



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Scienze del Linguaggio / Master in
Italienstudien

Double Degree con Goethe-Universität Frankfurt am Main

Curriculum: Linguistica per la sordità e disturbi del linguaggio (LM-39)

Tesi di Laurea

La sordità sul grande schermo

Analisi di film sonori e in lingue dei segni

Relatrice

Ch.Prof.ssa Lara Mantovan

Correlatrice dell'Ateneo partner:

Ch.Prof.ssa Cristina Giaimo Patronas

Laureanda

Giorgia Miotti

Matricola 860196

Anno Accademico

2020 / 2021

A Pramma

INDICE

Abstract in tedesco	5
Abstract in italiano	11
Introduzione	17

CAPITOLO 1 – IL LINGUAGGIO UNIVERSALE DEL CINEMA MUTO

1.1 Cenni storici.....	22
1.2 Il gesto cinematografico.....	26
1.3 Il gesto e il segno.....	30
1.4 Vedere il cinema: una questione di sguardi.....	37

CAPITOLO 2 – IL RUOLO EDUCATIVO DEL CINEMA

2.1 L'atto educativo nel cinema.....	45
2.2 Sensibilizzare alla Sordità.....	50
2.2.1 Ritrovare l'identità Sorda.....	60

CAPITOLO 3 – LO SPAZIO DEI SEGNI

3.1 Lo spazio segnico.....	69
3.2 L'inquadratura cinematografica.....	82
3.3 Lo spazio segnico nell'inquadratura.....	87
3.4 La lingua dei segni sullo schermo: la prospettiva del regista sordo Bottari.....	90
3.4.1 Dietro le quinte.....	98

CAPITOLO 4 – ANALISI FILMICA

4.1 Dentro e fuori la cinepresa.....	101
4.2 Dal segno alla parola scritta.....	110

4.2.1 La didascalia segnata.....	114
4.3 Dare la parola ai sordi.....	118
4.4 Un caso particolare: <i>The Tribe</i> (2014).....	124
4.5 Il cinema accessibile e inclusivo.....	130
Conclusioni.....	138
Appendice.....	142
Bibliografia.....	146
Sitografia.....	149
Filmografia.....	149
Ringraziamenti.....	151

Abstract in tedesco

Im Laufe der Kinogeschichte war das Jahr 1927 ein wichtiger Wendepunkt, weil es den Anfang vom Tonfilm darstellt. Vorher waren die Filme stumm, d.h. ohne Sprachdialog. Das einzige Tonelement war die Musik, die von einem Solisten oder von einem kleinen Orchester gespielt wurde. Wörter und Dialoge waren durch die Mimik und die Gestik der Schauspieler ersetzt. Dieses Zeitalter wurde von der amerikanischen Gehörlosengemeinschaft als eine goldene Zeit betrachtet, weil sowohl gehörlose Leute als auch Hörende zusammen im selben Saal einen Film ohne Benachteiligung schauen konnten. Auf der Leinwand erschienen auch gehörlose Schauspieler, deren natürliches visuelles Spielen sich vollkommen mit dem Kino Stil des Stummfilmes vereinigte. Ein Beispiel dafür sind Charlie Chaplins Filme, an denen sein gehörloser Kollege und Freund Redmond Granville Anteil hatte, wie man in *A Dog's Life* (1928) sehen kann. In diesen Filmen sieht das Publikum zum ersten Mal die amerikanische Gebärdensprache (ASL) auf der Leinwand. Obwohl Gebärden und Gesten einige Gemeinsamkeiten haben, haben nur die Gebärden eine innere Sprachstruktur, die aus Phonologie, Morphologie, Syntax und semantischer und pragmatischer Bedeutung besteht. Das macht Gebärdensprachen zu echten Sprachen. Mit *The Jazz Singer* von Alan Crosland fing 1927 das Zeitalter des Tonfilms an. Dadurch änderte sich das Gleichgewicht zwischen hörender und gehörloser Welt vollkommen; es kam zu einer Spaltung. Die Begeisterung für den Ton, die Einführung von gesprochenen Dialogen und Musik schlossen die gehörlose Minderheit aus, da sie keinen

Zugang mehr zu einem vollständigen Verständnis der Filme hatten. Außerdem durften gehörlose Schauspieler nicht mehr in Filmen mitspielen; selbst wenn in Drehbüchern eine gehörlose Figur vorkam, engagierte der Regisseur oft einen hörenden Schauspieler, der vorgeben musste, gehörlos zu sein. Aus schauspielerischer Sicht verfiel der hörende Künstler in einen stereotypisierten Stil, der sich durch eine starre Mimik und unnatürliche Körperbewegungen sowie eine falsche Verwendung der Gebärdensprache auszeichnete. Als Konsequenz daraus entwickelten sich die Produktionen der Gehörlosengemeinschaft eigenständig, fanden aber keinen Eingang in die großen Vertriebskanäle. Erst als 1986 der Film *Children of a Lesser God* unter der Regie von Randa Haines in die Kinos kam, verkleinerte sich die Kluft zwischen der Welt der Hörenden und der Welt der Gehörlosen. Die gehörlose Schauspielerin Marlee Matlin erschien am Set als Protagonistin und sie gewann einen Oscar als beste Schauspielerin. Diese Anerkennung ist beispiellos in der Geschichte der Gehörlosengemeinschaft und führte zu immer häufigeren Kooperationen mit gehörlosen Schauspielern. In den letzten Jahrzehnten ist die Liste der Filme, die sich mit dem Thema der Gehörlosigkeit befassen und in denen echte gehörlose Schauspieler beteiligt sind, gewachsen. Dank der auf der Leinwand erzählten Geschichten kann das hörende Publikum mit der Komplexität des Themas Gehörlosigkeit in Berührung kommen und die Vorurteile aus dem Weg räumen. Auf diese Weise wird die erzieherische Kraft des Kinos deutlich. Was die Filmsprache betrifft, so müssen die Elemente, aus denen ihre Grammatik besteht, andere Formeln finden, wenn gehörlose Schauspieler, Regisseure oder Zuschauer am

Film beteiligt sind, angefangen beim Hauptsyntagma, d.h. der Einstellung. Man definiert diese als der Teil des Raums, der von der Kamera für eine bestimmte Zeitspanne erfasst wird. Indem der Regisseur das Bild aus seinem natürlichen Kontext herauslöst, kann er die Aufmerksamkeit auf das Detail lenken und ihm eine präzise Bedeutung verleihen. Die Einstellung kann verschiedene Blickwinkel haben und die Subjekte können in verschiedenen Proportionen aufgenommen werden. Wenn man einen Film mit gehörlosen Schauspielern dreht, ist es aber wichtig, eine grundlegende Gemeinsamkeit der Gebärdensprachen zu beachten, d.h. den Gebärdenraum. Dabei handelt es sich um einen präzisen dreidimensionalen Raum, der sich vertikal von der Gürtellinie bis zum Kopf erstreckt; horizontal wird er von den Ellbogen begrenzt und in der Sagittalebene umfasst er den Rumpf der gebärdenden Person und den Raum ihm gegenüber, der auch neutraler Gebärdenraum genannt wird. Der Gebärdenraum sollte jedoch nicht als bloßer Rahmen betrachtet werden, innerhalb dessen die Gebärden gebildet werden; er ist selbst mit sprachlicher Bedeutung ausgestattet: seine Artikulationspunkte sind eng mit einer präzisen sprachlichen und semantischen Bedeutung verbunden. Es ist daher unerlässlich, diesen Raum zu respektieren, wenn man beabsichtigt, eine gebärdende Person zu filmen, denn sonst ist es unmöglich, die Aussage vollständig zu verstehen, oder es besteht die Gefahr, dass man ihre Bedeutung überhaupt nicht wahrnimmt. Um die Analyse der Interaktion zwischen Kamerabewegung und klarer Sichtbarkeit der Gebärde und allgemein der technischen Mittel, die in Filmen in Gebärdensprache verwendet werden, zu vertiefen, wollte ich Antonio Bottari, einen

zeitgenössischen gehörlosen Regisseur, in meine Forschung miteinbeziehen. Zu diesem Zweck habe ich ein Interview aus der Ferne und im asynchronen Modus durchgeführt, was ich nun näher beschreiben werde. Ich habe die Fragen vorher schriftlich vorbereitet, sie in Glossen transkribiert und sie schließlich in LIS übersetzt. Ich habe mehrere Videos aufgenommen, die jeweils den behandelten Themen entsprachen: die Besonderheiten der Schauspielerei für einen gehörlosen Schauspieler, die möglichen Einstellungen, die Vorbereitung des Sets und seiner Beleuchtung, die Ausarbeitung des Drehbuchs und des Skripts und die Frage der Zugänglichkeit. Ich habe ihm die verschiedenen Videos zusammen mit der Datei mit den schriftlichen Fragen per E-Mail zugeschickt. Der Regisseur lieferte die Antworten seinerseits mit Videos in LIS, und es war meine Aufgabe, seine Aussagen ins Italienische zu übersetzen. Meine Recherche hat ergeben, dass die Regeln der Kinosprache auch für Filme in Gebärdensprachen gelten. Dynamische Einstellungen und Montage sowie Licht- und Farbenspiele sind zulässig, sofern der Raum, in dem die gebärdende Person agiert, respektiert wird und somit der Gebärdendiskurs deutlich sichtbar ist. Während dies von gehörlosen Filmemachern immer rigoros eingehalten wird, ist dieser bei einigen hörenden Filmemachern nicht der Fall. Beispiele dafür sind der Film *Sound of Metal* (2019), in dem in bestimmten Szenen die Anwesenheit der Gebärden nicht berücksichtigt wird und die Hände der Schauspieler aus dem Bild geschnitten sind so wie in, *La Famille Bélier* (2014), in dem die Phonozentrik der Protagonistin die Kamera auf sich selbst lenkt, während andere Figuren gebärden. So wird ein wichtiger Teil des Gebärdendiskurses aus der Einstellung

herausgelassen und sein durch die Gebärde vermittelter Inhalt geht verloren. Diese Wahl des Regisseurs verdeutlicht das Konzept des Filmmachers, der die Gebärdensprachen den Lautsprachen unterordnet. Hinsichtlich der behandelten Themen zeigt die Analyse der verschiedenen Werke einen Unterschied zwischen den Filmen gehörloser und hörender Filmmacher. Obwohl es an Filmen mit pädagogischem oder sozialem Hintergrund nicht mangelt, scheint die Mehrheit der gehörlosen Filmmacher nicht den Drang zu haben, das Thema Gehörlosigkeit auf die Leinwand zu bringen. Man denke nur an *Maria* (2007), *Rosa* (2007), *Presenza oscura* (2010) oder *Incrocio fatale* (2010). Die Crews, die an diesen Filmen beteiligt sind, bestehen ausschließlich aus Gehörlosen und es werden sehr unterschiedliche Geschichten erzählt, die über die Notwendigkeit hinausgehen, die Beziehung zwischen Gehörlosen und der hörenden Gesellschaft zu inszenieren. Des Weiteren wird auch nicht beabsichtigt, die verschiedenen Aspekte der Gehörlosenkultur und der Gebärdensprachen zu beleuchten. Es sind Werke, die ihre Autonomie behaupten, indem sie sich von der Bedingung der Notwendigkeit entfernen. Die Tendenz, die Gefühle des Zuschauers zu berühren, scheint hingegen die Absicht hörender Filmmacher zu sein, wenn sie sich mit dem thematischen Kern der Gehörlosigkeit befassen. Diese Filme enthalten zwar interessante Denkanstöße und lehrreiche Informationen, sind aber auch darauf ausgerichtet, sentimentale, emotional berührende Geschichten zu erzählen. Das Bewusstsein für die Dimensionen, in denen Menschen leben, die nicht hören können, wird durch eine "schöne Geschichte" geweckt, die jedoch kaum eine reale

Entsprechung im Alltag findet. Dies ist der Fall bei *Children of a Lesser God* (1986), *Stille Liebe* (2001), *Sound of Metal* (2019) oder *CODA* (2021), um nur einige Beispiele zu nennen. Die Zugänglichkeit der in Gebärden- oder Lautsprache vermittelten Inhalte für nicht gebärdende Personen bzw. gehörlose Zuschauer wird immer durch Beschriftungen und Untertitel ermöglicht. Ersteres, geschrieben oder dank der Figur eines Gebärdensprechers in LIS übertragen, fungiert als Vermittler zwischen dem Zuschauer und dem erzählerischen Kontinuum, indem es Raum-Zeit-Bezüge herstellt oder nützliche Details zum Verständnis der Ereignisse liefert. Die Untertitel hingegen übersetzen die Dialoge, allerdings auf die Gefahr hin, dass die getreue Umsetzung der Äußerung beeinträchtigt wird. Die begrenzte Verweildauer der Untertitel auf dem Bildschirm und die unterschiedlichen Lesefähigkeiten des gehörlosen Publikums sind Faktoren, die den optimalen Genuss des Filmprodukts gefährden. Der Film *The Tribe* (2014) verdient eine gesonderte Betrachtung, da er ausschließlich mit gehörlosen Schauspielern besetzt ist, und in dem die einzig erlaubte Sprache die ukrainische Gebärdensprache ist. Das Publikum, das sich den Film ansieht - vor allem, wenn es keine gebärdenden Ukrainer sind -, sitzt unter denselben Bedingungen vor der großen Leinwand. Weder die Untertitel noch die Sichtbarkeit der Gebärden garantieren eine klare Kommunikation, aber die emotionale Kraft der Bilder und die Sequenzen, in denen sie organisiert sind, berühren den Zuschauer einfühlsam und beziehen ihn in die Geschichte mit ein.

