



Pierangela DIADORI, Stefania
CARPICECI, Giuseppe CARUSO,
Insegnare italiano L2 con il cinema,
Roma, Carocci, 2020, 368 p.
ISBN 9788843099207

Yabis MARTARI¹

Il tema al quale è dedicato il lavoro di Pierangela Diadori, Stefania Carpiceci e Giuseppe Caruso è il testo cinematografico, trattato come materiale autentico per l'insegnamento linguistico. Ha certamente ragione Fabio Rossi, nella sua introduzione al volume, quando afferma che il cinema italiano contemporaneo presenta una vera e propria "rivoluzione linguistica" dovuta principalmente a quattro fattori che caratterizzano le produzioni dagli anni Duemila a oggi: l'uso costante della presa diretta, l'attenzione alle situazioni di marginalità sociale, la rappresentazione delle varietà linguistiche, anche le più lontane dallo standard, e, finalmente, la riflessione sulle tematiche migratorie (p. 12). Tutto ciò, nella prospettiva dell'insegnamento linguistico, rende il testo filmico italiano più vicino, rispetto al passato, alle esigenze dello sfruttamento glottodidattico.

Il volume può essere suddiviso in tre parti: la prima parte corrisponde al primo capitolo, redatto da Carpiceci, ed è di carattere storiografico; la seconda, di vocazione invece linguistico-descrittiva – con indispensabili e puntuali approfondimenti storico-linguistici –,

comprende il secondo e il terzo capitolo, scritti da Diadori; la terza e ultima parte, infine, orientata più decisamente all'educazione linguistica, comprende il quarto capitolo steso ancora da Diadori e il quinto, ad opera di Caruso, ampliato da una ricca appendice.

Il primo capitolo rappresenta un excursus storico, sintetico ma accurato, dal cinema muto fino alle opere contemporanee di Garrone e Sorrentino. L'autrice prende le mosse, inevitabilmente, dal primo vero film italiano – *La presa di Roma* di Filoteo Albertini (1905) – e dal cinema fascista, propagandistico, ricreativo e maldestramente autocelebrativo (Mussolini, come ricorda la studiosa, ebbe a definire il cinema "l'arma più forte"). Segue la breve stagione del cinema neorealista, che inizia con l'"anno zero" (1945) di *Roma città aperta* (Rossellini) e della liberazione d'Italia, e che può dirsi senza dubbio "una delle stagioni cinematografiche più significative" della storia e della società italiana (p. 32). È poi la volta dei caleidoscopici Cinquanta di *Pane amore e fantasia* (Comencini, 1953), delle maggiorate, delle maschere costruite ad arte da Totò e Sordi, dei capolavori di Antonioni e del visionario Fellini. Questi ultimi due autori sono del resto protago-

¹ Alma Mater Studiorum – Università di Bologna.

nisti anche dell'“età dell'oro” degli anni Sessanta, con il boom economico, le figure del neocapitalismo e la “nouvelle vague all'italiana” (p. 50) tra *Il Gattopardo* di Visconti (1963) e *8 ½* di Fellini (1963); qui, tra i moltissimi esordi destinati a cambiare per sempre la storia del cinema (non solo italiano), quelli di Ermanno Olmi, Elio Petri, i fratelli Taviani, Lina Wertmüller, Sergio Leone, Pier Paolo Pasolini, Bernardo Bertolucci e Marco Bellocchio. I Settanta sono invece soprattutto gli anni del cinema politico (basti ricordare nel 1970 *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* di Petri, e nel 1971 *Sacco e Vanzetti* di Montaldo) e del primo, autarchico, Nanni Moretti; ma sono certamente anche gli anni dei film di genere, dal “poliziottesco” all'erotico. Gli anni Ottanta, da alcuni critici definiti opachi e poveri, testimoniano tuttavia un forte e significativo intreccio tra cinema e televisione, aprendo la strada ai Novanta “da Oscar” di *Mediterraneo* (Salvatore, 1991) e *La vita e bella* (Benigni, 1997), e poi al nuovo millennio di Soldini, Garrone, Muccino, Özpetek e Sorrentino. Nella logica del volume questo capitolo risponde bene all'esigenza di un orizzonte culturale ampio come condizione di un consapevole orientamento applicativo per l'insegnante (anche) di lingua.

