

Raffaelli, Sergio, *Parole di film. Studi cinematografici 1961-2010*, a cura di Massimo Fanfani, Firenze, Cesati, 2015, pp. 419.

Il volume curato da Massimo Fanfani raccoglie molti dei contributi che Sergio Raffaelli (1934-2010) ha dedicato a uno dei temi portanti della sua attività di ricerca, l'italiano del cinema. L'operazione editoriale, trascendendo il mero atto d'omaggio al fondatore e maestro indiscusso della "linguistica cinematografica" in Italia, risulta di indubbia utilità pratica, giacché recupera in un'unica sede buona parte di una produzione sparsa in mille rivoli.

Nella «Nota al testo» del curatore (pp. 15-19) veniamo a sapere che lo stesso Raffaelli nel 2006, al momento di lasciare la cattedra universitaria<sup>1</sup>, per venire incontro ad alcuni colleghi che intendevano allestire una raccolta dei suoi scritti, aveva abbozzato uno schema per un volume di *Studi linguistici e cinematografici*, «che doveva dar l'idea dei vari cantieri di ricerca aperti su entrambi i versanti nel corso degli anni, rendendo inoltre evidenti le ragioni profonde della loro stretta compenetrazione» (p. 15). La malattia e poi la morte hanno impedito a Raffaelli di portare avanti il progetto, che egli aveva pensato di affidare proprio a Fanfani. È stato allora naturale per quest'ultimo onorare la memoria dello studioso incaricandosi della curatela di questo bel volume edito da Cesati. Rispetto all'idea originaria, tuttavia, gli studi qui raccolti coprono solo uno dei due versanti sopra menzionati, quello degli «studi cinematografici». Inoltre, non sono stati per ovvie ragioni possibili alcuni interventi «di revisione e di calibratura dell'insieme» che lo studioso aveva in mente di fare (p. 16). Ma anche con questi «limiti» dalla raccolta emerge l'organicità e «il solido impianto unitario delle ricerche condotte da Raffaelli» (p. 16).

Nel volume i contributi sono distribuiti all'interno di sezioni diverse, corrispondenti ai suoi principali ambiti di ricerca su lingua e cinema: «dal rapporto lingua-dialetto alla funzione del doppiaggio, dal controllo statale sulla lingua del film al suo influsso nella lingua comune, dall'analisi linguistica di singole opere allo studio della terminologia o dell'onomastica cinematografica» (p. 10).

Per il numero e la varietà dei temi affrontati, di cui in queste poche pagine non è possibile rendere conto in modo completo, mi limito a considerare solo alcuni dei contributi presenti nel volume.

Il saggio «La parola e la lingua» (pp. 27-74) è quello di più ampio respiro: costituisce un ricco e affascinante *excursus* sull'evoluzione della lingua cinematografica, considerata anche nei suoi rapporti con l'immagine, fra riflessioni teorico-estetiche

<sup>1</sup> Sergio Raffaelli, dopo essersi laureato a Padova nel 1960 con Gianfranco Folena e aver svolto un'intensa attività di critico cinematografico presso il Centro San Fedele di Milano (sul periodo milanese, cfr. le pp. 10-12 dell'«Introduzione», nota 2 inclusa), nel 1973 iniziò la carriera accademica insegnando Storia della lingua italiana prima all'Università della Calabria, poi ad Arezzo (dal 1986) e infine a Roma «Tor Vergata» (dal 1998 al 2006). Cfr. Enzo Caffarelli, «Ricordo di Sergio Raffaelli (1934-2010)», *Rivista Italiana di Onomastica*, XVI n. 2, 2010, pp. 809-814.

e prassi realizzative, dagli albori sino ai primi anni del Duemila. Raffaelli osserva come nell'ultimo ventennio del Novecento, complice uno «svecchiamento degli studi in ambito tanto cinematografico quanto linguistico», abbia trovato legittimazione l'analisi della componente verbale del cinema, a cui la critica ha iniziato ad accostarsi con strumenti e metodi appropriati.

