andare a dialettalismi fonetici o morfologici. Usa però disinvoltamente i tratti del neostandard, anche quelli fortemente caratterizzati:

Morfologia, morfosintassi neostandard: "A me non mi piace."

Lessico regionale, turpiloquio: "Tua figlia racconta un sacco di *cazzate*"; "Aspetta quando ha quindici anni e la sera ti manda a *cagare*."

La lingua di Eva si fa notare per le continue discese verso il basso al livello del lessico.

Rocco (Marco Giallini). La sua lingua dimostra sin dall'inizio un certo grado di rilassatezza a tutti i livelli di analisi, fino ad arrivare in più di un'occasione alla varietà bassa. Rocco varia praticamente su tutto lo spettro dell'italiano regionale di Roma:

Fonologia: "Ma che *vor di'* biodinamico?"

Morfologia, morfosintassi neostandard: "I froci pensano che *so'* tutti froci," (indicativo pro congiuntivo).

Sintassi neostandard: "Io tutte 'ste pippe mentali *non me le faccio*." (dislocazione a sinistra).

Morfologia, morfosintassi regionale: "'*sta salsetta*."

Lessico regionale, turpiloquio: "allora è *capace* che te lo salva il weekend;" "I *froci* pensano che *so'* tutti *froci*."

⁸ "Italiano e dialetto a Roma"; Paolo D'Achille, *L'italiano contemporaneo* (Bologna: Il Mulino, 2003), 183.

⁹Sulla questione della continuità tra italiano, italiano regionale romano e romanesco insiste Paolo D'Achille, "Interscambio tra italiano e romanesco e problemi di lessicografia," in *Dialetto. Uso, funzioni e norma*, a cura di G. Marcato. Atti del convegno Sappada, 25–29 giugno 2008 (Padova: Unipress, 2008), 101–111, con particolare enfasi sul lessico. La tradizione di studi su quest'argomento è peraltro molto solida. Si vedano almeno Ugo Vignuzzi, "Il dialetto perduto e ritrovato," *Come parlano gli italiani*, a cura di T. De Mauro (Firenze: La Nuova Italia, 1994), 25–33; Paolo D'Achille e Claudio Giovanardi, *Dal Belli ar Cipolla. Conversazione e innovazione nel romanesco contemporaneo* (Roma: Carocci, 2001); Pietro Trifone, *Storia linguistica di Roma* (Roma: Carocci, 2008).

¹⁰ Rossi, *Le parole dello schermo*, 96.

Allo stesso tempo, evidenzia una grande sensibilità e maturità nel gestire i suoi problemi familiari, passando inoltre ad un italiano molto prossimo allo standard nelle conversazioni private con la moglie e con la figlia. In una delle scene della parte finale del film è il primo ad usare la parola “gay” dopo che pur tutta la durata della cena era stato usato il termine “frocio”; tale cambio di registro è uno dei punti chiave ai fini della mia analisi.

Lele (Valerio Mastandrea). Il suo personaggio è il protagonista, assieme a Beppe, del meccanismo dello scambio di persona che rimane in piedi per buona parte del film. Tutti credono che Lele sia gay, fin quando Beppe non rivela la verità. Mastandrea gioca abilmente sul grande sarcasmo che in genere viene assegnato ai suoi personaggi, gestendo in questo caso un buon equilibrio tra il romanesco e un italiano ben calibrato: “Cosa avremmo dovuto dire?” sbotta ironico Lele ad un certo punto della serata commentando la situazione familiare di amico che tradisce la moglie con una ragazzina.

Fonologia: “Ma poi *te* piace a te?”

Morfologia, morfosintassi neostandard: “La colpa è di mamma che dorme nella stanzetta in fondo al corridoio se noi *c(h)*’abbiamo problemi.”

Sintassi neostandard: Perché quando l’ha capito ve *lo dico io perché non ce l’ha detto*” (dislocazione a destra).

Morfologia, morfosintassi regionale: “Bisogna *aspetta*’ la fine del processo.”

Lessico regionale, turpiloquio: “Ma a te ti *rode il culo* perché sono *frocio*.”

I tratti dell’italiano medio e regionale aumentano man mano che la storia si dipana e man mano che la sua situazione si fa più delicata. Nei suoi turni saranno quindi numerosi i regionalismi di ogni sorta.

Carlotta (Anna Foglietta). Moglie di Lele, problemi di alcolismo oltre a quelli di coppia, Carlotta sembra essere, tra le tre donne, quella con la personalità più fragile e meno equilibrata. Non fa nulla per nascondere la sua romanità (la provenienza del personaggio coincide con quella dell’attrice), che emerge in tutti i livelli linguistici:

Fonologia: “*na zoccola*” (afèresi dell’articolo indeterminativo).

Morfologia, morfosintassi neostandard: “...che pensi che non me ne *sono accorta?*”

Sintassi neostandard: “Va tutto bene, il problema è che a *’sto Lucio gli* mancano i baci di mio marito” (ridondanza del clitico).

Morfologia, morfosintassi regionale: “Vacce *te* a casa.”

Lessico regionale, turpiloquio: “Sfasciata per una *troietta* di ventidue anni”; “Già il fatto che qualcuno *scopa*.”

