



RiDESIN

Rivista del Dizionario Etimologico
e Storico del Napoletano

III/1 (2025)



Federico II University Press



fedOA Press



RiDESIN

Rivista del Dizionario Etimologico
e Storico del Napoletano

III/1 (2025)

Federico II University Press



fedOA Press



RiDESN

Rivista del Dizionario Etimologico e Storico del Napoletano

Direzione

Nicola De Blasi (Università di Napoli "Federico II")

Francesco Montuori (Università di Napoli "Federico II")

Comitato scientifico

Giovanni Abete (Università di Napoli "Federico II"), **Marcello Barbato** (Università di Napoli "L'Orientale"), **Marina Castiglione** (Università di Palermo), **Michele Colombo** (Stockholms universitet), **Paolo D'Achille** (Università di Roma "Roma Tre"), **Chiara De Caprio** (Università di Napoli "Federico II"), **Luca D'Onghia** (Università di Siena), **Rita Fresu** (Università di Cagliari), **Mariafrancesca Giuliani** (Istituto Opera del Vocabolario Italiano (OVI) del CNR), **Pär Larson** (Istituto Opera del Vocabolario Italiano (OVI) del CNR), **Marco Maggiore** (Università di Pisa), **Elda Morlicchio** (Università di Napoli "L'Orientale"), **Alessandro Parenti** (Università di Trento), **Emiliano Picchiorri** (Università di Chieti-Pescara "G. D'Annunzio"), **Rosa Piro** (Università di Napoli "L'Orientale"), **Elton Prifti** (Universität des Saarlandes), **Carolina Stromboli** (Università di Salerno), **Lorenzo Tomasin** (Université de Lausanne), **Giulio Vaccaro** (Università di Perugia), **Zeno Verlato** (Istituto Opera del Vocabolario Italiano (OVI) del CNR), **Raymund Wilhelm** (Universität Klagenfurt).

Comitato scientifico onorario

Patricia Bianchi (Università di Napoli "Federico II"), **Rosario Coluccia** (Università del Salento), **Michele Cortelazzo** (Università di Padova), **Franco Fanciullo** (Università di Pisa), **Claudio Giovanardi** (Università di Roma "Roma Tre"), **Rita Librandi** (Università di Napoli "L'Orientale"), **Carla Marcato** (Università di Udine), **Ivano Paccagnella** (Università di Padova), **Edgar Radtke** (Universität Heidelberg), **Giovanni Ruffino** (Università di Palermo), **Wolfgang Schweickard** (Universität des Saarlandes), **Rosanna Sornicola** (Università di Napoli "Federico II"), **Ugo Vignuzzi** (Università di Roma "La Sapienza").

Comitato editoriale

Lucia Buccheri (Università di Napoli "Federico II"), **Cristiana Di Bonito** (Università di Napoli "Federico II"), **Salvatore Iacolare** (Università di Napoli "Federico II"), **Vincenzina Lepore** (Università di Napoli "L'Orientale"), **Andrea Maggi** (Scuola Superiore Meridionale), **Claudia Tarallo** (Università di Napoli "L'Orientale"), **Lidia Tornatore** (Università di Salerno).

Comitato di gestione

Duilia Giada Guarino

Beatrice Maria Eugenia La Marca

I contributi delle sezioni 1, 2 e 4 sono sottoposti a una revisione a doppio cieco.

In copertina e all'interno della rivista si riproduce un inserto dell'affresco *Fanciulla*, *cd. Saffo*, Napoli, MANN, Affreschi Inv. 9084. La fotografia impressa in copertina, realizzata da Giuseppe Gaeta, è un dettaglio di una vetrata di Palazzo Zevallos (NA).

La «Rivista del Dizionario Etimologico e Storico del Napoletano» è una rivista scientifica semestrale realizzata con Open Journal System ed edita da FedOA - Federico II University Press, Centro di Ateneo per le Biblioteche "Roberto Pettorino", Università degli Studi di Napoli Federico II (Piazza Bellini 59-60 - 80138 Napoli) | ISSN 2975-0806.

Indice

| | |
|---|-----|
| <i>Introduzione</i> | 6 |
| Saggi | |
| Valentina Retaro, <i>Sulle denominazioni di alcuni crostacei in area napoletana</i> | 14 |
| Angelo Variano, <i>Alcune considerazioni al Vocabolario dei dialetti del Sannio</i> | 40 |
| Stefano Di Nolfi, <i>Il lessico della castanicoltura a Montella</i> | 62 |
| Giorgia Cinzia Di Matteo, <i>Le scritture esposte nel linguistic landscape napoletano</i> | 216 |
| Autori e testi | |
| Lucia Buccheri, <i>Le prime due edizioni (1512 e 1526) dello Spicilegium di Lucio Giovanni Scoppa (II)</i> | 256 |
| Beatrice La Marca, <i>I Diurnali di Matteo Spinelli: introduzione a un'edizione critica (II)</i> | 308 |
| Giovanni Maddaloni, <i>Il lessico dell'opera teatrale di Francesco Cerlone (Q-Z)</i> | 354 |
| Roberta Bianco, <i>Lessico dell'edilizia in un registro contabile beneventano</i> | 504 |
| Discussioni e cronache | |
| L'italiano e i dialetti di Topolino | |
| Riccardo Regis, <i>Topolino parla in dialetto: il senso di un progetto</i> | 528 |
| Giovanni Abete, <i>Dietro le quinte del Topolino napoletano</i> | 542 |
| Neri Binazzi, <i>Il fiorentino a Paperopoli: dagli stereotipi alla lingua intera</i> | 560 |
| Vittorio Dell'Aquila, <i>La storia in milanese non è in milanese</i> | 576 |
| Salvatore Menza, <i>La versione catanese di Zio Paperone e il PDP6000. Riflessioni del traduttore</i> | 590 |
| Recensioni | |
| <i>Lingua illustre, lingua comune. Atti della giornata di studi (Trento, 2023), a cura di Serenella Baggio e Pietro Taravacci, Alessandria, 2023 [recensione di Claudia Tarallo]</i> | 618 |
| <i>Lingue vive, lingue morte. Atti della giornata di studi (Trento, 2024), a cura di Serenella Baggio e Pietro Taravacci, Alessandria, 2024 [recensione di Lidia Tornatore]</i> | 624 |
| Vincenzo Palmisciano e Sonia Benedetto, <i>Un amore segreto alla corte vicereale di Napoli nelle opere di Giuseppe Storace d'Afflitto, s.l. (2024) [recensione di Francesco Montuori]</i> | 630 |

