

PAROLE DAI CORRIDOI VATICANI:  
*HABEMUS PAPAM* E *THE YOUNG POPE* A CONFRONTO\*

di Raffaella Setti e Francesca Cialdini

## 1. Introduzione

La diffusione e il successo di serie tv, sempre più curate e blasonate dalla presenza di registi e attori del grande cinema, sta riducendo la distanza tra cinema e televisione e sta portando a una commistione di linguaggi che investe inevitabilmente anche la lingua. In questa occasione abbiamo preso in considerazione un film e una serie tv che hanno in comune, oltre alla pregevole qualità del prodotto (con autori, registi e attori di altissimo livello), il soggetto protagonista attorno cui ruota la vicenda rappresentata: entrambi infatti presentano due papi immaginari, molto diversi tra loro, ma possibili, tanto possibili al punto che *Habemus Papam* il film di Nanni Moretti del 2011 (con sceneggiatura dello stesso Moretti, Francesco Piccolo e Federica Pontremoli)<sup>1</sup> è stato definito profetico<sup>2</sup>, anticipatore della decisione di Benedetto XVI (avvenuta nel febbraio del 2013) e la serie di Paolo

\* Il contributo è stato elaborato insieme dalle due autrici, tuttavia a Raffaella Setti si devono i paragrafi 2, 3, 4 e a Francesca Cialdini i paragrafi 5 e 6. Introduzione e conclusioni sono frutto della comune elaborazione.

<sup>1</sup> La sceneggiatura integrale è stata pubblicata insieme al dvd del film da Feltrinelli, nel 2012.

<sup>2</sup> Così il film è stato commentato in più occasioni dopo il ritiro di Benedetto XVI (si rimanda ad alcuni articoli apparsi su Il Giornale.it, 11 febbraio 2013, sull'insero del *Sole 24 Ore* Domenica 24, 10 settembre 2015), nonostante Moretti non si sia mai pronunciato esplicitamente e abbia resistito a tutte le richieste di commento post-profetico. In particolare, in una nota dell'AGI (Agenzia Giornalistica Italia) dell'11 febbraio 2013, ha dichiarato: «Non ho fatto il film pensando a qualcuno, men che meno agli uomini di Chiesa. Quando giro un film non ho in mente alcun tipo di pubblico» ([www.agi.it/archivio/multimedia/dimissioni\\_papa\\_nanni\\_moretti\\_lo\\_aveva\\_previsto\\_in\\_habemus\\_papam\\_-28919/news/2013-02-11/](http://www.agi.it/archivio/multimedia/dimissioni_papa_nanni_moretti_lo_aveva_previsto_in_habemus_papam_-28919/news/2013-02-11/)). E non è la prima volta, già con *Aprile* (1998) e poi con *Il Caimano* (2006) da Moretti erano stati colti in anticipo i segnali dello sbriciolamento della sinistra da un lato, e della sparizione di una classe politica annegata nella corruzione dall'altro.

Sorrentino, *The Young Pope*, è stata accolta col timore (ma forse anche con qualche incoffessabile speranza) che possa prima o poi arrivare un papa così “di rottura”. In tutti e due i casi siamo di fronte alla rappresentazione del contrasto tra l’idea astratta e profondamente simbolica del Papa nella storia dell’umanità e le persone reali (i due personaggi) che producono lo sconcerto generale, rompendo tutti gli schemi e contravvenendo a regole secolari, al linguaggio rituale, alle aspettative del “cerimoniale” e dell’opinione pubblica. Non si tratta di scandalo, né di quello da rotocalco, né tanto meno dello scandalo in senso etimologico, quello presente nelle parole di papa Francesco riportate recentemente da LIBRANDI 2017: 115-116 «scandalo è la parola che meglio può trasmettere la potenza dell’amore di Cristo in grado di “inquietare” e “scomodare” la nostra esistenza» (omelia, 20 novembre 2016)<sup>3</sup>. C’è piuttosto, in tutte e due i personaggi, l’effetto, più o meno volontario, di scardinare le ferree convenzioni che condizionano qualsiasi sguardo che dall’esterno si inoltri nelle stanze vaticane: sia Moretti sia Sorrentino hanno scelto di rappresentare il tragico attraverso l’ironia, più delicata nel film di Moretti e che arriva invece al sarcasmo con punte di crudeltà nella serie di Sorrentino.

Tenendo conto di queste premesse, ci siamo chieste:

1. Come viene reso nella lingua delle due sceneggiature questo senso di rottura? (modelli linguistici retorici, formulari, stereotipati *a contrasto* con usi linguistici colloquiali);
2. Quali sono i segnali linguistici con cui si fanno convivere dramma e ironia, in un sottile umorismo che arriva talvolta fino alla vera e propria comicità?
3. Che differenze linguistiche si riscontrano tra film e serie? Temi simili trattati con mezzi diversi, con una durata diversa: nel film un andamento circolare che impone sintesi e intensità; si parte dal voler rappresentare il senso di inadeguatezza<sup>4</sup> con l’immagine deflagratoria dell’annuncio *Habemus papam* a cui segue il grido di disperazione del neoletto: da qui si innesca tutta una serie di vicende e narrazioni parallele, azzerate poi dal finale, con il discorso del papa che chiude il cerchio dando parole al grido di terrore iniziale senza però alcun cambiamento rispetto alla decisione prefigurata fin dall’inizio. Nella serie di Sorrentino la narrazione è lineare e si snoda in episodi (in capitoli), uno di seguito all’altro, in cui i personaggi trovano progressivamente una loro definizione nel susseguirsi di eventi che, di volta in volta, pongono in primo piano le vicende dei diversi personaggi.

<sup>3</sup> Sempre su papa Bergoglio sono stati notati procedimenti del tutto irrutuali per un pontefice, ma correlati con affermazioni che rompono il silenzio su questioni scabrose e scardinano atteggiamenti ipocriti e conformisti (LIBRANDI 2017: 113). Sul linguaggio di papa Francesco cfr. anche lo studio di SGROI 2016.

<sup>4</sup> Lo stesso Moretti ha detto in un’intervista: «Volevo raccontare la storia di qualcuno che si sente inadeguato e volevo farlo in chiave di commedia. L’inadeguatezza, se non è paralizzante o autodistruttiva, è un sentimento che consiglio a tutti noi» ([www.repubblica.it/spettacoli-e-cultura/2011/04/14/news/habemus\\_moretti-14929374/](http://www.repubblica.it/spettacoli-e-cultura/2011/04/14/news/habemus_moretti-14929374/), 14 aprile 2011).

Si tratta quindi di prodotti diversi con un uso dei codici espressivi declinati in modi differenti: in questo saggio ne abbiamo raccolto gli elementi più macroscopici e salienti ai fini di un confronto, con l'intento di aprire soltanto la riflessione sui tratti linguistici (e più in generale sulle scelte di linguaggio) messi in scena dai due registi, senza la pretesa, impensabile nello spazio di un singolo contributo, di offrirne un'analisi esaustiva.

