# Spontaneità del russo contemporaneo

e iperrealismo del parlato filmico: uno studio di caso

## “Ringiovanimento” del cinema contemporaneo: amazzoni russe alla ribalta

Il cinema russo contemporaneo ha conosciuto a partire dagli anni Zero una vera e propria rinascita che, secondo un meccanismo analogo a quello che si è affermato in letteratura1, ha visto farsi largo una nuova leva di re- gisti trenta-quarantenni i cui film non hanno tardato a conquistare il pub- blico patrio, e in particolare quello internazionale. Se volessimo scegliere una data spartiacque per marcare l’inizio di questa nuova era, potremmo scegliere il 2003 quando Andrej Zvjagincev ha vinto il Leone d’oro a Ve- nezia con il film *Vozvraščenie* (Il ritorno): si è trattato di un “ritorno” a tutti gli effetti in quanto era dai tempi di Andrej Tarkovskij che un regista russo non vinceva la kermesse veneziana, inoltre possiamo considerarla un’opera veramente significativa poiché contiene molti dei temi tipici del trend odierno. Ci riferiamo in particolare alla ricerca di se stessi, di un padre (talvolta una madre) ideale, all’attenzione per le piccole cose, al la- conismo del parlato e al grande interesse per gli spazi, tutti elementi che caratterizzano la maggior parte delle pellicole girate negli anni Duemila2. Nel contesto di questa esplosione di una nouvelle vague cinematografica russa formata tra gli altri da Ivan Vyrypaev, Kirill Serebrennikov, Aleksej Fedorčenko, Boris Chlebnikov, Aleksej Popogrebskij il cui film d’esordio *Prostye vešči* (Le cose semplici, 2007), come si evince dal titolo, rimanda all’interesse per le piccole cose e le persone semplici (cfr. Marcucci 2007),

1 Alla fine degli anni Novanta le “nuove voci” del panorama letterario hanno cominciato a pubblicare le proprie opere grazie soprattutto all’aumento del numero delle case editrici e dei premi letterari che hanno valorizzato i “debuttanti”, così una nuova schiera di scrittori si è formata accanto ai cosiddetti “classici viventi” della letteratura russa (Cfr. Danilkin 2010).

2 Per un approfondimento sulla cinematografia russa contemporanea rimandiamo in par- ticolare a Plachov (2010: 84-98).

un ruolo non secondario lo hanno le donne.

La presenza di numerose cineaste rappresenta indubbiamente un ulterio- re elemento innovativo, infatti come nota Plachova (2010: 118) è solo a parti- re dai tardi anni Cinquanta che sull’onda del Disgelo politico erano apparse alla regia donne in grado di lanciare una sfida ai colleghi maschi. Tuttavia, si trattava di un numero molto ristretto di cineaste – Kira Muratova, Larisa Šepit’ko, poi Alla Surikova e Svetlana Proskurina –, mentre è con il nuovo millennio che sono comparsi nuovi nomi di donne3 vivaci e produttive tra cui Anna Melikjan, Oksana Byčkova, Valerija Gaj Germanika, Renata Litvi- novna, Katja Šagalova il cui film d’esordio, come nel caso dell’opera di Po- pogrebskij, ha un altro titolo eloquente: *Odnaždy v provincii* (C’era una volta in provincia, 2008). Il film è infatti ambientato, come molte delle pellicole degli ultimi anni, lontano da Mosca e da San Pietroburgo, in una cittadina di provincia dove tutto scorre lentamente e dove solo la vodka rappresenta un deterrente dalla realtà e dai traumi del passato.

A riassumere bene la tendenza principale di questa nuova cinematografia caratterizzata da numerosi elementi innovativi è Marina Razbežkina (2010), cineasta attiva a partire dagli anni Novanta soprattutto nel panorama del documentario, benché abbia girato a partire dai primi anni del Duemila anche alcuni film a soggetto:

Prima non si studiava la realtà e l’uomo, ma ci si rivolgeva verso l’alto, verso Dio, o verso il diavolo. Oggi invece stiamo entrando nella “zona del ser- pente”, quello spazio vitale che, se non invaso, lascia indifferente l’animale, mentre se viene occupato provoca le sue reazioni. Noi cineasti oggi siamo entrati nella “zona del serpente”, abbiamo superato la linea e siamo pene- trati nello spazio intimo dell’uomo di cui prima tutti si disinteressavano e che, pur potendo sembrare noioso, è ricco di cose interessanti da scoprire.

La “zona del serpente” è dunque la zona prioritaria di tutti i cineasti, in- dipendentemente dall’appartenenza a uno dei due sessi; la macchina da pre- sa entra nel privato di realtà semplici e talvolta marginali, nella quotidianità, un po’ come era accaduto negli anni del Disgelo, quando dopo un lungo

3 A riprova della vivacità del panorama femminile, vale la pena menzionare che il festival Kinotavr 2016 ha visto una ricca partecipazione di cineaste donne: tra i film in concorso cinque appartengono a registe, il film scelto per la chiusura è l’ultima fatica di Vera Storožva *Sdaetsja dom so vsemi neudobstvami* (Affittasi casa con tutte le sue scomodità), sempre a Sochi è stata inoltre presentata l’anteprima del cinealmanacco al femminile *Peterburg. Tol’ko po ljubvi* (Pie- troburgo. Solo per amore), sette storie su San Pietroburgo girate da sette cineaste.

periodo di adesione ai dettami del Realismo Socialista e la rappresentazione di una realtà laccata e radiosa, ci si era rivolti maggiormente all’individuo e al “piccolo uomo”, alla sua psicologia e interiorità. L’esplorazione della “zona del serpente”, la predilizione per la periferia, la ricerca della verità e dell’a- more sono indubbiamente tra i temi più affrontati nelle opere filmiche del nuovo millennio, ivi incluse quelle girate dalle cosiddette “amazzoni russe” (cfr. Plachova 2010).

A questo punto vale la pena porsi il seguente quesito: in una cinema- tografia come quella russa attuale in cui un ruolo dominante lo hanno le immagini, con la centralità spesso di paesaggi sperduti ripresi in tutta la loro bellezza, veri e propri protagonisti della narrazione – Kovalova afferma infatti che il “posto sacro” un tempo occupato dalla drammaturgia, oggi appartiene alla fotografia (Kovalova 2010: 150) –, qual è il ruolo del codice linguistico del testo filmico? Quali sono i suoi tratti dominanti? Cerchere- mo di rispondere a queste domande nel presente lavoro attraverso l’analisi del parlato filmico di *Kak menja zovut* (Come mi chiamo, 2014), film d’esor- dio della giovane Nigina Sajfullaeva, premiato in Russia al festival Kinotavr di Sochi, al festival internazionale di film d’esordio di San Pietroburgo, al festival Stalker di Mosca come miglior debutto, e presentato nei festival di numerose città europee come Londra, Parigi, Varsavia, Tallinn e anche in Italia alla Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro. Il film *Kak menja zovut*, pur consapevoli che attraverso l’analisi di un singolo studio di caso ci limiteremo a porre le basi di una ricerca che andrà sviluppata e arric- chita in futuro con l’analisi di altre opere, è stato scelto poiché caratterizzato da requisiti che abbiamo ritenuto prioritari, quali: lingua che si rapporta a quella contemporanea, dialoghi originali che non sono stati scritti come adattamento da un’altra opera, prevalenza di conversazione faccia a faccia in un contesto quotidiano informale4.

