

QUANDO IL VERBO NON È SOLO UN VERBO (SEGNALI DISCORSIVI DI ORIGINE VERBALE)



Magdalena Nigoević, Katarina Perišić*
Filozofski fakultet, Split

In questo studio si è cercato di mettere in luce alcune caratteristiche del parlato filmico legate alla dimensione orale della lingua, concentrando l'attenzione sui segnali discorsivi e, in particolare, quelli di origine verbale. Tali fenomeni linguistici hanno la funzione di sottolineare l'aspetto fatico della comunicazione, di attirare l'attenzione dell'interlocutore, ne sollecitano il consenso oppure gli danno atto di qualcosa. Analizzando alcuni dialoghi tratti dal film *Manuale d'amore 2 (capitoli successivi)*, si sono individuati alcuni segnali discorsivi di origine verbale e le diverse funzioni che essi possono assolvere in un testo dialogato, sia a livello informativo che a livello interazionale.

Parole chiavi: parlato filmico, segnali discorsivi, verbi

1. INTRODUZIONE

Nel parlato, in particolar modo nella conversazione *de visu*, sono ampiamente diffusi particolari elementi linguistici "che, svuotandosi in parte del loro significato originario, assumono dei valori aggiuntivi che servono a sottolineare la strutturazione del discorso, a connettere elementi frasali, interfrasali, extrafrasali e ad esplicitare la collocazione dell'enunciato in una dimensione interpersonale, sottolineando la struttura interattiva della conversazione" (Bazzanella, 1995:225). Questi elementi discorsivi segnalano coinvolgimento, partecipazione e volontà di collaborare alla costruzione del discorso assolvendo particolari funzioni discorsive all'interno della conversazione verbale. Nella letteratura linguistica anglosassone esiste una gran varietà di dizioni per questi dispositivi (per una rassegna terminologica si vedano Brinton 1996; Jucker i Ziv, 1998) anche se recentemente si è diffuso e stabilizzato il termine di *pragmatic marker* o *discourse marker* (Schiffrin, 1987; Fraser, 1999).

* Magdalena Nigoević, Filozofski fakultet, Split, e-mail: magda@ffst.hr

* Katarina Perišić, Filozofski fakultet, Split, kate296@gmail.com



Neanche gli autori italiani si trovano unanimamente d'accordo circa la denominazione di questi elementi discorsivi (Bazzanella, 2001a:43), proponendo, per esempio, le definizioni di 'marcatori discorsivi' (Contento, 1994), 'marcatori conversazionali' (Stame, 1999), 'indicatori fatici' (Bazzanella, 1994) e 'segnali discorsivi' (Bazzanella, 1995). Noi abbiamo adottato la denominazione di segnali discorsivi in quanto riteniamo che sia la definizione più riconosciuta nella letteratura italiana sull'argomento.

I segnali discorsivi non hanno un significato concettuale e non contribuiscono al significato proposizionale di un enunciato, cioè non aggiungono quasi nulla a livello semantico. Possono essere considerati la guida dell'ascoltatore attraverso il discorso e, quindi, acquisiscono un senso diverso a seconda del contesto in cui vengono utilizzati (Acuña, 2004: 349).

Molte sono le categorie grammaticali che fungono, di volta in volta, da segnali discorsivi. In questa sede, abbiamo concentrato l'attenzione su alcuni segnali discorsivi di origine verbale la cui funzione prevalentemente pragmatica raramente corrisponde a quella sintattica. Le forme come *sai*, *guarda*, *senti*, *vedi* e simili "possono avere la funzione di strutturare il testo, nel senso che, perdono più o meno interamente il loro valore semantico d'origine e divengono semplici segnali di articolazione del discorso, possono fungere da segnali di apertura, chiusura o ripresa" (Manili 1986: 165).

La maggior parte dei segnali discorsivi di origine verbale cade alla II persona singolare o alla III singolare come allocutivo di cortesia. Si tratta soprattutto delle forme imperative di quei verbi che esprimono una percezione sensoriale del tipo *senti*, *guarda*, *vedi* e verbi di percezione cognitivo-concettuale come *sai*, *capisci* ecc., di cui ci siamo serviti come punto di partenza nella nostra analisi.