Abstract in italiano

Nella storia del cinema il 1927 è considerato un anno spartiacque. Prima di tale data, il cinema era muto: l'unico elemento sonoro talvolta presente nei film era la musica suonata dal vivo in sala da musicisti solisti o da una piccola orchestra. I dialoghi e l'uso della parola erano invece sostituiti dalla teatrale mimica degli attori, dai loro gesti e dalle espressioni facciali. L'epoca del cinema muto viene considerato dalla comunità sorda americana come l'*epoca d'oro* perché rappresenta l'unico periodo in cui spettatori sordi e udenti erano seduti nella stessa sala e condividevano insieme lo stesso spettacolo, senza alcuna discriminazione. Anche sul set i registi contemplavano la partecipazione di attori sordi, la cui recitazione visiva naturale si sposava perfettamente con lo stile cinematografico del tempo. Ne sono un esempio i film di Charlie Chaplin nei quali ha recitato il suo collega e amico sordo Redmond Granville. In queste occasioni la lingua dei segni americana (ASL) comincia a guadagnare maggiore visibilità, come accade ad esempio in *A Dog's Life* (1918). È importante precisare che se da un lato gesto e segno condividono alcune caratteristiche, solo il segno presenta una sua struttura interna linguistica composta da fonologia, morfologia, sintassi, significato semantico e pragmatico. Ciò rende le lingue dei segni vere e proprie lingue. Dopo il 1927, con *The Jazz Singer* diretto da Alan Crosland, si è aperta l'epoca del cinema sonoro e l'equilibrio tra mondo udente e sordo si spezzò inevitabilmente. L'entusiasmo per il suono, l'introduzione di dialoghi parlati e brani musicali escludevano la minoranza sorda che non aveva più accesso alla completa comprensione delle pellicole. D'altro

canto, nemmeno agli attori sordi veniva più permesso di recitare nei film, anzi, anche quando le sceneggiature prevedevano la presenza di un personaggio sordo, spesso il regista ingaggiava un attore udente che doveva fingere di essere sordo. Da un punto di vista recitativo l'artista udente ricadeva in soluzioni stereotipate caratterizzate da rigide espressioni facciali e movimenti del corpo innaturali, oltre ad un uso scorretto della lingua dei segni. Parallelamente si svilupparono autonomamente le produzioni della comunità sorda che non entrarono però nei grandi circuiti di distribuzione. Solo nel 1986, con la proiezione nelle grandi sale del film *Figli di un dio minore* (*Children of a Lesser God*), diretto da Randa Haines, la distanza che separava il mondo udente da quello sordo si è assottigliata. Appare infatti nel set, come protagonista, l'attrice sorda Marlee Matlin, premiata con un Oscar come migliore attrice. Riconoscimento questo che non ha precedenti nella storia cinematografica dei sordi e che ha aperto le porte a collaborazioni via via più frequenti con attori sordi. Nell'ultimo decennio l'elenco dei film che trattano il tema della sordità e che ingaggiano attori realmente sordi si è esteso. Grazie alle storie narrate sul grande schermo, il pubblico udente può entrare in contatto con la complessità relativa alla questione della sordità e scardinarne i pregiudizi. Si realizza così il potere formativo-educativo del cinema.

Sul fronte del linguaggio cinematografico, gli elementi che ne costituiscono la grammatica, devono trovare diverse formule quando il cinema prevede attori, registi o spettatori sordi, fin dal principale sintagma: l'inquadratura.

Essa viene definita come quella porzione di spazio incorniciata dalla cinepresa per un certo periodo di tempo.

Isolando l'immagine dal suo contesto naturale il regista può convogliare l'attenzione sul particolare, connotandolo di un significato ben preciso. L'inquadratura può avere differenti *angolature*, e i soggetti possono essere ripresi in diverse proporzioni. Quando si intende girare un film con attori sordi è però importante tenere presente una caratteristica fondamentale che accomuna le lingue dei segni: lo spazio segnico. Si tratta di un'area tridimensionale ben precisa che generalmente si estende verticalmente dalla linea della vita alla testa; orizzontalmente è delimitata dai gomiti e sul piano sagittale comprende il busto del segnante e l'area immediatamente a lui antistante, detta anche *spazio neutro*. Non deve essere tuttavia considerato come una semplice cornice all'interno della quale si susseguono una serie di segni; esso stesso, infatti, è dotato di significato linguistico: i suoi punti di articolazione sono strettamente correlati a un significato linguistico e semantico preciso. È fondamentale quindi rispettare questo spazio quando si intende registrare o filmare sullo schermo un segnante, pena l'impossibilità di comprendere appieno l'enunciato o il rischio di non percepirne completamente il senso. Per approfondire l'analisi sull'interazione tra movimento cinematografico e visibilità del segno e in generale sugli espedienti tecnici utilizzati nei film girati in lingue dei segni ho voluto coinvolgere nella mia ricerca Antonio Bottari, regista sordo contemporaneo. A tal fine ho realizzato un'intervista da remoto e in modalità asincrona. Ho precedentemente preparato per iscritto le domande, le ho trascritte in glosse e, infine, le ho tradotte in LIS. Ho registrato successivamente molteplici video corrispondenti, ciascuno, agli argomenti trattati: la specificità della recitazione di un attore sordo, le varie tipologie di inquadratura, l'allestimento

del set e la sua illuminazione, la redazione di sceneggiatura e copione e la questione dell'accessibilità. Infine, ho inviato via mail i vari video corredati al file delle domande scritte. Il regista, a sua volta, ha fornito le risposte con dei video in LIS ed è stata mia cura tradurre la sua testimonianza in italiano. Ne emerge che anche per i film girati in lingue dei segni valgono le regole del linguaggio cinematografico per cui sono contemplati la dinamicità delle inquadrature e del montaggio e giochi di luci e colori a patto che, come prima affermato, lo spazio in cui agisce il segnato sia rispettato e che dunque il discorso segnico sia visibile in maniera chiara. Se questo patto è sempre rigorosamente rispettato dai registi sordi, non è possibile dire lo stesso per alcuni registi udenti. Ne sono un esempio il film *Sound of Metal* (2019), in cui certe scene non considerano la presenza del segnato e tagliano dal quadro le mani degli attori, e *La famiglia Bélier* (2014) dove la fonocentricità della protagonista attira su di sé la cinepresa mentre altri personaggi stanno segnando. Si lascia così fuori dal quadro un'importante parte del discorso segnico e se ne perde il contenuto veicolato manualmente. Tale scelta registica traduce la concezione del cineasta nel considerare le lingue dei segni subordinate a quelle vocali. Sul fronte degli argomenti trattati, dall'analisi delle varie opere emerge una netta differenza tra i film realizzati da registi sordi e quelli girati da registi udenti. Seppur non manchino esempi di film a sfondo educativo o di denuncia sociale, la maggior parte dei cineasti sordi non sembra avere l'urgenza di proiettare sul grande schermo il tema della sordità. Basti pensare a *Maria* (2007), *Rosa* (2007), *Presenza oscura* (2010) o *Incrocio fatale* (2010): la troupe coinvolta in tali opere è composta esclusivamente da sordi e si narrano vicende tra

loro molto diverse che esulano dal bisogno di mettere in scena la relazione soggetto sordo-società udente né intendono esaltare i diversi aspetti della cultura sorda e delle lingue dei segni. Sono opere che affermano la loro autonomia sfilandosi dalla condizione di necessità. La tendenza a far vibrare le corde emotive dello spettatore, invece, sembra essere l'intento dei registi udenti quando trattano il nucleo tematico della sordità. Seppur inglobando al loro interno interessanti spunti di riflessione e di insegnamento, tali film sono ideati al fine di creare storie sentimentali, emotivamente toccati. La sensibilizzazione alla dimensione abitata da chi non sente avviene grazie a una 'bella storia' che tuttavia trova difficilmente un reale riscontro nella vita quotidiana. È il caso di *Figli di un dio minore* (1986), *Stille Liebe* (2001), *Sound of Metal* (2019) o *CODA* (2021), solo per citare qualche esempio. L'accessibilità dei contenuti veicolati in lingua segnica o vocale rispettivamente a persone non segnanti e al pubblico sordo è resa sempre possibile grazie all'intervento della didascalia e dei sottotitoli. La prima, scritta o trasposta in LIS grazie alla figura di un segnante, funge da mediatrice tra lo spettatore e il *continuum* narrativo, istituendone i riferimenti spazio-temporali o fornendo utili dettagli per la comprensione degli eventi. I sottotitoli, dal loro canto, traducono i dialoghi, rischiando però di compromettere la fedele trasposizione dell'enunciato. Il tempo limitato di permanenza dei sottotitoli sullo schermo e le differenti abilità di lettura da parte del pubblico sordo sono fattori che minacciano l'ottimale fruizione del prodotto filmico.

Una riflessione a parte merita *The Tribe* (2014) il cui cast è composto da soli attori sordi e l'unica lingua ammessa è quella dei segni ucraina. Il pubblico che assiste al film, tanto

più se non è segnante ucraino, è posto davanti al grande schermo alle medesime condizioni. Né sottotitoli né la visibilità del segnato garantiscono una chiara comunicazione ma la forza emotiva che trasmettono le immagini e le sequenze in cui esse sono organizzate colpiscono empaticamente lo spettatore e lo coinvolgono nella vicenda.

Introduzione

Negli ultimi decenni il panorama cinematografico si è arricchito di nuove produzioni, in forma di corto e lungometraggi, ove emergono come protagonisti attori sordi o tematiche legate alla sordità. A partire dall'avvento del cinema sonoro, la produzione cinematografica vanta come unico successo in tale ambito *Figli di un dio minore* (1986) in cui Marlee Matlin riveste il ruolo di personaggio principale ed è la prima attrice sorda a vincere l'Oscar come protagonista. Altri tentativi hanno visto per lo più registi ingaggiare attori udenti nei panni di personaggi sordi, scelta che distorce la rappresentazione della sordità e con essa la diffusione delle lingue dei segni. Dopo anni di silenzio, si percepisce, solo recentemente, un risvegliato interesse a livello internazionale nei confronti di tematiche attente al mondo sordo e dei suoi abitanti, nel rispetto della loro identità, storia, cultura e lingua. Inscritta all'interno di tale cornice, la mia indagine si ripropone pertanto di analizzare come la sordità venga introdotta in alcune delle maggiori opere cinematografiche destinate a un pubblico prevalentemente udente. Allo stesso tempo ho condotto una disamina di opere che, ad oggi, non sono ancora entrate nei grandi circuiti di distribuzione, realizzate da registi sordi e che ammettono come uniche lingue quelle dei segni.

All'interno di queste considerazioni, ampio spazio sarà dedicato alla linguistica le cui fondamenta teoriche fungono da base per definire lo status di *lingua* per le lingue dei segni. Diversamente dal gesto e dalla pantomima, tali lingue si configurano come sistemi di codici che si realizzano e dispiegano entro la cornice dello spazio segnico.

La sordità sul grande schermo non si esaurisce come tema dei prodotti filmici, ma impone una nuova modalità di 'fare cinema'. Talvolta, in assoluto silenzio, linguaggio cinematografico, lingue dei segni e scrittura dialogano sulla pellicola originando inediti equilibri e sinergie.

La tesi si divide quindi in quattro capitoli: a partire da una panoramica sul cinema muto, si vedrà come esso rappresenta un collante tra il mondo sordo e udente grazie all'universalità del suo linguaggio, e come, al contrario, l'avvento del sonoro scinde indissolubilmente tale legame. Il secondo capitolo si propone di considerare il cinema come strumento educativo attraverso cui sensibilizzare il pubblico udente alla complessa questione della sordità e alla cultura sorda. Casetti (1994:7) afferma che il film

“per il fatto stesso di affacciarsi sullo schermo, ipotizza l'esistenza di qualcuno cui rivolgersi e insieme ne delinea i caratteri; presentandosi, si costruisce un interlocutore ideale a cui chiede collaborazione e disponibilità.”

La settima arte, mezzo di narrazione ma anche di educazione e comunicazione, si plasma a piacere del regista al fine di non raccontare solo una storia avvincente ma di trasmettere un messaggio in maniera efficace al pubblico per cui il film è ideato.

Nel terzo capitolo verrà messo in luce come inquadratura e spazio segnico interagiscono tra loro sullo schermo. In questa sede verrà presentata la testimonianza di un regista sordo italiano, Antonio Bottari, che delinearà i principali espedienti al fine di realizzare film nelle lingue dei segni, in LIS nel suo caso.

L'ultimo capitolo, infine, sarà invece dedicato all'analisi di alcuni film girati da registi sordi e udenti, mettendone a

confronto tecniche cinematografiche, evidenziandone analogie, differenze o, eventualmente, criticità. Tipologie di inquadrature, utilizzo del montaggio, della luce e della parola scritta vengono di volta in volta considerati e conducono la mia riflessione sul delicato tema dell'accessibilità e delle strategie che il cinema dispone per essere inclusivo.

CAPITOLO 1 - IL LINGUAGGIO UNIVERSALE DEL CINEMA MUTO

Fin dalle sue origini, il cinema ci offre la possibilità di accedere ad una dimensione sospesa, tra la realtà e il sogno. La pellicola si srotola sotto i nostri occhi, allontana il principio di realtà e, per la durata del film, ci porta lontano dal nostro vivere quotidiano, ovunque, nel tempo e nello spazio. Il cinema, governato da una serie di norme, istituisce una dimensione fittizia in cui l'attore, attraverso la sua arte mimica, si spoglia della sua personalità e per un po' gioca a credere e a far credere di essere altro da sé. Dal canto suo, attraverso la visione, lo spettatore accetta di prendere parte al gioco di finzione e, facendo "come se", scivola nella dimensione dell'illusione (*in-lusio* indica proprio l'entrata in gioco). Nel film, pertanto, tutto concorre ad affascinare lo spettatore evitando che uno sbaglio lo porti a rifiutare l'illusione.

Durante l'epoca del cinema muto, come vedremo, gesto e visione suggellano il patto tra cinema e il pubblico di massa che, sordo o udente, può fruire dello spettacolo. L'avvento del sonoro infrange le regole del gioco, ne introduce altre e, così facendo, tradisce il patto con il pubblico sordo che viene estromesso dalla possibilità di immergersi nella comprensione del film. Se prima l'universale intellegibilità del gesto rappresenta il ponte tra queste due realtà, con l'avvento del sonoro tale comunione si interrompe. Di qui la rivendicazione da parte della comunità sorda di una propria identità e l'esigenza più accesa di emergere come minoranza non solo linguistica ma anche culturale indipendente. Da questo momento si impone la distinzione tra gesto e segno. Differenza, questa, che verrà esplicitata

nel terzo paragrafo dove verranno messi in luce gli elementi che li accomunano o li contraddistinguono.

