



Fabio Rossi

Università di Messina

frossi@unime.it



***Fare educazione linguistica
a partire dal testo filmico***

SOMMARIO

- Film e didattica linguistica
- Premesse semiologico-linguistiche
- Il dialetto tra realtà e film
- Cinema / letteratura
- Il doppiaggio

A che serve il cinema negli studi linguistici?

1. Motivazione e attrazione degli audiovisivi
2. Studiare la lingua anche su testi diversi da quelli letterari e verbali
3. Difficoltà di reperire corpora di lingua viva e che consentano l'osservazione dei codici prossemico, cinetico e mimico (etica)
4. Potenza mimetica della lingua filmica: ampio spettro di situazioni e varietà, ma mai troppo distanti dallo standard
5. Ampli riferimenti alla storia, alla geografia, alla società e alla mentalità italiane: cinema estroflesso
6. Insegnare italiano LS attraverso il cinema, studiare la lingua attraverso la cultura di un popolo: il film come potente veicolo d'identità / alterità / interazione culturale
7. Rapporti interdisciplinari: italiano e lingue straniere (doppiaggio, traduttologia), arti figurative, cinema-teatro-letteratura (adattamenti), semiotica: traduzione intersemiotica (Jakobson) e intermedialità (Zecca 2013)
8. Differenze e analogie tra linguaggi verbali e non verbali: la sociosemiotica dei media (da Halliday a Kress/Van Leeuwen)

I

**PREMESSE:
SEMILOGIA E
TESTUALITÀ
DELL'AUDIOVISIVO**

- 1. soprasegmentalità del suono rispetto all'immagine e inseparabilità della "colonna" visiva da quella sonora: "la colonna sonora non esiste" (Chion 1991: 13)**
- 2. il testo-film nel suo complesso è da considerarsi dal punto di vista del linguaggio, e non della lingua, perché costituisce un'intersezione di codici e risorse semiotiche verbali e non verbali**
- 3. non può esistere un film assolutamente realistico: nel cinema il rapporto tra realismo e antirealismo nasce dal patteggiamento tra (le istanze discorsive di) produttori, autori, pubblico, critica (sistema socioculturale e locazione storico-geografica)**

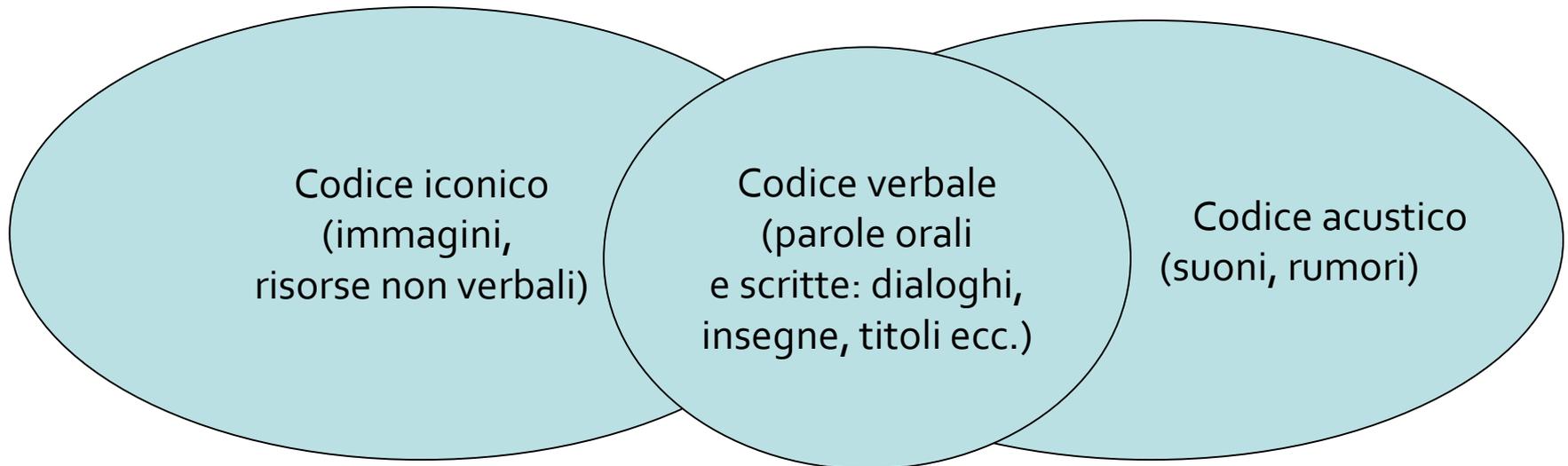
“Come ha fatto il cinema italiano a diventare così grande, se nessuno, da Rossellini a Visconti, da Antonioni a Fellini, registrava il suono con le immagini? C’è una sola risposta: la lingua di Ovidio e Virgilio, di Dante e Leopardi, è affluita nelle immagini” (J.L. Godard).

I presupposto

Il film è un prodotto **pluricode**

(e dunque **intermediale** di per sé, fin dalla nascita, come l'opera lirica) nel quale tutte le componenti (**risorse semiotiche**) vanno integrate secondo i principi dell'analisi **multimodale**.

Soltanto per motivi euristici è possibile studiare separatamente ciascuna risorsa, nella consapevolezza, però, di una necessaria ricomposizione finale



Il presupposto



Il cinema è una copia imperfetta
della realtà, per via:

- dei vincoli semiotici del *medium*
- delle convenzioni sociali che lo regolano

Tutte le caratteristiche sociologiche, semiologiche e linguistiche del testo filmico (dalla destinazione di massa del messaggio all'assenza di *feedback*, dal complesso apparato produttivo-distributivo alla contaminazione di scritto e parlato, dall'integrazione di diverse risorse semiotiche alla negoziazione di istanze discorsive) lo rendono un buon candidato alla:

- **semplificazione**
- **normalizzazione**
- **attenuazione delle varietà**
- **tendenza dei dialoghi al “grado zero” dell’oralità (Rossi 1999, 2006)**

come mostrano i seguenti casi di “traduzione” (inter-)semiotica:

- **il trattamento del dialetto sul grande schermo (rispetto al dialetto reale)**
- **la prassi dell’adattamento/doppiaggio da una lingua A a una lingua B**
- **la prassi della transcodificazione di testi letterari in testi filmici**

- **oralità secondaria:** mezzi e strategie di comunicazione che sfruttano l'oralità nelle società che conoscono la scrittura (Ong 1982)
- **lingua trasmessa:** «la comunicazione fonico-acustica, e a volte anche visiva, indiretta (mediante telefono, radio, cinema, televisione, registratori, ecc.)» (Sabatini 1982, 1997)
- **parlato riprodotto:** «interazione dialogica che, precostituita di solito in sede di sceneggiatura, avviene in una situazione più o meno fittiziamente ricostruita nelle fasi che vanno dalla ripresa al montaggio al missaggio, e che è emessa attraverso il canale fonico artificiale della riproduzione meccanica [o digitale]» (Raffaelli 1992)
- «**scritto** per essere detto come se non fosse scritto» (Gregory 1967, Lavinio 1986)
- «**simulatore** di parlato» (Mancini-Vedovelli-De Mauro 1993)
- «**falsa oralità**» (Zumthor 1984)
- «**falso parlato**» (Banfi 1999)

Caratteristiche del trasmesso

- mancata condivisione del contesto da parte di mittenti e riceventi
- unidirezionalità dell'atto comunicativo (assenza di *feedback*)
- molteplicità dei mittenti (produzione collettiva del messaggio)
- eterogeneità dei riceventi (destinazione di massa del messaggio)
- distanza tra il momento di preparazione del testo, il momento della sua esecuzione e quello della sua ricezione
- “simulazione” del parlato spontaneo
- presenza di un apparato tecnico-economico per la preparazione e la trasmissione del messaggio

Il testo che si vede e quello che si legge (Simone 2000)