In generale Carlotta si mantiene costantemente su un italiano medio-basso, con regolare uso del turpiloquio. La questione dell’omosessualità la riguarda direttamente, perché per una parte del film è convinta che suo marito sia gay, e anche in questo caso non abbandona il suo lessico a dir poco spigliato: “Ma che è *frocio?*”

Cosimo (Edoardo Leo). Edoardo Leo si presta al ruolo di Cosimo, marito belloccio di Bianca e incallito playboy, con i modi di fare e il linguaggio a metà strada tra il borgataro e l’imborghesito. In effetti, non c’è una sola frase, nei dialoghi che lo riguardano, in cui non sia presente almeno un tratto dell’italiano medio o dell’italiano regionale:

Fonologia: “Vedi che *ce* dovrei coltiva’ al terreno ai castelli.”

Morfologia, morfosintassi neostandard: “Evidentemente non *c(h)*’ha voglia di parlare.”

Sintassi neostandard: “*Manuela non la devi nomina*’ nemmeno per scherzo” (dislocazione a sinistra).

Morfologia, morfosintassi regionale: “Mi *so*’ comprato il taxi.”

Lessico regionale, turpiloquio: “*Ammazzza* che bona *’sta salsetta*”; “Co’ mia madre n’ce vorrei *sta’ manco* io”; “Dammi quel *cazzo* di telefono.”

Gli autori del film enfatizzano la negatività del personaggio (infedele, bugiardo, omofobo), assegnandogli appunto caratteristiche linguistiche che in genere abbassano il prestigio del parlante.

Bianca (Alba Rohrwacher). Bianca, interpretata dalla fiorentina Alba Rohrwacher, è, assieme a Kasia Smutniak, il personaggio che si avvicina di più all’italiano standard, oltre ad essere l’unica persona che non ha niente da nascondere. Sulla scelta di una pronuncia quasi neutra potrebbe aver influito l’origine non romana. Bianca è un modello di ingenuità e di comportamento, e la lingua che usa sembra sintonizzata su quest’onda di frequenza. Nelle sue battute scarseggiano quindi i regionalismi, i termini o le strutture dell’italiano regionale, i dialettalismi; non sono però assenti tratti dell’italiano neostandard (indicativo pro-congiuntivo):

Morfologia, morfosintassi neostandard “Mi sembra che è andato tutto bene.”

Sintassi neostandard: “Non lo so se sarei una brava madre” (dislocazione a destra).

Lessico regionale, turpiloquio: “Siete tre merde.”

Nella parte finale del film scopre che Cosimo aspetta un figlio da un’altra donna e si lascia andare emotivamente sfogando il dolore con il turpiloquio, secondo un meccanismo abbastanza comune e ben collaudato nel film.

Beppe (Giuseppe Battiston). Impersonato dal friulano Giuseppe Battiston, Beppe va alla cena organizzata dai suoi amici probabilmente deciso a tenere segreta la sua omosessualità. Il suo modo di esprimersi si rivela arguto nei contenuti e in generale rispettoso dello standard. Quello che vale per gli altri personaggi, cioè un’ampia gamma di tratti usati e una disinvolta esplorazione di tutte le varietà (standard, neostandard, italiano regionale, dialetto), non vale per Beppe. Rimane il forte dubbio che tale scelta non sia casuale; una prima risposta (forse innocente?) ricondurrebbe alla questione del prestigio linguistico, che tradizionalmente assegna ai parlanti settentrionali una maggiore aderenza allo standard. Una seconda ipotesi, sviscerata nella seconda parte dell’articolo, assegna all’omosessualità del personaggio un ruolo decisivo. Non si registrano deviazioni dallo standard dal punto di vista fonologico né morfologico.

Sintassi neostandard: “Ma soprattutto a te che cazzo te ne frega di dove sono” (ridondanza del clitico).

Turpiloquio: “Vabbe’ ragazzi è andato in analisi mica a mignotte.”

Diastratia e diafasia

La maggior parte delle caratteristiche dell’italiano medio è regolarmente distribuita nei dialoghi; Bianca ed Eva, i personaggi che presentano il minor numero di regionalismi e deviazioni dalla norma, sono esempi lampanti di come il neostandard sia pervasivo e radicato nei diversi livelli della scala sociolinguistica, e costituisca un continuum che rende fluidi e sfumati i confini tra di essi. L’uso medio è ormai la vera identità dell’italiano contemporaneo e la naturalezza con cui viene usato nei dialoghi denota un’importante presa di coscienza della sua stabilità. C’è poi un ulteriore livello di allontanamento dallo standard, che coinvolge l’uso di tratti ed espressioni che arrivano fino alla varietà bassa.¹¹ L’informalità della situazione fa scattare innanzitutto la massima libertà a livello della fonologia (es. *Rocco*: “Guarda come *je* rode...”), che rivela in maniera molto marcata l’origine romana della maggior parte dei componenti del gruppo; la lingua in generale, e in questo caso il romanesco, è un fattore che, attraverso la costruzione dell’identità di gruppo può degenerare nell’omologazione, anticamera dell’esclusione sociale. L’interferenza con una variante bassa si palesa non solo nella pronuncia, ma anche nella morfologia e nel lessico. Alcuni esempi: *Lele*: “e invece se era vivo chiamava mi’ moje;” *Cosimo*: “Sei d’accordo con me che stamo a fa’ ‘na grandissima cazzata?”; *Bianca*: “Marica è una *coattona* tatuata con due *sisione* così.” La