## 2. Moretti e la lingua

Prima di entrare nel merito di *Habemus Papam*, vale la pena riepilogare sommariamente i tratti linguistici della produzione morettiana che sono stati analizzati negli ultimi anni. Già più di dieci anni fa EMILIANO PICCHIORRI (2007) aveva tracciato una parabola che illustrava l'evoluzione delle scelte linguistiche di Nanni Moretti con un progressivo allontanamento dalla componente regionale, visto come rifiuto della stereotipia in tutte le sue forme. In questa prospettiva anche il romanesco, presente nella prima fase della sua carriera e poi sempre più rarefatto, era sentito come luogo comune, richiamo automatico alla comicità amara della commedia all'italiana (e in particolare di Alberto Sordi), un cliché da cui Moretti voleva discostarsi. In una tradizione che continua a rivelare larghe concessioni alla regionalità (già molti anni fa la "spiccata vocazione alla provincia" del cinema italiano contemporaneo era stata notata da SESTI 1994), i film più recenti di Moretti rappresentano un'eccezione di uso esclusivo dell'italiano, un italiano medio in cui si riconoscono varietà diafasiche e registri diversi, pur senza spingere sui tasti della diatopia. Se è del tutto condivisibile la definizione di "cineasta totale" che Vito Zagarrìo ha attribuito a Moretti, sia per il coinvolgimento diretto in ogni ruolo e processo produttivo dei suoi film (attore, personaggio, sceneggiatore, regista, produttore), sia per l'impossibilità di distinguere il testo filmico dal complesso dei significati che Moretti intende trasmettere («Se si studia Moretti è impossibile – ha scritto Zagarrìo – parlare solo dei suoi "testi", ma bisogna mettere in gioco tutto il suo universo etico, politico, sociale, il suo complesso impegno in tutti i settori della cultura e dell'ideologia», ZAGARRIO 2012b: 12-13), resta però per il linguista il fascino della sfida di rintracciare le soluzioni formali scelte per rivestire la complessità di un universo di immagini, idee, pensieri. E l'italiano è la lingua anche di questo film, anche la Chiesa parla italiano, come è stato rilevato da diversi studi degli ultimi anni: parlano italiano i papi, gli alti prelati, i portavoce della Santa Sede a prescindere dalla loro lingua materna. Moretti nel film, fatta eccezione per le formule in latino del rituale del Conclave, restituisce il senso di questo italiano ecumenico, reso talvolta in modo da rivelare le diverse provenienze dei cardinali riuniti in Conclave, ma del tutto "naturale" e che risulta pienamente efficace anche negli scambi dialogici più informali e intimi.

In questa prospettiva l'analisi non può limitarsi all'individuazione dei tratti dell'italiano contemporaneo: è ormai un dato appurato che la lingua del cinema

italiano contemporaneo<sup>5</sup> rifletta la varietà dell'italiano dell'uso medio (SABATINI 1985), almeno nei suoi tratti più diffusi anche se in questa occasione ci limiteremo a segnalare solo pochi esempi. Dal confronto tra la sceneggiatura e la resa effettiva del parlato filmico, nella scena del torneo di pallavolo, la battuta di Brezzi (lo psichiatra impersonato da Moretti) «per cortesia, non mi scardinate questa griglia perché ci ho lavorato tutta la notte...» (sceneggiatura, p. 90) passa a «per cortesia, non mi scardinate questa griglia che c'ho lavorato tutta la notte...» (parlato filmico): un *che* polivalente (in sostituzione di *perché*) e l'effettiva pronuncia *c'ho* (al posto di *ci ho*) che si manifestano nel parlato effettivo della battuta. Si può notare poi un presente al posto di un futuro in una battuta del Portavoce: «Niente, Eminenza, nessuno sa niente. Però non credo che possiamo mantenere il segreto ancora per molto». Potremmo continuare, ma un tale esercizio servirebbe solo a confermare che il tessuto linguistico complessivo del film integra tratti e forme dell'uso medio senza nessuna rottura del fluire di una lingua dialogica apparentemente “reale”.

### 3. *Habemus Papam vs. Todo cambia*

Più interessante allora cercare di individuare le modalità con cui le scelte linguistiche marcano la struttura antinomica che attraversa tutto il film, fin dalla scelta del titolo e della canzone che entra nell'azione scenica nei momenti di snodo narrativo, con l'accostamento/contrasto tra due lingue, il latino, lingua della ripetizione millenaria di un rito, e lo spagnolo, non a caso, rappresentato da questo brano, con questo titolo, in cui si esprime l'inevitabile mutevolezza della vita umana<sup>6</sup>. Un accostamento formale che attraversa tutto il film e che sta lì a segnare il confine tra il “discorso” immutabile di una Chiesa prigioniera dei suoi rigidi paradigmi e il senso di soffocamento che può investire i singoli (in questo caso il cardinale Melville eletto pontefice, ma anche lo psichiatra Brezzi/Moretti) e rappresentare una frattura traumatica del fluire di eventi che sono stati, e ci si aspetta che continuino ad essere, sempre uguali a sé stessi.

Il film si muove, come è stato opportunamente rilevato (SALVATORE 2012: 86-87), in un quadro formalmente simmetrico in cui si alternano immagini interne al Vaticano nel momento del Conclave, culmine della formalità cerimoniale, e scene di vita “normale” nel mondo “fuori” dove Melville fugge alla ricerca di un anonimato, di una dimensione che lo sollevi dalla responsabilità per cui si sente drammaticamente inadeguato. Il movimento speculare, dall'esterno all'interno dei Palazzi Vaticani, viene invece compiuto dallo psichiatra Brezzi (Moretti) che si accorge di essere stato “requisito” dai cardinali e isolato dal mondo esterno (durante

<sup>5</sup> I lavori fondamentali che hanno inaugurato lo studio della lingua filmica si devono a Sergio Raffaelli di cui cfr. almeno RAFFAELLI 1992, 1994 e 2001. Più recenti le ottime sintesi di ROSSI 2006 e 2007b.

<sup>6</sup> Il brano, uscito nel 1983 e reso famoso dalla cantante argentina Mercedes Sosa, è stato composto dal musicista cileno Julio Numhauser, esponente della corrente della *Nueva canción chilena*, costretto all'esilio prima in Italia e poi in Svezia con l'avvento della dittatura di Pinochet.

il Conclave nessuno può uscire dal Vaticano prima dell'insediamento ufficiale del nuovo pontefice). Si richiamano, in una sorta di contrappunto di immagini e parole, cerimoniali diversi, ciascuno caratterizzato dal suo linguaggio speciale, calati però in contesti stranianti, inusuali o non adeguati: la seduta psicoanalitica in mezzo ai cardinali (oppure nello studio della moglie di Brezzi, ma con il paziente che non rivela la sua identità), la compagnia teatrale che porta nella vita reale la parola drammaturgica di Čechov, l'organizzazione del torneo di pallavolo nei cortili vaticani. Anche l'analisi della macrostruttura narrativa del film (RUSSO 2012: 119-123) ha evidenziato un'analoga cesura tra la prima parte incentrata sulla crisi del nuovo pontefice e caratterizzata dallo spazio chiuso del Vaticano nel suo momento più solenne e inviolabile, e la seconda, innescata dalla fuga del papa, che attiva il tentativo di costruire un argine di "bugie a fin di bene" per non far trapelare la notizia e per ripristinare l'ordine al più presto come se niente fosse accaduto.

In questa architettura di evidenti contrasti, i molti piani della comunicazione filmica (in quella che è stata definita multimodalità<sup>7</sup>, fatta di immagini, gesti, espressioni oltre che del linguaggio verbale) contribuiscono coralmemente a mettere in scena il senso di rottura. Se ci concentriamo sulla lingua, emerge che nel film il papa parla poco (ha 78 battute sulle complessive 468), ci sono suoi lunghi silenzi e primi piani di grande intensità (Michel Piccoli è un gigante!), ma le sue balbettanti e frammentate battute, fanno parlare e muovere tutti gli altri. Si assiste a una sorta di performatività della negazione: il suo rifiuto, la sua dichiarazione di inadeguatezza, oltre a immobilizzare lui, fa agire in modo ansioso e ansiogeno tutti coloro che gli stanno intorno. E la forza di questo rifiuto ha anche un peso quantitativo: sono ben 44 su 78 le battute in cui il papa pronuncia frasi del tipo «non ce la faccio», «non posso», «non è possibile», «non ci riesco», «non lo so», «non passerà», «ho paura che non riuscirò» e alla fine «ho capito di non essere in grado di sostenere il ruolo che mi è stato affidato» e «La guida di cui avete bisogno non sono io, non posso essere io». La scelta non contemplata, il *no* tragico, che nasce dalla percezione profonda dei propri limiti e afferma una libertà rispetto ai vincoli delle convenzioni, è lo sfondo su cui si affannano tutti gli altri con le loro meschinità e i loro piccoli egoismi; è il disvelamento del "re nudo" da cui si insinuano nella comunità dei cardinali riuniti in Conclave due sentimenti contrastanti: il senso di totale disorientamento e quindi l'urgenza di riportare tutto all'ordine prestabilito insieme però alla sottile percezione di poter trasgredire, di poter evadere cedendo

