

LE CANZONI DEL RINASCIMENTO DISNEY E I RIDOPPIAGGI DEI LIVE-ACTION: UN'ANALISI COMPARATA DI TRE CASI-STUDIO.

*Luca Bertoloni*¹

1. INTRODUZIONE

Negli ultimi decenni la linguistica italiana ha mostrato un discreto interesse nei confronti della *popular music* e della sua unità narrativa minima, la forma-canzone: a partire da alcune osservazioni pionieristiche di Tullio De Mauro e Fernando Bandini², infatti, le parole delle canzoni italiane sono state poste sempre più sotto i ferri del mestiere dei linguisti che, contestualizzandole all'interno dell'italiano della comunicazione (Antonelli, 2016: 137-143), hanno così preso parte, attraverso uno sguardo settoriale ed analitico circoscritto al proprio terreno di pertinenza epistemologica, ad una serie di percorsi di ricerca più ampi, di carattere interdisciplinare³, che hanno cercato di cogliere – nella sua complessità – la natura pluridimensionale di oggetti intermediali⁴ come sono, in effetti, quelli canzonettistici (Bertoloni, 2020).

L'interesse nei confronti dell'italiano della canzone, grazie al quale sono stati realizzati sia diversi volumi monografici, sia contributi circoscritti a singoli (cant)autori o album⁵, si è sviluppato in parallelo – seppur, forse, con un lieve ritardo – a nuovi filoni più mediali e interdiamesici della ricerca linguistica, dedicati all'analisi del rapporto tra italiano e media (film, serie tv, programmi televisivi e pagine web)⁶. Questo breve contributo nasce proprio dall'incontro tra due di questi filoni: gli studi sull'italiano della canzone e quelli sull'italiano

¹ Università degli studi di Pavia, <https://orcid.org/0000-0002-0920-6764>; <https://ror.org/00s6t1f81>

Per questo saggio, vorrei ringraziare in particolare Mirko Volpi, Pietro Benzoni e Giuseppe Antonelli, per avermi guidato, con i loro preziosi insegnamenti, nel campo dell'analisi linguistica e della storia della lingua italiana; un grazie ai ragazzi del gruppo dei Laboratori teatrali dell'Oratorio S. Maria di Caravaggio, Pavia, soprattutto a Francesca, Samuele, Davide, Riccardo e Simone, che con i loro (anzi, i nostri) spettacoli hanno acceso in me il desiderio di studiare i classici Disney; infine, un grazie ad Arianna, che condivide con me non solo la passione per la Disney, ma anche l'amore per lo studio, e soprattutto la vita di tutti i giorni.

² Questi due saggi sono raccolti in Coveri, 1996: 27-44.

³ Si veda la prospettiva metodologica teorizzata in Dalmonte, 1996: 10-12, elaborata in un decennio particolarmente fervido di interesse da parte degli studi umanistici nei confronti della forma-canzone, nello specifico in Italia.

⁴ Per oggetti intermediali si intendono quegli oggetti che non sono dotati di un proprio medium, ma possono adattarsi a più media.

⁵ Per quanto riguarda le monografie, si segnalano almeno, tra le più recenti, Antonelli, 2010, Zuliani, 2018 e Coveri, Diadori, 2020; tra gli studi circoscritti a singoli casi, si segnalano i volumi collettivi Borgna, Serianni, 1994, Scrausi, 1996 e Ciabattoni, 2016 (di stampo più letterario), e – mi si permetta – i più recenti Bertoloni, 2021a e 2022, dedicati rispettivamente a due album di un cantautore, Claudio Baglioni).

⁶ Per quanto concerne l'ambito cinematografico, oggetto di questo saggio, è necessario ricordare almeno le monografie Pavesi, 2005, Rossi, 2006 e Patota, Rossi, 2017; per una panoramica più generale intorno alla lingua dei media, si rimanda al recente Piotti, Prada, 2020.

del doppiaggio, considerando in particolare quelli dedicati agli adattamenti dei film d'animazione della Disney⁷. Facendo dialogare tra loro queste due prospettive, si analizzeranno i doppiaggi italiani delle canzoni di quei cartoni che sono stati riproposti recentemente in *live-action* dalla Disney stessa⁸: in queste pellicole, infatti, non solo appaiono brani inediti, ma quelli delle versioni originali risultano – in molti casi – sostanzialmente ritradotti, apparendo sotto una veste linguistica completamente differente.

Questa novità è già stata annotata, seppur sommariamente, da Luca Zuliani, che nel 2018 (: 104-105), a proposito dei cambiamenti nei nuovi testi delle canzoni della versione *live-action* de *La bella e la bestia* (2017), scriveva così.

Il motivo è semplice: fino all'inizio degli anni Novanta l'italiano delle canzoni Disney era rimasto legato alla tradizione. Usava spesso forme un po' antiquate, ma soprattutto ricorreva ancora ai famigerati troncamenti a fine verso [...]. I lungometraggi Disney, e più in generale le canzoni dei film, abbandonano del tutto i modi tradizionali soltanto nel corso degli anni Novanta, quando l'italiano per musica porta a compimento il suo processo di modernizzazione anche in simili contesti un poco marginali.

Quest'intuizione, dimostrata dal linguista attraverso un breve confronto tra le due versioni di un paio di strofe di *Stia con noi*, in cui effettivamente i troncamenti degli infiniti spariscono, lasciando il posto a monosillabi e forme tronche di differenti tipologie (sia morfologiche, come le voci del futuro semplice, che fonetiche, con diastole per riaccentare le sdrucciole e farle rimare con le tronche), merita tuttavia di essere approfondita, osservando più nel profondo le eventuali novità introdotte nelle nuove versioni delle canzoni. Ci si chiederà, dunque, se tale «modernizzazione» – per ricorrere al termine usato dallo stesso Zuliani – sia effettivamente limitata alle forme dell'infinito e ad alcuni arcaismi, o se risulti invece più strutturale e strutturata, andando ad incorporare ulteriori elementi modernizzanti, come le nuove forme di mimesi del parlato che, a partire dagli anni Novanta, hanno rivoluzionato la lingua della canzone italiana di classifica (Antonelli, 2010: 127-129), e non solo; analizzando poi le nuove versioni, ci si chiederà se l'italiano impiegatovi risulti realmente al passo con il nuovo italiano della canzone, e – soprattutto – con le principali tendenze dell'italiano contemporaneo (Berruto, 2012, D'Achille, 2019). Dal confronto tra versioni tradotte di canzoni separate da oltre venticinque anni, si potrà inoltre riflettere sui meccanismi di evoluzione dell'italiano della canzone in un terreno di resilienza come quello dei classici Disney (Petrini, 2009, Banti, 2019), nei quali i tratti dello standard tendono a mantenersi saldi oltremisura – almeno fino agli anni Novanta – sul piano sia morfosintattico sia, seppur in misura minore, lessicale (Martusciello, 2022: 147-149), in linea con la più o meno esplicita volontà di normalizzazione didattica che ha prevalso nelle scelte traduttive dei lungometraggi animati della major almeno fino agli anni Sessanta. Se dunque oggi non è più necessario insegnare l'italiano attraverso i cartoni Disney e le loro canzoni, poiché la nostra lingua è finalmente parlata in tutto il territorio

⁷ La lingua dei lungometraggi animati della Disney è oggetto di una recente e articolata analisi in Martusciello, 2022; per uno sguardo sulla lingua di un altro prodotto culturale della Disney – i fumetti –, si rimanda a Petrini, 2009.

⁸ Per una contestualizzazione di questi fenomeni nell'immaginario internazionale, si rimanda almeno a Banti, 2019.

nazionale⁹, sembra ugualmente lecito chiedersi quali siano le ragioni linguistiche e i caratteri della lingua delle nuove traduzioni di questi testi, con l'obiettivo ultimo di comprendere se e in che modo esse risultino nuovamente ancorate a modelli *ancien régime*, perfino in un contesto canzonettistico in cui ormai prevalgono forme e toni colloquiali a livello lessicale e morfosintattico.

2. COSTITUZIONE DEL CORPUS E METODOLOGIA D'ANALISI

Il corpus analizzato è estrapolato da tre cartoni del Rinascimento Disney (Ceruso, 2012, 2013)¹⁰ riproposti in *live-action*, selezionati in quanto risultano essere gli unici in cui – nella nuova versione – non solo viene mantenuta l'originale struttura a musical, ma la presenza delle canzoni resta più o meno inalterata: *La bella e la bestia* (originale del 1991, *live-action* del 2017), *Aladdin* (originale del 1992, *live-action* del 2019) e *Il re leone* (originale del 1994, *live-action* del 2019). Sono dunque esclusi film come *Cenerentola* (originale del 1950, *live-action* del 2015) o *Mulan* (originale del 1998, *live-action* del 2020), nei quali le canzoni originali spariscono nella nuova versione.

Il corpus consta di 44 testi, che comprendono tutte le canzoni contenute nei tre film¹¹, sia nella versione in cartone, che in quella *live-action*; nel computo rientrano anche le canzoni che non subiscono nessuna modifica nei testi (come quelle de *Il re leone*).

L'analisi sarà condotta secondo una prospettiva al contempo diacronica e sincronica: verranno considerate in diacronia sia le canzoni originali, sia soprattutto le nuove versioni, chiedendosi se le modalità di traduzione subiscano, nei tre *live-action* considerati, differenze significative (e le eventuali ragioni di queste scelte); dal punto di vista sincronico verranno invece considerate le pellicole ciascuna nella loro integrità (cartoni e *live-action*), ricercandovi all'interno eventuali strategie e tratti comuni. Infine, attraverso l'analisi diacronica si metteranno in relazione le caratteristiche linguistiche dei testi di queste canzoni con quelle dell'italiano della canzone nazionale e dell'italiano contemporaneo, cogliendone l'evoluzione su un piano dinamico.

