

## INSEGNARE ITALIANO L2 CON IL CINEMA

*Pierangela Diadori, Stefania Carpiceci, Giuseppe Caruso*

Carocci, 2020, pp. 366

Roma

[http://www.carocci.it/index.php?option=com\\_carocci&task=schedalibro&Itemid=72&isbn=9788843099207](http://www.carocci.it/index.php?option=com_carocci&task=schedalibro&Itemid=72&isbn=9788843099207)

Il volume di Pierangela Diadori, Stefania Carpiceci e Giuseppe Caruso è un'opera di grande respiro sia per gli ambiti trattati, sia per il livello di profondità delle tematiche sviluppate dai tre autori.

Il cinema ha da sempre rappresentato un'arte, la settima, che ha unito l'immaginario individuale e collettivo alla visione, al suono, al movimento. E poi i colori, le voci, i gesti, le diverse lingue fino a raggiungere la tridimensionalità negli anni più recenti.

Un'arte che in questo volume si fonde ad aspetti altrettanto importanti come lingua e cultura. Due facce della stessa medaglia, legate e influenzate l'una dall'altra. Il cinema come fonte e testimonianza di culture vicine ma anche di quelle molto diverse dalla nostra.

Una inscindibilità tra cinema-cultura-lingua che ritroviamo a vari livelli e in vari ambiti, non solo artistici ma anche scientifici ed educativi: un filone definito "linguistica degli audiovisivi" che è, ad oggi, praticato più all'estero che in Italia (Piazza, Bednarek, Rossi, 2011). Ma proprio per la sua natura cosmopolita, possiamo affermare che l'opera di Diadori, Carpiceci, Caruso si inserisce a pieno titolo in questo settore di studi e va anche oltre.

*Insegnare italiano L2 con il cinema* vede al suo interno una "doppia anima": la prima si sviluppa in campo prettamente storiografico con una approfondita analisi sulla nascita e l'evoluzione del cinema italiano dai suoi esordi fino agli anni più recenti. La seconda è di natura linguistica e prende infatti in esame la lingua del cinema valutandone diversi ambiti: da quello sociolinguistico a quello interlinguistico fino a quello didattico, cui fa seguito una sezione più operativa e specifica per la glottodidattica.

Resta indubbio il legame tra le due anime e i temi affrontati nelle diverse sezioni del volume.

La struttura dell'opera procede, come abbiamo accennato, partendo da un'osservazione approfondita sulla storia del cinema italiano. Stefania Carpiceci, autrice di questa sezione, premette giustamente che, data la vastità del tema trattato e l'ampiezza cronologica, è stato necessario fare delle scelte omettendo dunque nomi e titoli di cineasti italiani. È pur vero che nonostante la vastità del panorama cinematografico, l'autrice è riuscita a dare conto delle fasi evolutive cruciali che hanno portato dal muto alle produzioni dei giorni nostri e, allo stesso tempo, a far risaltare l'ideologia e gli approcci (a volte adottati anche forzatamente come nel caso del cinema sotto la dittatura fascista) che hanno accompagnato, e ci azzardiamo a dire, influenzato, lo sviluppo della società e della lingua italiana contemporanea.

Il primo capitolo di Carpiceci è dedicato alle produzioni di esordio, quelle che hanno visto i fratelli Lumière pionieri di un'arte fino ad allora sconosciuta. Siamo nel 1895, il cinema era muto, ambulante, e a dir poco accattivante per il pubblico e anche per attenti

industriali e finanziari dell'epoca che, fiutando l'affare, aprono le prime sale cinematografiche. In Italia se ne vedono molte a Torino e Milano poi a Firenze, Roma e in altre zone della Penisola. Nascono le produzioni autoctone e il primo film a soggetto, *La presa di Roma* di Filoteo Alberini uscito nel 1905, segna l'inizio al cinema italiano.

Negli anni seguenti, tra divismo prevalentemente femminile con Bertini, Borelli e Duse in prima fila, e la costituzione della prima società cinematografica (UCI, 1919) non possiamo dimenticare che c'è una guerra mondiale a rallentare le produzioni. Arriva poi il Fascismo e il cinema si trasforma in un'arma di propaganda del regime specialmente nel momento in cui viene introdotto il sonoro (in Italia nel 1930), un elemento determinante per la divulgazione delle ideologie mussoliniane anche tra le masse popolari, spesso analfabete.