¹¹ Per una classificazione di alcuni tratti del romanesco come varietà bassa si veda D’Achille-Giovanardi, *Dal Belli ar Cipolla. Conversazione e innovazione ne romanesco contemporaneo*, 20–21.

diastria è quasi completamente stravolta. Prevalgono l'italiano medio e medio-basso, mentre l'italiano standard emerge nelle discussioni serie; si pensi alla conversazione che Rocco intrattiene al telefono con la figlia, in cui le dà consigli sulla sua prima esperienza sessuale, oppure ai discorsi tra lo stesso Rocco e sua moglie, sulla loro crisi di coppia. Lo standard è quindi percepito e usato come codice della riflessione, dell'introspezione, dell'intimità. Un altro effetto prodotto dalle situazioni in cui è usato l'italiano standard è la spersonalizzazione; non a caso è la lingua assegnata a quasi tutte le voci al telefono, quelle che non hanno un volto, aspetto che costituisce l'altra faccia della medaglia rispetto alla questione dell'identità discussa poc'anzi. In generale, fatta eccezione per i momenti di italiano standard appena descritti, il tipo di situazione disinibisce i personaggi, abbassa la soglia del controllo linguistico e la condivisione dello stesso codice comunicativo è un forte strumento identitario, che annulla i ruoli sociali. La diafasia, la variabile legata alla situazione, si dimostra quindi molto più determinante della diastratia (la condizione sociale) nel modo di parlare, fino a rivelare l'ampia varietà di livelli linguistici che molti parlanti hanno potenzialmente a disposizione. L'uso del registro medio-basso sottolinea il grande affiatamento che c'è tra i protagonisti del film, aspetto che cozza contro il fatto che ognuno nasconde dei segreti all'altro. Dalla diversificazione interna alla lingua del gruppo appena descritta si distanzia l'idioletto di Beppe, che verrà analizzato in relazione al suo orientamento sessuale.

Omosessualità e strategie linguistiche

Per quanto riguarda il sesso, che, sotto la spinta della sociolinguistica americana degli anni '70, è stato considerato un'influente variabile del cambiamento linguistico, non sembra essere in questo caso un fattore che determina dei confini netti tra uomini e donne; infatti tutti, tranne Beppe, si allontanano dalla norma, tutti usano dei regionalismi, e scarseggiano i tratti stereotipicamente assegnati alle donne come gli eufemismi o i vezzeggiativi.¹² Una sola caratteristica accomuna tutti, compreso Beppe, ed è l'uso del turpiloquio, svuotato prevalentemente del suo peso semantico originario e spesso utilizzato come intercalare, in formule idiomatiche o per ragioni espressive. Alcuni esempi: *Eva*: "Tua figlia racconta un sacco di cazzate;" *Lele*: "Perché oggi mi sono preso un'incazzatura ragazzi;" *Beppe*: "Vabbe' ragazzi è andato in analisi mica a mignotte." Sono da anni pacifici lo sdoganamento e la detabuizzazione del disfemismo, a tutti i livelli della dimensione diastratica.¹³ In definitiva, la divergenza tra lo status dei personaggi e i tratti usati è molto ampia, così com'è ampio lo *spectrum* della variazione: dall'italiano standard fino al romanesco. A questo particolare fa da contraltare l'omogeneità e la congruenza della lingua di Beppe con la sua condizione socio-professionale. Beppe, impersonato dal veneto Giuseppe Battiston, è un insegnante di educazione fisica, compassato, ironico, che si è presentato alla cena dicendo che la sua ragazza, Lucilla, non è venuta perché malata. Per tutta la durata della cena ostenta una pronuncia che a malapena svela le sue origini geografiche, usa una sintassi regolare ed una morfologia con minime sbavature; il suo vocabolario è abbastanza vario, non generico e privo di regionalismi. Come accennato in precedenza, a metà strada tra lo stereotipo e le spiegazioni etno-sociolinguistiche, vengono di solito accostati alla lingua delle donne proprio i tratti usati da Beppe, e cioè vicinanza alla norma, preferenza per varietà di prestigio, assenza di regionalismi,

¹² Il punto di riferimento ormai canonico è la ricerca di Robin Lakoff, *Language and Woman's Place* (New York: Harper & Row, 1975), che individua alcune peculiarità pragmatico-testuali del linguaggio femminile, tra cui: maggiore correttezza formale rispetto agli uomini, frequenti esitazioni, uso di attenuativi e alterati. Alberto Sobrero e Annarita Miglietta, *Introduzione alla linguistica italiana* (Bari: Laterza, 2006), 112. Per altre notazioni sulle peculiarità della lingua delle donne si veda Gaetano Berruto, *Prima lezione di sociolinguistica* (Roma-Bari: Laterza, 2004), 115-121.

