

NUOVA CORVINA



RIVISTA DI ITALIANISTICA

DIRETTORE RESPONSABILE

GIAN LUCA BORGHESE
ADDETTO REGGENTE DELL'ISTITUTO ITALIANO DI
CULTURA DI BUDAPEST



COMITATO DI REDAZIONE

IMRE BARNA
BUDAPEST

ZSUZSANNA FÁBIÁN
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI EÖTVÖS LORÁND
DI BUDAPEST

ILONA FRIED
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI EÖTVÖS LORÁND
DI BUDAPEST

GYÖRGY DOMOKOS
UNIVERSITÀ CATTOLICA PÁZMÁNY PÉTER
DI PILISCSABA

JÁNOS KELEMEN
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI EÖTVÖS LORÁND
DI BUDAPEST

LÁSZLÓ PETE
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI DEBRECEN

IMRE MADARÁSZ
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI DEBRECEN

JÓZSEF PÁL
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SZEGED

GIAMPAOLO SALVI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI EÖTVÖS LORÁND
DI BUDAPEST

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI
UNIVERSITÀ DI TURKU (FINLANDIA)

GYŐZŐ SZABÓ
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI EÖTVÖS LORÁND
DI BUDAPEST

LUIGI TASSONI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PÉCS

COORDINAMENTO REDAZIONALE:

MICHELE SITÀ
UNIVERSITÀ CATTOLICA PÁZMÁNY PÉTER
DI PILISCSABA

REDAZIONE LINGUISTICA:
DOMITILLA MAZZOLENI,
FRANCESCA DE SANCTIS

N.



NUOVA CORVINA



ISTITUTO
italiano
di CULTURA

GIAN LUCA BORGHESE	Presentazione	5
	<i>Dal cinema alla letteratura: i nuovi linguaggi</i>	
ANTONIO DONATO SCIACOVELLI	La voce della coscienza sensibile. In ricordo di Giorgio Pressburger	8
LUIGI TASSONI	Cronache da una lingua altra. <i>Per Biografia sommaria</i>	15
MARIANGELA LANDO	Le reminiscenze letterarie in <i>Le città invisibili</i> di Italo Calvino	29
BEÁTA TOMBI	Quattro opere - un linguaggio: il linguaggio della divulgazione scientifica nella letteratura e nel cinema - <i>La vita di Galileo Galilei</i>	39
MILLY CURCIO	Le parole «chiare e necessarie» di Natalia Ginzburg	49
PAOLO ORRÙ	Plurilinguismo e innovazione nel cinema sulle migrazioni da <i>Terraferma</i> a <i>Fuocoammare</i>	61
MICHELE SITÀ	<i>Le due vite di Mattia Pascal</i> : dal romanzo al film di Mario Monicelli	72
STEFANO ONDELLI	L'italianizzazione del lessico della moda nel Ventennio: sondaggi preliminari sulle riviste della <i>Fashion Library</i> di Milano	81
TÍMEA FARKIS	«Ballando s'impara la lingua italiana»	90
IMRE SZILÁGYI	Problemi sintattici dei verbi percettivi nella prosa pirandelliana	97

2017

N. 30

SOMMARIO

ROSA MARIA MARAFIOTI	«Segnavia» della ricezione italiana di Hölderlin. Classicismo, ellenismo e ricerca del divino	104
CATHERINE HOREL	La rivalità delle politiche culturali francese e italiana in Ungheria attraverso le riviste: <i>La Nouvelle Revue de Hongrie</i> versus <i>Corvina</i>	118
ELENA DELLAPIANA, ANNA SIEKIERA	Il design italiano. L'italiano del design	131
PAOLO CORNAGLIA, SILVIA GRON	Progettare nella Storia: Budapest	143

Recensioni

GÁBOR ANDREIDES	Alla ricerca della grandezza di una volta...	162
MILLY CURCIO	Magda Szabó: ritratto della scrittrice da giovane	165
MILLY CURCIO	Le Seniles di Ungaretti	169
BÁLINT JUHÁSZ	<i>Roma est patria omnium fuitque</i> – La storia dell'Accademia d'Ungheria di Roma nel volume di Antal Molnár e P.Tamás Tóth	172
LILI KRISZTINA KATONA-KOVÁCS	Volgare eloquenza. Come le parole hanno paralizzato la politica	174
ZSIGMOND LAKÓ	Carta canta – Kutyaabőr	177
ÁGNES LUDMANN	Luigi Malerba: Romanzi e racconti	181
ÁGNES LUDMANN	I mille volti del silenzio	184
SERGIO LUZZATTO	Donne della Repubblica	186
MICHELE SITÀ	Scritti sul primo modernismo del film italiano	189
LUIGI TASSONI	Il mondo di Andrea Camilleri	191

Divieto di riprodurre in tutto o in parte gli articoli senza citarne la fonte.

Istituto Italiano di Cultura
1088 Budapest, Bródy Sándor u. 8.

HU ISSN 1218-9472

Progetto grafico di Piergiorgio Maoloni

Preparazione:
Monographia Bt.