TRATTI SEMIOTICI	VISIONE	LETTURA
ritmo eterotrainato	+	-
correggibilità	-	+
convivialità	+	-
multisensorialità	+	-
gestione dei <i>frames</i> ed enciclopedia	-	+
citabilità	-	+
livello zero di iconicità	+	-
intelligenza attivata	simultanea	sequenziale
AMICHEVOLEZZA	alta	bassa

Differenze tra comunicazione scritta, parlata e filmata (Rossi 1999, 2006)

TRATTI LINGUISTICI	SCRITTO	ORALE	FILM
uniformità delle unità linguistiche (turni, frasi, enunciati)	-	-	+
tendenza alla monologicità	+	-	+/-
estensione delle unità (turni, frasi, enunciati)	+	-	+/-
sovrapposizioni, sporcature e altri “incidenti” dialogici	-	+	-
pianificazione, coerenza e coesione	+	-	+
ricorso ad elementi para- ed extralinguistici	-	+	+
complessità morfosintattica	+	-	+/-
densità lessicale	+	-	+/-
presenza del dialetto	-	+	+/-
polarizzazione in base al genere	+	+	-

Le trasposizioni testuali del film

- soggetto → scaletta → trattamento → sceneggiatura → copione (**livello scritto**)
- parlato filmico in presa diretta (**livello orale**)
- lista dialoghi o *découpage* o *continuity script* (**livello [tra]scritto**)
- [postsincronizzazione dei film italiani] (**livello orale**)
- traduzione → adattamento (**livello scritto**)
- doppiaggio → missaggio → testo filmico definitivo (**livello orale**)
- sceneggiatura desunta o *découpage* o trascrizione del film (**livello [tra]scritto**)

Anomalie testuali del film

- testo d'*équipe* e conseguente attenuazione del concetto di “paternità”. Autori del film sono almeno: sceneggiatori, regista, fotografo, montatore, attori, adattatore-dialoghista, direttore di doppiaggio, doppiatori, produttore...
- testo aperto e pluricodice: scritto per essere recitato e sincronizzato con immagini, scritte, suoni, musiche e rumori
- assenza di un unico testo scritto di riferimento (a differenza dei parlari teatrale, radiofonico e televisivo), in virtù delle varie trasposizioni testuali dal soggetto, al copione, alla lista dialoghi
- coesistenza di caratteristiche proprie dello scritto (scarsezza di esitazioni, di ripetizioni, di autocorrezioni, di suoni inarticolati, di sovrapposizioni di turno ecc.) e del parlato (voce): è meno mobile e screziato del parlato-parlato, più duttile e fruibile dello scritto-scritto (Nencioni 1976)
- doppio paradosso di ogni parlato: se ne coglie la specificità rispetto allo scritto soltanto quando viene trascritto, ma non è interamente trascrivibile

Doppio livello comunicativo del dialogo filmico

Represented participants

1° livello (diegetico): comunicazione *ficta*
(interazione riprodotta e con *feedback*)

1.a. PERSONAGGI/ATTORI ⇔ **PERSONAGGI/ATTORI**

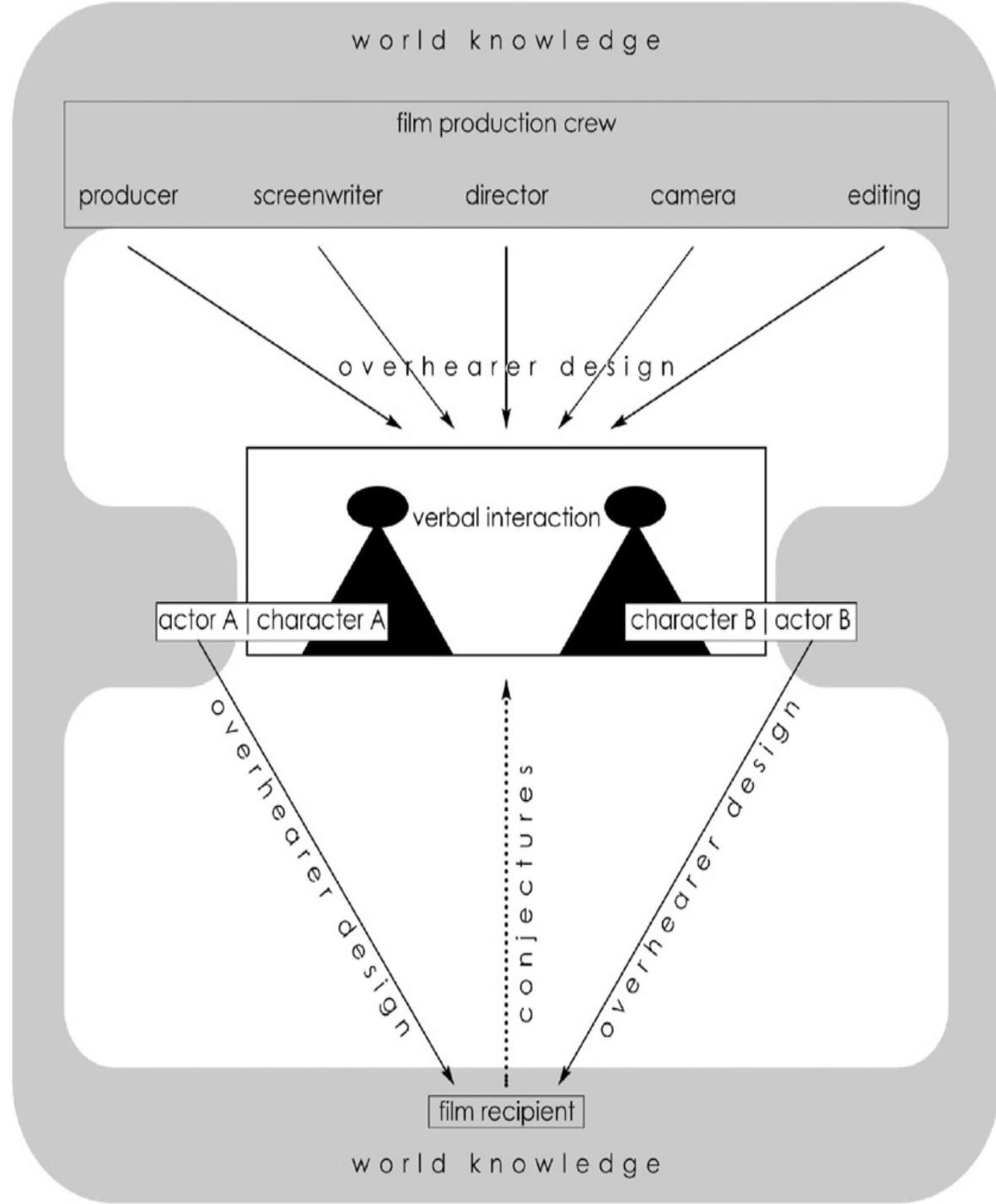
1.b. DOPPIATORI ⇔ **DOPPIATORI**

Interactive participants

2° livello (extradiegetico): comunicazione reale
(comunicazione senza *feedback*)

AUTORI ⇒ **PUBBLICO**

Screen-to-face discourse framework (Bubel 2006, 2008)



Risorse semiotiche: iconiche / verbali

Uscendo dal piano dei dialoghi per entrare nel piano delle immagini (ma rimanendo all'interno della linguistica):

- montaggio come sintassi
- inquadrature come frasi
- immagini come parole
- figure retoriche (metafore, sineddoci) ecc.
(Ejzenštejn, Metz)
- campi, piani, sguardi (vettori) come modalità, ovvero punti di vista e atteggiamenti enunciativi

II

DIALETTO / ITALIANO
LINGUA REALE /
LINGUA FILMATA

Cronologia del dialetto filmico riprodotto (dopo la fase orale e scritta: Raffaelli 1992)

- **1930-1944:**

1. anni della Cines: lievi coloriture locali
2. anni di Freddi: dialettofobia (Luigi Freddi [1895-1977], dal 1934 direttore generale per la cinematografia e dal 1940 presidente e amministratore delegato di Cinecittà)
3. anni di guerra: apertura ai dialetti