2. ESEMPLIFICAZIONE

Nel presente studio si è scelto di analizzare la lingua del cinema ed in particolare alcuni dialoghi filmici. Con la lingua del cinema si intende "la produzione verbale orale emessa da apparecchiature fonico-acustiche e combinata ad immagini filmiche" (Rossi, 2003: 93). Il parlato filmico è quella varietà diamesica della lingua che viene "scritta per essere parlata" (o letta), spesso denominata "parlato recitato", facendo riferimento alla nota definizione di Nencioni (1983). Diversi autori la collocano al confine tra l'oralità e la scrittura (Rossi, 1999). In questa sede ci limitiamo ad osservare alcuni fenomeni del parlato filmico, senza entrare nell'ambito della complessa discussione sulla definizione della lingua cinematografica come "lingua parlata". Per approfondire ulteriormente l'argomento rimandiamo agli studi di F. Rossi (1999, 2002), A. Rossi (2003), Raffaelli (1994), Cresti (1983).

Osservando i mezzi espressivi utilizzati nei dialoghi filmici, abbiamo notato un

numero elevato di segnali discorsivi, soprattutto di quelli di origine verbale. Ci siamo così orientati verso l'analisi di un'opera "popolare" della cinematografia italiana recente che tratta temi profondi del mondo contemporaneo con estrema leggerezza, ove tali segnali erano presenti in maniera considerevole e pertanto utile alla nostra ricerca. Si tratta del film *Manuale d'amore 2 (capitoli successivi)*¹.

Il film si divide in quattro episodi, strettamente collegati tra loro, che trattano il tema dell'amore in modo molto più estremo di quanto si era visto nella prima versione dello stesso film girata nel 2005. A fare da collante a *Manuale d'amore 2* è la figura di Fulvio (Claudio Bisio) che fa il DJ alla radio 105. Attraverso la trasmissione da lui condotta, *Manuale d'amore*, Fulvio lancia nell'etere delle domande particolari su determinati temi accogliendo nello stesso tempo delle telefonate da parte degli ascoltatori, i quali a loro volta propongono le proprie personali soluzioni, le proprie idee, le proprie teorie sugli argomenti presentati nei quattro episodi del film.

Il primo episodio intitolato *L'Eros* ha per protagonista Nicola (Riccardo Scamarcio), un giovane che, in seguito ad un incidente stradale, rimane paralizzato e arriva in un ospedale dove, fra gli altri, incontra Dario (Dario Bandiera), il suo compagno di stanza. I due giovani passano le loro giornate in attesa di guarire. Nicola inizia un ciclo di fisioterapia e viene sopraffatto da un *amour fou* (un folle amore) per la sua nuova affascinante fisioterapista Lucia (Monica Bellucci). Il secondo episodio, *La Maternità*, è la tragicomica odissea di Franco (Fabio Volo) e Manuela (Barbara Bobulova), una giovane coppia costretta a ricorrere alla fecondazione assistita per avere il tanto desiderato figlio. Nel terzo episodio, *Il Matrimonio*, si racconta la storia di Fosco (Sergio Rubini) e Filippo (Antonio Albanese), una coppia gay che, dopo tante insicurezze, dubbi e liti, decide di andare in Spagna per sposarsi e mettere su una famiglia. Nel quarto episodio, *Amore estremo*, il cinquantenne Ernesto (Carlo Verdone), viene travolto dalla passione per una frizzante ed esuberante ragazza spagnola venticinquenne (Elsa Pataky).

3. DISCUSSIONE

Prendendo come punto di riferimento cinque dialoghi² tratti dai quattro episodi del *Manuale d'amore 2 (capitoli successivi)*, abbiamo cercato di evidenziare l'utilizzo dei segnali discorsivi nel trattare i temi che coinvolgono direttamente gli interlocutori. I segnali discorsivi appaiono per la maggior parte nei dialoghi pronunciati in un italiano medio colloquiale "condito" con il romanesco di Verdone o di Bandiera.

Il dialogo (1) è tratto dall'*Eros* (il quarto minuto)

Nicola: Ma perché 'sti medici sono, *non so*, sono strani? Non si riesce mai a capire quello che pensano.





Dario: Sono con te su 'sta cosa. I medici, *sai che ti dico*, i medici sono strani e non si capisce mai quello che pensano. Amico mio 'sta cosa non la capiva, diceva 'sti medici, non capiva, non capiva ed è morto dopo, alla fine al tipo che erano le sei del pomeriggio, cioè è morto senza capire poi, *capito?*

Nicola: Sì sì, fai lo scemo tu (prendendo una rivista medica si rivolge di nuovo a Dario e gli dice), c'è pure scritto qua sopra che per un problema come il nostro la spina dorsale può tornare esattamente come prima.

Dario: La spina dorsale sì, ma la minchia no, però...