Per quanto riguarda il rapporto fra parola e immagine nel testo filmico, è interessante l'individuazione di un terzo tipo di incontro fra le due componenti, oltre alle due proprie del cinema muto (dove la parola è "grafica" e asincrona rispetto all'immagine) e del sonoro (quando la parola diventa "fonica" e sincrona). Nel cinema dei primordi, infatti, prima dell'avvento delle didascalie con il muto, una voce in sala poteva "commentare" le immagini che scorrevano sullo schermo; nel caso di soluzioni più sofisticate, dei veri e propri professionisti situati dietro le quinte (in genere di provenienza teatrale) pronunciavano le battute dei personaggi sullo schermo. La varietà linguistica adottata nel commento (o "spiegazione", come si diceva all'epoca) delle immagini proiettate era l'italiano della norma, ma occasionalmente veniva usato, specie se prestigioso e di ampia diffusione territoriale, anche il dialetto.

Nella fase del muto la parola – che si materializzava sullo schermo nella *scritta per sovrimpressioni* e nella *didascalia* (pp. 35-38)<sup>2</sup> – era considerata ora una parte altrettanto importante quanto le immagini, ora un semplice "accessorio" di cui il film perfetto non avrebbe mai dovuto aver bisogno; una terza posizione era quella propria di chi riteneva che fosse l'imperizia dei realizzatori dell'epoca, in attesa di una maturità a venire, a rendere la scrittura filmica un elemento imprescindibile.

Successivamente all'affermazione del lungometraggio all'inizio degli anni dieci, l'elaborazione della didascalia comincia a essere affidata a professionisti della penna (drammaturghi, poeti, narratori), che adottano un italiano rispettoso della norma grammaticale, con escursioni non infrequenti verso un registro elevato di suggestione letteraria e teatrale.

Con il passaggio all'audiovisivo, se da un lato l'industria cinematografica non può sottrarsi a un rinnovamento tecnico-espressivo, dall'altro la critica è chiamata a una nuova riflessione teorica ed estetica sul rapporto fra immagine e parola. Prevedibilmente, cineasti e studiosi si dividono fra chi oppone al sonoro un rigoroso rifiuto e chi invece lo accoglie in modo incondizionato e talvolta perfino entusiastico; in generale, però, le due posizioni sfumano abbastanza presto in una terza, più moderata, di accettazione del parlato solo se subordinato all'immagine.

All'arrivo del sonoro l'italiano, lingua fondamentalmente solo scritta, a differenza di lingue come l'inglese non possiede una varietà parlata e colloquiale adatta a dialoghi filmici tra personaggi, spesso di estrazione umile, che interagiscono in contesti quotidiani (la situazione è ulteriormente complicata dal fatto che il pubblico a cui l'industria cinematografica destina i suoi prodotti è quasi esclusivamente dialettofono). Nella necessità di dotarsi di un repertorio linguistico più duttile, già dal 1929 (anno in cui l'Ente Nazionale per la Cinematografia avvia la sperimentazione del sonoro), il cinema italiano intraprende

una sorta di lungo viaggio di ricerca, che dura un quarantennio e segue tre differenti percorsi: nel quindicennio fascista ricorre all'italiano corrente; dal 1945 agli

<sup>2</sup> A queste si può aggiungere la *scritta di scena*, «costituita da parole colte dall'obiettivo nel loro ambiente reale oppure ricostruito per la ripresa» (p. 34).

anni sessanta sperimenta parecchi codici e registri, privilegiando le soluzioni dialettali; dalla fine degli anni sessanta allestisce e consolida un articolato repertorio linguistico, attorno al fulcro d'un italiano con venature regionali (p. 47).

Nel Ventennio l'opzione "monolingvistica", nella lingua filmica, non è comunque l'unica a essere praticata. Prima del 1934, quando il regime estende anche al cinema le sue prescrizioni antidialettali, le lingue locali passano sullo schermo soprattutto grazie ai film di Alessandro Blasetti. Da ricordare, nel «progetto di totale controllo delle idee e dei comportamenti collettivi» (p. 49), la messa al bando del pronome di riverenza *lei* a favore del *voi* anche nei dialoghi delle pellicole.