- **1945-1983:**

1. dialettalità imitativa
2. dialettalità stereotipata
3. dialettalità espressiva e riflessa

- **anni 80 e oltre:**

1. nuovi comici (Benigni, Nuti, Verdone, Troisi)
2. neo-neorealismo (e ritorno alla presa diretta)
3. plurilinguismo

I quadro: il colore locale

- *Gli uomini, che mascalzoni...* (1932)
- *Darò un milione* (1935)
- *Il signor Max* (1937), M. Camerini
- *Maddalena zero in condotta* (1940) V. De Sica
- *Ore 9: lezioni di chimica* (1941), M. Mattoli
- *Abbasso la miseria* (1945)
- *Abbasso la ricchezza* (1946), G. Righelli
- *Il mio miglior nemico* (2006), C. Verdone
- *Benvenuti al Sud* (2010)
- *Benvenuti al Nord* (2012), L. Miniero
- *Manuale d'amore* (2005, 2007, 2011), G. Veronesi

II quadro: la mimesi

- *1860* (1934), A. Blasetti
- *Paisà* (1946), R. Rossellini

«Come deve parlare un personaggio sullo schermo? Deve simulare la realtà, ed allora sarà ben difficile che un copione preparato a tavolino possa alla fine trasformarsi in un parlato attendibile; oppure sarà un'operazione metaforica, e allora la verosimiglianza non ha più molto senso. Spesso si oscilla fra questi due poli: ci si aspetta la verosimiglianza assoluta, come se il cinema fosse la registrazione di un'intervista sociolinguistica, ma poi, giustamente, ci si ricorda che il cinema è ombre elettriche, è finzione, e quindi parla d'altro» (G.R. Cardona 1985).

Il quadro: la mimesi

«Che linguaggio sceglierà il Cinema, fra i molti che ogni lingua possiede? Il più semplice, il più documentario, il più legato all'esistenza spicciola e quotidiana. Qualunque altro linguaggio più sostenuto, letterario o (come si suol dire) aulico, rischierebbe d'assumere un valore artistico proprio, a tutto scapito della visione filmica, in ibrido e sterile connubio. [...]

Ora, sarebbe tempo che anche il dialoghista cinematografico si associasse con lena e buon diritto a un'opera che si prosegue da più di un secolo, alla quale hanno contribuito e Manzoni e Verga e Pirandello, e a cui lavorano più o meno inconsapevolmente giornalisti e padri di famiglia e uomini della strada: *la creazione di una lingua italiana di tutti i giorni*.

A che punto sta quest'opera collettiva? Un pezzo avanti, mi sembra. Intanto, i rapporti sempre più fitti fra regione e regione hanno creato una specie di fondo linguistico comune, a mezza strada fra lingua e dialetto. [...] Perché questo è il problema del linguaggio cinematografico: il personaggio dello schermo deve parlare come quello che lo spettatore incontra ogni giorno a un angolo di strada, al caffè, in ufficio, in un salotto. Propongo una multa per il primo sceneggiatore che ancora una volta metterà in bocca a un personaggio di film una frase come «Ho detto *loro...*». Vergogna! Sullo schermo si dice, anche al plurale e in barba alla Crusca, «*gli* ho detto», e si resta in ottima compagnia, visto che Manzoni l'ha scritto tante volte» (Milano 1938).

Il quadro: la mimesi

«Manca l'Italia, che pure esiste attorno a noi, ed è fotogenica, come ce lo dimostra quel quadro di Roma che ci dà il *Fu Mattia Pascal* di Marcel L'Herbier, o quella Sicilia, viva e vera come c'è in *1860*, che è una eccezione del nostro cinema. È necessario ritrovare la vita italiana, e non nei libri e nelle antologie [...]. Gli italiani non parlano l'italiano; generalmente parlano un dialetto; e ad ogni modo sempre una lingua che è parlata e non scritta [...]. Il dialoghista [...] deve essere una persona [...] che sappia parlare come gli operai, come gli impiegati e pensare come un grande scrittore, che non abbia paura delle parole [...]. Il più bel film italiano si svolge ancora nelle piazze e nelle vie d'Italia dove la gente parla a crocchi [...]; nei campi dove lavora, e nei caffè [...], dove si riunisce la sera» (Comencini 1938).

III quadro: il dialetto lirico

- *8 1/2* (1963)
- *Amarcord* (1973), F. Fellini
- *L'albero degli zoccoli* (1978), E. Olmi
- P.P. Pasolini

IV quadro: il dialetto simbolico

- A. Sordi
- *La proprietà non è più un furto* (1973), E. Petri
- *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare di agosto* (1974), L. Wertmüller
- *Il padrino* (*The Godfather*, 1972), F.F. Coppola
- *Big Night* (1996), S. Tucci e C. Scott
- *Lilli e il vagabondo* (*Lady and the Tramp*, 1955), W. Disney
- *I cento passi* (2000), M.T. Giordana
- *La città ideale*, 2012, L. Lo Cascio
- M. Troisi

V quadro: la maschera

- *Pane, amore e fantasia* (1953), L. Comencini
- *Poveri, ma belli* (1957), D. Risi:

In *Poveri, ma belli* «l'impasto dialettale è stato abilmente elaborato in modo folcloristico [...] in modo da far risaltare quanto vi è di più tradizionale e di più acquisito nel piccolo mondo dialettale del borgo o del quartiere. Naturalmente però ha qualcosa di popolare, di folcloristicamente popolare ed è quella sua patina di falsa freschezza e di falsa spregiudicatezza che manda in visibilio le folle piccolo-borghesi. È il dialetto che abbassa i popolani a macchietta, nel migliore dei casi a personaggi divertenti e che ha un rivelatore riscontro con certi personaggi dialettali dei programmi regionali della RAI» (Pucci 1956).

La lingua di *Poveri, ma belli* diventa «suggerimento di democraticità linguistica [...], uno strumento espressivo ibrido e composito, ma dotato di notevole duttilità e di un efficace potere unificante» (Spinazzola 1965).

A black and white photograph showing a group of young people at what appears to be a beach or a poolside. In the center, a young man with dark hair, shirtless and wearing light-colored shorts, is looking towards a young woman on his left. The woman has dark hair and is wearing a light-colored bikini. To the right, another young man is partially visible, wearing a dark tank top with a white sailor-style collar. The background is slightly out of focus, showing what might be a building or a structure. The overall scene is candid and captures a moment of social interaction.

Poveri, ma belli, 1957, di Dino Risi

L'inizio del film, trascritto e commentato nelle successive diapositive, si può vedere in:

<https://www.youtube.com/watch?v=ZHD69o2cIfg>

SCENA 1: donna, Alvaro, fratelli di Salvatore 1 e 2, Cecilia, Annamaria, Salvatore, Marisa, Romolo, VFC. Scale, casa di Salvatore e balcone. Interno-esterno, mattina.

1 DONNA: *Giorno/ sor Alvaro//*

2 ALVARO: *Bonanotte//*

3 FRATELLO1: *(aprendo la porta ad Alvaro) È arivato ninnananna//*

4 ALVARO: *(al bambino) A spiritoso! (a Cecilia) Buongiorno// L'avete svegliato?*

5 CECILIA: *È rientrato tardi/ ieri sera// Lo vogliamo/ far dormire un altro po'?*

6 ANNAMARIA: *Almeno/ se dorme/ non fa danno//*

7 ALVARO: *Si... signora Cecilia/ io vi do diecimila lire al mese/ una sull'altra// Ma alle otto/ quel fannullone/ il letto me lo deve lasciar libero// Eh!*

8 CECILIA: *E va bene/ svegliatelo// Ma con le buone maniere// Non lo fate sveglià di soprassalto/ sinnò me sta nervoso tutta la giornata//*

9 ALVARO: *No/ suonategli il Chiaro di luna di Schùberte// Che quello/ è delicato/ poverello//*

(i due bambini entrano nella camera in cui dorme Salvatore)

10 FRATELLO1: *(al fratello 2) Uno/ due/ tre//*

(i due bambini fanno cadere a terra con un calcio il letto di Salvatore, che si sveglia di soprassalto)