Nicola: Stai zitto, *aspetta, senti, senti* che c'è scritto: il gioco ha un ruolo fondamentale, poi la qualità di riabilitazione effettuata e non ultima, la volontà del paziente. *Senti bene*, eh, che quest'ultima riguarda te, la volontà del paziente, *capito?*

Nicola e Dario sono due giovani ragazzi che si trovano in un centro di riabilitazione dove arrivano in seguito ad un incidente stradale. I due ragazzi si mettono a parlare dei medici e della loro etica professionale. Cercando di definire la classe dei medici, Nicola, prima di proseguire con la costruzione del proprio enunciato, si serve del segnale discorsivo *non so* che in genere corrisponde ad un'esitazione e svolge la funzione di riempitivo (Bazzanella, 1995). È tramite l'uso di *non so* che Nicola cerca di prendere tempo prima di trovare la parola giusta per descrivere il comportamento dei medici nei confronti dei pazienti, un tipo di comportamento che alla fine il giovane definisce come 'strano'. D'altra parte, Dario sottolinea la solidarietà con Nicola (*sono con te su 'sta cosa*) nonché la condivisione di esperienze e di conoscenze, che si esemplifica nella ripetizione della frase che Nicola aveva usato all'apertura del dialogo (*i medici sono strani e non si capisce mai quello che pensano*). Questa conoscenza condivisa si evidenzia ancora di più tramite *sai che ti dico* che è inoltre indicativo della coesione sociale che esiste tra i due interlocutori. Dario si sente a suo agio mentre parla con Nicola a tal punto che vuole condividere con lui le esperienze di un suo amico che è morto senza capire il comportamento strano dei medici. Per controllare la ricezione da parte del suo compagno di stanza, Dario si serve di *capito?*, un segnale discorsivo indispensabile nei rapporti faccia a faccia, specie in assenza di adeguati segnali di risposta da parte dell'ascoltatore. Tale assenza si ha nel momento in cui Nicola cerca di evitare l'argomento dell'amico morto e di attirare l'attenzione di Dario leggendogli un brano tratto da una rivista medica dove si descrivono le condizioni necessarie per una completa riabilitazione. Nicola introduce il proprio turno con *aspetta* e un *senti* ripetuto tre volte per assicurarsi di aver catturato l'attenzione di Dario dirigendola su

un argomento importante per tutti e due. Anche se il valore semantico del verbo *sentire* è determinante, visto che egli vuole la massima concentrazione dell'amico, questi tre verbi giustapposti linearmente fungono da segnali discorsivi poiché non partecipano direttamente nel contenuto proposizionale. Questa possibilità di cumularsi deriva proprio dalla parziale perdita del loro valore semantico. A Dario, secondo Nicola, manca la volontà di guarire e quindi pone l'accento su 'la volontà del paziente', requisito fondamentale nel processo di guarigione, con un altro *senti* rafforzato da *bene* e un *capito?* finale che gli serve per riaffermare con forza la propria convinzione.



Il dialogo (2) è tratto da *La Maternità* (il ventinovesimo minuto)

Dottore: Signora, come va la cura di ormoni?

Manuela: Beh, eh, sono un po' agitata, dottore, eh sì, eh, *non so*, poi non dormo neanche bene, *non so*, eh, faccio un po' di confusione, ecco, eh...

Dottore: Non è che c'è qualche ripensamento, eh?

Manuela: Ma no! Anzi, eh, siamo sempre più convinti con Franco che abbiamo preso la decisione giusta, almeno la più giusta per noi. Ecco, *vede* dottore, se posso dirvi la verità, io mi sento orgogliosa, e anche fortunata, *sa perché?* Perché io, ultimamente ho letto un po' le cose e ho capito che per esempio, noi, noi vent'anni fa non avremmo potuto avere un figlio tutto nostro, no?

Dottore: No, anche se in Italia le cose non è che sono tanto avanti, non dico per le strutture, ma per la mentalità eh...