1.1 Cenni storici

La storia del cinema (Thompson, Bordwell 2014) descrive come momento di svolta il 1927: anno in cui appare per la prima volta sul grande schermo un film sonoro, *The Jazz Singer* diretto da Alan Crosland. Prima di tale data, infatti, i film non erano sonorizzati e per questo ci si riferisce a questa epoca come epoca del “cinema muto” che affonda le sue origini nel 1895, anno in cui viene proiettato il primo film dei fratelli Lumière *La Sortie des Usines Lumière*. L'unico elemento sonoro talvolta presente nei film delle origini era la musica che veniva suonata dal vivo in sala grazie alla presenza di musicisti solisti o di una piccola orchestra. Questi solitamente realizzavano la colonna sonora a fine proiezione o eseguivano brevi brani nei passaggi più salienti del film per coinvolgere emotivamente lo spettatore o farne comprendere meglio il messaggio. I dialoghi e l'uso della parola erano invece sostituiti dalla teatrale mimica degli attori, dai loro gesti e dalle espressioni facciali. Il cinema pertanto si configura, fin dalle sue origini, come arte della visione, spettacolo dello sguardo. Proprio l'epoca del cinema muto viene considerato dalla comunità sorda americana come l'*epoca d'oro* (Schumann 2004). Il fatto che le immagini fossero talvolta arricchite dall'accompagnamento musicale non contraddice tale considerazione, dal momento che ancora oggi i critici cinematografici riconoscono il valore del cinema sperimentale di fine XIX secolo proprio nel suo essere privo di suono. Non sorprende pertanto che questo sia stato l'unico periodo che ha visto spettatori sordi e udenti seduti

nella stessa sala per condividere insieme lo stesso spettacolo, senza alcuna discriminazione. I sordi, quindi, godevano di pari diritti e accessibilità rispetto all'*audience* udente, senza bisogno di interpreti, mezzi di assistenza comunicativi o elaborati sistemi sonori. Se da un lato quindi il sordo era ben inserito tra gli spettatori, altresì lo era il sordo che invece appariva sul grande schermo in veste di attore. Capitava talvolta che venivano prodotti film nel cui cast erano presenti attori sordi, come accadeva nelle opere di Charlie Chaplin, dove il suo amico e collega Redmond Granville ha preso parte a sette suoi film: *A Dog's Life* (1918), *Sunnyside* (1919), *A Day's Pleasure* (1919), *The Kid* (1921), *The Idle Class* (1921), *A Woman of Paris* (1923) e *City Lights* (1931). Proprio in queste occasioni anche la lingua dei segni americana (ASL) comincia a guadagnare maggiore visibilità. Se inizialmente essa non faceva parte del ventaglio di gesti, pantomime e movimenti del corpo che gli attori inscenavano per sopperire alla mancanza dell'audio, è proprio grazie alla presenza sul set di Redmond che invece Chaplin introduce, di tanto in tanto qualche segno. Si pensi, a titolo esemplificativo, al mediometraggio *A Dog's Life*, dove Chaplin segna PICCOLO e BAMBINO. L'uso del segno, oltre ad essere percepito dalla comunità sorda come un riconoscimento di una minoranza linguistica e un tentativo di integrare due mondi, sordo e udente, era anche visto come uno tra i tentativi di risposta contro quella tendenza educativa che in quegli anni stava dominando: l'oralismo. Tale metodo, entrato in pieno regime dopo il Congresso di Milano del 1880, escludeva e addirittura proibiva l'uso della lingua naturale per i sordi sia in contesti pubblici, sia in quelli privati, imponendo loro un'educazione basata sulla lettura

delle labbra e l'uso della voce (Caselli, Maragna, Volterra 2006). Già dal 1880, la Comunità sorda americana aveva tentato di emanciparsi da quella udente, rivendicando il suo diritto di esistenza come minoranza linguistica e culturale, fondando così la National Assosiation of the Deaf (NAD). Tale associazione, con l'obiettivo di diffondere la lingua dei segni e la vita della comunità sorda e grazie all'avvento tecnologico della cosiddetta *motion-picture*, ha investito fondi per raccogliere e filmare poesie, racconti, memorie in ASL. Ancora oggi questo materiale è conservato presso la Biblioteca del Congresso e all'Università Gallaudet.

Inoltre, proprio nel periodo di questa epoca d'oro, anche molti cineasti amatori hanno tentato di girare film d'intrattenimento in ASL, proponendo talvolta anche produzioni in cui tutti gli attori erano sordi. Pionieri di questa iniziativa sono stati James Spearing e Bertha Heustis, entrambi udenti, il cui progetto dal titolo *His Busy Hour* (1926), però, non è stato accolto in maniera entusiasmante. Questo perché la comunità sorda, forte della presenza di attori come Granville nel mondo cinematografico, non sentiva l'esigenza di una tale realizzazione.

Lo scenario cambia con l'avvento del cinema sonoro.

Da questo momento, infatti, l'onda dell'entusiasmo per il suono, l'introduzione di dialoghi parlati e brani musicali, il cui epicentro è rappresentato da Hollywood, travolge tutto il mondo. Ma se da un lato l'evoluzione tecnologica riscuote successo tra i più, dall'altro la minoranza sorda ne viene esclusa e anzi respinta. L'industria cinematografica rivoluziona la produzione dei lungometraggi che diventano accessibili al solo pubblico udente. D'altro canto, nemmeno agli attori sordi viene più permesso di recitare nei film, anzi, anche quando le sceneggiature prevedevano la presenza

di un personaggio sordo, spesso il regista ingaggiava un attore udente che doveva fingere di essere sordo. Ne è un esempio il film *Johnny Belinda* (1948) dove Jane Wyman interpreta una donna sorda. Da un punto di vista interpretativo l'artista ricade in soluzioni stereotipate caratterizzate da rigide espressioni facciali e movimenti del corpo innaturali, oltre ad un uso scorretto della lingua dei segni.

Nascono così ora le necessarie compagnie teatrali e attoriali sorde che, organizzandosi in maniera autonoma e indipendente, cominciano a creare la loro realtà: pellicole, spettacoli teatrali e programmi televisivi vengono realizzati interamente in lingua dei segni. Tra i più conosciuti registi di questo movimento si ricorda Ernest Marshall, il cui film più famoso, a sua detta, è *A Cake of Soap* (1963).

In questo periodo, seppur conosciuta da molti, l'ASL non era ancora una lingua dominata da tutte le persone sorde, motivo per cui in diverse produzioni è possibile notare che gli attori non usano la lingua dei segni pura, ma talvolta è mescolata all'inglese segnato o alla labializzazione.

Solo nel 1986, con la proiezione nelle grandi sale del film *Figli di un dio minore (Children of a Lesser God)*, diretto da Randa Haines, la distanza che separava il mondo udente da quello sordo si assottiglia. Appare infatti nel set l'attrice sorda Marlee Matlin nei panni di Sarah, una ragazza che lavora presso un istituto per sordi nel New England. Il suo debutto è stato premiato con un Oscar come migliore attrice, riconoscimento questo che non ha precedenti nella storia cinematografica dei sordi. *Children of a Lesser God* ha aperto le porte a collaborazioni via via più frequenti con attori sordi, nel segno di un tentativo di ripristinare una comunicazione con due realtà tanto diverse quanto

indissolubili e sensibilizzare all'integrazione, all'accessibilità e ai temi legati a sordità e cultura sorda.

1.2 Il gesto cinematografico

Il gesto è stato definito da Kendon (2015) come un'*azione visibile* quando usata durante un enunciato o come parte di esso durante una comunicazione interattiva. Esso, infatti, è parte integrante dell'interazione umana: accompagna generalmente un discorso, ne completa il messaggio dal punto di vista semantico e pragmatico e ne rinforza la carica emotiva se abbinato anche ad appropriate espressioni facciali, o mimica. Secondo Jousse (1979) il gesto umano, originato dal mimismo, non è metaforico, non rimanda cioè a significati diversi da quelli ad esso strettamente intrinseci. L'antropologo afferma che il gesto è "l'energia vitale che dà impulso all'Anthropos: *vita in gestu*." (1979: 48) In altre parole, l'individuo, grazie alla sua innata abilità di riprodurre ciò che lo circonda in forma gestuale, utilizza il gesto come espressione del suo istinto imitativo.

Proprio in virtù della stretta connessione che lega il *gioco umano* alla sua traduzione mimetica attraverso i gesti, Jousse scorge nel cinema il mezzo più prossimo alle modalità di riprodurre e comunicare il reale da parte dell'individuo. Riflettendo sulla particolarità imitativa del gesto umano, lo studioso sottolinea come il cinema sia capace di cogliere la vita nel suo farsi. I gesti si srotolano sulla pellicola e, immortalati dalla cinepresa, esprimono la loro capacità di far apparire le cose.

La parola *mimica* deriva dal greco *mimesis*, ovvero imitazione, o meglio, ri-produzione. Nell'accezione secondo Aristotele, questa riproduzione è strettamente legata al mondo teatrale in cui la *mimesis* consisteva nel

rappresentare la realtà in cui si è normalmente immersi. Così come avveniva nel teatro prima, nel cinema poi, il palco o il set sono lo spazio per una nuova *mise-en-scène* dove vengono rappresentati luoghi e figure della realtà tangibile. L'attore, dal suo canto, attraverso la recitazione, si presta a rappresentare *altro da sé*. Per farlo egli si spoglia della sua personalità o, come scrive Callois (1998: 87), "offre una sottrazione di sé" e mette in pratica un processo di mimetizzazione che lo stesso Callois descrive per gli insetti:

"per ottenere tale scopo l'animale deve perdere essenzialmente la sua individualità, cioè cancellare la sua sagoma, i suoi contorni e assimilarli ad uno sfondo (...) dal quale la sua figura spiccherebbe in assenza di tale adattamento. (...) Per dissimulare se stesso l'uomo non ha certo inventato apparecchiature e modalità di mimetizzazione migliori (...)." (Callois 1998: 77,87)

L'attore quindi si traveste, si adatta e si plasma a uno sfondo fittizio, indossa la maschera del personaggio e dà vita ai tratti caratteriali che lo definiscono. Come ci insegna Stanislavskij (1999), è necessario che l'attore si immedesima totalmente nel ruolo che deve recitare affinché risulti credibile. Nel vestire i panni del protagonista, l'artista accetta anche di mettere temporaneamente da parte il suo sentire quotidiano per lasciar emergere la vita emotiva e sentimentale che tocca e muove il suo personaggio. Va da sé che nella recitazione, sia essa teatrale o cinematografica, il corpo svolge un ruolo fondamentale e la mimica ne è una componente principale.

Nel cinema muto, la forza evocativa del gesto e della corporalità si intensifica, assurgendo la mimica all'arte di

esprimere idee ed emozioni attraverso la comunicazione non verbale, senza avvalersi della parola pronunciata.

Il gesto, spogliato della voce, della musica e dei rumori di sottofondo, costituisce il materiale estetico fondante del film. Sarebbe erroneo pensare che l'attore di teatro potesse trasportare, *sic et simpliciter*, la sua arte recitativa sul set: la bella voce, la perfetta dizione sono strumenti inutilizzabili dietro la lente d'ingrandimento della cinepresa. A cavallo del XIX e XX secolo, la grande sfida è quella di inventare *partiture di gesti* consone alla forma espressiva veicolata dal cinema, caratterizzata dalla riproduzione imitativa del movimento in uno spazio simile al reale ma privato di suono (Jandelli 2016).

A proposito del cinema muto Balàzs (1952: 40) scrive:

“non parlare non significa non aver nulla da dire. Coloro che non parlano possono traboccare di emozioni esprimibili solo attraverso forme e immagini, gesti e giochi di espressioni. (...) i gesti dell'*uomo visibile* non sono intesi a veicolare concetti che possono essere espressi in parole, ma esperienze interiori, emozioni non razionali che rimarrebbero ancora inesprese quando tutto quello che poteva essere detto è stato detto. (...) Ciò che appare sul viso e nelle espressioni facciali è un'esperienza spirituale che è resa immediatamente visibile senza l'intermediazione della parola.”

Nell'atto recitativo, durante le riprese del film muto, l'attore parla e muove la bocca come se ci fosse l'audio. Tuttavia, non scandisce le parole in maniera precisa né si preoccupa se la pronuncia non segue la perfetta dizione; questo perché nel cinema muto la parola non deve essere udita, ma vista. Il movimento labiale dell'attore serve a veicolare

non tanto un messaggio, quanto la sua emozione nella forma più pura e credibile. L'espressione facciale racchiude in sé tutte le sfumature emotive e, al loro variare, si plasma e si modifica in maniera fluida e continua. Per indicare tale processo, Balázs (1952: 65) conia il termine *microfisionomia*: nel cinema muto, molto più che nel cinema sonoro, il trucco, la mimica facciale, le sue modulazioni e il ritmo con cui l'attore oscilla da un'espressione all'altra determinano l'espressività della scena, il suo contenuto comunicativo e fanno immaginare allo spettatore anche ciò che non gli è possibile udire. Monologhi e dialoghi, sebbene talvolta accompagnati da brevi didascalie, sulla scena vengono resi da scambi di sguardi, espressioni facciali e gesti che fanno affiorare qualcosa di più profondo: il sentire dell'animo. Si pensi alle produzioni di Asta Nielsen, Lillian Gish, Charlie Chaplin, Buster Keaton o Rodolfo Valentino: oggi probabilmente considereremo la loro espressività teatrale quasi esagerata eppure, proprio grazie ad essa, la loro silente arte recitativa risulta incisiva.

Con il procedere degli anni lo stile recitativo cinematografico evolve nel segno della verosimiglianza. Si allontana così dalla pantomima burlesca o dal melodramma puro: le espressioni e movimenti del corpo che sorgono in concomitanza di una precisa emozione o pensiero devono sembrare più naturali, spontanei, veri.

Come Petitto (1987) ha evidenziato, è proprio dal gesto, dalla comunicazione non verbale che si sviluppa il linguaggio. L'intento comunicativo si esprime, sin da bambini, attraverso la spontanea gestualità ed espressività corporea e solo in un secondo momento il gesto si converte in parola, in suono o, nel caso delle lingue dei segni, in segno linguistico. La parola si astrae diventando quindi un

codice cifrato e ricodificato nel passaggio dal mittente all'interlocutore secondo precise convenzioni e regole grammaticali che regolano ogni lingua.

Il cinema muto delle origini si iscrive all'interno dei parametri che lo definiscono come linguaggio universalmente comprensibile composto da gesti ed espressioni facciali, valicando così ogni barriera linguistica e nazionale.

1.3 Il gesto e il segno

Dalla metà del XVIII secolo si sviluppa in Europa una fiorente letteratura relativa all'arte drammatica. Ne *Ideen zu einer Mimik (Lettere sulla mimica – 1785/1786)* Engel pubblica quarantaquattro lettere che eserciteranno una forte influenza sulla drammaturgia moderna. L'intento dell'opera era quello di stabilire le regole di uno specifico linguaggio dell'arte drammatica. Nella terza epistola, Engel sgrida la pretesa che il linguaggio mimico-gestuale potesse risultare intellegibile senza la parola: “me una siffatta arte deve non tanto rappresentare sensibilmente quanto piuttosto esprimere; meno che mai deve “parlare” da sé, quanto piuttosto accompagnare e sostenere la parola.” (Engel 2013: 360)

Il gesto, come precedentemente descritto, funge quindi da supporto visivo nella comunicazione verbale e non è pertanto ascrivibile a una classe linguistica. All'interno delle varie modalità di comunicazione visivo-gestuale, gli studi di McNeill (2000) e Kendon (1982) classificano la gesticolazione in senso ampio in più categorie. Tra queste quattro sono le principali: gli emblemi che, come il gesto OK realizzato con pollice e indice uniti a formare un cerchio, sono cristallizzati all'interno della cultura di appartenenza e

il loro significato è facilmente comprensibile, siano essi accompagnati da un discorso o meno; i gesti che possono essere rappresentativi o iconici, meno convenzionati e accompagnano il discorso; la pantomima che si avvicina al mimo, all'imitazione della realtà concreta riproducendone le forme e infine il segno linguistico usato nelle lingue dei segni.