11 FRATELLO2: *Sveglia/ Salvatore!*

12 FRATELLO1: *È arivato il signor Alvaro!*

13 SALVATORE: *(tirando una scarpa ai due bambini che scappano) E te lo do io/ il signor Alvaro/ te lo do! Non le bastavo io/ a mamma/ che le volevo tanto bene? Dagli a fà figli// Guarda che disgraziati/ che sono venuti fuori! (*Poveri, ma belli*).*

I “doppiaggismi” di *Poveri, ma belli*

- Dittongo/monottongo («*buongiorno*»);
- laterale palatale/semiconsonante («*L'avete svegliato?*», «*vogliamo*»);
- apocope vocalica/sillabica («*Lo vogliamo far dormire*»; «*deve lasciar libero*»);
- *le* e *gli/je*, forme piene/apocopate, pleonasmii sintattici, *che* polivalente ecc. («*Non le bastavo io, a mamma, che le volevo tanto bene? Dagli a fà figli. Guarda che disgraziati che sono venuti fuori!*»);
- chiusura della *e* protonica in *i* («*se mi danno il turno di giorno voi perdetevi l'inquilino. O ti dovessi credere che io la notte vengo a dormire abbracciato con te?!*»);
- romaneschismi di bandiera come *mo'*, *'sta* e *abó*, mischiati con la solita apocope vocalica *far*, inesistente a Roma («*Mo' ti fai 'sta mesata di sonno! Ti saluto!*»; «*Abó, se ti ricapita nel letto, non gli far male, al grillo, che quello è il grillo di Iolanda*»).

V quadro: la maschera

- «Attenuare negli italiani, e in particolare negli inurbati “senza lingua”, il timore di “parlare male”, e di incoraggiarli quindi a esprimersi comunque, anche in difformità dalla norma» (Raffaelli 2001).
- «State tranquillo, signor maresciallo. Io so' nu buono guaglione, e 'o saccio che idee in testa non ne devo tené» (*Due soldi di speranza*, 1952, R. Castellani).

VI quadro: lo specchio deformante

L'espressionismo linguistico di Totò:

- *Totò a colori* (1952), Steno;
- *Miseria e nobiltà* (1954), M. Mattoli;
- *Totò, Peppino e... la malafemmina* (1956), C. Mastrocinque;
- *Totò contro Maciste* (1962), F. Cerchio.

Tra espressionismo e italiano popolare

“Signorina veniamo noi con questa mia addirvi che scusate se sono poche ma settecento mila lire; noi ci fanno shpecie che questanno c’è stato una grande moria delle vacche come voi ben sapete.: questa moneta servono a che voi vi consolate dai dispiacere che avreta perché dovete lasciare nostro nipote che gli zii che siamo noi medesimo di persona vi mandano questo perché il giovanotto è studente che studia che si deve prendere una laura che deve tenere la testa al solito posto cioè sul collo.;.; salutandovi indistintamente i fratelli Caponi (che siamo noi).” (*Totò a colori*, 1952, Steno: si può vedere in: <https://www.youtube.com/watch?v=9-VrY80K9y8>).

VII quadro: il dialetto iperriflesso e il metalinguaggio

- *Mimì metallurgico ferito nell'onore* (1972)
- *Film d'amore e d'anarchia* (1973)
- *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare di agosto* (1974), L. Wertmüller
- *L'armata Brancaleone* (1966)
- *Brancaleone alle crociate* (1970), M. Monicelli

VIII quadro: il dialetto come macchietta

- Farse di Totò, di Franco Franchi e Ciccio Ingrassia, dei Vanzina, di Neri Parenti ecc.
- *Yuppies - I giovani di successo* (1986), C. Vanzina

IX quadro: usi neogergali del dialetto

- *Ecce bombo* (1978), N. Moretti:
«Silvia, non la Silvia. Fortunatamente mamma siamo a Roma, non a Milano: la Silvia, il Giorgio, il Pannella, il Giovanni. Cacare, non cagare, fica non figa. Queste non sono parolacce, è linguaggio dei giovani. Noi giovani parliamo così».
- *Mignon è partita* (1988)
- *Grande cocomero* (1993)
- *L'albero delle pere* (1998)
- *Lezioni di volo* (2007), F. Archibugi
- *Come te nessuno mai* (1999), G. Muccino
- *Scialla* (2011), F. Bruni
- *Certi bambini* (2004), A. e A. Frazzi

X quadro: l'azzeramento del dialetto atteso

- *Catene* (1949), R. Matarazzo
- *Fame chimica* (2003), A. Bocola e P. Vari
- *Il seme della discordia* (2008), di P. Corsicato

Per riassumere ed esemplificare ancora le caratteristiche dei film considerati

- Varietà (registri)
- Parlato-parlato e parlato-scritto
- Elementi dialettali e gergali interessanti
- Tratti di testualità scritta sotto il parlato

Fenomeni interessanti (da confrontare sempre con le modalità scritta e parlata spontanea): pleonasmi, dislocazioni, *che* polivalente, deittici, segnali discorsivi, usi modali, dialettalismi (parchi), regionalismi e popolarismi. D'altro canto: poche interruzioni, spezzature, sovrapposizioni, perdite di coesione, farfugliamenti e sporcature del parlato più informale. Diversi elementi tipici della lingua scritta.

LUCA: (*al telefono, con marcato accento romanesco*) Ma'! Come stai? Io tutto a posto. Ma dimme 'n po', com'è 'sto Mali? Spacca, ve'? Se, io sto bene, te l'ho detto. Eh?! Se, a scola tutto a posto. Se, se, scialla, a ma', li faccio i compiti. Co Bruno ce sto bene, è simpatico. Sì. L'apparecchio lo metto. A ma', però 'n t'accollà! Dimme quarcosa pure te! Eh?! No, 'n vojo che torni, ma che sta' a di', oh! Sì, va be', me manchi, ma n'è che... eh?! A ma', però nun te sento. Dai, se ribbeccamo. Se. Se, ti vojo bene. Se. Ciao. Ciao. (*Chiude la telefonata e poi si rivolge a un'anziana passante*) Mi' madre. S'accolla 'na cifra (F. Bruni, *Scialla!*, 2011).

ORNELLA: Adesso sai cosa faccio? Non solo non ti perdono, ma io me ne vado da qui! Faccio le valige! E vado fuori dai piedi! Perché se questa casa fosse stata mia, io ti avrei preso per quel gecko che hai in mezzo alle gambe e ti avrei già buttato giù dalla tromba delle scale. Invece, siccome questa stamberga di merda te l'ha comprata quella strega di tua madre, coi soldi della pensione di quel decerebrato di tuo padre, hai capito, allora io da te non voglio niente! Niente, hai capito? Non voglio niente, di tuo! Hai capito? (G. Veronesi, *Manuale d'amore*, 2005).

Vedete/ mentre stavo dentro/ me so' venute in mente tante idee// Il governo dovrebbe fà fà/ alla gente/ la galera obbligatoria// Come 'l servizio militare// Hm/ eh già! Un po' perché/ tutti quanti/ 'n'annetto almeno ce lo meritiamo// E un po' perché lì dentro/ te se rischiarano le idee// Così io/ lì/ me so' accorta che so' solamente una come voi// Una ch'ha passato la vita a mette assieme il pranzo co la cena/ a combatte co le finestre senza vetri/ co l'umidità/ co tutti i guai che sapete meglio de me// E anche se/ come dite voi/ è merito mio/ se cj abbiamo 'na casa/ che manco ce sognavamo d'avercela/ ho capito che questo non è el sistema/ pe fà l'onorevole// Per quello che me riguarda/ poi/ me so accorta che/ per fà la politica/ la famiglia m'andava per aria// E io ai regazzini miei ce tengo! Io me li vojo tirà su come me pare! E poi/ anche senza diventà onorevole/ cj ho da fa tanta de quea politica/ a casa! Fra 'n marito/ i guai/ i regazzini... Certe discussioni/ che a la cammera manco se le sognano! Io so sicura/ che non rimpiangerete se lascio il posto a qualcuno più bravo/ più preparato de me// A qualcuno che ve possa veramente/ aiutà! A qualcuno che co più calma/ co più sistema/ non se lascerà fregà// Perciò... perciò ve dico addio! Ve saluto! Però/ quando me chiamerete pe baccajà/ sarò sempre pronta/ perché/ questa è l'unica cosa/ che me viè naturale// Così er partito nostro non se sciojerà/ no! Ma manco ala cammera/ andrà// Resterà fra noi/ baccajeremo in famiglia// Così saremo tutti quanti onorevoli// Ma onorevoli sul serio/ però! (L. Zampa, *L'onorevole Angelina*, 1947).