Da un punto di vista metodologico, si considereranno nell'analisi parimenti gli elementi metrico-prosodici e i fenomeni che caratterizzano il genere testuale-canzone, come quelli di carattere fonetico (per esempio, gli spostamenti di accenti); tale scelta, pur in controtendenza rispetto ai criteri analitici in voga in buona parte degli studi sulla canzone¹², risulta invece importante quando il focus dello studio non è la forma-canzone nella sua dimensione estetica, ma in quanto oggetto di doppiaggio: dovendo essere tradotti e poi doppiati, infatti, i testi delle canzoni assumeranno una veste linguistica influenzata e condizionata da scelte metrico-ritmiche e da accorgimenti fonetici specifici, che è dunque necessario mettere a fuoco con precisione.

⁹ I lungometraggi d'animazione – e, più in generale, i Blockbuster dedicati ad un pubblico di bambini o adolescenti – sono invece ancora molto utili nell'insegnamento dell'italiano come L2 agli stranieri (cfr. Sala, 2016).

¹⁰ Per Rinascimento Disney si intende il decennio 1989-1999, in cui la Walt Disney è tornata alla ribalta nel panorama mediale internazionale con una serie di nove pellicole dal grande successo di pubblico e di critica (Ceruso, 2013: 17-23).

¹¹ Nel computo viene fatto rientrare anche il brano *Ritornare umani*, presente solo nella versione speciale de *La bella e la bestia* in cartone; il brano *Principe Ali (ripresa)*, da *Aladdin*, è invece l'unico di tutto il corpus che viene eliso nel passaggio a *live-action*.

¹² Di norma negli studi linguistici sulla canzone si tendono a non considerare i fenomeni intrinseci allo specifico genere testuale, come gli spostamenti di accenti o i fenomeni metrici, ritenuti subordinati rispetto «alla ritmica della musica» (Scholz, 2004: 35-36).

In assenza di trascrizioni attendibili, nonché di una specifica ecdotica canzonettistica, si farà ricorso a trascrizioni realizzate grazie all'ascolto dei brani nelle incisioni originali dei lungometraggi: nel caso di oggetti sonori fruiti in forma mediata, come quelli canzonettistici, l'ascolto risulta infatti l'unico criterio ecdoticamente valido per uno studio di carattere linguistico (De Angelis, 2009: 249). Le trascrizioni sono state dotate di una punteggiatura sintattica che ha cercato di riprodurre da un lato l'andamento melodico, e dall'altro la sintassi dei periodi, con particolare attenzione a realizzare una versificazione che rispetti – dove è possibile – le pause della partitura musicale.

Per comodità, le edizioni delle canzoni dei cartoni saranno contrassegnate con la lettera C (*Stia con noi*C), e quelle dei *live-action* con la lettera L (*Stia con noi*L); laddove manca la lettera, o si intende che il segmento citato è uguale in entrambe le versioni, oppure si segnala un'evoluzione tramite il segno >, per cui si sottintende che il verso a sinistra è tratto dalla versione del cartone, e quello a destra dalla versione *live-action*. Nel primo riferimento, verrà indicato – se non espresso in altra sede – il film da cui la citazione è tratta; dal secondo in avanti, il titolo del film non sarà più citato, poiché risulterà facilmente recuperabile altrove.

3. CARATTERISTICHE LINGUISTICHE DELLE VERSIONI ORIGINALI

I testi delle canzoni dei tre cartoni analizzati, risalenti agli anni Novanta, si inseriscono coerentemente nel percorso di rinnovamento linguistico vissuto dalle traduzioni dei brani della major statunitense a partire dagli anni Settanta (Martusciello, 2022: 142-144); tuttavia, sembrano mancare alcune di quelle spinte morfosintattiche verso il parlato e la varietà colloquiale che avevano iniziato a trapelare – pur con occorrenze sporadiche – nei testi dei due decenni precedenti: più che il *te* in funzione di soggetto, assente in tutto il corpus (dove resta saldo, forse per conformismo grammaticale, il *tu*: «Vedrai che la mia sposa sarai *tu*», *La canzone di Gaston*C, *La bella e la bestia*; «che sei parte del mondo anche *tu*», *Il cerchio della vita*, di contro ai segmenti di parlato inseriti nelle canzoni, dove appare invece il *te*: «Dove te ne vai?», così si rivolge a Belle un suo compaesano ne *Il racconto di Belle*C, *La bella e la bestia*), o le dislocazioni, presenti sporadicamente, si segnala un ingresso significativo – in termini numerici – di forestierismi (in linea con un italiano sempre più *glocal*, Antonelli, 2016: 207-208), che invece erano piuttosto rari, se non completamente assenti, nei decenni precedenti.

La lingua prevalente è il francese, impiegato soprattutto ne *La bella e la bestia* per ragioni di aderenza al contesto socioculturale della fiaba originale di Jeanne-Marie Leprince de Beaumont; nella pellicola la lingua d'oltralpe intacca soprattutto il lessico (tra le tante voci troviamo *bonjour*, *monsieur*, *mademoiselle*, ma anche interi sintagmi come «vive l'amour, vive la dance», «miss, c'est la France», «c'est fantastique», «soupe du jour», *Stia con noi*, *La bella e la bestia*; «mais oui», *Il racconto di Belle*C) e la fonetica, in particolare nelle battute del personaggio di Lumière, il cui accento è, sia nell'originale che nella versione doppiata, marcatamente francese (lo si può notare, per esempio, nell'introduzione del suono œ, nasalizzato, in *stupendo*, *Stia con noi*C, e nel passaggio a fricativa dell'affricata iniziale in *cena*, sempre dallo stesso brano). Tale spinta francesizzante, una volta entrata nell'immaginario collettivo (venendo dunque associata alle produzioni della Disney) proprio grazie al personaggio del candelabro¹³, è ripresa anche in *Aladdin* nei brani cantati dal Genio: in *Un*

¹³ La sequenza è entrata nell'immaginario collettivo talmente tanto che nel *live-action* de *Il re leone* Timon può citare l'incipit di *Stia con noi*, recitando e cantando “alla francese” le stesse parole di Lumière, garantendo così il riconoscimento da parte degli spettatori.

amico come me e in *Principe AlìC* tornano infatti termini francesi (*carnet, buffet, demodè*), interi sintagmi («bonjour monsieur», «grande soirée») e perfino la patina fonetica francesizzante, che si alterna a pronunce diatopicamente marcate (in *Principe AlìC* il verso «ci piace a sua signoria» non solo viene cantato con patina fonetica siciliana, ma ha anche una struttura sintattica marcatamente meridionale¹⁴). La presenza dei francesismi su un piano lessicale caratterizza peraltro diverse fasi della storia dell'italiano della canzone: impiegati a lungo con una «forte connotazione, di solito di tono scherzoso» (Antonelli, 2010: 198), con gli anni Settanta si intensificano assumendo una funzione più prettamente stilistica, di rimando ad atmosfere *d'antan* (Antonelli, 2010: 198-199); anche nel corpus i francesismi svolgono entrambe le funzioni, quella scherzoso-ludica (nei versi cantati dal Genio come in quelli interpretati da Lumière) come quella stilistica, attiva soprattutto ne *La bella e la bestia*, dove contribuisce a rafforzare l'atmosfera settecentesca di tutta la trasposizione filmica.

Un secondo blocco di forestierismi è presente ne *Il re leone*, e coinvolge intere strofe in lingua zulu, tra cui il celebre incipit sulle note de *Il cerchio della vita* («Nants ingonyama bagithi baba [Sithi uhhmm ingonyama] yeah ingonyama / nants ingonyama bagithi baba [Sithi uhm ingonyama] baba ingonyama [Ingonyama] Siyo / Nqoba [Ingonyama nengw' enamabala]»), e alcuni sintagmi in swahili, come «Hakuna matata», che dà il titolo all'omonimo e fortunato brano, grazie al quale l'espressione stessa entra in tutte le lingue occidentali con il suo significato originale («senza problemi»)¹⁵. La terza lingua straniera impiegata nel corpus è invece l'inglese, presente in tutte e tre le pellicole in lemmi ormai entrati da tempo nell'italiano, come *show, scoop, look, star, sexy, sex-symbol, goodbye*.

La presenza dei forestierismi sembra tuttavia connotarsi, almeno talvolta, in diastratia: ne *Il re leone*, per esempio, i termini in inglese sono usati principalmente dal piccolo Simba ribelle in *Voglio diventar presto un re*, brano in cui è inscenato un contrasto multiplo – generazionale, di ruolo sociale e, infine, anche linguistico – con il consigliere reale Zazu (che ricorre al desueto *ahimè*¹⁶); i francesismi sono invece utilizzati in prevalenza da Lumière e dal Genio, dunque con una connotazione prevalentemente ludica di caratterizzazione del personaggio.

In parallelo a questi nuovi ingressi, permangono ancora alcuni arcaismi lessicali che risultano sparsi in tutto il corpus (come *beltà* in *Hakuna matata*, di ne *Il racconto di BelleC* e in *Un amico come meC* – nella voce composta *mezziodi*¹⁷), con occorrenze numericamente maggiori ne *La bella e la bestia*.

I tratti colloquiali, come dislocazioni o frasi scisse, invece, sono presenti soltanto sporadicamente: ne fa uso Belle quando descrive, ne *Il racconto di BelleC*, gli abitanti del suo paese («è così / che la gente vive»), Gaston ne *La canzone di GastonC* («così belle non ce n'è», con anche una concordanza a senso) o il Genio in *Principe AlìC* («lo avete visto com'è»). Anche le spie pragmatiche di simulazione del parlato, che caratterizzano il canzonettese moderno e contemporaneo (Antonelli, 2010: 172), come i *sì* e i *no*,

¹⁴ In linea con l'apertura ai dialetti che si osserva a partire da *Gli Aristogatti*, 1970 (Martusciello, 2022: 143); sull'impiego del dialetto nella canzone italiana, si rimanda almeno a Sottile, 2013, Aime, Visconti, 2014.

¹⁵ In swahili appaiono anche i nomi dei protagonisti, scelti tutti per il loro significato specifico (Cardamone, 2015: 36).