Sebbene gesto e segno prevedano entrambi l'uso di una o due mani, l'accompagnamento di un'espressione facciale marcata e condividano alcune strategie simili per indicare, pronominalizzare ed esplicitare accordi spaziali e tra verbo-argomenti, essi non sono tra loro intercambiabili né sovrapponibili. Vorrei quindi soffermarmi su questa distinzione.

Rispetto al segno, infatti, il gesto non rientra nella categoria di *lingua*: nonostante la possibilità di giustapporre più gesti in successione, l'enunciato non risulta produttivo come accade invece con i segni. Questo perché il gesto in sé è solo rappresentativo e manca di una struttura linguistica interna o di una sintassi combinatoria che lo governa; non è quindi un sistema convenzionale.

Diverso è invece il caso per i segni. A partire dalle ricerche di Stokoe (1960), si è evidenziato come ciascun segno sia un elemento linguistico strutturato in sottounità discrete. Come per le lingue vocali, anche le lingue dei segni sono dotate di fonologia, morfologia, struttura sintattica, significato semantico e pragmatico. Ogni segno presenta e si distingue per quattro parametri fondamentali: configurazione, luogo, orientamento movimento ed è eventualmente accompagnato da componenti non manuali. Tale struttura non è altrettanto insita nel gesto che per questo non è producibile in isolamento: il suo significato

non è estraibile dal contesto discorsivo, ma è determinato e dipendente da esso.

Come suggeriscono McNeill (1992, 2000, 2005) e Kendon (1982), è comunque visibile un *continuum* tra gesto, pantomima, emblema e segno, tanto da poter talvolta assistere a un processo di grammaticalizzazione e lessicalizzazione di gesti ampiamente usati e condivisi dalla comunità segnante. McNeill in particolare afferma l'esistenza di più *continua*, ognuno relazionato a diverse proprietà: assenza o presenza di un discorso, proprietà linguistiche, convenzionalità e significato semantico.

Dalla ricerca si evince che le gesticolazioni la cui produzione implica la presenza obbligatoria di un discorso sono gesti e pantomima e sono dei simil-linguaggi, mentre per i segni, l'assenza del discorso è obbligatoria perché hanno essi stessi caratteristiche linguistiche proprie. Inoltre, mentre i segni sono ampiamente condivisi dai segnanti e quindi convenzionali, i gesti sono considerati idiosincratici e realizzati al momento, in base all'immaginazione del mittente, al contesto e al discorso che accompagnano¹. A seguire, dal punto di vista semantico, McNeill suddivide le gesticolazioni secondo due proprietà: globali/segmentate e sintetiche/analitiche. Per *globale* si intende che il significato di un gesto non può essere destrutturato in sotto-elementi indipendenti dotati di significato, ma la loro interpretazione dipende dall'intero discorso; con *segmentato*, al contrario, ci si riferisce al segno che è composto in più unità significative (fonemi e morfemi), combinate in una struttura gerarchica e governati

¹ Cfr. R. Pfau, M. Steinbach, B. Woll, *Sign Language - An International Handbook*, Berlino, 2012, Pag. 634 "Gesticulations in particular are considered to be idiosyncratic and formed anew at the moment of speaking, depending on the imagery, the context, and the accompanying linguistic properties of the speech."

da una regola sintattica. Infine, per *sintetico* si intende un gesto che ingloba al suo interno più significati e per *analitico* un gesto che ha come corrispondente un solo significato. Alla luce di queste definizioni, si considerano di conseguenza i gesti come globali e sintetici e i segni come segmentati e analitici, mentre la pantomima è globale ma analitica.

Per riassumere in maniera più schematica e chiara, riporto di seguito due tabelle tratte da McNeill (2000), e Pfau, Steinbach (2012) che riassumono i quattro *continua* e le loro caratteristiche.

2.2.1 Continuum I: relationship to speech

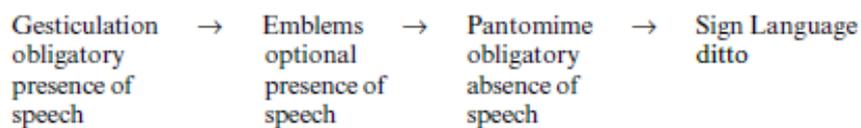


Figura 1: Continuum dal gesto al segno in base alla relazione al discorso. (Fonte: McNeill, 2000: 2)

Tab. 27.1: Continuum from gesture to sign in terms of linguistic properties, conventionalization, and semiotics

	Gesticulation (representational gestures)	→	Pantomime	→	Emblems	→	Sign Language
linguistic properties	–		–		some		+
conventionalization	–		–		+		+
semiotics	[+global] [+synthetic]		[+global] [+analytic]		[+segment] [+synthetic]		[+segment] [+analytic]

Figura 2: Continuum dal gesto al segno in base a proprietà linguistiche, convenzione e semiotica. (Fonte: Pfau, Steinbach, 2012: 634)

In conclusione, il segno che compone e caratterizza la lingua dei segni può avere tratti in comune con il gesto o la

pantomima ma ha uno status linguistico che altre gesticolazioni non possiedono.

Se è vero quindi che il cinema muto è universalmente comprensibile e accessibile, si apre la questione inversa, relativa, cioè, alla possibile comprensione dei film realizzati interamente in lingua dei segni da parte di un pubblico udente non segnante. Riflessione, questa, che per essere risolta impone, ancor prima, la definizione e la disamina delle specificità proprie di un film realizzato per un pubblico sordo.

Il cinema delle origini è realizzato intorno al gesto che per sua natura è espressivo-imitativo, ne consegue che tutte le volte che il linguaggio cinematografico impiega adotta sequenza di gesti, tali partiture avranno ampi margini di comprensione sia per lo spettatore sordo, sia per quello udente. Lo stesso non si può dire per il segno. Il suo essere per lo più unità linguistica simbolico-rappresentativa esclude dall'accessibilità il pubblico udente non segnante. Come vedremo in seguito, sarà il segno scritto, che al cinema prende la forma di didascalia o sottotitolo, ad aprire un varco per la fruizione più completa del senso del prodotto filmico.

Se da un lato è possibile riconoscere di tanto in tanto qualche segno, dall'altro il vasto ventaglio di lessemi non è altrettanto immediato alla comprensione. Considerando il rapporto tra significante e significato, tanto più esso è immediato, tanto più il segno è iconico e quindi riconoscibile a tutti. Al contrario, se questa relazione significante-significato è difficile da stabilire, ciò indica che i segni in questione sono arbitrari e la loro traduzione nella corrispondente lingua vocale è meno immediata. Seguendo questa logica, i segni si differenziano in trasparenti o iconici,

traslucidi e opachi. A titolo esemplificativo si considerino i seguenti segni in LIS: PALLA, GIRAFFA e ROSSO.



Figura 3: PALLA (Fonte: sito Spread the sign: <https://www.spreadthesign.com/it.it/search/>)



Figura 4: GIRAFFA
(Fonte: sito Spread the sign: <https://www.spreadthesign.com/it.it/search/>)



Figura 5: ROSSO
(Fonte: sito Spread the sign: <https://www.spreadthesign.com/it.it/search/>)

Mentre il primo è facilmente intuibile alla comprensione e per questo si colloca nella categoria dei segni trasparenti,

per gli ultimi due la relazione significante-significato non è così immediata. GIRAFFA è un segno traslucido poiché la relazione con il suo significato non è ricostruibile a priori.

“(…) non si capisce il significato di segni che non si conoscono; solo quando se ne conosce il significato, si può ricostruire, in alcuni casi con relativa facilità, il rapporto tra segno e referente” (Caselli, Maragna, Volterra 2006: 83).

Solo in un secondo momento è quindi possibile riconoscere l'origine iconica del segno GIRAFFA, ovvero il collo lungo. Infine, per quanto riguarda l'aggettivo ROSSO, esso non ha alcuna relazione con il suo significato, il che implica che si tratta di un segno altamente arbitrario.

Come evidenziato da Frishberg (1975), i segni mostrano la tendenza a variare diacronicamente da una rappresentazione iconica a una arbitraria, fattore questo che rende ancora più inaccessibile una qualche intuizione sul significato dei segni per chi non è a contatto con la lingua dei segni. A tal proposito, un esempio per la LIS è il segno SETTIMANA (Radutzky in Bertone, Cardinaletti 2007). Questo segno viene solitamente realizzato a due mani ed entrambe compiono un movimento simultaneo. La mano dominante assume la configurazione L, quella non dominante, invece, la configurazione 5 con dita estese e separate. Questa forma permette di individuare facilmente l'iconicità del segno: le dita indicano i sette giorni che compongono una settimana. Tuttavia, Radutzky ha osservato che una più recente realizzazione di SETTIMANA prevede un cambiamento fonologico della mano non dominante: essa assimila la configurazione L della mano dominante. Ne consegue una maggiore

simmetria e facilità di articolazione, ma allo stesso tempo il segno perde il suo tratto iconico.

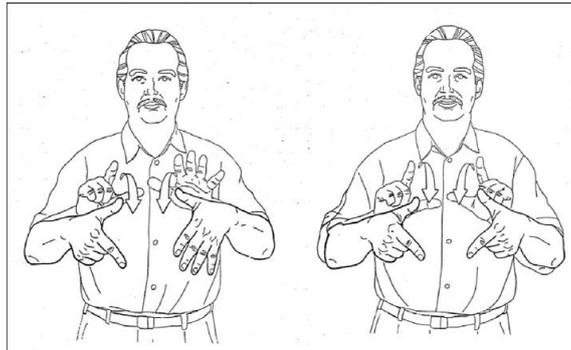


Immagine 6: Rappresentazione dell'evoluzione segno SETTIMANA dalla rappresentazione iconica (a sinistra) a quella arbitraria (a destra) (Fonte: Bertone, Cardinaletti 2007: 21)

1.4 Vedere il cinema: una questione di sguardi

Visione e gesto costituiscono gli elementi rappresentativi del cinema il quale, per essere fruito, fa da sempre appello a una sensibilità percettiva istituendo un rapporto diretto tra immagine e coscienza. In *Bonjour Cinéma* Epstein evoca il ricordo di un mattino quando, in un albergo con l'ascensore rotto, dovette scendere una grande scala a spirale, il cui vano era interamente rivestito di specchi. Scrive:

“Scendevo circondato di me stesso, di riflessi, di immagini dei miei gesti, di proiezioni cinematografiche. Ogni tornante mi sorprende da un'altra angolazione (...) ognuna di queste immagini non viveva che un istante, appena percepita, subito persa di vista, già altra. Solo la mia memoria ne fissava una tra le infinite altre e ne perdeva due su tre. E c'erano le immagini di immagini (...). Alcuni movimenti grazie a questa ripetizione si dividevano. Altri si moltiplicavano (...). L'effetto morale di un tale spettacolo è straordinario. Ogni percezione è una sorpresa sconcertante e oltraggiosa (...). Quei vetri

spettatori mi obbligavano a guardarmi con la loro indifferenza, la loro verità. Mi figuravo in una grande retina senza coscienza, senza morale e alta sette piani. Il cinematografo, più ancora che un gioco di specchi inclinati procura incontri inattesi con se stessi.”
(Grignaffini 1989: 186-187)

Ciò accade perché al cinema l'emozione si concentra nella vista, il corpo si fa solo sguardo, ma lo sguardo qui non è mera registrazione della realtà esterna quanto forma di conoscenza più profonda delle cose.

Edgar Morin (2016) definisce il cinema come una macchina che allinea e integra componenti linguistiche e componenti psichiche. Da un lato il regista orchestra tutti gli elementi al fine di realizzare la narrazione filmica, dall'altro lo spettatore, da cui ci si attende un gesto di intesa, è al tempo stesso decodificatore (colui che connota di senso i segnali cifrati), interlocutore e destinatario dell'opera. Lo spettatore, in questo secondo caso, prende parte all'opera attraverso il suo atto interpretativo. Diventa così uno dei fili che costituiscono la trama del tessuto filmico.

Se quindi la visione presuppone la decrittazione di significanti in significati, è vero anche che essa si fonda sull'impegno da parte dello spettatore di partecipare al gioco, di esserne complice, di offrire la propria disponibilità affinché l'opera possa essere definitivamente compiuta.

A titolo di esempio, si consideri il cinema muto delle origini e, ancor più, quello delle avanguardie in cui i film si slacciano dalla necessità di dover raccontare una storia. In *Ballet mécanique* di Fernand Léger (1924) si assiste a una danza libera di corpi e oggetti scanditi dal ritmo; in *Anemic cinéma* (1926) di Marcel Duchamp si vede una serie di diciannove cerchi rotanti: in entrambi questi film è

attraverso il sapiente uso di accelerazioni, rallentamenti e ripetizioni delle immagini che il senso, pur sfuggendo alla logica della narrazione, viene prodotto negli occhi di chi guarda.

Nel cinema d'avanguardia le immagini si susseguono spesso le une dopo le altre senza un'apparente connessione. In realtà le corrispondenze si creano nell'occhio e nella mente dello spettatore che viene sollecitato a una visione differente delle cose.

Così come l'arte pittorica surrealista di Dalì o Magritte utilizza l'accostamento sulla tela di elementi tra loro incongruenti, allo stesso modo il cinema adotta soluzioni fondate sull'incongruenza nella successione delle immagini. Il film di Buñuel *Un chien andalou* (1929) ne è un esempio lampante. La cinepresa inquadra un uomo che guarda la luna velata da una nuvola. La rapida successione che segue mostra l'immagine della nube che taglia la sagoma della luna e quella di un rasoio che squarcia l'occhio di una donna. Il montaggio istituisce una similitudine tra l'occhio e la luna, producendo un effetto shock nello spettatore.

“Lungi dal produrre <<intellegibilità>>, questo saggio di montaggio formalmente corretto altro non è che l'attuazione filmica della parola d'ordine surrealista: <<squarciare il tamburo della ragione raziocinante e contemplare il buco>>.” (Costa 1993: 77)

L'occhio squarciato da una lama simboleggia proprio la visione dello spettatore che, violentemente lacerata, può finalmente percepire ciò che non ha mai ravvisato fino a quel momento.



Figure 7-8-9: Scene tratte dal film *Un chien andalou* (Buñuel, Dalí 1929)
(Fonte: YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=fh5ejkUL41E>)

Come un gioco di scatole cinesi, la visione al cinema coinvolge numerose prospettive. Da un lato c'è la macchina da presa, occhio fuori dall'occhio, che mostra una realtà già precedentemente indagata e distillata tracciando una prospettiva. Dall'altro c'è lo sguardo del personaggio che dalla sua angolazione interseca la direttrice della cinepresa. Infine, al di là dello schermo, c'è lo sguardo dello spettatore che oggettiva la correlazione regista – attore – spettatore.