Le tre scene appena trascritte possono essere viste in:

- *Scialla!:*

<https://www.youtube.com/watch?v=-zhXUg7drTk>

- *Manuale d'amore:*

<https://www.youtube.com/watch?v=44w-xcr4oZw>

- *L'onorevole Angelina:*

<https://www.youtube.com/watch?v=kSiRL2XilbI&feature=youtu.be>

Spunti didattici sui film commentati

- Problemi di trascrizione: soltanto trascrivendo il parlato ci si rende conto delle sue peculiarità rispetto allo scritto. Inoltre, i criteri di trascrizione influenzano sempre i risultati dell'analisi.
- *Poveri, ma belli*: riconoscere i tratti romaneschi e quelli antiromaneschi. Sintassi: dislocazioni, *che* polivalente ecc.
- *Scialla!*: funzione metalinguistica, etimologia e uso del gergo come motivazione (anche con spunti ludici, perché no?) all'apprendimento: individuazione dei gergalismi (*Slangopedia*) e loro definizione/parafrasi in italiano.
- *Manuale d'amore*: riconoscimento dei tratti argomentativi (segnali discorsivi, causali, ipotetiche, concessive, strutture bimembri); analisi del periodo; riconoscimento dei lessemi più ricercati (*stamberga*, *decerebrato*) e delle metafore (*geco*).
- *L'onorevole Angelina*: come sopra. In più, commentare la funzione del futuro (temporale/modale, scritto/parlato).

FILM DIALETTALI INTERESSANTI I

SICILIA E CALABRIA:

- *La terra trema*, 1948, di Luchino Visconti
- *Salvatore Giuliano*, 1962, di Francesco Rosi
- *Quant'è bello lu murire acciso*, 1976, di Ennio Lorenzini
- *Mery per sempre*, 1989 e *Ragazzi fuori*, 1990, di Marco Risi
- *Le buttane*, 1994, di Aurelio Grimaldi
- *Respiro*, 2002, *Nuovomondo*, 2006, *Terraferma*, 2011 di Emanuele Crialese

NAPOLI:

- *Immacolata e Concetta, l'altra gelosia*, 1980, di Salvatore Piscicelli
- *Libera*, 1993 e *I buchi neri*, 1995, di Pappi Corsicato
- *L'amore molesto*, 1995, di Mario Martone
- *Certi bambini*, 2004, di Andrea e Antonio Frazzi
- *Gomorra*, 2008, di Matteo Garrone

FILM DIALETTALI INTERESSANTI II

ROMA:

- *Amore tossico*, 1984 e *L'odore della notte*, 1998, di Claudio Caligari
- *Ultrà*, 1991, di Ricky Tognazzi

IL NORD:

- *Vermisàt*, 1974, di Mario Brenta
- *L'albero degli zoccoli*, 1978, di Ermanno Olmi
- *Atsalút päder*, 1979, di Paolo Cavara
- *Maria Zef*, 1981, di Vittorio Cottafavi

PUGLIA:

- *La stazione*, 1990 e *La terra*, 2006, di Sergio Rubini
- *Pizzicata*, 1996, *Sangue vivo*, 2000 e, più italianizzato, *Il miracolo*, 2003, di Edoardo Winspeare
- *Lacapagira*, 2000 e *Mio cognato*, 2003, di Alessandro Piva

III

CINEMA E LETTERATURA: CONFRONTI, DIFFERENZE E PECULIARITÀ

Rapporti tra letteratura e cinema

- a) La letteratura nel cinema.
- b) Il cinema nella letteratura.
- c) Il cinema tratto dalla letteratura, secondo quattro possibili modalità di traduzione intersemiotica o intermediale (anche in base alle attese del pubblico):
 - I) mimèsi o fedeltà pressoché totale (*source oriented*);
 - II) riduzione-adattamento;
 - III) radicale manipolazione;
 - IV) parodia [in II, III e IV il cambiamento del sistema valoriale e dei *frames* del prototesto (testo di partenza) nel metatesto (testo di arrivo) produce più una riscrittura – *target oriented* – che una traduzione intersemiotica o intermediale].
- d) La letteratura tratta dal cinema.

FONTI LETTERARIE**FILM**

S. Benelli, *La cena delle beffe* (1909), Milano, Treves, 1918.

La cena delle beffe, 1942, regia di A. Blasetti, sceneggiatura di R. Castellani, A. Blasetti.

L. Bartolini, *Ladri di biciclette* (1946-1948), Milano, Longanesi, 1984.

Ladri di biciclette, 1948, regia di V. De Sica, sceneggiatura di V. De Sica, C. Zavattini, O. Biancoli, S. Cecchi D'Amico, A. Franci, G. Gherardi, G. Guerrieri.

C. Pavese, *Tra donne sole* (1949), in Id., *La bella estate*, Torino-Novara, Mondadori-De Agostini, 1992, pp. 215-330.

Le amiche, 1955, regia di M. Antonioni, sceneggiatura di M. Antonioni, S. Cecchi D'Amico, A. de Céspedes.

G. D'Annunzio, *L'innocente* (1892), Milano, Mondadori, 1992.

L'innocente, 1976, regia di L. Visconti, sceneggiatura di S. Cecchi D'amico, E. Medioli, L. Visconti.

I. U. Tarchetti, *Fosca* (1869), Milano, Mursia, 1989.

Passione d'amore, 1981, regia di E. Scola, sceneggiatura di E. Scola, R. Maccari.

C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio* (1880-1883), Milano, Mondadori, 1990.

Pinocchio, 2002, regia di R. Benigni, sceneggiatura di R. Benigni, V. Cerami.

Funzione divulgativa del cinema

- Il cinema come corrispettivo della «biblioteca dell'italiano medio» (Brunetta 1977).
- «Oramai non esistono più nella letteratura pagine ingiallite e nella natura cose morte, poiché il cinematografo le anima e le fa rivivere, assicurando loro una esistenza eterna» («Il giornale d'Italia», 1900).
- «Non tralasciate di portare i vostri bambini a questo spettacolo istruttivo» (tipico lancio di film dei primi del '900).



I PROMESSI SPOSI diretto da
M. CAMERINI

- *I promessi sposi*, 1908, di Mario Morais, prodotto dalla L. Comerio e C. di Milano;
- *L'innominato*, 1909, di Mario Caserini, Cines;
- *I promessi sposi*, 1911, riduzione di Lucio D'Ambra, regia di Ugo Falena, Film d'Arte Italiana;
- *I promessi sposi*, di Eleuterio Rodolfi, Società Anonima Ambrosio, 1913;
- *I promessi sposi*, di Ubaldo Maria Del Colle e Ernesto M. Pasquali, 1913;
- *I promessi sposi*, di Mario Bonnard, Bonnard-Film, in due episodi (sonorizzati nel 1940), 1922;
- *I promessi sposi*, di Mario Camerini, 1941;
- *I promessi sposi*, di Mario Maffei, 1964;
- *I promessi sposi*, 1967, di Sandro Bolchi;
- *I promessi sposi*, di Salvatore Nocita, 1989;
- *Renzo e Lucia*, di Francesca Archibugi, 2001.