¹⁶ Il termine desueto *ahimè* è già stato impiegato nel corpus in due occasioni ne *La bella e la bestia*: una ne *Il racconto di BelleC*, sparendo poi nella versione in *live-action*, e un'altra nel brano *Di nuovo umani* dello special, non a caso anch'essa scartata dal film: «e la testa che gira, ahimè».

¹⁷ Tali arcaismi lessicali spariranno nelle versioni *live-action*, come si dirà successivamente.

scarseggiano nel corpus: nessuna occorrenza per il *sì*, e solo quattro per il *no* («No, non vale la stella», *Il mondo è mio*, *Aladdin*; «è lui / mio Dio! / No, non tremare», *La canzone di Gaston*^C, ed altre due nello stesso brano); sporadica anche la presenza di zeppe, come *sai* («È una storia, sai», *È una storia sai*; «son calde, lo sai, / più calde che mai», *Le notti d'oriente*, *Aladdin*), oppure *dai* (una sola occorrenza: «Dai, corriamo di nuovo», *La mia vera storia*^C, *Aladdin*).

Rispetto a quanto osservato dalla Martusciello (2022: 139-146) nel suo corpus di film fino al 1990, anno di uscita de *La Sirenetta* (*La bella e la bestia* risale all'anno successivo), si conferma un generale abbassamento del grado di letterarietà dei testi, che tuttavia rimangono ancorati con forza ad un canzonettese *ancien regime* per via della presenza di molti troncamenti, sia di infiniti in clausola («ma se vuoi mangiar / devi rubacchiar», *La mia vera storia*^C; «quando vuoi la puoi adoperar / saran finiti tutti i tuoi guai / se questa lampada vorrai sfregar», *Un amico come me*^C; «perché qui non c'è nessuno da servir! / Ah, i bei vecchi tempi di una volta, / era tutto un grande scintillar», *Stia con noi*^C), che di altre forme verbali, con carattere ancor più arcaizzante («Su corriam / galoppiam! [...] Forza, andiam / che aspettiam?»), *Attacco al castello*^C, *La bella e la bestia*), o di altre voci («son diec'anni che nessuno viene qui / che ossession», *Stia con noi*^C). La ricerca di un certo grado di letterarietà e troncamenti in clausola sparisce tuttavia completamente con *Il re leone*, nel quale le espressioni letterarie vengono impiegate in diastratia, con l'intento di caratterizzare specifici personaggi: è il caso per esempio di Pumba, che per pareggiare la sua manifesta ignoranza, che si esplicita nel ricorso a termini bassi come *scoreggiare*, quando canta corre ai ripari ostentando un linguaggio più alto, utilizzando termini come *sbeffeggiare* o *affranto*; inoltre, più in generale, ai troncamenti sono preferiti monosillabi o forme tronche di varia tipologia, come si può osservare – a titolo esemplificativo – in una porzione di testo de *L'amore è nell'aria stasera*.

Simba: Per dirle che io l'amo
dovrei spiegar perché
fantasmi e luci del passato
ritornano da me.

Nala: Qualcosa mi nasconde
ma io non so cos'è,
perché non vuole rivelare
che in lui c'è un vero re?

Coro: E l'amor
avvolgerà
i sogni e la realtà,
fra tutti c'è
perfetta armonia
e ognuno incanterà.

Nella parte eseguita dal coro, che è anche il ritornello del brano, si può osservare la persistenza conservativa del troncamento in clausola del sostantivo *amor*: si tratta però di una soluzione non sistematica, perché nel ritornello precedente, cantato dalla solista doppiatrice di Nala, la voce è presente senza troncamento, con sinalefe che accorpa i due versi («E l'amore avvolgerà»); la differenza nell'esecuzione potrebbe quindi essere dovuta all'interpretazione del coro, sia perché è percepita come più arcaizzante, per cui il

troncamento risulta una soluzione migliore rispetto alla versione pop con sinalefe, più adatta ai versi della solista, che per ragioni metrico-musicali, dal momento che è più facile – per le singole voci del coro – essere sincronizzati nel canto di una forma tronca piuttosto che nelle forme con sinalefe.

In generale, i testi de *Il re leone* appaiono linguisticamente più naturali, appoggiandosi con la stessa naturalezza alle melodie, nonché caratterizzati da quella «lingua domopack» (così la definisce Antonelli, 2010: 239) che torna in auge proprio tra il 1988 e il 1997 nelle hit di classifica in Italia: una lingua che non evita troncamenti di natura ritmica (*spiegar*), e che appare ancora infarcita da molti di quegli stratagemmi tradizionalmente impiegati per rispettare la mascherina, come topicalizzazioni o inversioni per garantire la rima, oppure tronche in clausola (*avvolgerà: realtà: incanterà*) o monosillabi (*me, re*), ma che non disdegna né costrutti argomentativi che ricorrono alla subordinazione («Da ciò che vi leggo negli occhi / io so già che il terrore vi squaglia», *Sarò reC*), né elementi di mimesi del parlato più espliciti (come si può notare nell'incipit cantato di *L'amore nell'aria staseraC*, che appare linguisticamente come una stringa di dialogo: «*Timon*: Io l'ho già capito / *Pumba*: Cosa? / *Timon*: Ma loro ancora no / *Pumba*: Loro chi?» – i due versi di Pumba sono recitati, e non cantati). Si veda, per esempio, il *ritornello* del brano incipitario *Il cerchio della vita*.

È una giostra che va
questa vita che
gira insieme a noi
e non si ferma mai,
e ogni vita lo sa
che rinascerà
in un fiore
che fine
non ha.

L'(ab)uso del *che* relativo (quattro occorrenze nel ritornello) e l'alternanza tra subordinazione (che si spinge oltre il primo grado, con l'obiettivo di realizzare «un discorso continuo che si sviluppa scavalcando le rigide partizioni dei metri musicali», Antonelli 2010: 155) e coordinazione, che coinvolgono proposizioni molto brevi (a volte persino una proposizione per verso), contribuiscono alla stesura di un tessuto linguistico fluido, in cui la presenza del monosillabo in clausola diventa un elemento normalizzante più ancora della rima, alla quale è preferita, invece, l'assonanza. *Il re leone* sembra dunque segnare – per quanto riguarda la lingua della canzone dei classici Disney – uno scarto significativo rispetto al passato¹⁸, incorporando forse irreversibilmente quell'«immediatezza» che caratterizza quei testi «pensati [soltanto] per accompagnare la musica» (Antonelli, 2010: 238-239) che affollano il sistema del pop italiano tra gli anni Novanta e il primo decennio del Duemila.

¹⁸ Tale scarto risulterà tuttavia nuovamente evidente in classici successivi come *Il gobbo di Notre Dame* (1996), nel quale – per ragioni sia di diastria, sia di aderenza socioculturale al contesto rappresentato (la Parigi tardomedievale) – ritornano con forza i troncamenti in clausola, addirittura in una delle voci-simbolo del canzonettese *ancien regime* («Io non lo so / colpa non ho / se la gitana si è insinuata nel mio cuore», *Fiamme d'inferno*); bisognerà attendere *Rapunzel* (2010) e, soprattutto, *Frozen* (2013), per ritrovare nei testi delle canzoni italiane la fluidità di carattere omologante (e parzialmente modernizzante) che caratterizza i brani de *Il re leone*.

4. LE VERSIONI LIVE-ACTION: ANALISI LINGUISTICA

Nell'avvicinarsi in diacronia dei *live-action*, le percentuali di modifiche nei testi calano drasticamente; basti pensare che nel primo, *La bella e la bestia*, soltanto il brano *È una storia sai* non contiene modifiche nel testo verbale¹⁹, di contro invece a brani come *La canzone di Belle* – che rappresentano la norma –, in cui vengono modificati 59 versi su 65²⁰ (una percentuale del 90%). Nell'ultimo lungometraggio in ordine cronologico, *Il re leone*, la maggior parte dei brani è invece presentata senza modifiche, fatta eccezione per alcuni brevissimi inserti (come nell'incipit di *L'amore è nell'aria stasera*, che nel cartone recita «si stanno innamorando / e il nostro trio / diventerà un duo», mentre in *live-action* «si stanno innamorando e il nostro trio *adesso* / diventerà un duo», con differente segmentazione delle pause nel cantato – inserto necessario per mantenere la coerenza con il labiale della versione inglese) o per corposi tagli, peraltro già presenti nelle versioni originali (come nel caso di *Sarò re*, dove sono mantenuti pochi segmenti cantati della versione in cartone). *Aladdin* rappresenta invece, dal punto di vista quantitativo, una soluzione intermedia, con riprese verbali pur significative in percentuale (ma che tuttavia non coinvolgono mai la totalità dei brani), che si alternano a nuovi inserti inediti più lunghi (talvolta persino intere strofe, come ne *Le notti d'oriente*). Questi differenti approcci possono essere spiegati innanzitutto in termini diacronici: *La bella e la bestia* è il cartone più lontano nel tempo, e più ricco di tratti *ancien regime*, dunque è quello che necessita di un maggior intervento modernizzante sul piano linguistico; inoltre, essendo il primo dei tre trasportato in *live-action*, è quello in cui i traduttori sembrano osare con maggiore libertà rispetto all'originale, almeno sul piano canzonettistico. *Aladdin* invece, pur non presentando tratti particolarmente più moderni nella lingua delle canzoni originali, è il secondo lungometraggio adattato: gli sceneggiatori hanno quindi dovuto dosare in maniera diversa le modifiche, anche per rispondere ad alcune critiche da parte del pubblico e del *fandom* italiano della Disney, spaesato dalle nuove varianti verbali (Zuliani, 2018: 106). Questa spinta al cambiamento non risulta invece necessaria per *Il re leone*, l'ultimo dei tre adattamenti, sia perché il pubblico sembra non apprezzarle (dunque non è il caso di ripeterle), che perché già nelle canzoni originali la maggior parte dei tratti arcaizzanti era stata eliminata, e dunque non c'è quasi nulla da modernizzare²¹.