Stampa:
Pauker Nyomda

Budapest, dicembre 2017

Plurilinguismo e innovazione nel cinema sulle migrazioni da *Terraferma* a *Fuocoammare*

PAOLO ORRÙ

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI DEBRECEN

INTRODUZIONE

SONO ORMAI NUMEROSI GLI INTERVENTI E LE ANALISI SUL CINEMA DELLE MIGRAZIONI IN ITALIA,¹ IN CORRISPONDENZA DI UN RINNOVATO E COSTANTE IMPEGNO DA PARTE DI REGISTI E AUTORI SUL TEMA,² BASTI PENSARE A OPERE COME *PUMMARÒ* (1990) DI MICHELE PLACIDO O *QUANDO SEI NATO NON PUOI PIÙ NASCONDERTI* (2005) DI MARCO TULLIO GIORDANA, PASSANDO PER *LAMERICA* (1994) DI GIANNI AMELIO, fino alla più recente produzione di EMANUELE CRIALESE, permeata dalla dialettica tra vecchie e nuove migrazioni di *Nuovomondo* (2006) e *Terraferma* (2011).

Nel presente contributo tenteremo una breve ricognizione su alcune recenti tendenze del cinema italiano riguardo all'immigrazione, privilegiando gli aspetti della lingua e della costruzione discorsiva del fenomeno migratorio rispetto alle questioni più puramente inerenti al linguaggio filmico. Per fare ciò abbiamo deciso di dedicare la nostra analisi a tre pellicole, intese come casi di studio, che sintetizzano altrettante realizzazioni estetiche del mezzo: *Terraferma* (2011) di EMANUELE CRIALESE, *Fuocoammare* (2016) di GIANFRANCO ROSI e *Mare chiuso* (2012) di ANDREA SEGRE e STEFANO LIBERTI. Dal punto di vista del genere, i tre lungometraggi possono essere idealmente collocati su un asse che va dal finzionale di *Terraferma*, al documentario di *Mare chiuso*, passando per l'opera di ROSI che, pur essendo anch'essa in larga parte documentaristica, impiega delle scelte narrative che la distanziano sia da una classica inchiesta sia dal lavoro di SEGRE e LIBERTI e la collocano nel territorio delle *docufiction*.

La forte presenza del cinema documentario non deve stupire; il genere ha offerto negli ultimi anni numerosi segnali di vitalità e creatività,³ come ricordano ANGELONE e CLÒ:

Liberated from the fantasy of objectivity, or rather from the assumption that reality can only be captured by suppressing the presence (and work) of the author, documentary film has resurged as one of the most innovative and creative artistic sites in Italy, challenging established forms and subject matters and proposing new and unprecedented 'visions' of both Italy and Italians, often extending beyond geographic borders.⁴

La riscoperta del cinema documentario e la nascita di nuovi linguaggi visivi e narrativi, come la *docufiction*, ha anche risvolti immediati dal punto di vista linguistico: l'attenzione verso la marginalità e gli ultimi si lega alla registrazione senza filtri delle lingue di tali soggetti, all'insegna di un plurilinguismo che incorpora dialetti, italiani regionali e lingue straniere.⁵

In tutte e tre le pellicole, ma più generalmente nel cinema sulla migrazione, così come rilevato tempo fa da O'HEALY,⁶ si affronta il tema degli arrivi dei migranti attraverso il Mediterraneo. Le cifre lungo tutto il decennio 2000–2010 ci informano che solo una parte minoritaria dei nuovi ingressi nel Paese sono avvenuti con tale modalità;⁷ tuttavia, le immagini delle imbarcazioni cariche di persone trasmesse quotidianamente attraverso i mass media hanno creato una potente associazione tra migrazione e arrivi via mare, le cosiddette «carrette del mare» colme di «clandestini» e guidate dagli «scafisti» sono diventate vere e proprie icone⁸ e hanno perfino attuato molteplici slittamenti semantici nei vocaboli interessati.⁹ Il mare del resto assume un valore immaginativo fortissimo, permea la storia della cultura italiana, e ben si presta alla spettacolarizzazione delle notizie, dovuta in larga parte alla drammaticità degli eventi. È inoltre da considerare la semplicità di rappresentare visivamente l'arrivo dei migranti nei porti e in mare rispetto all'ingresso attraverso i confini terrestri o allo sfruttamento dei visti e dei documenti oltre i limiti previsti, casistiche numericamente più consistenti, ma difficilmente riproducibili nella cronaca con gli stessi effetti.

La lingua è parte di qualsiasi fenomeno sociale¹⁰ e concorre insieme ai fattori extralinguistici alla composizione dello stesso, è una parte ineludibile dell'interpretazione cognitiva che si forma nella mente delle persone e contribuisce al consolidarsi di costruzioni di senso comune in una data comunità; pertanto, l'osservazione dei codici impiegati, così come il loro alternarsi o intrecciarsi, nella costruzione delle narrazioni mediatiche non può che rivelarsi essenziale.

T E R R A F E R M A

Per *Terraferma*, EMANUELE CRIALESE si è ispirato alla storia vera di Timnit, che nel film recita la parte di Sara, una donna eritrea sopravvissuta alla deriva del gommone su cui tentava di arrivare in Italia insieme ad altre 79 persone. Nel film, Sara è una donna etiopica incinta che viene salvata dall'affondamento di un barcone dai due protagonisti Ernesto e Filippo (Mimmo Cuticchio e Filippo Pucillo), nonno e nipote, pe-

scatori della piccola isola di Linosa, vicina a Lampedusa. La decisione di soccorrere e prendere sulla propria barca alcuni migranti si scontra con la realtà delle leggi allora appena varate, che obbligavano i civili a non prestare soccorso diretto in mare.