¹³ Fenomeno che Nora Galli De' Paratesi notava già alla fine degli anni '60 in *Le brutte parole. Semantica dell'eufemismo* (Milano: Mondadori, 1969); ma si veda anche Gaetano Berruto, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo* (Milano: Carocci, 2012).

affettività; tali principi non valgono però per le donne del film.¹⁴ I dialoghi mettono in dubbio la capacità della variabile del sesso di influire troppo deterministicamente sulla lingua, evocando la prospettiva decostruzionista, che Rita Fresu riassume così in una calibrata ricostruzione diacronica della questione del genere nella recente storia linguistica italiana:

Negando l'identità di genere, l'ipotesi decostruzionista sottolinea l'impossibilità di attribuire al sesso dei soggetti determinati comportamenti linguistici, dal momento che tale variabile interagisce con altri parametri sociali, quali l'età o il ceto, e con fattori situazionali come l'argomento e il grado di formalità/informalità.¹⁵

In effetti il film dimostra l'importanza della diafasia e della diastratia. È comunque lecito interrogarsi sulla scelta di diversificare Beppe dagli altri. La variazione diafasica, legata alla situazione comunicativa, non determina nelle sue battute un abbassamento di registro, né uno scadimento dei tratti morfologici e sintattici come invece succede per il resto del gruppo. La costruzione del personaggio passa anche attraverso questo tipo di scelte linguistiche. Battiston è in effetti una figura-chiave, che si distingue per il ruolo che ha, per il segreto che nasconde, e per il fatto che la svolta drammatica del film prende corpo da un sms spedito al suo smartphone; ma basta questo per giustificare, nel contesto dei dialoghi del film, la prossimità allo standard della sua lingua? L'omosessualità influisce probabilmente su questa scelta, tradendo un atteggiamento da parte di regista e sceneggiatori forse troppo *politically correct* nei confronti di Beppe. I principi attribuiti alla lingua delle donne sono applicati solo a Beppe; questa scelta si rivela problematica, anche alla luce di alcuni equivoci interpretativi in cui si è rischiato e si rischia di incappare quando si parla di identità e orientamento sessuale. A questo proposito sono dirimenti le riflessioni di Pietro Maturi:

Nella storia sociale dell'omosessualità, tuttavia, si è stabilita un'ulteriore, impropria equivalenza tra l'identità di genere e l'orientamento sessuale. In altri termini si è diffusa la tendenza a classificare ogni omosessuale ... come una persona in qualche modo appartenente più al genere opposto che al proprio Questa confusione tra identità di genere e orientamento sessuale ha portato alla frequente diffusione di termini femminili e di accordi grammaticali al femminile con riferimento ai gay, e simmetricamente, benché forse con minor frequenza, maschili con riferimento alle lesbiche.¹⁶

Andrebbe quindi messa radicalmente in discussione la classificazione arbitraria dei comportamenti e delle abitudini degli omosessuali come più prossimi al genere opposto. In definitiva, il problema nodale che il film pone, oltre alla profonda influenza della diafasia sulla diastratia, è la percezione diffusa circa le differenze linguistiche determinate dal genere, ma in una nuova chiave: i dialoghi suggeriscono infatti il superamento dell'opposizione stereotipata lingua maschile vs lingua femminile a favore della distinzione lingua degli eterosessuali vs lingua degli omosessuali, stabilendo i primi come utenti di una lingua prototipica, e i secondi come fautori di un distanziamento dal prototipo.¹⁷ Jennifer Coates enfatizza il potere della lingua in questo processo:

¹⁴ Sobrero-Miglietta, *Introduzione alla linguistica italiana*, 110.

¹⁵ Rita Fresu, *Lingua italiana del Novecento. Scritture private, nuovi linguaggi, gender* (Roma: Edizioni Nuova Cultura, 2008), 182. Per il ruolo del potere nella costruzione del gender e quindi per l'influenza foucaultiana sulle teorie decostruzioniste si veda il precedente Franca Orletti, "Il genere: una categoria sociolinguistica controversa," in *Identità di genere nella lingua, nella cultura, nella società*, a cura di Franca Orletti (Roma: Armando Editore, 2001), 7–22.

¹⁶ Fabio Corbisiero, Pietro Maturi e Elisabetta Ruspini, *Genere e linguaggio. I segni dell'uguaglianza e della diversità* (Milano: FrancoAngeli, 2016), 55.

¹⁷ Rita Fresu, in "Il linguaggio femminile e maschile: uno scenario (stereotipico) in movimento," *gender/sexuality/italy* 2 (2015): 91, ci ricorda come in letteratura la lingua femminile sia stata considerata spesso addirittura come "uno scarto" rispetto a quella maschile, percepita quest'ultima come prototipica.

gender is no longer viewed as a static, add-on characteristic of speakers, but as something that is performed by speakers.... In the past, researchers aimed to show how gender correlated with the use of particular linguistic features. Now, the aim is to show how speakers use the linguistic resources available to them to accomplish gender.¹⁸