Gli autori delle versioni originali e delle traduzioni hanno dunque ben presente che con i *live-action* instaurano un dialogo con un patrimonio condiviso nella memoria cognitiva degli spettatori; per questa ragione ne *Il re leone* sono aggiunti, già nelle versioni originali, alcuni momenti metatestuali e intertestuali: per esempio, l'iconica scena di *Hakuna Matata*, dove nell'originale il verso di Pumba «cominciavo a scor...» viene interrotto bruscamente da Timon, che lo apostrofa affermando: «No Pumba / Non davanti ai bambini!», viene modificato dagli autori, poiché non è più Timon a interrompere il compagno, ma è lo stesso Pumba che si interrompe da solo, immaginando – a ragion veduta – che il pubblico conosca la scena del film degli anni Novanta: «Cominciavo a scoreggiaareeee // Beh ma

¹⁹ Forse perché si presenta in una forma linguistica già più “moderna”, come si dirà in seguito.

²⁰ Da questo computo si escludono il verso leitmotivico «Bonjour», che si ripete in accumulo in entrambe le versioni, e i segmenti parlati.

²¹ Le poche modifiche diventano in sostanza necessarie solo per adattare il labiale all'originale, come avviene in diverse occorrenze anche nei brani di *Aladdin*: si veda, per esempio, la nuova segmentazione e versificazione de *La mia vera storia ripresa*, *Aladdin*: «Abbiamo / molto più» > «quell'uomo / buono / che è / in me»; non accade così, invece, ne *La bella e la bestia*, dove le modifiche in traduzione sono indipendenti dai labiali degli attori.

non mi fermi? » (solo allora la mangusta può ribattere «No, non ti fermo / mi disgusti!», riportando la motivazione della battuta del facocero all'interno della diegesi).

Anche la percentuale di canzoni completamente inedite muta. Ne *La bella e la bestia* ne compaiono ben quattro (*Una notte di pura magia*, *L'amore dura*, *Quei giorni passati*, *Per sempre*): tre (*L'amore dura*, e un segmento musicale comune a *Una notte di pura magia* e a *Quei giorni passati*) svolgono una funzione leitmotivica di caratterizzazione dei personaggi (Buzzi, 2013: 46), tornando melodicamente anche in altri momenti della colonna sonora; la quarta (*Per sempre*) nasce da una costola musicale della colonna sonora dell'incipit del cartone originale di Alan Menken, autore di tutte le musiche di entrambe le versioni. In *Aladdin* invece la canzone inedita è una sola. Ne *Il re leone* – di contro – non vi è nessun brano inedito intero, ma soltanto due pezzi strumentali, già presenti nella soundtrack originale, intermezzati da poche righe di cantato inedite (*Quando il destino chiamerà* e *Ricordo*²²). Appare dunque evidente come la Disney abbia gradatamente lavorato in sottrazione, attuando una riduzione significativa degli elementi di novità sul piano canzonettistico: in parallelo, si sono mossi anche i traduttori italiani, che hanno pian piano ridotto gli interventi sulla componente strettamente verbale, forse anche per via della ricezione non proprio positiva delle modifiche effettuate sulle nuove traduzioni dei brani del primo film, come è già stato osservato anche da Zuliani (2018: 106)²³.

Analizzando comparativamente le versioni dei due lungometraggi, ed includendovi anche i brani inediti, si cercheranno di individuare – nel passaggio ai *live-action* – le due macro-tendenze linguistiche principali e antitetiche tra loro, peraltro condivise dal canzonettese «dagherrotipo» (Antonelli 2010: 239) dei brani da hit-parade dei primi anni Duemila: una spinta più arcaizzante, che può rappresentare o – raramente – un passo indietro rispetto alle versioni originali, o – più frequentemente – uno sguardo verso il canzonettese del passato; e una spinta modernizzante, che elimina dalle nuove versioni i tratti *ancien regime*, allineandole maggiormente, allo stesso tempo, con il neostandard canzonettistico.

4.1. Spinte arcaizzanti

Più che spinte realmente arcaizzanti, nel passaggio a *live-action* si possono osservare tendenzialmente alcuni elementi conservativi, che cercano di mantenere il carattere linguistico dei testi originali: carattere che, nel caso de *La bella e la bestia* e di *Aladdin*, guarda, come si è detto, sostanzialmente verso il passato.

Il primo di questi è senza dubbio il mantenimento della rima, soprattutto quella baciata, che una parte della canzone contemporanea tende ad evitare (almeno in modo sistematico), preferendo al suo posto assonanze e consonanze. Tale procedimento conservativo risulta particolarmente evidente e sistematico soprattutto quando si incontrano riformulazioni complete di intere strofe o versi: ne *La mia vera storia*, per esempio, la rima baciata dell'originale viene mantenuta, anche se cambiano le parole-rima («solo uno spuntino / ti sbattiamo giù il bottino» > «ogni trucco vale / voglio proprio farti male»; «ne possiam parlare / ma se vuoi tu puoi restare» > «siete un po' brutali / Ehi, amico, quando sali?»). Anche le rime alternate vengono mantenute sistematicamente,

²² Le parole di *Ricordo* sono in realtà quelle del ritornello di *Il cerchio della vita*.

²³ La forma-canzone agisce come elemento riconoscibile nel mediascape, come scheggia sonora impressa in un immaginario in tutte le sue componenti semiotiche: modificarla vuol dire, sostanzialmente, intervenire su oggetti ben impressi e scatenare reazioni tra le più disparate da parte sia del *fandom*, che dello spettatore comune; per approfondire la relazione tra forma-canzone e panorami mediali, si rimanda almeno a Sibilla, 2018, Ortoleva, 2022.

come si può osservare nell'incipit di *Attacco al castello*, dove una rima facile (le voci tronche del futuro semplice) lascia il posto ad un'altra rima facile nella medesima posizione, pur con l'attenzione ad evitare la tonica finale: «In agguato se ne sta / e di notte colpirà / per saziare il suo appetito / i nostri figli ucciderà» > «Noi temiamo adesso che / lui ci possa attaccare / può rapire i nostri cari / e li può anche ammazzare». Talvolta la rima è aggiunta anche laddove nell'originale mancava, come si può notare da un confronto tra due quartine di *Stia con noi*.

<i>Stia con noi</i> C	<i>Stia con noi</i> L
Soupe de journe, antipasti, noi viviamo per servir, provi il pollo, è stupendo! ²⁴ Non mi crede? Chieda al piatto!	Soupe de journe, antipasti, li serviamo entusiasti! Il caviale non lo batti... Ha dei dubbi? Chieda ai piatti!

In questa quartina viene introdotta non solo una rima baciata tra il terzo e il quarto verso, ma anche un'assonanza con consonanza imperfetta (oppure, per dirla con Antonelli, 2010: 42, una «quasi-rima»), impiegata per sostituire un troncamento di infinito in clausola, dando nello stesso tempo maggior naturalezza e musicalità a tutta la strofa, appiattendone – però – la dinamicità linguistica. Anche nei brani inediti e nelle strofe aggiunte la rima risulta stabile, venendo impiegata soprattutto in voci facili di carattere verbale, prevalentemente infiniti («Io voglio urlare / forte come il mare / tu non mi puoi fermare», *La mia voce*; «e qualche istante ci cattura / ogni cosa viene e va / l'amore dura», *L'amore dura*; «Io vorrei ritornare / a provare gioia ed amare / quale senso avrebbe restare», *Che sole c'è*), o comunque in rime bacciate («Sono divini / glamour, musica e balli sublimi / tutti vogliono essere i primi / chi mai sarà la più bella / stella», *Una notte di pura magia*; «Mufasa è il sogno sbagliato / è acqua passata oramai / e il suo negligente operato / ci porta solamente guai», *Sarò re*L).

Un altro tratto di normalizzazione arcaizzante è la scelta di mantenere molti troncamenti, in corpo di testo come in clausola. Innanzitutto, si segnala l'introduzione di un troncamento inedito in clausola, molto forte (non una voce dell'infinito, e neanche verbale), laddove invece nell'originale era presente un monosillabo – «ma che vita è questa qua» > «questo posto è *provinciab*», *Il racconto di Belle*: trattandosi di un unicum in tutte le trasposizioni, la scelta sembra essere dettata dalla necessità di mantenere la tonica finale dopo la riformulazione, senza avere – almeno apparentemente – soluzioni comode alternative; al contrario, potrebbe invece trattarsi di una scelta stilistica, per mantenere il clima *d'antan* della fiaba originale. Per quanto concerne gli altri troncamenti in clausola, si può notare come siano diversi (anche se non molti: 10 su 41, per la precisione) quelli mantenuti; in *Le notti d'oriente*, per esempio, rimane invariata la doppia soluzione presente nel ritornello del testo originale, che non cambia, di contro ad una strofa dove le molte tronche in clausola vengono quasi tutte trasformate in piane, come si dirà in seguito. Il ritornello appare allora come la porzione di testo più restia al cambiamento, in linea con quel processo di riconoscibilità mediale a cui si è già fatto cenno: rispetto all'originale, infatti, i versi vi restano quasi interamente invariati, pur apparendo non nel medesimo ordine del cartone, ma dislocati qua e là all'interno dei differenti ritornelli.

²⁴ *Stupendo* viene pronunciata con nasalizzazione alla francese [œ] della *e*, facendo così diventare *pollo: stupendo* una sorta di assonanza imperfetta.

Le notti d'oriente
con la luna nel blu,
non farti abbagliar,
potresti bruciar
di passione anche tu.

Le notti d'oriente
immerse nel blu
ti sanno eccitare
sedurre, stregare
come vuoi tu.