Il film è permeato da molteplici dualità: la prima e più evidente è realizzata nel titolo. La *terraferma* che per gli abitanti di Linosa è rappresentata dalla Sicilia e dall'Italia, per i migranti è invece l'isola stessa, in quanto approdo sicuro dopo il viaggio per mare. Entrambi i gruppi sono accomunati, nondimeno, da un senso di instabilità: i primi per l'evoluzione della struttura economica a cui va incontro la propria terra, con il passaggio dalle tradizionali attività legate alla pesca allo sfruttamento delle bellezze naturalistiche in chiave turistica;¹¹ i secondi, per ben più ovvi motivi, incarnano il senso di precarietà di chi affronta un viaggio lungo e pieno di insidie e nella piccola roccia vede un segno tangibile di speranza per il futuro.

Il secondo elemento di contrasto è costituito dal rapporto generazionale tra gli anziani pescatori e i propri figli, più interessati allo sfruttamento turistico del territorio. Tale contrapposizione si manifesta linguisticamente dall'incontro e scontro tra il dialetto e la lingua nazionale. Il primo è la lingua dei pescatori e della legge del mare, che impone il salvataggio delle persone in acqua, nonostante le leggi richiedano il contrario. Il merito di *CRIALESE* è senza dubbio quello di non limitarsi a un banale utilizzo della varietà locale da parte degli anziani di Linosa; nel film anche i giovani e gli adulti padroneggiano il dialetto, pur con vari livelli di interferenza con la lingua nazionale; l'adozione, dunque, di una varietà rispetto a un'altra va di pari passo a precisi significati ideologici. Giulietta (Donatella Finocchiaro), ad esempio, rimane in una posizione di mezzo, impiegando alternativamente il siciliano e l'italiano; tuttavia quest'ultimo rappresenta per lei la lingua dell'emancipazione e del futuro, ciò è assai evidente nella scena in cui manifesta al figlio la volontà di abbandonare l'isola: «ce ne dobbiamo andare dall'isola hai capito? Io voglio che tu vedi altre cose, cose nuove, cose diverse, voglio che parli con gente diversa», alla risposta in dialetto di Filippo, la donna fa seguire un laconico «manco l'italiano sai parlare».

Il giovane rimane, invece, legato alla lingua locale, alla quale oppone un sostanziale mutismo o un diffuso imbarazzo nell'uso dell'italiano: il suo idioletto rispecchia realisticamente un'identità incerta; il suo restare aggrappato al dialetto testimonia non solo la volontà di ancorarsi alla realtà in cui è immerso e al forte legame con il nonno, ma anche il turbamento e l'inadeguatezza verso la modernità del mondo fuori dall'isola. Filippo, ad esempio, non riesce a interagire pienamente con i giovani turisti che ospita in casa sua e non ne comprende il gergo.

Le scelte linguistiche di *Terraferma* rappresentano in modo esemplare, anche se pressoché inedito, il rapporto non soltanto tra generazioni, ma anche tra prospettiva globale e prospettiva locale. Il nipote, Filippo, è molto più vicino alla prospettiva locale del nonno che a quella globale dello zio, mentre la madre di Filippo si trova in certo qual modo nel mezzo e con funzione di mediatrice.¹²

Specularmente, l'italiano è la lingua del turismo e della nuova realtà, della globalizzazione e delle leggi dello Stato, qui personificate dal capitano della Guardia di Finanza, il cui accento settentrionale non può che risaltare nel tessuto linguistico siciliano

della pellicola. Il film di CRIALESE mette con successo in scena le intersezioni tra capitalismo e globalizzazione: il dramma umano delle migrazioni deve essere messo in secondo piano rispetto al benessere economico e allo sfruttamento commerciale dei luoghi. Per Nino (Giuseppe Fiorello), figlio di Ernesto, la rimozione dei migranti deve essere fisica (di loro ha sempre fretta di cancellare le tracce e i resti materiali degli arrivi), ma in special modo ideale e linguistica. Il discorso di Nino volto a tranquillizzare i turisti e occultare la presenza e l'arrivo dei migranti nell'isola è indicativo:

- Turista: ma è vero che sono sbarcati dei clandestini?¹³
 Nino: ma chi le dice 'ste minchiate?
 Turista 2: ma come? hanno sequestrato la barca davanti a noi al porto!
 Nino: Sì sì, questo l'ho sentito anch'io. No, ma la barca gliel'hanno sequestrata perché non c'avevano la licenza per portare in giro i turisti, tutto qua. Qua clandestini non ne sbarcano più. Signori, qua ci sono soltanto pesci e fondali meravigliosi! Godetevi la vostra vacanza! Ma quali clandestini?

Se i turisti e Nino Pucillo adottano unicamente il crimonimo¹⁴ *clandestini* per riferirsi ai migranti, i pescatori si rivolgono a loro come *cristiani*, che nei dialetti meridionali, così come nell'italiano, vale semplicemente per «Persona umana (con una sfumatura di simpatia)»¹⁵: «A quei cristiani li avrei dovuti far morire a fondo?» e ancora «noi nelle reti pigliamo cristiani vivi e assai morti».

L'italiano è altresì la lingua di contatto tra Giulietta e Sara; ciò serve, da un lato come mero espediente narrativo per consentire alle due donne di comunicare e creare uno scambio emotivo, evitando allo stesso tempo l'accumulo di codici; dall'altro lato, a riconnettere, seppur in maniera troppo accennata, l'Italia con il suo passato coloniale, mai veramente affrontato a fondo nella cinematografia impegnata sul tema, ancor meno nel discorso politico e mediatico quotidiano.