<sup>7</sup> Il concetto di multimodalità è stato introdotto nella sociologia della comunicazione, ma già dai primi anni del Duemila ha iniziato ad affermarsi anche in sociolinguistica. Con riferimento a Morretti potremmo dire: «Le parole sono importanti», ma «La comunicazione è multimodale. Chi parla dice parole, ma fa anche pause, fa sentire silenzi e intonazioni, produce gesti, sguardi, espressioni, posture; ed è grazie a una complessa interazione che questi segnali contribuiscono a comunicare un significato, a produrre gli accordi assonanti o dissonanti della sinfonia comunicativa» (POGGI 2006: 107). Tutto questo appare particolarmente significativo per un *medium* come il cinema che proprio attraverso le immagini, le inquadrature, le espressioni, le intonazioni, la musica, la luce e molto altro costruisce una trama mirata alla trasmissione di un messaggio denso e stratificato.

alle piccole tentazioni della vita “normale”. Ed è sempre questo doppio registro su cui scorre il film a generare l’ironia, quel sottile «umorismo di stampo chapliniano» (FANTUZZI 2012: 137) che in questo caso scaturisce dalle piccole miserie dei cardinali costretti a una convivenza imprevista e traumatica.

Il grido inarticolato del papa appena eletto, sintomo di un terrore sconosciuto e totalmente immobilizzante, apre la serie ripetuta di *no*, una sorta di mantra che scandisce gli scambi dialogici con tutti gli altri personaggi principali, fino alla compiutezza verbale del discorso di chiusura del film che, pur riacquistando una forma articolata, conserva tuttavia il significato della rinuncia iniziale. Il film si sviluppa nel rincorrersi dei due piani della ricerca della verità (da parte del protagonista e degli psichiatri che lo assistono) e del nascondimento della verità: Melville si immerge nella vita reale dove, attraverso un percorso di regressione psicoanalitica, cerca il coraggio per dire, per verbalizzare la verità; una verità che, d’altro canto, nessuno pare accettare e che ognuno, secondo il suo ruolo e le sue funzioni, cerca di nascondere e rimuovere, quasi non fosse mai avvenuto lo strappo traumatico inflitto a una millenaria ritualità. In particolare questa funzione di contrappunto è affidata al portavoce ufficiale della Santa Sede e agli specialisti (medico e psichiatri): anche in questo caso i numeri possono dirci qualcosa, con 20 battute che contengono argomenti di rassicurazione, assegnate per lo più al portavoce della Santa Sede, ma anche ai giornalisti, agli psichiatri (Brezzi e la moglie, Margherita Buy) e ad alcuni cardinali. Eccone alcune trascritte direttamente dal parlato filmico (corsivi nostri):

PORTAVOCE (rispondendo a un giornalista): «Noi pensiamo *che in un tempo che prevediamo sarà di qualche ora*, il Pontefice deciderà di affacciarsi e presentarsi ai suoi fedeli. A quel punto *lo conoscerete anche voi e tutti insieme festeggeremo l’inizio del nuovo Pontificato*. Grazie e buongiorno».

MEDICO: «Il Santo Padre *sta bene*».

BREZZI (al papa): «*Non si preoccupi*, adesso vediamo».

INVIATO DEL GIORNALE RADIO: «Siamo qui in mezzo ai fedeli, in piazza San Pietro, e di fronte a noi c’è il balcone che non si è mai più aperto da quel momento che ha lasciato il mondo intero senza parole [...] *Ma oggi potrebbe essere un giorno nuovo*, il giorno più importante di questo scorcio di millennio. Sono solo voci, ma dicono che si stia muovendo qualcosa al di là di quel balcone».

PORTAVOCE (al papa): «*Vi vedete con i cardinali, casomai con quelli con cui siete più in confidenza, e intanto cominciate a pensare al nuovo segretario di Stato, o se preferite potete confermare il precedente... Oppure, se ve la sentite, potreste affacciarvi al balcone, salutare i fedeli... anche solo una benedizione... Eh?... Sì?*». A cui il PAPA risponde: «*Non ho seguito nemmeno una parola di quello che mi ha detto. La prego, mi aiuti. Non ce la faccio*» (Urlando e buttando in terra la tazzina che ha sul tavolo).

PORTAVOCE (nella sala dove stanno i cardinali): «*Meglio, l'appetito è tornato, Sua Santità ha mangiato tutto, due tipi di prosciutto crudo, le verdure sono state finite tutte, la frutta divorata, ha preso anche un piccolo dolce e adesso sta riposando nei suoi appartamenti*».

PORTAVOCE (dopo la telefonata): «*“Sto bene! Sto bene!” Il Santo Padre mi ha appena detto queste testuali parole: “Sto meglio”. Ha passato una buona giornata, ha pregato, ora ha mangiato qualcosa nei suoi appartamenti e mi è sembrato di umore incoraggiante*».

#### 4. Stereotipi, formule e lingue speciali

Fin dall'inizio del film, con i titoli di testa che scorrono, si è introdotti nel consueto cerimoniale del Conclave dalla voce di un cronista che snocciola una carrellata di commenti banali e di frasi fatte, un intervento che si interrompe con l'*Extra omnes!* simbolo del massimo grado di ritualità ecclesiastica:

TELECRONISTA: «... Scorgiamo tra gli altri il cardinale Stanton, dietro di lui un altro dei *favoriti*, il cardinale brasiliano Aguilar, che potrebbe essere il *primo papa sudamericano della storia...*». «Eccolo lo riconosciamo tutti, è il cardinale decano Gregori, il *vero grande favorito* di questo Conclave [...] Probabilmente uno dei prelati che abbiamo indicato sta entrando in Conclave *da cardinale e ne uscirà Papa... Il momento che tutti aspettiamo sta per arrivare...*».

Il registro cambia con un passaggio netto: di fronte all'invito del portavoce di allontanarsi, un giornalista chiede di poter fare un "*totalino*" con il grandangolo, inserendo così una voce gergale che strida con la solennità del momento messo in scena. Questo stacco introduce la scena successiva, all'interno della Cappella Sistina, dove i cardinali si trovano ad affrontare un piccolo inconveniente: va via la luce e le reazioni sono quelle che potremmo aspettarci in un luogo qualsiasi, in una casa, tra familiari, con però un'insistenza e una ripetitività da cui traspare l'abitudine alla ritualità.

VOCE NEL BUIO: «Per favore stiamo calmi»; CARDINALE CINCOTTA: «Ma sapete se ci sono delle candele qui?»; PESCARDONA: «No, sono vietate»; CINCOTTA: «Perché?»; CARDINALE PESCARDONA: «perché rovinano gli affreschi [richiamo al contesto che produce ilarità]; poi si sente un rumore e il CARDINALE BRUMMER: «Sono il cardinale Brummer. Sono caduto. Non è niente, niente mi sto già rialzando»; VOCE: «Tutto a posto?»; BRUMMER: «Sì, grazie»; VOCE: «Tutto bene?»; BRUMMER: «Ho detto sì»; VOCE: «Ah, ecco!»; VOCE: «Come sta Brummer?»; BRUMMER (seccato): «Non mi sono fatto male!»; VOCE: «la schiena, la caviglia...»; BRUMMER (ancora più seccato): «Non mi sono fatto niente!»; VOCE: «sicuro?»; CARDINALE GREGORI: «Per favore, cerchiamo di non muoverci. Torniamo tutti al nostro posto, grazie. Raccogliete pure le cose, ecco».