In tutte le canzoni di *Aladdin* la maggior parte dei troncamenti degli infiniti in clausola, largamente diffusi nelle versioni originali, viene mantenuta («ma se vuoi mangiar / devi rubacchiar», *La mia vera storia*; «e quando vuoi la puoi *adoperar* / saran finiti tutti i tuoi guai / se questa lampada vorrai *sfregar*», *Un amico come me*; «puoi vederle anche senza pagar», *Principe Ahl*), di contro a realizzato in precedenza ne *La bella e la bestia*, dove la riduzione è stata maggiormente significativa (Zuliani, 2018).

Sul piano lessicale si segnalano alcuni – pochi – inserti non tanto di arcaismi, ma di termini più ricercati e in parte desueti: in *Stia con noi* appare *luculliano*, mentre in *Le notti d'oriente* troviamo un tecnicismo di ambito botanico di origine greca (*cardamomo*), e un termine derivato da una voce persiana (*taffetà*, che indica una tipologia di tessuto); tutti e tre appaiono tuttavia come sociolinguisticamente aderenti al contesto culturale dei lungometraggi, più che il risultato di una scelta traduttiva di carattere strettamente arcaizzante.

Un tratto invece che guarda con maggior forza al canzonettese *d'antan* è l'inversione: quella del possessivo, che nel corpus originale era limitata a tre sole occorrenze («da vita mia di certo cambierà», *Il racconto di Belle*C; «e i problemi tuoi mi accollerò», «i desideri tuoi esaudirò», *Un amico come me*C), viene mantenuta soltanto in una di queste (anzi, nella prima viene anche mantenuto il possessivo, ma grazie ad una riformulazione e all'aggiunta di una sillaba [e di una nota] finale l'inversione arcaizzante può essere evitata: «il mio momento temo non arrivi», *Il racconto di Belle*L), ma ne viene aggiunta una nell'inedita *Per sempre* («spegnere / la rabbia mia»), laddove si accompagna anche all'inversione aggettivo-sostantivo («l'ho fatta entrare nel mio spaventato cuore»). In generale, si può osservare come le altre inversioni vengano mantenute anche laddove i versi sono stati riformulati («sul tappeto ora va» > «dove andare lo sa», *Le notti d'oriente*L), e come l'inversione stessa si presenti come una soluzione disponibile ai traduttori per evitare il troncamento originale, garantendo al contempo in clausola il monosillabo metrico («certo / non voglio farmi catturar» > «che vita / senza pace è la mia», *La mia vera storia*), senza che i traduttori si curino dell'effetto potenzialmente arcaizzante, forse perché si tratta di uno stratagemma ancora ben saldo nella canzone di classifica degli anni Zero, diffusamente presente nell'orecchio e nelle abitudini di traduttori e spettatori.

4.2. *Spinte modernizzanti*

Rispetto a quelle arcaizzanti, maggiori appaiono – senza dubbio – le spinte modernizzanti. Una di quelle che emerge subito a primo ascolto è la riduzione del grado di letterarietà (anche se mai spiccatamente elevato) dei testi originali, a favore di una resa più vicina ai

tratti colloquiali dell'italiano standard. Questo fenomeno risulta particolarmente evidente in molti passi del corpus: in *Un amico come me*^L viene evitata l'inversione con anticipazione del complemento oggetto, a cui è preferita l'aggiunta di deittici e pronomi personali che rimandano maggiormente al contesto situazionale («dolci di ogni tipo / assaggerai» > «c'è il dolce qua / lo vuoi? Lo avrai!»); in *Il mondo è mio*^L sono evitate le anticipazioni dei complementi di luogo e – al contempo – sia le tronche in clausola, sostituite da monosillabi, che il futuro semplice, sostituito dal più naturale e colloquiale presente: «fra mille diamanti correrò» > «e sembra un sogno accanto a te», «fra stelle e comete volerò» > «le stelle comete brillano per me» (si noti la necessità di aggiungere, nel secondo verso, una sillaba); ne *Il racconto di Belle*^L lo sproloquio di Gaston perde totalmente la sua patina letteraria originale, particolarmente marcata – quasi per contrasto, in un personaggio “ignorante” che non vuole apparire come tale –, a favore di un tono più semplicisticamente colloquiale.

<i>Il racconto di Belle</i> ^C	<i>Il racconto di Belle</i> ^L
L'ho detto subito dal primo istante, non è possibile sbagliar! Così belle non ce n'è, è avvenente quanto me, sono certo: la desidero sposar!	L'ho detto subito e lo penso ancora: è bella proprio, sai perché? Di stupende non ce n'è, è la moglie adatta a me! Ho capito che dovrò sposare Belle!

L'abbassamento del grado di letterarietà del passo è dato innanzitutto dall'eliminazione dei troncamenti in clausola, che sono significativamente ridotti di numero in tutto il corpus: ne *Il re leone* si passa da 1 a 0²⁵; in *Aladdin* si passa da 13 a 7, e ne *La bella e la bestia* addirittura da 27 a 3, di cui uno introdotto ex novo²⁶; il fenomeno coinvolge, sia in questa strofa che in generale, soprattutto le forme all'infinito, ma non solo. Poi, il grado di letterarietà è abbassato anche dalla sostituzione di termini percepiti come troppo letterari, o comunque non abbastanza colloquiali (*avvenente*, *istante*), dall'aggiunta di espressioni pragmatiche di coinvolgimento dell'interlocutore («sai perché?»), e dall'inserimento di una locuzione argomentativa, che dà invece al discorso di Gaston un andamento prosastico (Antonelli, 2010: 155) naturale e non posticcio («Ho capito che»).

Per rendere i testi più vicini al contesto situazionale – dunque meno scritti, e più parlati – , vengono aumentati significativamente anche i deittici e i dimostrativi: in *Un amico come me* si osserva, per esempio, il passaggio «La mia leggiadria / è la fantasia / è stregoneria / questa è magia» > «Tu sai farlo questo? / Questa cosa qua? / A me basta un gesto / e mi riuscirà», con rifiuto delle forme in *-ia*, sostituite dalle classiche tronche e dai monosillabi, ma anche da una serie di termini in accumulo, come accade frequentemente nel parlato; in *Stia con noi* il passaggio «davalà / che gran figura si farà» > «ecco qua / che gran figura si farà» non solo rende il segmento più vicino al parlato e al contesto situazionale, ma permette di evitare la rima sdrucchiola con diastole, percepita come tratto retrò.

Ridotti sono anche i francesismi, che vengono cassati soprattutto in *Aladdin*, restando invece tendenzialmente più saldi ne *La bella e la bestia* per ragioni di realismo

²⁵ Anche i troncamenti interni di ragione fonosintattica sono ridotti al minimo, con solo due occorrenze.

²⁶ Significativo che in brani come *Stia con noi* o *Attacco al castello* i numerosi troncamenti degli originali, rispettivamente 10 e 11, siano portati a zero nei nuovi adattamenti.

sociolinguistico: «sapete che è demodé» > «nessuno è meglio per me», *Principe Ali*; «ed io dirò / “Bonjour, Monsieur / che cosa scrive sul carnet» > «Mister, hem / come ti chiami? / Fa nientel Ora sorprendiml», *Un amico come me*.

Questo diffuso abbassamento del grado di letterarietà è evidente, nel corpus, anche dall'eliminazione di alcune forme lessicali di ascendenza letteraria, sostituite con espressioni più modulate sul parlato colloquiale, anche se si tratta, tuttavia, di sostituzioni mai sistematiche, come si può osservare ne *Il racconto di Belle*, dove la voce *orsù* del cartone è sostituita con l'interiezione colloquiale *oh no*, sempre di due sillabe, senza variare tuttavia il resto della terzina («Orsù / cuor mio / non impazzire!» > «Oh no / cuor mio / non impazzire!»). Nel caso delle occorrenze di *dì*, tutte le voci sono sistematicamente sostituite, pur con alcune difficoltà: per garantire la tronca finale musicale nel verso di *Un amico come me*, per esempio si ricorre a una di quelle soluzioni «considerate rozze quando le usavano gli 883» (Zuliani 2018: 116), all'inizio degli anni Novanta, ma che ormai, nel secondo decennio del Duemila, rappresentano invece un elemento ricorsivo e comodo del neostandard canzonettistico, impiegato frequentemente per far coincidere l'accento musicale con quello metrico, ossia le sdrucciole ri-accentate («per dormire fino a mezzodì» > «se ti serve, amico, svegliam»). Un'alternativa è invece sperimentata sempre ne *Il racconto di Belle*, dove i versi sono riformulati senza intaccarne i contenuti, ma aggiungendo una sillaba (e, di conseguenza, una nota musicale): «ogni dì / qui non cambia mai» > «ma cambiarlo / proprio non si può», in cui si può osservare come la tronca del secondo verso abbia lo stesso trattamento musicale del dittongo ascendente *-ai*, secondo un fenomeno molto frequente in canzone (Zuliani, 2009: 35).

Questa soluzione con aggiunta di sillaba è particolarmente impiegata in *Aladdin* (l'incipit de *Le notti di Oriente* si evolve così: «La mia terra di fia- / be e magie, credi a me» > «C'è una magica terra / dove il tempo è sospeso», evitando così la segmentazione del primo verso, e il monosillabo nel secondo) e, soprattutto, ne *La bella e la bestia*, dove si presenta proprio come spinta modernizzante a cui ricorrere per evitare i troncamenti in clausola²⁷: sempre ne *Il racconto di Belle* troviamo per esempio aggiunte di sillabe in versi come «è così / che la gente vive» > «ogni giorno / assomiglia al primo», o in «è dal giorno che arrivai / che non è cambiato mai» > «è dal giorno in cui arrivammo / che mio padre ed io pensammo» (il contenuto è, anche in questo caso, analogo²⁸, ma riformulato e ridistribuito su più sillabe), e in *Uno sguardo d'amore* abbiamo «quello che accade è una grande novità» > «questo non era mai successo prima d'ora», con un'aggiunta ancora più forte perché si trova nella posizione di chiusura di tutto il brano.