Tale performatività è la stessa che il film opera con Beppe, costruendo la sua omosessualità e mettendola in scena attraverso la risorsa del linguaggio. È bene rimarcare che una delle caratteristiche salienti del dialogo filmico è spesso l'impossibilità di attribuire le scelte linguistiche ad una o a specifiche persone; si tratta piuttosto di "un testo d'équipe, con conseguente attenuazione del concetto di paternità. Autori del film sono almeno: sceneggiatori, regista, fotografo, montatore, attori."¹⁹ Nell'ultima parte assistiamo ad una sorta di *performance* del pregiudizio, sempre attraverso la lingua. La strategia linguistica adottata è essenziale per completare il ritratto del personaggio di Beppe, e allo stesso tempo traduce un sentimento comune sull'accentuata componente femminile degli uomini omosessuali. L'omosessualità di Beppe viene svelata allo spettatore (e non ai personaggi, convinti che sia Lele ad essere omosessuale) a metà del film, quando sul suo cellulare, scambiato con quello di Lele, arriva un messaggio inequivocabile del suo partner. Da quel momento, per una ventina di minuti, Rocco, Lele, Carlotta, ma soprattutto Cosimo, imperversano nell'uso della parola "frocio," reiterando un arcinoto cliché denigratorio. Nella fase finale del film Beppe mette fine alla messinscena; rivela sia il suo orientamento sessuale, sia il fatto che proprio per quel motivo, non gli è stato rinnovato il contratto a scuola. A quel punto Rocco, indignato e quasi incredulo, chiede a Beppe: "Non ti hanno rinnovato il contratto perché sei gay?" Per la prima volta la parola "gay" fa la sua apparizione, utilizzata quasi come un gesto di ravvedimento ad un eventuale senso di colpa per l'insistito uso di "frocio." Beppe fino a quel momento era stato collocato in una sorta di isolamento linguistico, una strategia che costituiva forse l'unico difetto dell'intero congegno dei dialoghi del film; il passaggio repentino a "gay" compensa questo meccanismo criticando e irridendo il resto dei personaggi simboleggiati da Rocco, che abbandona ipocritamente il becero termine "frocio." Il film spegne così i riflettori sulla lingua di Beppe e li accende sul provincialismo, anche linguistico, degli altri personaggi. Quale processo mentale si nasconde dietro la scelta di Rocco di cambiare parola (eufemistico, neutrale, standard o politicamente corretto che dir si voglia)? Probabilmente si autoconvince del fatto che il termine "gay" annulli la sua omofobia e quella degli altri. Ma questo goffo tentativo di attenuarla non scalfisce un tipo di mentalità discriminatoria, più o meno consapevole, radicata e pervasiva. Per quasi tutta la durata della cena tale atteggiamento è stato tradotto, verbalizzato, reso pubblico e quindi autorizzato dal gruppo, mostrando il ruolo cruciale del linguaggio e della lingua come veri e propri creatori di senso; il termine "frocio" infatti, materializza l'omofobia, e non è semplicemente il veicolo di un pensiero latente, ma è la costruzione di un significato condiviso dalla collettività. Ed è a questo punto che Beppe passa, per così dire, al contrattacco: all'attenuazione tentata da Rocco, risponde ironico: "gay ti viene proprio male...continuate a dire frocio." Il personaggio di Battiston richiama tutti alla responsabilità delle proprie idee e dei propri usi linguistici, enfatizzando la condivisione di un concetto denigratorio, confermando il fortissimo potere identitario della lingua che cementa comunità più o meno estese (in questo caso un gruppo di amici) e mostrandone le molteplici sfaccettature; Beppe costringe così i suoi amici a fare i conti con l'asfissiante logica della comunità, che omologa la percezione della realtà e rifiuta, perché incapace di comprendere, qualsiasi aspetto che si allontani dagli schemi interpretativi canonici. La strategia di Beppe troverebbe una giustificazione in queste parole di Judith Butler, che si riferiscono al termine *queer*:

¹⁸ Jennifer Coates, *Women, Men and Language*, III ed. (Londra: Pearson Longman, 2004), 138 e 217.

¹⁹ Rossi, *Lingua italiana e cinema*, 16.

La rivalorizzazione di termini come *queer* suggerisce che le parole possono essere rimandate indietro a chi le ha pronunciate in una forma diversa, che possono essere citate in contrapposizione ai loro fini originari e che è possibile mettere in atto un rovesciamento dei loro effetti... perché la minaccia abbia un futuro che non aveva mai inteso avere, perché sia rimandata indietro a chi la pronuncia in forma differente e sia disinnescata proprio attraverso questo rimandare indietro.²⁰

Nel film la parola "frocio" non solo viene "rimandata indietro," ma diventa anche uno strumento con cui Beppe ironizza sulla pronuncia romana, in una scena in cui continua a chiedere agli amici se lui riesce ad imitarla; ancora una volta quindi una strategia linguistica si presenta come una chiave di lettura per le dinamiche del film e come una decodificazione delle fratture che si creano a causa della preponderanza della logica del gruppo. Il film allude (impossibile stabilire se e quanto volontariamente) all'eventuale riconoscibilità della lingua degli omosessuali, alla presenza di eventuali peculiarità che la distinguerebbero da altre varietà.²¹ *Entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem* (Non si devono moltiplicare le cose se non è necessario). E andare a cercare delle caratteristiche specifiche non farebbe altro che aggiungere inutile complessità alla già articolata variazione interna dell'italiano, oltre a costituire di per sé un atto discriminatorio; sarebbe inoltre foriero di criticità dal punto di vista linguistico, così come si è dimostrato negli anni il tentativo di argomentare la distinzione tra la lingua degli uomini e la lingua delle donne. Ciò che non è inutile è invece l'enfasi che i dialoghi del film pongono sull'imbarazzo con cui spesso ci si confronta con i diversi orientamenti sessuali, e sul modo in cui sia la lingua a dipanare e a elaborare certi atteggiamenti.