F U O C O A M M A R E

La realizzazione di *Fuocoammare* ha richiesto al suo autore una lunga gestazione; Rosi ha, infatti, deciso di vivere per un anno intero a Lampedusa, al fine di osservarne a fondo i tempi, le vite, il rapporto dei suoi cittadini con quello che succede quotidianamente intorno a loro. Il film così assume una prospettiva inedita e lontana dalle consuete rappresentazioni mediatiche dell'isola e delle inchieste giornalistiche.¹⁶ L'opera è costruita intorno a un parallelismo, esplicitato da subito, tra la quotidianità dei lampedusani, incarnati soprattutto nella figura del piccolo Samuele, e l'esperienza dei migranti. Il montaggio alterna sapientemente tali ottiche, mettendo in mostra due mondi che non entrano mai in contatto diretto.

Tutto ciò ha evidenti ricadute dal punto di vista linguistico. I codici sono molteplici e si avvicinano costruendo un'impalcatura plurilingue ricca e interessante. In linea con tale scelta narrativa di fondo, è possibile osservare uno scarto tra il dialetto siciliano della vita quotidiana e le lingue altre dei migranti; tra questi due poli si colloca l'italiano del medico dell'isola che, come meglio vedremo più avanti,

si pone come unico punto di contatto esplicito tra i due mondi all'interno del film. I primi minuti dell'opera sono particolarmente esemplificativi: alle immagini di Samuele che gioca per la campagna e si esprime in siciliano con il suo cane, seguono i fotogrammi delle potenti antenne radio che intercettano una chiamata di soccorso in inglese (con i rispettivi accenti, italiano e nigeriano) tra la guardia costiera e un'imbarcazione di migranti. Essi sono, appunto, lontani in questa fase, invisibili alla comunità di Lampedusa, di loro arriva notizia attraverso la radio mentre la nonna di Samuele, intenta a preparare il pranzo, esattamente come in *Terraferma*, si riferisce a loro come *poveri cristiani*.

È questo uno dei nodi fondamentali per Rosi, la diversa esperienza del luogo e soprattutto del mare: se per i lampedusani è parte costante delle proprie abitudini, del lavoro ed è fonte di vita e di alimenti, per migliaia di migranti equivale, invece, alla possibilità estrema di abbandonare i propri paesi, ma è altresì un luogo di morte, come ricordano i numeri riportati nei titoli di apertura e in misura ancora maggiore le scene finali in cui Rosi si addentra nella stiva di una nave colma di migranti morti.

«Sono arrivato a Lampedusa per raccontare l'identità dell'isola, non volevo che il film fosse solo un collettore di storie legate all'immigrazione»¹⁷ afferma Rosi in una lunga intervista per *la Repubblica*; in quest'ottica la scelta linguistica del siciliano assume la duplice funzione di registrazione quanto più fedele possibile della realtà, tipica del documentario, e di assunzione della prospettiva di quella che identifica come una parte identitaria dell'isola, invisibile e marginalizzata nel discorso pubblico quotidiano.

Anche l'inglese occupa uno spazio interessante nel film: è la lingua veicolare tra guardia costiera e migranti, ma è, soprattutto, la lingua del racconto da parte dei sopravvissuti al naufragio, che in una delle scene più forti del film si lasciano andare a una preghiera cantata, quasi un *rap* come lo definisce lo stesso Rosi,¹⁸ in cui ripercorrono le vicissitudini del viaggio attraverso l'Africa, dalla Nigeria alla Libia, e poi in mare: «This is my testimony. We could no longer stay in Nigeria. Many were dying, most were bombed. We were bombed, and we flee from Nigeria, we ran to the desert, we went Sahara desert and many died».

L'inglese è poi la materia scolastica studiata da Samuele in due distinte scene: nella prima, in salotto insieme alla nonna mentre fa i canonici «compiti a casa»; nella seconda è, invece, in classe con i compagni e la maestra. La lingua fa, quindi, da tratto ideale d'unione per l'esperienza del ragazzino e dei migranti e accomuna i due popoli ai lati opposti del Mediterraneo, ricordando così che Samuele non è poi così diverso dai tanti giovani che vogliono attraversare il mare.

Invece, come accennato sopra, è il medico, il dott. Bartolo, a fare da cerniera tra i due mondi: è l'unico tra i lampedusani a interagire sia con i migranti, passati e presenti, sia con Samuele. Le due scene che lo vedono protagonista sono, infatti, emotivamente fortissime e altamente simboliche. La scoperta che l'affanno e la fatica a respirare del bambino possono essere dovuti all'ansia funziona da *sineddoche*¹⁹ per il senso di turbamento percepito dalla sua comunità, che pur non entrando più in contatto giornaliero coi migranti, ne avverte la presenza e non può ignorare quello che le succede intorno. La lunga confessione/intervista davanti alle immagini

dei tanti corpi passati sotto i suoi occhi negli anni e il racconto delle procedure mediche effettuate giornalmente funzionano da preambolo per le scene finali in cui ROSI, a bordo di una motovedetta, riprende il salvataggio di un gruppo di nigeriani e la tragica scoperta dei corpi dei migranti soffocati nella stiva dell'imbarcazione.

MARE CHIUSO

Il lavoro di SEGRE e LIBERTI prende le mosse da una forte critica verso le politiche di controllo delle rotte marittime (i cosiddetti respingimenti) attuate dal governo di centrodestra tra il 2009 e il 2011 a seguito dell'accordo di cooperazione con la Libia di Mu'ammar Gheddafi.

Il documentario raccoglie le testimonianze di alcuni profughi etiopi, eritrei e somali, che nel tentativo di raggiungere l'Italia vengono riportati in Libia, dove vengono tenuti in carcere e torturati per mesi, fino allo scoppio della guerra e alla caduta del regime.

