

ITALIANO IN VARIAZIONE: REALIZZAZIONI FILMICHE DELLA LINGUA DEI NUOVI MIGRANTI

Marta Idini¹

1. STRANIERI NELLA STORIA DEL CINEMA

La relazione con l'alterità dello straniero si fa da subito presente allo sguardo di vetro di molto nostro cinema, in cui l'accoglienza degli esotismi si è rivelata più spesso strumento di una «caratterizzazione di ambienti sociali visti con sospetto moralistico»². Nello stesso momento in cui osserva, il vetro dell'obiettivo registra e marca una differenza, separando ciò che è diverso e ridicolizzandolo in tentativi catartici di implicite condanne populiste. L'uso dei forestierismi e la loro mimesi all'interno del tracciato filmico conoscono infatti particolari connotazioni comiche, o sfumature negative che risaltano i contrasti e raccontano delle opposizioni. Al Neorealismo (che spezza una tradizione muta, doppiata e stereotipa degli stranierismi³) e all'espressionismo filmico di Fellini, sempre vitale succede e si mantiene il filone comico che, recuperando stilemi consolidati, abusa di o crea nuovi *cliché*. Gli inserti stranieri, come piccole tessere o in formazioni più estese, vengono sfruttati per irridere, sbeffeggiare e mettere in risalto le profonde inconsistenze di una pretesa conquista sociale e culturale, ritagliando ai personaggi dimensioni di inadeguatezza.

Particolare rilievo assumono in questo contesto le commedie dei *Telefoni bianchi*, edificatrici della base «per la palingenesi neorealistica e comica del decennio successivo, già con punte espressionistiche e plurilingui [...]»⁴ e che tuttavia rivelano trame di certa operazione antiborghese. Attraverso lo zigomato volto di Vittorio De Sica, come nota Rossi:

[Camerini mostra] le ambizioni progressistiche del figlio del popolo, sveglia, di bella presenza e sempre in grado d'arrangiarsi, come anche di padroneggiare sia l'italiano, sia i registri regional-popolari, e addirittura le lingue straniere⁵.

Analizzando l'aspetto linguistico de *Gli uomini che mascalzoni*, Francesca Gatta (2017) sottolinea quanto gli stranierismi siano bersaglio della parodia linguistica del regista e come l'evidenza snobistica con cui vengono ritagliate le voci forestiere sia parallela e coerente

¹ Università degli Studi di Milano.

² Piotti, 2016: 154.

³ Le politiche linguistiche del fascismo, ostili a dialettismi e stranierismi, non censurarono quei luoghi in cui all'impiego dei forestierismi potessero associarsi strumentalizzazioni in senso negativo del nemico, o un suo svilimento macchietistico e caricaturale.

⁴ Patota, Rossi, 2017: 4.

⁵ Rossi, 2017: 14

alla «sotterranea polemica antiborghese dei suoi film, veicolata dalla significativa trasposizione della commedia sofisticata in ambientazioni più comuni e realistiche, più vicine allo spettatore»⁶. A dispetto e insieme a beneficio della politica fascista, nonostante le restrizioni imposte dalla censura nell'impiego di dialetti e lingue straniere, il genere cinematografico dei *Telefoni bianchi* attinse a piene mani dall'universo oltre confine, facendone «componente indispensabile per la caratterizzazione dell'alta società [...] rappresentata»⁷: francesismi, ma soprattutto anglicismi sono referenti di suppellettili, monili, vestiario alla moda, passi di danze *foxtrott*, *walzer*, o *mazurka* da accompagnare a sorsi di *cognac* o *whisky* per lui e *champagne* da offrire a lei, mentre, nella *ball* accanto, amici, conoscenti o avventori scommettono al *bridge* e perdono a *poker*, il tutto concludendosi con un rientro notturno in *taxi*, soli o in compagnia.

Più facilmente, però, il loro impiego è associato a un altro e più proficuo espediente narrativo, che è stato premiato e ha prevalso nella linea di continuità delle epoche posteriori e di cui dà conto ancora Gatta nella sua analisi del cinema anni Trenta:

I forestierismi sono spesso inseriti in contesti in cui divengono oggetto di ironia e fraintendimento da parte di personaggi che appartengono a classi più basse, secondo la tradizione comica italiana che trova da sempre nella contrapposizione fra le lingue un elemento inesauribile di comicità (basti pensare a Totò)⁸.

A Totò, appunto, e ad Alberto Sordi si possono far risalire gli usi più coloriti e meglio indagati dello sviluppo dei forestierismi in senso comico, momenti ormai parte della tradizione eppure difficilmente imitati. L'uno che, facendone oggetto di paronomasie e polisemie, maschera una certa affettazione «contro l'ignoranza e la dabbenaggine dei parlanti, [...] di chi vuole darsi un tono spacciandosi per quello che non è e non sarà mai»⁹; l'altro che, in maniera eguale ma con presa maggiormente realistica e meno teatrale, mira a svilire le «superproduzioni *western* e spettacolari d'oltreoceano»¹⁰ servendosi, come dimostra Rossi:

del contrasto tra lingua (nei suoi vari registri), lingue e italiano regionale per smascherare ora, bonariamente, le velleità di personaggi popolari (Nando Moriconi in *Un giorno in pretura* e in *Un americano a Roma*) o borghesi (Alberto nei *Vitelloni*), ora le mistificazioni soprattutto dei secondi (*Il vedovo*; *Riusciranno i nostri eroi...*)¹¹.

Da una parte, allora, la parola filmata si trasforma in gioco metalinguistico e specchio deformante, laddove Totò «plasma le lingue straniere in funzione della battuta comica, le deforma ora pronunciandole così come sono scritte, ora italianizzandole, ora traveste l'italiano da lingua straniera»¹², in una derisione del diverso e dell'alterità linguistica che attinge «a una tradizione ricchissima che va da Plauto a Petrolini, passando per la

⁶ Gatta, 2017: 52.

⁷ Gatta, 2017: 51.

⁸ Gatta, 2017: 51.

⁹ Rossi, 2007: 83.

¹⁰ Rossi, 2006: 258.

¹¹ Rossi, 2006: 247.

¹² Piotti, 2016: 158-159.

Commedia dell'arte, quella goldoniana e l'opera buffa¹³; dall'altra, assume significato simbolico e ideologico nell'intento «di scolpire immediatamente un tipo sociale o umano, oppure un disagio comunicativo»¹⁴, ed è della maniera e dei personaggi cui Alberto Sordi presta volto e voce.

In conformità al percorso prima tracciato, l'universo filmico della parola ha giocato spesso con la dinamica di un processo di identificazione che pone alla base un intuito acustico. Per quanto i meccanismi di tale andamento non siano ben chiari, Laura Mori (2007) sostiene quanto gli ascoltatori siano tuttavia in grado, perspicacemente, di riconoscere se determinate caratteristiche «possono essere considerate come dei fattori di variabilità che rientrano nell'esecuzione di un parlante madrelingua o piuttosto come delle marche fonetiche che indicano l'origine straniera del parlante»¹⁵. Nel caso di produzione orale, la percezione dell'accento straniero è fortemente determinata dalla componente fonetico-fonologica ed è proprio su quell'accento che viene a crearsi una discrepanza con il conosciuto e insieme una forma di riconoscimento sociale, culturale e soprattutto geografico dell'altro. Ciò che allora viene recepito dello straniero e che lo rende in qualche modo identificabile come tale, sono gli accenti, diversità intonative in cui si accumula la discrepanza fonetica fra un nostro modo di realizzare l'italiano in quanto parlanti nativi e i modi dell'altrui. Il nostro spettacolo (nell'ampia accezione che gli accosta i modi della televisione, del teatro e soprattutto del cinema) ha ereditato e registrato tali variazioni linguistiche in senso comico-parodico, sfruttando i risvolti che l'esotico acquista nella nostra percezione. Un impiego caricaturale e ridanciano che caratterizza in particolare gli *sketch* di Aldo, Giovanni e Giacomo i quali, proprio attraverso lo sfruttamento delle marche fonetiche italiane e non, hanno creato formule di repertorio cui il parlato conversazionale spesso attinge per ottenere effetti di espressività. Facendo leva, da una parte, sulla percezione stereotipica di una cultura e, dall'altra, sui suoi accenti, il trio ha realizzato alcune *gag* che si sono sedimentate nella memoria uditiva e linguistica di numerosi spettatori.

A esemplificazione di quanto asserito si potrebbe riportare l'episodio che, all'interno dello spettacolo *Tel chi el telun* (1999), vede i tre comici travestiti da monaci e in cui l'uso linguistico di un particolare accento permette all'ascoltatore di identificare (seppur con qualche limitazione) l'ambientazione della narrazione e del suo svolgimento. Nel *continuum* fonico delle battute i significanti non recano in sé alcun significato riconoscibile, ma lo sfruttamento della prossemica e dei tratti soprasegmentali inducono l'intuizione a riconoscere e categorizzare quei suoni, collocandoli nello spazio geografico dell'Oriente. Con estrema facilità, poi, sulla percezione di rigore e di disciplina veicolata da molte stereotipizzazioni di quella cultura, viene costruita la vicenda di un maestro e dei suoi buffi ed incompetenti discepoli, talmente incompetenti da sostituire i respiri gutturali della meditazione con l'accelerazione di un motoveicolo e scatenare una risata infantile.

Forse, però, sotto l'aspetto della strumentalizzazione di un accento in chiave parodistica appaiono più interessanti gli esiti dei celeberrimi "Svizzeri", le cui realizzazioni meglio conducono la trattazione al tema delle variazioni sull'italiano. Come nell'episodio sopraccitato, anche qui il meccanismo comico conferma lo sfruttamento stereotipico di un accento e l'esasperazione della percezione culturale di un territorio a scopi di ilarità: gli atti fonetici che distinguono la parlata del Canton Ticino vengono marcati con insistenza, estremizzando lo stacanovismo e la diligenza del corpo di polizia che, nel travestimento

¹³ Rossi, 2005: 133.

¹⁴ Rossi, 2017: 12.

¹⁵ Mori, 2007: 105.

di Aldo, arriva a sparare a due malcapitati calpestatore di aiuole. Un procedimento, questo, che ritorna e coinvolge larga parte del nostro cinema, in quella doppia realtà che riflette e (anche se non sempre abbastanza) fa riflettere sul nostro essere, volontariamente o inconsapevolmente, stereotipizzanti. Numerosi sono, infatti, quegli episodi che la cinematografia italiana recente restituisce di un uso faceto degli stranierismi e altrettanto diffusi i luoghi in cui la realizzazione di tratti prosodici marcati interviene a vivacizzare, stemperare e indurre il riso. Da Paola Cortellesi che, in *Sotto una buona stella*, riesce ad evitare il rimprovero del vicino (Carlo Verdone) fingendosi una domestica rumena:

CORTELLESI: (guardando dallo spioncino della porta d'ingresso per riconoscere che stia suonando al campanello) Sì...
VERDONE: Lei mi deve spiegare/ come le viene di azionare un trapano/ alle sette e un quarto di mattina// (alzando la voce) Ma non le viene in mente che qua/ c'abbita altra gente/ c'è un'altra famiglia?
CORTELLESI: (titubante e con accento marcato dell'Est Europa) Mi scusi// E... signora non c'è// Io...operaia/ faccio... di casa//
VERDONE: Quindi lei non è la... [padrona di casa]...
CORTELLESI: [No]//
VERDONE (quasi bisbigliando): Vabbè/ allora... (tornando ad alzare la voce) Dica alla sua signora/ che prima delle otto/ non si possono fare lavori! Règole condominiali//
CORTELLESI (mantenendo lo stesso accento): Va bène e... colpa è mia // E... io fatto/ confusione/ e perché... Bucarest/ ora/ è già otto e quindisci// [Per quello]//
VERDONE: [Ah]/ ah allora/ spostati la lancetta di Bucarest su Roma/ e i problèmi si risolvono//
CORTELLESI (sempre con accento rumeno): [Va bène]//
VERDONE: [Vabbène]//
CORTELLESI: Allora... se revede... se/ se revedevamo!

al travestimento dello stesso Verdone e di Antonio Albanese in due venditori di rose pakistani che, in *L'abbiamo fatta grossa*, cercano di intercettare una conversazione telefonica tra l'ex moglie dell'ultimo e il nuovo compagno.

