

Direttrice

Daniela Aronica
Universitat de Barcelona

Comitato scientifico

Gian Piero Brunetta
Università di Padova
Orio Calabron
Università "La Sapienza" di Roma
Francesco Casetti
Yale University
New Haven, Connecticut
Eduardo de la Vega Alfaro
Universidad de Guadalajara - México
Jean A. Gill
Université
Paris 1 "Panthéon - Sorbonne"
Román Gubern
Universitat Autònoma de Barcelona
Sandra Ischi
Università degli Studi di Pisa
José Enrique Monterde
Universitat de Barcelona
Stefania Parigi
Università Roma Tre
Julio Pérez Perucha
Presidente AEHC
Àngel Quintana
Universitat de Girona
Giovanni Spagnoletti
Università Roma Tor Vergata
Vita Zagorrio
Università Roma Tre

Comitato redazionale

Loris Pellegrini (caporedattore),
Anna Pasqualina Fargione,
Lorenzo Leone, Denis Lotti,
Rossella Rinaldi, Francesco Tavalara

Le firme di questo numero

Gina Annunziata, Massimo Arcangeli,
Daniela Aronica, Matteo Berardini,
Neri Binazzi, Paola Brunetta, David
Bruni, Laura Busetta, Barbara
Cappai, Maria Carasella, Giuseppe
Caruso, Andrea Chimento, Francesca
Ciardini, Laura Clemenzi, Sonia
Calavita, Pierangela Diadori,
Alessandra Di Giacomantonio, Nicolò
Dimasi, Michela Dofa, Antioco Floris,
Marco Gargiulo, Mauro Genavese,
Fabio Giagnoni, Federico Giordano,
Ivan Girino, Anna Grochowska-
Reiter, Marta Iaini, Ralf Clement
Johannessen, Katarina Klimová,
Roberto Lasagna, Sergio Lubella,
Giordano Meacci, Myriam Mereu,
Raphael Merida, Michelangelo
Messina, Simona Messina, Paola
Minuto, Elena Monami, Daria Motta,
Claudia Nobili, Marco Olivieri,
Paolo Orrù, Federico Pedroni, Loris
Pellegrini, Daniela Pietrini, Maria
Silvia Rati, Giacomo Ravesi, Fabio
Rossi, Fabio Ruggiano, Francesca
Serafini, Raffaella Setti, Angela
Sileo, Giuseppe Sommaria, Carolina
Stromboli, Francesco Torre, Micaela
Veronesi, Paola Villa, Edoardo
Zaccagnini

Copyright ©  Daniela Aronica
editore

Editrice

Daniela Aronica

Redazione e amministrazione

QUADERNI DEL CSC
Travessera de Dalt 121, 7^a 3^a A
08024 Barcelona
tel/fax: 0034 93 285 18 16
quadernidelscsi@periodistes.org

Progetto grafico

Good Sign - Visual language

Stampa

Todoprint Digital Santander
ISSN: 1885-1975 | DL: B-40256-2005
Stampata in Spagna
Finito di stampare: giugno 2020

Patrocinio

Ministero degli Affari Esteri (MAE)

Sostegno

Istituto Luce Cinecittà

Ringraziamenti

Carla Ceresa, Roberto Cicutto,
Enzo Comacchione, Germán García,
Enny Mazzella.

Si ringraziano inoltre gli intervistati per
la loro generosa disponibilità: Laura
Bisputi, Maurizio Braucci, Mimmo
Calopresti, Francesco Colella, Giovanni
Columbu, Giorgio Diritti, Giuseppe
Gagliardi, Massimo Gaudioso, Laura
Luchetti, Giordano Meacci, Salvatore
Mereu, Fabio Motta, Francesco Piccolo,
Costanza Quatriglia, Sebastiano Riso,
Andrea Segre, Francesca Serafini,
Zhou Ting, Daniele Vicari.

COME COLLABORARE

I «Quaderni del CSC» sono aperti alla collaborazione,
libera e gratuita, di tutti coloro che hanno a cuore il
cinema italiano.

La rivista pubblica lavori originali in tre lingue: italiano,
spagnolo o catalano.

I contributi dei collaboratori esterni dovranno avere la
forma di saggio e trattare un qualsiasi aspetto del cinema
italiano classico o contemporaneo (autori, attori, tecnici,
opere o parti di esse, generi, movimenti, coproduzioni con
la Spagna o con altri Paesi di lingua spagnola).

Gli scritti, anche se non pubblicati, non verranno restituiti.