La Passione di Giovanna d'Arco (1928) diretto da Carl Theodor Dreyer, capolavoro del cinema muto, costituisce un esempio esaustivo di quanto appena affermato. Il film narra il processo e la condanna al rogo dell'eroina francese attraverso lunghe sequenze di primi e primissimi piani, stagliati su sfondi bianchi, di inquadrature angolate verso l'alto e riprese di situazioni quasi immobili. Espedienti, questi che, come vedremo, saranno ripresi anche in alcuni dei film realizzati per un pubblico sordo e che hanno lo scopo di conferire forza alle immagini e alle poche azioni narrate. In tali film gli sguardi, veri protagonisti, sono intrisi di una forte carica espressiva ed enunciativa e necessitano dello sguardo degli spettatori a cui si appellano per istituire uno scambio dialogico. Il primo piano sul grande schermo, isolato dagli altri elementi, viene scrutato ad ogni sua minima variazione; in esso si riflette tutto il dramma contenuto nella scena di un film.

Come accade con Giovanna d'Arco mentre viene condannata al rogo, lo sguardo del personaggio trascina con disperazione lo spettatore, lo scuote, implora, commuove, impressiona, inquieta, turba, esorta, appassiona... Dall'altra parte dello schermo, altri occhi raccolgono quel grido e altresì la richiesta di riconoscersi come interlocutori. Lo sguardo del personaggio verso la telecamera incrocia lo sguardo dello spettatore annullando lo spazio della finzione, inaugurando la relazione tra un *io* e un *tu*. Come scrive Casetti:

“gli sguardi (...) hanno il potere di accendere le strutture portanti di un film: sia perché arrivano a indicare ciò che viene solitamente nascosto, la cinepresa e il lavoro che essa compie, sia perché arrivano a imporre l'apertura al solo spazio irrimediabilmente altro, (...) alla sala di fronte allo schermo; sia infine perché arrivano a operare uno spazio nel tessuto della finzione, grazie all'emergere di una coscienza metalinguistica - << siamo al cinema >> - che, svelando il gioco, lo distrugge.” (Casetti 1994: 26)

Se ciò è vero per il cinema sonoro, nel cinema muto tale enunciato trova la sua assoluta compiutezza e ancor di più nel cinema per un pubblico sordo dove né musica né rumori di sottofondo o voci fuori campo possono intaccare il primato della visione.

La connessione di questo crocevia di sguardi implicata nel fare cinema agisce anche su chi il cinema lo fruisce. Lo spettatore che assiste a un film seduto in una sala buia si fa irretire dalla relazione tra l'*io* e il *tu*, al punto tale da sospendere temporaneamente la sua identità biografica. Questo è quanto accade anche quando si legge un romanzo o, più in generale, quando ci si abbandona a

qualunque avventura estetica: il soggetto viene condotto a esperire una sorta di “vertigine psichica”, ovvero il momentaneo oblio di sé. Per la durata del film, e in misura differente a seconda della sua sensibilità, lo spettatore cessa di essere tutto ciò che di sé ha sempre saputo per vestire i panni di colui o di colei con cui si è identificato. Nel grembo di una sala cinematografica, a tutti noi è capitato almeno una volta, è possibile farsi trasportare via, lontano dalla realtà che abitiamo tutti i giorni: la coscienza, così come durante l’attività onirica, non è più totalmente presente a se stessa e cadiamo in una specie di sogno compiendo così l’esperienza di illusione vera. Benché il sognatore non sappia di sognare e lo spettatore invece sia consapevole di essere al cinema, lo scarto tra i due soggetti tende ad assottigliarsi, soprattutto con l’aumentare del *pathos*. Il pianto, il riso, la commozione o la paura sono i segnali dell’avvenuta identificazione, dell’adesione assoluta alla finzione cinematografica.

Tale esperienza procede attraverso le medesime modalità del gioco simbolico: i bambini attraverso l’attività ludica sperimentano parti di sé al riparo da qualunque rischio e ciò gli consente di esercitare ciò che Melucci (1992) chiama “il gioco dell’io”. Parimenti lo spettatore, per comprendere gli sguardi stampati sulla gelatina filmica, estende se stesso al di là del suo *io* e, assumendo su di sé aspetti inediti delle vicende altrui, arricchisce la personale percezione.

I bambini impegnati in un’attività ludica di finzione, lo spettatore seduto in platea e il soggetto che dorme un sonno non troppo profondo fluttuano nel gioco della prova di realtà il quale consente all’io di dilatarsi verso l’esterno, assimilando il mondo a sé e, così facendo, di conoscerlo empaticamente.

La macchina cinematografica convoglia storie e sguardi per raggiungere, al di là del suono, le stanze segrete dell'anima.

CAPITOLO 2 – IL RUOLO EDUCATIVO DEL CINEMA

Negli ultimi decenni l'attenzione verso la sordità ha acquisito in ambito sociale sempre più rilievo. Prova ne è il crescente numero di film e cortometraggi realizzati intorno a questo nucleo tematico che, indirizzati prevalentemente a un pubblico udente, hanno visto la partecipazione di attori sordi. All'interno di questo panorama, il cinema lancia sul mercato prodotti volti a sensibilizzare l'opinione pubblica.

2.1 L'atto educativo nel cinema

La complessità del linguaggio cinematografico si origina dalla mescolanza di differenti codici espressivi e componenti semiotiche: in esso confluiscono il linguaggio pittorico, lo scultoreo, il musicale, l'architettonico, il drammaturgico, il fotografico ma, lungi all'essere la somma di tali linguaggi, il cinema si configura invece come la loro sintesi e la loro rielaborazione (Casetti 1978).

La potenza di tale linguaggio istituisce fin dal principio una relazione con il grande pubblico ponendosi sia come puro intrattenimento, sia come strumento educativo. Il cinema, come descrive Balázs (1952), può essere comparato, nella sua funzione, alla stampante: così come nel Rinascimento essa diffondeva informazioni e concetti, così il cinema nell'epoca contemporanea è un mezzo di comunicazione che divulga informazioni e plasma aspetti di una cultura. In questo senso, come afferma anche Marc Ferro (1977 citato in Costa 1994), il cinema esercita una forte influenza sulla società. La forza pedagogica della settima arte è insita nel gioco di fascinazione e seduzione suscitato dal linguaggio audiovisivo da un lato e dall'altro scaturisce dalla messa in

circolazione di conoscenze, significati e modelli cognitivi (Rizzo 2014).

Come già analizzato nel primo capitolo, il prodotto filmico si fonda sulla comunione di sguardi. La realtà osservata dallo spettatore attraverso lo schermo è già stata precedentemente indagata dal regista che ne offre la sua personale interpretazione, il suo specifico punto di vista. Lo scorrere della pellicola rappresenta non tanto un'immagine del reale, quanto un'attribuzione di senso a una determinata porzione di realtà di cui l'immagine non ne è che il segno, la traccia.

Oltre allo schermo, davanti ad esso, il pubblico può comprendere, cioè prendere con sé, cogliere l'insieme. L'atto di com-prendere costituisce l'elemento fondante di ogni sviluppo educativo-formativo: l'apprendimento, infatti, si delinea come un percorso che, attivato dall'esperienza, produce nel soggetto una modificazione del comportamento individuale. Al cinema, la sinergia tra immagine e parola, tra testo e visione, favorisce il lavoro cognitivo dello spettatore sulla conoscenza e consapevolezza che ha di sé e, conseguentemente, sulle sue azioni (Morin 2001).

Mediante la proiezione audiovisiva, la narrazione filmica si intreccia con la narrazione autobiografica dello spettatore. L'esperienza immersiva propria del mezzo cinematografico e il processo di immedesimazione che da essa deriva favoriscono l'arricchimento dei punti di vista e approdano a un vero e proprio stato di simbiosi.

“Questo flusso di immagini, di sentimenti, di emozioni costituisce una correte surrogata che si adatta e adatta a sé il dinamismo cenestesico, affettivo e mentale dello spettatore. (...) un sistema che tende a integrare lo

spettatore nel flusso del film. Un sistema che tende a integrare il flusso del film nel flusso psichico dello spettatore.” (Morin 1956: 104)

Attraverso questo processo, tutto ciò che è altro dallo spettatore entra a far parte di lui consentendogli di rielaborare, attraverso l’immaginario, gli sguardi sul mondo e su se stesso. In particolare, la visione del film investe colui che osserva di una moltitudine di informazioni relativamente a epoche passate, geografie lontane, tematiche sociali e intimi drammi psicologici. Tali informazioni, nel corso della narrazione, costituiscono un nuovo sapere di cui il pubblico può cogliere sia il significato che la portata emotiva. Così, mentre i personaggi che agiscono all’interno della vicenda hanno tutti una visione parziale, dettata dalla loro soggettività e dalle loro motivazioni, allo spettatore spetta il privilegio di una visione *superpartes* che gli consente di stabilire le corrispondenze e di istituire relazioni di causa-effetto o, detto altrimenti, di generare significati. È proprio dalla sua prospettiva privilegiata che scaturisce l’atto formativo del mezzo cinematografico. A tal proposito, come suggerisce Malavasi,

“il cinema ha un valore formativo quando rivela una dimensione sconosciuta della realtà che percepiamo invisibile nella comune rappresentazione del mondo o dimenticata, negletta nel fluire vorticoso dell’esperienza.”
(Malavasi 2005: 60)

Per quanto concerne la tematica della sordità, il cinema non presenta una produzione prolifera di lungometraggi; tuttavia, nell’ultimo decennio l’elenco dei film che trattano tale argomento si è esteso. Grazie alle storie narrate sul

grande schermo, il pubblico udente può entrare in contatto con la complessità relativa alla questione della sordità e di scardinare i pregiudizi che vedono il sordo come deficitario rispetto alla società dominante. Come spiega Vigo (in Baruffi 2011), il cinema, avvalendosi della narrazione e dei processi di identificazione, incalza lo spettatore a far propria la prospettiva dei personaggi anche di coloro che non rientrano nei modelli solitamente proposti dai mass media. Il pluripremiato² cortometraggio *The Silent Child* (2017) di Chris Overton, ben rappresenta la funzione educativa che il cinema può svolgere quando tratta tematiche sociali. Ispirato all'esperienza personale della sceneggiatrice Rachel Shenton, il breve film pone al centro Libby (Maisie Sly), una bambina sorda di sei anni che vive all'interno di una famiglia udente. La piccola non comunica con nessuno e la labiolettura è l'unico strumento che possiede per comprendere chi le sta davanti. Grazie alla soggettiva³ lo spettatore guarda attraverso gli occhi di Libby la famiglia che, affacciata attorno al tavolo della colazione, non si cura della sua presenza. Rinchiusa nel suo mondo di silenzio, la bambina comincia a interagire e a esprimersi solo all'arrivo di Joanne (Rachel Shenton), un'educatrice che la introduce alla lingua dei segni britannica (BSL). I dubbi della madre circa il beneficio della lingua dei segni la

² Nel 2017 *The Silent Child* ha vinto il premio come miglior cortometraggio in diverse occasioni quali il Rhode Island International Film Festival, il Sydney Indie Film Festival, The Short Film Awards e il Savannah Film Festival e Gold Movie Awards. Ha vinto il premio come miglior cast al Lift-Off Film Festival, il premio come miglior regia al Riverbend Film Festival (2018) e l'Audience Choice Award presso l'Encounters International Film Festival. Sono stati vinti riconoscimenti da Rachel Shenton come miglior attrice presso l'Overcome Film Festival, il Riverbend Film Festival (2018) e London Independent Film Awards. Maisie Sly ha vinto il premio come miglior attrice under 18 presso il Rhode Island International Film Festival e l'Hollywood International Moving Pictures Film Festival.

Nel 2018 ha vinto l'Oscar come miglior cortometraggio.

³ Si tratta di una particolare tecnica di ripresa cinematografica che consiste nell'inquadrare la scena dal punto di vista dell'attore. La cinepresa sostituisce lo sguardo del personaggio diegetico; con questo espediente la vicenda viene narrata in prima persona. (Costa 1994)

inducono però a interrompere bruscamente la consolidata relazione tra Joanne e Libby e tentare un approccio con una logopedista. La scena finale vede Joanne fuori dal cancello della scuola frequentata dalla bambina. Al di là delle sbarre, durante la ricreazione, i bambini giocano tra di loro mentre Libby è sola appoggiata al muro. Gli sguardi delle due protagoniste si incrociano il tempo appena sufficiente per segnarsi “ti voglio bene”. La ripresa conclusiva inquadra dall’alto il cortile suggellando la distanza incolmabile dell’abbandono di Libby a se stessa.

A precedere i titoli di coda, l’intenzione informativo-educativa viene esplicitata attraverso le seguenti didascalie finali:

“Il 90% dei bambini sordi nasce da genitori udenti.

Più del 78% dei bambini sordi frequenta scuole che non ricorrono a specialisti.

La sordità non è una difficoltà di apprendimento.

Con il giusto supporto, un bambino sordo può avere le stesse opportunità di un bambino udente.

Speriamo che questo film contribuisca alla lotta per il riconoscimento della lingua dei segni in tutte le scuole del mondo.”

Introdotta da uno stimolo sonoro che ne valorizza il contenuto, ogni frase è depositaria di una precisa informazione. Il susseguirsi delle proposizioni scandisce un ritmo che rimbalza nella coscienza dello spettatore, scuote e commuove. La scrittura sigilla lo svolgersi della pellicola e accomiata lo spettatore prendendo la forma di una denuncia sociale.

2.2 Sensibilizzare alla Sordità

La condizione della sordità è uno stato complesso dell'essere che, per sua natura, sfugge a qualunque definizione univoca dal momento che coinvolge il soggetto in maniera differente e personale. Costringerlo in un'unica rappresentazione significherebbe, pertanto, privarlo delle sfumature che gli appartengono e delle potenzialità che da esso derivano. Quando si pensa alla sordità è convenzione determinarla, per lo meno in Italia presso la comunità di udenti, solo come *deficit* uditivo, seguendo quindi la concezione medica che la etichetta come handicap. Non essendo immediatamente percepibile agli occhi degli udenti, la sordità rimane nascosta fin tanto che non si impone lo scambio comunicativo. La sordità spiegata come semplice "ipoacusia" sarebbe ancora una volta limitante, dal momento che esistono diversi gradi di sordità, così come molteplici sono anche le cause eziologiche e le età della sua insorgenza.