O ancora Frank Matano (Paolo nella finzione di *Ma che bella sorpresa*), per il quale si registra un accostamento umoristico tra il dialetto e il suono esotico:

OLIVIER: C'est la maison de Annà?
PAOLO: Mh?
OLIVIER: C'est la maison de Annà?
PAOLO: Comme annà? I so' appena arrivà! [...] Ragazzi?! Qui c'è un uomo con la barba straniero... che faccio?

e il trattamento simile, ma insieme maggiormente esposto alla stereotipia, di cui dà conto Siani nel suo *Si accettano miracoli* che, sulla parola internet e nell'incontro con «la provincialità poco credibile di un gruppo di anziani digiuni di modernità, [...] instaura un caos lessicale che confonde la piattaforma di comunicazione con un tipo di amaro, l'applicazione di messaggistica istantanea WhatsApp con una zappa e il computer per la terra da lavorare»¹⁶:

¹⁶ Idini, 2017: 25-26.

FULVIO: (*entrando in un bar*) Buongiorno//
BARISTA (VOICE OVER): 'Giorno//
FULVIO: Tenete internet?
BARISTA: Teniamo il nocino//
FULVIO: No/ internet ehm... u' piccì//
VIGILE (VOICE OVER): Dite a me/ grazie//
FULVIO: Ecco... tenete internet?
VIGILE: 'A Fréncò/ fai un internèt al signóre//
CLIENTE 1: Digano! Dille tu!
DIGANO: Dite!
FULVIO: Buongiorno/ io ho questo (*mostrando il cellulare*)/ ma non mi connetto//
DIGANO: Cornetto?! Dovete venire 'a prima mattina/ li trovate belli fresschi/ fresschi//
FULVIO: Computèrr//
DIGANO: Terr?
FULVIO: WhatsApp?
DIGANO: U/ 'a zapp' pa' terr// Ehm... 'a zapp' (*mimando il gesto di zappare*) pa' terr (*mimando la terra*)
FULVIO: Mi sto avvilend'...

Forestierismi che sono soprattutto patrimonio lessicale dei più giovani, tecnicismi da nativi digitali la cui distanza generazionale trova evidenze filmiche consistenti, in un senso ora di scontro, ora di inevitabile terreno di confronto. È il (neo)gergo di cui Rossi ci informa nel volume curato insieme a Giuseppe Patota (Patota, Rossi, 2017) e che, soprattutto a Nanni Moretti, fa risalire una strumentalizzazione linguistica atta a deridere «molti usi cristallizzati e stereotipici, i neologismi e i forestierismi [...] del parlato giovanile»¹⁷. Inerti sporadici che, nel cinema recente, testimoniano una consapevole scelta di marca generazionale e di appartenenza a un gruppo, come accade in *Notte prima degli esami oggi* quando, nell'ufficio del commissario di polizia, Nicolas Vaporidis (Luca) e Carolina Crescentini (Azzurra) giustificano il loro comportamento osceno di fronte alle espressioni inebetite del commissario stesso e del genitore di uno dei due, ignari di che cosa significhi *flash-mob*:

ISPETTORE (VOICE OFF): Avanti!
PAOLO MOLINARI: 'Giorno ispettore sono/ Molinari/ Pa... (*rivolto a suo figlio*) Oh/ Luca...
LUCA: Ciao papà...
PAOLO (VOICE OFF): Sono... il padre del ragazzo... (VOICE ON) Ma ch'è successo?
ISPETTORE: Vènga vènga Molinari/ si accomodi// (VOICE OFF) Glielo spiego/ io cos'è successo// (VOICE ON) Suo figlio e la sua amica sono accusati di/ (*tenendo il conto con le dita*) manifestazione non autorizzata/ (VOICE OFF) atti oscèni in luogo pubblico e minaccia a pubblico ufficiale!
AZZURRA: (*sottovoce*) Vabbè...
PAOLO: (*schiarandosi la voce*) Scusi se/ (VOICE OFF) mi permetto di... (VOICE ON) intromèttermi ma/ non mi sembra che ci sia niènte di male in...
ISPETTORE: Ah non c'è nulla di male// Eh no/ perché spogliarsi nudi/ al centro di Roma/ non è nulla di male!

¹⁷ Rossi, Patota, 2017: 26.

AZZURRA: Madonna quante storie per un flash-mob!
PAOLO: (guardando Luca) Un che?
LUCA: Un flash-mob// Ci diamo appuntamento attraverso internet e facciamo... (VOICE OFF) tutti insieme contemporaneamente (VOICE ON) una cosa stupida/ ma così/ per ridere!
PAOLO: Vabbè/ 'na zingarata!
ISPETTORE: 'Na zingarata/ e ccerto! Perché lei è contento che suo figlio (VOICE OFF) se ne vada in giro a fare questi... (VOICE ON) 'sti... questi flash-blob!
AZZURRA: Mob!
ISPETTORE: Va beh/ quello che è//

Un mondo di incontri digitali che avviene anche tra le istituzioni e i cittadini, in uno sfruttamento sempre più consistente delle piattaforme *social* per simulare vicinanze comunicative. A questo proposito si potrebbe fare riferimento al breve scambio di battute che vede coinvolti i due giovani italiani emigrati a Cuba di *Non è un paese per giovani* (richiamando il qualitativamente migliore *Non è un paese per vecchi* dei fratelli Coen). Mentre lo sguardo della macchina da presa segue Luciano e Sandro per Plaza de la Catedral all'Habana, il parlato filmico consegna all'ascolto una singolare constatazione da millenials:

SANDRO: Pènsa un posto così in Italia/ Wi-Fi solo a piazza Navona//
LUCIANO: Vaticano no?!
SANDRO: Al Vaticano chi glielo toglie? Il Papa ormai sta in fissa co'
Twitter//

Mario Piotti, prendendo spunto dall'analisi di Rossi, nota come «in conseguenza dell'ormai acquisita e diffusa competenza della lingua nazionale, il cinema italiano [...] si accosta frequentemente anche alle lingue straniere»¹⁸ e lo fa, si ritiene, in un senso che è nuovo in una doppia direzione. Per la verità che riusciamo a cogliere tutti i giorni e per quella particolarità che è del nostro cinema che «s'è sempre distinto, e continua a farlo, per la capacità di rispecchiamento della realtà socioculturale italiana»¹⁹, certo universo filmico ha imparato a ritrarre l'alterità con occhi diversi e a dedicarle un'attenzione linguistica che è soprattutto narrazione umana.

Culture extra-europee, musulmane soprattutto, abitarono i nostri schermi già a partire dal 1911 e lo fecero, in particolare, nelle riprese documentaristiche del colonialismo fascista. Gina Annunziata (Annunziata, 2013) descrive come l'impresa italiana in Libia abbia reso in quegli anni attuale «la crociata dei cristiani contro gli “empi pagani”»²⁰ e di quanto la successiva guerra di Etiopia abbia messo in risalto gli «imperativi politico-morali dell'imperialismo e della sua mitologia»²¹: straniero come (s)oggetto da dominare prima intellettualmente (connotandolo come personaggio incivile, traditore, efferato, altro da sé dal punto di vista razziale) e successivamente anche materialmente. Annunziata,

¹⁸ Piotti, 2016: 160.

¹⁹ Rossi, 2017: 27.

²⁰ Annunziata, 2013: 157.

²¹ Annunziata, 2013: 158.

sottolineando la portata di tale retorica orientalista²², cita a riprova *Sciopione l'africano* di Carmine Gallone (1937) in cui, scrive:

il coraggio e il rigore morale dei romani vengono contrapposti alla doppiezza e all'efferatezza dei cartaginesi che giustificano la missione civilizzatrice di Roma nell'antichità e dell'Italia fascista nella contemporaneità²³.

Allo stesso tempo, l'antiamericanismo mussoliniano si nutre delle caratterizzazioni cinematografiche hollywoodiane per giustificare le sue ragioni e, sulla diffusione dei *gangster movies* oltreoceano, cercava di raccogliere consensi tonando «“è terra di assassini!” [e dimenticando], forse, che, secondo gli stereotipi mediati da quegli stessi film, tutti i delinquenti erano nati in Sicilia o in Campania»²⁴.

Gli anni del dopoguerra e il Neorealismo rappresentarono una conquista irrinunciabile della nostra coscienza storica, politica e cinematografica: narrazione filmica e impalcature linguistiche plurime si rendono disponibili quali chiave simbolica entro cui leggere la realtà ed esperirne i significati. Da *Roma città aperta* a *Paisà* (solo per citare i più famosi), al più recente *L'Uomo che verrà* (Diritti, 2009) l'ascolto si muove oltre le percezioni distorcibili dell'uso comico e la finzione integra le lingue straniere (non doppiate e solo sottotitolate) per mettere in scena difficoltà comunicative, disorientamenti, voci violente e soprusi, paure generate dalle incomprensioni che sono, prima di tutto, linguistiche. Le «istanze simboliche»²⁵ così descritte non hanno però contribuito a una riflessione che cercasse una conciliazione con la presenza straniera: se, da un lato, infatti, per tedeschi e angloamericani si assiste all'accentuazione di un profondo senso di alterità, dall'altro lato è stata inevitabile e innegabile la rimozione di alcune fisionomie etniche dalle pellicole. Scrive al proposito Ponzanesi (2004):

La presenza italiana in Africa viene spesso negata o marginalizzata poiché considerata storicamente troppo breve e geograficamente limitata ad altri imperi europei. Inoltre l'associazione del colonialismo italiano con il massimo periodo della retorica fascista ha creato un'ulteriore opera di rimozione dalla coscienza nazionale. Possiamo dire infatti che per oltre mezzo secolo l'avventura in Africa, coperta da mistero, esotismo e vergogna, ha costituito il nostro “inconscio postcoloniale”²⁶.

Vergogna che, a fronte di nuove ondate identitarie e populiste della politica coeva a chi scrive, si pensa non sia stata, purtroppo, sufficiente a disarmare allarmanti richiami alla retorica semantica del Ventennio. Il ritorno extra-europeo nell'immaginario cinematografico si conta, infatti, a partire dagli anni Novanta e, con maggiore insistenza, nel post 11 settembre 2001. L'Italia inizia ad essere, in quegli anni, protagonista mediatica dell'immigrazione e di quei drammatici sbarchi per cui ancora oggi si piange sulle coste e per mare, mentre l'attentato alle Torri Gemelle ha segnato «uno scontro di civiltà, una dialettica fatta di *noi* e *voi* che si risolve con la morte dell'*altro*»²⁷. *L'articolo 2* (Zaccaro, 1993),

²² Retorica orientalista intesa come pensiero che distingue ontologicamente Oriente e Occidente come entità separate e contrapposte, unite dai soli interessi che il secondo nutre sul primo.

²³ Annunziata, 2013: 158.

²⁴ Rossi, 2005: 149.

²⁵ Piotti, 2016: 157.

²⁶ Ponzanesi, 2004: 26.

²⁷ Annunziata, 2013: 164.