## «Io posso parlare»: il russo del XXI secolo

Poiché l’obiettivo del presente lavoro è quello di soffermarsi sull’analisi del parlato5 di alcune sequenze chiave del film in questione, qualche preci-

4 Si tratta in parte dei requisiti scelti da Pavesi (2005: 69) per il corpus dei film da lei ana- lizzati.

5 Sul parlato filmico e le sue caratteristiche rimandiamo tra gli studi più recenti a Forchini (2011), Formentelli (2014), Freddi, Pavesi (2009), Ghia (2014), Quaglio (2009); si vedano anche Pavesi 2005, Rossi 1999, 2002, Taylor 1999.

sazione andrà fatta anche riguardo lo stato attuale della lingua russa che a partire dagli anni Novanta, in concomitanza con i cambiamenti del contesto socio-politico e culturale del Paese seguiti al crollo dell’Unione Sovietica, è stata essa stessa al centro di considerevoli cambiamenti. Allo stato attuale delle cose tra le caratteristiche principali del “complesso linguistico-cultura- le contemporaneo”, oltre al gran numero di prestiti dall’inglese, è importan- te sottolineare 1) la crescente influenza e l’ampliamento delle funzioni della variante colloquiale6; 2) all’interno del sistema lessicale, il potenziamento dei gerghi giovanili e di varietà sociolinguisticamente marcate (cfr. Denisso- va 2012: 58-59; Nikolina 2009: 7-8; Zemskaja 2004: 513-517). Zemskaja colle- ga i cambiamenti linguistici a cavallo tra Ventesimo e Ventunesimo secolo e l’“esplosione” del parlato alla scomparsa dello «stato-despota e della retori- ca rituale del Partito» (2004: 513), sottolineando che la gente prima leggeva e taceva, chi parlava pubblicamente lo faceva secondo discorsi preparati, mentre col finire del Ventesimo secolo ha iniziato a esprimersi liberamente e spontaneamente, senza paura, nelle riunioni e nei meeting, al lavoro e per strada, sui giornali e in televisione. Una situazione che ricorda le immagini iniziali del film *Zerkalo* (Lo specchio, 1975) di Tarkovskij, dove un giovane balbuziente superava il trauma della balbuzie, pronunciando la frase «Io posso parlare», metafora in quel caso della condizione personale interiore del regista.

Tutto questo ha come conseguenza che l’opposizione standard/non stan- dard7 ha cessato d’essere rilevante, che la “norma” è cambiata senza che ne sia stata stabilita una nuova, mentre d’altro lato la “norma d’uso” continua a guadagnare campo (cfr. per esempio Romanenko 2007; Zemskaja 2004: 526-527).

Zemskaja definisce il russo parlato come una delle componenti della

«lingua urbana», costituita anche dal «*prostorečie*8 (lingua popolare) urba- no» (Zemskaja 2004: 241-242; 370-372). Il *prostorečie* caratterizzerebbe so-

6 Tra i sottosistemi della lingua russa quello più significativo è costituito dalla lingua letteraria (*русский литературный язык*) nelle sue due varianti: scritta e parlata (*книжный литературный язык / разговорный литературный язык*). Parlare di “lingua letteraria” signi- fica parlare di una lingua per cui è stata fissata la “norma” che viene rispettata da chi la conosce (Cfr. Krongauz 2015: 365; Kasatkin *et.al.* 1995).

7 I termini “standard/non standard” di derivazione inglese, corrispondono all’opposizio- ne russa tra “lingua letteraria” e “non letteraria” (*литературный / нелитературный*).

8 Il *prostorečie* viene considerato come forma linguistica intermedia tra i dialetti territoriali e la lingua letteraria, usata dagli strati incolti e semicolti della popolazione urbana (cfr. Kasatkin *et.al.* 1995: 9; nel dettaglio Zemskaja 2004: 354-363).

prattutto il parlato di persone anziane senza o con un livello d’istruzione basso, per le quali parole volgari come per esempio *жопа* (culo) hanno un valore neutro (ivi: 243). Per Krysin (2003: 57ss) è possibile differenziare un *prostorečie-1* parlato da anziani, donne in particolare, nati prima degli anni Sessanta e privi d’istruzione, che si differenzia per tratti specifici a tutti i livelli (fonetica, morfologia, lessico, sintassi) dal *prostorečie-2* tipico della generazione di mezza età e dei giovani con un livello culturale non alto, il cui modo di parlare è fortemente “gerghizzato”.

Ed è proprio nel gergo che Zemskaja individua un’altra componente, quella più influente, della «lingua urbana», affermando che i gerghi più diffusi sono quello giovanile e quello criminale (Zemskaja 2004: 244). I ger- galismi, usati da un’ampia cerchia di persone istruite e presenti nella lingua dei mezzi di comunicazione di massa e della letteratura, sono così numerosi da poter parlare secondo Zemskaja di «gergo comune» (ivi: 244; 515; cfr. Krysin 2003: 68-77).

In realtà, risulta interessante notare che per quanto riguarda il funziona- mento di queste varianti della cosiddetta «lingua urbana», in generale non esistono barriere rigide, ma piuttosto un mescolamento continuo a seconda del contesto, degli interlocutori e degli scopi della comunicazione. Pertanto, è possibile che il lessico del *prostorečie* sia usato come maschera, in funzione di gioco e scherzo da persone colte, e in questo caso si parlerà allora non di «*prostorečie* urbano» bensì più propriamente di «*prostorečie* espressivo» (Zemskaja: 370); così come non è raro che persone abituate al «prostorečie urbano» nel contesto familiare d’origine, abbiano gli strumenti per passa- re al parlato standard in contesti più ufficiali. Inoltre, i rappresentanti più giovani del «*prostorečie* urbano» ricorrono così spesso a gergalismi, che non è sempre semplice distinguere i confini tra *prostorečie* e gergo (cfr. ivi: 244- 245; 361, 366).

Si nota pertanto a partire dagli anni Novanta, come conseguenza dell’al- lentamento della censura e dell’autocensura sovietiche, la migrazione di gergo, elementi colloquiali e “popolari” dalla periferia al centro, con una funzione per lo più «espressiva», fenomeno quest’ultimo così considerevole da poter definire la lingua russa attuale «colloquializzata» (ivi: 516).