Manuela (rivolgendosi a suo marito): Ecco, *lo vedi?*

Già dalla prima frase si capisce lo stato d'animo in cui si trova Manuela. È per via degli ormoni che lei si sente così agitata e disorientata, condizione psicologica che si riflette nella sua risposta alla domanda del dottore nella quale assistiamo ad un susseguirsi di espressioni di esitazione e di incertezza, di balbettamenti che rispecchiano quel suo stato di confusione (*Beh, eh [...] eh sì, eh, non so, [...] non so, eh [...] ecco, eh*). Si nota anche che, nel discutere se la coppia abbia preso la decisione giusta o no (quella riguardante la fecondazione assistita), la forma *vede* compare nel momento in cui Manuela tocca argomenti che la coinvolgono direttamente e che riguardano la sua sfera affettiva e in tal caso *vedi/vede* svolge una funzione fatica. La funzione fatica viene assunta inoltre dalla forma interfrasale *sa perché?* che Manuela usa per richiamare l'attenzione del dottore creando contemporaneamente un'attesa nel suo interlocutore. Per di più, usando il segnale discorsivo *sa perché?*, Manuela fa sapere al dottore che lei non ha nessuna intenzione di cedergli il turno, anzi che ha ancora



qualcosa da dire. La forma enfatica finale *lo vedi?* serve per fermare l'attenzione del marito sull'argomento di cui ha appena parlato con il dottore (che è l'argomento della fecondazione assistita vent'anni prima). La moglie ricorre a tale forma per mostrare al marito che il dottore è d'accordo con lei su certi argomenti. Inoltre, l'uso di questo segnale non ammette nessuna replica, come se la moglie si rivolgesse in maniera risolutiva al discorso precedente. Le forme *vedi/vede*, collocate all'interno della frase, assumono di solito una funzione di coesione nella strategia discorsiva, mentre *vedi?/lo vedi?*, che si trovano all'inizio o alla fine della frase, "servono per fermare l'attenzione dell'interlocutore sul discorso imminente, preannunciando l'evidenza del fatto di cui si parla" (Manili, 1986:173).

Il dialogo (3) è tratto da *Il Matrimonio* (il sessantesimo minuto).

Filippo: In effetti, tua sorella è stata un po' troppo decisa, ha deciso in modo un po' plateale, eh, un annuncio così, sembrava come se giocasse a Totocalcio.

Foscolo: *Sai*, oggi abbiamo proprio rischiato grosso perché mio padre ha già tre bypass, poteva essere più un funerale che un matrimonio, *guarda...*

Filippo: Tutto sommato, ritieniti fortunato. Ci sposiamo in un mese e tu non gliel'avevi ancora detto. *Vedi*, lui ti conosce e sa che non avresti mai avuto il coraggio di dirglielo, avresti aspettato, aspettato e l'avresti messo davanti al fatto compiuto e allora lì sì che sarebbe partito il quarto bypass. Tu a 45 anni, *lo sai*, non hai ancora risolto il problema con tuo padre. *Guarda che* per te lui sarà sempre uno scoglio da superare.

Elena, sorella di Foscolo, durante il suo pranzo di matrimonio ha fatto annunciare a tutti che suo fratello Foscolo e il suo compagno Filippo stanno per sposarsi. Un annuncio del genere ha mandato in bestia il padre di Foscolo che, essendo un tradizionalista del Sud, non accetta nessun tipo di unione che non sia quella tra un uomo e una donna. Foscolo è preoccupato per la salute del proprio padre che soffre di cuore e di conseguenza deve evitare emozioni troppo forti.

Le forme del verbo *sapere* (*sai/lo sai/sa/sapete*), vengono utilizzate generalmente con valore fatico e sottolineano apertamente il ruolo dell'interlocutore nella comunicazione e ne richiamano la piena attenzione affinché cooperi e accetti come vero il messaggio appena trasmesso (Bazzanella, 1995; Manili, 1990). L'uso di *sai* all'inizio della risposta, oltre ad evidenziare la conoscenza condivisa (il fatto che l'annuncio di Elena avrebbe potuto uccidere suo padre), assume una funzione retorica, come se Foscolo volesse "fermare un po' il tempo" prima di riprendere il discorso delicato. Inoltre, la consapevolezza condivisa viene rafforzata con un *guarda* in

posizione finale. Come segnale di chiusura è usato per far capire in maniera enfatica a Filippo che cosa sarebbe accaduto quel pomeriggio se il cuore del padre di Foscolo non avesse retto di fronte alla notizia del matrimonio di suo figlio con un altro uomo. D'altra parte, Filippo cerca di mostrare a Foscolo su cosa debba puntare per stabilire un rapporto sano con proprio padre. Per richiamare l'attenzione del suo compagno su tale argomento, Filippo adopera un *vedi* iniziale, nonché la forma *lo sai*, intercalata nel discorso, che viene usata per controllare se l'interlocutore ha recepito il messaggio correttamente. Con l'utilizzo di un *guarda che* finale, introduce un'informazione relativa al contesto precedente e che, in questo caso, ha persino valore d'incitazione, di stimolo a reagire prima che sia troppo tardi (date le povere condizioni di salute del padre).