I contributi, rigorosamente inediti e originali,
andranno inviati per posta ordinaria alla redazione.

Il plico dovrà contenere l'elaborato (o gli elaborati) sia
in veste cartacea dattiloscritta, sia in veste elettronica
su supporto DVD (memorizzata in formato Word per
Windows). In un foglio a parte verranno trascritti i dati
dell'Autore: nome e cognome, luogo e data di nascita,
indirizzo, recapito telefonico ed eventuale indirizzo di
posta elettronica, nonché un breve curriculum vitae.

elle quali quasi il 10%
fine straniera. Sono,
i due piccoli figli della
o-) protagonista di
edia romantica am-
n contesto altobor-
madrelingua italiana
a loro insaputa coin-
zole discriminazioni e
mezzo della crisi ma-
ri.

invece gli stranieri
unità omogenee in cui
l'origine comune ai
pellicole si trovano
ano emerge come
ersone di diversa na-
uesto caso il ventaglio
è articolato, si tratta
no credibili e più o
econda del genere e
arca di una lingua an-
appresa solo parzial-
posizioni e articoli,
sistema verbale e del
stici combaciano poi
ini comunicative rac-

-2012 dal ministero
cui in casa è preva-
a di origine rispetto
n amici e sul posto
erte. Fa eccezione
cinesi, che dichiara-
tto la lingua madre
circostanza ritratta
ono Li, in cui la pro-
ostretta a parlare)
inese. Il suo italiano
pari passo alla rela-
atori abituali del bar
dimento linguistico
er il contatto tra due
genererà inevitabili
verrà brutalmente
ento dell'italiano
i - non usato in La

segni di un gruppo di immigrati di varia
ionalità.

lo aspetto comunque degno di menzione
alcune pellicole è l'uso di alcune parti-
olarità o espressioni dialettali. È il caso
del già menzionato **Pummarò**, ad esempio,
che si apre con gli audiomessaggi inviati
dal fratello del protagonista in cui usa il
napoletano, convinto si tratti invece dell'i-
taliano; o di **Bianco e nero** in cui vi è l'uso di
alcune espressioni tipiche romane (come
"che sta' a di'") da parte di uno dei perso-
naggi senegalesi. Assume invece un altro
spessore la scelta iperrealistica del dialetto
reggino di **A Ciambra**, a metà tra il docu-
mentario e la fiction su una famiglia rom di
Gioia Tauro.

Sono ormai decine le pellicole sulle migra-
zioni, ancor di più quelle in cui la migrazio-
ne non è un tema centrale ma lo straniero
appare come immagine di contorno, ed è
doveroso menzionare in chiusura anche
tutto il filone, sempre più prolifico, fatto
soprattutto di corti e documentari, delle
autorappresentazioni filmiche dei migranti
ospitati in rassegne e festival su e giù per
la penisola. Gli esiti linguistici non pos-
sono che essere tra i più eterogenei, ma la
produzione recente si è dimostrata capace
di mettere in scena efficacemente la nuova
realtà demografica italiana.

AMBI E AMBIENTI

Animazione

di Daria Motta



Che nel 2019 l'Italia fosse rappresen-
tata a Cannes da un film animato, **La
famosa invasione degli orsi in Sicilia**,
o che due anni prima **Gatta Cenerentola**
di Rak, Cappello, Guarnieri, Sansone
facesse incetta di premi, sarebbe stato
impensabile qualche decennio fa, nel lungo
periodo di stasi che l'animazione italiana
ha vissuto dopo gli anni '70. Ma oggi anche
da noi il cinema d'animazione ha un suo
mercato, e soprattutto una cifra stilistica