In *Mare chiuso* è il titolo stesso, nella sua forma ossimorica, a racchiudere icasticamente il senso dell'intera pellicola. Il gioco linguistico tra la comunissima collocazione *mare aperto* e la sostituzione con il suo opposto implica un rovesciamento che è anche ideale tra un Mediterraneo «aperto», luogo di incontri e contatti, e uno «chiuso», confine invalicabile, seppur invisibile, e controllato militarmente.

La scelta linguistico-ideologica alla base è netta: il racconto è interamente riportato dalla viva voce dei protagonisti e incentrato sulle proprie esperienze personali. *Mare chiuso*, come altre pellicole di SEGRE (*Il sangue verde*, 2010, *Io sono Li*, 2011, *La prima neve*, 2013) offre un altro esempio della vitalità linguistica del cinema italiano contemporaneo, ovvero sia la rappresentazione attraverso il plurilinguismo delle realtà marginali, come, per l'appunto, quelle dei migranti. La presenza dell'italiano è riservata, oltre che ai sottotitoli, a poche didascalie di accompagnamento e a fugaci frammenti estratti dai telegiornali. Nelle loro opere, infatti, SEGRE e LIBERTI mettono in scena un plurilinguismo che dà a personaggi altrimenti marginalizzati la possibilità di una voce propria; come sottolinea GAUDENZI, tale decisione si pone ideologicamente in opposizione alla gran parte del cinema italiano:

The linguistic choices of Segre [...] are significant if placed against past Italian cinematic practices, where it has been a common habit, for various practical and ideological reasons, either to dub the foreigner, or effectively to silence him/her by providing no Italian subtitles for his/her language, or simply to represent him/her through a few foreign expressions or through an accented Italian.²⁰

La viva voce dei migranti restituisce allo spettatore tutte le inflessioni emozionali dei protagonisti, allo stesso modo la camera si sofferma in primi piani stretti sugli occhi dei protagonisti a farne risaltare l'emotività.²¹

La costruzione discorsiva che emerge dalla pellicola è di una forte critica delle politiche italiane; a essere messi in discussione sono anche il ruolo e l'immagine stereotipata dell'italiano accogliente e premuroso. Il discorso mediatico intorno agli

arrivi via mare si è concretizzato a lungo in una duplice narrativa: da una parte una comunicazione ansiogena, votata alla descrizione di un perenne stato d'emergenza e del rischio «invasione»; dall'altra, il continuo ricorso a una visione paternalistica e salvifica dell'intervento italiano pronto a soccorrere e assicurare i migranti.²² In *Mare chiuso* i protagonisti della vagheggiata «invasione di clandestini» appaiono nella loro devastante normalità: hanno i volti e le storie di persone comuni, lavoratori, famiglie e giovani che affrontano mesi, o anni, di viaggio per raggiungere l'Europa. È questa una soluzione retorica che contrasta apertamente con le usuali rappresentazioni discorsive altamente spersonalizzanti impiegate nella stampa quotidiana, che insistono su strategie referenziali incentrate su quantificazioni e numeri, o nella pubblicistica politica,²³ dove i migranti appaiono spesso fotografati in campi lunghi, privati della propria umanità e raffigurati come agglomerati di colori e *silhouette*.

Nell'ampia sezione di mezzo del documentario i migranti cambiano registro e passano dal racconto dei primi istanti di felicità per l'avvenuto salvataggio da parte dei militari italiani alla disperazione nella descrizione dell'indifferenza degli stessi di fronte ai maltrattamenti perpetuati dai membri dell'esercito libico; ciò che viene messo in discussione è soprattutto una serie di stereotipi identitari consolidati circa il ruolo degli italiani. A un atteggiamento inizialmente premuroso si alternano una totale freddezza e noncuranza.

Migrante: Mi ricordo ancora il capitano italiano. Era un po' tozzo, stempiato, con alcuni capelli bianchi e la barba lunga. L'ho visto, ci siamo guardati, stava lì e sorrideva. Aveva uno sguardo rassicurante. Mi sono avvicinato, ho provato a spiegargli i nostri problemi. Gli ho detto: siamo eritrei. Ho cercato di fargli capire molte cose su di noi. Le sue parole e il suo sguardo sorridente erano agli antipodi. Con il sorriso mi rassicurava, ma poi mi diceva: «Scusa ho degli ordini da eseguire. Devo rispettarli.»

L'intento di rovesciare tali costruzioni di senso è ancora più evidente nell'assemblaggio degli unici frammenti di parlato in italiano. Le dichiarazioni di Silvio Berlusconi e Roberto Maroni, allora primo ministro e ministro degli interni in carica, entrambi artefici della politica dei respingimenti, sono precedute e seguite dalla lunga e dettagliata ricostruzione del comportamento e delle modalità con cui venivano attuati i respingimenti. In questo modo le parole dei due politici italiani risaltano con maggior vigore e ne viene esposta l'intera portata ideologica e propagandistica:

Maroni: È una svolta. Naturalmente applichiamo tutte le norme e le regole che riguardano i rifugiati, che riguardano quelli che riescono ad arrivare. Ma il primo compito è impedire che arrivino, fare in modo, mettere in atto tutte le misure per impedire gli sbarchi.

Berlusconi: Non è che queste persone siano spinte da una loro speciale situazione all'interno di certi paesi dove sono vittime di ingiustizie, sono invece reclutati in maniera scientifica da delle organizzazioni criminali.