Il tentativo da parte della medicina di voler ricorrere a interventi e apparecchi tecnologici per "eliminare" la sordità o quanto meno "ripristinare" la capacità uditiva viene in realtà descritta da Luberto come "il desiderio di omologazione alla cultura ufficiale nei confronti di questa "minoranza etnica". (Luberto in Zagheto 2013: 13). Proprio in quanto *minoranza etnica*, i Sordi sono portatori di una cultura condivisa e riconosciuta all'interno della loro comunità ed espressa nella lingua naturale che le è propria: la lingua dei segni. Vi è una differenza, infatti, tra sordi e Sordi: i primi vivono la sordità come un problema audiologico e ricorrono a protesi o metodi educativi atti a integrarli nella comunità dominante, quella udente; i Sordi, invece, sono persone sorde segnanti che condividono

l'esperienza della sordità all'interno di una comunità, organizzata internamente dal punto di vista sociale, politico e culturale (Fontana in Calzolaio, Petrocchi, Valisano, Zubani 2017). A proposito di *cultura sorda*, Zaghetto (2013) la definisce come

“le credenze, i comportamenti, le abitudini sociali, la letteratura, la storia, i valori che caratterizzano le Comunità costituite da persone affette dalla sordità e che usano come mezzo di comunicazione preferenziale la lingua dei segni.” (Zaghetto 2013: 41).

Il Sordo è colui che non solo ha ereditato biologicamente la sordità, ma che si identifica anche con l'appartenenza alla comunità sorda e che, orgoglioso della sua cultura, la tramanda e ne diffonde i contenuti. Tuttavia, all'interno della stessa Comunità sorda si fanno distinzioni tra coloro che sono veramente Sordi e chi, per diversi motivi, non viene completamente riconosciuto come tale. In merito a ciò, Fontana (in Calzolaio, Petrocchi, Valisano, Zubani 2017), facendo riferimento a una sua esperienza personale, riporta come secondo alcuni sordi la definizione di *norma sorda*, ovvero l'insieme di comportamenti e metodi di comunicazione basati sulla modalità visiva, non viene condivisa con persone che hanno imparato tardivamente la lingua dei segni o che hanno accettato l'impianto cocleare. Tali individui vengono discriminati dalla comunità sorda perché vissuti come “troppo superbi” (Fontana in Calzolaio, Petrocchi, Valisano, Zubani 2017: 238). Essi, infatti, sembrano adottare un comportamento non consono ai canoni dei sordi dal momento che non conoscono la loro cultura, non fanno propria la lingua dei segni e, proprio

come *stranieri*, rappresentano un'alterità rispetto al mondo sordo.

Quanto appena descritto è il messaggio che percorre il lungometraggio *Sound of Metal* (2019) di Darius Marder. Si tratta della storia di Ruben Stone (interpretato da Riz Ahmed), batterista ed ex tossicodipendente, che durante una tournée insieme alla sua ragazza e cantante Louise Berger (Olivia Cooke) si accorge di aver un problema all'udito e progressivamente comincia a perderlo fino a rimanere completamente sordo. Il disturbo si manifesta inizialmente con un acufene che però impedisce al protagonista di essere performante durante i concerti ma peggiora nel breve volgere del tempo. Musica e sordità si fronteggiano senza esclusione di colpi estromettendosi a vicenda. Il rullare della batteria diventa via via più difficoltoso e segna il passo alla dimensione dell'isolamento. Il regista opera una precisa scelta stilistica e decide di coinvolgere direttamente lo spettatore nel dramma di Ruben. Per realizzare tale obiettivo, alcune scene vengono lasciate senza audio o con un disturbante brusio ovattato di sottofondo. Questi espedienti contribuiscono ad aumentare la tensione della scena da un lato e, durante i dialoghi, a ricreare parzialmente l'impossibilità di una comunicazione chiara e diretta. Nel tentativo di cercare una soluzione, lo sponsor dei due musicisti indica loro l'esistenza di una comunità di sordi gestita da Joe (Paul Raci, attore nato da genitori sordi), veterano del Vietnam dove aveva perso l'udito. Durante il loro primo incontro, Joe chiarisce subito a Ruben il suo obiettivo: non considerare la sordità come un problema ma imparare ad accettarla e conviverci, sfruttando altre potenzialità. (minuto 33)

“se vuoi stare qui è importante che tu comprenda che noi cerchiamo una soluzione a questo (indicando la mente), non a questo (indicando le orecchie).”

Nonostante una prima esitazione, Ruben accetta il suo aiuto ed è costretto a salutare la fidanzata che, non essendo sorda, non può restare nella comunità. Inizia così il percorso riabilitativo del protagonista. Il primo compito che gli viene attribuito è quello di “imparare come essere Sordo”: frequenta un corso di lingua dei segni americana (ASL) con dei bambini, impara la dattilologia, ovvero l'alfabeto manuale, socializza con gli altri membri della comunità, tenta di accettare il nuovo modo di vivere nel silenzio, sfogando talvolta rabbia e frustrazione attraverso esercizi di scrittura. Joe e gli altri compagni lo accolgono nella loro quotidianità e gli attribuiscono un segno-nome. Si tratta di un segno identificativo tra persone sorde diverso dal nome anagrafico. Il segno-nome viene attribuito dagli stessi appartenenti alla comunità sorda a una persona quando questa entra a far parte della loro realtà. (Bertone 2005) Viene assegnato sulla base di diversi fattori: spiccate caratteristiche fisiche della persona, il suo lavoro o ruolo professionale e sociale, la traduzione del nome o cognome se questi hanno un significato trasparente (ad esempio Margherita o Rossi). Nel caso di Ruben, il significato del suo segno-nome gli viene spiegato solo più avanti ed è GUF0. Viene realizzato con la mano a C vicino all'occhio e ricorda la sua maniera di guardare sorpreso ciò che lo circondava al suo arrivo in comunità. Tuttavia, Ruben se da un lato non cessa di sentire la forte mancanza della fidanzata e della musica, dall'altro non riesce a operare il passaggio ontologico da musicista a uomo sordo. Decide

allora di vendere temporaneamente i suoi strumenti per ricavare i soldi necessari all'intervento per l'installazione dell'impianto cocleare che gli avrebbe permesso di riacquistare l'udito. Al termine dell'operazione, Ruben ritorna nella comunità per riferire la sua decisione a Joe il quale però, deluso dalla sua scelta e probabilmente dal fatto di non essere riuscito a trasmettergli fino in fondo i valori della comunità ribatte così (minuto 84):

“Mi domando: quelle mattine in cui eri nel mio studio, seduto, hai mai avuto momenti di vera quiete? Hai ragione Ruben, il mondo si muove e può diventare un dannato posto crudele, ma per me quei momenti di quiete, quel posto, quella è l'oasi di pace. E quel posto non ti abbandonerà mai. Ma vedo che hai fatto una scelta, giusto? E io spero sinceramente che ti porti felicità Ruben.”

Poco dopo, alla richiesta di Ruben di potersi fermare ancora qualche settimana nella comunità prima dell'attivazione dell'impianto cocleare, Joe con le lacrime agli occhi gli risponde (minuto 87):

“Ruben, come sai tutti qui condividono il pensiero che essere sordi non è un handicap, non qualcosa da aggiustare. È davvero molto importante. Tutti quei bambini, tutti noi dobbiamo ricordarcelo ogni giorno e la mia casa si fonda su questa convinzione e sulla fiducia. E quando la fiducia viene violata, le cose cambiano. Io non posso accettarlo (...).”

In linea con il saggio di Fontana *Esiste la Cultura sorda?* (in Calzolaio, Petrocchi, Valisano, Zubani 2017), l'impianto cocleare costituisce la dissoluzione di un patto. D'ora in

avanti la permanenza del protagonista non è più gradita poiché la sua scelta si traduce nel vedere la sordità solo come deficit e disconoscere i valori che fino a quel momento gli erano stati insegnati ed erano con lui condivisi. Tuttavia, sembra che neanche con l'impianto cocleare Ruben riesca a trovare la sua dimensione: i suoni metallici e distorti che riproduce l'apparecchio, e in cui lo spettatore viene puntualmente immerso non senza disagio, tradiscono le sue aspettative. Significativa è infatti la scena conclusiva del film, quando il protagonista si siede su una panchina tra le vie della caotica Parigi, circondato da suoni e rumori confusi e in quel momento, con gesto deciso, si toglie gli auricolari. Seguono una decina di secondi di totale silenzio, dove Ruben si guarda attorno con aria pacata. In quel momento, forse, realizza cosa significa trovare quell' "oasi di pace" di cui gli parlava Joe.

L'appartenenza alla comunità sorda si definisce in maniera netta e inequivocabile. La sosta sulla soglia non è consentita e ogni indugio è messo al bando. Benché all'interno della stessa comunità ciascun individuo abbia un proprio valore e una propria personalità, la Sordità è il comun denominatore, generatore di valori. Tuttavia, come spiega la stessa Fontana, la comunità sorda vede al suo interno una distinzione tra "chi è «più sordo» (perché nato in una famiglia di sordi) e chi è «meno sordo» (perché ha appreso la lingua dei segni in tarda età)" (Fontana in Calzolaio, Petrocchi, Valisano, Zubani 2017: 237). A questo secondo gruppo, classificato come maggiormente conforme alla comunità udente, appartengono i sordi educati con metodo oralista (a cui farò riferimento successivamente in questo paragrafo), i sordi il cui deficit uditivo è lieve e i CODA, ovvero i figli udenti di genitori sordi.

La recente docuserie americana di Netflix ideata da Nyle DiMarco, *Deaf U* (2020), presenta chiaramente questa distinzione tra sordi. Ambientati a Washington DC, gli episodi intervallano momenti di vita quotidiana di alcuni studenti sordi frequentanti l'Università Gallaudet a spiegazioni circa cultura sorda e vita all'interno della comunità sorda universitaria. In particolare, nel primo e nell'ottavo episodio della prima stagione si trovano riferimenti alla gerarchia tra sordi. Coloro che discendono da famiglie sorde da più generazioni, che hanno frequentato scuole per sordi e la cui prima lingua è la lingua dei segni rientrano nell'*élite*. Si tratta di un ristretto gruppo con uno status sociale maggiormente elevato all'interno della comunità sorda che si fa promotore della lingua dei segni e della cultura sorda con le sue tradizioni. Viene però spesso additato come giudicante da e nei confronti dei "meno sordi". Un esempio è quello riportato da Cheyenna Clearbrook (secondo e terzo episodio), influencer sui social media, accusata dall'*élite* di non segnare fluidamente, di esagerare i movimenti labiali e di trasmettere nei suoi video contenuti maggiormente indirizzati a un pubblico udente. Tale emarginazione porterà la ragazza ad allontanarsi dall'Università Gallaudet per perseguire la carriera di influencer e modella all'interno del mondo udente.

Tra i "meno sordi" appartengono, per esempio, anche Daequan Taylor, sordo solo dall'orecchio sinistro, che nel secondo episodio spiega come lui abbia appreso per necessità la lingua dei segni americana in età avanzata e che per questo non vuole rinunciare al parlato e Rodney Burford che utilizza l'impianto cocleare e alterna la lingua segnica a quella verbale, rifiutando di identificarsi con una sola modalità comunicativa. A proposito dell'approccio

orale, Rodney delinea (primo episodio, minuto 14) diverse categorie in cui si distinguono i sordi: coloro che parlano, coloro che in passato parlavano ma che successivamente hanno smesso e coloro che sanno di non poter parlare. Opposto è invece l'atteggiamento di Alexa Paulay-Simmons o di Tessa Lewis, ragazze che appartengono all'*élite* e che non ricorrono mai alla forma verbale; l'unica lingua ammissibile è l'ASL.

La sensazione di emarginazione dalla comunità sorda per queste categorie di "meno sordi" si può percepire anche nel film francese *La famiglia Bélier* (2014) diretto da Éric Lartigau o nel suo remake americano CODA (2021) della regista Sian Heder. Entrambe le produzioni propongono la vicenda di una famiglia composta da padre e madre sordi e due figli, un ragazzo sordo e una ragazza udente. Quest'ultima viene definita appunto CODA (*Children of Deaf Adults*). Nei due film la protagonista ha una grande passione per la musica e il canto, passione questa che però non può essere condivisa e goduta appieno con gli altri membri della famiglia. Rappresentativa è la scena in cui, in entrambe le opere, le protagoniste si esibiscono durante uno spettacolo scolastico cantando in un coro prima e duettando con un compagno poi. In platea sono presenti anche i genitori sordi che, durante le performance, non potendo godere della musica, spesso distolgono l'attenzione dal palcoscenico conversando in lingua dei segni francese (LSF) o americana (ASL). Ripresi tra il pubblico, i genitori sembrano avvolti in una bolla di vetro, astratti dal contesto in cui sono immersi. Proprio in questa bolla entra anche lo spettatore quando, per scelta registica, parti della scena vengono completamente silenziate e improvvisamente canti e melodie spariscono. Tutto diventa

silenzio, le voci del duetto non sono più percepibili e in questi istanti si assume la prospettiva dei genitori che possono solo “ascoltare” con gli occhi. Non potendo assaporare l'intensità che si sprigiona dal canto, i genitori ricercano nel volto dei partecipanti le espressioni, le reazioni emotive, la commozione. A fine concerto, quando tutti si alzano in piedi per acclamare i ragazzi, la scena riacquista l'audio e i genitori, benché estranei a tutto, con aria stupita e orgogliosa partecipano all'applauso.

La musica, elemento che da sempre sa mettere in comunicazione popoli e culture anche distanti tra loro, rappresenta qui l'ostacolo invalicabile intorno al quale le dinamiche familiari si complicano e si esasperano. La decisione della figlia di dedicarsi al suo interesse invece che impiegare il tempo nelle attività familiari si traduce in un comportamento inizialmente diffidente e schivo da parte degli stessi genitori che la accusano di non far parte completamente del loro gruppo. La condizione in cui si trovano le protagoniste di entrambi i film rappresenta la cerniera tra il mondo udente e quello sordo: nei lungometraggi di Lartigau e Heder, la ragazza CODA svolge un ruolo importante come interpreti per i genitori e il fratello, permettendo loro di comunicare con le persone udenti. Nel momento in cui, però, la protagonista dichiara la sua volontà di perseguire la strada del canto, strettamente correlato alla cultura dominante, gli altri membri della famiglia vivono tale decisione quasi come un tradimento, un sabotaggio del progetto familiare e rifiutano persino il suo aiuto come interpreti.

Nel film *La famiglia Bélier* si può assistere a un dialogo tra i genitori e la figlia Paula che esplicita, forse in maniera enfatica, questo sentimento (minuto 70):

- MADRE: “Non sono stata una buona madre per te. Ho cercato di trammetterti i valori della famiglia. Ma non poteva funzionare tra noi. (...) Dove ho sbagliato?”

- PAULA: Ma non è così. È grazie a te, a papà, a quello che mi avete trasmesso che ho potuto scegliere. Siete voi che mi avete dato la chiave.

- MADRE: Quando sei nata e ho saputo che ci sentivi...quanto ho pianto! Non li ho mai sopportati quelli che ci sentono⁴. Tuo padre mi consolava, mi diceva <<Non ti preoccupare. Lei sarà sordomuta⁵ dentro. La educeremo come una sordomuta e magari con un po' di fortuna diventerà sorda. E tu che fai adesso? Canti? (...)”