Carpiceci prosegue poi presentando un'ulteriore pietra miliare del cinema in Italia, il neorealismo, che la studiosa analizza a partire dall'anno "zero", il 1945, con *Roma città aperta* di Roberto Rossellini fino alle produzioni di De Sica e Visconti, che insieme allo stesso Rossellini formano la trilogia dei registi di eccellenza (a cui si affianca De Santis) nella storia del cinema nazionale. Il capitolo prosegue mettendo in luce i cineasti che con le loro opere hanno segnato i decenni successivi: tra i registi non potevano non essere analizzati Fellini e Antonioni e, tra gli attori, si ricordano le interpretazioni magistrali di Totò, che anche da un punto di vista linguistico rappresenta un caso significativo (analizzato in questo stesso volume, nella sezione dedicata ai fenomeni sociolinguistici). Negli anni Sessanta, quelli del boom economico postbellico, la scena è occupata, oltre che dai già citati e sempre molto attivi Fellini e Antonioni, dai nomi di Bertolucci, Bellocchio e Leone, quest'ultimo riconosciuto come padre del genere spaghetti-western. A distanza di pochi anni, come puntualizza la studiosa, arriva anche Monicelli che dà il via alla commedia all'italiana, un filone fruttuoso, divertente e amaro allo stesso tempo, in cui i caratteri mettono in luce con la loro "sgangheratezza" una vena comica che copre situazioni spesso disperate (*I soliti ignoti* di Monicelli, *Divorzio all'italiana* di Germi, *Il soprasso* di Risi). Proseguendo in questo *excursus*, Carpiceci si sofferma sui film post Sessantotto, su quelli segnati dagli "anni di piombo" e sul tutto il filone cinematografico impegnato politicamente fino ad arrivare a un regista che si merita, secondo l'autrice, una sezione a sé: Nanni Moretti.

Negli anni Novanta i film italiani conquistano a pieno titolo la scena internazionale e si vedono attribuire ben due Oscar nella categoria di migliore film straniero: sono *Mediterraneo* di Salvatores (1991) e *La vita è bella* di Benigni (1997).

Il cinema di autore, le eccellenze di questi anni si intrecciano, nel nuovo millennio, con promettenti esordi poi consolidati con opere successive. Tra questi, a Carpiceci preme ricordare il regista turco Ozpetek, e gli italiani Garrone, Virzi, Muccino, Costanzo, Giordana che con il suo *La meglio gioventù* (2003) ottiene grande risonanza tra la giuria critica al Festival di Cannes e tra il pubblico italiano e internazionale. Sempre nel primo decennio del Duemila, un altro nome che merita di essere inserito in questo volume è quello di Sorrentino, regista che debutta nel 2001 con *L'uomo in più* e raggiunge il successo con *La grande bellezza*, pellicola girata nel 2013 e dedicata alla città di Roma vista con occhi surreali, quasi onirici. Grazie alla regia e all'interpretazione magistrale dei suoi attori, tra cui non si può non citare Servillo, il film conquista il premio Oscar nella categoria miglior film straniero a Los Angeles nel 2014.

L'ultima parte di questa sezione del volume vuole mettere in risalto le produzioni che rappresentano un fenomeno ormai diffuso nel sistema sociale italiano: l'immigrazione.

Se molte sono state nei decenni passati le produzioni che hanno raccontato l'emigrazione degli italiani verso altri Paesi ora la tendenza si inverte: il cinema vuole descrivere, vedere con sguardo e mente lucidi il nuovo fenomeno che rappresenta gli

arrivi e la nuova socialità degli stranieri immigrati in Italia. Carpiceci inserisce nella sua ricerca, tra gli altri, film di denuncia come *Pummarò* di Placido, *Vesna va veloce* di Albanese, *La ballata dei lavavetri* di Del Monte, *La mia classe* di Gaglianone e il vincitore dell'Orso d'oro al festival di Berlino 2016, *Fuocammare* di Rosi.

Nella macroarea di Pierangela Diadori viene esaminato accuratamente l'aspetto linguistico che emerge in oltre cento anni di cinema italiano. Non limitandosi alle variazioni della lingua nelle sue dimensioni cronologiche, geografiche e situazionali ma presentando anche un'analisi approfondita sul rapporto tra italiano e le altre lingue che entrano a pieno titolo nel panorama del cinema globale plurilingue, la studiosa fornisce una panoramica eccellente su uno dei «mezzi di comunicazione di massa più strettamente legati ai fenomeni linguistici» (Diadori, Carpiceci, Caruso, 2020: 91).