Studi dal laboratorio del DESN

| | |
|--|-----|
| Vincenzo De Rosa, <i>Undici voci per il DESN dal Rimario di Benedetto di Falco</i> | 636 |
| Duilia Giada Guarino, <i>Fitonimi del napoletano con plurale in -a</i> | 676 |
| Vincenzina Lepore, <i>Tarle e tarme napoletane per il DESN</i> | 808 |

Indice delle voci del DESN

| | |
|--------------------------------|-----|
| <i>Le ultime voci del DESN</i> | 817 |
| Indice delle forme notevoli | 818 |

Introduzione

La RiDESN giunge, con questo fascicolo, alla sua quinta uscita, consolidando il percorso di ricerca progettato al momento della sua nascita. Anche in questo ultimo anno, infatti, i saggi e gli studi apparsi nelle varie sezioni della rivista contribuiscono a restituire una visione complessa della storia dei dialetti della Campania e in particolare del napoletano. Perciò a scritti di natura storiografica si affiancano nuovi sondaggi di tipo dialettologico sull'area appenninica e indagini di stampo più strettamente lessicografico su specifici settori e ambiti del vocabolario, dalla fauna marina alla botanica e ai gerghi.

Talvolta, i contributi sono scanditi in più sessioni e appaiono in diversi fascicoli della rivista, dal momento che l'argomento oggetto di indagine è troppo ampio per essere raccolto in un solo numero: tali sono gli studi su Cerlone, Mussafia, Scoppa e sui *Diurnali* dello Spinelli.

Con sempre maggiore frequenza si affrontano circoscritti settori del lessico storico del napoletano, prendendo spunto da una fonte, da una raccolta lessicografica dimenticata o da altri progetti di ricerca in corso d'opera: a quest'ultima tipologia appartiene il contributo di Valentina Retaro sui nomi dei molluschi, che nasce dal lavoro svolto dalla studiosa nell'ambito del rinato Atlante Linguistico Mediterraneo.

Un altro tipo di evento ha dato l'occasione per l'apparizione di un gruppo di contributi nella terza sezione di questo primo fascicolo del 2025. Presentiamo, infatti, un corposo dossier sulla recente pubblicazione di un noto fumetto della Disney in cinque versioni: in italiano e nei dialetti di Milano, Firenze, Napoli e Catania. Gli autori dei saggi sono i responsabili dell'adattamento linguistico del testo del fumetto, scritto originariamente in italiano: Giovanni Abete, Neri Binnazzi, Vittorio Dell'Aquila, Salvatore Menza; introduce la sezione il coordinatore del progetto, Riccardo Regis. Sono loro direttamente a esporre il modo in cui hanno raccolto e interpretato il compito affidatogli e le strategie adottate per svolgerlo.

Si è trattato di una scelta innovativa, soprattutto tenendo conto che è stata operata da un colosso editoriale, e questo ha indotto la redazione della RiDESN a chiedere ai protagonisti un resoconto della loro esperienza. Dai saggi che i colleghi hanno inviato rispondendo gentilmente all'invito, emerge innanzitutto la consapevolezza che la traduzione di un fumetto oggi è un'azione complessa, che presenta problemi talvolta inattesi e dalla soluzione non scontata. Ad esempio, i personaggi della storia (zio Paperone, Archimede, il maggiordomo, i Bassotti) corrispondono a tipi umani differenziati socialmente; i traduttori si sono chiesti quanto può emergere questa scalarità sociale nel dialetto della traduzione e in quale settore della lingua: meglio nella sintassi della frase o più facilmente nel lessico? In quei fenomeni di pronuncia rappresentabili nella grafia o nella variazione diatopica? Come si evince dai contributi pubblicati, le soluzioni adottate dagli autori sono diverse: c'è chi (seguendo in fondo la linea adottata nei testi in italiano) ha rinunciato a priori alla rappresentazione dei fenomeni che differenziano la lingua dei vari strati sociali dei personaggi (così Abete per Napoli) e chi, invece, ha sfruttato anche i riverberi della variazione nello spazio per dar conto del diverso livello di lingua nei personaggi (Dell'Aquila per Milano).

L'espressione di elementi realistici nel comportamento linguistico dei personaggi non è una priorità nel fumetto, dove in genere si preferisce enfatizzare espressivamente alcune abitudini dei parlanti, utilizzando sorprendenti arcaismi, cultismi volontariamente esasperati, gergalismi inattesi. Tuttavia si manifestano come un valore aggiunto le oscillazioni che alcuni autori hanno voluto

adoperare nei *baloon* per non cristallizzare la lingua dei personaggi nella rigidità di un monolinguismo irrealistico.

Anche gli aspetti grafici hanno condizionato in modo profondo e differenziato il lavoro degli autori: se Neri Binazzi ha avuto poche difficoltà con il fiorentino, limitandosi a segnalare quella spirantizzazione dell'occlusiva velare che prende il nome comune di gorgia e poco altro, per gli altri le soluzioni sono state invece più impegnative. Per Napoli ci si è affidati a una scrittura tradizionale, che non sempre manifesta l'alterità strutturale del dialetto rispetto all'italiano, ma ha il pregio della facile leggibilità. Per Milano la maggiore distanza tipologica del dialetto dall'italiano ha consentito la possibilità di adottare scelte grafiche non oltranziste. Lo stesso è valso per Catania, dove i pochi tratti bandiera dei dialetti siciliani rappresentabili per iscritto, per esempio nel vocalismo e nel lessico, sono facilmente riportabili in una grafia che non si allontana troppo da quella italiana.