Conclusioni

La lingua del cinema, nel caso specifico, conferma una particolare inclinazione a servirsi del romanesco per veicolare un basso prestigio sociolinguistico, anche in presenza di parlanti con status sociale medio-alto; in generale, dimostra maturità nel registrare puntualmente le dinamiche interne del linguaggio contemporaneo (si veda l'elevata presenza di tratti neostandard e regionali nelle battute di tutti i personaggi). *Perfetti sconosciuti* è, a questo riguardo, un congegno quasi perfetto, perché rispecchia la salda tenuta dei tratti dell'italiano medio-medio basso e il maggior peso della dimensione diafasica rispetto a quella diastratica, contribuendo al ripensamento sull'influenza della variabile del sesso sul cambiamento linguistico che informa buona parte della ricerca degli ultimi anni.²² Il film, anche grazie ad un tratto peculiare del linguaggio cinematografico, cioè l'autorialità più o meno collettiva dei dialoghi, asseconda e alimenta l'immaginario comune circa la prossimità della lingua degli omosessuali al linguaggio femminile. Il difetto è quello di collocare la figura dell'unico personaggio omosessuale in una sorta di isolamento linguistico, cadendo nella trappola del politicamente corretto con il personaggio di Beppe, salvo poi riequilibrare le tensioni create ed evidenziare, con l'uso della coppia sinonimica

²⁰ Judith Butler, *Parole che provocano. Per una politica del performativo*, trad. S. Adamo (Milano: Raffaello Cortina Editore, 2010), 20–21.

²¹ Un interessante articolo di Paolo Orrù, "Lingua e alterità. Lo stereotipo dell'omosessuale nel cinema italiano del Novecento," in *Lingua italiana d'oggi* IX (2012): 47–86, esplora le rappresentazioni linguistiche dei diversi orientamenti sessuali nel cinema italiano degli ultimi sessant'anni, accennando anche ad alcuni tratti, prevalentemente fonologici, che contraddistinguerebbero la lingua degli omosessuali. È abbastanza convincente il fatto che l'immaginario collettivo assegni loro delle caratteristiche specifiche, un po' meno l'effettiva esistenza di tali peculiarità linguistiche. Dello stesso autore si veda anche "Language and Sexuality: Euphemism, Dysphemism and Discourse in Italian Comedies," *Italianistica Debreceniensis* XXI–XXII (2016): 100–124.

²² Oltre alle già citate Orletti e Fresu, da tenere in considerazione Silvia Luraghi e Anna Olita, *Linguaggio e genere. Grammatica e usi* (Roma: Carocci, 2006), e Fabiana Fusco, *La lingua e il femminile nella lessicografia italiana. Tra stereotipi e (in)visibilità* (Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2012), nel quale l'autrice, prima di analizzare la questione lessicografica, insiste sul livello di influenza del genere sui tratti linguistici.

“gay-frocio,” l’ipocrisia che molti hanno nei riguardi dell’omosessualità. Nel ridicolizzare tale atteggiamento il film trova il suo riscatto e il suo contributo alla valorizzazione della lingua come efficace strumento rivelatore di processi mentali. Il cortocircuito che si crea sugli assi di variazione in quanto un presunto principio sociolinguistico viene applicato a tutti i personaggi tranne che a uno, viene compensato dal fatto che il film e il cinema italiano danno un esempio di grande efficacia nel monitorare le abitudini linguistiche attuali, e consolidano il ruolo della lingua come strumento conoscitivo di atteggiamenti di fronte a questioni sociali di urgente interesse.

Appendice

Spoglio dei tratti linguistici usati dai personaggi del film

Si elencano di seguito gli elementi di deviazione dallo standard emersi dalla trascrizione completa dei dialoghi del film. Come è stato fatto notare in 2.1, la varietà regionale romana in alcuni casi non si distingue nettamente dal dialetto; per questo motivo, sono stati raggruppati in un’unica sezione. Nella prima e nella seconda sezione per ogni personaggio sono riportati tratti fonomorfolo­gici, sintattici e lessicali. Alcune espressioni classificate come regionali contengono anche dei tratti di neostandard; molte delle frasi di Rocco, ad esempio, oltre ad includere regionalismi o turpiloquio presentano anche delle dislocazioni, cioè tratti del neostandard. Per quanto riguarda il neostandard, il riferimento principale è Gaetano Berruto, *Sociolinguistica dell’italiano contemporaneo*.

Eva (Kasia Smutniak)

It. neostandard: Qua dentro *ch’abbiamo* messo tutto; *A me non mi piace*

Turpiloquio: Tua figlia racconta un sacco di *cazzate*; Che *palle* Rocco; Aspetta quando ha 15 anni e la sera ti manda a *cagare*

Rocco (Marco Giallini)

It. neostandard: Io tutte *‘ste pippe mentali non me le faccio* (dislocazione a sinistra); Ma *lo sa* ‘sta app *che te sei magnato...* (dislocazione a destra + riflessivo con valore affettivo); Allora è capace che *te lo salva il weekend* (dislocazione a destra); I froci pensano che *so’* (indicativo pro congiuntivo) tutti froci