L'albero dei destini sospesi (Benhadj, 1997), *Io, l'altro* (Melliti, 2007) e anche un film come *La giusta distanza* di Carlo Mazzacurati (2008), riflettono quel potente discorso di riuso che è la paura dell'estraneo e quelle rappresentazioni che «orientalizzano la guerra al terrore fornita dai media, che pongono l'altro come temibile e imprevedibile [...], infantile, irrazionale e quindi pericoloso»²⁸ per, scrive ancora Ponzanesi:

giustificare l'invasione dell'Iraq e dell'Afghanistan sotto il titolo di una missione civilizzatrice, ma anche per esorcizzare l'ansia innata dell'altro come lato oscuro del sé. [...] Riflesso della intolleranza e della divisione create dopo l'11 settembre che riguarda non solo le nazioni, ma anche gli esseri umani, i connazionali e gli amici²⁹.

Eppure, in alcune parentesi (sempre più numerose per la verità) della nostra cinematografia, qualcosa si è modificato. Le nuove spinte verso il documentario, la *docufiction* o lo pseudodocumentario hanno restituito sguardo reale sul contemporaneo, fotografando e tendendo l'orecchio a storie di marginalità sociale, emotiva, familiare e linguistica. Arabi, turchi, africani, asiatici tornano ad abitare le nostre narrazioni filmate e sono spesso storie protagoniste di accoglienza ed emergenza umana.

L'analisi che verrà qui intrapresa si soffermerà allora su tre prodotti filmici piuttosto recenti che si crede possano dimostrare il cambiamento appena descritto: *Io sono Li* e *La prima neve*, entrambi girati da Andrea Segre e distribuiti nelle sale rispettivamente nel 2011 e nel 2013 e *Pizza e datteri* il cui regista, Kamkari, era candidato al Festival di Venezia del 2015. Nonostante il numero consistente di pellicole visionate e a loro modo aperte al confronto, si è preferito circoscrivere il materiale a queste sole tre pellicole per diverse ragioni: da una parte, la sicurezza della mano autoriale di Segre nel confronto con sé stessa e della stessa con un regista "migrante" (Kamkari è di origini iraniane), dall'altra, l'ambientazione geograficamente unitaria delle loro finzioni. Ambientati rispettivamente a Chioggia, nella Val dei Mòcheni e a Venezia, le tre pellicole riescono a mettere bene in evidenza un palcoscenico plurilingue in cui la variazione dell'italiano come L2 si incontra non solo con l'italiano, ma anche con il dialetto e con l'universo culturale che gli appartiene, interrogando le vicende sulla reale consistenza dei significati di accoglienza e accettazione. Inoltre, le vicende che qui si raccontano sono in grado di assegnare sfumature diverse alla realizzazione dell'italiano come lingua seconda e delle sue realtà, mostrando la vita plurilingue di un'Italia globale in cui si incontrano, si scontrano e si amalgamano variazioni molteplici di uno stesso idioma.

2. L'ITALIANO CHE ACCOGLIE

La lingua italiana, negli studi di Giaccardi (2005), Vedovelli (2012) Benucci (2014), Favaro (2016), Mattiello e Della Putta (2017), si esplica in significati e bisogni diversi per gli apprendenti stranieri, la cui multiculturalità entra in contatto in un contesto linguistico da sempre plurilingue. Graziella Favaro mostra le molte facce che l'italiano L2 ha nel nostro Paese e nota come il nostro idioma si trovi a essere:

²⁸ Ponzanesi, 2012: 688.

²⁹ Ponzanesi, 2012: 688.

lingua della sopravvivenza per gli adulti neoarrivati in Italia; lingua del lavoro e degli scambi per chi risiede qui da più tempo; [...] lingua “filiale” per le famiglie straniere, i cui figli portano ogni giorno dentro la dimora nuovi termini e dunque nuovi significati e racconti; lingua di comunicazione quotidiana e di scolarità; [...] lingua adottiva [...]³⁰.

Come si può facilmente constatare da una prima e più semplice fruizione, i protagonisti delle pellicole di Segre e Kamkari sono inseriti e agiscono all'interno di uno spazio filmico che ritaglia e si fa testimone di quel «bilinguismo endogeno a bassa distanza strutturale con dilalia»³¹ tipico della nostra realtà linguistica più estesa e, con maggiore evidenza, di un territorio veneto ancora molto legato agli usi del dialetto. I personaggi e i contesti comunicativi in cui si sviluppano le narrazioni creano infatti un confronto con italofoeni nativi che conoscono l'italiano, «almeno nelle sue varietà più comuni, una o più sue varietà regionali e, in modi diversamente approfonditi, uno o più dialetti usati alternativamente o simultaneamente alla lingua nazionale in svariate situazioni comunicative»³². Tale stratificazione geolinguistica e sociolinguistica apre allora, alle possibilità dell'analisi, anche numerose riflessioni di ordine pragmatico sugli enunciati interlingui delle presenze straniere e un ampio ventaglio di considerazioni circa il grado di mimesi raggiunto dai registi attraverso espedienti comunicativi a volte opposti, nella consapevolezza che ogni agire linguistico si situi in un preciso contesto sociale e che, come evidenzia Mariani:

siamo liberi di parlare o stare in silenzio, di scegliere gli argomenti di conversazione, di fare richieste, inviti e complimenti, di accettare o rifiutare, ma in realtà la cultura condiziona fortemente questa nostra apparente libertà. [...] Le interazioni sociali, verbali e non verbali, sono sempre regolate da norme, per lo più implicite, la cui forza appare particolarmente evidente quando [...] vengo sia pure inconsapevolmente violate³³.

Tratti comuni nella realizzazione dell'italiano come lingua seconda, senza però voler entrare nell'annosa e ancora dibattuta questione che si domanda se le interlingue possano essere considerate identità linguistiche a sé stanti³⁴, possono essere ravvisati in particolar modo a livello fonetico. Le variazioni dall'italiano si distribuiscono coerentemente nei luoghi in cui la lingua madre interviene nella costruzione dei suoni, dando vita a degeminazioni, depalatalizzazioni, sostituzioni, semplificazione di nessi complessi e difficoltà negli accordi di genere e numero. La loro distribuzione conosce e coinvolge però soggetti, modi e quantità diversi che, a volte, si registrano discordanti all'atto fonatorio di uno stesso personaggio.

A Dani, protagonista togolese de *La prima neve*, possono essere fatte risalire le modificazioni meno vistose e anche meno numerose: nel suo parlato filmico, infatti, sono pochi gli episodi in cui vengono a verificarsi mutamenti e, qualora presenti, esulano da notabili particolarità. *Deto, talliamo, fredo, pènzo, dicce, molie, guera, cativo, cammelo, melio* sono le sole occorrenze identificabili, insieme all'alternanza degli usi *vollio/volio* (in luogo del nostro “voglio”) dovuta e implicata al *continuum* fonico degli enunciati in cui è inserita:

³⁰ Favaro, 2016: 1-2.

³¹ Berruto, 1996: 5.

³² Mattiello, Della Putta, 2017: 38.

³³ Mariani, 2015: 112.

³⁴ Si rimandano, per un approfondimento dell'argomento, ai volumi di Ramat (1988) e Vedovelli (2002).

Sequenza 8c

10*DANI: Qui finisco domani//

11*PIETRO: Va bene//

12*DANI: (indicando l'asse di legno che sta lavorando) Non farla tu/ però/ che **vollio** finire io!

Sequenza 11c

1*DANI: Starà bene/ avrà una famiglia italiana... per lei sarà melio così//

2*PIETRO (VOICE OFF): Perdere un figlio è come perdere una gamba//

3*DANI: Lo faccio per lei/ Pietro! Perché con me... non può essere felice!

Io/ le posso dare solo dolore//

4*PIETRO (VOICE OFF): (alzando la voce) Non è vero!

5*DANI: Sì Pietro! Sai cosa significa/ continuare... a vedere Laila negli occhi di Fatù?! Lo sai?

6*PIETRO: Tu qui hai visto che cosa è una famiglia senza padre// Non si lascia la famiglia senza padre! (sedendosi accanto a Dani) Le cose che hanno lo stesso odore/ devono stare insieme//

7*DANI: Ma io non so più che odore ho// (sospirando e iniziando a piangere)

8*PIETRO: Va bene/ calmati...

9*DANI: Io **vollio** andare via// Ma non devono vedermi... non è legale lasciarla//

Le diverse tonalità con cui gli enunciati vengono realizzati possono aver influito sull'articolazione del significante che, come si può ricavare, depalatalizza e raddoppia quella laterale coinvolta nella formulazione della debole iussiva con sfumatura esclamativa mentre, per la sola assertiva, l'invito a ritrovare un equilibrio discorsivo e il co-testo desolante e desolato di un padre che sta maturando l'idea di abbandonare la propria figlia riducono l'intensità fonatoria e la laterale della depalatalizzazione viene pronunciata degeminata. Particolare, in questo senso, risulta lo scambio di battute che coinvolge il presidente della comunità musulmana di Venezia e la donna che, con il suo salone di bellezza, impedisce la realizzazione di una moschea e che sorprende per la collocazione così ravvicinata dei due significanti agiti o meno in variazione:

Sequenza 1

15*ZARA: (alzando la voce) Me dispiace per la moschea/ ma non ho altra scelta/ devo pagare i debiti!

16*KARIM: Certo... sì sì **capisco/ capèsko** benissimo/ hai ragione! Allora quando pensi di andare via?

L'oscillazione così ravvicinata tra una forma con corretto innalzamento articolatorio della vocale anteriore e una che presenta una sua realizzazione aperta in corrispondenza di tonicità potrebbe essere ricondotta a un fenomeno di ipercorrettismo. La diversa taglia del sistema vocalico della lingua di partenza rispetto a quello della lingua d'arrivo genera spesso sostituzioni di tale portata, in quanto «lo spazio vocalico dell'arabo (a/i/u) è più ridotto e meno periferico, e quindi più centralizzato, rispetto alla distribuzione nello spazio acustico dei sette timbri vocalici dell'italiano»³⁵. Il tracciato, che potrebbe complicarsi data l'origine kenyota di Hassani Shapi (interprete di Karim), assume connotati più distesi prendendo in considerazione la formazione scolastica cui sono

³⁵ Mori, 2007: 46.

soggette le comunità islamiche. Per quanto le due lingue ufficiali dello Stato siano l'inglese e lo swahili, è noto che le comunità musulmane formino i propri fedeli sulla lingua araba per la quale è pertanto possibile sostenere anche una competenza attiva, dato riscontrabile nel procedere filmico in cui sia Karim che Saladino (il cui interprete è invece di origini italiane) realizzano intere espressioni arabe.

Consapevole, dunque, anche solo a un livello prettamente acustico e non così elaborato, delle trasformazioni che i propri atti fonetici tendono a imporre all'italiano e tenendo in considerazione la velocità con cui viene realizzato l'enunciato, l'attore deve aver inferito il presunto errore e si è autocorretto, ritendendo *capèscò* la giusta formulazione italiana. L'estensione dell'innalzamento è difatti piuttosto diffusa all'interno della varietà di italiano come L2 concretizzata dai protagonisti della comunità musulmana e in particolare dal loro Imam (ne riporto solo alcuni esempi: *dici* in luogo di "dice"; *fedeli* per "fedele"; *si* al posto di "se"; *saluti* anziché "salute"; *anchi* etc.), permettendo così di giustificare quanto prima accennato. Gli esempi potrebbero inoltre riferirsi a un altro fenomeno di contatto della L1 con l'italiano, descritto da Marina Chini nel suo volume sulla morfologia nominale in italiano L2 (Chini, 1995). Dalle indagini e interviste sul campo intraprese dalla studiosa, è emerso come nella realizzazione fonetica dell'italiano di anglofoni e persiani «le vocali atone finali presentano talvolta una pronuncia indistinta o centralizzata»³⁶, dalla quale deriverebbe una singolare sovra-estensione della terminazione in -a al genere morfologico dei significanti italiani; certi che la lingua iranica sia un sistema linguistico a sé stante, è però ipotizzabile che anche nella realizzazione fonetica dell'italiano da parte di arabofoni le vocali atone finali vengano a costituirsi deboli e indistinte, dando luogo a maggiori possibilità di mutamento. Come si sostiene nel volume a cura di Diadori, Palermo e Troncarelli (2015): «nel percorso evolutivo di acquisizione, la L1 rappresenta un insieme di conoscenze da cui l'apprendente attinge sia per processare la L2 sia per esprimersi»³⁷.