In linea con l'intento di dare ai testi un andamento più colloquiale rientra anche il massiccio ricorso a spie pragmatiche di mimesi del parlato, che aumentano significativamente, in quantità e in varietà, nel passaggio ai *live-action*, attestandosi soprattutto in *Aladdin*, dove troviamo *eh già, ehi, ehm, wooo, ah, oh, sai, beh*: alcune (*ah, oh, ehi, beh*) erano già presenti nel corpus, ma con solo un'occorrenza per voce; altre invece (*woo, eh già, ehm*) sono completamente inedite; un'eccezione è *sai*, che con funzione di zeppa era già stata impiegata in una posizione privilegiata, nell'incipit di *È una storia sai* (appunto «È una storia, *sai*»); inoltre, alcune interiezioni vengono aggiornate: in *Stia con noi* osserviamo per esempio il passaggio da «Oh mio Dio» a «ullallà».

²⁷ Pur senza rispettare, come invece faceva la traduzione del cartone, la scansione sillabica originale in inglese, i cui testi restano pressoché invariati.

²⁸ La variante dal singolare al plurale è dettata dalla necessità di riformulazione sintattica, e si mantiene in ugual modo coerente con la trama, lasciandola globalmente invariata.

Dal punto di vista dei tempi verbali, l'abbassamento del grado di letterarietà è dato dalle sostituzioni di alcune voci del passato remoto, che, quando non è usato con intento stilistico (come fanno per esempio alcuni cantautori, come Claudio Baglioni, cfr. Bertoloni, 2021a: 27), nella lingua della canzone italiana è percepito come tratto arcaizzante (Antonelli, 2010: 131-133). Si tratta – come sempre – di una sostituzione diffusa, ma non sistematica, come si può notare in *Uno sguardo d'amore*, dove si osserva il passaggio «Lo sguardo suo / su me posò / sfiorò la zampa ma paura non provò» > «Lo sguardo suo / su me posò / potrei giurare che ha sorriso almeno un po'», con mantenimento delle forme del primo dittico, ed eliminazione di quelle del terzo verso; più avanti invece, laddove il testo originale già ricorreva all'imperfetto, la soluzione per abbassare la letterarietà è il passaggio dalla subordinazione alla coordinazione, rendendo il testo più naturale sul piano pragmatico («son certo che / mi sono illuso / lei non mi aveva mai guardato con quel viso» > «non ha timore / e non mi ignora / questo non era mai successo prima d'ora» – si noti come venga mantenuta la rima baciata, pur sostituendo un termine di ascendenza letteraria come *viso*).

Non si segnala mai, invece, un intento veramente attualizzante, che avvicinerebbe le nuove traduzioni al cosiddetto «italiano dell'uso immediato» (Antonelli, 2016: 236) contemporaneo²⁹: nel corpus mancano infatti, per esempio, sia neologismi che termini di recente acquisizione o uso. L'unica eccezione – per quanto si è potuto notare – è *rappare*, già presente nell'originale inglese, aggiunto a metà di *Un amico come me* all'interno di un brevissimo inserto rap³⁰ («Sono un genio / so ballare / so cantare e rappare / se mi lasci provare») costruito su una ripresa anaforica caratterizzata da una classica serie di infiniti in rima. L'attualizzazione, più che linguistica, è musicale: è necessario “poppizzare” musicalmente, con l'aggiunta di elementi rap, brani che apparivano, nei cartoni, come sostanzialmente orchestrali e sinfonici (fatta eccezione per le canzoni de *Il re leone*, il cui assetto musicale/strutturale – oltre che quello linguistico – appare già decisamente più pop). Un ulteriore elemento di popizzazione è l'adattamento su un piano formale alla struttura standard della canzone pop (strofa-ritornello-strofa-ritornello-bridge/special-ritornello), che coinvolge anche brani che prima non la presentavano: si spiegano così gli inserti di *Le notti d'orientale*, che da ballata (senza dunque un vero ritornello) si trasforma in canzone pop tradizionale, in cui si alternano strofa e ritornello, e in cui viene aggiunto un bridge, che nella versione italiana – rispettando il canzonettese del pop di classifica – si presenta anche linguisticamente con rime bacciate, assonanze, monosillabi e tronche in clausola, pur con l'attenzione a evitare la chiusura di strofa con la tronca, poiché percepita, oggi, come troppo marcata, e preferendole al suo posto un monosillabo.

C'è un confine irreale
tra il bene ed il male,
attento alla strada perché
ce n'è una che va
verso l'avidità
e la scelta dipende da te.

²⁹ Per l'architettura dell'italiano contemporaneo, si rimanda a Berruto, 2012: 55, o, più genericamente, a D'Achille, 2019.

³⁰ I nuovi versi inseriti rispondono, così, anche ad un intento di carattere metamusicale.

In *Aladdin* in generale il tentativo di modernizzazione appare più standardizzato e strutturato rispetto a *La bella e la bestia*, dove era circoscritto a brani come *È una storia sai* già nel cartone originale: lo si può notare per esempio da alcune soluzioni adottate nella nuova versione de *Il mondo è mio*, che, pur ridotte in numero (soltanto 15 versi su 44 vengono modificati, ossia il 34%), appaiono marcate sia sul piano linguistico, che su quello dell'immaginario, perché vanno a modificare il testo di un classico molto noto nel panorama intermediale italiano, e dunque conosciuto non solo dagli appassionati della Disney³¹. Innanzitutto, il tono della nuova versione è maggiormente allocutivo e discorsivo («nessuno ti dirà / che non si fa» > «non ti diranno, no / oh, non si può»), e presenta un ulteriore abbassamento del già basso grado di letterarietà dell'originale, ottenuto, per esempio, evitando l'inversione aggettivo-sostantivo («che dolce sensazione nasce in noi» > «che sensazione dolce nasce in noi»), oppure sostituendo versi eccessivamente metaforici ed iperbolici con altri più colloquiali, legati alla quotidianità e a topos canzonettistici abbondantemente impiegati nella descrizione del sentimento amoroso («fra mille diamanti correrò» > «e sembra un sogno accanto a te»). Nella coda, poi, sono sistematicamente eliminate tutte le voci tronche del futuro semplice in clausola, a cui sono preferite le forme in *-ai* o i monosillabi, che appaiono come più naturali, come già avvenuto in alcuni versi della prima strofa de *Le notti d'oriente*^L, dove a volte sono persino eliminati anche i monosillabi, e sostituiti con voci piane, rendendo i versi più segmentati e strutturati: «La mia terra di fia – / be e magie, credi a me» > «C'è una magica terra / dove il tempo è sospeso»; «e ti trovi in gale – / ra anche senza un perché» > «c'è un deserto immenso / un calore intenso». Infine, la scelta di ripetere alcuni versi in duetto, con tanto di accumulo, risulta più realistica nel riprodurre un dialogo in canzone³², come se ogni verso terminasse con una reticenza pragmatica (che si è cercato di rendere anche graficamente con l'uso della punteggiatura), rispetto invece al dialogo del duetto originale, decisamente più inverosimile: il risultato è un explicit eccessivamente semplice sul piano linguistico, e parzialmente appiattito sul piano semantico.

Aladdin:	Soltanto a noi...
Jasmine:	Soltanto a noi...
Aladdin:	Per te e per me...
Jasmine:	Per te e per me...
Aladdin:	Se vuoi, lo avrai...
Jasmine:	È nostro ormai...
Insieme:	Per te e per me.

Questo accumulo sembra a tratti ricordare le strategie linguistiche impiegate nella canzone italiana degli anni Settanta (Borgna, Serianni, 1994: 118-122), con «accumulo di immagini caste» espresse in quel linguaggio semplice che allora risultava molto innovativo in canzone, configurandosi come una specifica forma di parlato/scritto (Telve, 2008), ma che oggi appare come retrò, e, nel tentativo di modernizzare, forse guarda – ancora una volta – al passato.

³¹ La fortuna del brano in Italia è dovuta anche al successo della cover realizzata di Gigi D'Alessio in duetto con Anna Tatangelo (dall'album *Quanti amori*, 2004).

³² Si tratta di un realismo che colloca questo italiano sia nel polo del parlato/scritto, che nel parlato/recitato (Berruto, 2012: 55-56): un realismo dunque finzionale, costruito e ricostruito, e mai realmente autentico e mimetico.

Vi è tuttavia ancora un ulteriore tratto innovativo e – questa volta – realmente modernizzante sul piano linguistico, che segna uno scarto notevole rispetto ai brani dei cartoni presenti nel corpus: l'introduzione di argomentazioni raziocinanti. Questo modello sintattico inedito viene sperimentato nel nuovo adattamento de *Il racconto di Belle (ripresa)*, e messo in bocca, come accadrà anche in *Aladdin*, ad una figura femminile che cerca una forma di emancipazione del tutto più incisiva rispetto alla sua controparte del cartone. Il contenuto tra le due versioni è pressoché analogo («Io voglio vivere di avventure / e lo vorrei sempre di più / ma non c'è nessuno, ahimè / che capisca il perché: / questo è quello che vorrei per me»), ma la forma del nuovo adattamento elimina voci desuete (come *ahimè*), prediligendo la subordinazione (spingendosi oltre il primo grado grazie all'uso del *che*, come si è già visto ne *Il re leone*) e confezionando un periodo linguisticamente più equilibrato.

Io voglio ridere e stupirmi sempre,
è di avventure che vivrei;
sono io la prima che
già da tempo crede che
questo non sia il posto adatto a me.

Alcuni tratti, come il mantenimento del congiuntivo e la presenza di una locuzione argomentativa, restano invariati; a rendere il messaggio più intenso sul piano comunicativo è invece il ricorso ai pronomi personali *io/me*. Nella ripresa di *io*, viene spostato il focus del periodo: dal *nessuno*, soggetto del distico dell'originale, allo stesso *io*, unico soggetto di tutta la strofa, ma sdoppiato, e dunque rafforzato; inoltre, al pronome ripreso viene anteposto il verbo essere, e vi seguono due subordinate che si pongono come la conclusione di un pensiero argomentato, e non più soltanto come un semplice desiderio («Io voglio vivere di avventure / e lo vorrei sempre di più», cantava Belle ne *Il racconto di Belle (ripresa)*C).