È nota a tutti l'avversione di Moretti per gli stereotipi e per le mode linguistiche e, in questo film, ha deciso di mettersi alla prova, o meglio di mettersi di traverso, e di far collidere la lingua del cerimoniale vaticano (il più alto grado di formalità e formularità linguistica che si possa immaginare) con altre varietà ben riconoscibili: la lingua preconfezionata dell'informazione, in particolare della cronaca vaticana, le lingue settoriali della psicoanalisi (con una breve incursione nella farmacologia) e dello sport (particolarmente cari a Moretti), la lingua colloquiale meno controllata. Il senso di rottura, da cui scaturiscono i momenti "comici" del film, è dato dalla discrasia tra contesto e discorso che scandisce tutto il film. Lo psichiatra all'interno del mondo chiuso del Vaticano rappresenta l'elemento estraneo che altera gli equilibri facendo salire in superficie discorsi e attività della vita comune (mangiare, dormire, giocare a carte, addirittura partecipare a un torneo di pallavolo!) altrimenti celati o assolutamente non previsti dalla solennità del cerimoniale. E questo produce contrasti, scambi dialogici che prevedono anche il ricorso a dispositivi di lessici tecnici con l'effetto di un gioco di riflessi spiazzante e pieno di ironia. Si stigmatizza, ad esempio, l'uso di formule, ma contemporaneamente non si riesce a evitarle del tutto: l'espressione convenzionale *deficit di accudimento* è commentata dallo stesso Brezzi con la precisazione che si tratta *solo di formule* (e con questo tende a svuotare di senso l'intervento terapeutico della moglie), ma poi lui stesso ricorre a un classico luogo comune nel descrivere il rapporto con la ex moglie: «Comunque con mia moglie abbiamo conservato un buon rapporto». La battuta però è inserita in un contesto che spiazza lo spettatore e produce ilarità: lo psichiatra infatti la pronuncia durante una partita di scopone scientifico con i cardinali che vengono così distratti e rispondono:

PESCARDONA: «Ah, sono contento»; AGUILAR: «Sì, sono contento anch'io»;  
 il breve scambio dialogico si chiude con BREZZI che svela la strategia: «Scopa!  
 Li ho storditi con tutte queste chiacchiere, eh?».

Un atteggiamento autoironico che torna anche nella scena della lezione farmacologica con cui lo psichiatra spiega ai cardinali i diversi effetti dei sonniferi:

BREZZI: «No, non succede che non si può fare. Questi farmaci non si devono sommare. I sonniferi: qui abbiamo la famiglia degli ansiolitici, gli stabilizzatori del tono dell'umore. Ma questo è un tranquillante maggiore, questo è forte. Chi lo prende? Chi lo prende questo? Vabbè. Comunque se prendete un farmaco per dormire è meglio che sia a emivita breve; O'Neill, mettiamo che lei domattina si alzi con la voglia di fare dello sport...»; CARDINALE O'NEILL: «Io non faccio sport...», BREZZI: «Lasci fare a me, si fidi... Domattina lei fa dello sport è ancora rintronato con questo...».

Qui l'attrito è generato dallo scarto tra il registro tecnico del medico che svolge la sua funzione professionale e lo sconfinamento in toni che oscillano tra l'imposizione perentoria (come quella di un adulto nei confronti di un bambino) e il consiglio amichevole che ripiega su un registro confidenziale.

Sono proprio gli improvvisi (anche qui spiazzanti fino alla comicità) cambi di registro la marca comune a molti scambi dialogici, in diverse scene del film. Sempre nella scena dello scopone, Brezzi si rivolge ai cardinali con un confidenziale e giovanile *ragazzi*:

BREZZI: «Mi manca molto mia moglie»; PESCARDONA: «Beh, professore, un periodo di lontananza è sempre l'occasione per misurare il valore di un amore»; CINCOTTA: «E tu che ne sai?»; BREZZI: «No, *ragazzi*, mi manca da *un sacco di tempo*, nel senso che siamo separati».

Non sono esclusi da queste “cadute” verso usi colloquiali neanche i cardinali che, anzi, vengono colti nella manifestazione delle loro debolezze quotidiane; nel pieno del dramma, dopo il rifiuto del papa, alcuni cardinali stranieri manifestano l'intenzione di andare «a fare colazione a Borgo Pio»: «C'è un posto dove fanno le *bombe alla crema*, e poi vorrei portarli alle Scuderie del Quirinale, c'è una bella mostra di Giotto...»; «Sì, ma noi rimaniamo nei paraggi. Ora *ci riprendiamo i cellulari* e così siamo sempre reperibili...»; una volta appurato che è impossibile uscire, lo stesso che voleva le “bombe alla crema” chiude così la conversazione: «Si può almeno avere un cappuccino tiepido? Con poca schiuma...».

Si arriva, quasi inavvertitamente, al turpiloquio (immediatamente censurato nella riformulazione) quando il Portavoce cerca di convincere il papa fuggito a rientrare: «Vi prego, fatelo per me, ho fatto un'enorme *cazzata*, uno *sbaglio imperdonabile*, ma adesso aiutatemi, tornate con noi».

Ma i due momenti in cui l'attrito tra contesto e scambio dialogico si fa surreale e quindi massimamente comico sono la seduta psicoanalitica “pubblica” e il torneo di pallavolo, scena, tra l'altro, molto ampliata rispetto alla sceneggiatura. L'ingresso di uno psicanalista nella Santa Sede è un evento di totale rottura, straordinario e quindi molto difficile da gestire; saltano i rituali della comunità ecclesiastica, ma anche quelli di una seduta psicoanalitica. Tutto è trattenuto, compresso, vincolato da un cerimoniale immodificabile che impedisce di affrontare gli argomenti tipici della psicoanalisi, sesso, rapporto con la madre, sogni; il portavoce consente solo qualche riferimento all'infanzia (“con discrezione”):

Premessa del PORTAVOCE: «vista la gravità della situazione, i cardinali in Conclave si sono dichiarati disponibili...»; VOCE FUORI: «Prof. Brezzi le presento il cardinal Gregori»; BREZZI: «Sì sì, ma la conosco, perché ho visto la foto sui giornali. Era il favorito no?»; PORTAVOCE: «Sì... i cardinali sono favorevoli a chiedere il sostegno della psicoanalisi, nonostante il naturale scetticismo, che lei senz'altro immaginerà...»; GREGORI: «Sì, e penso non sia superfluo ricordarle che il concetto di anima e quello di inconscio non possono assolutamente coesistere»; BREZZI: «Vabbè, ora vediamo. E qual è il suo nome? perché non lo riconosco... chi avete eletto? come si chiama?»

PORTAVOCE: «Lo chiami Santità»; BREZZI: «Beh, un po' troppo, no perché il nome in una relazione terapeutica può aiutare a far rivivere un po' il rapporto... vabbè! Non fa niente, il nome non si può sapere».

Dopo tali premesse Brezzi, di fronte al chiacchiericcio dei cardinali assiepati intorno, si spazientisce e reagisce battendo le mani e chiedendo il silenzio, come si potrebbe fare con una scolaresca indisciplinata: «Scusate, se volete stare qui, va bene però almeno in silenzio» [ribatte le mani].

Anche nella scena del torneo di pallavolo si assiste al confronto tra due linguaggi diversi con Brezzi che si cala nel ruolo di iniziatore a nuovi riti (dopo quello della seduta psicoanalitica, quello dello sport), usa un tono paziente ma affettato con cui mira a far passare la sua idea, le sue regole. Ha un atteggiamento infantile, pronto a reazioni piene di stizza appena qualcosa non fili come vuole lui; si sforza di sembrare un vero allenatore, cerca argomenti per motivare i giocatori: «Se facciamo più partite, diamo più tempo al Santo Padre per riprendersi. Non sottovalutiamo il sostegno che può ricevere nell'avvertire intorno a sé questa energia, questo spirito competitivo». E con questa “scusa” cerca di far passare la sua idea di torneo con partite di andata e ritorno; e allora irrompe la realtà del contesto con la battuta dell'anziano cardinale che dice: «No, andata e ritorno no: moriamo».

In ogni passaggio del film è come se si ripresentasse il tragico imprevisto iniziale che prende corpo nel continuo scarto tra le parti esplicative e argomentative delle battute (quello che ci si aspetterebbe!) interrotte spesso da negazioni o da congiunzioni avversative (*ma* e *però!*), oppure seguite da gesti risentiti e bizzosi (quello che è). Una dinamica che trova analogie nelle modalità comunicative presenti nella serie di Sorrentino.