Il dialogo (4) è tratto da *Il Matrimonio* (il sessantanovesimo minuto)

Filippo: Non pensavo proprio potesse accadere davvero.

Padre di Foscolo: Che cosa?

Filippo: Che io chiamavo un tassì e veniva lei.

Padre di Foscolo: *Senti*, facciamo che abbiamo sbagliato film, scendi dalla macchina e chiama un altro tassì.

Filippo: Perché lei continua a far finta che io non esisto?

Padre di Foscolo: Perché io non ho voglia di parlare con te, *capito, eh?*

Filippo: *Senta*, io sono una persona per bene e lei non ha il diritto di trattarmi così male.

Padre di Foscolo: *Senta*, la prego, scenda dalla macchina.

Filippo: No, la prego io di starmi a sentire perché un'occasione del genere non mi capita più. Io non sono come Foscolo, *vede*, io se dico una cosa, la dico, va bene?

I due interlocutori (rispettivamente il padre di Foscolo e il compagno di Foscolo) si trovano in una situazione imbarazzante. Filippo non avrebbe mai potuto immaginare che al volante di quel tassì avrebbe incontrato il padre del suo compagno. Entrambi gli uomini si trovano a disagio e per uscire da quella situazione il padre di Foscolo chiede a Filippo di scendere dalla macchina incitandolo a reagire alla sua richiesta con un *senti* iniziale. La costruzione *senti* corrisponde a una replica-stimolo che suscita la reazione verbale o non-verbale dell'interlocutore. Inoltre, ha una funzione più strettamente demarcativa, nel senso che è più frequente all'inizio di discorsi diretti, come "tipico indicatore del cambio d'interlocutore" (Manili, 1986:168), come forma di presa di contatto che precede ogni conversazione. Filippo, d'altra parte, non è disposto a continuare a sopportare le offese e il solito maltrattamento



da parte del padre di Foscolo. Egli accetta il suo ruolo nella comunicazione e cerca persino di chiedergli delle spiegazioni sull'argomento, ma il padre nega di dargliele e gli risponde con la frase interamente ricapitolata nel fatismo conclusivo *capito, eh?* ad altissima funzionalità. La forma *capito, eh?* in questo caso, "pur costituendo formalmente un'interrogazione, non richiede in realtà nessuna informazione, ma serve per riaffermare con forza una propria affermazione" (Manili, 1986:172). A questo punto si arriva ad un cambiamento di forme allocutive in quanto il padre di Foscolo non da più del tu a Filippo, ma del lei (*Senta, la prego, scenda dalla macchina*). Si nota che la forma del segnale discorsivo varia secondo i rapporti tra gli interlocutori (*senti/senta*) ed è proprio tramite la forma allocutiva della III persona singolare che il padre di Foscolo si vuole distanziare dal suo interlocutore. Filippo, a questo punto, non si vuole tirare indietro ed entra apertamente in conflitto con il padre di Foscolo cercando di fargli capire che, a differenza di Foscolo, lui sì che è in grado di riconoscersi apertamente e di non vergognarsi di essere gay. Toccando degli argomenti che lo riguardano direttamente, Filippo si serve di un *vede* intercalato per fermare l'attenzione del suo interlocutore sull'evidenza e la serietà del fatto di cui si parla.

La soppressione di *senti* e *senta* nel dialogo (4) provocherebbe certamente delle "incoerenze" discorsive poiché, senza di essi, l'inizio delle battute sembrerebbe troppo brusco e improvviso. Così, l'utilizzo di *senti* iniziale permette di mantenere la coerenza del discorso, nonostante l'enunciato introdotto con *senti* contenga un'informazione nuova e "grazie a *senti* qualsiasi cambiamento d'argomento, invece di implicare una rottura, rappresenta piuttosto una continuazione del discorso" (Khaciaturian 2001:130).

Il dialogo (5) è tratto da *L'Amor estremo* (il centunesimo minuto)

Ernesto: Renata, bisogna che io e te parliamo seriamente.

Renata: C'è un'altra, *guarda che* lo so.

Ernesto: Sì, ringraziando Dio c'è un'altra.

Renata: Ti perdono.

Ernesto: Ma come mi perdoni? Tu mi perdoni?! Tu ti dovresti incazzare con me!

Io ti ho tradito e tu mi perdoni? Ma dovresti buttarmi fuori di casa, *capisci?*

Renata: E invece io ti perdono Ernesto!