RIZZOLI FILM presenta



un film di **LUCHINO VISCONTI**

GIANCARLO GIANNINI / **LAURA ANTONELLI**

L'INNOCENTE

e con **JENNIFER O'NEILL** nel ruolo di Teresa Raffo

regia di **LUCHINO VISCONTI**

RIZZOLI FILM presenta LUCHINO VISCONTI - GIANCARLO GIANNINI - LAURA ANTONELLI - L'INNOCENTE - JENNIFER O'NEILL regia di LUCHINO VISCONTI
DIDER HAU DEPN-MARIE DU BOIS-ROBERTA PALADINI-CLAUDE MANN-MARC POREL-JENNIFER O'NEILL
ENRICO MEDIOLI, LUCHINO VISCONTI - PIERO TOSI - MARIO GARBUGLIA - PASQUALINO DE SANTIS - FRANCO MANNINO
RINA MORELLI - MASSIMO GIBOTTI
SUSO CECCHI DAMICO
GIOVANNI BERTOLUCCI
GABRIELLA D'AMICO
L'INNOCENTE



ROMANZO

TULLIO: Canti? Ti vestivi per uscire?

GIULIANA: Sì.

T.: Qual è, ora, il tuo profumo?

G.: *Crab-apple*.

T.: Mi piace. Com'è bella l'aria che tu cantavi **dianzi!**

G.: Tanto bella!

T.: Tu ti vestivi per uscire. Séguita dunque.

G.: Non ho da mettermi che la giacca e il cappello. Che ora è?

T.: Manca un quarto alle undici.

G.: Ah, già così tardi? **Abbi pazienza**, Tullio. Mettimi questo spillo qui, nel velo. Permetti... un momento.

T.: [leggendo la dedica del **Segreto** di Filippo Arborio] "A voi, Giuliana Hermil, TURRIS EBURNEA, indegnamente offro. F. **Arborio**. Ognissanti '85".

G.: Che guardi?

T.: Conosci Filippo Arborio?

G.: Sì. Mi fu presentato in casa Monterisi. E' venuto anche qualche volta qui, ma non ha avuto occasione d'incontrarti. E' assai più semplice dei suoi libri. Hai letto **Il Segreto**?

T.: Sì, l'ho già letto.

G.: T'è piaciuto?

T.: No, è mediocre.

G.: Io vado. A rivederci.

FILM

TULLIO: Eri tu che cantavi?

GIULIANA: Sì//

T: Esci?

G.: Sì/ esco//

T.: Dove vai?

G.: All'asta di Dicas// Non riesco ad appuntare il velo// Mi aiuti/ per favore?

T.: Hai un nuovo profumo// Che cos'è?

G.: Crab-apple// **Un profumo inglese//**

T.: [leggendo la dedica della **Fiamma** di Filippo D'Arborio] La Fiamma// "A Giuliana Hermil/ turris eburnea/ indegnamente offro// Filippo **D'Arborio**"//

G.: Tu non esci?

T.: Conosci D'Arborio?

G.: Sì//

T.: Non lo sapevo// Quando/ l'hai conosciuto?

G.: Da tuo fratello/ quand'era qui// L'hai letto?

T.: Sì// Ho sfogliato qualche pagina/ qua e là al circolo// Uno scrittore mediocre// Non sei d'accordo?

G.: No//

T.: **Ha uno stile così aulico/ enfatico// Al punto di essere insopportabile//**

G.: **Come puoi dire una cosa simile? Ha uno stile/ straordinario/ quello che m'incanta// È come una musica// Non puoi/ giudicare un artista/ una persona come lui/ per aver sfogliato/ qua e là il suo libro/ al circolo//**

T.: **Te la prendi a cuore// Sarà quel grande scrittore che tu dici ma... è un maleducato// Questo almeno me lo consentirai// La dedica che ti ha scritto/ non solo/ è enfatica/ ma è anche inopportuna/ se si pensa/ che è rivolta a una signora incontrata/ una sola volta//**

G.: **L'ho rivisto altre volte// Dopo la sera in cui l'ho conosciuto da Federico//**

T.: **Ah! Prendi la carrozza?**

G.: **No/ preferisco fare due passi// Ci vediamo più tardi//**

UFA VIDEO

The film that inspired the
legendary Southwestern Jung musical
series starring PATTI PATTISON

PASSIONE *d'amore*

A FILM BY ETTORE SCOLA

"A Wise and
Stunning Film"

Jack Kroll
NEWSWEEK

"A Legendary
Romantic Tale"

David Denby
NEW YORK
MAGAZINE



An Italian Film

From Italy

Passione d'amore, 1981, di E. Scola (da I.U. Tarchetti, Fosca, 1869)

ROMANZO

«Voi sapete» io dissi per tenermi da capo sulle generali «che Rousseau, così virtuoso nei suoi libri, ha esposto cinque figliuoli alla **ruota di Parigi?**»

FILM

Lei sa che Rousseau/ così virtuoso nei suoi libri/ ha lasciato esporre ben cinque suoi figli/ alla **ruota dei trovatelli? a Parigi//**

ROMANZO

«[...] dirò io una parola a mio cugino. Dipenderà tutto da lui. Scommetto che avrete bisogno della opera mia.»

«Signora! [...] non comprendo le intenzioni che vi consigliano a farmi questa offerta [...].»

«Rifiutereste perfino la mia mediazione?»

«Non vi avrei creduta capace di offrirmela!»

«Siete geloso della mia dignità! Ciò mi piace.»

FILM

FOSCA: Potrei fargliela negare [la licenza]// Parlerò io/ a mio cugino//

GIORGIO: Signora/ sia più gelosa/ della sua dignità! Non offenda il suo amor proprio!

FOSCA: Ognuno si ama come più gli aggrada//.

ROMANZO

«Ah! E la stimate?»

«La stima è una condizione dell'amore.»

FILM

FOSCA: E lei la stima?!

GIORGIO: Sì// E poi la stima/ non è una condizione dell'amore!

Pinocchio



regia di Roberto Benigni

ROMANZO

«Di studiare non ne ho **punto** voglia» [...].

«Povero grullerello! Ma non sai che, facendo così, diventerai da grande un bellissimo somaro e che tutti **si piglieranno gioco** di te?»

FILM

Di studiare non ne ho **punta** voglia! non mi piace! [...]

Povero grullerello! Sappi che così facendo/ diventerai un bellissimo somaro// E tutti **rideranno** di te.

ROMANZO

«E se non ti **garba** di andare a scuola, perché non impari almeno un mestiere, tanto da guadagnarti onestamente un pezzo di pane?»

FILM

Ma se non **vuoi** andare a scuola/ almeno vai a lavorare!

ROMANZO

«Per tua regola, [...] tutti quelli che fanno **codesto** mestiere finiscono quasi sempre allo spedale o in prigione».

FILM

Per tua regola/ caro Pinocchio/ quelli che fanno come te/ finiscono sempre o in prigione/ o all'ospedale!

ROMANZO

«Rispettabile pubblico, cavalieri e dame! L'umile sottoscritto essendo di passaggio per questa illustre **metropolitana**, ho voluto **procrearmi** l'onore nonché il piacere di presentare a questo intelligente e cospicuo uditorio un celebre ciuchino, che ebbe già l'onore di ballare al cospetto di Sua Maestà l'Imperatore di tutte le Corti principali d'Europa.

“E col **ringraziandoli**, aiutateci della vostra animatrice presenza e compatiteci!”

Questo discorso fu accolto da molte risate e da molti applausi: ma gli applausi raddoppiarono e diventarono una specie di uragano alla comparsa del ciuchino Pinocchio in mezzo al Circo. Egli era tutto agghindato a festa. Aveva una briglia nuova di pelle lustra, con fibbie e borchie d'ottone; due camelie bianche agli orecchi; la criniera divisa in tanti riccioli legati con fiocchetti d'argento attraverso alla vita, e la coda tutta intrecciata con nastri di velluto amaranto e celeste. Era, insomma, un ciuchino da innamorare!

Il direttore, nel presentarlo al pubblico, aggiunse queste parole:

“Miei rispettabili auditori! Non starò qui a farvi **menzogne** delle grandi difficoltà da me **soppressate** per comprendere e soggiogare questo mammifero, mentre pascolava liberamente di montagna in montagna nelle pianure della zona torrida.