Questa novità rappresenterà una delle spinte maggiormente modernizzanti anche all'interno del mini-canzoniere di brani inediti.

4.3. I brani inediti

I quattro brani inediti de *La bella e la bestia* rispettano scrupolosamente la grammatica del canzonettese neostandard: lo si può notare, per esempio, nel breve refrain de *L'amore dura*, che si muove su una melodia leitmotivica che tornerà in altre sedi della colonna sonora (e nel brano *Che sole c'è*). Si riporta qua la prima delle due strofe, contornata di voci tronche in rima, quasi-rime, lessico semplice, spontaneo seppur tradizionale, il tutto seguendo scrupolosamente l'equazione *proposizione = verso*, nonché le norme grammaticali.

Come si ferma un momento?
Nulla è per sempre in realtà,
ma se c'è per noi l'amore
tutto il resto basterà.

Soltanto in *Per sempre* si possono osservare tendenze più tradizionalmente conservative, con l'introduzione in clausola sia di un francesismo («come un dolce déjà-vu»), sia di forti inversioni («rabbia mia», «spaventato cuore»), e con il ricorso massiccio a voci tronche (*quassù, potrò, più*) o di monosillabi (*dà, po', via, mia*). Il periodo del ritornello appare invece

strutturato più naturalmente intorno ad una locuzione argomentativa che svolge la funzione di anafora ritmica, apparendo come una sorta di adattamento disneyano del verso puntello impiegato nelle canzoni italiane di classifica a partire dagli anni Ottanta (Antonelli, 2010: 120), la quale, però, non tiene insieme periodi sintatticamente franti, ma dona maggior fluidità a tutto il brano: «So che non potrà lasciarmi / e se non la vedrò più / lei potrà ispirarmi / tormentarmi / e sarà / accanto a me / quassù» – si noti l'impiego dell'ipotassi al fianco della paratassi.

Se nei brevi frammenti cantati inediti de *Il re leone* non è possibile osservare fenomeni di questa tipologia, proprio per via della loro brevità e del loro carattere ritmico all'interno della colonna sonora e della diegesi, con l'inedito di *Aladdin* appare nel corpus la seconda e ancor più marcata argomentazione raziocinante (Antonelli, 2010: 155): la seconda strofa de *La mia voce* infatti non si trattiene nei limiti sintattici imposti dalla versificazione, ma organizza tutto il suo periodo lungo il corso di un'intera strofa, dalla lunghezza di otto versi, che si presenta come un'argomentazione di carattere femminista non a caso messa in bocca al personaggio di Jasmine, che assume una centralità inedita, rispetto al cartone, all'interno della rimediazione del *live-action*³³.

Mi hanno cresciuta in modo ch'io fossi
lì al mio posto e zitta,
ed è da prima che io nascessi
che questa storia è scritta:

lo sai,
se accetti non hai scampo,
e tu non potrai
umiliarmi così, mai più.

Il tono argomentativo del brano è anche mescolato a tratti di coinvolgimento allocutivo del proprio io narrante: entrambe le strategie sintattiche servono, insieme, a rendere – anche sul piano linguistico-verbale – il carattere femminista della principessa, che prende la parola in prima persona (i pronomi personali abbondano) accusando la società statica in cui è nata e vissuta, che l'avrebbe cresciuta per non poter esprimere le proprie opinioni – fatto che lei stessa considera un'umiliazione che non vorrebbe più subire. La risposta del ritornello è, come prevedibile, un grido di rivendicazione molto forte, costruito su una melodia che si innalza, ricordando a tratti i brani che hanno visto protagonista la Elsa di *Frozen*, e che è resa in italiano da una serie di elementi linguistici ricorsivi e tradizionali, come gli infiniti in rima, pur senza tuttavia realizzare – nel caso degli infiniti con particelle pronominali – gli spostamenti di accenti che caratterizzano le rime sdruciole degli altri brani del corpus («*devarmi* / il fiato e soffocarmi / non ti basta per fermarmi»); infine, per rendere il ritornello ancor più fluido (con la presenza di elementi sia tradizionali che pop), le due quartine che lo compongono si concludono con l'epifora che non solo dà il titolo al brano, ma ne riassume il senso più profondo («questa voce nessuno la spegne»), chiudendosi con una voce verbale che è l'unica irrelata di tutto il ritornello, nel quale si osservano in clausola tutte voci verbali all'infinito.

³³ Per approfondire l'influenza femminista nelle interpretazioni vocali del cinema d'animazione contemporaneo nel contesto italiano, si rimanda a Formenti, 2022; per un'analisi dei personaggi femminili nelle produzioni Disney si rimanda invece a Salzano, 2021.

Il brano sembra dunque pensato come un singolo di lancio di carattere pop, che può anche apparire slegato dal contesto della diegesi filmica, come era già capitato per *È una storia sai*, che infatti risultava linguisticamente meno arcaizzante: per questo la traduzione italiana de *La mia voce* è l'unica, tra i brani inediti, che può prendersi alcune libertà, muovendosi verso quelle pratiche di «simulazione dell'oralità» che hanno a che fare non tanto con la pragmatica, ma «con la grammatica», grazie all'introduzione di molti «elementi di natura discorsiva» (Antonelli, 2010: 156), in linea con le novità introdotte nel canzonettese degli anni Duemila.

5. CONCLUSIONI

L'analisi dei nuovi adattamenti delle canzoni dei tre classici del Rinascimento Disney realizzati in *live-action* ha dimostrato come in realtà non si possa parlare sostanzialmente né di spinte realmente modernizzanti, né tantomeno di spinte arcaizzanti: mutuando un'etichetta di Gaetano Berruto (2012: 55-56), sembra che i nuovi adattamenti canzonettistici (e anche le canzoni originali de *Il re leone*) siano strutturati intorno ad un parlato-cantato che, nel suo voler essere in qualche modo più fluido e più naturale (e dunque meno scritto), finisce per essere anche meno realistico e poco mimetico, apparendo come una sorta di «finto parlato convenzionale» (Antonelli, 2016: 216). Una lingua dunque «ineccepibile e decorosa, comprensibile e consueta (quasi familiare)» (Raffaelli, 2015: 278-279), come nella miglior tradizione del doppiaggese nostrano, pur incorporando una buona parte delle caratteristiche del canzonettese, a cui – volutamente – i traduttori scelgono di non rinunciare, forse per semplicità, o per omaggio nei confronti di una codificazione anche linguistica ormai ben impressa nell'immaginario mediale nazionale.

L'italiano di questi brani non è dunque in linea con l'italiano neostandard dei primi anni Zero (Berruto, 2012; Antonelli, 2016): le escursioni di carattere *glocal* sono infatti totalmente assenti (fatta eccezione per i tecnicismi legati ad intenti di realismo sociolinguistico); nessun tratto del turpiloquio viene introdotto (forse anche per via del target a cui i lungometraggi si rivolgono), così come mancano tratti spiccatamente figurali (è una lingua sostanzialmente al grado zero della figuratività³⁴). Di contro, sono aumentati – coerentemente con quanto osservato sopra – i tratti deittici e situazionali, che tuttavia sono impiegati da tempo sia nella canzone, sia soprattutto nel cinema, in linea con un maggior coinvolgimento emotivo degli spettatori, che forse si sentono più partecipi se i personaggi parlano una lingua, almeno apparentemente, più vicina alla loro, e con uno svincolamento da alcuni moduli troppo recitati del doppiaggese (Rossi, 2006).

Anche le mutazioni intorno agli assi di variazione linguistica risultano azzerate: nessuno sviluppo diatopico, né nella lingua nazionale (i versi a pronuncia e struttura dialettale – o di italiano regionale – presenti in *Aladdin* vengono cassati nel passaggio a *live-action*), né in altre lingue (i francesismi sono anzi sostanzialmente ridotti³⁵, e nessun termine straniero – neanche inglese – viene introdotto nei primi due *live-action*³⁶); nessuno sviluppo diafasico,

³⁴ Fanno eccezione alcune similitudini, impiegate in alcuni brani originali («Ti riporta via / come la marea / la felicità», *È una storia sai*) e anche negli inediti («Io voglio urlare / forte come il mare», *La mia voce*), o alcune metafore, impiegate soprattutto a partire da *Il re leone* in avanti («È una giostra che va / questa vita», *Il cerchio della vita*) fino a *La mia voce* («questa voce nessuno la spegne», con anche il ricorso ad una sinestesia tradizionale del canzonettese).

³⁵ Lo stesso personaggio di Lumière è doppiato con una cadenza meno francesizzante.

³⁶ A questa tendenza, fa eccezione un verso di *La canzone di Gaston*: «chiedi a Tizio, a Caio o a Riccardo» >

e perfino neanche più diastratico (di contro invece all'attenzione mostrata a quest'asse di variazione ne *Il re leone*). Restano alcune significative variazioni diacroniche, che si osservano soprattutto nelle soluzioni in clausola, o, sul piano diamesico, nel tentativo di offrire una lingua più adatta alla melodia e al contesto filmico.

Quest'ultimo è forse il principale tratto realmente «modernizzante» – per tornare al concetto espresso da Zuliani – dei nuovi adattamenti: considerando infatti che «la percezione di un testo è diversa se si guarda un video o se si guarda un foglio» (Marazzini, 2018: 231), nel caso delle canzoni inserite in un lungometraggio la loro scrittura appare «integrata» (Antonelli, 2016: 206) con altri mezzi, per cui risulteranno diversi non solo la percezione dei testi, ma anche la loro stessa struttura e il loro carattere linguistico; in poche parole: non è necessario che i nuovi tratti del neostandard canzonettistico prendano il sopravvento in canzoni che sono sostanzialmente “da agire” e “da vedere”, e non solo “da sentire”³⁷. Ecco perché l'italiano più adatto per modernizzarle è il canzonettese «domopack» (Antonelli, 2010: 239): un canzonettese «dell'uso medio» (mutuando la celebre etichetta di Francesco Sabatini, 1985), di rapida fattura, che non osa spinte modernizzanti, ma neanche eccessivamente arcaizzanti; che elimina tratti che percepisce come retrò, ma non ricorre mai a soluzioni complesse o originali a livello lessicale, sintattico e semantico; nel quale si intravede uno sforzo normativo a livello nazionale, evidente nell'evitamento del dialetto e di tratti diastraticamente bassi; in cui i periodi possono estendersi, modulandosi su un andamento prosastico che – questo sì – sembra essere un'eredità del canzonettese degli anni Zero.