Ernesto: Macché sei di legno te?

Ernesto si è innamorato di un'esuberante ragazza spagnola e ha deciso di lasciare la moglie. Le vuole parlare del suo tradimento, ma rimane sorpreso quando la moglie

gli dice di essere al corrente della situazione. L'uso di *guarda che* da parte della moglie richiama l'attenzione di Ernesto sul fatto del tradimento e sposta il discorso introducendo un'informazione nuova (la sua conoscenza del fatto) collegata con il contesto precedente. Ernesto si dimostra incredulo nei confronti del comportamento della propria moglie a tal punto di darle dei consigli su come si dovrebbe comportare una moglie tradita e, per enfatizzare la sua affermazione, si serve di un forte *capisci* finale. Quel segnale rileva il valore emotivo del suo discorso poiché assume una funzione di richiesta, divenendo domanda di comprensione in una situazione conflittuale. In questo esempio, *capisci* funziona come "indicatore della forza illocutoria nel senso che orienta l'ascoltatore nella costruzione e nel contenuto del discorso in atto" (Manili, 1990:158). Alla fine del dialogo Ernesto è ancora più incredulo e non riesce a nascondere la meraviglia. Questo si vede chiaramente nella domanda finale, dove colpisce l'uso del 'macché' iniziale.

Da notare anche un'altra caratteristica del parlato cinematografico – il ricorso abbastanza frequente dell'allocuzione lessicale, consistente nell'uso insistito del vocativo (Rossi, 2002:164-165). Come dimostra il dialogo (5), gli interlocutori si chiamano per nome, anche se in un dialogo reale sarebbe stato insolito l'utilizzo dei nomi tra le persone che si conoscono bene.

4. NOTE CONCLUSIVE

È proprio nei dialoghi di questo film che ci si rende conto dell'importanza che i segnali discorsivi di origine verbale hanno nella sfera diafasica della lingua italiana contemporanea, a tal punto da poter essere considerati la parte indispensabile di qualsiasi conversazione. Senza di essi il discorso diventa brusco, artificiale, vago, addirittura noioso.

Quanto alle funzioni dei segnali discorsivi, di solito si riscontrano le classificazioni 'a due falde'. Brinton distingue le funzioni testuali e quelle interattive dei segnali discorsivi (Brinton 1996: 38). La classificazione di Bazzanella prevede funzioni metatestuali e funzioni interattive, le quali poi si suddividono in diverse sottocategorie (Bazzanella 1995: 246-256). Le funzioni interattive sono indicative degli atteggiamenti del parlante e dell'ascoltatore, delle loro richieste, opinioni, della natura dello scambio comunicativo. Le funzioni metatestuali riguardano l'articolazione dei contenuti da parte del parlante e sono elementi di coesione discorsiva.

Negli esempi qui riportati la maggior parte dei segnali discorsivi svolge la funzione interattiva visto che si tratta di dialoghi faccia a faccia nei quali i partecipanti condividono la costruzione del messaggio. Essi vengono usati innanzitutto per richiamare l'attenzione dell'ascoltatore sul fatto di cui si parla. Dall'analisi risulta che per raggiungere tale scopo si ricorre principalmente alle forme dei verbi di percezione



sensoriale *senti*, *guarda* e *vedi* e che la forma del segnale discorsivo, come si è già esemplificato nel dialogo (4), varia a seconda dei rapporti tra gli interlocutori.



I segnali discorsivi di origine verbale a volte esprimono l'insicurezza del parlante o vengono utilizzati per mantenere la parola. Negli esempi proposti tale funzione è svolta innanzitutto dai segnali discorsivi di tipo *non so*, *vede* ecc. che fungono da riempitivi. Oltre a questa funzione, essi possono anche stabilire un legame tra il parlante e l'ascoltatore che porta alla coesione sociale tra gli interlocutori, garantendo in tal modo il flusso della comunicazione. Una funzione del genere è svolta dalle forme dei verbi di percezione cognitivo-concettuale quali *sapere* e *capire*. Il verbo *sapere* è già per definizione uno dei verbi della conoscenza condivisa; infatti, l'uso frequente riscontrato negli esempi parla proprio di sapere comune e indica quante informazioni vengono condivise dai partecipanti all'atto comunicativo.

Le forme iniziali *senti* o *senta* nel dialogo (4) fungono da demarcativi e hanno invece funzioni metatestuali. Tramite questo tipo di segnali discorsivi, il parlante segnala l'articolazione delle varie parti del testo. In questo esempio essi introducono un nuovo argomento sotto forma di frase enunciativa o interrogativa e sono pronunciati con un ritmo più veloce rispetto alla frase precedente.