con cui può cercare di affrancarsi dalle
grandi produzioni americane. Nella mag-
gior parte dei casi il budget rimane ben
al di sotto di quello dei film della Pixar o
della Dreamworks, ma come ha sottoline-
ato Bruno Bozzetto (nel volume a cura di
Davide Giurlando, **Fantasmagoria. Un secolo
e oltre di cinema d'animazione**, Marsilio,
2017), gli italiani devono puntare soprat-
tutto sulle situazioni, su una ricchezza
narrativa ed espressiva che renda vincenti
anche animazioni imperfette. Nonostante
anche in Italia oggi si possa arrivare ad alti
livelli tecnici, la ricchezza espressiva rima-
ne la chiave di volta delle produzioni più
riuscite, capace di dare salienza e spessore
ai film animati, di arricchirli e vivacizzarli
o di renderli più concreti e realistici.
Rispetto al passato l'offerta italiana ha
diversificato gli stili e i pubblici di riferi-
mento e anche gli adulti hanno conquistato
la loro fetta di mercato, seppur di nicchia:
basti pensare alle opere di Rak o al politi-
camente scorretto e irriverente **East End**
(2016) di Luca Scanferla e Giuseppe Squil-
laci. Nonostante tutto, però, quello dell'in-
fanzia rimane il target principale dell'ani-
mazione e guardare ai prodotti di questo
settore dell'industria cinematografica con
la lente del linguista può svelare quali siano
i linguaggi e gli stili comunicativi con cui i
giovani spettatori entrano in contatto e che
possono far loro da modello nella delicatissi-
ma fase della formazione e stabilizzazione
del linguaggio. Il panorama linguistico
dell'animazione per il grande schermo
mostra una fisionomia più tradizionale
rispetto a quella caotica e multiforme degli
audiovisivi di cui i giovani (tele)spettatori
fruiscono attraverso gli schermi, piccoli o
piccolissimi, di TV, tablet e smartphone.
Le opere cinematografiche dell'ultimo
ventennio si muovono infatti tra i due poli
dell'espressivismo linguistico, con una
lingua ricca e creativa che sfrutta spesso le
sonorità dei dialetti, o del rispecchiamento
di un italiano medio e quotidiano.

Un uso espressivo e ricco del linguaggio caratterizza le opere che hanno rappresentato l'Italia nei maggiori festival internazionali, a partire dal recente *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*. Mattotti ha fatto più della "semplice" transcodificazione di un classico della narrativa per l'infanzia: i suoi disegni animati, in due dimensioni, hanno ripreso quelli originali di Buzzati tanto da vicino da sembrarne una prosecuzione; allo stesso modo, anche il sonoro integra la storia originale, ancorando la narrazione a una più precisa concretezza geografica. Il film restituisce un'identità, almeno sonora, a quella Sicilia atemporale e indefinita tratteggiata da Buzzati, soprattutto attraverso l'espedito di una cornice narrativa affidata al cantastorie Gedeone e alla figlia Almerina, che con uno spiccato accento siciliano e alcuni tratti tipici dell'italiano regionale dell'isola riprendono lo stile e il ritmo della narrazione popolare. In sala non si vede la Sicilia: la si sente. Sonorità siciliane danno concretezza diatopica al parlato di Gedeone e Almerina, che in una caverna incontrano un vecchio orso che ha la voce, sicilianissima ed evocativa, di Andrea Camilleri e che diventa il narratore del finale della storia. Il siciliano di Gedeone (doppiato da Albanese) è fatto di aperture vocaliche, sonorizzazioni (*orzi, vivendi*), assimilazioni (*eseccito*) e raddoppiamenti (*abbito*); il dialetto dà macchie di colore, come alcuni termini (*picciridda* o *mischina*) o alcuni sintagmi fortemente caratterizzanti (*secunnu mia*). A quelle siciliane e meridionali si intersecano anche altre sonorità, in un gioco di suoni e di variazioni che è tipico dell'espressività linguistica e che era assente dalla lingua del romanzo: il veneto, accennato ma percepibile, del mago De Ambrosiis, o il lombardo dell'orso. Il napoletano, invece, è la base del repertorio di *Totò Sapore e la magica storia della pizza* (2003) di Maurizio Forastieri, il cui linguaggio ricco ed espressivo fa da pendant al ritmo travolgente delle immagini e delle

scene. Anche in questo caso una base letteraria – un racconto di Piumini – viene trattata semioticamente sfruttando la ricchezza del linguaggio visivo e di quello sonoro, convergenti nel tratteggiare una napoletanità gioiosa e multicolore. Il linguaggio dei personaggi ancora la narrazione a Napoli sfruttandone la prosodia e alcune interiezioni tipiche (*jamme, uè*), parole ed espressioni caratteristiche (*mo, mannaggia a Bubbà, bell'e mamma*) o tratti fonetici, morfologici e sintattici facilmente riconoscibili come partenopei. Ricorrono elementi come l'apocope (*signo*), l'allocutivo di cortesia (*"capo / io e voi insieme"*), il verbo *tenere* al posto di *avere* o ancora la costruzione sintattica con il verbo alla fine della frase (*"Io questo tengo / uè Totò piatto e forchetta non ne tieni?"*). La ricchezza della lingua si manifesta anche col ricorso insistito a giochi di parole, espressioni idiomatiche e allusioni proverbiali (*"mangiati questo o buttati dalla finestra"*, *"ridono, e non hanno neanche gli occhi per piangere. Hanno le ragnatele nello stomaco e cantano!"*). Seppur con grandi differenze, la ricerca linguistica è al centro anche dei due film con cui Alessandro Rak ha rilanciato l'animazione italiana "per grandi", *L'arte della felicità* (2013) e *Gatta Cenerentola* (2017). Il loro tessuto linguistico è comunque del tutto differente perché il dialetto, quasi assente dal primo lungometraggio, permea profondamente i testi del film più recente. La narrazione in *L'arte della felicità* è interamente imperniata su parole ascitiche, che sembrano addirittura dattate alle immagini; i dialoghi, e ancor più i monologhi, che a tratti sono preparsi rispetto all'elemento visivo, conferiscono al film uno spiccato sapore teatrale. Su una solida base di italiano neostandard si intrecciano un registro più basso, in cui il turpiloquio, efficace veicolo dell'emotività, riguadagna la sua forte carica espressiva cessando di essere solo un intercalare o un vuoto tic linguistico; e un registro più