Mettiamoci ora dalla parte dei lettori. Quale sarà stata la loro reazione di fronte a questa iniziativa? Il carattere della pubblicazione – anche per l'opportuna sobrietà dell'impostazione – non è stato tradotto in termini ideologici che inevitabilmente avrebbero condotto a toni sopra le righe: infatti il dibattito sui social è stato molto inferiore rispetto a quanto accaduto in occasione di iniziative analoghe degli anni scorsi e così pure sono state totalmente assenti le voci della politica. Eppure sembra opportuno chiedersi di quale tipo sia questo prodotto nato dall'industria del fumetto italiano. Si tratta solo di un esperimento giocoso e tutto sommato poco realistico? O, come sostengono alcuni, è stata posta in essere una forzatura irrealistica, con la traduzione in idiomi tutto sommato inesistenti se non nella competenza dei professori universitari? Oppure si è cercato di valorizzare dialetti di scarsa vitalità ma ancora in uso presso una parte della popolazione, sperando magari che la pubblicazione si avvantaggiasse di un dibattito pubblico nato dalla rivendicazione di un'alterità linguistica e culturale? O, ancora, viene proposto, ma con valenze più che altro simboliche, l'uso del dialetto in un nuovo spazio della scrittura creativa, ma senza che ciò conduca a una effettiva "autonomia" del testo dialettale a fronte di quello in italiano, destinato pur sempre a essere privilegiato nella fruizione di una prima lettura meramente funzionale? In altre parole: sarebbe interessante sapere se i

lettori – napoletani, fiorentini, catanesi, milanesi – abbiano letto la storia direttamente in dialetto o si siano limitati, a posteriori, a seguire e a constatare, con ottica metalinguistica (un po' come può accadere per le traduzioni in dialetto di testi letterari), le soluzioni volta per volta adottate dai traduttori.

Il risultato delle vendite sembra buono e la conferma del successo editoriale dell'iniziativa viene dalla ripetizione dell'esperimento, con la pubblicazione nel mese di aprile di una storia di Topolino in romanesco, torinese, barese e veneziano. È questo un sintomo di simpatia verso i dialetti, al di là dei parametri che riguardano la loro vitalità e che sono molto differenziati sul territorio italiano (più limitati a Nord-Ovest, più ampi a Nord-Est e poi a Roma e nel Sud). D'altra parte, se ci sono pochi dubbi che in dialetto (sconfinante anche verso l'italiano locale: si pensi, per esempio, a Zero Calcare) si esprimano molte persone dotate di notevoli capacità artistiche, è anche vero che la creazione di testi interamente dialettali è una novità relativa a molte tipologie testuali, non solo nell'ambito del fumetto. Nella recente prosa narrativa italiana, al di là delle specificità del caso Camilleri e del suo italiano regionale siciliano, la componente dialettale ha manifestazioni ricche e variegata ma sempre episodiche, espressive e proporzionalmente minoritarie in un tessuto linguisticamente integralmente italiano.

In questo panorama il fumetto in dialetto costituisce una parziale novità: la lingua è dialogica, come in molto teatro tradizionale italiano, ma il canale è grafico, cosa che implica un lettore che abbia competenze non comuni.

La sezione sulle versioni dialettali della storia di Topolino è quindi particolarmente interessante per chi abbia a cuore le dinamiche dell'uso e delle strutture delle lingue locali in Italia e siamo molto grati ai colleghi che ci hanno dato interessanti spunti di riflessione nei loro contributi.

La rivista, in questo modo, si muove tra storie medievali ed eventi contemporanei, sforzandosi di lavorare sempre in una prospettiva rigorosamente scientifica: è quello che ha fatto per anni un nostro collega e maestro scomparso da pochi giorni e il cui modello noi cerchiamo di imitare, anche se da lontano. Il ricordo del magistero e della persona di Francesco Bruni (Perugia, 9 marzo 1943 – Napoli, 24 giugno 2025) ci sostiene e ci sprona, mentre ci addolora e ci affligge la consapevolezza di aver perso l'ausilio di una guida sempre incoraggiante che, tra le tante cose, ha mostrato all'intera comunità scientifica come nella storia

linguistica i dialetti e l'italiano non si siano mai collocati in mondi tra loro irrimediabilmente separati, né tanto meno in compartimenti stagni o in posizioni rigidamente contrapposte. Una traccia di questa prospettiva si spera risulti riconoscibile nei diversi fascicoli di questa rivista. Anche per questo a Francesco Bruni dedichiamo i lavori raccolti in queste pagine.

Napoli, 29 giugno 2025

Nicola De Blasi – Francesco Montuori



LA STORIA IN MILANESE NON È IN MILANESE

Vittorio Dell'Aquila

La storia in milanese non è in milanese. Ma tanto meno in lombardo. Come è noto, non esiste un “lombardo” così come esiste, ad esempio, un “piemontese” o un “siciliano”: le varietà che vengono tradizionalmente classificate sotto l’etichetta lombarda – occidentali, orientali, alpine – non hanno mai elaborato una forma comune di *koiné* che fosse accettata dai parlanti, né hanno sviluppato una tradizione scritta condivisa. Se il piemontese illustre si è consolidato a partire dalla parlata torinese (cfr. Regis in questo fascicolo), e il siciliano ha trovato un equilibrio in una varietà letteraria di largo riconoscimento, il lombardo non ha mai superato il livello della frammentazione dialettale. In assenza di una standardizzazione sociolinguistica, le etichette come “lombardo” – o anche “napoletano” (cfr. Abete in questo fascicolo), spesso abusata per designare genericamente i dialetti meridionali – restano classificazioni astratte, utili al linguista, ma prive di una reale spendibilità comunicativa e identitaria.

La nostra scelta per scrivere i testi della storia di Paperone in milanese sarebbe stata certamente più semplice se i dialetti lombardi avessero sviluppato una tradizione scritta minimamente condivisa, almeno a livello normativo implicito. Ma anche qualora tale tradizione fosse esistita, non è affatto

detto che avrebbe dovuto essere automaticamente impiegata in un'operazione di adattamento popolare come quella di una storia di Zio Paperone. Le esigenze, i contesti, i destinatari sono troppo diversi perché una scelta ortografica letteraria possa valere in modo indifferenziato.