Fornire un elenco dettagliato di tutte le funzioni che i segnali discorsivi di origine verbale possono assolvere in un testo dialogato è sicuramente un'impresa ardua dal momento che un determinato segnale discorsivo può implicare delle sfumature di significato assai diverse tra loro. Si ricorda il segnale discorsivo *vedi* in posizione finale nel dialogo (2), e mediana nel dialogo (3). Da notare anche le sottili differenze circa le funzioni di diverse forme del verbo *capire*: dopo un autorevole *capito?*, come nel dialogo (1), si aspetta sempre una specie di risposta positiva, spesso anche formale, mentre il segnale *capito, eh?* del dialogo (4) non la esige, anzi sottolinea la volontà del parlante di porre fine alla conversazione; con l'espressione *capisci?* nel dialogo (5) il parlante rivela una sua certa paura che riguarda l'eventuale inaspettata reazione dell'interlocutore. Si riscontrano anche gli usi particolari del verbo *sapere*: i segnali discorsivi, di solito collocati tra le virgole, *sai che ti dico* nel dialogo (1) e *lo sai* nel dialogo (3) hanno funzioni fatiche, cioè comportano un senso di conoscenza condivisa, mentre *non so* nei dialoghi (1) e (2) funge da semplice riempitivo e il segnale *sai* posto all'inizio della risposta nel dialogo (3) ha una funzione metatestuale perché sottolinea il punto focale del discorso.

Non sempre il valore funzionale di un segnale discorsivo coincide con il suo contenuto semantico, anzi, a volte lo oltrepassa proprio come accade con il segnale *guarda* in posizione finale nel dialogo (3). Alcuni segnali possono dipendere dalla preferenza individuale del parlante che lo usa, nel modo in cui un parlante privilegia *sai*, un altro *capisci*, un altro ancora *guarda*. Ad esempio, nel dialogo (1) Dario usa,

a distanza di breve tempo l'uno dall'altro, per ben due volte il segnale *capito?* per riaffermare con forza una propria dichiarazione.

Questa analisi si è proposta di osservare alcuni dialoghi filmici in una prospettiva diversa, facendo dei segnali discorsivi di origine verbale dei veri protagonisti, proprio in virtù del loro essere vivaci animatori della conversazione.

Si è voluto mostrare, non solo la vicinanza del cosiddetto “parlato-recitato” al “parlato-parlato”, ma di portare alla luce le diverse funzioni interazionali di questi verbi-segnali poiché, come si è tentato di mostrare, non sempre un verbo è semplicemente un verbo.



¹ Il film è girato nel 2007 per lo più sulle località di Barcellona, Spagna. Un film *Filmauro*, di genere commedia, *Manuale d'amore 2 (capitoli successivi)* rappresenta il nuovo corso di Aurelio De Laurentis e Luigi de Laurentis che, attraverso una produzione leggera, creano un film di qualità, affidato alla regia del famoso Giovanni Veronesi. La sceneggiatura è di Ugo Chiti, Andrea Agnello e Giovanni Veronesi. Cast: Carlo Verdone, Monica Bellucci, Riccardo Scamarcio, Fabio Volo, Barbara Bobulova, Sergio Rubini, Antonio Albanese, Claudio Bisio, Elsa Pataky. La durata del film è 125 minuti.

² Gli esempi qui riportati sono tratti dalla tesi di laurea di K. Perišić (Università degli Studi di Spalato, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2007-2008). I dialoghi sono stati trascritti e riportati fedelmente. Il corsivo dei segnali discorsivi è nostro.

RIFERIMENTI

- Acuña, E. F. (2004): *Analisi contrastiva spagnolo-italiano dei connettivi di riformulazione: studio di en fin*. In: P. D'Achille (a cura di.), *Generi, Architetture e Forme Testuali*, Atti del VII Convegno SILFI (1-5 ottobre 2002, Roma), Firenze, Franco Cesati, 349-362.
- Bazzanella, C. (1994): *Le facce del parlare. Un approccio pragmatico all'italiano parlato*. Firenze, La Nuova Italia.
- Bazzanella, C. (1995): *I segnali discorsivi*. In: L. Renzi, G. Salvi, A. Cardinaletti (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione III, Tipi di frase, deissi, formazione delle parole*, Bologna, Mulino, 225-257.
- Bazzanella, C. (2001): *Segnali discorsivi e contesto*. In: W. Heinrich, Ch. Heiss (a cura di), *Modalità e substandard*, Atti del convegno internazionale «Modalità e substandard» (Forlì, 26-27 ottobre 2000), Bologna, CLUEB, 41-64.