## 5. Sorrentino e *The Young Pope*

La serie televisiva *The Young Pope*, in dieci episodi, diretta dal premio Oscar Paolo Sorrentino, è stata trasmessa per la prima volta in Italia nell'ottobre 2016 su Sky Atlantic<sup>8</sup>. Si tratta di una co-produzione internazionale<sup>9</sup> e Paolo Sorrentino cura non solo la regia ma anche la sceneggiatura, alla quale collaborano Stefano Rulli, Tony Grisoni e Umberto Contarello<sup>10</sup>. La lingua originale è l'inglese, tutti gli attori (compreso Silvio Orlando) recitano in inglese e per la distribuzione in Italia la serie è stata doppiata (Silvio Orlando doppia sé stesso).

<sup>8</sup> Tra gli studi dedicati alla lingua dei film di Sorrentino si segnalano GHENO 2016 e ORTOLANO 2019. Sulla serie tv *The Young Pope* cfr. CICALÈSE 2017; anche se non di ambito strettamente linguistico ricordiamo lo studio di JANSEN/URBAN 2017. Tra gli studi sulla lingua delle serie tv e sul rapporto con il doppiaggio rimandiamo almeno a GATTA 2000; BRINCAT 1999; ALFIERI/CONTARINO/MOTTA 2003; PAVESI 2005; ROSSI 2007a e 2010; MOTTA 2008 e 2010; MESSINA 2017.

<sup>9</sup> SKY, Canal+, HBO: cfr. [www.hbo.com/the-young-pope](http://www.hbo.com/the-young-pope). I personaggi principali sono Lenney Belardo/papa Pio XIII (interpretato da Jude Law), suor Mary (interpretata da Diane Keaton) e il cardinal Angelo Voiello (interpretato da Silvio Orlando). Tra gennaio e febbraio 2020 è stato trasmesso il sequel *The New Pope*.

<sup>10</sup> Sulle reazioni all'uscita di *The Young Pope* in America cfr. MOSCATI 2017. Nel gennaio 2017 sui cartelloni di Times Square arriva l'annuncio della serie di Sorrentino, ma la stampa americana non reagisce allo stesso modo: prudente nel giudizio il *New York Times*, negativo il *Wall Street Journal*, ironico l'*Entertainment Weekly* (ivi: 13).

La trama ruota intorno alla figura del primo papa americano eletto, il quarantasettenne Lenny Belardo (interpretato da Jude Law), che sceglie come nome Pio XIII ed è determinato a operare una vera e propria rivoluzione all'interno del Vaticano<sup>11</sup>. Il cardinale Belardo si presenta fin dall'inizio come una figura complessa, con un passato difficile che condiziona fortemente il suo pontificato: da bambino è stato abbandonato dai genitori in un orfanotrofio ed è cresciuto nell'istituto di suor Mary (interpretata da Diane Keaton), che lo segue in Vaticano per collaborare con lui, una volta eletto papa<sup>12</sup>. Un altro personaggio centrale nella serie è il cardinal Angelo Voiello, Segretario di Stato Vaticano, interpretato da Silvio Orlando; i dialoghi tra Voiello e il papa sono molto interessanti dal punto di vista linguistico e rappresentano alcuni dei momenti centrali della serie. Possiamo affermare che, in generale, i tratti pragmatico-linguistici che ricorrono nei dialoghi e le scelte retoriche nei monologhi costituiscono il filo conduttore della serie<sup>13</sup>.

*The Young Pope* si presenta come un prodotto nato dalla fusione tra cinema e tv<sup>14</sup>, in cui la dimensione della serialità, come dichiara lo stesso Sorrentino, «ha aiutato ad abbracciare la molteplicità di sbocchi e di personaggi ma ha, naturalmente, allontanato la possibilità [...] di cogliere una sintesi, un senso ultimo delle cose»<sup>15</sup>. A differenza del cinema, la narrazione è lineare e questo ha delle conseguenze anche sul piano della lingua, poiché le proprietà linguistiche dei personaggi si delineano nel corso degli episodi.

Il cardinale Belardo viene considerato un uomo mite e mediatore, ma una volta eletto papa si rivela tutt'altra persona: non è favorevole al compromesso ed è contrario a qualsiasi regola e protocollo del Vaticano. Lui stesso si definisce «intransigente, irritabile e vendicativo». Il suo scopo è duplice: da una parte ha il forte desiderio di ritrovare i genitori che lo hanno abbandonato, dall'altra vuole operare una vera e propria rivoluzione tra le mura vaticane. Fin dall'inizio è chiaro che il papa ha caratteristiche non convenzionali: già nella sigla iniziale della serie indossa gli occhiali da sole, beve a colazione una Coca Cola Cherry Zero e ha il vizio del fumo. Si definisce una *contraddizione*: «Sono una contraddizione. Come Dio. Uno e trino. Come la Madonna. Vergine e Madre. Come l'uomo. Buono e cattivo»<sup>16</sup>.

<sup>11</sup> Cfr. SORRENTINO 2017.

<sup>12</sup> Per il rapporto tra suor Mary e Lenny, che ripropone il rapporto madre/figlio, cfr. CICALÉSE 2017: 30.

<sup>13</sup> Secondo Aldo Grasso «rappresenta un paradosso capace di scuotere il mondo della serialità: è un'antiserie che parla di un antipapa, un Caligola con abito talare, una contraddizione che vuole affermare un'idea [...]. E il paradosso si regge su un azzardo linguistico di non poco conto: azzerare, o quasi, la trama e affidare il procedere del racconto ai soli dialoghi» ([www.corriere.it/spettacoli/16\\_ottobre\\_22/the-young-pope-un-antiserie-che-parla-un-antipapa-3500afe0-97a6-11e6-bd66-b2bce124488b.shtml](http://www.corriere.it/spettacoli/16_ottobre_22/the-young-pope-un-antiserie-che-parla-un-antipapa-3500afe0-97a6-11e6-bd66-b2bce124488b.shtml)).

<sup>14</sup> MOSCATI 2017: 13.

<sup>15</sup> SORRENTINO 2017: VII.

<sup>16</sup> In realtà emerge anche una certa ironia del papa (su questo anche CICALÉSE 2017). Ecco un estratto di un dialogo tra Lenny e Voiello: «LENNY: Eminenza.VOIELLO: Sì. LENNY: Le nostre priorità. VOIELLO: Certo Santità. LENNY: Lei si occuperà della politica, della finanza, della teologia,

## 6. Le scelte linguistiche e retoriche di Sorrentino

Come mette in evidenza Anna Cicalese in un recente studio su *The Young Pope* e sulle scelte linguistico-pragmatiche di Lenny Belardo, talvolta la sicurezza del papa sembra vacillare<sup>17</sup>. Questo lo percepiamo attraverso alcune frasi pronunciate da Lenny, per esempio: «Pio XIII è un totale fallimento, mi dimetterò non c'è altro da fare». Più in generale le scelte linguistiche hanno lo scopo di esaltare il suo ego, il narcisismo e rimarcano il suo potere e i rapporti anticonvenzionali stabiliti all'interno del Vaticano.

Dal punto di vista linguistico-retorico, i pronomi hanno una funzione importante: spesso il papa utilizza la prima persona *io* per ribadire il suo ruolo (una frase ricorrente nella serie è *Io sono il papa*, talvolta anche ripetuta *Io sono il papa, io sono il papa!*). Per quanto riguarda gli allocutivi, i cardinali si rivolgono al papa con le formule convenzionali *sua Santità*, *beatissimo Padre*, *santo Padre*. L'unica a dargli del *tu*, oltre all'amico Andrew, è suor Mary, ma presto anche lei è obbligata a rivolgersi con l'appellativo *Santità*<sup>18</sup>; solo nell'ultimo episodio, con la partenza della suora, i due tornano al *tu*<sup>19</sup>.