Tenendo presenti queste osservazioni incentrate sul russo parlato con- temporaneo e quelle contenute in Krongauz (2009, 2015), Levontina (2016) e Novikov (2016), orienteremo dunque l’analisi sul parlato filmico, ovvero un tipo di parlato generalmente considerato ibrido poiché nasce come testo scritto per essere poi recitato oralmente nel tentativo di imitare la realtà,

un parlato che come sostiene Gorškova9 (2014: 74-75) è sì «dinamico» ma anche «stabile» da un punto di vista più tecnico, poiché il testo del dialogo e la sequenza di immagini restano comunque impresse sul supporto scelto per la produzione del film. La priorità data ad alcune sequenze iniziali del film oggetto dell’analisi deriva dall’importanza che a nostro avviso esse han- no nella caratterizzazione dei personaggi e nella dinamica dei rapporti tra gli stessi, così come nello sviluppo dell’intreccio filmico. I tratti dominanti lessicali risultanti saranno infine messi in relazione con la sezione orale del Corpus nazionale della lingua russa, con lo scopo di trarre conclusioni an- che sul grado di autenticità e realismo del parlato filmico in esame. Occorre da subito evidenziare che, considerata la natura semiotica del testo filmico come sintesi di due tendenze narrative, quella figurativa e quella verbale (Lotman 1998: 317), l’analisi prioritaria dei segni verbali sarà in questa sede messa sempre in relazione con i segni iconici, i gesti e la mimica dei prota- gonisti, nonché gli elementi paralinguistici come l’intonazione, le pause, la velocità di eloquio, tutti fattori necessari all’interpretazione pragmatica de- gli enunciati10. Del resto lo stesso Lotman, evidenziando la dominanza della componente figurativa in un testo filmico, senza tuttavia negare la possibi- lità di un approccio volto a isolare i diversi livelli della narrazione per una loro analisi, sottolineava come anche un racconto orale non fosse un testo puramente verbale, bensì un testo con segni iconici, mimica e gestualità, ed elementi della recitazione teatrale (ivi: 320).

L’analisi primaria dunque prevederà il confronto del testo di parten-

za con il russo parlato attuale, mentre secondaria sarà una riflessione sul processo di traduzione (sottotitolazione) del parlato filmico dal russo in italiano11.

## Micro-analisi: Kak menja zovut

In *Kak menja zovut* due amiche diciassettenni, la timida Olja (Marina Vasil’eva) e la spigliata Saša (Aleksandra Bortič), partono da Mosca e si reca- no ad Alupka, in Crimea, alla ricerca di Sergej (Konstantin Lavronenko)12,

9 Per un’analisi approfondita della componente verbale del testo filmico rimandiamo a Gorškova (2014: 40-80) e Fedotova (2014: 81-115).

10 Sull’importanza degli elementi dell’oralità per comprendere cosa voleva “dire” l’autore del testo e sul problema della loro assenza nel testo scritto cfr. Salmon (2012: 110).

11 Sui possibili approcci nell’ analisi del parlato filmico si veda Pavesi (2005: 60-62).

12 Si tratta dello stesso attore protagonista del film *Vozvraščenie* di Zvjagincev, in cui a

il padre di Olja. Sulla soglia della casa paterna la figlia non trova il coraggio di dichiararsi al padre che non ha mai conosciuto, così Saša le propone di scambiarsi i ruoli e di presentarsi come Olja. Da quel momento ha inizio un gioco che assumerà via via tinte più cupe fino a trasformare inaspettatamen- te le vite di tutti i suoi partecipanti. Protagoniste del film sono le due ragaz- ze, Saša in particolare, interpretata dalla giovane Bortič che tra l’altro dopo questo film è diventata una delle attrici più richieste nei principali progetti cinematografici russi. Soffermiamoci innanzitutto sul dialogo iniziale13 tra Olja e Saša mentre tentennano sulla porta della casa paterna.

*Tabella* n. 1

|  |  |
| --- | --- |
| *Dialogo in russo* | *Sottotitolo in italiano* |
| 00:03:25:01-00:03:28:04Saša: Наоборот *прикольный*.Мне нравится. <...> | Sembra *fico*. Mi piace! |
| 00:04:31:03- 00:04:33:06Olja: *Короче*, *блин*, не. Я не пойду. <...> | Ø *Fanculo*. Io non vengo. |
| 00:04:47:11-00:04:50:15Saša: Началось, *блин*. Как всегда ты,*блин*, сливаешься. <...> | Ci risiamo. Ø // Scappi sempre! Ø |
| 00:04:57:05-00:05:07:05Saša: *Короче* /Учись, пока я жива. Придёшь к нему и как горячая секс-бомба скажешь... “Привет,я Оля”. | *Ok*. //Guarda e impara. Ti avvicini / come fossi una bomba sexy e dici: // “Ciao! Sono Olya” |
| 00:05:09:06-00:05:10:20Saša: *Блин*, ладно. Это я б так сделала. | Ø Beh, in effetti suona più / come qualcosa che farei io. |
| 00:05:11:15-00:05:15:19Saša: Да, *блин*... Просто придёшь и скажешь: “Привет, я Оля.” | Comunque. Ø // Entri e dici: //“Ciao. Sono Olya!” |

Ciò che si nota per prima cosa in queste brevi battute costituite per lo più ciascuna da al massimo due frasi semplici è la ripetizione (cinque volte) di *блин* che in totale nell’intero testo dei dialoghi compare trentadue volte nel-

ritornare dopo una lunga assenza non erano i figli, come in *Kak menja zovut*, ma il padre stesso interpretato sempre da Lavronenko.

13 Il corsivo qui e in seguito è mio [G.M.]. Inoltre, il testo in italiano riportato di fianco alla battuta in russo corrisponde ai sottotitoli prodotti per un festival italiano. Se l’elemento oggetto dell’analisi è stato riprodotto nel sottotitolo sarà evidenziato in corsivo, altrimenti comparirà il simbolo Ø.

le battute non solo di Olja, Saša e Kirill, un ragazzo di Alupka della loro età, ma anche in quelle di Sergej e del suo amico Petr, che hanno una quarantina d’anni, e di Sveta, una donna sulla trentina che affitta una camera da Sergej. Si tratta di una sostituzione eufemistica14 che il linguista Krongauz definisce

«più volgare di quello che sostituisce» (2009: 162); Novikov (2016: 20-21) nel suo *Slovar’ modnych slov* (Dizionario delle parole di moda) evidenzia come questa interiezione abbia una sfera d’uso estremamente ampia e possa essere usata indifferentemente e da persone più o meno colte e più o meno giovani in contesti più o meno ufficiali, per esprimere stupore, ammirazione, ma anche disperazione e indignazione. Non senza sarcasmo aggiunge: «Già, abbiamo anche noi adesso l’equivalente degli inglesi *Fuck*! *Shit*! e del fran- cese *Merde*!, adatto a essere inserito nel discorso in ogni luogo, per di più senza correre il rischio di sconvolgere gli assertori della morale» (ivi: 21, [il corsivo è di V.N.]). A riprova dell’abuso nella contemporaneità di questo eu- femismo, Levontina racconta di come un personaggio pronunci *блин* in un film di guerra contemporaneo trasmesso alla televisione e ambientato nella prima metà del Novecento; secondo la linguista l’uso di questa «parola del parlato e di registro basso» (2016: 401) rappresenta nel film da lei considera- to un anacronismo che probabilmente è stato pronunciato spontaneamente dall’attore; Novikov (2016: 20) sostiene che si sia diffuso nella seconda metà degli anni Ottanta e che costituisca il punto d’inizio dell’annullamento dei confini tra lessico normativo e non normativo.