Varietà regionale romana e romanesco: Ma che è *‘na amaro* che porti *‘na* bottiglia sola?; Ma che *vor di’* biodinamico?; Un po’ *m’attizzava*; Ha *sbiancato*; Io tutte *‘ste pippe mentali non me le faccio*; Ma *n’era* morto; *Capace che* gliel’ho rifatte io...; Ma lo sa *‘sta app* che te sei *magnato* mezzo chilo *de* gnocchi in trenta secondi?; Guarda come *je rode*; Allora è *capace* che te lo salva il weekend; ... *‘na* bella scassacazzi quando *ce se* mette; I froci pensano che *so’* tutti froci; ebbèh pero’ *n’l’attacca’...mica pe’ niente*

Turpiloquio: Facciamola uscire senza romperle troppo i *coglioni*; Però è pure *‘na* bella *scassacazzi* quando *ce se* mette; Il padre pensa che io sia un *coglione*; I *froci* pensano che *so’* tutti *froci*

Lele (Valerio Mastandrea)

It. neostandard: Chi *c(h)’avevi* contro là; La colpa è di mamma che dorme nella stanzetta in fondo al corridoio se noi *c(h)’abbiamo* problemi; Pure tu *c(h)’hai* famiglia; Vabbe’ ma *‘ste mutande te le sei messe* o no? (dislocazione a sinistra); Perché quando l’ha capito ve *lo dico io* (dislocazione a destra) *perché non ce l’ha detto*; *Ci piace a tutti* avere un amico frocio; Peppe ma perché non *gli* fai causa *a quest’*? Ma poi *te piace a te?*; E invece *se era vivo chiamava* mi’ *moje*; Che *c’hai?*

Varietà regionale romana e romanesco: *Vabbe’* ma *‘ste mutande te le sei messe* o no? Ma poi *te* piace a te?; Bisogna aspetta’ la fine del processo;... e invece *se era vivo chiamava* mi’ *moje*; *nte ce*

mette' pure te; Me sa che ho sbajato io a pensa' che eravamo amici; Sto nella merda; No rompe' er cazzo; A' Rocco; Ma come cazzo se permette...

Turpiloquio: Tuo marito si *scopa* una *fica* di 23 anni?; Sto nella *merda*; No rompe' er *cazzo*; A' Rocco e *vaffanculo* dai; Perché oggi mi sono preso un'*incazzatura* ragazzi; Ma come *cazzo* se permette? Ma a te ti rode il *culo* perché sono *frocio* o perché non ti ho detto che sono *frocio*? Sono stato *frocio* due ore e m'è bastato

Carlotta (Anna Foglietta)

It. neostandard: ...che pensi che non *me ne sono accorta* (indicativo pro congiuntivo)? Non *c(h)'abbiamo* problemi; Va tutto bene, il problema è che *a 'sto Lucio gli* (ridondanza del clitico); mancano tanto i baci di mio marito; Questo *c(h)'ha* pure famiglia; L'ho sentita...*vi saluta a tutti*

Varietà regionale romana e romanesco: Quanti anni *faceva*?; In effetti Eva *fa* un po' strano; *'sto Lucio*; Magari *'na zoccola* come quella di Peppe; *Vacce te* a casa

Turpiloquio Sfasciata per una *troietta* di 22 anni; Già il fatto che qualcuno *scopa*; Ma che è *frocio*? Magari *'na zoccola* come quella di Peppe; Papà è *frocio*...però mi raccomando non dite niente alla maestra; Magari m'avessi detto ch'eri *frocio*

Cosimo (Edoardo Leo)

It. neostandard: *Manuela non la devi nomina'* (dislocazione a sinistra) nemmeno per scherzo; *Mi so' comprato* (riflessivo con valore affettivo) il taxi; Che *c(h)'ho*? Evidentemente non *c(h)'ha* voglia di parlare? La prossima volta *presentacela*, *'sta Lucilla* (dislocazione a destra); *Se il mio migliore amico è frocio lo voglio sapere* (dislocazione a sinistra)

Varietà regionale romana e romanesco: Manuela non la devi *nomina'* nemmeno per scherzo; *Mi so' comprato* il taxi; *Du' palle*; *'sta Lucilla*; Ammazza che *bona 'sta salsetta*; Vedi che *ce* dovrei *coltiva'* al terreno ai castelli; *Je* trema la mano; Da ragazzini *ce* facevamo pure *'e pippe* tutti insieme, che *vor di*?; Sei d'accordo con me che *stamo a fa' 'na grandissima cazzata*; Ma *stai a scherza'*...*me molla 'na sostituzione*; Questa eclissi non *ve sta a fa'* bene; *Co' mia madre n'ce vorrei sta'* manco io; Ho preso più pizze da *tu' madre* che da *mi' padre*...*mo non è pe' di*?; Però mi sta *su 'e palle*, posso? No guarda *'nce* devi *spiega'* proprio niente; Devo *anda'*, *sto impiccato*; *Aiutame*, *C(h)'ho* voglia di scopare; Non *c(h)'ha* detto un cazzo; *Rendite* conto tu

Turpiloquio: Aiutame a di' *cazzata*; Questo ha scritto c'ho voglia di *scopare*; Secondo me questo ti si vorrebbe *trombare* ancora; Non *c(h)'ha* detto un *cazzo* per vent'anni; Se il mio migliore amico è *frocio* lo voglio sapere; E che *cazzo*, *rendite* conto tu; dammi quel *cazzo* di telefono