Tra gli usi retorici del papa sono senz'altro da segnalare le ripetizioni che servono, oltre a ribadire il ruolo (*Io sono il papa, io sono il papa*), a mettere in chiaro il suo pensiero e il suo volere. Per esempio, questa è la risposta che il papa dà a suor Bice dopo che lei si è rivolta a lui in maniera troppo amichevole:

*I rapporti amichevoli sono pericolosi. I rapporti amichevoli si prestano ad ambiguità, fraintendimenti, conflitti e terminano sempre in malo modo. I rapporti formali dall'altro lato sono limpidi come acqua di fonte, hanno regole che sono scolpite nella pietra, non c'è rischio di sbagliarsi e poi durano per sempre*<sup>20</sup>.

La struttura *i rapporti amichevoli* ripetuta si oppone a *i rapporti formali*: il lessico riferito al primo sintagma ha solo valore negativo (*pericolosi, si prestano ad am-*

delle nomine e delle promozioni. Io mi occuperò di mondanità, viaggi, adulazione delle masse. VOIELLO: La trovo un'efficace ripartizione. LENNY: Eminenza. VOIELLO: Sì, beatissimo Padre. LENNY: *Stavo scherzando. Non era evidente?* VOIELLO: Non tanto». Ecco un altro esempio, durante la confessione a Tommaso: «LENNY: Dio, la mia coscienza non mi accusa perché tu non credi che io possa essere davvero capace di pentirmi e per questo motivo io non credo in te, io non credo che tu sia capace di salvarmi da me stesso. TOMMASO: Santo Padre, ma cosa dice? LENNY: Sto dicendo che io non credo in Dio, Tommaso! TOMMASO: Ma cosa dice beatissimo Padre? LENNY: *Tommaso, Tommaso stavo scherzando...*». I corsivi sono nostri. Per quanto riguarda i testi, ho trascritto i dialoghi originali a partire dalla serie tv; un riferimento importante è stato SORRENTINO 2017.

<sup>17</sup> CICALESSE 2017: 33.

<sup>18</sup> «LENNY: Suor Mary? SUOR MARY: Sì, Lenny? LENNY: D'ora in poi dovrà chiamarmi Santità. SUOR MARY: Sarà fatto, Santità».

<sup>19</sup> «SUOR MARY: Posso tornare a chiamarti Lenny? LENNY: Solo se io posso chiamarti mà. SUOR MARY: Sì puoi chiamarmi mà».

<sup>20</sup> I corsivi sono nostri.

*biguità, fraintendimenti, conflitti, malo modo*); invece la seconda struttura presenta un lessico del tutto positivo: i rapporti formali sono *limpidi come acqua di fonte* e, al contrario di quelli amichevoli, durano per sempre.

Oltre alle similitudini, il papa ricorre spesso alle metafore, come possiamo osservare in questa frase rivolta a Voiello: «Il passato è un luogo molto vasto e ci si può trovare di tutto dentro, il presente no invece, *il presente è una piccola feritoia dove c'è spazio per un solo paio di occhi*: i miei»<sup>21</sup>. Fa ricorso, inoltre, alla negazione, infatti sono molti gli avverbi presenti (come *no, nemmeno*), così come gli indefiniti del tipo *nessuno* e *niente*. Nello stesso contesto il papa usa sostantivi dal notevole valore spregiativo: «*Nessuno* mi ama, per questo mi aspetto *qualsiasi nefandezza* da chiunque». Nei dialoghi quasi sempre si pone in opposizione al suo interlocutore: «SUOR MARY: cosa c'è Lenny? LENNY: cosa non c'è suor Mary?»; spesso riprende volontariamente le parole dell'interlocutore, sposta il discorso su un altro argomento per sminuire l'altro: «VOIELLO: [...] questa è la più urgente delle questioni. LENNY: la più urgente delle questioni è il mio bisogno di una tazza di caffè americano».

Uno dei momenti più importanti della serie è senza dubbio l'omelia di esordio del suo pontificato, davanti ai fedeli riuniti in piazza San Pietro, un discorso spesso sognato da Lenny e che desta incredulità tra la folla. Il papa, ligio al proprio dogma dell'assenza e dell'invisibilità, decide di non mostrare il volto, ma di presentarsi al mondo di spalle:

Ciao Roma! Ciao mondo! Cosa ci siamo dimenticati? Cosa ci siamo dimenticati? Ci siamo dimenticati di Dio. Voi! Voi vi siete dimenticati di Dio. Voglio essere molto chiaro con voi. Bisogna essere più vicini a Dio che agli uomini. Io sono più vicino a Dio di quanto sia vicino a voi. Io non vi sarò mai vicino, questo lo dovete sapere. Perché tutti noi siamo soli davanti a Dio. Io non ho nulla da dire a quelli che hanno anche il minimo dubbio riguardo a Dio. Posso soltanto ricordare loro il mio disprezzo e la loro miseria. Io non devo provare l'esistenza di Dio, spetta invece a voi provare a me che Dio non esiste. Siete in grado di dimostrarmi che Dio non esiste? Se non siete in grado di dimostrarmelo, allora significa che Dio esiste. Dio esiste. E non si occupa di noi, finché noi non ci occuperemo esclusivamente di lui. Avete capito cosa ho detto? [...] Non c'è posto per nient'altro. Non c'è posto per il libero arbitrio, non c'è posto per la libertà, non c'è posto per l'emancipazione. «Emancipatevi da Dio» ho sentito dire. Ma il dolore dell'emancipazione è insopportabile [...]. Senza Dio si diventa morti. [...] Voi volete guardare me in faccia? Dovete passare da Dio prima. Io non vi aiuterò, non vi indicherò nessuna strada. Cercatela voi! Trovatela e quando avrete trovato Dio forse vedrete anche me!

Il discorso è ricco di espedienti retorici, in particolare notiamo le numerose ripetizioni (*Cosa ci siamo dimenticati? Cosa ci siamo dimenticati? Ci siamo dimenticati*

<sup>21</sup> I corsivi sono nostri.

*di Dio; non c'è posto per...*), così come il ricorso agli allocutivi (*voi!*; *voi vi siete dimenticati di Dio; voglio essere molto chiaro con voi; cercatela voi!*) e l'opposizione tra il pronome di prima persona *me* e quello di seconda persona plurale *voi* («*Voi* volete guardare *me* in faccia?»); non sorprende nel discorso l'uso della negazione («*Io non* vi sarò *mai* vicino»; «*Io non* ho *nulla*»; «*Io non* devo provare»; «*Non c'è* posto»).

Interessante dal punto di vista linguistico è anche la scena della confessione del papa a padre Tommaso, in cui notiamo un abbassamento di registro; il racconto riguarda l'elezione in conclave:

Non smettevo di pregare e con una tale forza che c'è mancato poco che me la facessi sotto dallo sforzo. Ho dovuto incollare il culo alla sedia per non fare un macello. Guardavo fisso Dussolier e dicevo «Non scegliere lui ma me», guardavo Spencer e dicevo «Signore non lui, me». Avrò ripetuto quelle parole mille volte finché non hanno riaperto la votazione, come un mantra «Lui no, me», «Lui no, me», «Lui no, me», «Lui no, me». E verso la fine «Non loro ti prego, me». E adesso sono io il papa, non loro, io. [...] Questo è il grandissimo errore che hanno commesso: hanno scelto un papa che non conoscono e quest'oggi hanno cominciato a capirlo. Questo è il loro immenso peccato. Hanno scelto un papa che presumevano di conoscere. Ho comunicato il mio nuovo nome: Pio XIII e loro non hanno ringraziato Dio perché hanno pensato che non li avesse illuminati. Io ho ringraziato Dio perché anche io ho pensato che non li avesse illuminati. Io amo me stesso più del prossimo mio, più del Signore, io credo solo in me stesso, io sono il Signore onnipotente. Lenny, ti sei illuminato da solo, cazzo!

