

L'APPRENDIMENTO LINGUISTICO AL CINEMA: L'ITALIANO L2 NEL DOPPIAGGIO DI *THE TERMINAL*

Marta Maffia, Vittoria Boccia¹

1. INTRODUZIONE

Il materiale filmico costituisce un importante ausilio per gli studi linguistici e per la creazione di banche dati e corpora che già da tempo vengono impiegati nell'analisi di diversi fenomeni della lingua italiana parlata, anche in prospettiva diacronica (si vedano, tra gli altri, i numerosi studi di Sergio Raffaelli e di Fabio Rossi). Ricerche più circoscritte sul parlato filmico hanno riguardato, in particolare, gli aspetti prosodici (Pettorino, 2008, Maffia, Pellegrino, 2016) o quelli pragmatici, legati alla realizzazione di diversi atti linguistici (Nuzzo, 2015). La multimedialità e la possibilità di poter studiare anche gli elementi paralinguistici, contestuali ed extralinguistici (espressioni del volto, gestualità, prossemica, etc), inoltre, fanno di film e serie tv un efficace strumento per la didattica delle lingue (per l'italiano, si vedano, ad es. Benucci, 1999; Diadori, Micheli, 2010; Diadori *et al.*, 2020).

La varietà linguistica rappresentata nel cinema e in altri prodotti filmici può essere considerata come una vera e propria chiave di interpretazione delle caratteristiche e dei cambiamenti linguistici in una data società, proprio per il suo presupposto di realismo e di mimesi della lingua parlata².

Nel contesto del cinema italiano, a partire dagli anni Trenta del secolo scorso e in maniera sempre più evidente negli ultimi decenni, si assiste all'introduzione di varietà regionali anche molto marcate, dell'italiano popolare dei semicolti, del turpiloquio, degli enunciati mistilingui che rispecchiano la realtà multietnica dell'odierna Italia (Raffaelli, 1992,1994; Brunetta, 1995; Diadori, 2006).

Il plurilinguismo del cinema contemporaneo di produzione italiana, a tratti mimetico, a tratti sperimentale, si associa al rifiuto quasi sempre ideologico del monolinguisimo di stampo "doppiaggese" e riflette sul rapporto tra metalinguaggio e marginalità e sulla possibilità di riproduzione di realtà minoritarie e spesso "silenti". Il recente ritorno al documentario e al docufilm non può che favorire queste riflessioni, in una prospettiva di *reportage* (anche) sociolinguistico.

Allo stesso tempo, le lingue realistiche o "inventate" dei film di Armata Brancaleone, Totò, Roberto Benigni, solo per fare alcuni esempi, sono dimostrazione della ricerca di una pluralità di voci e codici linguistici, utilizzati spesso anche come espedienti comici³.

¹ Università degli Studi di Napoli "L'Orientale". Sebbene il contributo sia il risultato di ricerche condotte insieme dalle autrici, la redazione del § 1 è da attribuirsi a Vittoria Boccia, quella dei § 2, 3 e 4 a Marta Maffia.

² Per la costante tensione tra l'artificiosità della sceneggiatura e la necessità di realismo, Rossi (1999) definisce il parlato cinematografico come a metà strada tra la bassa densità del parlato spontaneo e colloquiale e l'alta densità della lingua scritta.

³ Si pensi, ad esempio, alla celeberrima battuta di Totò «Dungue/ excuse me// Bitte schön// [...]// Noio/ vole...volevàn...volevòn/ savuàr/ noio volevàn savuàr l'indris...ja? [...]» in *Totò, Peppino e...la malafemmena* (Mastrocinque, 1956).

In questo ambito, anche l'italiano L2 ha trovato il suo spazio, ancora una volta attraverso due diverse prospettive. In alcuni casi l'appropriazione della seconda lingua diventa simbolo di affermazione esistenziale e identitaria da parte dei nuovi cittadini italiani, di origine straniera e con altre lingue materne, come avviene ad esempio nel docufilm *La mia classe* (Gaglianone, 2013)⁴. In altri casi l'italiano L2 è un prodotto chiaramente artificiale, costruito dagli sceneggiatori, come nei recenti *Lezioni di Cioccolato* (Cupellini, 2007) o *Sotto una buona stella* (Verdone, 2014), film in cui le interlingue, rispettivamente, di un arabofono e di una slavofona, sono riprodotte in alcune scene anche in chiave macchietistica.

1.1. *Il parlato doppiato e le sue varietà*

Il doppiaggio, o postsincronizzazione, è tipico in Italia sin dalle origini del cinema sonoro. Ancora oggi è abitualmente applicato ai prodotti cinematografici e televisivi in lingua straniera mentre in passato è stato massicciamente usato anche con film italiani⁵.

Questa pratica di adattamento ha posto e continua a porre non pochi problemi di natura traduttologica e semiotica nel campo della comunicazione cinematografica, tant'è che negli ultimi decenni la realizzazione e/o l'analisi dell'operazione di trasposizione filmica sono diventate strumenti anche per la didattica delle lingue in contesto sia LS sia L2 (Diadori, 2007; Motta, 2017).