Nel panorama attuale, come già avevano osservato Sanga (1979-1980) e più di recente Miola (2016), si possono distinguere almeno tre grafie utilizzate per trascrivere varietà del lombardo occidentale, a cui si affianca una proposta ulteriore, quella dello *Scriver Lombard* di Brasca e Scuri (Brasca 2011). Le prime tre – la grafia portiana, quella moderna (ticinese) e quella “d’auto-re” divulgata da Beretta – rispondono a logiche di prossimità al parlato e a prassi semi-spontanee consolidate nel tempo. La quarta, invece, si propone di costruire una lingua lombarda comune, fortemente pianificata e svincolata da specifici radicamenti locali.

Nel lavoro di adattamento svolto per la storia Disney, i personaggi parlano in modo lievemente diverso tra loro, e tale differenziazione si riflette anche nella grafia. Paperone e Battista parlano un milanese cittadino, arcaico, al limite obsoleto, ma non puramente libresco; è, a memoria, quello del mio bisnonno, nato negli anni Novanta dell'Ottocento e morto la notte della “nevicata del secolo”, nel 1985. La varietà è stata filtrata e rafforzata consultando il vocabolario di Cherubini (1839). I Bassotti hanno un milanese più moderno, con accenni alle varietà di campagna e al dialetto della “mala”: il lessico, le espressioni, ma in alcuni casi anche la sintassi divergente rispetto a quella del milanese di città, più affine all'italiana, sono stati suggeriti da Luigi Landoni, di Cislago, profondo conoscitore del dialetto locale. Archimede e il suo assistente Edi usano il bergamasco della Bassa, quello di Martinengo, varietà originaria di Enrico Tolotti, co-traduttore della storia, verificata anche sul *Vocabolario dei dialetti bergamaschi del Tiraboschi* (1879). Le didascalie sono invece in un milanese cittadino attuale, meno marcato, meno letterario, con l'intento di facilitare la lettura.

È noto che il milanese ha giocato un ruolo centrale come varietà letteraria e, in certi contesti, quasi rappresentativa per l'insieme dei dialetti lombardi occidentali. Tuttavia, la sua ortografia, per quanto prestigiosa, non è mai diventata una norma istituzionalizzata. E qui si pone la questione: se facciamo

parlare Paperone in milanese, quale milanese scegliamo? E, soprattutto, come lo scriviamo?

Per Paperone e Battista si è scelto di usare una grafia ispirata a quella della letteratura classica milanese, la cosiddetta grafia portiana, mutuata dalle poesie di Carlo Porta e dal vocabolario di Cherubini. Per gli altri personaggi e per le didascalie, a prescindere dal fatto che si tratti di milanese o di bergamasco, è stata utilizzata una grafia più “moderna”, quella in cui vengono trascritti testi di canzoni popolari (o anche d'autore) e che si trova spesso anche su *internet* per trascrivere testi spontanei o singole parole dialettali.

La “grafìa portiana”, conosciuta anche come (orto)grafìa milanese classica, corrisponde nella sostanza a quella sistematizzata da Cherubini (1839), che a sua volta sintetizza gli usi scrittori di Maggi, Balestrieri e Porta. Il prestigio della varietà milanese si impone dunque sia per il suo ruolo centrale nella storia culturale e politica della Lombardia occidentale, sia per l'alta tradizione letteraria che l'ha accompagnata (cfr. Lurati 2002). Dal punto di vista grafico, questa ortografia si discosta dalle norme italiane soprattutto nella resa delle vocali anteriori arrotondate, come [y] e [ø], e delle vocali lunghe, entrambe assenti in italiano ma centrali nella fonologia lombarda. È probabile che le scelte grafiche siano state influenzate anche dalla diglossia a tre codici col francese e con l'italiano, dominante tra le *élite* lombarde dell'epoca. Non a caso, <u> viene adottata per [y], mentre <œu> — usato per [ø] — sembra richiamare il francese <cœur>, anche se come soluzione autonoma più che imitativa (Miola 2016). Quanto alle consonanti, invece, la grafia resta saldamente ancorata al modello italiano, ad esempio nella notazione <ch> per [k] davanti a vocali anteriori. Tuttavia, in un'epoca in cui la popolazione è alfabetizzata esclusivamente in italiano, la grafia portiana risulta a molti difficile, quasi criptica. E questo per un motivo strutturale: essa è fonologica, non fonetica. Funziona solo se il lettore ha già interiorizzato il sistema fonologico milanese.

Aneddoticamente mi piace ricordare il mio maestro di dialettologia lombarda, Romano Brogginì di Bellinzona che un giorno, durante una lezione, scrisse sulla lavagna la parola “lombarda” per ‘ramarro’, <ghezz> pronunciandola come [ˈgets] e che per noi, (più o meno) abituati alla pronuncia cittadine di Milano, rappresentava senza alcun dubbio [ˈges]. Ma chi è alfabetizzato in

italiano e ha interiorizzato il (falso) concetto che «l'italiano si legge come si scrive» quando vede <puvion> — è un esempio reale! — lo leggerà ['puvjon] e non gli verrà mai in mente che questa grafia possa rappresentare qualcosa come [py'vjũ] o, più modernamente, [pi'vjun]: si immaginerà piuttosto che quest'ultimo andrebbe scritto <piviùn> o <püviùn>, con la <ü> e la <ù> ché «tanti segnetti sulle lettere fanno dialetto». Come è ovvio, è il livello fonetico — insieme a quello lessicale che qui evidentemente non è pertinente — quello più trasparente per il parlante e il primo sul quale si appunta la riflessione del non linguista. Questo era chiaro già a Cherubini (1839) che, nella prefazione al suo vocabolario, dichiara esplicitamente di non voler rappresentare la realtà fonetica, ma quella fonologica. La grafia portiana è stata regolarizzata negli anni Novanta del '900 dal Circolo Filologico Milanese, ma resta usata con variazioni individuali. Noi stessi abbiamo modificato alcuni aspetti: ad esempio, abbiamo usato -t per la seconda persona singolare, anche quando questa desinenza non è presente nel parlato, e abbiamo scritto [ʃtʃ] come <sc(i)> al posto del classico <s'c(i)>. Per la lettura alla milanese della grafia portiana si tenga inoltre conto in particolare che, come accennato sopra, <u> (tranne dopo <q> dove vale [w]) sta per [y] e “œu” per [ø]; <o> corrisponde al fonema /o/ che si realizza in posizione atona come [u], in sillaba tonica aperta o chiusa da nasale [u:] e in sillaba tonica chiusa principalmente come [ɔ]. Le consonanti doppie indicano semplicemente che la vocale precedente è breve e in posizione postonica possono essere etimologiche; <z> sta oggi per [s] in tutte le posizioni interne mentre in posizione iniziale rappresenta la sonora [z]; <ss> per [s] in posizione intervocalica. I fonemi sonori del milanese moderno sono realizzati come foni sordi in posizione finale (tranne eventualmente in *sandhi* con vocale o sonora seguente senza pausa) ma questo assordimento non viene segnato nella grafia.