no, caratterizzato da precisione e ricchezza lessicale. In **Gatta Cenerentola**, invece, domina il dialetto, spesso tanto stretto da rendere necessari i sottotitoli. Solo pochi personaggi sono del tutto dialettofoni; tra questi "le sorellastre" di Cenerentola-Mia, che riprendono i *femminielli* introdotti da Simone nell'opera teatrale del 1976. Ma il dialetto è pressoché onnipresente e, oltre a essere l'elemento tipico delle canzoni, caratterizza con continue alternanze il codice quasi tutti i dialoghi. Soprattutto, colpisce la distonia creata dall'accostamento tra il dialetto, legato nell'immaginario comune alla tradizione e al passato, e l'ambientazione futuristica del film. La storia, infatti, è ambientata all'interno della nave Megaride, ormai in sfacelo, ormeggiata nel porto di Napoli, in quel che resta del Polo della Scienza e della Memoria: è una nave "viva", che trattiene il passato e lo fa rivivere incessantemente, in un continuo e angosciante gioco temporale che sottolinea il contrasto tra il sogno dell'imprenditore illuminato Antonio Basile, armatore della nave, e la reale condizione di degrado della città di Napoli, in preda alla violenza e alla delinquenza. Su questo sfondo si alternano diversi stili linguistici: quello dei cinegionali, che caratterizza gli annunci fatti alla cittadinanza; l'italiano neo-standard di Basile e della sua guardia del corpo. Primo Gemito (doppiato da Alessandro Gassman); il *foreigner talk* dei trafficanti napoletani che imitano, deridendolo, l'italiano parlato da un cinese; e soprattutto, l'italiano frammentato al dialetto di personaggi come Salvatore Lo Giusto e Angelica, la matrigna (Angelica: "è chillo merlo, ma nun canta cchiù!" // Salvatore: "eh, si sarà fatto vecchio pur'esso, Jamme Ange", o saccio che nun è stato facile, per nisciuno"). Molto diverso è lo stile linguistico-comunicativo dei film del polo opposto, che propongono scelte più vicine alla norma e che non sfruttano altrettanto intensamente gli accostamenti e le alternanze di

codici o di registri. Rientrano in questo gruppo alcuni film che hanno proiettato l'animazione italiana sul mercato internazionale, come **Aida degli alberi** (2001) di Guido Manuli o **Gladiatori di Roma** (2012) di Iginio Straffi, a cui vanno accostati anche i lungometraggi della serie delle **Winx**, forti del successo mondiale delle serie TV create sempre da Straffi. Sono prodotti che hanno puntato molto sulla qualità tecnica, sfruttando grandi budget con l'ambizione – non sempre coronata da successo, come nel caso di **Aida degli alberi** – di sfidare le grandi produzioni straniere per qualità e per incassi. Alla modernità e innovatività dell'animazione non corrispondono però una testualità o un impianto linguistico rinnovati. La lingua di questi film, infatti, tende alla mediocrità comunicativa; il lessico non è povero, ma non spicca per la ricerca di accostamenti inusuali o di vocaboli che si allontanino dall'uso comune. Pur senza picchi stilistici, i dialoghi di **Gladiatori di Roma** cercano di essere godibili anche per un pubblico adulto, con una certa tendenza all'accostamento ironico di registri o di gerghi, con ammiccamenti al giovanilese ("Volete diventare dei supergladiatori? Dei gran figoni come me?") e riletteralizzazioni di modi di dire usuali. Ben più interessante è la fisionomia linguistica dei film di Enzo d'Alò, che è stato l'artefice della rinascita dell'animazione italiana e che tuttora ne è uno dei punti di riferimento. Il tratteggio stilistico di **Momo alla conquista del tempo** (tratto nel 2001 dal romanzo di Michael Ende) può esemplificare bene la cifra del regista e la sua attenzione al linguaggio. In un film dal ritmo molto disteso, specie se paragonato alla maggior parte dei prodotti audiovisivi fruiti generalmente da bambini e ragazzi, la lingua e la musica hanno una parte molto importante nella narrazione. I dialoghi si intrecciano alla colonna sonora, affidata a Gianna Nannini, senza esserne mai interrotti, e i testi delle canzoni non hanno solo