Osservate, vi prego, quanta **selvaggina** trasudi dà suoi occhi, conciossiaché essendo riusciti **vanitosi** tutti i mezzi per addomesticarlo al vivere dei quadrupedi civili, ho dovuto più volte ricorrere all'affabile dialetto della frusta. Ma ogni mia gentilezza invece di farmi da lui benvolere, me ne ha maggiormente cattivato l'animo. Io però, seguendo il sistema di Galles, trovai nel suo cranio una piccola **cartagine** ossea che la stessa Facoltà **Medicea** di Parigi riconobbe essere quello il bulbo rigeneratore dei capelli e della danza pirrica. E per questo io lo volli ammaestrare nel ballo nonché nei relativi salti dei cerchi e delle botti foderate di foglio. Ammiratelo, e poi giudicatelo! Prima però di prendere **cognato** da voi, permettete, o signori, che io v'inviti al **diurno** spettacolo di domani sera: ma nell'**apoteosi** che il tempo piovoso minacciasse acqua, allora lo spettacolo invece di domani sera, sarà **posticipato** a domattina, alle ore undici **antimeridiane del pomeriggio**».

FILM

«Osservate/ vi prego/ quanta selvaggina trasuda da questo mammifero»; «Prometto che domani imparo la grammatica e il galateo a questo peloso mammifero zoccolato»

Verga e il cinema

- Film tratti da Verga
 - *Cavalleria rusticana* (1910, Emile Chautard o Raymond Agnal)
 - * *Cavalleria rusticana* (1916, Ugo Falena)
 - *Cavalleria rusticana* (1916, Ubaldo Maria Del Colle)
 - * *Tigre reale* (1916, Giovanni Pastrone/Piero Fosco)
 - * *Caccia al lupo* (1917, Giuseppe Sterni)
 - * *Storia di una capinera* (1917, Giuseppe Sterni)
 - *Una peccatrice* (1918, Giulio Antamoro)
 - *Eva* (1919, Ivo Illuminati)
 - *Il marito di Elena* (1921, Riccardo Cassano)
 - * *Caccia alla volpe*
 - * *Storie e leggende* (tratto da *Storie del castello di Trezza*)
- Film (soggetti e didascalie) scritti da Verga, talora mai realizzati: *
- Movimenti nati sulla base della rivalutazione di Verga: Neorealismo
- Il laboratorio linguistico de *La terra trema* (1948, Luchino Visconti)
- Traduzione intersemiotica o transcodificazione: *La lupa* da novella (1880) a libretto (1891-1896), dramma (1896), film di Alberto Lattuada (1953), film di Gabriele Lavia (1996)
- Verga e la simulazione del parlato

Bibliografia su Verga e il cinema

- Mario Alicata e Giuseppe De Santis, *Verità e poesia: Verga e il cinema italiano* («Cinema», 127, 1941), in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Letteratura e cinema*, Bologna, Zanichelli, 1976, pp. 61–65.
- Mario Alicata e Giuseppe De Santis, *Ancora di Verga e del cinema italiano*, in «Cinema», 130, 1941.
- Nino Genovese e Sebastiano Gesù (a cura di), *La Sicilia e il cinema*, Catania, Maimone, 1993.
- Nino Genovese e Sebastiano Gesù (a cura di), *E venne il Cinematografo. Le origini del cinema in Sicilia*, Catania, Maimone, 1995.
- Nino Genovese e Sebastiano Gesù (a cura di), *Verga e il cinema*, Catania, Maimone, 1996.
- Franco La Magna, *Lo schermo trema. Letteratura siciliana e cinema*, Reggio Calabria, Città del Sole, 2010.
- Lino Micciché (a cura di), *La terra trema di Luchino Visconti. Analisi di un capolavoro*, Torino-Roma, Associazione Philip Morris Progetto Cinema-Centro Sperimentale di Cinematografia-Cineteca Nazionale-Lindau, 1994.
- Fabio Rossi, *Il linguaggio cinematografico*, Roma, Aracne, 2006.
- Stefano Telve, *Scrivere per la musica, scrivere per il teatro: la doppia riduzione della Lupa di Verga*, in «Studi linguistici italiani», XXX 2004, 1, pp. 51-84.

IV

DOPPIAGGIO: L'ITALIANO A CONFRONTO CON LE ALTRE LINGUE

- *Source oriented translation* = traduzione filologica o estraniante, prediletta dalla letteratura non di consumo: mancato adattamento dei *frames*. *Foreignization*
- *Target oriented translation* = traduzione naturalizzante o addomesticata o etnocentrica, prediletta dai *media* e dalla letteratura di consumo: adattamento dei *frames*. *Domestication*

“La traduzione non è mai un processo che riguarda soltanto la lingua, intesa come sistema di significazione attraverso le parole, ma è sempre e comunque una traduzione culturale” (Galassi 2005).

Ovvero: ogni traduzione è intersemiotica (vedi scena di proposta di matrimonio nel *Padrino*), perché quantomeno induce a guardare le immagini (gesti, mimica, ambiente ecc.) e a leggere le informazioni secondo un diverso sistema valoriale (dispositivo e discorso secondo Foucault: insieme di sedimenti storico-geografici e socioculturali che determinano la comunicazione).

“La pratica del doppiaggio st[a] sviluppando, nel senso della naturalezza e dell’essenzialità ritmica, la recitazione teatrale. St[a] debellando, insomma, il vecchio *birignao* e sostituendo al vezzo di ‘recitare’ la più precisa e concreta abitudine di ‘parlare’” (Briareo [G. Debenedetti] 1937: 155).

Innalzamento diafasico, pratiche di glossa, adattamento dei *frames*

- **innalzamento diafasico:** “I can’t, I can’t. What are you trying to do?” → “Non posso, non ce la faccio, vuoi dirmi qual è il tuo scopo?” (*Dopo l’uomo ombra*, 1936, di W.S. Van Dyke)
- **eliminazione del dato poco familiare:** “She took the bus to the parking lot on K Street where her car was” → “Prende l’autobus che la porta fino al parcheggio dove aveva lasciato la macchina” (*Presunto colpevole*, 1987, di P. Yates)
- **esplicitazione:** “Capital punishment is not an option in the district of Columbia” → “La pena capitale non è in vigore nello stato di Washington D.C.” (*ibid.*)
- “Maybe if I was like that movie kid, *Haley Joel Osment* I could pay her that much” → “Se fossi stato un ragazzino prodigio tipo quello del Sesto Senso avrei potuto pagarla” (*About a Boy*, 2002, di P. e C. Weitz)
- “Bettina, you ever been to the opera? [...] You’re going to the Met?” → “Bettina, tu ci sei mai stata all’opera? [...] Vuoi dire a teatro, a sentire la lirica? No, mai” (*Stregata dalla luna*, 1987, di N. Jewson)
- **sostituzione del dato ignoto col noto:** “Did you watch the Brady Bunch?” → “Lo guardavi l’Ufo Robot?” (*Kramer contro Kramer*, 1979, di R. Benton)
- “All work and no play makes Jack a dull boy” → “Il mattino ha l’oro in bocca” (*Shining*, 1980, di S. Kubrick)
- “Am I running a bed and breakfast?” → “Insomma ma che cos’è? La casa delle bambole?” (*E alla fine arriva Polly*, 2004, di J. Hamburg)

- “When it comes to relationship, I’m the winner of the August Strindberg Award” → “Quando si tratta di rapporti con le donne io sono il vincitore del premio Sigmund Freud” (*Manhattan*, 1979, di Woody Allen)
- “This is shaping up like a Noel Coward play. Somebody should go make Martinis” → “Sta diventando un film commedia anni ’50. Qualcuno dovrebbe cominciare a servire dei Martini” (*ibid.*)
- **scioglimento di acronimi:** “It’s faster than BQE” → “È più veloce della Brooklin express” (*The Terminal*, 2004, di S. Spielberg)
- “I need information on CBP Officer Torres” → “Io voglio informazioni sull’agente Torres” (*The Terminal*, 2004, di S. Spielberg)
- “She was a senior delegate at the Model UN” → “Faceva la delegata all’ONU scolastica” (*...E alla fine arriva Polly*, 2004, di J. Hamburg)