Sia Krongauz che Novikov e Levontina sottolineano dunque al contem- po la volgarità dell’eufemismo, ma anche la sua ampia sfera d’uso e il fatto che non solo siano i giovani a ripeterlo di frequente, bensì anche persone di cultura in contesti ufficiali.

Nella sequenza di *Kak menja zovut*, confrontando il parlato con il codice visivo si evince quanto segue: nel caso di Olja viene pronunciato in manie- ra più netta e contribuisce a marcare tutta la sua indecisione e il desiderio di scappare; nel sottotitolo italiano, infatti, viene reso con l’*equifunzionale*15

14 Il fenomeno legato all’uso degli eufemismi è tipico della lingua russa a partire dalla fine del Ventesimo secolo. In qualità di «sostituto della verità» viene spesso collegato alla menzogna e per questo molti sono i giornalisti e gli studiosi che ne considerano negativo l’uso (cfr. Zemska- ja 2004: 529-530).

15 Nell’analisi seppur secondaria del sottotitolo, tipo di traduzione complessa, ovvero al contempo *intersemiotica*, *interlinguistica* ed *endolinguistica* (cfr. Perego 2005: 73-89), ci basiamo sul modello traduttologico di Laura Salmon, la quale afferma che la traduzione può essere definita come *processo di selezione di sinonimi equifunzionali*, collegando questa defi- nizione alla *marcatezza funzionale,* ovvero: non esiste unità linguistica marcata a prori, bensì

*fanculo*16. Nel caso di Saša viene pronunciato come di sfuggita, tra una pa- rola e l’altra, e solo nella sua ultima battuta è scandito maggiormente con un misto di stizza e sconforto, mentre sposta i capelli dal volto e cerca di trovare una soluzione che convinca l’amica a rivelarsi al padre. Nei sotto- titoli relativi al parlato della ragazza si nota l’omissione in tutte le battute, quest’ultima compresa, il che comporta a nostro avviso una normatizazzio- ne eccessiva del suo “parlato-sottotitolato”, come si evince soprattutto dal sottotitolo «Beh, in effetti suona più come qualcosa che farei io» che oltre a infrangere i principi della riduzione testuale necessari per assecondare la sincronizzazione col parlato e i tempi di lettura da parte dello spettatore, co- stituisce nel complesso un esempio di innalzamento di registro linguistico.

Vale la pena evidenziare in queste battute anche la ripetizione del segnale discorsivo *короче* (in sintesi, per farla breve) che nel sottotitolo è omesso la prima volta, e reso con *Ok* la seconda, ma particolarmente interessante è l’uso dell’aggettivo appartenente al gergo giovanile *приколный* (*fico* nel sottotitolo) con cui Saša caratterizza il padre di Olja mentre per la prima volta lo spiano tra le fessure del portone d’ingresso. Novikov (2016: 218-219) spiega come a essere definito tale nella contemporaneità aspiri chiunque e come questo aggettivo, legato al concetto di qualcosa che è divertente, buffo, comico, sia entrato anche nella letteratura alta nei discorsi diretti dei personaggi. Questa osservazione è a nostro avviso molto importante ai fini della nostra analisi incentrata su un tipo di parlato come quello filmico che, per quanto possa aspirare alla spontaneità di una conversazione non pro- grammata, è tradizionalmente frutto della creazione di sceneggiatori e regi- sti; è importante perché conferma come in realtà i confini tra lingua parlata e lingua scritta, anche nella letteratura “alta” e non di massa che invece tende paradossalmente alla norma, nella Russia del nuovo millennio siano estremamente sottili.

Quanto fin qui analizzato è seguito da un’altra sequenza in cui le ragazze cercano di familiarizzare con Sergej. Riportiamo il dialogo mentre siedono tutti e tre attorno al tavolo, con l’amica Saša che è già perfettamente entrata nella parte della figlia:

la marcatezza si definisce di volta in volta a seconda del contesto, vale a dire di chi usa con chi, dove, quando, come e perché una determinata espressione (fattori wh-) (Salmon 2012: 108-111).

16 Interessante notare che nella pagina del Corpus bilaterale italiano-russo del Corpus na- zionale della lingua russa *blin* è il traducente di *cazzo* in una battuta del romanzo di Andrea Camilleri *Il cane di Terracotta* (1996) uscito in Russia nel 2005 nella traduzione di A. Kondjurina.

|  |  |
| --- | --- |
| *Dialogo in russo* | *Sottotitolo in italiano* |
| 00:05:58:22-00:06:03:01Saša: *Круто*, что вы моё имя запомнили. Или ты? Или как мы будем? <...> | Ø Bene, quindi ricordi il mio nome.Ø |
| 00:07:50:13-00:07:52:10*А чë*, ничего кроме сушек нет поесть?<...> | Ø Si mangiano solo crackers? |
| 00:08:30:01-00:08:31:23Sergej: *Ну*, и как она *вообще*? | Quindi come sta? |
| 00:08:32:01-00:08:34:13 | Bene. Si è sposata. // |
| Saša: Нормально. Замуж вышла. |  |
| 00:08:36:16-00:08:39:09 | E tu? // |
| А ты один живешь? | Vivi da solo? |
| 00:08:39:23-00:08:41:13Sergej: Мужчина должен жить один. | Un uomo deve vivere da solo. |
| 00:08:43:01-00:08:44:01Saša: А женщина? | E le donne? |
| 00:08:46:20-00:08:48:19Sergej: Это у женщины надо спросить.Не знаю. | Dovresti chiederlo a loro. / Io non lo so. |
| 00:08:51:05-00:08:55:23 |  |
| Saša: То есть ты всю свою жизнь живешь | Hai sempre vissuto qui ad Alupka? // |
| в этой Алупке? Один, *прям* всю жизнь | Da solo? Da sempre? Ø |
| *вообще*? <...> |  |
| 00:09:22:17-00-09:23:08Saša: *Круто*. | *Fico.* |

Anche in questa parte di dialogo tra Saša e Sergej, il modo di parlare della ragazza continua a essere caratterizzato da elementi del linguaggio giovanile e da forme colloquiali. Soffermiamoci innanzitutto su *круто*

– *ripidamente* nella sua accezione standard – che, come nel caso di *блин*, può trasmettere le sensazioni più disparate, entusiasmo in particolare, ma anche perplessità (ivi: 131). È sempre Novikov a illustrarci la rapida evoluzione che questa parola ha conosciuto nella lingua russa degli ul- timi quindici anni, per cui inizialmente l’aggettivo *крутой* veniva usato soprattutto per caratterizzare i “tostissimi” nuovi russi, le loro macchine, il loro modo di fare sesso, rimandando direttamente al binomio “violenza

e ricchezza”; quei “nuovi russi” dai quali «si desiderava stare alla larga» (ibidem)17. Pian piano, continua Novikov, l’aggettivo ha perso l’originaria connotazione negativa e l’interiezione *круто*!, *круто*! non solo è diventata la reazione più tipica di commento a fatti ed eventi di vario genere, ma addirittura – conclude ironicamente lo studioso – la risposta tipica di un russo alla domanda di uno straniero che gli chiede come si sta in Russia, sostituendosi agli standard “bene”/“male” (ivi: 132).