Un secondo ordine di interferenze tra lingua prima e lingua di apprendimento si verifica principalmente e quasi esclusivamente nel parlato filmico di Ala (e sporadicamente di Aziz) che, sempre in *Pitza e datteri*, è generoso nel consegnare all'ascolto casi di fricativa palatale sonora in luogo dell'affricata prepalatale sonora e realizzazione delle affricate prepalatali sorde in fricative prepalatali sorde:

Sequenza 3

1*AZIZ: Karim/ scusa tanto/ ma siamo sicuri che orario era questo?

2*KARIM: Pensi che io sia rincollionito?

3*ALA: Un po' di rispetto fratello! Non si parla così a un uomo con barba bianca!

4*BEPI: Fosse tuo nonno...

5*KARIM: Adesso non esageriamo! Non sono così vèchio//

6*ALA: Forse **cujino** Bepi ha capito male/ abbiamo sbagliato **jorno!**

Sequenza 10

3*ALA: Italiani no **piasciono** immigrati/ io per affittare casa ho dovuto inventare di essere di **Siscilia**//

Sequenza 14

8*AZIZ: Andiamo a **scercare** una **farmascia** aperta!

9*ALA: Meglio **farmascia** aperta di notte/ che **mascellaio** chiuso di **jorno!**

³⁶ Chini, 1995: 196.

³⁷ Diadori, Palermo, Troncarelli, 2015: 116.

L'ipotesi che possa trattarsi di un'interferenza derivante dalla lingua francese potrebbe, in un primo momento, sembrare avventata: per quanto l'idioma francese sia ancora lingua di sostrato di molte ex-colonie, la finzione filmica consegna per Ala una provenienza curda allorché, sorpreso da Saladino a dormire in un palazzo in rovina, si scambiano sensazioni di solitudine:

Sequenza 21

5*SALDINO: Ma cosa fai tu qua?

6*ALA: Io abito qui/ tu non sapèvi? Io non c'ho casa!

7*SALADINO: Nemmeno io...

8*ALA: Io neanche familia//

9*SALADINO: E a chi dici/ io bambino orfano/ io cresciuto in ospedale italiano di Kabul//

10*ALA: Tu almèno un Paèse ce l'hai!

11*SALADINO: Sì... sì io questo ce l'ho! Perché? Tu non hai paesi tuo?

12*ALA: Io sòno curdo... un curdo/ non può tornare// Può solo e sempre andare//

Una ricerca più attenta, che ha tenuto conto dell'identità dell'attore al di là della maschera, ha mostrato però l'origine italiana dell'interprete di Ala (Giovanni Martorana) e ha pertanto posto in discussione le riflessioni precedenti. I mutamenti agiti, allora, nulla o solo in parte hanno a che vedere con una reale sovrapposizione di sistemi linguistici quanto piuttosto, viene da pensare, con un intento mimetico presunto tale: accentuando comportamenti fonetici intuiti all'ascolto, l'attore deve averne esteso il meccanismo, per stereotipia da un lato o, dall'altro, suggerito forse dal collega Gaston Biwole (interprete di Aziz e il solo che presenti simili esiti fonetici), originario del Gabon, repubblica centrafricana la cui lingua ufficiale resta tuttora il francese, nonostante l'indipendenza conquistata nel 1960 e successiva decolonizzazione del territorio.

Di stereotipia, in ogni caso, è possibile parlare per un'altra particolarità che emerge proprio dalle precedenti citazioni e che dà conto di un procedimento tanto insistito da perdere valore semantico. L'enunciato realizzato da Aziz (*Meglio farmascia aperta di notte che mascellaio chiuso di giorno*) è solo una delle numerose frasi idiomatiche presenti nel film, tanto numerose che non pare poterle considerare del tutto neutre nel loro impiego. Se ne riporta qualche esempio a titolo di completezza e per chiarire quanto si andrà a sostenere:

Sequenza 5

KARIM: Non dovevi sposare una dona italiana! Mollie e buoi dei paesi tuoi/ come dico li italiani!

Sequenza 10

33*SALADINO: Se vuoi aprire muro con mani/ non fare con denti//

Sequenza 11a

4*KARIM: E studia! Tu hai capeli lunghi/ e (VOICE OFF) cervèlo/ corto!

Sequenza 12

11*BEPI: Adèssò dobbiamo diventare tutti più leggeri/ più spirituali/ come dice Saladino... vola con occhi/ cammina con mente/ e parla col cuore// (mimando le azioni con la gestualità e infine abbracciando Saladino)

Sequenza 14

4*SALADINO: La forza di capofamiglia... è come medicina amara// Fa male/ ma ti porta saluti//

Sequenza 23b

5*SALADINO: Da noi si dice... quando sei triste/ vai dove c'è tanto vento// Vento porta via tua tristezza//

Proverbi e massime giungono a colorare il dettato di un'atmosfera da “Mille e una notte”, rivelando una percezione di quella cultura come indissolubilmente legata a una tradizione dell'oralità. Nei luoghi comunicativi in cui si acuisce una particolare tensione emotiva (sia essa un litigio, come il rimprovero di Karim alla figlia, un richiamo alla leggerezza spirituale, o un moto di nostalgia) le parole vanno a cercare significati metaforici di saggezza popolare che finiscono però, così diffusi, a sminuire la portata semantica di un ragionamento. Il riferimento allo stereotipo si fa dunque più chiaro alla luce di quanto evidenziato da Chiara Giaccardi (2005) che, nel suo esame sui concetti della comunicazione interculturale, scrive:

Lo stereotipo è calco cognitivo, uno schema rigido fornito dal contesto sociale e culturale che produce, al livello dei discorsi, immagini e figure caratterizzate dalla ripetitività³⁸.

L'accostamento che si verifica con il modo proverbiale dell'italiano (“Moglie e buoi dei paesi tuoi”) porta però l'analisi a un doppio ordine di considerazioni: da una parte, infatti, si nota una certa comicità nella sua esternazione, dall'altra si fa notevole poiché rientra all'interno di quelle competenze pragmatiche di cui si era solo accennato a inizio della trattazione. La frase idiomatica interviene a ribaltare una situazione che è anche luogo comune e risulta quantomeno singolare che al rimprovero per aver sposato una donna italiana segua un consiglio panitaliano. Una piccola comunità musulmana che con difficoltà tenta l'inserimento in un contesto fortemente italiano (lo sfondo della vicenda è appunto Venezia, città seconda solo a Roma come meta turistica e forse, al contrario, meta-cinematograficamente più conosciuta) è tuttavia parte numerosa e già integrata della città, tanto da fare, di sé stessa, quel proverbiale “paesi tuoi”, riflesso più significativo di un'abilità acquisita nell'«interpretare e trasmettere significati al di là del senso letterale delle parole»³⁹. Tale competenza si riverbera anche nelle numerose espressioni figurate presenti e che dimostrano quanto le competenze discorsive e funzionali della comunicazione, così come descritte da Mariani (2015), siano di padronanza della maggioranza dei parlanti:

Sequenza 1

13*ZARA: (scoppiando a ridere in faccia a Karim) Ah Karim/ tu sai bène che quel disgraziato di mio marito mi ha lasciato **un mare di debiti**/ te ricòrdi vèro?!

Sequenza 21

7*KARIM: Incredibile! Ma queste sono impassite! **Non c'è più religione**//

Un meccanismo cognitivo che va molto al di là dell'apparentemente semplice scambio di nozioni basilari e che investe un'abilità nella gestione delle conversazioni ben oltre una

³⁸ Giaccardi, 2005: 203.

³⁹ Mariani, 2015: 116.

singola espressione di necessità e bisogni primari⁴⁰ di cui dà prova anche Dani nel film *La prima neve*:

Sequenza 12

6*PIETRO: Tu qui hai visto che cosa è una familia senza padre// Non si lascia la familia senza padre! (sedendosi accanto a Dani) Le cose che hanno lo stesso odore/ devono stare insieme//

7*DANI: Ma io non so più che odore ho// (sospirando e iniziando a piangere)

Dani intuisce e comprende quel senso paterno cui Pietro lo richiama con l'espressione (forse un po' ruvida ma efficace) *le cose che hanno lo stesso odore devono stare insieme* e risponde servendosi di quello stesso uso metaforico con precisione: *ma io non so più che odore ho*, a indicare l'inesprimibile dolore di un uomo che ha perso tutto e che solo si sente smarrito. Nonostante la finzione narrativa abbia ritagliato su Dani il racconto di un immigrato di recente approdo⁴¹, i modi del suo racconto molto si discostano dagli usi del primo livello cui appartiene, secondo Favaro (2016), «quella parte di adulti [...] che non è mai entrata in formazione e non padroneggia l'italiano legato ai ruoli sociali propri del percorso di integrazione»⁴² e si dimostra invece capace di «interpretare e trasmettere significati al di là del senso letterale delle parole [...], di sciogliere l'ambiguità degli enunciati, colmando così il possibile divario tra “ciò che si dice e ciò che si intende»⁴³.

Allo stesso modo, proseguendo nell'evidenziare tale tipologia di discrepanza, il protagonista togolese de *La prima neve* è altresì in grado di cogliere l'ironia e accade in uno scambio di battute con Giuseppe Battiston proprio all'inizio del film:

Sequenza 2

1*FABIO: Così me zio/ il te gà incastrà!

2*DANI: Perché?

3*FABIO: Ti fa lavorare! (mostrandogli la bicicletta che ha accanto) Per andare prima alla fermata puoi usare questa/ sai? È un po' vecchia/ ma fila via bene//

4*DANI: Grazie//

5*FABIO: Oh! Occhio ai freni/ che te li ho appena tirati! Cos'è/ non ti convince? Preferivi un cammello?

6*DANI: Ce l'hai?

7*FABIO: Ce l'avevo// Mi è morto di sete//

Concentrato a rimettere a posto i ceppi di legno e quindi al solo ascolto, Dani afferra la vena umoristica e gioca sullo stesso stereotipo di cui è vittima. Una competenza umoristica, quest'ultima, che richiede precise abilità cognitive e linguistiche per individuare e in parte risolvere l'incongruità dello script, come ben evidenzia Rosa

⁴⁰ In psicologia, i bisogni primari possono considerarsi quelli legati alla sfera biologica e fisica di un soggetto e sono dunque attribuibili alla fame, alla sete e al riprodursi.

⁴¹ Nel dipanarsi della vicenda si può ricostruire come Dani abbia attraversato il mare insieme alla moglie incinta e di come quest'ultima sia morta dando alla luce Fatù in un ospedale italiano; dal momento che, all'evidenza dei fatti narrati, la bambina non dimostra di avere più di qualche mese, se ne può dedurre che Dani è giunto in Italia solo di recente.

⁴² Favaro, 2016: 2.

⁴³ Mariani, 2015: 116.

Argenziano nello studio condotto insieme a Lorenza Selvaggio sull'acquisizione dell'umorismo (Argenziano, Selvaggio, 2017).

La *Prima neve* fornisce però un ulteriore approfondimento nell'uso delle frasi idiomatiche che molto si discosta da quello intrapreso per la finzione di *Pizza e datteri*: qui, infatti, ben al di là dall'essere stereotipizzanti, le parole di Dani lasciano emergere la stereotipia del pensiero di Michele:

Sequenza 8

1*MICHELE: (raschiando la resina dalla corteccia di un albero con un coltello) Dammi la scatola... grazie// Il nonno la usa per colorare le arnie//

2*DANI: Ma/ non usa la vernice?

3*MICHELE: Sì ma lui è fatto così//

4*DANI: Così come?