L'operazione di adattamento prevista dal doppiaggio ha avuto nel tempo un ruolo importante anche nelle politiche linguistiche nazionali. A partire dal 1932, ad esempio, il governo Mussolini sancì l'obbligo di realizzare la postsincronizzazione esclusivamente in Italia, con l'obiettivo sia di contrastare l'importazione di film stranieri, sia di controllare i contenuti dei prodotti cinematografici e censurare eventuali porzioni non in linea con l'ideologia del regime fascista.

Come riporta Raffaelli (1997: 24), fino agli anni Sessanta del Novecento, «la pratica della traduzione per il cinema fu a lungo esercitata da un manipolo di adattatori e di doppiatori [...] in una situazione quasi monopolistica». La lingua doppiata era caratterizzata da regolarità, politezza della dizione, accuratezza nella sintassi, attenuazione delle escursioni lessicali verso l'alto e verso il basso, immobilità diafasica, diastratica e diatopica. L'etnocentrismo cinematografico determinò in quegli anni una serie di espedienti come l'eliminazione o la riduzione di gergalismi, l'attenuazione delle varietà geolinguistiche presenti nell'originale, talvolta anche la correzione degli errori grammaticali volutamente presenti, l'eliminazione di termini difficili da tradurre.

Questa lingua, pur "costruita a tavolino", contribuì moltissimo all'accrescimento linguistico degli italiani: ancor prima della televisione, il cinema straniero doppiato era così diffuso che gli italiani, paradossalmente, impararono "meglio" la loro lingua, anche mediante un cinema adattato. Come ha affermato De Mauro (1970), il cinema ha favorito lo svilupparsi dell'italiano popolare unitario.

Il dialetto, o meglio l'italiano regionale, fece il suo ingresso nel doppiaggio italiano solo dopo il 1972, ovvero contestualmente all'uscita del *Padrino* di Francis Ford Coppola, nello stesso periodo in cui il cinema italiano cominciò a dare spazio ad un più accentuato

⁴ Per un elenco completo e aggiornato della numerosa filmografia italiana sulle migrazioni, si veda <http://www.cestim.it/sezioni/videoteca/#filmitalia>.

⁵ Diversi registi si sono affidati al doppiaggio per sviluppare particolari effetti stilistici nelle voci. Federico Fellini, ad esempio, utilizzava questa tecnica come prassi espressiva, manipolando fino all'ultimo il testo della sceneggiatura, per poi, solo in fase di doppiaggio, far prendere vita e corpo alla versione definitiva del film. Spesso faceva recitare agli attori soltanto dei numeri, per poi creare in fase di postsincronizzazione effetti percettivamente stranianti.

plurilinguismo, combinando, come riportato nel paragrafo precedente, diverse varietà linguistiche.

In generale, però, nel doppiaggio in italiano di film stranieri predomina una pronuncia standard molto distante da quella che si riscontra generalmente nella comunicazione tra nativi, che lascia spazio a

[...] qualche “macchia di colore” quando è necessario connotare i personaggi anche a livello di pronuncia (si pensi al caso dell'italo-americano dei film realizzati negli Stati Uniti, reso con una pronuncia marcatamente meridionale nel doppiaggio in italiano, o all'accento italiano che connota ancora all'estero il *latin-lover*, reso con un accento francese nei film doppiati in italiano) (Diadori *et al.*, 2020: 259).

2. THE TERMINAL

In questo lavoro si concentrerà l'attenzione sul film del 2004 *The Terminal* diretto da Steven Spielberg e sceneggiato da Sacha Gervasi e Jeff Nathanson. Il film racconta la strana vicenda di Viktor Navorski (Tom Hanks), un turista che rimane bloccato nell'aeroporto di New York, a causa di un colpo di stato scoppiato nel suo paese d'origine, la Krakozhia, stato fittizio dell'Europa dell'Est. A Viktor sono negati sia il ritorno a casa, sia la permanenza in territorio statunitense; l'unica cosa che può fare è aspettare, nella sala di transito internazionale dell'aeroporto. Il tempo rappresentato è di circa nove mesi, durante i quali il protagonista riesce a intessere profonde relazioni e a fare del “non-luogo”, del “limbo aeroportuale”, la propria casa nonché il proprio luogo di lavoro.

Dal punto di vista prettamente linguistico, *The Terminal* risulta interessante poiché vi è rappresentato il processo di apprendimento spontaneo di una lingua seconda da parte di un soggetto adulto, con lingua materna slava, nella fattispecie il bulgaro.

Nel corso dei nove mesi rappresentati nella finzione del film, il processo di apprendimento linguistico di Viktor è favorito da due fattori. Il primo è la motivazione, una variabile individuale e affettiva: nella prima parte del film la spinta all'apprendimento linguistico è legata esclusivamente alla risoluzione della *impasse* burocratica e al soddisfacimento di necessità impellenti, come procurarsi del cibo; in seguito la motivazione è accresciuta dalla volontà di stringere amicizie, di trovare lavoro all'interno dell'aeroporto e, infine, di conquistare un'affascinante assistente di volo (Catherine Zeta-Jones). Inizialmente solo di natura strumentale, dettata dal bisogno, la motivazione all'apprendimento della lingua seconda per il protagonista diventa nel tempo di tipo integrativo e quindi più efficace, perché fondata sul piacere (Balboni, 2008)⁶.