Saša lo usa la prima volta per commentare il fatto che Sergej ha ri- cordato il suo nome (in italiano reso con il neutro *bene*), e la seconda volta, dopo una pausa densa di tensione, quando è riuscita sulla base delle risposte del “padre” a ricostruire quanti anni aveva la “madre” quando rimase incinta; in italiano è stato reso con lo stesso traducente di *прикольный*, ovvero *fico*.

Nell’analisi di queste battute vale inoltre la pena sottolineare tutta una serie di cosiddette “parole-parassita” tipiche dell’oralità come *ну* con cui inizia la sua domanda Sergej (nel sottotitolo reso con *quindi*) e *вообще* (in generale) a conclusione della stessa e ripetuto anche da Saša con valore raf- forzativo ed esplicativo: omesso nel sottotitolo, in questo contesto si potreb- be pensare a una resa in italiano con *cioè*; inoltre, la partenza di registro basso nella battuta di Saša а *чё* (variante del pronome interrogativo *что*, it. *cosa*) viene tradotta in italiano standard *Si mangiano solo crackers?*, invece di ricorrere a strategie che possano trasmettere un’intonazione equivalente, come per esempio il ricorso alla riduzione del dimostrativo tipica dell’ita- liano parlato (*C’è solo ‘sta roba da mangiare?*) (cfr. Sabatini 1990: 76; Pavesi 2009: 63).

Dal punto di vista della sintassi si tratta per lo più di frasi brevi e sempli- ci, ciascuna battuta è costituita da uno o al massimo due enunciati, sempre caratterizzati da laconismo.

Soffermiamoci ora su una scena cronologicamente seguente a quelle fin qui analizzate, ambientata in un caffè di Alupka. Il dialogo è di nuovo tra Saša e Sergej, mentre Olja, più taciturna, si assenta per la maggior parte della durata della scena:

17 Ricordiamo due battute finali pronunciate nel film di Balabanov *Brat* (Fratello, 1997) in cui *krutoj* viene usato spregiativamente per definire Danila, il “killer buono”, dopo che questi ha eseguito l’ennesima carneficina. La prima volta è il marito di Sveta a definirlo tale («Пришел *крутой*»), la seconda volta immediatamente dopo Sveta stessa, mentre si congeda definitivamen- te da Danila che ha appena sparato a suo marito («Давай, стреляй, всех убей, ну? Ты же у нас *крутой*...») (corsivo mio, G.M.).

|  |  |
| --- | --- |
| *Dialoghi in russo* | *Sottotitoli in italiano* |
| 00:14:42:09-00:14:43:22Saša: Ну, *чë*, пойдемнибудь? | *пожрем* | чего- | Ø Ø Prendiamo mangiare! | qualcosa | da |
| 00:14:44:13-00:14:45:17Сергей: Нет, мне по делам надо. | Ho delle cose da fare. |
| 00:14:45:22-00:14:49:20Saša: Не, дела потом. Сначала *пожрем*.Потом дела. Хочу семейный обед! <...> | Possono aspettare. /Prima il cibo Ø, poi il dovere. |
| 00:15:31:19-00:15:33:02Sergej: А у мамы, *значит*, все хорошо? | Quindi tua mamma sta bene? |
| 00:15:33:20-00:15:44:15Saša: У мамы - лучше всех. Я же уже сказала. У мамы *клёвый* муж Анатолий, *клёвая* работа, *клёвая* дочь. Я ж *клёвая*, правда? <...> | Come ho già detto /Non potrebbe stare meglio.//Ha un marito fantastico, Anatolij. Ø //Un buono lavoro. Ø //E una figlia fantastica. Ø// Sono fantastica, no? Ø // |
| 00:16:23:12-00:16:25:15Sergej: Школу закончила. А дальше что? | Quindi hai finito la scuola, e ora? |
| 00:16:26:10-00:16:33:07Saša: Экзамены я провалила, если ты об этом. На журфак меня не взяли. На актрису тоже. Но это *пофиг*, я так считаю.<...> | Non ho passato il test per l’univer- sità, //per la scuola di giornalismo, //per quella di recitazione / *Ma chi se ne frega*. // |
| 00:16:48:21-00:16:51:17Saša: Это, *короче*, очень круто. Очень престижный ВУЗ. | È una grande occasione. Ø Ø / È una facoltà prestigiosa. // |

Occorre innanzitutto precisare che Saša è vestita in questa scena in modo molto appariscente: mini abito rosa acceso, tacchi alti e occhiali da sole, mentre Olja in modo più sobrio con una gonna lunga beige e una maglietti- na scura. Il loro modo di vestire, il loro portamento e la loro gestualità, non- ché il loro modo di parlare ed esprimersi sono tutti elementi caratterizzanti con una particolare funzione proprio in questo punto della narrazione per- ché in realtà, con il procedere degli eventi, i ruoli si invertiranno di nuovo: Saša, in particolare, si spoglierà di questi abiti appariscenti rivelando tutta la sua fragilità e debolezza, mentre Olja svelerà il lato più ribelle del proprio carattere.

Procedendo con l’analisi del parlato di Saša, si osserva la partenza in comune con la sua precedente battuta *ну, чё* seguita dal verbo *пожрать*, va- riante volgare di registro molto basso del verbo *mangiare* che non ha in que- sto contesto valore neutro come può succedere nel parlato di persone prive di istruzione (cfr. sopra Zemskaja). Lo stesso verbo viene ripetuto dalla ra- gazza nella battuta successiva e interrogandoci sulla sua funzione riteniamo che essa sia «espressiva», da far rientrare nella sfera che Zemskaja definisce del gioco e dello scherzo, nonché della provocazione: non dobbiamo dimen- ticare infatti che Saša, indubbiamente più spigliata di Olja, sta interpretando “una parte nella parte” con l’obiettivo di provocare una reazione nel “pa- dre”. La traduzione in italiano standard del sottotitolo *Prendiamo qualcosa da mangiare!* seguita da *Prima il cibo, poi il dovere* rappresenta pertanto un altro esempio di azzeramento sociolinguistico del parlato di Saša in cui non è stato tenuto conto del CHI, COME, e PERCHÉ una determinata COSA sia stata detta (cfr. Salmon 2012: 110).