5*MICHELE: Vecchio//

6*DANI: [in lingua]

7*MICHELE: Cosa?

8*DANI: Da noi/ si dice così... quando il leone/ invecchia/ anche le mosche lo attaccano//

9*MICHELE: Nel tuo villaggio ci sono i leoni?

10*DANI: Ma non vengo da un villaggio/ vengo da Lumè/ sai cos'è?

11*MICHELE: (scuotendo la testa) No//

12*DANI: Una città grande! Con i strade... i palazzi... i semafori... i teatri! Ha un milione di abitanti//

13*MICHELE: Un milione?!

14*DANI: Anche un po' di più...

15*MICHELE: Ma 'lora come ti la sé 'sta storia dei leoni?

16*DANI: Lo diceva sempre il mio barbiere...

17*MICHELE: Il barbiere?

18*DANI: Sì/ era simpatico//

In un'inversione delle parti, le credenze di Michele arrivano a decostruirsi fino a creare un vero e proprio ribaltamento: mentre l'immaginario del bambino prende consapevolezza di una dimensione mai esperita e scopre esistenze mai percepite, lo spettatore crea quell'associazione che sovverte le premesse e che consegna al solo Michele conoscenza e senso dell'abitare un villaggio.

Il passaggio appena citato risulta però significativo in una profondità che coinvolge il senso dell'incontro. Se, da una parte, la frase idiomatica contribuisce a deteriorare quella versione dell'essentialismo che Zoletto (2017) chiama "culturalismo" e che tende a «considerare le culture come altrettante rigide "essenze" che finirebbero per predeterminare le persone che vi "apparrebbero"»⁴⁴, dall'altra, come si può intuire dal procedere delle battute, il dialogo ha generato un momento di scambio tra l'una diversità e l'altra ed è un meccanismo che Adrea Segre aveva già elaborato e sperimentato in *Io sono Li*. Simeone (2017), citando Dewey e ponendo l'accento sulla dialogicità come elemento imprescindibile dell'esistenza umana, scrive:

Nell'incontro e nella comunicazione, gli uomini definiscono l'identità personale e manifestano una cultura comune [...] «la società continua ad esistere non solo *per mezzo* della trasmissione, *per mezzo* della comunicazione,

⁴⁴ Zoletto, 2017: 146.

ma si può dire [...] che esiste *nella* comunicazione. [...] Gli uomini vivono in una comunità per virtù delle cose che possiedono in comune. E la comunicazione è il modo con cui sono giunti a possedere delle cose in comune»⁴⁵.

Io sono Li e *La prima neve* conoscono diversi luoghi in cui l'uso della lingua crea vicinanza culturale e parallelismi fra le esistenze, attraverso un meccanismo che rivaluta, in quest'ottica, gli accostamenti e le traduzioni:

A) *La prima neve*: Sequenza 12a

7*MICHELE: Visto? Una tana di gufo!

8*DANI: Ah/ hibou//

9*MICHELE: In africano?

10*DANI: No è francese/ hibou//

11*MICHELE: Ibù...

12*DANI: Hibou//

13*MICHELE: Ibù!

B) *Io sono Li*: sequenza 5

1*BAFFO: (ordinando al bancone) Stanlio e Olio//

2*AVVOCATO: (guardando Shun Li) As capìo? Mezo rosso e meza aranciata// Mezo e mezo/ Stanlio e Olio!

3*BAFFO: (ricevuto quanto chiesto) Grazie//

4*SHUN LI: Glazie//

5*BEPI: (entrando nel locale) Un caffè coretto prugna//

[...]

11*BEPI: [...] C'è la prugna?

12*SHUN LI: Sì//

13*BEPI: Sì?! E allora/ mettila//

14*SHUN LI: (non capendo la richiesta e non aggiungendo pertanto la grappa al caffè) Sì//

15*AVVOCATO: (a bassa voce) Non la capise//

16*BEPI: Aspetta... Scusa eh! (avvicinandosi e passando dietro al bancone) Posso? (afferrando e mostrando la bottiglia di grappa a Shun Li) Prugna/ lo vedi il disegno? Questa è una prugna// (aprendo la bottiglia e versandola nella sua tazzina di caffè) Corétto... prugna//

17*SHUN LI: Ah...

18*BEPI: Pru/gnaa

19*SHUN LI: Plugna//

20*BEPI: Sì//

21*SHUN LI: Glazie//

Sequenza 10

4*AVVOCATO: [...] Oh fioi! A la pensión del Coppe!

5*COPPE: As mas darse al cin!

6*SHUN LI: Cos'è la pensiónè? (scandendo la parola pensione)

7*BEPI: Fine lavoro// Da domani Coppe non lavora più//

8*SHUN LI: (traducendo pensione in cinese) [...] // Pensione/ in Cinese/ (ripete la parola nella sua lingua) [...]

9*AVVOCATO: (imitando il suono appena sentito e ridendo) Ue tuinsciù!

10*SHUN LI: (ride)

⁴⁵ Simeone, 2017: 246.

- 11*COPPE: Tuedsciò!
12*AVVOCATO: Ah tuedsciò/ dai Coppe!
13*COPPE: (brindando con gli amici e Shun Li) Ai tuenscionati italiani!

Sequenza 10b

- 1*SHUN LI: (rivolta a Bepi uscito dal bagno) Usciti sono fuoli//
2*BEPI: Ma ti... te si proprio della Cina Cina?
3*SHUN LI: Sì//
4*BEPI: Repubblica Popolare Cinese?
5*SHUN LI: Sì//
6*BEPI: Mao Tze Tung?
7*SHUN LI: [...] (traducendo in cinese) Mao Tze Tung [...]// Sì/ ma adesso no c'è più//
8*BEPI: Lo so... anche noi eravamo comunisti// In Jugoslavia/ dove stavo prima// Ma adesso basta/ Tito è morto/ ed è cambiato tutto//
9*SHUN LI: Aguslavia//
10*BEPI: Sì// Come si chiama la tua città in Cina?
11*SHUN LI: Fucio!
12*BEPI: Come?
13*SHUN LI: Fu/ cio!
14*BEPI: Fu/ cio? Do/ ve? (ridendo insieme a Shun Li)
15*SHUN LI: Vicino al male//
16*BEPI: Davvero?
17*SHUN LI: Sì/ anche noi siamo... pescatori// Mio padle/ mio nonno/ mio nonno di nonno//
18*BEPI: (sorridente) Tuo nonno di nonno di nonno... Come zé pesca in Cina?
19*SHUN LI: Mio padle era/ pescatole/ io no/ io fabrica//
20*BEPI: Tuo padre è vivo?
21*SHUN LI: Sì/ è come voi/ in... (scandendo le lettere) pènzionè?
22*BEPI: Giusto... come Coppe!
23*SHUN LI: (annuendo) Come Coppe! (ridendo insieme a Bepi)

Gli esempi proposti lasciano trasparire una costante del pensiero registico che assegna alla lingua e al dialogo interpersonale una funzione «non soltanto strumentale di manifestare contenuti, idee, sentimenti, emozioni, bensì sostanziale di rivelazione dell'altro, d'incontro autentico»⁴⁶. Shun Li, Bepi e gli avventori dell'osteria, Dani, Pietro e Michele si incontrano nello spazio delle loro esistenze e nei loro, pur diversi, universi linguistici.

Una differenza sostanziale, tuttavia, si nota nelle realizzazioni linguistiche dell'italiano di Shun Li che, a differenza di Dani e dei protagonisti di *Pizza e datteri*, viene a configurarsi come scambio monoproposizionale di battute essenziali, assestate sulla scia di quelle *coppie adiacenti* di cui parla Mariani⁴⁷ e che si configurano come atti linguistici spesso realizzati sotto forma di *sequenze* minime della serie: saluto/risposta al saluto, domanda/risposta, offerta/accettazione o rifiuto. Le variazioni fonetiche, collocate anch'esse nei luoghi in cui la lingua madre interferisce con la lingua d'arrivo, restituiscono all'ascolto fenomeni di sostituzione consonantica ($r > l$) e mancata distinzione tra l'occlusiva bilabiale sorda e quella sonora (p/b), ma le costruzioni sintattiche minimali impediscono agli enunciati di richiamare altre caratteristiche più sostanziali, indagate da Limonta (2009), Chiapedi

⁴⁶ Simeone, 2017: 243.

⁴⁷ Mariani, 2015: 117.

(2010), Prina (2013). Shun Li non parla molto e la sua voce viene sdoppiata: mentre l'italiano resta per la maggior parte del film confinato in un susseguirsi di "grazie" e "sì", i suoni del cinese raccordano le diverse sequenze attraverso la profondità dell'anima di una madre lontana che racconta al figlio della sua malinconia, quella di una laguna separata dal mare e a lui indissolubilmente legata. Le poche occasioni che vedono la protagonista impegnata in conversazioni di più largo respiro riguardano quelle parentesi di tempo lontane dal lavoro e trascorse in compagnia di Bepi, di cui si riportano le più significative:

Sequenza 13

11*SHUN LI: Ho quasi finito// (sorridente e porgendo a Bepi delle fotografie) Vollo mostlalti queste foto//

12*BEPI: A me?

13*SHUN LI: Sì/ mi avevi chiesto! (VOICE OFF) Questo è mio padle/ e questa sono le sue leti//

14*BEPI: (prendendo in mano la fotografia) Sono a maglie larghe/ hai visto?

15*SHUN LI: Questo è la balca//

16*BEPI: Che strana... i Cinés!

17*SHUN LI: (con una vena di malinconia nella voce) E questo... è mio filio// È in Cina...

18*BEPI: Ma è piccolo// L'hai lasciato solo?

19*SHUN LI: (in un'aria quasi assente, guardando altrove) Sta con mio padle...

[...]

26*BEPI: (raccogliendo una fotografia che restituisce l'immagine di alcune candele sospese nell'acqua) E queste luci? Cosa sono?

27*SHUN LI: È la festa del poèta//

28*BEPI: Del poeta?! Come me! (ridendo)

29*SHUN LI: Ma tu sei/ un vero/ poèta?

30*BEPI: No (continuando a sorriderle)/ mi chiamano così perché... faccio le rime//

31*SHUN LI: Sono le luci pel salvale Quyuan/ il nostlo poèta//

32*BEPI: Il vostro poeta?

33*SHUN LI: Sì//

34*BEPI: E come sono le sue poesie?

35*SHUN LI: Poesie antiche//

Sequenza 16

27*BEPI: Li...

28*SHUN LI: Sì?

29*BEPI: Quanto tempo rimani ancora/ a Chioggia?

30*SHUN LI: Non lo so... devo aspetare la notizia//

31*BEPI: La notizia?