Se la prima dichiarazione viene contraddetta sia dal racconto dei migranti (l'intervento in mare dei militari italiani non consente l'effettivo esercizio del diritto d'asi-

lo), sia dalle sentenze della Corte Europea per i Diritti Umani;²⁴ la seconda viene confutata dall'effettiva messa in primo piano dell'identità delle persone e delle loro storie personali, madri e padri di famiglia, giovani lavoratori in fuga da guerre civili, oppressioni e povertà, responsabili delle proprie scelte e con alle spalle un progetto migratorio ragionato, seppur doloroso.

CONCLUSIONI

Con il presente contributo si è voluto fornire alcune riflessioni, certamente non esaustive, sul recente stato della filmografia sulle migrazioni nel contesto italiano e delle sue ricadute linguistiche. La composizione del repertorio di varietà in *Terraferma* e *Fuocoammare* è certamente degna di interesse: l'alternarsi di lingue e dialetti assume in entrambe le pellicole precisi valori comunicativi e ideologici. Il dialetto di *Terraferma* è la lingua del mondo tradizionale, del codice del mare e di solidarietà; non essendo solamente la varietà privilegiata degli anziani, in quanto anche i più giovani sono in grado di parlarlo, rivela il suo essere strumento simbolico di significati e valori altri. Il film di CRIALESE sfoggia un intreccio di codici alla cui base vi è l'opposizione tra apertura/chiusura, tra solidarietà e individualismo, tra valori e lingue tradizionali e globalizzazione.

In *Fuocoammare* questo discorso si fa più sfumato; il protagonista, Samuele, non è veicolo per la trasmissione di una precisa idea politica: il siciliano parlato dal bambino è la sua lingua quotidiana e l'intento è quindi puramente realistico. ROSI vuole dar voce a una comunità, quella lampedusana, che troppo spesso si trova posta al centro di dispute politiche e trovate propagandistiche, ma che cerca e riesce a vivere una propria quotidianità, scandita dai ritmi a volte lenti delle faccende domestiche, del lavoro e della pesca o dei giochi infantili del protagonista. I migranti sono portatori di un'identità globalizzata, parlano l'inglese, giocano a calcio, pregano attraverso una canzone che ricorda quasi una forma *rap*. Questi due mondi, tuttavia, non hanno più modo di entrare in contatto sull'isola.

Mare chiuso, così come altre opere di SEGRE e LIBERTI, attua una scelta linguistica di fondo che ha delle ripercussioni ideologiche profonde: il migrante viene posto in primo piano ed è protagonista del racconto della propria storia; la possibilità di parlare con la propria voce e raccontare la propria versione permette di rovesciare alcune delle costruzioni di senso a cui lo spettatore italiano è abituato dal discorso quotidiano sulle migrazioni. L'assenza del doppiaggio consente allo spettatore di cogliere a pieno la personalità dei protagonisti. Nel caso di *Mare chiuso* è soprattutto lo stereotipo del ruolo salvifico e umanitario dell'Italia a venire messo in discussione e ribaltato, mostrando una realtà decisamente più fredda e a tratti cruda.

Le tre opere offrono una panoramica tutto sommato fedele di alcune tendenze linguistiche messe in evidenza nei recenti studi sull'italiano del cinema: l'uso del dialetto e del plurilinguismo rispecchiano tanto una ricerca di realismo comunicativo, quanto il bisogno di costruire parallelismi tra identità locali e globali o dare voce a individui e comunità marginalizzati.

BIBLIOGRAFIA

- ANGELONE A., CLÒ C., «Other visions: Contemporary Italian documentary cinema as counter-discourse», in: *Studies in Documentary Film*, Nr. 5 (2&3), 2011, pp. 83–89.
- ARDIZZONI M., «Narratives of change, images for change: Contemporary social documentaries in Italy», in: *Journal of Italian Cinema and Media Studies*, Nr. 1 (3), pp. 311–326.
- BINOTTO M., BRUNO M., LAI V., a cura di, *Tracciare confini. L'immigrazione nei media italiani*, Franco Angeli, Milano 2016.
- BONSAVER G., PELLEGRINI F., VANOLI G., *The Italian Cinema and Immigration Database*, http://www.mod-langs.ox.ac.uk/mml_apps/italian_movies/ (ultimo accesso 29 ottobre 2017).
- BRUNO M., «Andare oltre gli stereotipi. La figura del migrante nell'informazione italiana e le ricerche per la Carta di Roma», in: F. CRISTALDI, D. CASTAGNOLI, a cura di, *Le parole per dirlo. Migrazioni. Comunicazione e Territorio*, Morlacchi, Perugia 2012, pp. 49–79.
- DEVOTO G., OLI G., *Il Devoto-Oli. Vocabolario della lingua italiana*, a cura di L. SERIANNI e M. TRIFONE, Le Monnier, Milano 2016.
- DOLASINSKI L., «Crossing Borders. Migration, Tourism, and Liminality in Criaiese's Terraferma», in: *L'avventura*, Nr. 2 (2), 2016, pp. 417–432.
- FAIRCLOUGH N., *Critical discourse analysis*, Longman, London–New York 1995.
- GAUDENZI C., «Plurilinguism in Andrea Segre's Io sono Li and in Guido Lombardi's Là-bas: educazione criminale», in M. GARGIULO, a cura di, *Lingue e linguaggi del cinema in Italia*, Aracne, Roma 2016, pp. 107–117.
- MIGLIORI G., «Revisualizing the Human Body in Criaiese and Rosi's Cinematic Narratives», in: *L'avventura*, Nr. 3 (1), 2017, pp. 113–128.
- MINISTERO DELL'INTERNO, *L'immigrazione in Italia tra identità e pluralismo culturale*, 2009, http://www.libertaciviliimmigrazione.interno.it/dipim/export/sites/default/it/assets/pubblicazioni/0995_immigrazione_Italia_Indice_rev5.pdf (ultimo accesso 24 ottobre 2017).
- O'HEALY A., «Mediterranean Passages: Abjection and Belonging in Contemporary Italian Cinema», in: *California Italian Studies*, Nr. 1 (1), 2010, pp. 1–19.
- ORRÙ P., *Il discorso sulle migrazioni nell'Italia contemporanea: un'analisi linguistico-discorsiva sulla stampa (2000–2010)*, Franco Angeli, Milano 2017.
- PASTORE E., MONZINI P., SCIORTINO G., 2006. «Schengen's Soft Underbelly? Irregular Migration and Human Smuggling across Land and Sea Borders to Italy», in: *International Migration*, Nr. 44, pp. 95–119.
- REISIGL M., WODAK R., *Discourse and discrimination: Rhetorics of racism and antisemitism*, Routledge, London 2000.
- RICHARDSON J., COLOMBO M., «Continuity and Change in Anti-Immigrant Discourse in Italy. An Analysis of the Visual Propaganda of the Lega Nord», in: *Journal of Language and Politics*, Nr. 12 (2), pp. 180–202.
- ROSSI F., «L'italiano al cinema, l'italiano del cinema: un bilancio linguistico attraverso il tempo», in F. ROSSI, G. PATOTA, a cura di, *L'italiano al cinema, l'italiano nel cinema*, Accademia della Crusca, goWare, Firenze 2017.
- RUSSO BULLARO G., a cura di, *From terrone to extracomunitario*, Troubadour, London 2008.
- SCHRADER S., WINKLER D., a cura di, *The Cinemas of Italian Migration: European and Transatlantic Narratives*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2013.
- TRAPASSI L., GAROSI L., a cura di, *Esodi e frontiere di celluloidi: il cinema italiano racconta le migrazioni*, Franco Cesati, Firenze 2016.
- ZHANG G., a cura di, *Journal of Italian Cinema and Media Studies*, special issue on *Documentary films on migrations in Italy*, Nr. 6 (1), 2018.