un valore esornativo ma servono a commentare o a mandare avanti l'azione. Il linguaggio dei personaggi è caratterizzato da scelte morfosintattiche vicine alla norma, ad esempio per l'uso del congiuntivo o per i periodi ipotetici costruiti secondo lo standard. Ma è soprattutto dalle scelte lessicali che proviene l'impressione di ricchezza linguistica del film: il lessico, infatti, è sempre preciso e sono pochi i genericismi, che a volte occorrono in contesti frasali per altri versi vicini allo standard ("non sapevo che ci fosse questo coso qui"). D'Alò sfrutta bene la ricchezza dell'italiano, attingendo per esempio ai linguaggi settoriali: quello della navigazione, nella scena del gioco dei bambini (*tasso di umidità al 99%; chiudere i boccaporti; naufrago 30 gradi ad est; macchine avanti tutta; annientare il vortice vagante*); o quello burocratico, della finanza, o militare quando a parlare sono i perfidi uomini grigi (*Procedere con l'operazione "Cattura Momo"// bisogna neutralizzarla; la bambina è stata localizzata*). Spicca un intarsio retorico che arricchisce i dialoghi, con le inversioni di sostantivo e aggettivo (*una preistorica creatura; in una moderna società*), le *variatio* (*aiutante prediletto / assistente preferita*) o le ricchissime serie sinonimiche ("Quando pensa di trovare tempo per i suoi sogni futuri se l'ha già speso finito bruciato usato passato esaurito scaduto?"). Insomma, una lingua "di qualità" per un cinema di qualità, che possa realmente rafforzare la via italiana all'animazione.

AMBITI E AMBIENTI

Cibo

di Sergio Lubello



Nella storia del cinema italiano il cibo ha avuto un ruolo significativo, tanto in film a tema come *La grande abbuffata* di Marco Ferreri, quanto in scene rimaste memorabili (dalla mozzarella in carrozza di *Ladri di biciclette*

e nobiltà alle mangiate voraci di Alberto Sordi in *Vacanze intelligenti*).

Proviamo a tratteggiarne la presenza nel cinema dell'ultimo ventennio attraverso tre percorsi: I. Registi in cui il cibo è una presenza costante e significativa nell'intera produzione; II. Film centrati tematicamente sul cibo o con protagonista uno chef; III. Presenza di scene con cibi in qualche modo strettamente correlati alla trama e alla caratterizzazione.

I. Tra i registi contemporanei merita attenzione l'italo-turco (o turco-romano) Ferzan Özpetek, nei cui film sono molto frequenti scene corali che si svolgono intorno ai fornelli e soprattutto intorno alla tavola imbandita.

È il caso di *Le fate ignoranti* (2001) in cui si raduna a mangiare insieme una folla di gente, versione contemporanea della famiglia aperta, allargata e anche eterodossa, rispetto al ritratto classico di *La famiglia* di Ettore Scola o a quella tradizionale ma dissacrata in *Parenti serpenti* di Mario Monicelli. La lunga tavolata, come del resto la cucina, è luogo di condivisione, momento sociale e di convivialità per eccellenza, un universo in cui ci si ritrova, si parla, ci si confessa. In particolare una ricetta speciale, le polpette speziate preparate da Serra, invenzione di Massimo, il marito morto di Antonia, e preparata da quest'ultimo ogni domenica per gli amici (con mela grattugiata, peperoncino, cotte nella cipolla e nell'arancio), che ha la funzione di disvelare una vita doppia e segreta; così come del resto è sempre la cucina a sancire l'avvicinamento e l'incontro di mondi non comunicanti, come succede ad Antonia e Michele quando si mettono a cucinare insieme. In *Mine vaganti* (2010) l'ambientazione si tinge di spiccati colori locali, e anche il cibo parla la lingua del Salento, con richiami culinari ai nomi dei prodotti dei centri densi