32*SHUN LI: Sì... così fonziona/ è dificile spiegalè// Io lavòlò... e aspèto// Lavòlò è così pago// E un giolno... la notizia// E il capo... fa venilè/ mio filio// Ma non so quando// Decidono lolo quando// (il suo sguardo si incupisce e si perde nella laguna. Bepi la stringe a sé)

Particolari e degne di essere sottolineate sono le iniziali realizzazioni delle strutture pronominali *mi avevi chiesto* e *mostlalti*. Al di là del vistoso fenomeno fonetico che coinvolge la seconda attestazione, essi dimostrano una certa incoerenza negli usi linguistici, aprendo le considerazioni e il commento a motivazioni ulteriori: se il primo uso riflessivo meglio dimostra una particolarità propria dell'interlingua italiana come L2 che, condensando il

costrutto *me lo* permette al parlante di ricordare una sola parola e mantenere inalterata la portata semantica dell'enunciato, il secondo uso clitico non è avvertito dello stesso principio, in quanto è più facile che l'interlingua consegni usi pronominali slegati dalle terminazioni verbali⁴⁸. Degeminazioni, mutamenti vocalici e non concordanze di genere coloriscono infine il tracciato uditivo di enunciati brevi e parole lente, andando a posarsi sulla marca costitutiva della competenza dialogica di Shun Li. La sintassi, non prediligendo affatto la subordinazione, accosta e coordina l'essenzialità degli scambi comunicativi, lasciando ai vuoti e alle pause ellittiche la portata del contenuto emozionale del suo (non) dire. Come Anna De Marco (2017) sostiene nella sua proposta di *training* prosodico per gli apprendenti stranieri, una piena comunicazione delle emozioni fra lingue e culture diverse è ardua per la mancanza di contesti condivisi fra i parlanti poichè:

La comunicazione delle emozioni oltre che per la scelta del lessico adeguato ad esprimerle, richiede il ricorso ai tratti prosodici della lingua come l'accento, l'intonazione e il ritmo, che sono importanti ai fini di una piena espressione e comprensione degli stati emotivi. In quest'ottica, un apprendente adulto che impara una lingua seconda dovrà necessariamente confrontarsi con le difficoltà derivanti dall'apprendimento di nuovi pattern intonativi che vengono spesso attribuite a fenomeni di transfer dalla lingua materna e che agirebbero come un potente filtro che rallenta, e talvolta blocca, l'acquisizione di nuovi schemi intonativi [...]. Tutto ciò si ripercuote sulla qualità e sull'efficacia del parlato di un apprendente che va di sovente incontro a fallimenti e incomprensioni sul piano comunicativo⁴⁹.

Lontana dagli usi metaforici di Dani, Shun Li raccoglie il significato più intimo nel ritmo dei suoi respiri, nelle pause discorsive che esprimono la volontà del suo farsi comprendere e la difficoltà di non sapere come, rendendo forse più significativo e doloroso ciò che segue: l'assenza del figlio, l'impotenza e la fragilità di una madre. Con ogni probabilità, le variazioni quasi esclusivamente fonetiche attribuibili a Shun Li sono dovute ad alcune circostanze che escono dal film realizzato e abbracciano il film nella sua realizzazione. L'intervista condotta a Francesco Bonsembiante (produttore di entrambi i lungometraggi di Segre) ha messo in risalto come Zhao Tao, volto di Shun Li, non conoscesse l'italiano e abbia pertanto imparato a memoria le battute del film aiutata da un insegnante madrelingua. L'aspetto molto elementare della struttura frasale a lei dedicata è allora da ricondurre più precisamente alla messa in pagina del copione e a scelte registiche che, con molta attenzione, non hanno cercato elevate ricerche lessicali ed evitato costrutti ipotattici di difficile gestione, restituendo tuttavia enunciati che restano corretti nelle realizzazioni mnemoniche dell'attrice. Una spia ulteriore di quanto appena asserito potrebbe risultare anche l'aggettivo *antiche* accostato alle poesie di Qu Yuan:

34*BEPI: E come sono le sue poesie?
35*SHUN LI: Poesie antiche//

Nel *continuum* del parlato filmico di Shun Li, così tanto assestato sulla semplicità, la presenza di un seppur lieve innalzamento di registro appare singolare, soprattutto

⁴⁸ Come avviene ad esempio nel parlato di Saladino in *Pizza e datteri*. **Sequenza 16** 7*SALADINO: Tu vuoi lei no? 8*BEPI: (il viso ancora nascosto sotto le coperte) Sì ma... lei non vuole me 9*SALADINO: Non preoccupare questo... io parla con lei! 10*BEPI: (uscendo dal letto) Sei sicuro? 11*SALADINO (VOICE OFF): Sì// Così tu salva lei... (VOICE ON) salva te... salva tutti//

⁴⁹ De Marco, 2017: 1.

guardando al contesto complessivo della finzione. Costellata di suoni dialettali e da conversazioni che non travalicano mai la concretezza degli ambienti che la macchina da presa ritaglia, la narrazione non consegna all'ascolto o alle possibilità realizzative di Zhao Tao esempi che possano aver suggerito l'utilizzo di un tale aggettivo, dovendo supporre pertanto e di nuovo, il sostrato italiano che ha composto i dialoghi.

Diverso, al contrario, il discorso che può essere intrapreso per la comunità di *Pizza e datteri* e per il protagonista de *La prima neve*, che sanno variare l'italiano in un senso migliore di colloquialità e simulazione di oralità, proprio a partire da una ricca presenza di segnali discorsivi e costrutti in sintassi marcata, visibili in grassetto negli esempi che seguono:

A) *Pizza e datteri* : sequenza 10

6*AZIZ: **Mannaggia**/ ce l'avevamo **la moschea**...

Sequenza 18

5*KARIM: Forse/ dico forse/ **un mezzo** io ce l'ho// Forse! Più che idea è/ mezzo idea... lo dico già/ non è cosa sicura e/ (VOICE OFF) è cosa così così// Forse... se Dio vuole... ho trovato un posto per la moschea/ un posto perfetto! Anche se... **beh**...

6*SALADINO: Anche se?

7*KARIM (VOICE OFF): Forse... (VOICE ON) forse... un piccolo problema c'è/ ma piccolo **eh?** Piccolo piccolo/ piccolissimo!

Sequenza 22a

2*KARIM: Bepi/ guarda... noi/ non vogliamo fare un rivoluzione// Noi siamo qui... abbiamo rispetto per tutti/ ma abbiamo anche bisogno de/ essere rispettati/ de non essere umiliati/ ora... ora stiamo per inaugurare/ la nostra nuova grande moschea di Venezia! Cosa vogliamo di più/ **ah?** Dai/ scendi! Tutti! (rivolgendosi anche alle donne presenti) Non abbiamo tempo di perdere **eh?** E/ Aziz! Mi raccomando... catering! Non troppo piccante **eh!**

Sequenza 22b

8*ZARA: Saladino? (VOICE OFF) Non pensavo che... un Imam potesse essere così/ **sai?** (VOICE ON) **No** penso che tu sei/ una bella persona... (ridendo)

B) *La prima neve* : sequenza 8

2*DANI: **Ma**/ non si sa la vernice?

10*DANI: **Ma** non vengo da un villaggio/ vengo da Lumè/ sai cos'è?

28*DANI: **Non so**... grande così?

Sequenza 10

5*DANI: **Ma**/ il legno ha lo stesso odore! (in sottofondo squilla il suo cellulare) L'hai detto tu! (rispondendo al cellulare) **Uei alò? Ah si**/ buongiorno... **si si** grazie// **Ok**/ e... a che ora sarà? **Bene bene/ allora**... lo dico a Pietro// **Si si** sono contento/ grazie! Ciao// (chiudendo la telefonata e rivolgendosi a Pietro) **Ah**/ martedì prossimo non posso venire... devo vedere la commissione per i documenti...

Riempitivi, prese di turno e meccanismi di modulazione sono il riflesso di una competenza sociopragmatica piuttosto elevata, in quanto elementi fondamentali per la gestione del testo, sia parlato che scritto. Elisabetta Jafrancesco (2015), ripercorrendo la tassonomia proposta da Bazzanella, pone l'accento sul valore pragmatico conferito e insito in questi elementi e scrive:

L'uso dei segnali discorsivi, soprattutto con funzioni interazionali, [...] è soggetto ad altissima variabilità sociolinguistica, ed è inoltre particolarmente influenzato da fattori dipendenti dal contesto sia linguistico che situazionale, dalla sensibilità e dalla percezione linguistica dei parlanti. [...] Gli utenti/apprendenti più competenti ricorrono più frequentemente, rispetto a quanti sono di livello più basso, all'uso di elementi linguistici espliciti che consentono una più efficace gestione dell'interazione e un maggior controllo dello sviluppo tematico e della pianificazione del testo. A questo proposito, gli studi sullo sviluppo della sintassi in italiano L2 rivelano infatti che nelle interlingue iniziali le connessioni logico-semantiche non sono realizzate attraverso forme lessicali e la comparsa di subordinatori espliciti è preceduta dalla semplice giustapposizione di segmenti di informazione⁵⁰.

Una migliore conoscenza della lingua italiana già riscontrata agli inizi della trattazione, conferma la superiore padronanza degli enunciati da parte di Dani e della quasi totalità della comunità musulmana, permettendo pertanto forme di rimodulazione. A questa tipologia di ricostruzione degli enunciati al loro slittamento verso forme più colloquiali del procedere discorsivo può essere ricondotta anche la seguente espressione di Saladino:

Sequenza 20

24*SALADINO: Io ora so/ che il nostro Dio/ ama bellezza// Allora tu/
tratti bene tua moglie// E ringrazia Dio/ per dono che ti ha fatto// **Terra
acqua... luna poesia/ anche moschèa... fratèlli/** avete mai pensato/ che
tutte cose più belle di Dio... è femmina?

La riformulazione presente nell'enunciato, che potrebbe indicare ancora una scarsa padronanza degli elementi frasali, risulta però meglio classificabile tra le più comuni strategie del parlato. Il tema sospeso non è sintomo di difficoltà espositiva, ma focalizza strategicamente (dato anche il contesto della predica ai propri fedeli) ciò che a Saladino preme porre in evidenza e che è poi la pacificazione posta a chiusura della narrazione del film.

L'unità diatopica segnalata all'inizio della trattazione come termine di inclusione ed esclusione delle pellicole visionate ha poi permesso di meglio indagare la consistenza plurilingue della realtà linguistica filmata, il suo valore pragmatico e le difficoltà a essa associate. Come fa notare Maturi (2016), all'arrivo in Italia donne e uomini immigrati si trovano «immersi in una realtà linguistica estremamente complessa e dinamica [...] e che viene abitualmente rappresentata come un *continuum* dialetto-lingua»⁵¹. *Io sono Li, Pitṛa e datteri* e *La prima neve* esemplificano con estrema chiarezza il complesso spazio linguistico in cui le vicende sono inserite e sanno ritrarre situazioni comunicative in cui il dialetto si inserisce sia come competenza attiva, sia come competenza passiva dei parlanti stranieri e configurando diversi livelli di bilinguismo e, talvolta, di «trilinguismo consapevole»⁵². Secondo le nomenclature presenti nel contributo di Rosangela Milazzo (2015), sulla percezione della personalità di apprendenti italiano L2, i contesti comunicativi dei film presentano agenti della comunicazione in *bilinguismo simultaneo* o *nativo, adulto, collettivo* (acquisito in un ambiente bilingue), *primario* (spontaneamente e per via orale), *additivo* (non a discapito della propria lingua madre), sicuramente sempre *integrativo* (legato alla necessità

⁵⁰ Jafrancesco, 2015: 2.

⁵¹ Maturi, 2016: 124

⁵² Mattiello, Della Putta, 2017: 40.

di interagire con i parlanti) e talvolta *strumentale* (a scopi utilitaristici)⁵³. Lingue islamica, cinese e togolese non vengono taciute e arricchiscono il palcoscenico nel loro suono originale e, almeno per le seconde, espressione dell'intimità più dolorosa: Shun Li e il mondo nuovo da raccontare al figlio lontano, Dani e le parole piene di lacrime per la moglie che non potrà più rivedere.

La particolarità però riguarda soprattutto la presenza del dialetto che, insieme all'italiano, fornisce strumenti linguistici altri che risultano essenziali per comunicare e relazionarsi sul territorio, come ha dimostrato "Insieme si Può", il progetto di ricerca condotto in Veneto e presentato al convegno *Lingua veneta fattore di integrazione* tenutosi nel 2010⁵⁴. In *Pitza e datteri*, il dialetto può essere tessera di coloritura emozionale:

Sequenza 3

24*ALA (VOICE OFF): È un ragazzino! Mi aspettavo uomo con barba bianca! Troppo **butèo!**

25*AZIZ (VOICE OFF): E non parla neanche l'arabo! Dove **arivaremo...**

Sequenza 5

17*KARIM: **Gavemo** da salvare le nostre done!

causa di incomprensione e strumento comico:

Sequenza 6b

8*MOGLIE AZIZ: E intanto qua/ non se bate ciodo!