Principali caratteristiche dell'adattamento per il doppiaggio

- attenuazione delle varietà diatopiche, diafasiche e diastratiche presenti nell'originale
- eliminazione, spostamento o riduzione dei gergalismi
- impossibilità d'usare dialettalismi lessicali o morfosintattici quali corrispondenti dei gergalismi
- impossibilità d'usare regionalismi fonetici (oppure loro utilizzazione parca, stereotipata e spesso imprecisa) quali corrispondenti di varietà diastratiche
- politezza della dizione
- riduzione o spostamento degli errori grammaticali e dei giochi di parole
- tendenza all'innalzamento diafasico rispetto all'originale
- eliminazione dei termini e dei nomi propri meno comprensibili, o utilizzazione di altri nomi italiani, o adozione di pratiche di glossa: *domestication*
- sostituzione dei termini più generici (*cosa, fatto, fare*) e delle ripetizioni
- normalizzazione sintattica (doppia negazione ed errori verbali in *Nata ieri*)
- uso costante di doppiaggismi invalsi nella tradizione: *amico, sgualdrina, pupa, bambola, già (yeah)*, abuso del *Tu* e del *Voi* ecc.

Uso stereotipato di calchi e falsi amici, propagatisi anche nei film italiani

- *dannato, dannazione e dannatamente* (*damn, damned*; oggi perlopiù *fottuto: fucking*) invece di *maledetto, maledizione e maledettamente*
- *ehi, amico (ehi, man)* invece di *sentì, bello*
- abuso di interiezioni tipicamente angloamericane (*ehi, uau, iuhù* ecc.) in luogo di altre propriamente italiane (*oh, ah, e vai!* ecc.)
- *assolutamente (absolutely)* usato come avv. negativo
- *bastardo (bastard)* invece di altri insulti più comunemente italiani
- *dacci un taglio (cut it out)* invece di *smettila o piantala o finiscila*
- *esatto (exactly)* invece di *sì, hai ragione, sono d'accordo* ecc.
- *non c'è problema (no problem)* e sim. (*dov'è il problema, è un tuo problema, ecc.*) invece di *va bene*
- *sono fiero di (I'm proud of)* invece di *sono orgoglioso, mi fa piacere* ecc.
- *tranquilli! (be quiet!)* invece di *zitti!, silenzio!, state buoni, calmi, zitti* ecc.
- *bene (well)* ad apertura d'enunciato in luogo di altri segnali discorsivi più tipicamente italiani (*ecco, veramente, dunque, beh, ehm* ecc.)
- *prego (please)* invece di *per favore*
- *celebrare (to celebrate)* invece di *festeggiare*
- *dipartimento (department)* invece di *ministero*
- *realizzare (to realize)* invece di *accorgersi, rendersi conto di*
- *essere in condizione di fare (to be in condition to do)* anziché *potere, essere in grado*
- *posso aiutarla? (can I help you?)* invece di *desidera?*
- *suggerione (suggestion)* invece di *suggerimento*
- *sì (yes)* invece di *pronto* nelle risposte telefoniche e di *eccomi, dica* ecc. nelle altre risposte
- *sicuro (sure)* invece di *certo*
- *l'hai detto (you said it)* invece di *proprio così*
- *lo voglio (I do)* invece di *sì* nelle scene di matrimonio
- *chiamami Maria (call me Mary)* o *chiamami per nome* in luogo di *diamoci del tu*
- *ah ah* invece di *sì, d'accordo* ecc.
- *vuoi? (will you?)* nelle question tag
- abuso di *ti voglio bene (I love you)*, a conclusione di una telefonata o di un incontro, invece di *ti abbraccio, ti aspetto* ecc.

Italianizzazione dei dialettalismi
del *Padrino* dalla versione originale
a quella doppiata

sciumi → fiume

scantari → fare paura

sparagnari → lasciare

La trasposizione dei titoli filmici

Ovvero

Lo sfrenato adattamento socioculturale

- *Les Quatre-cent coups*, 1959, di F. Truffaut → *I quattrocento colpi*
- *La Chèvre*, 1981, di F. Veber → *La capra*
- *The Big Heat*, 1953, di F. Lang → *Il grande caldo*
- *The Nanny*, 1965, di S. Holt → *Nanny la governante*
- *Women in Love*, 1969, di K. Russel → *Donne in amore*
- *Dressed to Kill*, 1980, di B. De Palma → *Vestito per uccidere*
- *Vertigo*, 1958, di A. Hitchcock → *La donna che visse due volte*
- *La Fiancée du pirate*, 1970, di N. Kaplan → *Alla bella Serafina piaceva far l'amore sera e mattina*
- *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, 2004, di M. Gondry → *Se mi lasci ti cancello*

Riferimenti bibliografici minimi sull'italiano del cinema

- P. Diadori, P. Micheli, *Cinema e didattica dell'italiano L2*, Perugia, Guerra, 2010.
- J. Eynaud, *Ciak, si legge!*, Firenze, Cesati, 2002.
- S. Raffaelli, *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano*, Firenze, Le Lettere, 1992.
- S. Raffaelli, *L'italiano nel cinema muto*, Firenze, Cesati, 2003.
- S. Raffaelli, *Lessico cinematografico*, in *Enciclopedia del cinema*, III, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2003, pp. 523-526.
- F. Rossi, *Le parole dello schermo. Analisi linguistica del parlato di sei film dal 1948 al 1957*, Roma, Bulzoni, 1999.
- F. Rossi, *La lingua in gioco. Da Totò a lezione di retorica*, prefazione di Tullio De Mauro, Roma, Bulzoni, 2002.
- F. Rossi, *Il linguaggio cinematografico*, Roma, Aracne, 2006.
- F. Rossi, *La traduzione dei titoli dei film: adattamento o riscrittura?*, in «Lingua Italiana d'Oggi», III 2006, pp. 271-305.
- F. Rossi, *Lingua italiana e cinema*, Roma, Carocci, 2007.
- F. Rossi, *La lingua adattata*, in *La lingua invisibile. Aspetti teorici e tecnici del doppiaggio in Italia*, a cura di Giuseppe Massara, Roma, Nuova Editrice Universitaria, 2007, pp. 87-106.
- F. Rossi, *Hollywood Italian: l'italiano all'estero ritratto dal cinema statunitense. Rilievi linguistici*, in *Migrazione e identità culturali*, a cura di Stefania Taviano, Messina, Mesogea, 2008, pp. 107-121.

Riferimenti bibliografici minimi sulla semiotica del cinema

- J. D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999.
- C. Bubel, *Film audiences as overhearers*, in «Journal of Pragmatics», 2008, 40, pp. 55-71.
- F. Casetti, F. di Chio, *Analisi del film*, Milano, Strumenti Bompiani, 1990.
- M. Chion, *La voce nel cinema*, Parma, Pratiche, 1991.
- A. Kassabian, *Hearing film: tracking identifications in contemporary Hollywood film music*, New York etc., Routledge, 2001.
- S. Kozloff, *Overhearing Film Dialogue*, Berkley ecc., University of California Press, 2000.
- G. Kress e T. van Leeuwen, *Reading Images. The Grammar of Visual Design*, London/New York, Routledge, 1996.
- L. Manovich, *Il linguaggio dei nuovi media*, Milano, Olivares, 2002.
- R. Piazza, M. Bednarek e F. Rossi (eds.), *Telecinematic Discourse. Approaches to the Language of Films and Television Series*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 2011.
- D. N. Rodowick, *Il cinema nell'era del virtuale*, Milano, Olivares, 2008.
- R. Simone, *La terza fase. Forme di sapere che stiamo perdendo*, Roma-Bari, Laterza, 2000.
- F. Zecca, *Cinema e intermedialità. Modelli di traduzione*, Udine, Forum, 2013.

Grazie