In questo monologo il registro si abbassa, fino ad arrivare al turpiloquio (*cazzo!*). Notiamo espressioni familiari come *farsela sotto*<sup>22</sup>, *fare un macello*, oppure volgari come *incollare il culo alla sedia*, ovviamente strutture linguistiche del tutto inadeguate per un papa. Di nuovo, l'uso dei pronomi è indicativo della personalità del papa: rilevante è l'opposizione tra terza e prima persona *lui/me* (nella frase «non *lui, me*») e *io/loro* (nella frase «sono *io* il papa, non *loro, io*»). Non a caso il pronome di prima persona viene ripetuto più volte: «*io* ho ringraziato Dio», «*io* ho pensato», «*io* amo me stesso», «*io* credo solo in me stesso», «*io* sono il Signore onnipotente».

Un altro aspetto linguistico interessante della serie tv è la connotazione diatopica di alcuni dialoghi, in cui uno dei protagonisti è il Cardinal Voiello. È possibile, infatti, osservare i tratti regionali<sup>23</sup> che contribuiscono a umanizzare il personaggio<sup>24</sup>, descritto da Paolo Sorrentino come un uomo

<sup>22</sup> Cfr. *Vocabolario Treccani*, s.v. *sotto*.

<sup>23</sup> Per approfondimenti sui tratti regionali nella pronuncia e nel lessico rimandiamo fra gli altri a RAFFAELLI 1992 e 2001; ROSSI 2007b. Sull'uso del dialetto nel doppiato italiano, cfr. RAFFAELLI 2001, citato anche in ROSSI 2007b: 93.

<sup>24</sup> Questo viene confermato da Silvio Orlando in un'intervista ([www.youtube.com/watch?v=amhVdGgk86E](http://www.youtube.com/watch?v=amhVdGgk86E)). Come sottolinea ROSSI 1999: 85, al dialetto il cinema italiano ha quasi sempre assegnato una funzione di contorno, di colore, più che di sostegno del discorso narrativo e di autentica mimesi.

nato a Eboli, trapiantato a Napoli da bambino, [...] faccia sorniona e furba come quella del mastino napoletano, [...] un uomo di mondo scafatissimo, [che] tradisce un'origine contadina nei tratti somatici, da fattore che spadroneggia con i sottoposti, e infatti, anche in Vaticano, non esita a spadroneggiare con i sottoposti, cioè con tutti, eccetto il papa, l'unico che gli è superiore di grado<sup>25</sup>.

L'uso di forme ed espressioni regionali da parte di Voiello è frequente nei dialoghi con i funzionari e collaboratori del Vaticano: ne sono alcuni esempi *vabbuò*, *Federì*, *Ecco 'o tridente*, *Eccellenza 'o dici a mammeta*. Ritroviamo anche l'uso di forme regionali e di espressioni familiari in una conversazione con Valente, l'assistente del papa. In questo caso è interessante il confronto con la versione originale inglese:

Doppiaggio:

VOIELLO: Vabbuò, però se lo vedi digli di non fare troppo tardi, che io a differenza sua ci ho tante cose da fare, devo mandare avanti tutta la baracca che mi ha lasciato quel pescatore indeciso di Pietro. Valente che ti pare di lui?

VALENTE: È un uomo che mangia poco, anzi pochissimo.

VOIELLO: Questo non è buono, non è buono.

Originale inglese:

VOIELLO: Okay, but if you see him, tell him not to be too late, because I, unlike him, have a lot to do. I've got to steet this boat, which that indecisive fisherman Peter left me. [moderate laughter] Valente, what do you make of him?

VALENTE: He's a man of little appetite. Actually... very little.

VOIELLO: This is not a good sign. Not a good sign.

Osserviamo la connotazione regionale nell'uso di *vabbuò*, che corrisponde all'inglese *okay*; inoltre è interessante l'uso dell'espressione familiare *mandare avanti la baracca*<sup>26</sup>, corrispondente all'inglese *I've got to steet this boat*<sup>27</sup>.

Anche in un'altra scena emerge la presenza di tratti regionali: nel primo incontro tra suor Bice (la cuoca) e il papa, lei si rivolge a Lenny con un tono familiare e affettuoso<sup>28</sup> e l'uso della varietà centrale nella pronuncia della cuoca sottolinea la distanza tra i due personaggi (gentile e premurosa la suora, freddo e disumano il papa): «SUOR BICE: Tu dillo sempre a Bice tua cosa vuoi e io te lo preparo, capito? *Amatriciana*, pasta e fagioli [pronuncia della *g* raddoppiata], carbonara, lasagne...». Inoltre, l'uso di elementi come *capito* in chiusura ha lo scopo di riprodurre un parlato più informale<sup>29</sup>.

<sup>25</sup> SORRENTINO 2017: 9-10.

<sup>26</sup> Il *Vocabolario Treccani*, s.v. *baracca* marca l'espressione come familiare.

<sup>27</sup> Notiamo anche l'uso causale di *che* e il *ci* attualizzante («*che* io a differenza sua *ci* ho tante cose da fare»). Sulla connotazione sociolinguistica nel doppiaggio cfr. PAVESI 1994.

<sup>28</sup> Definito da CICALI 2017: 38 «inopportuno baby talk». Inoltre, la posposizione del possessivo in *Bice tua* è connotata dal punto di vista regionale.

<sup>29</sup> CANOBBIO 2010.

Concludiamo con alcune osservazioni sui riferimenti metalinguistici. Non è raro nella versione originale trovare giudizi sulla lingua inglese parlata dai protagonisti. Per esempio, durante l'incontro tra suor Bice e il papa, la sceneggiatura originale inglese prevede la battuta del maggiordomo Domen, che si rivolge così a Belardo: «When she was young, she was a missionary in India and fortunately for us, *she speaks a good English*». Nella versione doppiata il riferimento alla lingua inglese viene a mancare: «Quand'era giovane è stata missionaria in India *ed è da sempre una nostra grandissima risorsa*»<sup>30</sup>.

E ancora, durante un incontro tra il papa e Voiello la battuta originale è la seguente:

BELARDO: Perhaps you didn't hear me correctly.

VOIELLO: Perhaps, Holy Father. *My English does have its limits.*

BELARDO: You'd better improve it then.

Nella versione in italiano scompare il riferimento all'inglese, sostituito con *le mie orecchie non sono più quelle di un tempo*:

BELARDO: Forse lei non ha sentito bene.

VOIELLO: Può essere Santo Padre *le mie orecchie non sono più quelle di un tempo*<sup>31</sup>.

BELARDO: E allora se le faccia curare.

## 7. Conclusioni

Come abbiamo visto, il papa di Moretti dice *io* e quindi si riferisce a sé stesso per denunciare la sua inadeguatezza rispetto al compito a cui è stato chiamato; quello di Sorrentino dice *io* per ribadire e per manifestare il raggiungimento di un ruolo che gli dà un potere totale sugli altri (narcisismo, egocentrismo, delirio di onnipotenza).

Guardando a un recente studio sulla lingua della chiesa, a proposito della lingua dell'attuale papa, Rita Librandi osserva che sono di altro genere invece la sua umiltà e l'ammissione dei suoi limiti: «[Bergoglio] dice *io* non solo per raccontare di sé, ma soprattutto per mostrare la propria debolezza umana e per denunciarsi come peccatore alla pari di ogni altro»<sup>32</sup>, rispetto all'insormontabile senso di inadeguatezza che terrorizza il papa immaginato da Moretti, ma anche rispetto alla ostentata e spesso fragilissima sicurezza del giovane papa di Sorrentino.

<sup>30</sup> I corsivi sono nostri.

<sup>31</sup> I corsivi sono nostri.

<sup>32</sup> LIBRANDI 2017: 113.