Nelle battute seguenti si notano altre forme gergali, innanzitutto la ripe- tizione dell’aggettivo *клёвый*, definito da Novikov (2016: 131) predecessore di *крутой*, con cui la ragazza definisce il marito e il lavoro della “madre”, così come se stessa. Nel sottotitolo troviamo la triade di aggettivi standard *fantastico*, *buono* (per il lavoro), *fantastica*. Alla domanda schematica di Ser- gej che si informa sul futuro di Saša, lei aggiunge informazioni sull’amica dicendo che Olja ha superato l’esame d’ammissione per studiare in un’uni- versità d’economia. Poiché Sergej non ne ha mai sentito parlare, Saša ricorre per definirla al già analizzato *круто*, reso in italiano con il neutro *è una grande occasione*. Infine, interessante notare l’espressione gergale di disap- provazione *но это пофиг* (nel sottotitolo resa con *ma chi se ne frega*) analiz- zata anche da Novikov (ivi: 211) che considera la parola *пофигизм* antonimo di «senso civico», collegando le sue origini ai primi anni della Perestrojka quando in molti, gli scrittori per esempio, cominciarono a mostrare apatia e indifferenza verso la politica e la realtà circostante in generale, come rea- zione a quel senso civico forzato imposto dall’epoca sovietica e falsamente inneggiato in letteratura.

Altri elementi gergali, per esempio *сижка* al posto dello standard *сигарета* (nel sottotitolo invece reso con *Dammi una sigaretta* al posto di, per esempio, *siga*) sono presenti nel parlato delle ragazze provenienti da Mo- sca e di coetanei che incontrano ad Alupka, ma anche in quelle di Sergej e del suo amico, unitamente a forme del *prostorečie* e turpiloquio come per esempio *жопа* e *блядь* (*troia*, come interiezione *cazzo*, omesso nel sottotito- lo), e il verbo *трахнуть* (scopare) che Krongauz definisce una delle innu-

merevoli forme “non letterarie” in russo per esprimere in realtà «una delle azioni più importanti nella vita dell’uomo» (Krongauz 2015: 256-257).

## Corpus nazionale della lingua russa: un confronto

Il Corpus nazionale della lingua russa ([http://www.ruscorpora.ru/)](http://www.ruscorpora.ru/%29) è co- stituito da alcune sezioni tra cui quella dedicata al russo parlato, sezione che dal 2007 esiste come corpus indipendente. Include trascrizioni di discorsi pubblici e privati registrati ed anche, dato per noi molto interessante, la tra- scrizione delle battute di film, per un totale di 3 665 documenti, 1 662 905 frasi e 11 349 008 parole, appartenenti a un arco temporale che va dal 1900 agli anni Duemila.

Confrontando i risultati della nostra analisi con quelli del Corpus si nota che l’eufemismo *блин* (trentadue volte nel film *Kak menja zovut*) compare in 363 documenti con 1 112 occorrenze; per quanto riguarda nello specifico i film vengono riportati numerose opere cinematografiche degli anni Novanta, e anche i film dei registi della nouvelle vague cinematografica russa: Oksa- na Byčkova (*Piter Fm*, 2006), Andrej Zvjagincev (*Vozvraščenie*), Aleksej Po- pogrebskij (*Prostye vešči*), Petr Buslov (*Bumer*, 2003) e Kirill Serebrennikov (*Izobražaja žertvu* [Raffigurando la vittima], 2006). Tra i registi della genera- zione precedente non stupisce trovare i film di Aleksej Balabanov (1959), «il leader anarchico russo» (Olaf Möller 2010: 226), così come, al contrario, non sorprende non trovare film per esempio di Nikita Michalkov, rappresentante numero uno del “cinema ufficiale”. Occorre specificare che solo un numero bassissimo di documenti concentrati tra gli anni Quaranta e Settanta, non più di dieci su 363, riporta *блин* nel suo significato standard di tipica crêpe russa. Per quanto concerne *прикольный* (nel nostro film una volta), come ag- gettivo maschile compare in 31 documenti con 39 occorrenze, tra cui nelle battute di tre film: il film di Kirill Serebrennikov già citato, *Nočnoj dozor* (Il guariano della notte, 2004), uno dei primi block-buster russi in stile Hollywood di Timur Bekmambetov, regista anticonformista alla stregua di Balabanov, e *Nežnyj vozrast* (Tenera età, 2000) di Sergej Solov’ev. Più alta risulta invece la frequenza della forma avverbiale derivata *прикольно* (due

volte nel film analizzato): 108 documenti con 185 occorrenze.

L’interiezione *круто* (sei volte in *Kak menja zovut*) è stata trovata in 145 documenti con 213 occorrenze. I film in cui ricorre sono soprattutto degli anni Novanta, mentre tra i documenti più recenti spiccano le conversazioni telefoniche e i dialoghi tra giovani. Occorre sottolineare anche in questo

caso che è molto ridotto il numero delle occorrenze in cui *круто* viene usato nell’accezione standard di *ripidamente*/*bruscamente*.

I segnali discorsivi *ну, вообще* e *короче* ripetuti nelle battute del film analizzato in questa sede rispettivamente 125, 39 e 14 volte, nel Corpus sono presenti con il numero seguente di occorrenze: 116.362 (3232 documenti), 14.946 (2.313 documenti) e 1.976 (697 documenti). Dai grafici del Corpus risulta molto attuale *вообще* che ha avuto a partire dagli anni Duemila una crescita costante fino alla punta massima sul finire del primo decennio del XXI secolo.

Calcolando su una base comune di 100.000 parole le frequenze relative di tutte queste *dominanti* del parlato filmico nel film oggetto della nostra analisi (frequenza relativa film=FRF), costituito da 5270 parole18, e nel cor- pus (frequenza relativa corpus=FRC) – tenendo presente che nel caso di *блин* e *круто* il numero delle occorrenze è ridotto rispetto a quello totale (e che quindi la FRC è approssimativa in eccesso) –, si è giunti a questi risulta- ti: per *блин* la FRF = 607, mentre la FRC=9,8; per *прикольный* la FRF=19, mentre la FRC=0,34; per *прикольно* la FRF =38, mentre la FRC=1,63; per *круто* la FRF =113,85, mentre la FRC=1,87; per *ну* la FRF =2372, mentre la FRC=1025; per *вообще* la FRF =740, mentre la FRC=131,85; e infine per *короче* la FRF =265,65, mentre la FRC=17,27.