Diadori, chiedendosi come parla il cinema italiano, struttura il secondo capitolo in base agli assi di variazione linguistica, dedicando quindi attenzione alla dimensione *diacronica* (il cambiamento nel tempo), *diatopica* (il ruolo di standard, dialetti, varietà regionali e altre lingue), *diafasica* (l'alternanza dei vari registri), *diastatica* (dall'italiano popolare ai gerghi) e *diamesica* (il rapporto tra orale e scritto, la simulazione dell'oralità). In prospettiva diacronica, alla prima tappa si trova il cinema muto fatto di una lingua scritta (nelle didascalie) molto alta e perlopiù innaturale. Segue la ricchezza di un italiano standard finalmente credibile, nel Neorealismo e nella grande Commedia all'italiana, in dialogo con la potenza espressiva (sebbene spesso un po' “di maniera”) dei dialetti; con predominanza, certamente, del romanesco (si pensi ai *Ladri di biciclette* di De Sica, 1948). La maturità anche linguistica del cinema

degli anni Sessanta è ben rappresentata dall'italiano dell'uso medio, lontano dai costrutti letterari e vicino ai tratti dell'oralità, alternato a coloriture di dialetto o di italiano regionale (p. 101), e con qualche rappresentazione di italiano formale (ad esempio in Antonioni) o molto popolare. Il successivo ampliamento del repertorio (tra anni Settanta e Ottanta) prelude invece già alla naturalezza dialogica, plurilingue e mimetica della realtà dell'ultimo trentennio. Dal punto di vista diatopico, il cinema italiano propone fin dal Neorealismo un modello in cui il dialetto ha sì una funzione imitativa, ma si inserisce perlopiù su di uno sfondo standard o regionale, così da permettere la comprensione a un pubblico ampio; successivamente la commedia italiana utilizza soprattutto “stereotipi” dialettali con funzione comica. Osservando l'asse diafasico, sono rappresentati tutti i registri (spesso compresenti anche all'interno della stessa pellicola: si pensi alle soluzioni espressive di Totò), con maggiore frequenza di quelli informali “capaci di rendere alcune caratteristiche della conversazione spontanea” (p. 129) e non mancano nemmeno testimonianze di italiano settoriale (dalla burocrazia al linguaggio del calcio). Dal punto di vista diastatico, è ben rappresentata una variazione linguistica in base a sesso, età e istruzione, con forte presenza soprattutto di italiano popolare (ad esempio in *Berlinguer ti voglio bene* di Bertolucci, 1977) e giovanile (*Jack Frusciante è uscito dal gruppo* di Negroni 1996). In diamesia, infine, assistiamo a un'evoluzione dall'iniziale scritto-recitato teatrale fino alla ormai diffusa simulazione filmica del parlato che caratterizza le sceneggiature più vicine alle “modalità espressive del parlato spontaneo” (p. 144).

Nel terzo capitolo, Diadori analizza la lingua del doppiaggio, discutendo innanzitutto della persistenza per un tempo molto lungo dell'italiano tradotto all'interno una zona “standard”, ovvero senza deviazioni o interferenze regionali. Ed è quindi piuttosto recente la tendenza a trovare soluzioni creative per restituire nel testo doppiato la forza (e la credibilità) espressiva dell'originale. L'autrice si sofferma poi sulla lingua dei sottotitoli e sulle difficoltà

di traduzione ad essa connesse (che conducono spesso a neutralizzare la variazione per salvare la sinteticità necessaria nel passaggio di codice da orale a scritto), prima di proporre una riflessione sulla complessità di resa traduttiva di quella cifra plurilinguistica che è purtuttavia onnipresente nel cinema non solo italiano ma mondiale. In sintesi, si può concludere che il doppiaggio italiano offre un modello di standard che accoglie tratti marcati diafasicamente ma con pochi elementi di varietà dal punto di vista diastratico e diatopico.