- Brinton, L. J. (1996): *Pragmatic markers in English: Grammaticalization and discourse functions*. Berlin, Mouton de Gruyter.
- Contento, S. (1994): *I marcatori discorsivi del colloquio psicologico*. In: F. Orletti (a cura di), *Fra conversazione e discorso. L'analisi dell'interazione verbale*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 217-232.
- Cresti, E. (1983): *La lingua del cinema come fattore della trasformazione linguistica italiana*. In: AA.VV., *La lingua italiana in movimento*, Accademia della Crusca, Firenze, 279-322.
- Fraser, B. (1990): *An approach to discourse markers*, *Journal of Pragmatics*, 14, 3-7.
- Jucker, A. H., Ziv, Y. (a cura di) (1998): *Discourse Markers. Descriptions and Theory*. Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins.
- Khaciaturian, E. (2001): *Sul segnale discorsivo senti*. In: *Studi di grammatica italiana*, a cura dell'Accademia della Crusca, Firenze, Le Lettere, 127-138.
- Manili, P. (1986): *Sintassi di connettivi di origine verbale*. In: K. Lichem, M. Edith, S. Knaller (a cura di), *Parallela 2, Aspetti della sintassi dell'italiano contemporaneo*.
- Manili, P. (1990): *Relazione tra aspetti morfologici e aspetti testuali di alcuni connettivi di origine verbale*. In: M. Berretta, P. Molinelli, A. Valentini (a cura di), *Parallela 4: morfologia, Atti del 5. incontro italo-austriaco della Società di linguistica italiana (Bergamo, 2-4 ottobre 1989)*, Tübingen, Narr, 157-169.
- Nencioni, G. (1983): *Di scritto e di parlato*. Bologna, Zanichelli.
- Raffaelli, S. (1994): *Il parlato cinematografico e televisivo*. In: L. Serianni, P. Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana, II, Scritto e parlato*. Torino, Einaudi, 271-290.
- Rossi, A. (2003): *La lingua del cinema*. In: I. Bonomi, A. Masini, S. Morgana (a cura di), *La lingua italiana e i mass media*, Roma, Carocci, 93-126.

- Rossi, F. (2002): *Il dialogo nel parlato filmico*. In: C. Bazzanella (a cura di), *Sul dialogo. Contesti e forme di interazione verbale*, Milano, Edizioni Angelo Guerrini e Associati, 161-176.
- Rossi, F. (1999): *Le parole dello schermo. Analisi linguistica del parlato di sei film dal 1948 al 1957*. Roma, Bulzoni.
- Schiffrin, D. (1987): *Discourse markers*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Stame, S. (1999). *I marcatori della conversazione*. In: R. Galatolo, G. Pallotti (a cura di), *La conversazione. Un'introduzione allo studio dell'interazione verbale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 169-186.



KADA GLAGOL NIJE SAMO GLAGOL

U ovom se radu pokušalo izdvojiti neke karakteristike filmskog jezika koje su uskoj vezi s govornim jezikom. Posebna se pozornost usmjerila na diskursne oznake glagolskog podrijetla. Različite su funkcije tih jezičnih elemenata: oni naglašavaju fatički aspekt komunikacije, privlače i usmjeravaju pozornost sugovornika, potiču njegovo sudjelovanje u komunikaciji ili tek priopćuju neku dodatnu informaciju. Analizirajući neke dijaloge iz filma *Manuale d'amore 2 (capitoli successivi)*, izdvojene su diskursne oznake glagolskog podrijetla i uočene njihove različite funkcije na informacijskoj i na interakcijskoj razini.

Ključne riječi: filmski govor, diskursne oznake, glagoli

WHEN A VERB IS NOT JUST A VERB



The author's intention was to emphasize several aspects of filmic speech which are closely related to spoken language. Particular attention has been given to discourse markers of verb origin. Such linguistic elements have various functions: they underline the phatic aspect of communication, draw the attention of the interlocutor, stimulate the interlocutor's participation in the communication, or state additional information. Analysing some of the dialogues in the film *Manuale d'amore 2 (capitoli successivi)*, certain discourse markers of verb origin and their various functions at the levels of information and interaction have been recognised.

Key words: filmic speech, discourse markers, verbs