NOTE

- ¹ Si vedano ad esempio, i tre volumi collettanei: G. RUSSO BULLARO, a cura di, *From terrone to extra-comunitario*, Troubador, London 2008; S. SCHRADER, D. WINKLER, a cura di, *The Cinemas of Italian Migration: European and Transatlantic Narratives*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2013; L. TRAPASSI, L. GAROSI, a cura di, *Esodi e frontiere di celluloido: il cinema italiano racconta le migrazioni*, Franco Cesati, Firenze 2016.
- ² A tal proposito è bene menzionare le importanti esperienze di ricerca che hanno portato alla creazione del database «The Italian Cinema and Immigration Database», coordinato da Guido BONSAVER, in collaborazione con FRANCA PELLEGRINI e GIANCARLA VANOLI (consultabile all'indirizzo http://www.mod-langs.ox.ac.uk/mml_apps/italian_movies/). Il database comprende solamente prodotti di finzione distribuiti tra il 1980 e il 2010. L'Archivio memorie migranti (www.archiviomemoriemigranti.net) rappresenta, invece, un altro notevole progetto utile a investigare formati come i corti o i documentati, spesso realizzati da ex migranti in prima persona.
- ³ Si veda anche la recente uscita a cura di G. ZHANG del *Journal of Italian Cinema and Media Studies*, Nr. 6 (1), 2018, dedicata al tema delle rappresentazioni delle migrazioni nel genere documentario.
- ⁴ A. ANGELONE, C. CLÒ, «Other visions: Contemporary Italian documentary cinema as counter-discourse», *Studies in Documentary Film*, Nr. 5 (2&3), 2011, pp. 83–89.
- ⁵ F. ROSSI, «L'italiano al cinema, l'italiano del cinema: un bilancio linguistico attraverso il tempo», in: F. ROSSI, G. PATOTA, a cura di, *L'italiano al cinema, l'italiano nel cinema*, Accademia della Crusca, Firenze – goWare, Firenze, 2017, pp. 25-ss.
- ⁶ A. O'HEALY, «Mediterranean Passages: Abjection and Belonging in Contemporary Italian Cinema», in: *California Italian Studies*, Nr. 1 (1), 2010, pp. 1–19.
- ⁷ Si vedano ad esempio, F. PASTORE, P. MONZINI, G. SCIORTINO, «Schengen's Soft Underbelly? Irregular Migration and Human Smuggling across Land and Sea Borders to Italy», in: *International Migration*, Nr. 44, 2006, pp. 95–119, MINISTERO DELL'INTERNO, *L'immigrazione in Italia tra identità e pluralismo culturale*, Roma 2009, consultabile all'indirizzo: http://www.libertaciviliimmigrazione.interno.it/dipim/export/sites/default/it/assets/pubblicazioni/0995_immigrazione_Italia_Indice_rev5.pdf (ultimo accesso 24 ottobre 2017).
- ⁸ M. BRUNO, «Andare oltre gli stereotipi. La figura del migrante nell'informazione italiana e le ricerche per la Carta di Roma», in CRISTALDI F. e CASTAGNOLI D., a cura di, *Le parole per dirlo. Migrazioni. Comunicazione e Territorio*, Morlacchi, Perugia, 2012, pp. 49–79.
- ⁹ È sufficiente la consultazione e l'analisi delle collocazioni (ovvero associazioni di parole ricorrenti frequentemente insieme) degli stessi lemmi su un corpus di riferimento dell'italiano contemporaneo, o dei dizionari più recenti, per verificare che lo «scafista» non è più l'operaio addetto alla riparazione degli scafi delle barche, ma è il «Pilota di barche veloci usate per il contrabbando o per il trasporto di immigrati clandestini»; il «clandestino» è diventato sinonimo di immigrato irregolare; le «carrette» sono sempre più associate a parole come «gommoni», «mare», «affondamento» e «disperati», tutti vocaboli ricorrenti nella descrizione quotidiana degli arrivi dei migranti via mare; per una riflessione approfondita sul lessico e sulla costruzione discorsiva del tema, cfr. P. ORRÙ, *Il discorso sulle migrazioni nell'Italia contemporanea: un'analisi linguistico-discorsiva sulla stampa (2000-2010)*, Franco Angeli, Milano pp. 55-ss.
- ¹⁰ Facciamo qui riferimento alle riflessioni maturate all'interno dell'analisi critica del discorso da NORMAN FAIRCLOUGH, *Critical discourse analysis*, Longman, London-New York 1995.
- ¹¹ Per una lettura più approfondita di questo aspetto nel film si veda L. DOLASINSKI, «Crossing Borders. Migration, Tourism, and Liminality in Crialesse's Terraferma», in: *L'avventura*, Nr. 2 (2), 2016, pp. 417–432.