La nostra grafia “moderna”, qui utilizzata per i Bassotti e per il bergamasco, rende invece in un certo senso “regolare” una serie di grafie spontanee che si sono diffuse in Lombardia a partire dal secondo dopoguerra. Questa grafia è più aderente al livello fonetico della lingua piuttosto che a quello fonemico e, in particolare, rende [y] con <ü> e [ø] con <ö> e non prevede geminate grafiche se non <ss> che sta per [s] intervocalica. Non ci sono

consonanti doppie e la lettura è guidata da accenti grafici sulle vocali. Queste grafie (semi)spontanee, come quella divulgata nei circoli di appassionati del milanese da Claudio Beretta (Beretta–Comoletti 2003), fanno, anche se non esplicitamente, riferimento all'ortografia ticinese, cioè a quel sistema di scrittura ideato per le varietà lombarde della Svizzera Italiana codificato già a partire dell'inizio del Novecento per la redazione del *Vocabolario dei dialetti della Svizzera italiana*. Aggiornata dal Centro di dialettologia e di etnografia, è attualmente l'unica (orto)grafia lombarda ad avere uno status di semiufficialità *de facto* trovando impiego nella microtoponomastica e nell'odonomastica in Ticino e nei Grigioni. L'uso dei due modelli di grafia, quello classico e quello moderno, hanno portato in tutta la Lombardia (e nella nostra storia) ad una situazione di digrafia con un polo di forte legame con la grafia classica in Milano e uno totalmente "moderno" nella Svizzera Italiana. Anche la grafia del nostro bergamasco è di questo tipo, ma qui il problema non sussiste perché già il Tiraboschi nel suo *Vocabolario dei Dialetti Bergamaschi* del 1879 usa una grafia dello stesso tipo di quello ticinese/moderno che, ad esempio, rappresenta [u] con <u>, [y] con <ü> e [ø] con <ö>. A differenza della grafia classica, dunque, quella moderna è di tipo fonetico, in cui ad ogni grafema o gruppo di grafemi corrisponde un fono (almeno così come percepito dallo scrivente) proprio perché nata per la classificazione e lo studio delle diverse parlate lombarde della Svizzera; e si adatta così alle realizzazioni fonetiche di ogni località o addirittura idiosincraticherie di chi scrive. Di fatto, la proposta ticinese potrebbe essere vista alla stregua di una "trascrizione semplificata" o addirittura come una "grafia polinomica" alla corsa (Iannàccaro–Dell'Aquila 2008): essa non vuole infatti essere un sistema *ortografico* per i dialetti lombardi ma un sistema che rispetti completamente le varianti fonetiche (non già fonologiche) di tutte le varietà locali. Il nostro 'ramarro', dunque, se scritto con il sistema moderno si sdoppia: un ticinese (ma anche un brianzolo) lo scriverà <ghézz> e il milanese lo scriverà <ghèss>.

Diverso, ancora una volta, è il caso dello *Scriver Lombard* (Brasca 2011), progetto ortografico avviato nei primi anni 2000 con l'ambizione di costituire una scrittura polinomico-locale per l'intero sistema lombardo (per un'altra interessante grafia polinomica si veda Bosoni 2003). Lo *Scriver Lombard* rinuncia

deliberatamente alla dimensione fonetica per privilegiare una riflessione morfosintattica, attraverso il mantenimento del morfema lessicale inalterato. A ciò si aggiunge il rigetto sistematico delle convenzioni ortografiche italiane: <g> ha sempre valore velare, <ch> e <gh> vengono evitati, <j> è usata per [dʒ] e <q> assume anche funzioni simboliche. Si nota anche l'uso di plurali in <s> e il recupero di <ç>, con valori variabili a seconda dell'area dialettale. I riferimenti espliciti sono alle scritture cancelleresche medievali, con l'intento dichiarato di costruire un'ortografia *ad hoc*, slegata sia dall'italiano sia dalle tradizioni grafiche locali recenti. Proprio per la volontà dei suoi autori di staccarsi dalle tradizioni scritte lombarde moderne e dall'italiano, abbiamo ritenuto che questa grafia non fosse appropriata per adattare una (e una sola) storia di Walt Disney in "dialetto" milanese: questa è un'ortografia pensata per scrivere o tradurre (e non già per adattare) in "lingua lombarda" e non in "dialetto".

Al di là di questi casi particolari, il sistema scrittorio dell'italiano viene altrimenti utilizzato per scrivere i dialoghi della storia adattata al milanese: si noti però in particolare l'adattamento del sistema italiano di distinzione tra <c> e <ch>, e tra <g> e <gh>: quindi <c> sta per [tʃ] in posizione finale e davanti a <i> ed <e> e per [k] prima di <a>, <o>, <u>, <ö>, <ü> e <œu>; <ch> per [k] in posizione finale e davanti a <i> ed <e>; e parallelamente <g> sta per [dʒ] in posizione finale e davanti a <i> ed <e> e per [g] prima di <a>, <o>, <u>, <ö>, <ü> e <œu>; <gh> per [g] in posizione finale e davanti a <i> ed <e>. Inoltre <h> iniziale è muta e precede, come in italiano, alcune forme del verbo *avere* ma anche la terza persona plurale del presente indicativo del verbo *essere* ['in] <hinn>.