Tale scissione costringe le protagoniste a mettere in dubbio le scelte circa il loro futuro. Se da un lato, infatti, una persona CODA che nasce all'interno di una famiglia segnante impara come prima lingua quella dei segni e con essa i principi della cultura sorda, dall'altro il suo essere udente la lega indissolubilmente a una realtà fatta di suoni e interazioni con altri udenti. Questa dicotomia, però, ha come conseguenza anche quella di non sentirsi completamente parte dell'uno o dell'altro mondo. Solo alla fine delle due produzioni cinematografiche, i genitori capiscono la vocazione e la dote della figlia sostenendola nel suo percorso canoro. Per suturare la distanza che viene

⁴ La versione in italiano presenta alcune imprecisioni in merito alla traduzione di termini legati al mondo sordo: la locuzione *quelli che non ci sentono* corrisponde in maniera più adatta al termine *udenti*.

⁵ Allo stesso modo, anche il termine *sordomuto* è inappropriato. Eccetto rari casi, infatti, una persona sorda presenta un apparato fono-articolatorio integro ma può diventare muta se la perdita dell'udito avviene nei primi due anni di vita e di conseguenza il bambino non sviluppa la facoltà del linguaggio verbale. (Caselli, Maragna, Volterra 2006). In Italia il termine *sordomuto* è stato ufficialmente sostituito con *sordo* in seguito alla legge 95/2006, art.1.

generata durante il procedere della pellicola, i registi mettono in scena alcuni momenti molto efficaci dal punto di vista della comunicazione emotiva. Sfidando la legge universale che stabilisce la percezione della musica attraverso l'orecchio, i genitori sordi accedono alla dimensione musicale attraverso differenti espedienti. Per partecipare al talento della figlia il padre, verso la fine della pellicola, compie un gesto di forte intensità: esorta la ragazza a cantare solo per lui e, per la durata della canzone, le appoggia la mano sulla gola per percepire le vibrazioni della voce. L'esperienza è così intima e commovente da portare i genitori ad accompagnare loro stessi la figlia all'audizione che le consentirà di entrare in un'accademia di canto. Durante il provino sarà la figlia a coinvolgere la famiglia nel mondo musicale accompagnando la canzone alla lingua dei segni. Traghettono il contenuto attraverso l'espressività del segno e della mimica dischiudendo la porta del mondo personale della protagonista. Soprattutto in *CODA*, dove la ripresa della telecamera inquadra frontalmente la ragazza, a mezzo busto o a figura intera, lo sguardo dello spettatore, anche di colui che di lingua dei segni non sa nulla, viene trascinato dalle direttrici dei movimenti nello spazio diventando tutt'uno con il brano musicale.

Al termine del film, superata l'audizione e lasciata la casa, la ragazza, pur rimanendo legata alla sua famiglia d'origine, trova il suo posto nella società udente.

2.2.1 Ritrovare l'identità Sorda

Come prima anticipato, l'appartenenza alla comunità sorda si determina anche attraverso l'educazione. Tralasciando il bilinguismo e il bilinguismo bimodale che non verranno

presi in considerazione in questa sede, i due principali metodi educativi per il sordo sono quelli correlati ai principi della cultura sorda e all'impartizione della lingua dei segni, presente, come è stato visto, per esempio nel film *Sound of Metal*, e quello che invece avvicina il sordo alla comunità udente, l'oralismo. L'intento qui non è tanto quello di descrivere dettagliatamente tecniche pedagogiche e didattiche speciali, quanto quello di mettere in evidenza aspetti rilevanti che emergono nei lungometraggi in merito al mondo educativo del sordo da un lato e all'importanza di costruire e difendere l'identità Sorda dall'altro.

A tal proposito il film di Roberto Faenza, *Marianna Ucría* (1997) offre alcuni accenni importanti. La produzione è ispirata al romanzo *La lunga vita di Marianna Ucría* (1990) scritto da Dacia Maraini. La vicenda è ambientata in Sicilia, durante la prima metà del Settecento e racconta la storia di Marianna (interpretata da Eva Griego nelle vesti di adolescente e da Emmanuelle Laborit, attrice realmente sorda, quando raggiunge l'età adulta) che, durante l'infanzia, diventa improvvisamente sorda. A dodici anni viene data in sposa allo zio Pietro (Roberto Herlitzka) e in pochi anni diventa madre di tre figlie. Solo quando diventa una donna matura, e dopo la morte del marito, Marianna scopre la ragione del suo non sentire e non parlare: un trauma dovuto alla violenza sessuale subita da parte dello zio Pietro. Durante tutto il film Marianna comunica con l'altro leggendo le sue labbra e di tanto in tanto scrivendo su una lavagnetta poche parole per essere compresa. Il non sentire e non parlare della protagonista si traduce in conversazioni passive dove il più delle volte Marianna si limita a ricevere il messaggio del suo interlocutore e subire le decisioni che altri le impongono, ma raramente è nelle

condizioni di esprimere la sua opinione. I suoi pensieri e la sua parola vengono tradotti da altri personaggi che fanno da mediatori. Solo da adulta, grazie all'arrivo del precettore delle figlie del duca, il signor Grass, Marianna ha l'opportunità di essere introdotta a una nuova modalità di comunicazione. L'istruttore francese, infatti, avanza con le seguenti parole la proposta di educare Marianna alla lingua dei segni (minuto 36):

- GRASS: "Immagino che non abbiate mai sentito parlare dell'abate de l'Épée. Ebbene questo abate ha inventato il linguaggio per chi vive nel silenzio, come la signora duchessa."

- ZIO PIETRO: Un linguaggio?

- GRASS: Sì, una lingua fatta di segni. (...) io ho insegnato a mio fratello la lingua dei segni e, se lo permettete, vorrei insegnarla anche a Voi (dirigendosi verso Marianna)."

L'avviamento di Marianna alla lingua dei segni rappresenta il primo passo verso la sua indipendenza, come donna e come persona sorda. Alle lezioni con il signor Grass partecipano talvolta anche le figlie di Marianna, che apprendono così i primi segni. Copiano accuratamente le movenze dell'insegnante il quale in maniera anche giocosa le rende partecipi a un codice comunicativo condiviso con la madre e le corregge con attenzione nella realizzazione delle varie configurazioni manuali.

Nel dialogo sopra riportato, il riferimento alla figura dell'abate de l'Épée (1712-1789) (Zatini 2012 sul sito www.storiadeisordi.it) è realmente molto importante nella storia dei sordi. Egli, infatti, è considerato il padre dei sordi e l'inventore della lingua dei segni. Nel 1753 inizia la sua

esperienza di educatore con due ragazzine sorde e nel 1760 inaugura a Parigi la prima scuola pubblica al mondo per l'educazione dei sordi, l'*Institut National de Jeunes Sourds de Paris*. Il metodo mimico proposto dall'abate consiste inizialmente nell'associare a oggetti o eventi un segno che poi viene trascritto in francese; mentre utilizza direttamente la scrittura per concetti più astratti che poi saranno associati a un segno convenzionale. Successivamente il sistema di gesti e segni viene arricchito e sostenuto anche dai primi elementi e regole grammaticali. Gli insegnamenti di de l'Épée riscuotono grande successo in tutta Europa e si diffondono fino in America grazie all'azione di Thomas Hopkins Gallaudet (1787-1851). Questi è un religioso che, al ritorno da un viaggio in Europa alla ricerca di un metodo per educare i sordi, decide di fondare nel 1817 a Hartford la prima scuola americana per sordi. Suo figlio, Edward Miner Gallaudet, quarantasette anni dopo apre al pubblico il Gallaudet College a Washington (Caselli, Maragna, Volterra 2006).

Un rimando a tale istituto è possibile notarlo nel film *Stille Liebe* (2001) del regista svizzero Christoph Schaub. La protagonista è Antonia (Emmanuelle Laborit), una suora sorda che vive in un convento della Svizzera insieme ad altre Sorelle e sin da bambina apprende la lingua dei segni. Lavora come cuoca nella mensa di un ostello dove conosce un ragazzo, Mikas (Lars Otterstedt), sordo anche lui, di cui si innamora. L'intesa che si crea tra i due e la condivisione di uno stesso codice comunicativo li porta a Lucerna, dove Antonia realizza un sogno che le altre suore le avevano ripetutamente proibito: assistere a uno spettacolo teatrale in lingua dei segni, organizzato dalla scuola americana per sordi, la scuola Gallaudet. Anche in questo film, come

accade per Marianna Ucría, la protagonista si trova ad abitare un contesto che le è stretto, dove la sua volontà è sottomessa a quella delle Sorelle superiori e l'esperienza dell'amore e di una comunicazione fluida che non sia legata a labiolettura e scrittura le sono negate. La figura di Mikas aiuta Antonia ad accelerare il processo di autodeterminazione e la spinge a trovare in sé il coraggio di prendere in mano le redini della sua vita. Partire per Lucerna e partecipare allo spettacolo non significa solo violare le regole del convento, ma simboleggia anche la presa di coscienza che, forse, lo stile di vita condotto finora non la rappresenta appieno. Il mondo che le si schiude davanti agli occhi sul palco al momento dello spettacolo le corrisponde a tal punto da decidere di trasferirsi a Washington e frequentare la Gallaudet University. Il film si chiude infatti con una serie di brevi scene che riprendono alcuni spazi e la vita all'interno dell'Università e Antonia che, ormai integrata, frequenta un laboratorio teatrale con altri compagni sordi.

In contrasto con il metodo proposto da de l'Epée precedentemente citato e lo sviluppo della lingua dei segni come mezzo di comunicazione naturale per il sordo si affermano le teorie di Jean Marc Itard, un medico che all'inizio dell'Ottocento aveva iniziato a collaborare presso l'*Istituto dei Sordomuti* di Parigi. Egli è stato il precursore di una nuova tendenza, l'oralismo, secondo cui il sordo doveva essere educato a percepire e produrre il suono attraverso esercizi di logopedia, a leggere le labbra (labiolettura) ed evitare invece la lingua segnica (Caselli, Maragna, Volterra 2006).

Tale metodo è usato anche da William Hurt, nei panni di James Leeds, nel film *Figli di un dio minore* (1986), diretto

da Randa Haines. James è un insegnante che lavora presso l'istituto per sordi del New England e, pur sapendo la lingua dei segni, è grande sostenitore del metodo oralista. Già durante la sua prima lezione emerge questo suo inclinazione, chiedendo alla classe di studenti di elencargli alcuni buoni motivi per imparare a parlare. Con i suoi alunni utilizza prevalentemente la labiolettura per comunicare e di tanto in tanto accompagna il linguaggio verbale a frasi segnate. In questo contesto, James conosce Sarah Norman (interpretata dall'attrice sorda Marlee Matlin), una ragazza sorda dalla nascita che fa parte dello staff scolastico come addetta alle pulizie e che usa esclusivamente l'ASL per comunicare. Tra i due si instaura inizialmente una relazione conflittuale: se da un lato James cerca di convincere Sarah a parlare e indaga i motivi del suo ostinato silenzio, dall'altro Sarah rivendica con forza la sua personalità e la sua volontà di non adattarsi a una modalità che non le appartiene. Nella tensione generata da incomprensioni e incomunicabilità, nasce tuttavia una storia d'amore che porta inesorabilmente James a combattere un dissidio interiore: l'amore incondizionato per Sarah e la volontà di plasmarla al mondo udente, forzandola in un linguaggio, quello verbale, secondo lui più efficace e capace di offrirle una prospettiva di vita migliore. Significativo è un passaggio nel film in cui James, durante l'ennesima discussione con Sarah riguardo al suo rifiuto di parlare, afferma con forza (minuto 88):

“(...) ma che vita credi di poter fare? Vuoi forse un'altra volta rinchiuderti per sempre nel tuo magnifico castello di silenzio? (...) lo credo che tu stia mentendo. Non credo affatto che tu pensi che la sordità sia una condizione davvero meravigliosa e credo che tu abbia paura persino

di tentare. Penso che sia solo il tuo stupido orgoglio a impedirti di parlare con me. (...) Leggi le mie labbra (...) e se vuoi parlare con me, tu devi imparare il mio linguaggio⁶! (...) Parlami!”

È evidente che James non accetta di adattarsi a uno schema comunicativo difforme da quello che insegna a scuola e dalla cultura udente: al colloquio di assunzione con il preside dell'istituto si presenta infatti con un eccellente *curriculum* che attesta tutte le esperienze maturate nel campo dell'insegnamento e della riabilitazione linguistica, propone metodi didattici alternativi e sperimentali per educare gli alunni sordi al linguaggio verbale e alla percezione musicale, ottiene riconoscimenti da parte del personale scolastico e delle famiglie. Tuttavia, il successo professionale non corrisponde parimenti alla realizzazione nella vita privata, dove il fallimento di non riuscire a domare la forte identità di Sarah in quanto Sorda gli reca frustrazione e rabbia. Se da un canto gli anni trascorsi come insegnante hanno avvalorato e accresciuto le competenze di James nel metodo oralista, dall'altro non si può affermare che lui comprenda e accetti appieno cosa sia la sordità e cosa significhi essere Sordo. La relazione con Sarah lo costringe quindi a diventare, forse per la prima volta, lui stesso un apprendente, a imparare ad adattarsi e sforzarsi a entrare, passo dopo passo, nel mondo sordo. Spiega Sarah (minuto 86):

⁶ La parola *linguaggio* è stata tradotta dall'originale inglese *language* che ha l'ambivalenza, in italiano, di poter essere tradotto come *linguaggio* o *lingua*. Il primo termine indica la facoltà biologica, insita in ogni essere umano o animale, di creare o apprendere un codice comunicativo; il secondo indica invece una realizzazione del linguaggio. In questo caso, la scelta traduttiva così proposta nel film sembrerebbe non tenere in considerazione la lingua dei segni in quanto tale e Sarah come persona priva di capacità comunicativa efficace.

“Questo segno, UNIONE, è semplice ma significa molto di più. Ora, il suo vero significato è essere uniti in un rapporto, essere distinti ma in una sola entità. Ecco che cosa voglio. Ma tu pensi per me, pensi per Sarah, quasi come se io non esistessi. <<Lei verrà a vivere con me, lascerà il suo lavoro, imparerà a giocare a poker, abbandonerà la festa di Orin, imparerà a parlare>> ma questo sei solo tu, non io. Finché tu non mi permetterai di esprimere la mia personalità al pari di te, tu non potrai mai penetrare il mio silenzio né conoscermi e io non permetterò a me stessa di conoscerti. (...).”

Lo spettatore è testimone del processo che porta James a capire le parole di Sarah e ha il suo compimento solo alla fine del film in cui l'insegnante, oltre a dichiarare alla ragazza la sua intenzione di trovare un punto di incontro “al di là dei silenzi e al di là dei suoni”, cambia approccio anche a scuola. Durante un'attività con i suoi studenti, infatti, incrocia lo sguardo di un ragazzo che fino a quel momento non era ancora riuscito a far parlare e per la prima volta, invece di spronarlo come faceva solitamente, gli sorride benevolmente accettando il suo silenzio.