Il secondo fattore che incide positivamente sul processo di apprendimento riguarda la quantità e la tipologia di *input* linguistico al quale Viktor è esposto nel corso del film: dapprima solo la tv, i volantini pubblicitari, i moduli e i complicatissimi dialoghi con gli agenti della polizia aeroportuale; successivamente l'apprendente sarà esposto all'*input* più semplice e colloquiale delle interazioni amichevoli, anche con altri parlanti non nativi (Gupta e Enrique, rispettivamente di origine indiana e latino-americana, entrambi impiegati presso l'aeroporto). In seguito, inoltre, quando comincerà a lavorare, avrà la possibilità di utilizzare per tante ore al giorno la lingua seconda⁷.

⁶ Riprendendo le parole di Martha Young-Scholten (2005): «If motivation is realised in the learner's access to primary linguistic data, it is not surprising to find in studies of naturalistic learners that those with the fastest rates were learners who became romantically involved with target-language speakers ('Bongiovanni' in Clahsen and Muysken 1986 and 'Joan' in Vainikka and Young-Scholten 2002)».

⁷ Riguardo al ruolo dell'*input* e della sua comprensibilità nell'apprendimento linguistico, si vedano, tra gli altri Krashen (1985), Long (1996), Bernini (2015).

Una solida spinta motivazionale e una consistente esposizione a *input* di vario tipo, anche modificato e negoziato negli scambi interazionali, permettono a Viktor in nove mesi di perfezionare le sue competenze di lettura e scrittura nell'alfabeto latino, arrivando a comprendere anche testi letterari, e, soprattutto, di sviluppare una discreta efficacia comunicativa orale nella lingua seconda.

La resa filmica di tale processo di apprendimento linguistico è stata già oggetto di osservazione da parte di Martha Young-Scholten (2005) che ha analizzato i dialoghi della versione originale. La studiosa ha evidenziato come l'apprendimento della lingua inglese fosse stato rappresentato in maniera plausibile, molto realistica, con un'adeguata progressione dell'emersione delle strutture morfosintattiche e verosimili fenomeni di variazione libera nell'interlingua di Viktor, che, nel tempo rappresentato dal film, da uno stadio pre-basico raggiunge uno stadio intermedio di competenza comunicativa.

Young-Scholten riflette sul fatto che tanta accuratezza nella resa di un'interlingua non è da considerarsi per nulla scontata e su come, invece, in altri prodotti cinematografici contemporanei, come *Love Actually* (diretto da Richard Curtis nel 2003), il processo di apprendimento linguistico di un adulto sia reso in maniera del tutto semplificata e distorta⁸.

3. LO STUDIO: L'ITALIANO L2 DI VIKTOR

3.1. *L'obiettivo*

Alla luce delle riflessioni sviluppate sulla versione originale del film, la presente ricerca si pone come obiettivo quello di osservare in che modo sia stato riprodotto il processo di apprendimento spontaneo di una lingua seconda da parte di un adulto nella versione doppiata in lingua italiana del film *The Terminal*. In particolare si proveranno a rintracciare gli stadi di sviluppo dell'interlingua di Viktor, con particolare riferimento all'espressione della temporalità/aspettualità/modalità verbale e alla struttura dell'accordo di genere e numero.

È opportuno sottolineare che non si intende operare in questa sede una valutazione generale della qualità del doppiaggio ma, piuttosto, si cercherà di verificare se la versione in lingua italiana sia stata "fedele" a quella inglese nello specifico scopo di rendere in maniera realistica le diverse fasi dell'apprendimento linguistico⁹.

3.2. *Materiali e metodo*

Per raggiungere l'obiettivo prefissato, tutti i dialoghi delle scene in cui fossero presenti battute pronunciate dal protagonista Viktor (o, meglio, dal suo doppiatore Angelo Maggi), sono state oggetto di una trascrizione ortografica su base percettiva, per la quale è stata utilizzata una versione semplificata delle norme CLIPS (Savy, 2005). Sono state in totale identificate 50 scene e trascritti circa 700 turni di parola. La "falsa" interlingua orale è stata poi oggetto di un'analisi formale di natura qualitativa, condotta attraverso la scheda di osservazione tratta da Pallotti, Ferrari (2008). Come già precedentemente accennato, si presenteranno in questo contributo i risultati relativi principalmente a due aspetti della

⁸ Nel caso specifico di *Love Actually*, ad esempio, uno dei protagonisti del film, anglofono, sviluppa una competenza comunicativa avanzata in lingua portoghese in sole tre settimane!

⁹ Il direttore del doppiaggio e adattatore dei dialoghi di *The Terminal* in lingua italiana è Marco Mete.

morfosintassi: l'espressione della temporalità/aspettualità/modalità verbale e l'uso dell'accordo di genere e numero.

3.3. Risultati: la rappresentazione degli stadi di apprendimento

L'analisi della trascrizione integrale delle battute di Viktor ha permesso di individuare quattro stadi di apprendimento linguistico, di seguito elencati, insieme alle scene di riferimento:

- Stadio pre-basico: scene 1 - 4
- Stadio basico: scene 5 - 12
- Stadio post-basico 1: scene 13 - 38
- Stadio post-basico 2: scene 39 - 50

Nella prima parte del film, Viktor, come chiunque si trovi circondato da persone con le quali non condivide un codice di comunicazione, non riesce propriamente a interagire. Alla stregua di quanto riportato negli studi di linguistica acquisizionale (Giacalone Ramat, 1993: 395; De Marco, 2000: 58), nell'interlingua iniziale del personaggio appaiono per lo più parole isolate che hanno a che fare con il contesto immediato, ripetizioni di espressioni appena ascoltate, formule fisse per la gestione della conversazione e per i rituali di cortesia e di saluto e enunciati che il protagonista recupera da un frasario per turisti e usa fuori contesto, in maniera funzionalmente "infelice". Si veda, a tal riguardo, il dialogo riportato nell'Es. 1¹⁰.