9*MOGLIE KARIM: Ma quale ciodo?!

10*MOGLIE AZIZ: Eh/ indovina!

ma soprattutto quella lingua *seconda e adottiva* di cui Graziella Favaro (2010) tratta nel suo studio sulle cosiddette seconde generazioni e a cui attribuisce un significato anche *filiale* in quanto «sono i figli che capovolgono le tradizionali modalità di trasmissione intrafamiliari e che portano dentro la dimora le parole e le narrazioni che hanno appreso e vissuto»⁵⁵. E, non a caso, in *Pitza e datteri* è proprio la figlia di Karim a rispecchiare tale constatazione in un episodio pertanto significativo:

Sequenza 12

12*KARIM: Saladino! Ti presènto mia mollie...

13*FIGLIA KARIM (VOICE OFF): Mama! Mi vado fora coi fioi! (VOICE ON) (guardando verso Saladino) Però... te gà capìo l'Imam?! Nissuno mi gaveva dito che gèra così carin... (scendendo di corsa dalle scale) Non me speté! Faso tardi!

14*KARIM: Dove vai tu? Torna subito/ qui! (piegandosi su sé stesso e tenendosi il petto)

15*BEPI: Karim! (raggiungendo l'amico) Karim! (aiutandolo a sedersi sulle scale)

16*KARIM: (riprendendo fiato) Vedi la nostra... disgrazia// (VOICE OFF) I nostri figli sono diventati/ immorali//

17*MOGLIE KARIM (VOICE OFF): Ma non è vero// (VOICE ON) Nostra filia è/ una ragazza normale//

18*KARIM: Sì/ normale/ come li altri/ sèmpre nuda!

⁵³ Milazzo, 2015: 36.

⁵⁴ Mattiello, Della Putta, 2017: 39.

⁵⁵ Favaro, 2010: 2.

Esposta in un'età diversa rispetto ai propri genitori, la figlia di Karim ha appreso una lingua che non può essere definita seconda in senso stretto, ma piuttosto *adottiva*, un'altra lingua madre attraverso la quale esprimersi. Ma non solo: insieme agli usi linguistici dei suoi coetanei, la ragazza ne segue le mode e i modi culturali, creando un distacco generazionale che non è solo della parola, ma soprattutto delle consuetudini.

Stesso trattamento può essere rilevato anche in *Io sono Li*, dove però le consuetudini risultano essere gli ordini e i debiti alcolici dell'osteria in cui la protagonista dovrà lavorare:

Sequenza 4

1*SHUN LI (VOICE OFF): Spliz e vino/ giallo?

2*RAGAZZA CINESE: No giallo/ con vin bianco/ te meti Campari e te zonti un fè de acqua//

3*DONNA CINESE: [in lingua cinese: Noi a Chioggia facciamo così]

4*SHUN LI: Spliz è difficile//

5*RAGAZZO CINESE: [in lingua cinese: Il libro dei debiti]

6*RAGAZZA CINESE: Dei ciodi?

7*RAGAZZO CINESE: [in lingua cinese: Giusto, qui i debiti li chiamano] ciodi!

8*SHUN LI: (provando a imitare il suono) Ciodi...

Da questo breve scambio dialogico viene a tratteggiarsi in maniera più definita quel valore pragmatico insito in un'acquisizione linguistica che Mattiello e Della Putta (2017) così notano per mezzo delle ricerche e interviste condotte da Pugliese e Villa in Emilia Romagna⁵⁶:

[...] nelle interlingue dei soggetti intervistati si accumulano e si stratificano i "vissuti" e le esperienze sociolinguistiche, in particolare diatopiche e diastratiche, dotando questi cittadini, per lo più commercianti al dettaglio, operai o badanti, di sorprendenti competenze comunicative e metalinguistiche in merito all'uso e ai valori sociali delle varietà regionali e dei dialetti⁵⁷.

In particolare, l'episodio restituisce con pienezza una pluralità di istanze linguistiche, mettendo in luce una realtà poliedrica e caleidoscopica fatta di stranierismi, italiano variato e dialetto. Ciò che preme sottolineare sono, per la precisione, tre singolarità, la prima delle quali è il sorriso che le parole della donna ci consegnano: in quel suo *noi a Chioggia facciamo così*, infatti, viene a crearsi un originale senso di comunità che riconosce alla preparazione dello spritz un'inusuale e insolita inclusione sociale. Inoltre, significativa è la rappresentazione dell'alta disponibilità di codici che la donna e la ragazza dimostrano nella realizzazione di enunciati in dialetto e in lingua cinese, di cui dimostrano entrambe buona competenza, passiva nel caso della madre e attiva per la figlia. Infine, ed è quello che colpisce maggiormente, al *vino giallo* di Shun Li la stessa ragazza interviene non solo precisando la ricetta tipica della regione, ma correggendone anche la forma linguistica. Con il suo *no giallo* la ragazza realizza precisamente la portata fonetica del significante con raddoppiamento e insieme ristabilisce coerente aggettivazione al vino: *no giallo, vin bianco*.

⁵⁶ Pugliese, Villa, 2012.

⁵⁷ Mattiello, Della Putta, 2017: 39.

Proseguendo nella loro analisi sul parlato di alcuni slavofoni nella città di Napoli, Mattiello e Della Putta sostengono quanto il repertorio dei cittadini immigrati si presenti sfaccettato, non monolitico e non limitato al solo italiano e scrivono:

[...] le capacità d'uso dei dialetti o delle varietà locali non è solo una mera conseguenza dell'immersione degli alloglotti in uno spazio linguistico complesso, ma è anche, e forse soprattutto, uno strumento necessario a un'inclusione sociale più coesa con il territorio e conseguentemente utile a una partecipazione più consapevole ed efficace alle pratiche sociali del luogo di residenza⁵⁸.

Ulteriore dimostrazione di una tale (ricercata o meno) competenza sociolinguistica variata in diatopia potrebbe essere lo scambio di poco precedente a quello riportato sopra e che vede coinvolte Shun Li e la sua compagna di stanza Lian in un momento in cui la seconda spiega alla prima in che cosa consisterà il suo prossimo impegno lavorativo e si legge:

Sequenza 3

22*LIAN: [in lingua cinese: hanno appena comprato un nuovo] bar, [ancora in cinese: in italiano si chiama] osteria//

Si è usato “si legge” non a caso. L'enunciato si presenta all'ascolto quasi interamente in cinese e la comprensione di ciò che viene detto è demandata alla lettura dei sottotitoli, esclusi quei due nuclei che risaltano e generano un'opposizione lessicale: Lian specifica il prestito inglese e lo regionalizza nel significato che ha, per il territorio veneto, l'osteria. E sempre su una consuetudine culturale per noi italiani imprescindibile, quale è quella della cucina, *Io sono Li* continua a giocare sulla multiforme ed eclettica verità tangibile del nostro paese:

Sequenza 6

10*AVVOCATO: Cinese! As tu comprà el pés?
11*RAGAZZO CINESE: Canoccie//
12*AVVOCATO: (rivolto a Coppe) Ma cusine elo?
13*COPPE: Cioè! E i zè bravi a cuzinar i Cinesi//
14*BAFFO: Mi su sta a magna dai Cinesi/ as magne miga mal!
15*COPPE: Ei gà insegnà Marco Polo...
16*AVVOCATO: Marco Polo?
17*COPPE: Eh! Zè sta lu a scoprir la Cina//
18*AVVOCATO: Ho capì/ ma gli ha scoperti/ o l'ga insegnà a far le canocc'/?
19*COPPE: Dopo che li ha scoperti/ a insegnarghe a far le canoce/ zè un attimo!
20*AVVOCATO: Giusto//
21*BEPI: (arrivando dalla strada e prendendo una sedia) Ciao fioi!
22*COPPE: <Uei>//
23*BAFFO: <Ciao Bepi>/ es 'ndà in barca?
24*BEPI: Al casòn/ dovevo vardar i cugoi//
25*BAFFO: Con sto fredo?! Te ti vecio/ stai atènto!
26*SHUN LI: (con un piatto fra le mani) Canoce!
27*COPPE (VOICE OFF): Ehilà//

⁵⁸ Mattiello, Della Putta, 2017: 40.

- 28*BEPI (VOICE OFF): Grazie//
29*SHUN LI: Plègo// (posando il piatto sulla tavola)
30*BAFFO: Mm/ buone...
31*SHUN LI: Piace?
32*AVVOCATO: Bonètte//
33*SHUN LI: Glazie//
34*BEPI: Un rosso/ Shun Li//
35*SHUN LI: (rientrando nell'osteria) Sì//
36*AVVOCATO: Fan schifo// (riferito alle canoce)
37*BAFFO: San di nient...
38*BEPI: Mah/ par mi zè bone//
39*COPPE: Te piazze?
40*BEPI: (emette un suono di gradimento mentre addenta una canocia)
41*AVVOCATO: Ma ti te si slavo/ non te capisi un caso de pés//
42*COPPE: È trent'anni che zè qua/ vuosto che no capisa le canoce?
43*BEPI: Oh/ varda che le canocie se fa anche a Pola//
44*AVVOCATO (VOICE OFF): Zè vero?
45*COPPE: Ciò! I ga insegnà Marco Polo! (ridendo)
46*AVVOCATO: Seee (con tono incredulo)
47*COPPE: Varda che se passe da Pola per 'ndà in Cina/ o no? Si no per dove vuosto pasare?

Le parole di Coppe creano, attraverso il viaggio di Marco Polo, un ponte immaginario tra le due diverse migrazioni che hanno interessato l'area veneta in tempi diversi: quella slava, ormai perfettamente integrata e riconosciuta in Bepi, ormai esperto di cottura delle *canoce*, e quella cinese o più genericamente orientale, per la quale si prova ancora certa velata diffidenza e un sospetto che, queste *canoce*, in fondo, non sappiano davvero come cucinarle. Ma quello che vale la pena ribadire è che proprio sulle abitudini e le usanze (siano esse culinarie, lavorative, abitative o linguistiche) di un determinato luogo, questi film creano l'occasione dell'incontro e dello scambio, nello stesso modo in cui lo descrive Luciano Mariani:

[...] la consapevolezza della distanza tra la propria cultura e quella dei propri interlocutori, delle somiglianze e delle diversità tra le culture, e delle differenze anche all'interno delle singole culture, aiutano il parlante a gestire con maggiore equilibrio i rapporti interpersonali, riducendo i rischi dell'etnocentrismo e la formazione di stereotipi⁵⁹.

In questo senso, come inserto estemporaneo e tuttavia pertinente per l'antifrasi che se ne ricava, si vuole qui riportare la curiosa esternazione di Bepi a poche battute dalla chiusura del film *Pizza e datteri*. In preda alla disperazione per aver perso, nell'Imam Saladino, la propria guida spirituale a lui amica, Bepi decide di farsi saltare in aria all'interno del negozio della donna da cui tutta la vicenda è partita, ma il meccanismo si inceppa e la sua espressione di rammarico risulta indicativa:

Sequenza 23a

23*BEPI: (notando il movimento dei carabinieri intorno al negozio) Me faso stciopar! Me faso stciopar! (prendendo in mano un cordino) Mamma... arrivo! (ma si gonfia il giubbotto salvagente che indossa intorno al collo)

⁵⁹ Mariani, 2015: 115-116.

Cazzo... (provando a tirare un secondo cordino senza che la carica esploda)
No! Maledetti cinesi! (accasciandosi e piangendo)

Un film che cerca di riappacificare la visione sulla comunità musulmana, trovando terreno fertile di dialogo nelle contraddizioni interne che essa stessa vive, si conclude dando voce a uno stereotipo che ci chiama in salvo: volenti o no, tutti noi viviamo di stereotipi. Ciò che conta, però, è che lo stigma non sia il nostro unico modo di esperire il mondo e sia invece occasione di ridere di noi stessi e dei nostri meccanismi.