Bianca (Alba Rohrwacher)

It. neostandard: Mi sembra che è *andato* (indicativo pro congiuntivo) tutto bene; Il fatto che ti *ha raccontato* (indicativo pro congiuntivo) delle bugie quello è inevitabile; Non *glielo presentare Lucio* (dislocazione a destra), fai bene; Dimmi che non *ti scopi* (riflessivo con valore affettivo) Ginevra

Varietà regionale romana e romanesco: Marica è una *coattona* tatuata con due *sisone* così

Turpiloquio: Siete tre *merde*; Dimmi che non ti *scopi* Ginevra; Per chi *cazzo* erano questi orecchini; Che *cazzo*...*scopiamo* tutti i giorni

Beppe (Giuseppe Battiston)

It. regionale: Speriamo *sennò* sai che palle; è andato in analisi *mica* a mignotte

Turpiloquio: I *negri* hanno il ritmo nel sangue; Siete delle *merde*; Ma soprattutto a te che *cazzo* te ne *frega* di dove sono; Vabbe' ragazzi è andato in analisi *mica* a *mignotte*; È quello a cui hai raccontato i *cazzi* tuoi; Rocco, gay ti viene proprio male...continue a dire *frocio*; Veramente il *frocio* sono io

Opere citate

- Berruto, Gaetano. *Prima lezione di sociolinguistica*. Roma-Bari: Laterza, 2004.
- _____. *Corso elementare di linguistica generale*. Torino: UTET, 2006.
- _____. *Fondamenti di sociolinguistica*. Bari: Laterza, 2007.
- _____. *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*. Roma: Carocci, 2012.
- Butler, Judith. *Parole che provocano. Per una politica del performativo*. Traduzione di Sergia Adamo. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2010.
- Corbisiero, Fabio, Pietro Maturi e Elisabetta Ruspini, *Genere e linguaggio. I segni dell'uguaglianza e della diversità*. Milano: FrancoAngeli, 2016.
- Coates, Jennifer. *Women, Men and Language*. III edizione. Londra: Pearson Longman, 2004.
- D'Achille, Paolo. *L'italiano contemporaneo*. Bologna: Il Mulino, 2003.
- _____. "Interscambio tra italiano e romanesco e problemi di lessicografia." In *Dialetto. Uso, funzioni e norma*, a cura di Gianna Marcato. Atti del convegno Sappada, 25–29 giugno 2008 (Padova: Unipress, 2008), 101–111.
- D'Achille, Paolo e Claudio Giovanardi. *Dal Belli ar Cipolla. Conversazione e innovazione nel romanesco contemporaneo*. Roma: Carocci, 2001.
- Fresu, Rita. *Lingua italiana del Novecento. Scritture private, nuovi linguaggi, gender*. Roma: Edizioni Nuova Cultura, 2008.
- _____. "Il linguaggio femminile e maschile: uno scenario (stereotipico) in movimento." *gender/sexuality/italy 2* (2015): 91–109.
- Fusco, Fabiana. *La lingua e il femminile nella lessicografia italiana. Tra stereotipi e (in)visibilità*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2012.
- Galli De' Paratesi, Nora. *Le brutte parole. Semantica dell'eufemismo*. Milano: Mondadori, 1969.
- Labov, William. *The social stratification of English in New York City*. Washington, DC: Center for Applied Linguistics, 1966.
- Lakoff, Robin. *Language and Woman's Place*. New York: Harper & Row, 1975.
- Luraghi, Silvia e Olita, Anna. *Linguaggio e genere. Grammatica e usi*. Roma: Carocci, 2006.
- Orletti, Franca. "Il genere: una categoria sociolinguistica controversa." In *Identità di genere nella lingua, nella cultura, nella società*, a cura di Franca Orletti, 7–22. Roma: Armando Editore, 2001.
- Orrù, Paolo. "Lingua e alterità. Lo stereotipo dell'omosessuale nel cinema italiano del Novecento." *Lingua Italiana d'Oggi IX* (2012): 47–86.
- _____. "Language and sexuality: euphemism, dysphemism and discourse in Italian comedies." *Italianistica Debreceniensis XXI–XXII* (2016): 100–124.
- Raffaelli, Sergio. *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano*. Firenze: Le Lettere, 1992.
- Fabio Rossi, *Le parole dello schermo*. Roma: Bulzoni, 1999.
- _____. *Il linguaggio cinematografico*. Roma: Aracne, 2006.
- _____. *Lingua italiana e cinema*. Roma: Carocci, 2007.
- Sobrero, Alberto e Annarita Miglietta. *Introduzione alla linguistica italiana*. Bari: Laterza, 2006.
- Treccani, Istituto della *Enciclopedia Italiana*. S.v. "Italiano e dialetto a Roma," di Paolo D'Achille. Ultimo accesso 18 giugno 2018.
http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/italiano_dialetti/D_Achille.html.
- Trifone, Pietro. *Storia linguistica di Roma*. Roma: Carocci, 2008.
- Vignuzzi, Ugo. "Il dialetto perduto e ritrovato." In *Come parlano gli italiani*, a cura di Tullio De Mauro, 25–33. Firenze: La Nuova Italia, 1994.