Tuttavia, il punto centrale di questo breve contributo non è tanto elencare le ragioni delle nostre scelte ortografiche, quanto piuttosto interrogarsi sul loro significato sociolinguistico. Perché una grafia viene percepita come corretta o scorretta? Perché alcuni lettori hanno reagito negativamente all'uso della grafia portiana, pur essendo essa, storicamente, la più consolidata? Perché, al contrario, nessuno ha criticato la grafia moderna utilizzata per i Bassotti o per Archimede? Qual è il ruolo simbolico della scrittura quando si tratta di dialetti, ovvero di lingue prive di un'autorità codificatrice?

Il quadro teorico a cui ci riferiamo è quello proposto da Iannàccaro e Dell'Aquila (2008), secondo cui le scritture dialettali, soprattutto quelle spontanee, ci danno un'idea della coscienza linguistica dei parlanti. I rapporti tra lingua parlata e sistema di scrittura possono essere esaminati all'interno di un quadro sociolinguistico, poiché il grado di autonomia statutaria di una lingua incide profondamente sulla relazione tra scrittura spontanea e lingua in generale. In altri termini, per ogni specifica situazione linguistica esiste sempre – o perlomeno viene percepito, spesso in modo inconscio, dai parlanti – un tipo di sistema di scrittura che risulta più adeguato. Il fatto che un sistema grafico venga considerato una norma non è affatto un dato universale, ma costituisce piuttosto una presunzione diffusa tra chi si appresta a scrivere o leggere una lingua o un dialetto, sistemi osservati qui da una prospettiva essenzialmente sociolinguistica. Le scritture dialettali spontanee, infatti, tendono spesso a riferirsi a un'autorità scrittoria esterna, il più delle volte rappresentata dal *thesaurus* lessicale della lingua dominante sul territorio, secondo un meccanismo che rispecchia in parte il rapporto sociolinguistico fra i codici in contatto (Iannàccaro – Dell'Aquila 2008). Come già si accennava, il modello dell'italiano esercita una forza pervasiva: i nostri lettori sono tutti alfabetizzati in italiano, e il particolare legame tra suono e grafia in questa lingua – pur arbitrario dal punto di vista sincrono – viene vissuto come ovvio, addirittura vincolante, tanto da portare a selezionare in automatico ciò che deve essere rappresentato graficamente, ciò che può essere omesso e ciò che non è rappresentabile. In mancanza di una norma ufficiale, il modo in cui un parlante vuole vedere scritta la propria varietà ci dice molto sulla sua rappresentazione del codice, sulle sue credenze metalinguistiche, sul suo rapporto con l'italiano e con l'idea stessa di "lingua". Chi decide di scrivere in dialetto, lo fa assumendosi una responsabilità. La scrittura, anche se spontanea rappresenta, con il passaggio dalla dimensione orale a quella scritta permanente, un desiderio di legittimazione; una nobilitazione del dialetto, un passaggio alla posterità potenziale (ivi). Per questo motivo, le soluzioni grafiche adottate – anche quando appaiono idiosincratiche – non sono mai casuali. Cartina di tornasole di queste sensibilità (socio)linguistiche potrebbero essere delle domande spontanee che mettono in relazione le lingue

scritte con le lingue parlate: *Come si legge?*, ci si chiede in riferimento ad una lingua di grande diffusione e imparata con un insegnamento di tipo formale, come lingua straniera, a scuola o ad un corso particolare. *Come si scrive?*, ci si chiede di fronte ad una lingua che si sa più o meno bene (ma anche della propria lingua scritta in posizione di acroletto), una lingua che ha funzioni ufficiali ed è usata come lingua target e lingua veicolare nella scuola. *Come scrivo?*, ci si chiede davanti ad una varietà parlata che ad un certo punto della vita si decide di “metter giù” per iscritto, per fare della poesia, del teatro dialettale, per scrivere il testo di una canzone popolare, redigere un dizionario del dialetto del posto, e oggi anche per mandare un messaggio su *WhatsApp* o contribuire ad una pagina di *Wikipedia* in un qualche dialetto locale (cfr. Miola 2015). *Non si può scrivere!*, reazione abbastanza comune del dialettologo “all’antica”; reazione talvolta di sdegno, talvolta di rassegnazione (cfr. ancora Iannàccaro–Dell’Aquila 2008).

Nel nostro caso, la reazione negativa di alcuni lettori all’uso della grafia portiana non riguarda tanto il contenuto, quanto l’autorità implicita della grafia stessa. Il problema, in fondo, non è la difficoltà di lettura, ma l’idea che una tale grafia sia stata “usata male”, “tradita”, “alterata”. Ma proprio questa indignazione conferma che la grafia classica è percepita come una ortografia in senso pieno. Non una semplice convenzione grafica, ma un sistema vincolante, normativo, quasi sacro. Una scrittura intangibile, propria di una lingua che i suoi difensori considerano morta e dunque, come tutte le lingue morte, inviolabile.

È in questo senso che si può parlare di ortografia classica: non tanto perché sia ufficiale o istituzionalizzata, quanto perché gode di un prestigio che le conferisce lo statuto di norma. L’uso di una grafia tradizionale è spesso interpretato come un atto di autenticità, ma anche come una sfida a chi detiene informalmente l’autorità sulla lingua (Regis in questo fascicolo). Ogni variazione, ogni adattamento, ogni deviazione suscita sospetto, se non scandalo. E non è raro che questa reazione di difesa si manifesti proprio nei contesti popolari, dove la scrittura viene vissuta come terreno di scontro simbolico.

Il paradosso, tuttavia, è evidente: si difende una grafia che non si sa più leggere, si esige coerenza da un sistema che non è mai stato sistematizzato,

si invoca la correttezza in un contesto dove la correttezza non è codificata. Questa tensione tra sacralità e funzionalità emerge chiaramente anche nella percezione della grafia moderna: meno prestigiosa, più trasparente, meno vincolante. Nessuno si scandalizza se la <ü> sostituisce la <u> portiana, o se <ö> prende il posto di <œu>. Anzi, molti lettori trovano queste forme più “naturali”, più leggibili, più “vere”. Eppure, anche questa grafia non è neutra. Essa riflette una concezione diversa del dialetto: non più lingua della tradizione alta, ma codice comunicativo vivo, quotidiano, affettivo. Non è un caso che le grafie moderne si ritrovino nei messaggi *WhatsApp*, nei testi teatrali, nei post sui social, nelle canzoni popolari. Esse rappresentano un tentativo di ridare voce al parlato, ma anche – forse inconsapevolmente – di semplificare, di normalizzare. La trasparenza grafica, come mostra Binazzi (in questo fascicolo) sulle varietà toscane, non è mai del tutto innocente: essa costruisce un’idea di lingua, e spesso la appiattisce sulla norma dominante.