Nel secondo dei periodi individuati da Raffaelli, gli orientamenti fondamentali sono quattro: «quello dell'italiano rispettoso delle norme grammaticali, quello della mescolanza italiano-dialetto, quello del mimetismo neorealistico e quello della dialettalità stereotipata» (p. 50). La messa in scena di un'Italia in guerra, umile e oppressa, ad opera dei vari maestri del neorealismo, non può prescindere dal ricorso alle parlate locali, tanto urbane quanto rurali, in un contesto di verosimile plurilinguismo (nei sei episodi del film di Rossellini *Paisà*, 1946, la realtà linguistica della penisola si mostra in tutta la sua complessità)<sup>3</sup>. Diversa è la dialettalità – di marca soprattutto centromeridionale – di cui si fa veicolo il cosiddetto "neorealismo rosa", rappresentato da film quali *Pane, amore e fantasia* (Comencini, 1953) e *Poveri ma belli* (Risi, 1957): si tratta di una

koiné italo-dialettale costruita a tavolino, con l'orecchio teso all'ascolto dell'approssimativo mistilinguismo dei parlanti urbanizzati, per captare moduli discorsivi reali e per ricalcarli, previa cancellazione dei tratti meno comprensibili al vasto pubblico nazionale, provvedendo a organizzarli secondo schemi consoni a situazioni comunicative elementari e ripetitive (p. 53).

Il problema della riduzione della cesura tra italiano filmico e italiano reale si avvia a trovare una soluzione durante gli anni sessanta: accanto all'italiano normativo, non più opzione maggioritaria nei film, e all'italiano regionale e al dialetto, entra nel repertorio degli italiani – e può dunque essere adottato, e adattato ai propri scopi, dai cineasti – una varietà di "italiano dell'uso medio" (come lo definirà Francesco Sabatini<sup>4</sup>), non più innaturale e lontano dalla viva realtà linguistica come in precedenza. Con gli anni settanta, quindi, il cinema italiano può disporre, «per la prima volta nella propria storia, e finalmente alla pari con le maggiori cinematografie, di un repertorio linguistico funzionale, collaudato e stabile, che permette al realizzatore di elaborare il parlato dei suoi film a piacimento» (p. 55).

La diffusione del doppiaggio in Italia è assecondata dall'opposizione fascista, di marca puristica, alla circolazione di film parlati in lingua straniera. L'italiano dei film doppiati, non disponendo di modi colloquiali per le note ragioni storiche da un lato, e non potendo ricorrere a varietà basse di italiano o ai dialetti per i divieti del regime dall'altro, incontra non pochi problemi nel momento in cui è chiamato al compito di

<sup>3</sup> Su quelle che Raffaelli definisce "varietà mimetiche" della fase del Neorealismo, si vedano anche le pp. 103-106, all'interno del saggio «Il cinema in cerca della lingua. Vent'anni di parlato filmico in Italia (1945-1965)».

<sup>4</sup> Francesco Sabatini, «L'italiano dell'uso medio»: una realtà tra le varietà linguistiche italiane», in *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von G. Holtus & E. Radtke, Tübingen, Narr, 1985, pp. 154-184.

tradurre lingue ben più evolute sul piano orale come l'inglese: nel passaggio da una lingua all'altra, la perdita idiomática e più generalmente culturale è cospicua. Quello del doppiaggio è un italiano monocorde, attestato su un livello medio, foneticamente neutro, che tale si manterrà fino agli anni settanta, nonostante la produzione nazionale avesse cominciato a dotarsi già dal dopoguerra di un variegato repertorio di soluzioni linguistiche e stilistiche. La «svolta linguistica» (p. 66) si ha negli anni settanta, allorché le grandi case di produzione americane estendono la gamma delle opzioni linguistico-stilistiche includendo varietà basse e dialettali («doppiato inaugurale della nuova fase è da considerarsi *Il padrino*», p. 66); ciò trova naturalmente terreno fertile in un paese come l'Italia.

Raffaelli non dimentica di ricordare l'importante ruolo che il doppiato (non solo cinematografico ma anche televisivo), probabilmente più dell'italiano parlato nei film di produzione nostrana, ha svolto nella diffusione e promozione della lingua nazionale presso un pubblico in gran parte dialettofono.

Una sezione del volume comprende una serie di indagini su singoli film e personaggi del cinema. Una di queste riguarda Gabriele D'Annunzio, nella sua veste di autore di articoli giornalistici di argomento cinematografico, di testi letterari e teatrali "ridotti per lo schermo" e di testi elaborati appositamente per il cinema. Nel relativo saggio («D'Annunzio nelle didascalie dei suoi film», pp. 127-134), Raffaelli esamina da un punto di vista tematico e retorico-linguistico le didascalie redatte da D'Annunzio per il film *Cabiria* (1914), di Giovanni Pastrone. Il tipico gusto dannunziano per la parola o l'espressione insolita non manca di lasciare il segno, anche se non sfocia mai nell'arcaismo vero e proprio. Particolare attenzione è rivolta ai nomi propri, scelti «con il metro della sonorità e dell'etimologia» (p. 132). Fitti sono i rimandi alla tradizione letteraria greca e latina, in forma di citazione o di semplice allusione, che fanno del film uno spettacolo per un pubblico colto.