## Conclusioni

In conclusione, trattandosi di un film che ha come protagoniste due ra- gazze di diciassette anni, certamente il loro modo di esprimersi è soprattutto caratterizzato da “deviazioni dalla norma”; tuttavia elementi gergali, collo- quiali e anche del turpiloquio caratterizzano il parlato di altri personggi della generazione “dei padri”, Sergej per primo, il che – considerato anche che si tratta di parole ed espressioni sia presenti nel Corpus nazionale della lingua russa parlata che nel dizionario di Novikov – conferma innanzitutto che determinate forme sono oramai ben salde nel contesto linguistico russo. Altro dato importante è la considerevole presenza di segnali discorsivi e di elementi internazionali, che generalmente tipici del parlato “spontaneo”,

18 Si tratta di un numero di parole relativamente “alto” se confrontato con film come *Putešestvie s domašnimi životnymi* (In viaggio con animali domestici, 2007) di Vera Storoževa e il più recente *Do svidanija mama* (Arrivederci mamma, 2014) di Svetlana Proskurina che non hanno più di 3000 parole con scambi poveri e lunghissime pause. Tuttavia risulta comunque basso il numero di parole di *Kak menja zovut* se confrontato con film prodotti in altre lingue.

sono invece usati in modo più limitato per esempio nel parlato filmico in italiano e in inglese (cfr. Taylor 1999: 272).

Ma particolarmente interessanti risultano i dati della frequenza relativa delle particolarità lessicali evidenziate, che ci permettono di parlare di un iperrealismo e di una iperrapresentazione delle marche dell’oralità, delle forme gergali e colloquiali nel parlato filmico di *Kak menja zovut*; vale per- tanto la pena chiedersi se l’effetto complessivo non sia altrettanto artificiale di quello di un parlato filmico epurato dalle cosiddette “scelte estreme”. La giovane regista decide di far parlare poco i personaggi e quando questi par- lano lo fanno utilizzando una varietà fortemente marcata.

Questa osservazione ci permette di fare una considerazione importante riguardo la didattica del russo attraverso un film come quello qui considera- to. L’abbondanza di talune forme colloquiali e gergali può costituire infatti per gli studenti con un livello avanzato di conoscenza del russo un ottimo esercizio d’esposizione all’uso dei diversi registri linguistici, alla violazione della “norma” per ottenere determinati effetti comunicativi, e a quei feno- meni che hanno trasformato la *linguocultura* russa negli ultimi decenni, il tutto in uno specifico contesto che imita la conversazione reale quotidiana19. Se consideriamo inoltre che la parte dialogata è considerevole anche nel testo letterario russo contemporaneo, l’analisi delle battute di un film come quello qui presentato, effettuata di pari passo all’analisi dei segni iconici e degli elementi paralinguistici che caratterizzano solo il testo filmico, può rivelarsi un ottimo strumento propedeutico alla traduzione del testo lettera- rio contemporaneo privo invece di tutti quegli stessi elementi che aiutano a comprendere e interpretare il messaggio, ma ricchissimo di parti dialogate. Ma sarà questo argomento da sviluppare in un lavoro a parte.

Infine, benché, la nostra analisi si sia concentrata sul testo di partenza, non possiamo in fase conclusiva non osservare l’appiattimento e la neutraliz- zazione che caratterizzano i sottotitoli, oltre a una scelta dei traducenti colti all’interno di un repertorio molto più limitato rispetto a quello di partenza, come per esempio nel caso della ripetizone di *fico* per *прикольный* e *круто.* Dall’eliminazione di parole chiave all’interno dei sottotitoli, senza che sia stata adottata alcuna strategia di compensazione morfosintattica, scaturisce un netto contrasto tra ciò che lo spettatore legge e il codice visivo. Leggendo

19 Si veda l’interessante lavoro di Rodríguez Martín, Moreno Jaén (2009) che per l’inglese compara la frequenza di elementi chiave della conversazione in un corpus di dieci film e in uno del parlato (British National Corpus), giungendo a conclusioni riguardo l’autenticità del parlato filmico e la sua validità nella didattica come esempio di input autentico.

i sottotitoli del parlato di Saša verrebbe infatti da pensare a una collegia- le modello, piuttosto che alla ragazzina provocante entrata pienamente nei panni della figlia ribelle.

Di sicuro la lingua è un sistema che si “autopurifica” e il superfluo, come afferma Zemskaja (2004: 532), scomparirà da sé, nella speranza tuttavia che censura e autocensura non tornino a fare la parte del leone e determinare il futuro corso degli eventi.

## Bibliografia

Danilkin, L. (2010), *Kludž. Kak literatura nulevych stala tem, čem ne dolžna byla stat’ ni pri kakich obstojatel’stvach*, in <http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2010/1/> des11.html#\_ftn1 (ultima consultazione: 21/04/2016).

Denissova, G. (2012), *Na izlome vekov. Russkij jazyk v zerkale sovremennoj prozy*, Azbukovnik, Moskva.

Fedotova, I.P. (2014), *Kategorija informativnosti kinodialoga*, in Gorškova, V.E. (a cura di), *Kinodialog. Obraz-smysl. Perevod*, Irkutsk, pp. 41-114.

Forchini, P. (2012), *Movie Language Revisited. Evidence from Multi-Dimensional Analysis and Corpora*, Peter Lang, Bern.

Formentelli, M. (2014), *Vocatives galore in audiovisual dialogue. Evidence from a corpus of American and British films*, in «English Text Contruction», VII, 1, pp. 53-83.

Freddi, M. e Pavesi, M. (2009, a cura di), *Analysing Audiovisual Dialogue: Linguis- tic and Translation Insights*, Clueb, Bologna.

Ghia, E. (2014), *“That is the Question”: Direct Interrogatives in English Film Dia- logue and Dubbed Italian,* in Pavesi, M. *et al.* (eds), *The Languages of Dubbing*, Peter Lang, Bern, pp. 57-88.

Gorškova, V.E. (2014), *Specifika kinodialoga*, in Gorškova, V.E. (a cura di), *Kino- dialog. Obraz-smysl. Perevod*, Irkutsk, pp. 40-80.

Kasatkin, L. *et al.* (1995), *Il russo*, La nuova Italia, Firenze.

Kovalova, A. (2010), *Cinema russo e letteratura*, in Spagnoletti, G. (a cura di) con la collaborazione di Marcucci, G. (*et al.*), *Cinema russo contemporaneo*, Marsilio, Venezia, pp. 142-153.

Krongauz, M. (2009), *Russkij jazyk na grani nervnogo zryva,* Znak, Moskva.

Id. (2015), *Slovo za slovo. O jazyke i ne tol’ko*, Izdatel’skij dom DELO, Moskva.

Krysin, L. (2003), *Problema social’noj i funkcional’noj differenciacii jazyka v sovre- mennom russkom lingvistike;*in ID. (a cura di), *Sovremennyj russkij jazyk. So- cial’naja i funkcional’naja differenciacija*, Jazyki slavjanskoj kul’tury, Moskva, pp. 11-77.

Levontina, I. (2016), *O čem reč’*, Ast, Moskva.