In questo senso, il rischio è opposto ma simmetrico a quello della grafia classica. Là dove la portiana rischia di fossilizzare, la moderna rischia di dissolvere. Se la prima trasforma il dialetto in monumento, la seconda lo trasforma in gioco. Entrambe, tuttavia, sono operative solo in presenza di una consapevolezza metalinguistica, e cioè di un parlante che si interroga, inconsciamente, sul rapporto tra suono e segno, tra identità e scrittura. È proprio questa consapevolezza che, in fondo, abbiamo cercato di sollecitare con la nostra operazione: non una normalizzazione, non una restaurazione, ma un atto comunicativo che mette in scena la molteplicità dei milanesi, dei lombardi, delle grafie. Un atto che non pretende di salvare il dialetto – perché forse non si può salvare ciò che è già moribondo – ma che almeno cerca di renderlo visibile, leggibile, pronunciabile.

Abbiamo scritto una storia di Paperone in milanese, e qualcuno ci ha detto che così facendo abbiamo ucciso il dialetto: un linguicidio che però pare potrebbe anche ridare voce, almeno per qualche settimana o qualche mese, a ciò che sembrava perduto. Perché scrivere, anche solo per gioco, anche solo per Zio Paperone, potrebbe anche significare che quella lingua vale ancora la pena di essere letta. Ed è proprio la strana posizione della grafia portiana come grafia classica non istituzionalizzata applicata, storpiandola,

ad una storia di Topolino che ha suscitato reazioni negative; infatti a essere criticata non è stata la grafia moderna — quella utilizzata per i Bassotti e per il bergamasco — ma proprio la grafia (non) portiana di Paperone. E ciò merita attenzione: alcuni hanno scritto che la nostra grafia, pur dichiaratamente ispirata a Porta e Cherubini, non sarebbe “quella giusta”, o addirittura non sarebbe “quella portiana”. La nostra grafia sembra divergere infatti, come accennato sopra, in un paio di punti, seppur marginali, da quella canonica: le critiche si appuntano su alcune scelte specifiche (come la resa della seconda persona singolare o la notazione di certi nessi consonantici), ma ciò che colpisce non è tanto il contenuto linguistico delle osservazioni quanto il loro tono: scandalizzato. Ecco allora che si scopre l’elemento di tipo sociolinguistico più che grafico o filologico: l’idea che esista una forma autentica di milanese scritto, un’ortografia in qualche modo intoccabile. E che proprio questa sacralità impedisca ogni tentativo di adattamento quando questo adattamento è mostrato al grande pubblico: un piccolo peccato lo posso accettare tra le mura domestiche, ma non commesso davanti a tutti. La grafia portiana oggi — con un po’ di ironia — si potrebbe chiamare “grafia geroglifica”: un sistema di segni che, più che servire a trascrivere una lingua viva, sembra fatto per preservare la memoria di una lingua già morta.

Ma è davvero così? Non è forse proprio la sacralizzazione della grafia a far sì che essa non sia più usabile? Che venga percepita come oggetto museale più che come strumento di comunicazione? La reazione sdegnata di alcuni lettori sembra proprio confermare questa ipotesi: quella portiana non sarebbe più una grafia, ma una reliquia. E come tale non può essere toccata, piegata, modificata, nemmeno per esigenze di adattamento editoriale o di leggibilità; e questo rifiuto della manipolazione implica un altissimo grado di elaborazione metalinguistica, a questo punto esplicita. I lettori che criticano la nostra grafia non-classica mostrano una competenza notevole nella codifica portiana, una forma di interiorizzazione della norma che — proprio come accade per le lingue standard — è il sintomo della trasformazione della scrittura in ortografia. Vale a dire un sistema scrittorio percepito dal parlante come autonomo, normativo, completo; e che, come tutte le ortografie, non può essere violato senza che si percepisca uno strappo. Questa percezione

normativa, che in molti casi coincide con la percezione di alcuni dialetti come lingua nobile, può essere vista anche come una forma di resistenza. E qui si innesta la critica per cui «la traduzione Topolino in milanese significa uccidere il dialetto»: un'affermazione forte, di quelle che colpiscono per la loro radicalità. Ma il lettore che ci ha scritto questa frase non si riferiva al contenuto della storia, né all'operazione in sé, ma alla grafia. Scrivere un dialetto con una grafia «non corretta», diceva, equivale a ucciderlo. Ma davvero una grafia — e solo una grafia — può decretare la morte o la sopravvivenza di un idioma? Non sarà piuttosto il fatto che si traduca una e una sola storia, come operazione editoriale isolata, a mostrare l'evidente marginalità (e dunque la debolezza) del milanese? Perché, a ben vedere, il problema non è tanto nella grafia quanto nel contesto: l'operazione Panini è un'operazione di *marketing*, fatta in occasione della *Giornata del dialetto*. Giornata che, come molte "giornate della memoria", ha più il sapore del rituale che quello dell'impegno. Serve più a sancire la subalternità dei dialetti rispetto all'italiano che a promuoverne un uso attivo, vivo, quotidiano.

Ma non è anche in questo quadro che si iscrive l'accusa di "uccidere il dialetto"? Non nel rifiuto della traduzione in sé, ma nella percezione che il dialetto, reso scritto, diventi altro da sé: una parodia, un feticcio, un *folklore* (o lo è già)? E allora — per chiudere il cerchio — si torna al punto di partenza. Se la grafia classica è sacra, se solo quella è autentica, se ogni altra grafia è "sbagliata"; allora si capisce che i lettori non stiano più parlando di una questione grafica, ma identitaria. La scrittura, in questo senso, non è solo un codice, ma un sistema di valori, un patto sociale.