- 1) Scena 1
R#1: Che cosa è venuto a fare, esattamente, negli Stati Uniti? <sp>
VN#2: *Iammi Taxi giallo *perego portami a 'Ra_ma_dain' 161 Lexington. <sp>
R#3: Sta a Ramadain?
VN#4: Tenga il resto.
R#5: Conosce qualcuno a New York? <sp>
VN#6: Sì!
R#7: Chi?
VN#8: Sì!
R#9: Chi?
VN#10: Sì!
R#11: No, conosce qualcuno a New York?
VN#12: Sì, sì.
R#13: Chi?
VN#14: Sì!

Gli agenti della polizia, i primi con i quali Viktor interagisce nel film, dal canto loro non dimostrano alcuna sensibilità linguistica e non accennano a modificare il proprio parlato per risultare più comprensibili, forse confusi dal continuo annuire di Viktor, che dà l'impressione di comprendere tutto. A conferma, però, del fallimento della comunicazione, mentre Frank Dixon, il capo della sicurezza, cerca di spiegargli cosa sia accaduto in Krakozhia con un'improbabile e complessa metafora, Viktor prende la parola e, leggendo sulla sua guida, chiede *Dove compro scarpa Nike?*.

In questo primo stadio di apprendimento, in cui il protagonista è più concentrato sull'analisi dell'*input* che sulla comunicazione, la sintassi è quasi completamente assente

¹⁰ Nelle trascrizioni VN sta per Viktor Navorsky, R per l'Agente Ray, D per Dixon, G: Gupta, T per l'Agente Torres, A per Amelia. Dopo il # è riportato il numero sequenziale della battuta nella scena.

nell'interlingua di Viktor, al di là delle citazioni dal frasario e a eccezione di un unico enunciato *E cosa io fa?*, pronunciato con un forte accento slavo in reazione all'ordine di rimanere nella sala di transito aeroportuale: tale enunciato in qualche modo rappresenta simbolicamente lo stupore del protagonista e l'inizio della sua avventura, anche linguistica.

A partire dalla scena 5, è rappresentato quello che si potrebbe definire un passaggio graduale allo stadio basico dell'interlingua di Viktor: accanto a enunciati caratterizzati da una sequenza di elementi lessicali organizzati con un criterio pragmatico e non sintattico (Givon, 1979 – Es. 2) e a brevi frasi senza verbo (si veda Es. 3, in cui c'è anche un plausibile caso di negazione con la forma *no* + elemento focalizzato, riscontrata da Bernini, 1996), cominciano a emergere alcune forme verbali, in uno stile comunque telegrafico, caratterizzato dall'assenza/scarsità delle parole di funzione (Es. 4).

- 2) Scena 8
G#2: Hai un appuntamento?
VN#3: Sì, sì, *novere e trenta, cibo, spazzatura, martedì.
- 3) Scena 9
D#7: Solo oggi, solo per questa volta. Nessuno sarà lì a controllare le porte e nessuno controllerà nemmeno lei.
VN#8: Un'ora America *no chiusa.
D#9: <laugh> no, l'America, per cinque minuti sarà aperta. Buona fortuna Signor Navorski.
- 4) Scena 12
VN#3: Lei, lei ha <dd> due timbri. Uno rosso, uno verde.
T#4: E allora?
VN#5: Allora io ha chance [foreign word] a New York, fifty-fifty [foreign word]

Da segnalare già in questo stadio la presenza del pronome allocutivo di cortesia *lei*, che a una prima analisi potrebbe risultare plausibile poiché, se si prende in considerazione “solo” la versione doppiata, è presente nell'*input* (gli agenti e Dixon si rivolgono a Viktor con la stessa forma)¹¹. Se sono molto verosimili sia la compresenza nello stesso dialogo di *lei ha* e *io ha*, con la riproduzione di una forma basica del verbo usata indifferentemente per tutte le persone, sia la presenza di termini in lingua inglese, con cui l'apprendente si aiuta nella comunicazione, un po' meno realistica è la resa corretta dell'accordo (pro)nome-aggettivo in tutti i casi.

L'uso asistemático delle desinenze, il predominio delle forme non marcate e l'applicazione di “strategie lessicali” per esprimere quanto in italiano è reso con la flessione nominale (De Marco, 2000): questi aspetti sembrano essere stati tralasciati nella resa dell'interlingua basica di Viktor, dal quale ci aspetteremmo, forse, enunciati con forme devianti come **uno verdo*, con accordo per assonanza fonemica, o **due timbro*, con l'uso della forma maschile sovraestesa del sostantivo (come nell'esempio *due o tre ola*, per dire *due o tre ore*, nell'italiano L2 di un'apprendente sinofona, riportato da Valentini, 1990).