Lotman, Ju. (1998) [1° ed. 1973], *Semiotika kino i problemy kinoestetiki*, in Id., *Ob iskusstve*, Iskusstvo, Sankt Peterburg, pp. 287-372.

Marcucci, G. (2007), *Alcuni momenti del Festival dei Festival di S. Pietroburgo.*

*Nuovo cinema russo: černucha o svetlucha?,* in «Cineforum», 467, pp. 44-49.

Id. (2011), *Il dialogo filmico. Esempi di traduzione dall’italiano in russo. Tra pratica, teoria e didattica,* in «Slavia», 2, pp. 3-18.

Id. (2012), *La sottotitolazione dal russo in italiano: strategie di traduzione*, in Buffa- gni, C. e Garzelli, B. (a cura di), *Film translation from East to West: Dubbing, subtitling and didactic practice*, Peter Lang, Bern/Berlin, pp. 235-244.

Möller, O. (2010), *Aleksej Oktjabrinovi*č *Balabanov*. (Dizionario dei registi russi contemporanei a cura di Olaf Möller, Alena Shumakova, Barbara Wurm), in Spagnoletti, G. (a cura di) con la collaborazione di Marcucci, G. (*et al.*), *Cine- ma russo contemporaneo*, Marsilio, Venezia, pp. 225-227.

Nikolina, N. (2009), *Aktivnye processy v jazyke sovremennoj russkoj chudo*ž*estven- noj literatury*, Gnozis, Moskva.

Novikov, V. (2016), *Slovar’ modnych slov*: *Jazykovaja kartina sovremennosti*, Slovari XXI veka, Moskva.

Pavesi, M. (2005), *La traduzione filmica: Aspetti del parlato doppiato dall’inglese all’italiano*, Carocci, Roma.

Perego, E. (2005), *La traduzione audiovisiva*, Carocci, Roma.

Plachov, A. (2010), *Il fallimento del comunismo e la scomparsa della sua cultura cinematografica*, in Spagnoletti, G. (a cura di) con la collaborazione di Marcuc- ci, G. (*et al.*), *Cinema russo contemporaneo*, Marsilio, Venezia, pp. 84-98.

Plachova, E. (2010), *Le amazzoni russe*, in Spagnoletti, G. (a cura di) con la col- laborazione di Marcucci, G. (*et al.*), *Cinema russo contemporaneo*, Marsilio, Venezia, pp. 117-125.

Quaglio, P. (2009), *Television Dialogue: The Sitcom* Friends *vs. Natural Conversa- tion*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia.

Razbežkina, M. (2010), *46° Mostra Internazionale del Cinema Nuovo – Cinema russo*, in <http://www.cinecriticaweb.it/panoramiche/46a-mostra-internazio-> nale-del-cinema-nuovo-cinema-russo, (ultima consultazione: 21/04/2016).

Rodríguez Martín, M.E. e Moreno Jaén, M. (2009), T*eaching Conversation through Films: A Comparaison of Conversational Features and Collocation ins in the BNC and a Micro-Corpusof Movies*, in «The International Journal of Learning», XVI, 7, pp. 445-458.

Romanenko, A. (2007), *Osobennosti sovremennoj slovesnoj kul’tury*, in Zemskaja,

E. e Kalenčuk, M. (a cura di), *Jazyk v div*ž*enii: k 70-letiju L.P. Krysina*, Jazyki slavjanskoj kul’tury, Moskva, pp. 506-519.

Rossi, F. (1999), *Le parole dello schermo. Analisi linguistica del parlato di sei film dal 1948 al 1957*, Bulzoni, Roma.

Id. (2002), *Il dialogo nel parlato filmico*, in Bazzanella, C. (a cura di), *Sul dialogo.*

*Contesti e forme di interiezione verbale*, Guerini, Milano, pp. 161-175.

Sabatini, F. (1990), *“Italiani regionali” e “Italiano dell’uso medio”*, in (a cura di) Cortelazzo, M. e Mioni, A., *Atti del XVIII Congresso internazionale di studi*. Padova-Vicenza, 14-16 settembre 1984, Bulzoni, Roma, pp. 75-78.

Salmon, L. (2012) [1° ed. 2008], *Parte seconda*, in Salmon, L. e Mariani, M. (a cura di), *Bilinguismo e tradizionalismo: Dalla neurolinguistica alla didattica delle lingue*, FrancoAngeli, Milano, pp. 77-188.

Taylor, C. (1999), *Look who’s talking. An analysis of film dialogue as a variety of spoken discourse*, in Lombardo, L. *et al.* (a cura di), *Massed Medias: Linguistic tools for interpreting media discourse*, LED, Milano, pp. 247-278.

Id. (2009), *“I Knew He’d Say That!” A Consideration of the Predictability of Lan- guage Use in Film*, in Zybatow, L. (a cura di), *Translation: Neue Entwicklungen in Theorie und Praxis*, Peter Lang, Bern/Berlin, pp. 173-187.

Zemskaja, E.A. (2004), *Jazyk kak dejatel’nost’*, Jazyki slavjanskoj kul’tury, Moskva.

## Film citati

*Brat*, A. Balabanov, 1997.

*Nočnoj dozor*, T. Bekmambetov, 2004.

*Piter Fm*, O. Byčkova, 2006.

*Bumer*, P. Buslov, 2003.

*Prostye vešči*, A. Popogrebskij, 2007.

*Do svidanija mama*, S. Proskurina, 2014.

*Odnaždy v provincii*, K. Šagalova, 2008.

*Kak menja zovut*, N. Sajfullaeva, 2014. *Izobražaja žertvu*, K. Serebrennikov, 2006. *Nežnyj vozrast*, S. Solov’ev, 2000.

*Putešestvie s domašnimi životnymi*, V. Storoževa, 2007.

*Zerkalo*, A. Tarkovskij, 1975.

*Vozvraščenie*, A. Zvjagincev, 2003.

Edizioni ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa info@edizioniets.com - [www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com/) Finito di stampare nel mese di dicembre 2016

**INTERLINGUISTICA**

Studi contrastivi tra Lingue e Culture

Collana del DADR

Dipartimento di Ateneo per la Didattica e la Ricerca

*in cooperazione con il*

centro CLASS dell’Università per Stranieri di Siena

*Direttori*

Claudia Buffagni e Beatrice Garzelli

1. Beatrice Garzelli and Michela Baldo (edited by), *Subtitling and Intercultural Communication. European Languages and beyond*, 2014, pp. 364.
2. Giulia Isabella Grosso, *Interazioni in italiano lingua franca sul luogo di lavoro: una prospettiva pragmatica*, 2015, pp. 190.
3. Patrizio Malloggi, *Die “untypischen Präpositionen”* bis *und* fin(o), 2016, pp. 128.
4. Elisa Ghia, Giulia Marcucci, Fiorella Di Stefano (a cura di), *Dallo schermo alla didattica di lingua e traduzione: otto lingue a confronto*, 2016, pp. 304.