## Bibliografia

- ALFIERI/CONTARINO/MOTTA 2003 = GABRIELLA ALFIERI/SIMONA CONTARINO/DARIA MOTTA, *Interferenze fraseologiche nel doppiaggio televisivo: l'italiano di E.R. e di Beautiful*, in ANNA-VERA SULLAM CALIMANI (a cura di), *Italiano e inglese a confronto*. Atti del Convegno (Venezia, 12-13 aprile 2002), Firenze, Cesati: 129-149.
- BRINCAT 1999 = GIUSEPPE BRINCAT, *Il doppiaggio di telefilm americani: una variante tradotta dell'italiano parlato-recitato?*, in SERGE VANVOLSEM *et al.* (a cura di), *L'italiano oltre frontiera*. Atti del V Convegno internazionale (Leuven, 22-25 aprile 2015), Firenze, Cesati: I, 245-258.
- CANOBBIO 2010 = SABINA CANOBBIO, *Intercalari*, in SIMONE 2010-2011: 667-669.
- CICALESE 2017 = ANNA CICALESE, *Il discorso del papa: un'analisi linguistico-pragmatica della serie tv The Young Pope*, in «Rassegna italiana di linguistica applicata», 2-3: 29-46.
- FANTUZZI 2012 = VIRGILIO FANTUZZI, *Moretti tra Cristo e Pilato: Habemus Papam*, in ZAGARRIO 2012: 236-240.
- GATTA 2000 = FRANCESCA GATTA, *La lingua della serie televisiva italiana tra stereotipo e realtà*, in ROSA MARIA BOLLETTIERI BOSINELLI *et al.* (a cura di), *La traduzione multimediale: quale traduzione per quale testo?* Atti del Convegno internazionale (Forlì, 2-4 aprile 1998), Bologna, CLUEB: 85-107.
- GHENO 2016 = VERA GHENO, *La grande incertezza. Alcune considerazioni socio-linguistiche a margine della "Grande Bellezza"*, in MARCO GARGIULO (a cura di), *Lingue e linguaggi del cinema in Italia*, Roma, Aracne: 137-156.
- JANSEN/URBAN 2017 = MARIA JANSEN/MARIA BONARIA URBAN, *The Young Pope: un'antiserie allegorica*, in «Storia e problemi contemporanei», LXXVI: 71-90.
- LIBRANDI 2017 = RITA LIBRANDI, *L'italiano della Chiesa*, Roma, Carocci.
- MARASCHIO 1982 = NICOLETTA MARASCHIO, *L'italiano del doppiaggio*, in *La lingua italiana in movimento*. Incontri del Centro di Studi di grammatica italiana (Firenze, 26 febbraio-4 giugno 1982), Firenze, Accademia della Crusca: 137-158.
- MESSINA 2017 = SIMONA MESSINA, *Quando lo schermo racconta: rapporti linguistici tra cinema e televisione*, in GIUSEPPE PATOTA/FABIO ROSSI (a cura di), *L'italiano al cinema, l'italiano nel cinema*, Firenze, Accademia della Crusca-goWare: 134-154.
- MORETTI/PICCOLO/PONTREMOLI 2011 = NANNI MORETTI/FRANCESCO PICCOLO/FEDERICA PONTREMOLI, *Habemus Papam. La sceneggiatura*, Milano, Feltrinelli.
- MOSCATI 2017 = ITALO MOSCATI, *The young Sorrentino. Il ragazzo vissuto su una panchina*, Roma, Castelvecchi.
- MOTTA 2008 = DARIA MOTTA, *La fiction italianizzata*, in GABRIELLA ALFIERI / ILARIA BONOMI (a cura di), *Gli italiani del piccolo schermo. Lingua e stili comunicativi nei generi televisivi*, Firenze, Cesati: 321-334.
- MOTTA 2010 = DARIA MOTTA, *L'apporto inglese alla lingua italiana attraverso la fiction doppiata*, in «Le Forme e la Storia», n.s. III, 1: 239-244.
- ORTOLANO 2019 = PIERLUIGI ORTOLANO, *Personaggi e lingua ne La Grande bellezza di Paolo Sorrentino*, in ANTONIO SORELLA/PIERLUIGI ORTOLANO (a cura di), *Il personaggio nella letteratura italiana*, Firenze, Cesati: 229-237.
- PAVESI 1994 = MARIA PAVESI, *Osservazioni sulla (socio)linguistica del doppiaggio*, in

- RAFFAELLA BACCOLINI/ROSA MARIA BOLLETTIERI BOSINELLI/LAURA GAVIOLI (a cura di), *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna, CLUEB: 129-142.
- PAVESI 2005 = MARIA PAVESI, *La traduzione filmica. Aspetti del parlato doppiato dall'inglese all'italiano*, Roma, Carocci.
- PICCHIORRI 2007 = EMILIANO PICCHIORRI, *Le parole sono importanti. Appunti sulla lingua dei film di Nanni Moretti*, in «Studi Linguistici Italiani», XXXIII: 271-290.
- POGGI 2006 = ISABELLA POGGI, *Le parole del corpo. Introduzione alla comunicazione multimodale*, Roma, Carocci.
- RAFFAELLI 1992 = SERGIO RAFFAELLI, *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano*, Firenze, Le Lettere.
- RAFFAELLI 1994 = SERGIO RAFFAELLI, *Il parlato cinematografico e televisivo*, in LUCA SERIANNI/PIETRO TRIFONE (a cura di), *Storia della lingua italiana*, II. *Scritto e parlato*, Torino, Einaudi: 270-290.
- RAFFAELLI 2001 = SERGIO RAFFAELLI, *La parola e la lingua*, in GIAN PIERO BRUNETTA (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, I-V, Torino, Einaudi: V, 855-907.
- ROSSI 1999 = FABIO ROSSI, *Le parole dello schermo. Analisi linguistica del parlato di sei film dal 1948 al 1957*, Roma, Bulzoni.
- ROSSI 2006 = FABIO ROSSI, *Il linguaggio cinematografico*, Roma, Aracne.
- ROSSI 2007a = FABIO ROSSI, *La lingua adattata*, in GIUSEPPE MASSARA (a cura di), *La lingua invisibile. Aspetti teorici e tecnici del doppiaggio in Italia*, Roma, Nuova Editrice Universitaria: 87-106
- ROSSI 2007b = FABIO ROSSI, *Lingua italiana e cinema*, Roma, Carocci.
- ROSSI 2010 = FABIO ROSSI, *Doppiaggio e lingua*, in SIMONE 2010-2011: 398-399.
- RUSSO 2012 = PAOLO RUSSO, *Struttura e modelli narrativi nell'ultimo Moretti*, in ZAGARRIO 2012: 116-127.
- SABATINI 1985 = FRANCESCO SABATINI, "L'italiano dell'uso medio": una realtà tra le varietà linguistiche italiane, in GÜNTER VON G. HOLTUS/EDGAR RADTKE (a cura di), *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, Tübingen, Narr: 154-184; ora in VITTORIO COLETTI *et al.* (a cura di), *L'italiano nel mondo moderno, saggi scelti dal 1968 al 2009*, Napoli, Liguori, 2011: II, 3-36.
- SALVATORE 2012 = ROSAMARIA SALVATORE, *Un cielo deserto. Cinema, psicoanalisi e desiderio*, in ZAGARRIO 2012: 82-92.
- SESTI 1994 = MARIO SESTI, *Nuovo cinema italiano. Gli autori, i film, le idee*, Roma, Theoria.
- SGROI 2016 = SALVATORE CLAUDIO SGROI, *Il linguaggio di papa Francesco. Analisi, creatività e norme grammaticali*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana.
- SIMONE 2010-2011 = RAFFAELE SIMONE (a cura di), *Enciclopedia dell'italiano*, I-II, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana.
- SORRENTINO 2017 = PAOLO SORRENTINO, *Il peso di Dio. Il Vangelo di Lenny Belardo*, Torino, Einaudi.
- Vocabolario Treccani Online*: [www.treccani.it/vocabolario](http://www.treccani.it/vocabolario).
- ZAGARRIO 2012a = VITO ZAGARRIO (a cura di), *Nanni Moretti. Lo sguardo morale*, Venezia, Marsilio.
- ZAGARRIO 2012b = VITO ZAGARRIO, *Autore autarchico: Nanni e noi*, in ZAGARRIO 2012a: 11-24.