¹¹ La resa degli allocutivi nel doppiaggio in italiano dalla lingua inglese non è una questione di poco conto se è vero che il sistema delle forme allocutive inglesi costituisce un'eccezione fra le lingue europee, data l'assenza di una distinzione grammaticale fra un pronome formale e uno informale. L'adattatore italiano si trova, quindi, a dover scegliere la forma allocutiva che ritiene dovrebbe essere utilizzata in un dato contesto, talvolta anche sulla base di stereotipi culturali e di convenzioni proprie della varietà della lingua doppiata. Nella scena menzionata, l'adattamento italiano ha optato per un innalzamento del livello di formalità rispetto della versione originale, rafforzato dall'uso dell'espressione *signor Navorski*, da parte degli agenti, e dall'impiego del *lei*.

In questo stadio non vi è alcuna distinzione di carattere temporale, aspettuale o modale nelle forme verbali.

Nello stadio di apprendimento che potremmo definire post-basico 1, che copre una larga parte centrale del film (scene 13-38), comincia a comparire nell'interlingua di Viktor l'opposizione morfologica tra azioni passate/concluse e azioni presenti, con l'uso del passato prossimo, talvolta costruito con l'ausiliare talvolta senza, in una realistica variazione libera (Es. 5).

- 5) Scena 34
VN#5: Sì, sì, la medicina è, è per *capra!
D#6: L'ha detto lui?
VN#7: Sì, lui ha detto *noi non capito, io anche *non capito.
D#8: Capra, perché <cc>che <cc>che stai dicendo? Hai, hai capito male? La medicina non è per il padre malato?
VN#9: No, no <ehm>, in Krakozhia *nome per padre *somilia nome capra.
Io *sbaliato parola.

In questa fase compaiono i pochi articoli, determinativi e indeterminativi, e la negazione è resa con il *non* preverbale nella maggior parte dei casi. L'accordo si estende a costruzioni sintatticamente più ricche (Es. 6) e viene a coinvolgere anche l'aggettivo predicativo (Es. 7).

- 6) Scena 29
T#8: È un buon momento?
VN#9: Oh sì io*aspetto telefonata tutto il giorno.
- 7) Scena 33
A#35: Stai alla larga da me Viktor, <MUSIC> <ii>io, <ii>io ho un problema grave credimi, sono peggio di Napoleone, continuo a fare digestione di uomini velenosi fino a sentirmi male.
VN#36: Non sei malata Amelia.
A#37: No?
VN#38: No, tu *sei un po' miope.

Compaiono in questa fase anche esempi di accordo di genere e numero (sempre formalmente corretti!) che prevedono un'ancora maggiore distanza sintattica tra il sostantivo che controlla l'accordo e gli elementi controllati e perfino l'uso impeccabile di un pronome atono in posizione enclitica con infinito, struttura prevista al livello B1 nel *Profilo della lingua italiana* (Spinelli, Parizzi, 2010) (Es. 8 e 9).

- 8) Scena 20
VN#2: Agente Torres, lei è <mm>mai stata in amore?
T#3: Basta, Viktor. <sp> Chi è? Chi ti dice di farmi queste domande?
- 9) Scena 38
A#16: Per questo la mia rubrica è in ordine sempre per città e il mio cercapersone suona sempre a cena.
N#17: Però se tu vuoi, tu puoi spengerlo.

Queste ultimi esempi sarebbero forse più verosimili in uno stadio dell'interlingua più avanzato rispetto a quello in cui si trova Viktor e non è realistico che non si rilevino mai forme devianti dalla norma rispetto alla struttura morfosintattica dell'accordo sia di genere sia di numero.

Nel quarto stadio di sviluppo dell'interlingua di Viktor, definito post-basico 2, si consolida l'uso del passato prossimo, sebbene persistano alcune forme senza ausiliare, e compare anche la distinzione tra fattualità e non fattualità, con l'emersione del tempo futuro (Es. 10)¹².

10) Scena 39

VN#3: <ah> io sarò qui.

A#3: Ma, se cambi programma <sp> forse è meglio scambiarci i numeri di telefono.

VN#4: <mh> io sarò qui. Sai cosa Napoleone ha regalato *Giuseppina quando ha vinto *Baviera?

A#5: Dimmelo. <sp>

A#6: <oh> dimmelo!

VN#7: Tu lo vedrai, *tredici giorni, da adesso.

In questa ultima fase Viktor riesce a comunicare anche concetti cognitivamente più complessi, slegati dall'immediatezza del contesto della comunicazione, e a raccontare in modo funzionalmente adeguato un evento passato, come nella lunga battuta che segue, in cui rivela il vero motivo del suo viaggio verso gli Stati Uniti e della sua testarda attesa (Es. 11)¹³.

11) Scena 41

VN#24: <oh> [foreign word] Cinquantasette di loro, tutti insieme. Dopo che lui guarda *foto per sette giorni, mio padre ha *idea. Comincia a scrivere lettere *a locali di New York. Lui chiesta *a suora di scrivergli *lettere. Centinaia di lettere. E poi lui *aspetta. Ha aspettato mesi, settimane, anni. Mio padre *aspetta quaranta anni. Tutti *firma loro nome.

<sp> <MUSIC>

VN#25: Tutti *scrive nome e *manda a mio padre. Tutti a parte uno. Beny Golds. *Sassofon. Mio padre *morto prima di Benny Golson. *Scrive suo nome a mio padre. Allora io *fatto *lui promessa. Io *fatto *lui promessa. Io *promette *lui che vado a New York, trovo Benny Golson e faccio scrivere *suo nome *su barattolo.

Nel precedente esempio, sebbene sia abbastanza plausibile l'alternanza di presente e passato, risulta meno realistica la persistenza di tante forme basiche, non correttamente flesse, dei verbi (*tutti scrive, io promette*), che dovrebbero essere abbastanza superate in una fase dell'interlingua in cui l'apprendente riesce a costruire frasi sintatticamente complesse e si è dimostrato capace di conoscere le forme del futuro.

Al contrario, la morfologia nominale e i fenomeni di accordo di genere e numero continuano a essere sempre resi correttamente, anche in forme complesse (cognitivamente e anche foneticamente) come nel caso dell'infinito + pronome clitico in *scrivergli*. Risultano tuttavia quasi del tutto assenti dall'interlingua di Viktor gli articoli, sia determinativi sia indeterminativi. L'omissione degli articoli è effettivamente una caratteristica frequente dell'italiano L2 di apprendenti russofoni, data l'assenza degli articoli nella lingua russa, come riportato da Celentin e Cognigni (2005). Nello stesso volume, però, le autrici precisano che, a differenza di ciò che accade nelle altre lingue

¹² Si noti nell'Es.10 anche il corretto ma improbabile uso della forma del pronome proclitico diretto *lo* in posizione marcata e a indicare l'intero enunciato espresso da Viktor nel turno precedente.

¹³ Come cerca di spiegare nella battuta riportata nell'Es. 11, Viktor ha intrapreso il viaggio verso New York con un obiettivo preciso: ottenere la firma di un famoso musicista jazz per completare la preziosa collezione di suo padre e mantenere, così, una promessa fatta prima che quest'ultimo morisse.

slave, il bulgaro possiede gli articoli definiti, sebbene siano postposti e non preposti al sostantivo cui si riferiscono, come in italiano (ivi: 72).

È da evidenziare, inoltre, che, nonostante le varie occasioni di narrazioni, che potrebbero prevedere l'uso della forma verbale dell'imperfetto per descrivere azioni a carattere durativo nel passato, tale forma è assente nell'interlingua di Viktor, ad eccezione di una sola battuta, rivolta al sassofonista cui deve chiedere l'autografo in una delle ultime scene del film (Es. 13).

12) Scena 49

VN#4: Benny Golson, <ii>io sono Viktor Navorski, sono *di Krazozhia, mio padre Dimitri Navorski era *grande fan *di sua musica.

4. DISCUSSIONE E CONCLUSIONI

Il presente contributo ha inteso verificare in che modo fosse stato reso il processo di apprendimento linguistico di una lingua seconda da parte di un adulto nel doppiaggio in italiano del film *The Terminal*, con particolare attenzione all'espressione della temporalità/aspettualità/modalità verbale e al fenomeno dell'accordo di genere e numero.

A partire dalla trascrizione dei dialoghi del film in cui fosse presente il protagonista, l'analisi dell'interlingua di Viktor Navorsky ha evidenziato un parziale tentativo di riprodurre in maniera realistica gli stadi di apprendimento. Nella Tabella 1 si riportano le strutture morfosintattiche considerate così come riscontrate nell'italiano L2 di Viktor ai diversi stadi.

Tabella 1. *Stadi di apprendimento del sistema verbale e della struttura dell'accordo nell'italiano L2 di Viktor.*

	Stadio pre-basico	Stadio basico	Stadio post-basico_1	Stadio post-basico_2
Temporalità/ aspettualità/ modalità verbale	assenza di verbo e "modo pragmatico"	forme basiche presente	forme basiche presente passato prossimo (con e senza ausiliare)	forme basiche presente passato prossimo (con e senza ausiliare) futuro
Accordo di genere e numero	no accordo	(pro)nome – aggettivo attributivo	articolo + nome (pro)nome + aggettivo attributivo (pro)nome + aggettivo predicativo (pro)nome + participio passato	articolo + nome (pro)nome + aggettivo attributivo (pro)nome + aggettivo predicativo (pro)nome + participio passato accordo dei pronomi proclitici ed enclitici (diretti e indiretti)

È evidente anche a un primo sguardo che le due strutture morfosintattiche considerate nell'analisi qui proposta sono riprodotte nelle battute di Viktor in modo diverso.

La sequenzialità con cui è resa l'emersione delle forme verbali nell'interlingua è, tutto sommato, abbastanza realistica: sebbene le forme basiche persistano fino alla conclusione del film e vi sia una sola occorrenza del tempo imperfetto, l'ordine di acquisizione riportato in letteratura (Bernini, Giacalone Ramat, 1990; Banfi, 1993; Giacalone Ramat, 1993) è abbastanza rispettato:

Presente/infinito > participio passato (anche con ausiliare) > imperfetto > futuro > condizionale > congiuntivo

Rispetto, invece, al fenomeno dell'accordo, il riferimento in letteratura per la lingua italiana è la sequenza riportata da Marina Chini (1995: 285-286; 290-291):

Anaforico di 3ª singolare > articolo determinativo > articolo indeterminativo > aggettivo attributivo > aggettivo predicativo > participio passato

In questo caso si assiste a un vero e proprio salto di competenza, dallo stadio basico a quello post-basico 1, in cui, in modo poco realistico, l'accordo arriva a interessare strutture sintatticamente già molto distanti. L'aspetto più inverosimile è l'assoluta assenza di errori nell'accordo sia di genere sia di numero in tutti gli stadi dell'interlingua rappresentati nel film.

In conclusione, la versione doppiata in italiano del film *The Terminal* perde sicuramente qualcosa rispetto all'originale. Non si fa qui riferimento alla perdita di realismo che inevitabilmente si associa a tutte le operazioni di adattamento cinematografico, bensì all'opportunità mancata di rendere in maniera scientificamente rigorosa un processo delicato e impegnativo, come l'apprendimento spontaneo di una lingua seconda in età adulta. A tal fine, sarebbe stato necessario un più profondo adattamento e un riferimento alla ormai ampia letteratura sull'apprendimento della lingua italiana.

Se è vero, come è stato affermato nei paragrafi introduttivi, che la pratica del doppiaggio può essere considerata una vera e propria azione di politica linguistica, allora questo film avrebbe potuto contribuire in maniera forse più consistente alla trasmissione (fuori dall'ambiente accademico) di minime conoscenze di linguistica acquisizionale e alla decostruzione di visioni stereotipate e pregiudizievoli fin troppo diffuse delle caratteristiche linguistiche di apprendenti adulti, immigrati, di italiano L2.

Oltre a rappresentare una storia alquanto bizzarra, Steven Spielberg, infatti, riesce a realizzare una sorta di *report* degli stadi di apprendimento spontaneo della lingua inglese. Un'attenzione che, secondo Young-Scholten, potrebbe essere legata alla vicinanza geografica di Hollywood con l'Università di Krashen, uno dei padri della linguistica acquisizionale, ma anche a un preciso percorso formativo per chi lavora nella cinematografia negli Stati Uniti:

[...] language acquisition research powerhouses, USC (where Stephen Krashen is now emeritus professor) and UCLA are right down the boulevard from Hollywood. Indeed, a BA in Film and TV Production at USC currently requires students to take during their first two pre-major years courses which can include 'Immigrants in the United States' and Language and Mind' (Young-Scholten, 2005: 14).

Naturalmente, non siamo in grado di comprendere se e in che misura le esigenze legate all'operazione di sincronizzazione del doppiaggio e del parlato con i movimenti articolatori abbiano influenzato le scelte linguistiche e, a tal fine, ulteriori analisi

andrebbero condotte. Sarebbe interessante, inoltre, completare le osservazioni di questo contributo con analisi anche sul piano fonetico e prosodico, al fine di descrivere il tentativo compiuto da parte del doppiatore di Tom Hanks, Angelo Maggi, di riprodurre una pronuncia italiana non nativa, simile a quella di apprendenti slavofoni, e di rendere l'evoluzione anche degli aspetti fonetici e intonativi nel parlato del protagonista nel corso dei nove mesi rappresentati nel film.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Balboni P. E. (2008), *Fare educazione linguistica*, UTET Libreria, Torino.
- Banfi E. (1993), "Italiano come L2", in Banfi E. (a cura di), *L'altra Europa linguistica*, La Nuova Italia, Firenze.
- Benucci A. (1999), "Didattica dell'italiano a stranieri e cinema", in *Educazione Permanente*, XI, pp. 11-46.
- Bernini G. (1996), "Stadi di sviluppo della sintassi e della morfologia della negazione in italiano L2", in *Linguistica e filologia*, III, pp. 7-33.
- Bernini G. (2015), "Il primo confronto con una norma: percezione e analisi dell'input iniziale in L2", in Miecznikowski J., Casoni M., Christopher S., Kamber A., Pandolfi E. M., Rocci A. (a cura di), *Norme linguistiche in contesto. Sprachnormen im Kontext. Normes langagières en contexte. Language Norms in Context*, Atti di VALS-ASLA 2014 (Lugano, 12-14 febbraio 2014), Neuchâtel, Centre de linguistique appliquée, III, pp. 151-169.
- Bernini G., Giacalone Ramat A. (a cura di) (1990), *La temporalità nell'acquisizione di lingue seconde (Materiali Linguistici 2)*, FrancoAngeli, Milano.
- Brunetta G. P. (1995), *Cent'anni di cinema italiano*, Laterza, Roma-Bari.
- Celentin P., Cognigni E. (2005), *Lo studente di origine slava*, Guerra, Perugia.
- Chini M. (1995), *Genere grammaticale e acquisizione. Aspetti della morfologia nominale in italiano L2*, FrancoAngeli, Milano.
- Clahsen H., Muysken P. (1986), "The availability of Universal Grammar to adult and child learners - A study of the acquisition of German word order", in *Second Language Research*, II, pp. 93-119.
- De Marco A. (2000), *Manuale di glottodidattica. Insegnare una lingua straniera*, Carocci, Roma.
- De Mauro T., (1970), "Per lo studio dell'italiano popolare unitario", in Rossi A. (a cura di), *Lettere da una tarantata*, De Donato, Bari, pp. 43-75.
- Diadori P. (2006), "L'italiano del cinema", in Schafroth E. (a cura di), *Lingua e mass media in Italia. Dati, analisi, suggerimenti didattici*, Romanistischer Verlag, Bonn, pp. 89-119.
- Diadori P. (2007), "Le lingue in DVD: sottotitoli, doppiaggio e apprendimento della lingua straniera", in Cardona M. (a cura di), *Vedere per capire e parlare. Il testo audiovisivo nella didattica delle lingue*, UTET, Torino.
- Diadori P., Carpiacci S., Caruso G. (2020), *Insegnare italiano L2 con il cinema*, Carrocci, Roma.
- Diadori P., Micheli P. (2010), *Cinema e didattica dell'italiano L2*, Guerra, Perugia.
- Giacalone Ramat A. (1993), "Italiano di stranieri", in Sobrero A. A. (a cura di), *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, Laterza, Roma-Bari, pp. 341-410.
- Givón T. (1979), *On Understanding Grammar*, Academic Press, New York.
- Krashen S. (1985), *The Input Hypothesis*, Longman, Londra.
- Long M. H. (1996), "The role of linguistic environment in second language acquisition", in Ritchie W. C., Bhatia T. K. (eds.), *Handbook of Second Language Acquisition*, Academic Press, San Diego, pp. 413-468.

- Maffia M., Pellegrino E. (2016), "Le emozioni nel parlato doppiato: uno studio cross-linguistico", in Bardell C., De Meo A. (a cura di), *Parler les langues romanes/Parlare le lingue romanze/Hablar las lenguas romances/Falando línguas românicas*, Il Torcoliere, Università di Napoli L'Orientale, pp.111-126.
- Motta D. (2017), "Il doppiaggio televisivo come strumento didattico per l'insegnamento dell'italiano L2. Dall'adattamento culturale dei testi alla didattica della fraseologia", *Italiano LinguaDue*, 9, 1:
<https://riviste.unimi.it/index.php/promoitals/article/view/8765>.
- Nuzzo E. (2015), "Comparing textbooks and TV series as sources of pragmatic input for learners of Italian as a second language: The case of compliments and invitations", in Gesuato S., Bianchi F., Cheng W. (eds.), *Teaching, Learning and Investigating Pragmatics: Principles, Methods and Practices*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, pp. 85-108.
- Pallotti G., Ferrari. S. (2008), "Osservare l'interlingua. Una procedura sistematica per la valutazione delle competenze in italiano L2", disponibile sul sito di Me.M.O. all'indirizzo:
<https://www.comune.modena.it/memo/prodotti-editoriali/intercultura/osservare-linterlingua-documentazione-di-percorsi-nella-scuola-dellinfanzia-statale>.
- Pettorino M. (2008), "Inglese, italiano e giapponese: analisi dei correlati acustici delle emozioni nel parlato cinematografico", in Magno Caldognetto E., Cavicchio F., Cosi P. (a cura di), *Comunicazione parlata e manifestazione delle emozioni*, Liguori, Napoli, pp. 45-57.
- Raffaelli S. (1992), *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano*, Le Lettere, Firenze.
- Raffaelli S. (1994), "Il parlato cinematografico e televisivo", Serianni L., Trifone P. (a cura di), *Storia della lingua italiana. II: Scritto e parlato*, Einaudi, Torino, pp. 271-290.
- Raffaelli S. (1997), "Il cinema verso l'autonomia linguistica", in Falaschi F. (a cura di), *Scrittori e cinema tra gli anni '50 e '60*, Giunti, Firenze, pp. 14-25.
- Rossi F. (1999), *Le parole dello schermo*, Bulzoni, Roma.
- Savy R. (2005), "Specifiche per la trascrizione annotata ortografica dei testi", in Albano Leoni F., Giordano R., (a cura di), *Italiano parlato. Analisi di un dialogo*, Liguori, Napoli.
- Spinelli B., Parizzi F. (2010), *Profilo della lingua italiana. Livelli di riferimento del QCER A1, A2, B1, B2*, La Nuova Italia-RCS Libri, Firenze-Milano.
- Vainikka A., Young-Scholten M. (2002), "Restructuring the CP in L2 German", in Skarabela B., Fish S., H-J Do A. (eds.), *Proceedings of the XXVI Boston University Conference on Language Development*, Cascadilla Press, Somerville (MA), pp. 712-722.
- Valentini A. (1990), "Genere e numero in italiano L2", in Berretta M., Molinelli P., Valentini A. (a cura di), *Parallela 4. Morfologia/Morphologie*, Atti del V Incontro Italo-Austriaco della S.L.I., Narr, Tübingen, pp. 335-345.
- Young-Scholten M. (2005), "Interlanguage goes to the movies: Steven Spielberg's The Terminal", presentazione al convegno *Language and the Media*, Leeds, September 2005:
https://www.researchgate.net/publication/263447294_Interlanguage_goes_to_the_movies_Steven_Spielberg's_The_Terminal_Paper_presented_at_Language_and_the_Media_Leeds_September_2005.

FILMOGRAFIA

Il padrino (The Godfather), F. Ford Coppola, USA, 1972.

La mia classe, D. Gaglianone, Italia, 2013.

Lezioni di Cioccolato, C. Cupellini, Italia, 2007.

Love Actually, R. Curtis, Regno Unito /USA, 2003.

Sotto una buona stella, C. Verdone, Italia, 2014.

The Terminal, S. Spielberg, USA, 2004.

Totò, Peppino e... la malafemmina, C. Mastrocinque, Italia, 1956.