In questo senso, si può dire che la grafia portiana, oggi, funzioni come una bandiera. Non perché sia letta con facilità, né perché permetta di scrivere qualunque parlata lombarda con immediatezza; ma perché rappresenta un'idea di "milanesità" colta, letteraria, prestigiosa. Perché è riconoscibile come simbolo. E come tutti i simboli, va rispettata, anche a costo di rinunciare alla funzionalità. Peccato, però, che sia legata ad un codice con la funzione di basileto in una situazione di dilalia residuale.

Ecco perché, al di là delle polemiche e dei purismi (cfr. Iannàccaro 2009), crediamo che la riflessione vada spostata su un altro piano. Non chiediamoci

più soltanto quale grafia usare, ma che tipo di operazione vogliamo fare. Una trascrizione filologica? Un esperimento artistico? Un'operazione di *marketing*? Un atto politico (e per l'atto politico l'ortografia ce l'abbiamo: è lo *Scriver Lombard* di Brasca e Scuri)? O magari — come in questo caso — una narrazione popolare, che usi il dialetto per giocare, per far sorridere, per creare riconoscibilità? In quest'ottica, forse, la vera ortografia “giusta” non esiste. O meglio, esistono tante ortografie quante sono le comunità che le usano e le riconoscono. Ed ecco che Paperone, i Bassotti e Archimede parlano dialetti diversi e le loro parole sono scritte in modi differenti. Sicuramente non abbiamo salvato il dialetto adattando una storia di Paperone, ma non lo abbiamo nemmeno ucciso.

Bibliografia

- Beretta–Comoletti 2003 = Claudio Beretta e Cesare Comoletti, *Grafia lombarda semplificata*, in «Parlate e dialetti della Lombardia: lessico comparato» a cura di Claudio Beretta, Milano, Mondadori, pp. 23-24.
- Bosoni 2003 = Jørgen G. Bosoni, 2003, *Una proposta di grafia unificata per le varietà linguistiche lombarde: regole per la trascrizione*, in «Bollettino Storico dell'Alta Valtellina», 6 (2003), pp. 195-298.
- Brasca 2011 = Lissander Brasca, *Scriver Lombard*, Monza, Menaresta, 2011.
- Cherubini 1839 = Francesco Cherubini, *Vocabolario Milanese-Italiano*, Milano, Dall'Imperial Regia stamperia.
- Iannàccaro 2009 = Gabriele Iannàccaro 2009, *Le belle parole. Appunti di purismo*, in «Mondo Ladino», 32 (2009), pp. 45-66.
- Iannàccaro–Dell'Aquila 2008 = Gabriele Iannàccaro e Vittorio Dell'Aquila, *Per una tipologia dei sistemi di scrittura spontanei in area romanza*, in «Estudis Romànics», 30 (2008), pp. 311-331.
- Lurati 2002 = Ottavio Lurati, *La Lombardia*, in «I dialetti italiani. Storia struttura uso» a cura di Manlio Cortelazzo *et alii*, Torino, UTET, pp. 226-260.
- Miola 2015 = Emanuela Miola, *Chì pòdom tucc scriv come voeurom. Scrivere in lombardo online*, in «Elaborazione ortografica delle varietà non standard. Esperienze spontanee in Italia e all'estero» a cura di Silvia Dal Negro, Francesca Guerini e Gabriele Iannàccaro, Bergamo, Bergamo University Press, pp. 79-96.

Miola 2016 = Emanuele Miola, *Che cosa resta di Cherubini oggi? Due casi di studio*, in «Italiano LinguaDue», 8, 1 (2016), pp. 232–243.

Sanga 1979–1980 = Glauco Sanga, *Lombardia*, in «La grafia dei dialetti» a cura di Glauco Sanga, in «Rivista italiana di dialettologia», 4 (1979-1980), pp. 225-235.

Tiraboschi 1879 = Antonio Tiraboschi, *Vocabolario dei dialetti bergamaschi antichi e moderni*, Bergamo, Tipografia Pagnoncelli, 1879.

RIASSUNTO - Il contributo prende avvio dalla descrizione delle scelte ortografiche adottate nell'adattamento di una storia di Zio Paperone in dialetto milanese. Nella versione realizzata, i dialoghi dei personaggi si articolano in due principali grafie: da un lato, la grafia classica di tipo “portiano”, applicata al milanese di città più tradizionale; dall'altro, una grafia moderna, foneticamente più trasparente, impiegata per rappresentare varietà dialettali più recenti o periferiche. L'analisi si concentra sul valore simbolico attribuito alle grafie dai lettori e sulle implicazioni sociali e linguistiche di tali percezioni. In particolare, l'ortografia portiana appare investita di un'aura di sacralità, tale da suscitare reazioni di disapprovazione anche di fronte a minime deviazioni da modelli idiosincratici consolidati. Tali reazioni sembrano indicare che le grafie (e le ortografie), anche dialettali, lungi dall'essere un semplice strumento tecnico, costituiscano un dispositivo di riconoscimento identitario e un campo di negoziazione simbolica. La grafia non è soltanto una mediazione tra parlato e scritto, ma anche una forma di legittimazione culturale, in cui la “correttezza” diventa elemento di prestigio, memoria e appartenenza.

Parole chiave: Milanese, lombardo, grafie spontanee, identità sociolinguistica

ABSTRACT - This paper examines the orthographic choices involved in the adaptation of a Scrooge McDuck story into Milanese dialect. The characters' speech is rendered using two distinct systems: a classical orthography based on the writing tradition of Carlo Porta and Francesco Cherubini, applied to the urban variety of Milanese, and a more modern, phonetically phonetic script used for more contemporary or peripheral dialects. The focus lies on the symbolic dimension of these writing systems and their reception by readers. In particular, the classical orthography appears to carry a perceived sacrality, prompting criticism even in response to minor deviations from established norms. Such reactions suggest that dialect script

functions not merely as a technical transcription tool, but as a symbolic marker of identity and cultural legitimacy. Far from being neutral, writing becomes a means of social positioning, where notions of correctness intertwine with prestige, memory, and group belonging.

Keywords: Milanese, Lombard, spontaneous orthographies, sociolinguistic identity

Controllo dell'autore: vittorio.dellaquila@unimi.it