L'italiano del cinema che riflette e allo stesso tempo influenza il panorama sociolinguistico dell'ultimo secolo viene, in questa sezione del volume, delineato in tutte le sue dimensioni. Partendo dall'evoluzione cronologica per cui la lingua adottata nei sottotitoli delle prime pellicole del muto non si distaccava dalle forme auliche e letterarie, all'italiano standard – in forma anche parlata grazie all'introduzione del sonoro in Italia nel 1930 – imposto dalle produzioni sotto il regime fascista, si analizzano poi le varietà popolari e regionali del neorealismo e oltre (*Roma città aperta* di Rossellini, *Ladri di biciclette* di De Sica, poi i film di Fellini) che si ritrovano nei testi mistilingui in linea con i ruoli e le provenienze dei protagonisti delle pellicole. Il mistilinguismo caratterizza anche il filone della commedia all'italiana: il forte accento romanesco, quello siciliano e napoletano affiancano l'italiano standard come vere e proprie «macchie di colore» (Diadori, Carpiceci, Caruso, 2020: 105) riscontrabili anche in larga parte nella produzione successiva: basti pensare a Troisi, Verdone e Benigni in cui l'accento regionale è un chiaro indizio della loro provenienza. Come Diadori ci fa notare, la dimensione diatopica va ad inserirsi in modo trasversale sulle altre del diasistema linguistico. E questo è messo in risalto senza dubbio dall'autrice che, proseguendo nella sua analisi, cita *Gomorra* di Garrone come esempio di uso del napoletano in un contesto specifico (dimensione diafasica) e con personaggi appartenenti a una fascia chiaramente marcata dal punto di vista socioculturale (dimensione diastratica). Nell'asse della diastratia rientra anche il parlato gergale di certi film su malavita, su gruppi di società marginali che adottano un lessico oscuro, con tratti dialettali e turpiloquio come nel caso di *Amore tossico* di Caligari.

Tra gli altri pregi, i capitoli di Diadori presentano trascrizioni di sequenze di parlato filmico che aiutano ad analizzare al meglio i fenomeni linguistici descritti infratesto. È questo il caso appunto, del già citato *Amore Tossico* ma ne troviamo anche per *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* di Negroni e altre pellicole in cui i tratti peculiari da considerare sono pure le forme di comunicazione non verbale: gesti, mimica facciale, distanze tra i corpi, silenzi, sonoro; l'autrice inserisce tra questi una scena del capolavoro di Tornatore, *Nuovo cinema paradiso* in cui le immagini sostituiscono *in toto* il sonoro (Diadori, Carpiceci, Caruso, 2020: 151).

Grazie alla sua formazione di respiro internazionale e plurilingue, l'autrice propone inoltre una sezione sul cinema straniero tradotto in italiano (capitolo 3). Già nelle prime righe si sottolinea la natura interdisciplinare dello studio della traduzione audiovisiva: i sottotitoli e il doppiaggio, principali forme di traduzione cinematografica, possono ritrovarsi in campi di studio diversi e complementari. Oltre alla sfera sociolinguistica, già affrontata nel capitolo precedente e a quella didattica, tema del successivo, vengono infatti esaminati dall'autrice elementi legati all'ambito prettamente traduttivo. Come è noto, il doppiaggio in Italia ha da sempre rappresentato la soluzione preferita per la

fruizione di film stranieri. Tra i motivi di questo successo ricordiamo che nei primi decenni della diffusione della settima arte, il pubblico italiano era prevalentemente analfabeta e quindi impossibilitato a leggere i sottotitoli. Anche l'alta qualità del doppiaggio offerto in Italia ha contribuito al consolidamento di tale pratica. Se guardiamo da vicino la lingua usata possiamo confermare che, come già anticipato, il regime fascista voleva e tutelava solo un tipo di italiano standard, "purificato" da forestierismi, dialettalismi e da altri modelli non tradizionali. Diadori riporta, a testimonianza di tale censura, esempi tratti da *Gone with the Wind - Via col vento* di Fleming e *Fury - Furia* di Lang in cui si nota la formalità della lingua cinematografica adottata nella versione in italiano non solo per le scelte morfosintattiche e lessicali ma anche a livello di pronuncia: i doppiatori hanno infatti una dizione conforme alle norme teatrali.