Si può dunque osservare, in conclusione, che nei nuovi adattamenti dei *live-action* dei cartoni del Rinascimento Disney sembra affermarsi una soluzione linguistica intermedia, sia nei confronti del canzonettese, che nei confronti dell'italiano contemporaneo: una soluzione che riesce a colmare – forse definitivamente – anche nelle versioni italiane delle canzoni dei film della major americana «quell'atrito tra uso parlato, finalmente anche informale, e una norma nata e custodita soprattutto nello scritto» (Antonelli 2016: 206).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Aime M., Visconti E. (2014), *Je so' pazzo: pop e dialetto nella canzone d'autore italiana da Jannacci a Pino Daniele*, EDT, Torino.
- Antonelli G. (2010), *Ma cosa vuoi che sia una canzone: mezzo secolo di italiano cantato*, Il Mulino, Bologna.
- Antonelli G. (2016), *L'italiano nella società della comunicazione 2.0*, seconda edizione, Il Mulino, Bologna.
- Banti A. (2019), *Wonderland: la cultura di massa da Walt Disney ai Pink Floyd*, Laterza, Roma-Bari.
- Berruto G. (2012), *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, seconda edizione, Carocci, Roma.
- Bertoloni L. (2020), «Possibilità intermediali della forma-canzone tra cinema, scrittura,

«chiedi a Tizio, a Caio o a Stanley».

³⁷ Sulla relazione tra canzoni e immagini, e sulle differenti esperienze fruttive che si generano nelle pratiche di visione rispetto a quelle di ascolto, mi si permetta di rimandare ad alcune mie riflessioni contenute in Bertoloni, 2021b, e, più in generale, a Bisoni, 2020.

- performance e new media”, in *Cinergie. Il cinema e le altre arti*, n. 18, pp. 117-129.
- Bertoloni L. (2021a), “La lingua di Oltre”, in Brassotti Ziello M. (a cura di), *AA.VV. Trent'anni di Oltre: Oltre per Claudio Baglioni, Oltre per i fan*, Santelli, Milano, pp. 19-38.
- Bertoloni L. (2021b), “Forma-canzone e audiovisivo: compilation soundtrack nel cinema di Nanni Moretti”, in *L'Avventura. International Journal of Italian Cinema and Media Landscape*, n. 12, pp. 241-256.
- Bertoloni L. (2022), “La lingua di Questo piccolo grande amore”, in L. Bertoloni, I. Fedele, C. Santamaria (a cura di), *Cinquant'anni di Questo piccolo grande amore: una storia lunga mezzo secolo*, Santelli, Milano, pp. 67-80.
- Bisoni C. (2020), *Cinema, sorrisi e canzoni. Il film musicale italiano degli anni Sessanta: produzione, consumo, forme espressive e questioni di genere*, Rubettino, Soveria Mannelli.
- Borgna G., Serianni L. (a cura di) (1994), *La lingua cantata: l'italiano nella canzone dagli anni Trenta ad oggi*, Garamond, Roma.
- Buzzi M. (2013), *La canzone pop e il cinema italiano: gli anni del boom economico (1958-1963)*, Kaplan, Torino.
- Cardamone D. (2015), “Cartoni animati tra oriente e occidente”, in *Quaderni di Intercultura*, vol. VII, pp. 33-48.
- Ceruso T. (2012), “Dal Rinascimento Disney alla Pixar: il trauma tra storia, fiaba e digitale”, in Fanara G. (a cura di), *Shooting from heaven: trauma e soggettività nel cinema americano. Dalla seconda guerra mondiale al post 11 settembre*, Bulzoni, Roma, pp. 251-276.
- Ceruso T. (2013), *Tra Disney e Pixar. La maturazione del cinema d'animazione americano*, Sovera, Roma.
- Ciabattoni F. (2016), *La citazione è sintomo d'amore: cantautori italiani e memoria letteraria*, Carocci, Roma.
- Coveri L. (a cura di) (1996), *Parole in musica: lingua e poesia nella canzone d'autore italiana. Saggi critici e antologia di testi di cantautori italiani*, Interlinea, Novara.
- Coveri L., Diadori P. (a cura di) (2020), *L'italiano lungo le vie della musica: la canzone*, Cesati, Firenze.
- D'Achille P. (2019), *L'italiano contemporaneo*, Il Mulino, Bologna.
- Dalmonte R. (a cura di) (1996), *Analisi e canzoni*, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento.
- De Angelis E. (2009), “Nota”, in Centro Studi F. De André (a cura di), *Il suono e l'inchiostro. Poesia e canzone nell'Italia contemporanea*, Chiarelettere, Milano, pp. 249-251.
- Formenti C. (2022), “Voci di dive in corpi animati. Le performance vocali per il cinema d'animazione di Paola Cortellesi e Luciana Littizzetto”, in *L'avventura. International Journal of Italia Cinema and Media Landscape*, vol. I, 2022, pp. 145-165.
- Marazzini C. (2018), *L'italiano è meraviglioso: come e perché dobbiamo salvare la nostra lingua*, Rizzoli, Milano.
- Martusciello M. (2022), *Disney maestra di lingua: un'analisi linguistica dei doppiaggi italiani dei più famosi lungometraggi a cartoni*, Cesati, Firenze.
- Ortoleva P. (2022), *Il secolo dei media: stili, dinamiche, paradossi*, Il Saggiatore, Milano.
- Patota G., Rossi F. (a cura di) (2017), *L'italiano al cinema, l'italiano nel cinema*, goWare, Firenze.
- Pavesi M. (2005), *La traduzione filmica: aspetti del parlato doppiato dall'inglese all'italiano*, Carocci, Roma.
- Pietrini D. (2009), *Parola di papero. Storia e tecniche della lingua dei fumetti Disney*, Cesati, Firenze.
- Piotti M., Prada M. (a cura di) (2020), *A carte per aria. Problemi e metodi dell'analisi linguistica dei media*, Cesati, Firenze.

- Raffaelli S. (2015), *Parole di film: studi cinematografici 1961-2010*, Fanfani M. (a cura di), Cesati, Firenze.
- Rossi F. (2006), *Il linguaggio cinematografico*, Aracne, Roma.
- Sabatini F. (1985), “L’ “italiano dell’uso medio”: una realtà tra le varietà linguistiche italiane”, in Holtus G., Radtke E. (a cura di), *Gesprochenes italienisch in Geschichte und Gegenwart*, Narr, Tübingen, pp. 154-184.
- Sala M. (2016), “Insegnare l’italiano L2 nella scuola superiore di primo grado. Il laboratorio Hogwarts: giocare per imparare”, in *Italiano LinguaDue*, v. 4, n. 1, pp. 471-509.
- Salzano D. (2021), “L’emancipazione femminile nei classici Disney”, in *Revista De Estudios Socioeducativos*, v. 9, pp. 221-235.
- Scholz A. (2004), *Subcultura e lingua giovanile in Italia. Hip-hop e dintorni*, Aracne, Roma.
- Scrausi, Accademia degli (a cura di) (1996), *Versi rock: la lingua della canzone italiana negli anni '80 e '90*, Rizzoli, Milano.
- Sibilla G. (2018), *I linguaggi della musica pop*, Bompiani, Milano.
- Sottile R. (2013), *Il dialetto nella canzone italiana degli ultimi venti anni*, Arcane, Roma.
- Telve S. (2008), “Il modello linguistico orale/parlato nella canzone italiana contemporanea”, in *Annali online di Ferrara – Lettere*, 1, vol. III, pp. 139-167.
- Zuliani L. (2009), *Poesia e versi per musica*, Il Mulino, Bologna.
- Zuliani L. (2018), *L’italiano della canzone*, Carocci, Roma.

ABSTRACT

Nel saggio si analizzano i ridoppiaggi in italiano delle canzoni dei classici del Rinascimento Disney trasportati in live-action negli anni Duemila: considerando la loro natura visiva e cinematografica, è stata messa in evidenza la loro evoluzione linguistica in sincronia e in diacronia, focalizzandone i tratti arcaizzanti, conservativi e modernizzanti. Dall'analisi emerge la scelta di una soluzione linguistica intermedia, che cerca di equilibrare tra loro una tendenza standardizzante e normativa, ed un'altra che ricorre agli stilemi del parlato-recitato, integrandole con alcuni tratti del canzonettese di classifica degli anni Duemila. I traduttori italiani proseguono così sulla strada del rinnovamento linguistico avviata nel canzonettese disneyano impiegato nelle traduzioni dei brani della major a partire dagli anni Novanta, senza tuttavia mai spingersi fino in fondo, con coraggio, verso l'italiano contemporaneo.

In this essay we analyze song's Italian redubbing of the Disney Renaissance classics, transported in live-actions in the 2000s. Considering their visual and cinematographic nature, we underlined their linguistic evolution in synchrony and diachrony, focusing on archaic, conservative and modernizing traits. Thanks to the analysis, we observed the choice of an intermediate linguistic solution between a standardizing and a normative tendency, and a spoken-acted language, integrated by some traits of Italian pop canzonettese of the 2000s. The Italian translators thus continue the renewal started in the Italian Disney canzonettese since the 1990s, but they never push towards contemporary Italian language.

KEYWORDS: Disney, ridoppiaggi, lingua della canzone, parlato cantato

DATA DI PUBBLICAZIONE: 28 febbraio 2023.