Nel quarto e ricchissimo capitolo, tra i numerosi elementi di interesse, ancora Diadori si sofferma sui fattori di attrattività del cinema dal punto di vista motivazionale ed emozionale, oltre che come input plurisensoriale e multimodale, prima di sottolineare la ricchezza del film come modello interazionale e come universo di confronto interculturale, anche in relazione alle diverse tecnologie (dalla sala cinematografica alle risorse online). Di fondamentale importanza nella prospettiva dell'insegnamento sono due riflessioni. La prima è quella sul cinema come input linguistico autentico, vario e adattabile “[a]i bisogni comunicativi e le motivazioni allo studio” (p. 236) degli apprendenti italiano L2: il testo filmico infatti è utile alla costruzione delle competenze linguistico-comunicative (discorsiva, funzionale, interazionale etc.), così come all'affinamento e allo sviluppo delle abilità ricettive, anche in relazione agli aspetti creativi della produzione linguistica. La seconda riflessione, più metodologica, dà il via all'ultima parte del volume e riguarda l'aspetto cruciale della selezione e della didattizzazione delle sequenze. È infatti importante scegliere momenti significativi dal punto di vista linguistico e culturale, prediligendo “sequenze che mettono in luce particolari aspetti della cultura obiettivo, che spingano lo studente straniero a rivedere il proprio modo di compiere inferenze e di formulare anticipazioni e ipotesi interpretative” (p. 263). La proposta di Diadori è di strutturare l'intervento didattico in tre fasi fondamentali – *Introduzione* (motivante e contestualizzante), *Svolgimento* (sfruttamento e analisi della sequenza) e *Conclusione* (attività

di approfondimento e rielaborazione) – guidando gli apprendenti dalla percezione globale all'analisi del tessuto linguistico, per giungere infine a un riuso autonomo del materiale linguistico.

Il quinto capitolo rappresenta la descrizione estesa del modello tripartito appena esposto, a partire dal quale sono state peraltro realizzate le unità di lavoro (UDL) presentate dettagliatamente nell'Appendice. Viene qui chiarito innanzitutto il lavoro di *Introduzione*, in cui il docente propone riflessioni a partire da titolo, trama, locandina etc. della pellicola scelta, mirando soprattutto a favorire “quanto più possibile l'interazione fra gli apprendenti” (p. 289), i quali discuteranno in coppia o in gruppo a partire dagli stimoli proposti. Il momento dello *Svolgimento* si svolge tra comprensione orale e comprensione visiva, focalizzando attività didattiche come domande (a risposta binaria o multipla in base al livello degli studenti), riempimento, ricostruzione delle battute, interpretazione dell'input visivo. Durante la *Conclusione*, viene suggerito di proporre attività di riflessione (socio)linguistica, oltre che di manipolazione del tessuto linguistico stesso. Per ciò che concerne la selezione delle sequenze vengono esplicitati alcuni criteri fondamentali come la valutazione del rapporto tra sonoro e immagini, il numero di interlocutori, la posizione degli attori rispetto all'inquadratura e la considerazione delle variabili più strettamente linguistiche (come la pronuncia e il lessico impiegati). L'appendice al capitolo, infine, consiste in sei esempi di didattizzazione, realizzati a partire da sequenze di film attuali e ben scelti come *Mamma o papà?* di Milani (2017) o *Tutta colpa di Freud* di Genovese (2014).

Quando si parla di un testo che affronta il tema dell'insegnamento linguistico, la definizione dei potenziali lettori si fa inevitabilmente sfocata: da un lato l'audience della comunità scientifica dei ricercatori, dall'altro quello, certo non meno esigente, degli insegnanti. E raramente un volume può soddisfare entrambi i pubblici. Tuttavia, è probabile che *Insegnare italiano L2 con il cinema* sia una delle poche opere che riesce in questo intento. La solidità

dell'impianto scientifico, infatti, si accorda con una struttura perfettamente fruibile da parte del lettore interessato a indicazioni metodologiche e persino operative.

Le 350 pagine abbondanti di questo libro comprendono quindi sintesi didascaliche, riquadri di approfondimento e schede con unità di lavoro; purtuttavia si tratta di molto più di un manuale: quello che emerge dalla vocazione multidisciplinare (storica, storico-linguistica, linguistica e glottodidattica) del volume è infatti soprattutto un'idea di formazione dell'insegnante di lingua, non semplicemente appoggiata alla superficie (pure indispensabile) delle mosse e delle tecniche metodologiche, ma piuttosto radicata nella necessaria consapevolezza culturale che prelude a ogni processo di didattizzazione efficace.

YAHIS MARTARI • is a Junior assistant professor of Educational Linguistics at the Department of Classical Philology and Italian Studies at the Alma Mater Studiorum – University of Bologna (Italy). His research interests include second language acquisition, educational linguistics, writing pedagogy and languages teaching/learning through the media. <https://www.unibo.it/sitoweb/yahis.martari/en>

E-MAIL • yahis.martari@unibo.it