Nei decenni successivi, come fa notare Diadori, con il mutare degli assetti politici e socioculturali anche la lingua del cinema è inevitabilmente portata a cambiare, ad innovarsi secondo le tendenze delle varie epoche. I film stranieri doppiati in italiano si aprono a tratti che vanno oltre il rigido monolinguisimo, adottando così soluzioni più libere, tratti con espressioni dialettali e colorite in nome di un avvicinamento alla colloquialità e al ruolo dei protagonisti. Diadori riporta una ricca casistica di sequenze in cui attori e attrici del calibro di Giannini, Amendola, Dapporto, Ward, Pannofino, De Meo, Pepitoni, negli anni più recenti hanno doppiato personaggi con accenti dialettali (uno tra tutti, *Il Padrino* di Coppola) e varietà marcate che decenni prima non sarebbero state accolte nel panorama cinematografico nazionale. Ci sono poi casi di "ipertraduzioni" (Diadori, Carpiceci, Caruso, 2020: 171) che l'autrice mette in rilievo attraverso la trascrizione di alcune sequenze di *Jackie Brown* di Tarantino e *Bienvenue chez les Ch'tis-Giù al nord* di Boon: in casi come questi, dove le soluzioni traduttive sono piuttosto complicate, si decide di inserire elementi di esagerazione, turpiloquio desemantizzato, pronunce bizzarre che cercano di disegnare i tratti peculiari dei personaggi.

Un settore della traduzione cinematografica interessato da una crescita notevole negli ultimi anni è quello dei sottotitoli: grazie alla multimedialità, alla diffusione di internet e ai processi globali di trasformazione dei mass-media, anche in Italia l'uso del sottotitolaggio fino a pochi decenni fa piuttosto limitato, ha invece interessato una larga fetta di prodotti e settori. Si sottotitolano film per non udenti (attraverso *caption* – nella stessa lingua del sonoro), film stranieri per il pubblico italofono, e film italiani per stranieri, serie Tv, cartoni e film animati, documentari, *talk-show* e altri programmi di vario ambito utilizzando metodi e tecniche adeguate alla situazione, ai ruoli, rispettando quei tratti culturali che caratterizzano le rappresentazioni cinematografiche. Diadori riporta tutto ciò nella sua analisi, con abbondanza di particolari, sequenze con sottotitoli plurilingui e ne fornisce una ricca analisi comparativa (*The Simpson*, *The Aristocats*, *Annie Hall*, *Bridget Jones's Diary*).

Nel capitolo 4 del volume, ancora firmato da Diadori, si approfondiscono altri aspetti determinanti della settima arte, e in particolare l'attenzione è posta questa volta sul rapporto tra cinema e didattica. Prima però di entrare in ambito strettamente glottodidattico, l'autrice esamina i fattori per cui il cinema rientra tra i punti di forza della diffusione della cultura italiana nel mondo e, allo stesso tempo, della lingua italiana. La sua natura multisensoriale lo rende un mezzo di forte impatto emotivo a livello psicologico: dice Diadori che è un piacere quotidiano guardare film e anche sulla scia di ciò il cinema entra in classe. Grazie alle glottotecnologie – prima le videocassette, poi i

DVD fino alla fruizione attraverso mezzi informatici (Diadori dedica la sezione 4.4 alla descrizione delle tecnologie in classe) – le sequenze cinematografiche costituiscono un tipo di testo input duttile e accattivante per gli apprendenti stranieri. Con l'aiuto di scene che mostrano ambienti e personaggi di provenienza socio-geografica eterogenea è possibile portare in classe situazioni che rappresentano le «diverse varietà del repertorio linguistico dell'Italia contemporanea» (Diadori, Carpiceci, Caruso, 2020: 209) anche con la presenza dei sottotitoli per favorire la comprensione di lingua e contenuto, in particolare nelle classi a livello basico di competenza linguistica. Altro indubbio vantaggio dell'uso del cinema in classe è quello di poter lavorare sugli aspetti culturali e interculturali inseriti nella sceneggiatura e nell'interpretazione degli attori: le conoscenze del mondo vengono messe in primo piano, analizzate e confrontate con la realtà di chi le osserva. Il cinema come specchio della società, la società come fonte di ispirazione: non a caso, nel volume si fa riferimento all'uso dei gesti, del corpo e di tutta la sfera prossemica attraverso esempi tratti da film di Verdone, Troisi, Benigni in cui tali elementi rivestono un ruolo di primo piano. Diadori parla poi dell'ambito pragmatico che tocca inevitabilmente tratti interculturali con le regole di cortesia, i tabù, gli stereotipi e i valori più o meno condivisi all'interno di micro e macrocosmi di socialità. E anche in questo il cinema riesce a dare un potente contributo all'interno della classe di lingua straniera grazie a sequenze che rappresentano modi diversi di pensare e di vivere.