Io sono Li e *La prima neve* dimostrano, d'altro canto, quanto forte possa essere un'inclusione e integrazione linguistica e lo fanno in un modo naturale, portato da interrogativi genuini di due bambini. Sul piccolo Michele e sulla sua curiosità innocente eppure ricca di significato, Andrea Segre mette in scena una sperata apertura e sensibilità delle nuove generazioni italiane nell'incontro con altrettante e altre generazioni:

Sequenza 7

29*MICHELE: Quanti anni gala?

30*ELISA (VOICE OFF): (provando ad accendere la macchina) Ma perché non va!

31*MICHELE: La figlia di Dani/ quanti anni ha?

32*ELISA: Quasi uno

33*MICHELE: Parla italiano?

34*ELISA: Beh/ non ha neanche un anno/ non parla niente!

35*MICHELE: Pensi che lo parlerà?

36*ELISA (VOICE OFF): Ah penso di sì!

Mentre in *Io sono Li*, con un meccanismo inverso che porta a identiche conclusioni, il regista consegna al piccolo figlio di Shun Li il desiderio e la chiave per una piena accoglienza:

Sequenza 21

1*FIGLIO SHUN LI: (mentre con un soffio sposta la schiuma nella vasca)
[in lingua cinese: Mamma, come si fa a imparare l'italiano?]

2*SHUN LI: [in lingua cinese: Bisogna andare da un maestro.]

3*FIGLIO SHUN LI: [sempre in cinese: E dov'è?]

4*SHUN LI: [in cinese: Ce ne sono in tutte le città. Se vuoi ne troviamo uno.]

5*FIGLIO SHUN LI: (sorridente) [in cinese: Sì!]

Nell'aprile 2013 Gina Annunziata, a proposito dei film dalla stessa analizzati, scriveva:

Le pratiche di rappresentazione del cinema italiano contemporaneo appaiono ancora lontane [...] da quel bisogno teoricamente innovativo, e politicamente essenziale [...] di pensare al di là delle tradizionali narrazioni relative a soggettività originarie e aurorali, focalizzandosi invece su quei momenti o processi che si producono negli interstizi, nell'articolarsi delle differenze culturali⁶⁰.

Io sono Li, *La prima neve* e *Pizza e datteri* sono la dimostrazione di quanto quegli interstizi siano invece molto presenti a certa nostra cinematografia, arrivando a cogliere l'interesse e l'importanza di esperienze intersoggettive e collettive per nuovi valori culturali e nuovi

⁶⁰ Annunziata, 2013: 167.

principi di comunità. L'italiano lingua seconda, insieme alle sue variazioni marcate in diatopia, viene a costituirsi quale «terreno per l'elaborazione di strategie del sé – come singoli o come gruppo – che danno il via a nuovi segni di identità»⁶¹.

Un nuovo impegno linguistico di alcune produzioni nostrane che viene meglio esemplificato e reso esplicito nello scambio di battute fra il compositore occitano e il pastore francese protagonisti del film *Il vento fa il suo giro* di Giorgio Diritti:

OCCITANO: Un popolo per essere sé stesso deve continuare a salvaguardare la propria cultura, parlare la propria lingua. È la lingua che dice che delle persone hanno vissuto assieme per migliaia di anni.

FRANCESE: No. La cultura nasce dalla convivenza, vivere assieme. Giorno dopo giorno.

OCCITANO: Guarda, quando io penso che per novecento anni qua hanno vissuto persone che parlavano la lingua d'oc, che parlano la lingua d'oc, che da qua fino all'oceano con le balene si è parlato la stessa lingua per centinaia e centinaia di anni, beh, io mi emoziono!

FRANCESE: E cos'è rimasto della cultura occitana? La nostalgia è rimasta. [...] La vera trasgressione è cambiare.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Annunziata G. (2013), "L'altro/arabo. La rappresentazione dell'alterità nel cinema italiano contemporaneo", in De Franceschi L. (a cura di), *L'Africa in Italia. Per una controstoria postcoloniale del cinema italiano*, Aracne, Roma.
- Argenziano R., Selvaggio L. (2017), "L'umorismo: competenza acquisibile? Studio di un caso", in *Italiano LinguaDue*, 9, 1, pp.127-153:
<https://riviste.unimi.it/index.php/promoitals/article/view/8775>.
- Benucci A. (2014), *Italiano L2 e interazioni professionali*, UTET Università, Novara.
- Berruto G. (1996), "La varietà del repertorio", in Sobrero A. A. (a cura di), *Introduzione all'italiano contemporaneo*, Laterza, Bari, pp. 3-36.
- Bhabha, H. K. (2001), *I luoghi della cultura*, Meltemi, Roma.
- Chiapedi N. (2010), "L'articolo italiano nell'interlingua di apprendenti sinofoni: problematiche e considerazioni glottodidattiche", in *Italiano LinguaDue*, 2, 2, pp. 53-74: <https://riviste.unimi.it/index.php/promoitals/article/view/822>.
- Chini M. (1995), *Genere grammaticale e acquisizione: aspetti della morfologia nominale in italiano L2*, FrancoAngeli, Milano.
- De Marco A. (2017), "La comunicazione delle emozioni in italiano L2: una proposta di training prosodico", in *Italiano LinguaDue*, 9, 1, pp. 1-16:
<https://riviste.unimi.it/index.php/promoitals/article/view/8763/8345>.
- Diadori P., Palermo M., Troncarelli D. (a cura di) (2015), *Insegnare l'italiano come lingua seconda*, Carocci, Roma.
- Favaro G. (2016), "L'italiano che include: la lingua per non essere stranieri. Attenzioni e proposte per un progetto di formazione linguistica nel tempo della pluralità", in *Italiano LinguaDue*, 8, 1, pp. 1-12:

⁶¹ Bhabha, 2001: 12.

- <https://riviste.unimi.it/index.php/promoitals/article/view/7560/7333>.
- Favaro G. (2010), “Una lingua *seconda e adottiva*. L’italiano delle seconde generazioni”, in *Italiano LinguaDue*, 2, 1, pp. 1-14:
<https://riviste.unimi.it/index.php/promoitals/article/view/819>.
- Gatta F. (2017), “Dal muto al sonoro. La lingua del cinema degli anni Trenta”, in Patota G., Rossi F. (a cura di), *L’italiano al cinema, l’italiano nel cinema*, Accademia della Crusca-goWare, Firenze, pp. 40-60.
- Giaccardi C. (2005), *La comunicazione interculturale*, il Mulino, Bologna.
- Idini M. (2017), “La lingua al botteghino” in *Lingue e culture dei media*, 1, 1, pp. 15-35.
<https://riviste.unimi.it/index.php/LCdM/article/view/8009>.
- Jafrancesco E. (2015), “L’acquisizione dei segnali discorsivi in italiano L2”, in *Italiano LinguaDue*, 7, 1, pp. 1-39:
<https://riviste.unimi.it/index.php/promoitals/article/view/5010/5077>.
- Limonta G. (2009), “Analisi degli errori in produzioni scritte di apprendenti sinofoni”, in *Italiano LinguaDue*, 1, 1, pp. 29-54:
<https://riviste.unimi.it/index.php/promoitals/article/view/429>.
- Mariani L. (2015), “Tra lingua e cultura: la competenza pragmatica interculturale”, in *Italiano LinguaDue*, 7, 1, pp.111-129:
<https://riviste.unimi.it/index.php/promoitals/article/view/5014/5080>.
- Mattiello F., Della Putta P. (2017), “L’acquisizione dell’italiano L2 in contesti linguistici di forte variabilità interna. Competenze sociolinguistiche e metalinguistiche di cittadini slavofoni a Napoli”, in *Italiano LinguaDue*, 9, 1, pp. 37-69:
<https://riviste.unimi.it/index.php/promoitals/article/view/8802/8371>.
- Maturi P. (2016), “L’immersione in una realtà linguistica complessa: gli immigrati tra i dialetti e l’italiano”, in De Meo A. (a cura di), *L’italiano per i nuovi italiani: una lingua per la cittadinanza*, Università degli Studi di Napoli “l’Orientale”, Napoli, pp. 123-128.
- Milazzo R. (2015), “Madrelingua e italiano L2: un’indagine su bilinguismo e personalità”, in *Italiano LinguaDue*, n.2, pp. 36-50:
<https://riviste.unimi.it/index.php/promoitals/article/view/6803>.
- Mori L. (2007), *Fonetica dell’italiano L2. Un’indagine sperimentale sulla variazione nell’interlingua dei marocchini*, Carocci, Roma.
- Patota G., Rossi F. (2017), “Premessa”, in Patota G., Rossi F. (a cura di), *L’italiano al cinema, l’italiano nel cinema*, Accademia della Crusca - GoWare, Firenze, pp.5-9.
- Piotti M. (2016), “Le lingue del cinema”, in Bonomi I., Morgana S. (a cura di), *La lingua italiana e i mass media*, Carocci, Roma.
- Ponzanese S. (2004), “Il postcolonialismo italiano. Figlie dell’impero e della letteratura meticcica”, in *Quaderni del ’900*, IV, n.4, pp. 25-34.
- Ponzanese S. (2012), “The Non-Place of Migrant Cinema in Europe”, in *Third Text*, 26, 6, pp. 675-690.
- Prina L. (2013), “Passato prossimo e imperfetto: un problema per gli apprendenti sinofoni”, in *Italiano LinguaDue*, 5, 2, pp. 96-108:
<https://riviste.unimi.it/index.php/promoitals/article/view/3754>.
- Pugliese R., Villa V. (2012), “Aspetti dell’integrazione linguistica degli immigrati nel contesto urbano: la percezione e l’uso dei dialetti italiani”, in Telmon T., Rimondi G., Revelli L. (a cura di), *Coesistenza linguistiche nell’Italia pre e pos unitaria*, Bulzoni, Roma, pp. 139-160.
- Ramat A. G. (a cura di) (1988), *L’italiano tra le altre lingue: strategie di acquisizione*, il Mulino, Bologna.

- Rossi F. (2005), “Lo straniero in Italia e l’italiano all’estero visti dal cinema (e dal teatro)”, in Pistolesi E., Schwarze S. (a cura di) *Vicini/lontani. Identità e alterità nella/della lingua*. Atti del Convegno internazionale (Università di Asburgo, 29-30 ottobre 2005), Lang, Frankfurt am Main, pp. 131-153.
- Rossi F. (2006), *Il linguaggio cinematografico*, Aracne, Roma.
- Rossi F. (2007), *Lingua italiana e cinema*, Carocci, Roma.
- Rossi F. (2017), “L’italiano al cinema, l’italiano del cinema: un bilancio linguistico attraverso il tempo”, in Patota G., Rossi F. (a cura di), *L’italiano al cinema, l’italiano nel cinema*, Accademia della Crusca - goWare, Firenze, pp. 11-32.
- Simeone D. (2017), “Rel-azioni. Educare e comunicare nel sistema scuola”, in Mariani A. M. (a cura di), *L’agire scolastico. Pedagogia della scuola per insegnanti e futuri docenti*, ELS La Scuola Brescia, pp. 241-262.
- Vedovelli M. (2002), *L’italiano degli stranieri. Storia, attualità e prospettive*, Carocci, Roma.
- Vedovelli M. (2012), “Mutamenti sociali e scenari linguistici per l’immigrazione straniera in Italia al tempo della crisi”, in *Bollettino di italianistica*, 2, pp. 48-50.
- Zoletto D. (2017), “Diversità, culture, insegnamento”, in Rivoltella P. C., Rossi P. G. (a cura di), *L’agire didattico. Manuale per l’insegnante*, ELS La Scuola, Brescia, pp. 141-153.