A porre in luce l'apporto di Pietro Mascagni come autore del commento musicale del film del 1917 di Nino Oxilia è mirato il saggio «Mascagni e il cinema: la musica per *Rapsodia satanica*» (pp. 135-156). Sul filo delle lettere inviate alla moglie Lina (preziose per una migliore conoscenza non solo «di un intermezzo anomalo dell'itinerario artistico mascagnano», ma anche, da un punto di vista più generale, del rapporto «fra musicista da una parte e produzione e realizzazione cinematografica dall'altra», «sulle modalità del musicare film nel muto» e «sull'effettiva connessione fra immagini "mute" e relativo accompagnamento musicale», pp. 135-136), Raffaelli ricostruisce le principali vicende della collaborazione del compositore con la casa cinematografica Cines.

Sulla lingua dei film di Mario Camerini (1895-1981), che «può essere considerato, con Alessandro Blasetti e con il Carlo Ludovico Bragaglia di *O la borsa o la vita* (1933), un pioniere della creazione del parlato cinematografico in Italia» (p. 157), è incentrato il saggio «La lingua di Camerini» (pp. 157-166). Camerini, di fronte alle due opzioni linguistiche a disposizione dei realizzatori dell'epoca, vira su quella della lingua nazionale resa più spontanea attraverso la moltiplicazione dei suoi registri (l'altra, fatta propria ad es. da Alessandro Blasetti, è quella del dialetto vivo o dell'italiano regionale di tradizione teatrale). Della produzione cameriniana è interessante ricordare, come testimonianza degli effetti della politica linguistica perseguita dal fascismo sul cinema, la versione cinematografica dei *Promessi sposi* (1941), nei cui dialoghi il regista dovette rinunciare al pronome di riverenza *lei* per adeguamento ai divieti vigenti.

Raffaelli ha scritto anche sul parlato dei film sceneggiati da Cesare Zavattini, e in particolare di *Umberto D.* (1952), un esemplare tipico, anche linguisticamente, della produzione neorealistica. Il film, percorso da un'ampia gamma di registri che vanno dall'italiano formale al dialetto romanesco, offre uno spaccato fedele della realtà linguistica della Roma dell'epoca, etnicamente e socialmente eterogenea. Nel saggio «La lingua di Umberto D.» (pp. 181-194), Raffaelli analizza il parlato del protagonista, interpretato, com'è noto, dal linguista Carlo Battisti.

Raffaelli ha scritto anche contributi dedicati specificamente alla lingua del doppiaggio. Nell'articolo riprodotto alle pp. 257-259, con toni da critico militante (certamente favoriti dalla sede editoriale originale, il mensile *Letture*) più che da studioso accademico, definisce “quasi una truffa” la pratica di doppiare i film stranieri – in particolare quelli con ambizioni artistiche e culturali – in lingua italiana, perché da una parte «lede sempre il diritto all'integrità dell'opera d'ingegno e peggio, talvolta, dell'opera d'arte», dall'altra «offende anche il diritto dello spettatore», che «paga convinto di vedere il film estero così come l'ha concepito il regista» e «[i]n-vece gli viene proposto un sucedaneo» (p. 258).

Anche l'adattamento del titolo del film straniero si risolve spesso in un vero e proprio scempio: in merito sono ricordati alcuni casi clamorosi, come quello di *Dies irae* (1943) di Dreyer, diventato in Italia *L'amante di sua madre*, o quello di *La sirène du Mississippi* (1969) di Truffaut, reso con *La mia droga si chiama Julie*. Se l'articolo (apparso nel 1971) fosse stato scritto dopo il 2004, anno d'uscita del film *The eternal sunshine of the spotless mind* (citazione di un verso dell'opera *Eloisa to Abelard*, 1717, del poeta inglese Alexander Pope), Raffaelli avrebbe certamente incluso nell'esemplificazione anche l'assurda traduzione del titolo di questo film, circolato in Italia con il più commerciale *Se mi lasci ti cancello*.

Alessandro Aresti  
Universidad de Liège  
alessandro.aresti@uliege.be