Nella sezione del capitolo dedicato al cinema come input per l'insegnamento dell'italiano L2, l'autrice fa spesso riferimento al QCER per parlare di domini d'uso, profili di apprendenti, livelli di competenza linguistico-comunicativa, competenze coinvolte, funzioni, generi testuali, pianificazione, copioni interazionali, interazione strategica e per ognuno di questi aspetti fornisce, con approfondimenti ed esempi, utilissime proposte operative per la didattica (si guarda con vivo interesse anche alle produzioni multimediali distribuite dalla piattaforma Netflix, che prevedono la presenza di doppiaggio e sottotitoli, la possibilità di rallentare il ritmo dei dialoghi o mostrare il significato di singoli vocaboli concentrando così l'attenzione sulla competenza lessicale, pag 259). Il capitolo e la sezione del volume firmata da Diadori si conclude con la spiegazione dell'Unità di Lavoro (UdL), un modello operativo che l'autrice propone nelle sue tre fasi di introduzione, svolgimento e conclusione offrendo anche spunti avvincenti per la progettazione di attività dentro e fuori dalla classe.

La terza macrosezione del volume riprende e approfondisce l'ottica applicativa del cinema nella didattica. Giuseppe Caruso, autore del capitolo 5 e delle unità di lavoro riportate in appendice, offre infatti sei esempi di didattizzazione di sequenze tratte da altrettanti film recenti. La proposta di percorsi articolati per livelli di competenza linguistico-comunicativa riflette l'impostazione del QCER per cui troviamo Unità di Lavoro per i sei differenti livelli di apprendenti.

In particolare, le pagine dedicate all'unità per il livello A1 sono basate su una sequenza tratta da *Samir* di Munzi (2004), quelle per il livello A2 dal film *Due mamme di troppo* di Grimaldi (2009), per il livello B1 è stato preso uno spezzone da *Ti ricordi di me?* di Ravello (2014), per il B2 *Mamma o papà* di Milani (2017) e per finire, nei livelli avanzati, per C1 è stato scelto *Tutta colpa di Freud* di Genovese (2014) e per C2 *L'amore è eterno finché dura* di Verdone (2004). La scelta delle pellicole è determinata da criteri linguistici e comunicativi ben ponderati per la loro adeguatezza rispetto al livello interlinguistico e al profilo (giovani-adulti e adulti) dei destinatari delle UdL. Tra i principali elementi, Caruso considera il numero degli interlocutori presenti nella scena input, il tipo di pronuncia che, nei livelli basici, dovrebbe essere tendenzialmente standard, la presenza di pause e di altri tratti prosodici che possano agevolare la

comprensione orale per poi procedere con scene più articolate dal punto di vista linguistico e contenutistico a mano a mano che il livello di competenza degli apprendenti cresce. Per ognuno dei film l'autore ha creato attività per apprendimento guidato e per autoapprendimento con chiavi degli esercizi. Per i docenti è stata prevista una sezione con indicazioni utili sulla tipologia della classe cui proporre le attività, sulla modalità migliore per la fruizione dei video, sugli obiettivi primari su cui lavorare per lo sviluppo di abilità di comprensione orale e visiva. L'obiettivo fondamentale, come dichiara Caruso nella sintesi (Diadori, Carpiceci, Caruso, 2020: 305), è quello di rendere consapevoli i docenti delle scelte metodologiche adottate in fase di progettazione dell'unità e di fornire inoltre lo stimolo per realizzare autonomamente e con pensiero critico future didattizzazioni a partire da sequenze filmiche.

Come afferma Fabio Rossi nell'introduzione a questo volume, gli esempi ragionati di unità di lavoro rappresentano «l'ausilio più ghiotto per gli insegnanti di italiano a stranieri e potrebbero essere impiegati utilmente, in realtà, anche con studenti italiani di scuole e università» (Diadori, Carpiceci, Caruso, 2020: 13-14). E noi non possiamo che condividere il suo pensiero!

Grazie alla rete, alle piattaforme e agli altri mezzi multimediali che permeano la società contemporanea a tutti i livelli, sarà dunque facile e sicuramente consigliabile considerare l'ambito cinematografico come fonte privilegiata per la didattica delle lingue a stranieri.

*Elena Monami*

Università per Stranieri di Siena.

## **RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI**

Council of Europe (2018), *Common European Framework of Reference for Languages: Learning, Teaching, Assessment. Companion Volume with New Descriptors*. Council of Europe Publishing, Strasbourg, 2018: <https://rm.coe.int/cefr-companion-volume-with-new-descriptors-2018/1680787989>

Piazza R., Bednarek M., Rossi F. (eds)(2011), *Telecinematic Discourse: Approaches to the Language of Films and Television Series*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia.