

L'italiano dello schermo
Rappresentazioni del reale
nel parlato filmico contemporaneo

A cura di Elena Nuzzo,
Elisabetta Santoro
e Ineke Vedder

CIVILTÀ ITALIANA
Collana diretta da Silvia Contarini

Terza serie
60



ASSOCIAZIONE INTERNAZIONALE PROFESSORI D'ITALIANO

L'ITALIANO DELLO SCHERMO

Rappresentazioni del reale
nel parlato filmico contemporaneo

A cura di

Elena Nuzzo, Elisabetta Santoro e Ineke Vedder



Franco Cesati Editore

“Civiltà Italiana” è la collana dell’A.I.P.I. – Associazione Internazionale Professori d’Italiano. I contributi vengono selezionati mediante revisione paritaria da parte di almeno un lettore esterno e almeno un membro del comitato scientifico.

“Civiltà Italiana” is the peer-reviewed series of A.I.P.I. – Associazione Internazionale Professori d’Italiano. Each paper submitted for publication is judged independently by at least one external reviewer and at least one member of the Editorial Board of the Series.

Comitato scientifico

Michel Bastiaensen (Bruxelles)
Paola Casella (Zurigo)
Silvia Contarini (Parigi)
Lorenzo Coveri (Genova)
Pierangela Diadori (Siena)
Lia Fava (Roma)
Eddy Hoppe (Bruxelles)
Srecko Jurisic (Spalato)
Peter Kuon (Salisburgo)
Franco Musarra (Lovanio)
Domenica Perrone (Palermo)
Sergio Portelli (Msida)

Dagmar Reichardt (Riga)
Corinna Salvadori Loneragan (Dublino)
Elisabetta Santoro (San Paolo)
Roman Sosnowski (Cracovia)
Marina Spunta (Leicester)
Endre Székárosi (Budapest) †
Leonarda Trapassi (Siviglia)
Isabella von Treskow (Ratisbona)
Anna Tylusińska-Kowalska (Varsavia)
Bart Van den Bossche (Lovanio)
Carmen Van den Bergh (Lovanio)
Ineke Vedder (Amsterdam)

Publicato con il contributo dell’Istituto Cultural Ítalo-Brasileiro (ICIB) di San Paolo (Brasile).



Il presente volume contiene una selezione (avvenuta tramite revisione paritaria) di contributi basati sulle relazioni presentate alla sessione “L’italiano sullo schermo: strategie pragmatiche e linguistiche per rappresentare la realtà” del XXV Congresso AIPI (Palermo, 27-29 ottobre 2022).

ISBN 979-12-5496-180-3

© 2024 proprietà letteraria riservata
Franco Cesati Editore
via Guasti, 2 - 50134 Firenze

Cover design: ufficio grafico Franco Cesati Editore.

www.francocesatieditore.com – e-mail: info@francocesatieditore.com

INDICE

Introduzione, di <i>Elena Nuzzo, Elisabetta Santoro & Ineke Vedder</i>	pag. 9
Studiare l'italiano dello schermo: temi, strumenti e prospettive, di <i>Elena Nuzzo, Elisabetta Santoro & Ineke Vedder</i>	» 13
Zeroalcare, <i>Strappare lungo i bordi</i> : un prototipo (controverso) di orchestrazione linguistica (lingua, dialetto, gergo) e multimodale, di <i>Fabio Rossi</i>	» 25
Rubare le parole a Diabolik. Dal fumetto al film, di <i>Raffaella Setti & Francesca Cialdini</i>	» 35
<i>Complex teenagers</i> : il racconto dell'adolescenza nell'epoca della serialità transmediale, di <i>Myriam Mereu</i>	» 45
Alla ricerca della naturalezza: l'italiano cinematografico dalla sceneggiatura alla messa in scena, di <i>Elisabetta Santoro & Sulamita Maria Mattos da Costa</i>	» 55
I dialoghi tra parlanti nativi e non nel cinema tedesco e angloamericano degli anni Duemila, di <i>Daniela Pietrini & Mara Papaccio</i>	» 67
“Noi abbiamo...” “Non è come qui”: immaginario e usi linguistici nel cinema della migrazione, di <i>Antonella Benucci & Giulia Isabella Grosso</i>	» 77
Le voci dei migranti nei documentari degli anni Duemila, di <i>Laura Clemenzi</i>	» 87
I doppi sottotitoli nell'apprendimento delle lingue straniere: la traduzione di regionalismi e <i>slang</i> dell'italiano in Language Reactor, di <i>Chiara Sarah Duminuco</i>	» 97
Indice dei nomi	» 109
Note sugli autori	» 113

LE VOCI DEI MIGRANTI NEI DOCUMENTARI DEGLI ANNI DUEMILA

di LAURA CLEMENZI

1. Introduzione

Guardando ai primi due decenni degli anni Duemila, non può sfuggire l'attenzione prestata dal cinema italiano al fenomeno delle migrazioni nel nostro Paese. Numerose produzioni, rivitalizzando le tecniche documentaristiche e perseguendo una rappresentazione il più possibile fedele e oggettiva della realtà, hanno portato sullo schermo non soltanto le immagini di luoghi ed eventi legati all'“altro”, ma anche le voci degli stessi protagonisti, «all'insegna di un plurilinguismo che incorpora dialetti, italiani regionali e lingue straniere» (Orrù, 2017: 62; cfr. anche Rossi, 2017: 24-29). Particolarmente rilevante è stato il passaggio da una narrazione «eteronarrata» delle migrazioni «all'autonarrazione e all'autorappresentazione» dei migranti (Rossi, 2020: 13), in documentari spesso non immessi nei tradizionali circuiti di distribuzione, ma diffusi – liberamente o a pagamento – tramite la rete o proiezioni in spazi pubblici (anche grazie all'impegno di associazioni per il cinema indipendente, ad esempio ZaLab, fondata nel 2006), e talvolta presentati in occasione di rassegne e festival cinematografici tematici. Proprio la produzione documentaristica ha registrato l'incremento maggiore: secondo i dati del Cestim (Centro Studi Immigrazione), presumibilmente incompleti a motivo della difficoltà di mappatura delle pellicole distribuite attraverso canali secondari, sul tema “immigrazione in Italia” sono stati prodotti 19 film e 49 documentari nel decennio 2000-2009, e 31 film e 87 documentari nel decennio 2010-2019; in totale, 50 film e 136 documentari.

Il contributo intende indagare, a partire da un *corpus* di documentari degli anni Duemila sui temi dell'immigrazione e dell'integrazione, le modalità di rappresentazione e di autorappresentazione linguistica dei migranti, osservando se e in che misura queste contribuiscano a un maggiore realismo comunicativo. In particolare, si presterà attenzione alle lingue messe in scena e alle tecniche usate per la traduzione (sottotitoli, *voice over*), ai fenomeni di *code-mixing* e *code switching*, ai tratti di interlingua e alle strategie che caratterizzano le interazioni che coin-

volgono i migranti, anche in funzione di una riflessione sul contributo che il parlato filmico può offrire agli studi sulle varietà di apprendimento e sulla didattica dell'italiano L2 (cfr. Diadori *et al.*, 2020). La ricerca tiene conto dei lavori che, in un'ampia riflessione sulle nuove tendenze in atto nel cinema contemporaneo, hanno evidenziato una sempre minore distanza tra lo schermo e la realtà (cfr. almeno Patota e Rossi, 2017; Nuzzo *et al.*, 2022), e, con riferimento alla rappresentazione dell'immigrazione, la forte spinta di questo fenomeno di grande impatto sociale e culturale nel promuovere la messa in scena del plurilinguismo che caratterizza lo spazio linguistico italiano e nel favorire un nuovo realismo cinematografico (Vedovelli, 2022; cfr. anche Rossi e Minuto, 2020). In tale quadro, ci si propone di apportare nuovi elementi a partire da produzioni forse poco note che allo stesso tempo testimoniano anche l'ormai «estrema fluidificazione delle strategie produttive, distributive e ricettive», un fattore che vanifica la distinzione tra cinema, tv, neotv, web, e richiede di «guardare al mondo delle narrazioni audiovisive nel suo complesso» (Rossi, 2022: 16).

2. Il *corpus*

Il *corpus* su cui si basa questo contributo include 38 documentari prodotti tra il 2006 e il 2018, di durata variabile, perlopiù compresa tra i 20 e i 60 minuti, per un totale di circa 34 ore, raccolti sui seguenti temi: le miserie all'origine delle “fughe” e i lunghi e difficoltosi viaggi da terre lontane; i rapporti con le istituzioni locali da parte di chi ha già raggiunto l'Italia e le difficoltà di integrazione; le condizioni in cui vivono i migranti trattenuti nei centri italiani per il rimpatrio; lo sfruttamento sul lavoro. Per ragioni di spazio non si potrà offrire l'elenco completo delle produzioni raccolte; dei documentari citati si indicheranno sempre l'anno, la regia e la durata.

Come già osservato in Clemenzi (2020: 93) a partire da una selezione di documentari tratti dallo stesso *corpus*, in una ricerca volta a esemplificare le nuove tendenze in atto nel cinema delle migrazioni, si tratta di produzioni in cui «le prospettive e le tecniche narrative sono spesso molto diverse tra loro, ma comune è la scelta di rendere protagonisti i migranti, con i loro racconti, e di rappresentare le loro identità, anche linguistiche». L'obiettivo dei registi è raccontare storie reali, rappresentare una realtà spesso drammatica che altri media non documentano o che documentano solo parzialmente; *rappresentare*, non *riprodurre*, perché il documentario, nonostante lo statuto di verità che spesso viene attribuito a questo genere cinematografico, al pari di un film di finzione, è pur sempre un «oggetto costruito»: la realtà che mostra è sempre una realtà registrata e mediata (cfr. Clemenzi, 2018: 61-68).

3. Il plurilinguismo sullo schermo

Le produzioni incluse nel *corpus* sembrano rispondere in particolare alle funzioni «illuminante» ed «etica» che Cingolani (2022) – insieme alle funzioni «informativa», «storicizzante» e «partecipativa» – attribuisce al cinema documentario sulle migrazioni a partire dalle categorie di Juel (2006), e che identifica con l'intento da parte dei registi di «gettare[re] una luce nuova su dettagli trascurati» e di «contrastare i processi di disumanizzazione che caratterizzano molta comunicazione visuale sulle migrazioni». Tali obiettivi sono perseguiti con la scelta di dare spazio ai migranti rendendoli protagonisti attraverso le loro voci e i loro racconti, in produzioni talvolta di forte denuncia, quali ad esempio quelle che mostrano le condizioni di chi è trattenuto nei CIE (centri di identificazione ed espulsione; dal 2017 CPR, centri di permanenza per i rimpatri)¹.

- 1) è tutto un magna magna // e chi paga? siamo sempre noi // ma / ma chi siamo noi? delle cifre? esseri umani? bah! sempre un punto di interrogativo // tanto qua non ci chiamano manco per nome // numero / to to to // tra un po' / no marcheranno il numero qua [indica il braccio] / e torniamo come la seconda guerra mondiale //

Così, in (1), si esprime uno degli «ospiti» di un CIE in *EU 013. L'ultima frontiera* (2013, regia di Alessio Genovese, 62') – da cui più avanti sono ripresi anche gli esempi (2) e (3) –, il primo documentario girato in tali centri con l'autorizzazione del Ministero dell'Interno. In questa produzione vengono raccolte testimonianze all'interno dei CIE di Bari, Trapani e Roma, e filmati dialoghi all'interno di spazi comuni: alcuni sono racconti offerti a più voci all'intervistatore – sempre escluso dal montaggio –, altri appaiono come scambi spontanei.

Nei CIE ci sono migranti che vivono in Italia da molto tempo. Alcuni si esprimono in italiano con scioltezza e mostrano di conoscere anche modi di dire, come «è tutto un magna magna» in (1), che risultano naturali considerando il livello linguistico che complessivamente emerge; pur manifestando evidenti incertezze grammaticali tipiche di parlanti con un basso livello di istruzione, come «dasse-ro» per «dessero» nel passaggio che segue (2), estratto dall'intervento di un altro «ospite», talvolta sembrano mostrarsi consapevoli di ricorrere a tratti di italiano

¹ Nelle trascrizioni offerte in questo paragrafo si seguono i criteri utilizzati negli studi sul linguaggio televisivo di Alfieri e Bonomi (2008) e di Mauroni e Piotti (2010). In particolare: / per la scansione interna di un enunciato; //, ?, ! rispettivamente per la fine di un enunciato dichiarativo, interrogativo ed esclamativo; ... per l'intonazione sospensiva; - e : per tratti tipici del parlato quali, rispettivamente, l'interruzione di parola e l'allungamento dovuto a esitazione; < > per le sovrapposizioni di turno; [xxx] per parole o parti di parole incomprensibili; [] per commenti paralinguistici o situazionali.

regionale o dialettale o tipici di varietà diastraticamente basse non adeguati al contesto, tanto da scegliere in alcuni casi, di fronte alla telecamera, di correggersi: si noti in particolare ancora in (2) l'interruzione della forma aferetica «de 'st[i]» e la sua riformulazione in «di questi».

- 2) dopo 28 anni che vivo qua mi trovo senza: documenti // che ci dassero una mano a prendere un: un un / almeno la possibilità di provare / avere un lavoro / perché senza un documento / uno si ritrova o a rubare / o a spacciare // eh! perché nessuno ti... oppure ti / sfruttano // due euro all'ora / e devi andare a lavorare // ma co' due euro all'ora in que- / de 'st- / di questi tempi non si può vivere // e c- / e ci ritroviamo qua / come: come ai tempi di Hitler / rinchiusi //

Altri migranti, invece, come nel dialogo riprodotto in (3) – nel quale U1 e U2 distinguono i due parlanti, con U per 'uomo' – manifestano primi stadi di interlingua: questa, intesa come «competenza parziale e transitoria di chi apprende una L2» è «variabile perché cambia nel tempo, da individuo a individuo e anche nelle produzioni dello stesso apprendente» (Troncarelli, 2015: 126, 131). Si possono osservare in particolare frasi interrotte (nella trascrizione segnalate dai puntini di sospensione), omissioni di articoli (es. «con sua familia») e di preposizioni (es. «viene qui / lavorare»), errori di accordo (es. «loro: viene [...] dopo tornare [...] ridi scherza»), e interferenze della lingua d'origine (es. «difisili», probabilmente dalla pronuncia del francese).

- 3) [U1] tuo filio come sta?
[U2] io non so niente de mio filio // sei qua dentro galera... come...
[U1] sono cose difisili / veramente // però speriamo: arriva un: buon notizia <per... speriamo a Dio>
[U2] <anche me se...>
[U1] speriamo a Dio //
[U2] no Dio c'è sempre // è grazie a Dio [xxx] la vita //
[U1] è vero //
[U2] e qui loro: viene qui / lavorare / dopo tornare sua: familia / ridi scherzi con sua familia // noi dentro galera!
[U1] brutta vita questa <veramente>
[U2] <tra> un po' io fare: terapia: per calmarmi / per... per farmi dormire / per...
[U1] per per l- farti scordare questa storia di tuo filio //
[U2] io volio d- io volio dormire no volio: se io svelio mi sento male / ca-capito?
[U1] sempre <per qualcosa>
[U2] <volio dormire>
[U1] per forza si prende questa per te per [xxx]>
[U2] per forza //

L'italiano nei dialoghi sembra assumere la funzione di lingua ponte, mentre nei singoli racconti di chi ha un livello basico o prebasico – in tali casi perlopiù brevi dichiarazioni – è probabilmente richiesto dal regista al fine di rappresentare il grado di integrazione nella società dei migranti stessi. Questa scelta è tuttavia poco frequente: nei documentari del *corpus* i protagonisti appaiono in genere liberi di esprimersi nella lingua che preferiscono.

In *Limbo* (2014, regia di Matteo Calore e Gustav Hofer, 56'), ancora un documentario di denuncia delle condizioni dei migranti trattenuti nei CIE, è dato spazio ai racconti di un nigeriano, un salvadoregno, un marocchino e un egiziano bloccati nei centri di Torino, Trapani e Roma, e dei loro familiari; qui i protagonisti sono via via identificati con nome e cognome, a differenza di *EU 013. L'ultima frontiera* di Genovese, nel quale i nomi degli "imprigionati" scorrono solo nei titoli di coda. Il montaggio intreccia le quattro storie rivelando allo spettatore dettagli ed esito di ciascuna vicenda solo gradualmente, e allo stesso tempo intreccia lingue diverse.

La coppia nigeriana formata da Cinthya Okolo e Peter Muofnuanya, quest'ultimo rinchiuso nel CIE di Torino, usa sempre l'inglese, tradotto nei sottotitoli; solo in un'occasione la signora Okolo ricorre al *code mixing* per riprodurre le parole del figlio, il quale, frequentando la scuola, avrà verosimilmente una maggiore competenza dell'italiano: «every time I take him from the school / he asks me / “mama, dov'è daddy?”» (tradotto nei sottotitoli «Ogni volta che lo prendo da scuola mi chiede: “Mamma, dov'è papà?”»).

Il salvadoregno José Alejandro Romero, in Italia dal 1998, rinchiuso nel CIE di Trapani, usa perlopiù l'italiano, ma con evidenti fenomeni di *code mixing* – in (4) tra virgolette –, non tradotti nei sottotitoli. La traduzione è offerta quando il signor Romero, con un *code switching*, passa a esprimersi solo in spagnolo; tale effetto è accentuato dal montaggio, che avvicina, inframmezzando alcune immagini, parti del suo racconto nelle due diverse lingue. Le pause, le riformulazioni, le frasi sospese, e, nelle parti in italiano, alcune interferenze fonetiche dello spagnolo – ad esempio, in (4), *aieri* per *ieri*, in sp. *ayer*, e, in altri passaggi, *ió* per *io*, secondo la pronuncia dello sp. *yo* – contribuiscono alla percezione di un realismo comunicativo.

- 4) mia figlia ha sette mesi / è piccolina / e io sono qua // aieri sono andato in questura miei figli / a vedermi // piangevano / qu- [inizia a singhiozzare] quando mi portavano... // capito? quello / che... che vede un figlio no va bene / “que porque no hace un padre” così / senza fare niente / capito? quello che me “dule” di più / eh / “de que” un bambino deve vedere questa cosa //

Bouchaib Ouahbi, marocchino, è pure nel CIE di Trapani; probabilmente anche a motivo della stretta vicinanza a una madrelingua – convive con Susanna Spano, di origine toscana, come rivela la sua pronuncia –, si esprime in un italiano di livello avanzato, pur se con qualche incertezza lessicale; come si può osservare in (5), fa uso di polirematiche, ad esempio *prendere in giro*, *dare noia*, e mostra di

conoscere le accezioni gergali di alcuni termini, come nel caso di *sclerare*, usandoli con naturalezza:

- 5) ti chiamano “ospiti” // questa cosa s- dà troppo fastidio // almeno non mi chiami... chiami “ditinuto:” / non mi chiami: “ospite” // tu mi prendi solo: in giro / capito? poi: la rete: m’ha dato troppa noia: // tu metti gente normale dietro quella rete lì / sclera veramente //

Infine, l’egiziano Abd El Karim Islam, in Italia dal 1995 e rinchiuso nel CIE di Roma, mostra una conoscenza dell’italiano di livello C2; italiana, di Milano, è la sua compagna, Federica Santarpia, che ottiene il permesso di incontrarlo nel centro. Il giovane stesso dichiara di sentirsi «più italiano che egiziano» e di scrivere «hip hop italiano da un sacco di tempo». Comporrà una canzone proprio dopo l’uscita dal CIE per raccontare l’esperienza vissuta; l’esibizione è offerta alla fine del documentario, con la messa in musica di parole di denuncia in rima che, dal punto di vista linguistico, confermano le sue competenze.

La scelta di intrecciare racconti e lingue diverse caratterizza anche *Wallah – Je te jure* (2016, regia di Marcello Merletto, 63’), che traccia le tappe intermedie di una rotta migratoria dal Senegal all’Italia attraverso le voci, mescolate dal montaggio, di 24 persone, uomini e donne – perlopiù senegalesi –, i cui nomi scorrono nei titoli di coda; solo il primo, Ansou Djatta, si presenta, e in una sorta di circolarità chiude il documentario.

I racconti sembrano spontanei perché, anche qui – secondo una scelta frequente nel *corpus* –, il montaggio non include mai le domande dell’intervistatore ed elimina eventuali elementi linguistici di ripresa nelle risposte. Tra le lingue usate, oltre al francese, lingua ufficiale del Senegal, ci sono il *wolof*, lingua molto diffusa ancora in Senegal, ma anche l’inglese, lingua ufficiale in altri stati africani, e l’italiano: una scelta interessante quest’ultima, che consente ancora di valutare l’interlingua – in questo caso normalizzata nei sottotitoli – di chi ha raggiunto la sua meta e ha iniziato a integrarsi. Se ne offrono, in (6-9), alcuni esempi da parlanti diversi, quattro uomini, che evidenziano fenomeni di *code mixing* (es. «fanno il il *kidnap*»), incertezze nell’uso dei verbi (es. «prima che parteso»), omissioni di articoli (es. «pensavo che italiani sono») e di preposizioni (es. «siamo arrivati Sisilia») ed errori di accordo (es. «persone bravi»).

- 6) ci sono i ragazzi in Libia che si chiamano *Asma Boys* // sono i banditi / che: fanno il il *kidnap* // un giorno / che sono usciti per: andare a mandare un po’ di soldi / soldini alla mia / alla mama no? e loro mi hanno preso sulla strada / con: a: il pistole //
- 7) io il viaggio del deserto non lo sapevo / ma il viaggio del mare sapevo / perché: prima che parteso / ho ves- ho v- ho sentito notizia sul telegiornale / che sono morti / eh: un po’ di gente //

- 8) siamo arrivati Sisilia / che: era uno giorno de / mercoledì / alle nove / del mat-
tino // era uno giorno bellissimo / per me / es- e: sono stato molto contente
/ perché: quando penso: tutto quello che ho attraversato sulla strada... sono
f- sono molto faticoso / sulla strada / sì //
- 9) pensavo che italiani sono persone bravi / così // ma senti di più! una persona
che vive qui DIECI ANNI! senza documenti / DIECI ANNI! Ma senza do-
cumenti io non posso fare niente! che deve fare per: firmare uno documento
de bam- di mio bam- di mio filio u: mia molie //

Si segnala che in chiusura, nell'intervento finale del senegalese Ansou Djatta, il ragazzo, mentre si esprime in francese, introduce a scopo enfatico il termine arabo *inshallah*: «io ho deciso di andare in Italia, *inshallah* arriverò in Italia», cioè 'se Dio vuole', così tradotto nei sottotitoli, termine diverso da *wallah* presente nel titolo del documentario. *Wallah*, pure di origine araba, è equivalente a 'giuro' ('è veramente così'), ma più propriamente a 'Dio mi sia testimone', ed è un termine usato frequentemente nel parlato come una sorta di intercalare, con una funzione perlopiù pragmatica per dare maggiore credibilità alle affermazioni².

Il documentario che più si distingue per la messa in scena di interazioni è *Dustur* (2015, regia di Marco Santarelli, 75'), nel quale si rappresentano alcune lezioni nella biblioteca del carcere Dozza di Bologna: detenuti musulmani sono chiamati a confrontarsi per scrivere una Costituzione con l'aiuto di mediatori culturali che traducono i diversi dialetti parlati dai detenuti in italiano e in un arabo comprensibile da tutti, con frequente ricorso al *code switching*. Un ruolo centrale è svolto da Samad, ex detenuto marocchino e studente universitario, che, in attesa della declaratoria di fine pena, ottiene il permesso di partecipare agli incontri. È lui stesso a rivelare il significato del termine *Dustur*: «ho scelto parole chiave / almeno quello che ritengo io / no? come come "libertà" / che è la base di qualsiasi *Dustur* / che è qualsiasi Costituzione». Nell'intervento come ospite in un istituto superiore, racconta in italiano la sua storia, esprimendosi – pur non mantenendo un costante grado di correttezza grammaticale – con scioltezza e spontaneità, e rendendo noti in un passaggio termini del gergo dei narcotrafficcanti quali *corriere* e *staffetta* (10).

- 10) mi chiamo Samad // c'ho 26 anni / li ho appena compiuti / sono di origine
del Marocco // nel 2005 vengo a Polonia / e da lì ho iniziato proprio il primo
come 'corriere' / una volta al mese / due // guadagnavo più o meno quello che
qua guadagno in:tro un anno due di lavoro lavorando // un viaggio è: sono...

² Per le informazioni sui termini arabi ringrazio Emanuela De Blasio. Ringrazio inoltre Danie-
la Pietrini e Mara Papaccio per avermi segnalato che *wallah* è entrato nell'uso anche nella lingua
tedesca, perlopiù insieme al suo equivalente, in funzione rafforzativa. In Italia lo stesso termine ha
avuto finora una scarsa circolazione, perlopiù tra i giovani, sulle note della canzone *Wallah* (fine
2021) del rapper italo-tunisino Ghali.

abbastanza // ed è andata insomma così per / per un bel: per un bel periodo //
ad un certo punto / da lì mi hanno promosso [sorride] / e sono diventato una
'staffetta' / un termine usato dai: narcotrafficienti / che facevo la strada / prati-
camente / la macchina di carico sta in mezzo e uno è avanti che fa la strada //

4. Conclusioni

«Se io mi arrogo il diritto di chiedere a una persona di parlare di sé stessa, almeno devo lasciarglielo fare nella lingua con cui ha un contatto con sé stessa e che poi per convenzione si chiama lingua madre»; se l'intervistato parla «in maniera intensa, non è un'intervista, è un racconto, è una riflessione, un pensiero. Chiedere alla persona di farlo in una lingua utile al prodotto o utile all'intervistatore significa non lasciare quello spazio». Queste parole di Andrea Segre (2020: 293) sembrano dare voce anche a molti altri registi ed esprimere una convinzione che si riflette nei prodotti finali: le storie dei migranti sono raccontate dai migranti stessi (talvolta anche nel ruolo di registi; cfr. Clemenzi, 2020), ai quali spesso è consentito esprimersi nella loro lingua madre.

Sebbene in questo contributo si sia potuta offrire un'esemplificazione parziale, dall'intero *corpus* emerge che, in forma più o meno anonima, i migranti diventano protagonisti di autonarrazioni presentate con modalità diverse: testimonianze dirette che, anche in base al montaggio, assumono la forma di racconto "spontaneo" o di interviste; più raramente sono messi in scena dialoghi e pure occasionale è l'introduzione di una *voice over*. Quando i migranti si esprimono in una lingua straniera, è in genere preferito il ricorso ai sottotitoli rispetto alla traduzione simultanea; questa scelta consente talvolta di recuperare pratiche interlinguistiche, mentre i racconti e i dialoghi in italiano permettono di osservare la variabilità dell'interlingua e le competenze pragmatiche dei parlanti, in produzioni linguistiche che contribuiscono a un realismo comunicativo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALFIERI G., BONOMI I. (a cura di) (2008), *Gli italiani del piccolo schermo. Lingua e stili comunicativi nei generi televisivi*, Firenze, Cesati.
- CINGOLANI P. (2022), Documentari e migrazioni, *il Mulino*, www.rivistailmulino.it/a/documentari-e-migrazioni.
- CLEMENZI L. (2018), *Il cinema d'impresa. La lingua dei documentari industriali italiani del secondo dopoguerra*, Firenze, Cesati.
- CLEMENZI L. (2020), "Noi e voi. Narrazione e autonarrazioni di storie di migrazione in Italia", in F. ROSSI, P. MINUTO (a cura di), *Parole filmate: le lingue nel/del cinema italiano contemporaneo*, numero monografico di *Quaderni del CSCI*, 16, pp. 87-94.

- DIADORI P., CARPICECI S., CARUSO G. (2020), *Insegnare italiano L2 con il cinema*, Roma, Carocci.
- JUEL H. (2006), Defining documentary film, *p.o.v. A Danish journal of film studies*, 22, pp. 5-14, pov.imv.au.dk/Issue_22/section_1/artc1A.html.
- MAURONI E., PIOTTI M. (a cura di) (2010), *L'italiano televisivo 1976-2006*. Atti del Convegno (Milano, 15-16 giugno 2009), Firenze, Accademia della Crusca.
- NUZZO E., SANTORO E., VEDDER I. (a cura di) (2022), *Cinema e lingua. Le caratteristiche pragmatiche e linguistiche del linguaggio filmico italiano*, Firenze, Cesati.
- ORRÙ P. (2017), Plurilinguismo e innovazione nel cinema sulle migrazioni da *Terraferma* a *Fuocoammare*, *Nuova Corvina*, 12(61), pp. 61-71.
- PATOTA G., ROSSI F. (a cura di) (2017), *L'italiano al cinema, l'italiano nel cinema*, Firenze, goWare.
- ROSSI F. (2017), "L'italiano al cinema, l'italiano del cinema: un bilancio linguistico attraverso il tempo", in G. PATOTA, F. ROSSI (a cura di), *L'italiano al cinema, l'italiano nel cinema*, Firenze, goWare, pp. 11-32.
- ROSSI F. (2020), "La filmologia linguistica e il nuovo cinema italiano plurilingue", in F. ROSSI, P. MINUTO (a cura di), *Parole filmate: le lingue nel/del cinema italiano contemporaneo*, numero monografico di *Quaderni del CSCI*, 16, pp. 8-16.
- ROSSI F. (2022), "Dall'occultamento all'enfasi dell'altro. *Cafon Street* e il nuovo plurilinguismo audiovisivo italiano del XXI secolo", in E. NUZZO, E. SANTORO, I. VEDDER (a cura di), *Cinema e lingua. Le caratteristiche pragmatiche e linguistiche del linguaggio filmico italiano*, Firenze, Cesati, pp. 15-25.
- ROSSI F., MINUTO P. (a cura di) (2020), *Parole filmate: le lingue nel/del cinema italiano contemporaneo*, numero monografico di *Quaderni del CSCI*, 16.
- SEGRE A. (2020), Intervista, a cura di P. MINUTO, F. ROSSI, in F. ROSSI, P. MINUTO (a cura di), *Parole filmate: le lingue nel/del cinema italiano contemporaneo*, numero monografico di *Quaderni del CSCI*, 16, pp. 293-295.
- TRONCARELLI D. (2015), "Coordinate per l'apprendimento di una lingua non materna", in P. DIADORI, M. PALERMO, D. TRONCARELLI, *Insegnare l'italiano come seconda lingua*, Roma, Carocci, pp. 119-151.
- VEDOVELLI M. (2022), "Cinema, lingua e migrazioni: lo spazio linguistico italiano e l'immigrazione straniera in Italia", in E. NUZZO, E. SANTORO, I. VEDDER (a cura di), *Cinema e lingua. Le caratteristiche pragmatiche e linguistiche del linguaggio filmico italiano*, Firenze, Cesati, pp. 37-46.

SITOGRAFIA

Centro Studi Immigrazione (Cestim), www.cestim.it.
ZaLab, www.zalab.org.