- ¹² F. ROSSI, *op. cit.*, p. 28.
- ¹³ Tutti gli esempi riproducono le battute così come effettivamente realizzate nel film.
- ¹⁴ Per *criminonimo* intendiamo quelle strategie referenziali che identificano gli attori sociali attraverso vocaboli e appellativi specificamente appartenenti al lessico giuridico o del crimine, come: *traffucanti, illegali, delinquenti, falsi rifugiati* ecc. Per una categorizzazione più dettagliata si veda M. REISIGL, R. WODAK, *Discourse and discrimination: Rhetorics of racism and antisemitism*, Routledge, London 2000, pp. 48–52.
- ¹⁵ G. DEVOTO, G. OLI, *Il Devoto-Oli. Vocabolario della lingua italiana*, a cura di L. SERIANNI e M. TRIFONE, Le Monnier, Milano 2017.
- ¹⁶ G. MIGLIORI, «Revisualizing the Human Body in Crialese and Rosi's Cinematic Narratives», in: *L'Avventura*, Nr. 3 (1), 2017, pp. 113–128.
- ¹⁷ http://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2016/02/21/news/rosi_ho_obbligato_l_europa_a_guardare_lampedusa_e_il_dramma_dei_migranti_-133901975/ (ultimo accesso 30 ottobre 2017).
- ¹⁸ «Ho seguito l'intero viaggio di un gruppo di nigeriani dal soccorso sulla nave militare al trasbordo sulla guardia costiera, lo sbarco a Lampedusa, l'arrivo in centro. È nata così la scena in cui il giovane nigeriano con il suo rap racconta l'orrore del viaggio, il deserto, la prigione in Libia, gli stenti. Quando sono tornato al centro, tre giorni dopo, erano tutti spariti», http://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2016/02/21/news/rosi_ho_obbligato_l_europa_a_guardare_lampedusa_e_il_dramma_dei_migranti_-133901975/ (ultimo accesso 30 ottobre 2017).
- ¹⁹ Le esperienze di Samuele fanno da canale metaforico per la collettività e per lo spettatore su vari livelli: il difetto oftalmico, «l'occhio pigro», che deve essere allenato a vedere, concettualizza l'assenza di sguardo da parte dello spettatore e dell'élite nei confronti dei drammi del Mediterraneo.
- ²⁰ C. GAUDENZI, «Plurilinguism in Andrea Segre's *Io sono Li* and in Guido Lombardi's *Là-bas*: educazione criminale», in M. GARGIULO, a cura di, *Lingue e linguaggi del cinema in Italia*, Aracne, Roma 2016, p. 107.
- ²¹ I primi piani sono stati una scelta invocata da uno dei protagonisti, Semere, che ha voluto fossero ripresi anche i momenti più intimi ed emozionali durante il racconto; ciò riflette la volontà di costruire documentari partecipativi che mettano al centro dell'esperienza i migranti e gli diano la possibilità di esprimersi liberamente; per una più articolata analisi delle modalità di realizzazione dei lavori di SEGRE e LIBERTI si veda M. ARDIZZONI, «Narratives of change, images for change: Contemporary social documentaries in Italy», in: *Journal of Italian Cinema and Media Studies*, Nr. 1 (3), 2013, 311–326.
- ²² Per quanto concerne la stampa quotidiana, tale aspetto è stato analizzato in profondità da un punto di vista linguistico in P. ORRÙ, *Il discorso sulle migrazioni nell'Italia contemporanea. un'analisi linguistico-discorsiva sulla stampa (2000–2010)*, Franco Angeli, Milano 2017; analisi più prettamente sociologico-mass mediologiche si possono trovare invece in M. BINOTTO, M. BRUNO, V. LAI, a cura di, *Tracciare confini. L'immigrazione nei media italiani*, Franco Angeli, Milano 2016.
- ²³ Si veda J. RICHARDSON, M. COLOMBO, «Continuity and Change in Anti-Immigrant Discourse in Italy. An Analysis of the Visual Propaganda of the Lega Nord», in: *Journal of Language and Politics*, Nr. 12 (2), pp. 180–202.
- ²⁴ Lo Stato italiano viene condannato nel febbraio 2012 dalla Corte per violazione del divieto di espulsione collettiva e per non aver offerto alcuna garanzia ai richiedenti asilo e ai rifugiati, imponendo loro un rimpatrio forzato.