La cinematografia qui presentata raffigura la sordità in varie sfaccettature e il phàtos che ne deriva fa leva sulle emozioni dello spettatore che, a fine visione, è arricchito di nuove conoscenze e rinnovata sensibilità.

CAPITOLO 3 – LO SPAZIO DEI SEGNI

Linguaggio cinematografico e lingue dei segni seppur appartenenti a due mondi tra loro sconnessi, presentano una caratteristica comune: la necessità di uno spazio definito. Da un lato la cinepresa ritaglia e incornicia una porzione di ambiente all'interno dell'inquadratura; dall'altro lato lo spazio segnico rappresenta il microuniverso in cui si realizzano le lingue dei segni. Dopo aver analizzato da un punto di vista linguistico la definizione e le funzioni di tale spazio e presentato le possibili inquadrature nella grammatica cinematografica, nel paragrafo 3.3 questi due spazi saranno messi in relazione tra loro. Verrà quindi presentata l'inquadratura ottimale al fine di rispettare le esigenze delle lingue dei segni e allo stesso tempo indagata la compatibilità tra visibilità del segno e dinamicità insita nel prodotto audio-visivo. Al fine di approfondire tale questione verrà riportata (paragrafo 3.4) la testimonianza diretta del regista sordo italiano Antonio Bottari, di cui analizzerò il cortometraggio in LIS *Maria* e alcuni espedienti tecnici e stilistici da lui utilizzati.

3.1 Lo spazio segnico

Si definisce *luogo* il parametro fonologico nel quale il segno viene prodotto (Stokoe 1960). Si tratta di un'area tridimensionale ben precisa che prende il nome di *spazio segnico* e generalmente si estende sul piano verticale dalla linea della vita alla testa; sul piano orizzontale è delimitata dai gomiti e sul piano sagittale comprende il busto del segnante e l'area immediatamente a lui antistante, detta anche *spazio neutro*. Talvolta è però possibile osservare che alcuni segni vengano prodotti al di fuori dello spazio

segnico. Per esempio, in LIS, alcuni segni riguardo a parti del corpo come GAMBA o specifici capi di abbigliamento richiedono uno spazio più ampio rispetto alle delimitazioni prima descritte (Branchini, Mantovan 2020).

Lo spazio segnico rende così più semplice ed efficace sia la realizzazione dei segni da parte del segnante, sia la sua percezione da parte dell'interlocutore. Inoltre, l'articolazione in una zona limitata dei segni facilita il destinatario ad associarne anche le eventuali componenti non manuali che li accompagnano. In questo modo le lingue dei segni si rendono efficaci e funzionali all'atto comunicativo.

Lo spazio segnico non deve essere tuttavia considerato come una semplice cornice all'interno della quale si susseguono una serie di segni; esso stesso, infatti, è dotato di significato linguistico per cui all'interno di un discorso segnico esso veicola informazioni il cui punto di articolazione è strettamente correlato a un significato linguistico e semantico preciso. In LIS i piani verticale, orizzontale e sagittale vengono utilizzati per veicolare informazioni diverse. Nel piano orizzontale, per esempio, si esprime un'idea di tempo sequenziale, di eventi avvenuti in successione (Calderone in Branchini, Mantovan 2020). Vengono così articolati dalla zona controlaterale, cioè dal lato della mano non dominante, a quella ipsilaterale (lato della mano dominante) ore, giorni della settimana, mesi, anni. Un esempio di quanto detto è il seguente (tratto da Branchini, Mantovan 2020: 755):

(1) LUNEDÌ FINO VENERDÌ IX₁ LAVORARE++
'Lavoro continuamente da lunedì a venerdì.'

In questo stesso asse si possono realizzare anche confronti tra due situazioni, persone, argomenti o punti di vista differenti: da un lato dello spazio segnico si ancora il primo termine di paragone e dall'altro il secondo. Il segnate oscilla leggermente con il busto a destra o a sinistra a seconda dell'argomento a cui si riferisce, articolando in quella porzione di spazio frasi o segni che lo definiscono. Si realizza in questo modo un discorso comparativo o contrastivo tra due elementi.

Come afferma Barberà (2015: 62) per la lingua dei segni catalana (LSC) nel piano orizzontale si realizza anche la pluralità: "(...) signs directed towards the axis unifying the contralateral and the ipsilateral part"⁷. In LIS (Branchini, Mantovan 2020), per esempio, si possono pluralizzare i nomi flessivi (ad eccezione dei nomi fonologicamente omofoni alla loro forma verbale), come per esempio CASA, reduplicandoli in punti diversi del piano orizzontale o, nel caso di BAMBINO++, articularli in maniera uniforme con un unico movimento dalla parte controlaterale a quella ipsilaterale.

Sul piano sagittale, invece, si veicolano principalmente informazioni temporali: il tempo presente o momento dell'enunciazione viene associato all'area prossimale (ad esempio ADESSO, OGGI) rispetto al segnante; le indicazioni relative al tempo futuro vengono realizzate nell'area distale (DOPODOMANI), mentre le espressioni temporale relative al passato si realizzano sulla spalla dominante (DUE^ANNI^FA). Infine, sfruttando il piano verticale, si è soliti esprimere un'idea di ordine o gerarchia. A titolo esplicativo, si susseguono in questo asse con un

⁷ Tradotto in italiano: "(...) i segni sono diretti verso l'asse (orizzontale) unendo la parte controlaterale e quella ipsilaterale"

movimento del polso dall'alto verso il basso e il palmo orientato verso il segnante i numeri riferibili a una classifica; ad esempio (tratto da Mantovan in Branchini, Mantovan 2020: 344):

(2) CLASSIFICA IX₁ SECONDO.

'Mi sono classificato secondo.'

Nel senso opposto, invece, compiendo un movimento del polso verso l'alto e con il palmo ruotato verso avanti si descrivono i piani di un'abitazione. Ad esempio (ispirato da Mantovan in Branchini, Mantovan 2020: 343):

(3) LUCIA IX₃ TERZO ABITARE

'Lucia abita al terzo piano.'

Il piano verticale è usato dai segnanti anche per descrivere geograficamente la posizione di paesi, città e luoghi, riproducendo una mappa immaginaria che ne rispetti la loro collocazione: in alto vengono realizzati i luoghi del nord e più in basso quelli a sud.

"The distance between the places and the location is considered to be at a certain scale on the plane. This use is reminiscent of the absolute localisation where real-world locations are transferred to signing space." ⁸(Barberà 2015:73)

Convenzionalmente il piano frontale riflette iconicamente anche la discendenza familiare o le relazioni di parentela e

⁸ Tradotto in italiano: "La distanza tra i luoghi e il loro posizionamento è considerata ad una certa scala sul piano. Questo uso ricorda la localizzazione assoluta in cui i luoghi del mondo reale sono trasferiti nello spazio segnico."

la gerarchia sociale. Infatti, è possibile rappresentare diverse relazioni asimmetriche dove il primo elemento è collocato più in alto e il secondo più in basso. È il caso, ad esempio di genitore-bambino, capo-dipendente e insegnante-studente. (Calderone in Branchini, Mantovan 2020). Le istituzioni o persone di un certo ruolo o carica onorifica, infatti, vengono segnate nella parte superiore del piano frontale (Barberà 2015). Quanto appena affermato è basato su osservazioni della LSC, ma ha un riscontro anche nella LIS: è il caso per esempio di UNIVERSITÀ, CAPO, RE, ACCADEMIA.

L'uso dello spazio segnico non si esaurisce nello sfruttamento dei tre piani sopra descritti: tra i primi studi sistematici circa tale argomento, Liddell (1995, 2003) afferma l'esistenza di tre tipi di rappresentazioni mentali che sottostanno all'utilizzo dello spazio segnico e che denomina come *Real Space*, *Surrogate Space* e *Token Space*. Tale proposta trova ispirazione a partire dalla teoria degli spazi mentali di Fauconnier (1985, 1997), secondo cui le entità a cui si riferiscono le persone quando parlano sono tutte entità concettuali che stanno all'interno di strutture concettuali chiamati *spazi mentali* (Liddell 2003: 80). Fauconnier (1985: 307) definisce gli spazi mentali come

“small conceptual packets constructed as we think and talk, for purposes of local understanding and action. Mental spaces are very partial assemblies containing elements, and structured by frames and cognitive models. They are interconnected, and can be modified as thought and discourse unfold. Mental spaces can be used

generally to model dynamical mappings in thought and language.”⁹

Lo spazio mentale non si limita solo alla rappresentazione della realtà tangibile nel *qui e ora*, ma può includere anche quella possibile, ipotetica, immaginaria, legata a ricordi del passato o proiezioni future. Si parla in questo caso di *Blending-Theory* (Fauconnier, Turner 1997): si definisce *blend* uno spazio mentale creato dalla fusione di due differenti spazi mentali (chiamati *input spaces*), le cui caratteristiche vengono selezionate e associate tra loro. Per meglio spiegare questo concetto, Fauconnier (1997) riporta l'esempio di un professore di filosofia che durante una lezione con i suoi studenti afferma di essere in disaccordo con Kant circa alcuni postulati. I due *input spaces*, il professore e Kant, inizialmente vengono rappresentati separatamente e in un secondo momento vengono fusi e proiettati nel *blend space*. L'immagine mentale che ne deriva è un dibattito filosofico simultaneo in cui il professore e Kant discutono di filosofia. Una volta stabilita questa associazione è possibile manipolarla attraverso altri processi cognitivi, integrandone diversi eventi.

Allo stesso modo, Liddell (1995) nota come in ASL, il segnante può indicare o riferirsi sia a entità presenti e concrete, sia a quelle assenti o immaginarie e, applicando la teoria di Fauconnier alle lingue dei segni, individua i tre spazi mentali utilizzati: *Real Space*, *Surrogate Space* e *Token Space*.

⁹ Tradotto in italiano: “piccoli pacchetti concettuali costruiti mentre pensiamo e parliamo, ai fini della comprensione e dell'azione locali. Gli spazi mentali sono assemblaggi assai parziali contenenti elementi e strutturati da cornici e modelli cognitivi. Sono interconnessi e possono essere modificati man mano che il pensiero e il discorso si sviluppano. Gli spazi mentali possono essere usati in generale per modellare le mappature dinamiche nel pensiero e nel linguaggio.”

Il primo si riferisce alla concettualizzazione di un ambiente concreto che circonda il segnante e che viene percepito attraverso input sensoriali. In questo spazio i referenti sono fisicamente presenti e dunque le indicazioni relative a localizzazione, riferimenti pronominali e la direzione in cui vengono compiuti i segni per realizzare gli accordi verbali non sono arbitrari ma deittici: si rivolgono cioè nel punto in cui è effettivamente presente l'entità a cui si riferiscono. Liddell (2003: 367) definisce invece *Surrogate Space* come "A real-space blend in which the signer blends at least partially with some other entity or character. Entities within a surrogate space are *surrogates*."¹⁰ Anche in questo secondo caso, la referenza grammaticale è di tipo deittico, ma a differenza di quanto accade con il *real space*, nel *surrogate space* le entità non sono realmente presenti nel contesto extralinguistico: esse vengono solo immaginate come realmente presenti. I segnanti, infatti, possono riferirsi o parlare direttamente ai *surrogates* che quindi non sono punti pronominalizzati all'interno dello spazio segnico, ma vengono concepiti come elementi con forma e collocazione precise. Essi vengono impiegati dal segnante per ricostruire in tempo reale una parziale dimostrazione dell'evento descritto (Liddell 2003). Un esempio di tale uso spaziale si ritrova nella tecnica dell'impersonamento (o *role shift*), sia esso realizzato nel dominio di citazione (o *constructed dialogue*) o di azione (o *constructed action*). In entrambi i casi, infatti, il segnante si immedesima nel referente a cui si riferisce adottandone la prospettiva (Lillo-Martin in Pfau et al. 2012). Come illustra Mandel (citato in Pfau et al. 2012), attraverso l'impersonamento è quindi possibile

¹⁰ Tradotto in italiano: "Una combinazione dello spazio reale in cui il segnante si fonde almeno parzialmente con un'altra entità o personaggio. Le entità all'interno di uno spazio surrogato sono surrogati."

riportare in maniera diretta frasi, affermazioni e pensieri del personaggio che si incarna (dominio di citazione), oppure mimarne l'azione includendo le espressioni facciali e la gestualità (dominio di azione).

Si immagini, per esempio, che un segnante stia riportando un dialogo tra due persone, A e B, e che A chieda a B se sappia dove si trova casa sua. Per farlo, il segnante si immedesima in A: si dirige con lo sguardo e una torsione del busto verso un interlocutore immaginario e gli porge la domanda:

_____rs:A
_____wh

(4) IX₂ CASA MIA SAPERE DOVE

Sai dov'è casa mia?

(riadatto da Liddell 2003: 159)

Il segnante, quindi, nel formulare la domanda, incarna e si fonde con il personaggio A e rivolgendosi al personaggio B che rappresenta un *surrogate*. Una volta attribuita la rispettiva identità ai personaggi da parte dell'interlocutore che assiste all'impersonamento, la comprensione del discorso segnato diviene immediata (Liddell 2003).

Mazzoni (2012), in uno studio condotto sulla LIS afferma che quando "il segnante attiva l'impersonamento, l'intero *setting* narrativo subisce uno slittamento in base al punto di vista del referente che viene ad essere impersonato" (Mazzoni 2012: 185) e pertanto anche i riferimenti spazio-temporali vengono ridefiniti a seconda di quest'ultimo. L'enunciazione deve essere interpretata come se fosse lo stesso A a pronunciare la frase. Pertanto, il possessivo *MIA* è cosiddetto *logoforico*: si riferisce cioè a un soggetto di "di

cui sono riportate parole, pensieri, sensazioni o stato generale di coscienza” (Clements 1975: 141 in Bertone, Cardinaletti 2007: 65).

Similmente accade per l'impersonamento nel dominio di azione: il segnante veste i panni del referente da interpretare e ne rappresenta le sue azioni.

—► 3a Giovanni

(5) GIOVANNI_{3a} LUCA_{3b} LIBRO ROSSO ₁DARE₂

'Giovanni da un libro rosso a Luca.'

(tratto da Mazzoni 2012: 188)

In entrambi gli esempi, quindi, il segnante non solo si rivolge a un *surrogate* (l'interlocutore B nel caso del primo esempio e Luca nel caso del secondo) ma lui stesso interpreta un *surrogate*: né l'individuo A nel primo esempio, né Giovanni nel secondo esempio sono fisicamente presenti nello spazio reale, ma attraverso la tecnica dell'impersonamento prendono corpo. Il segnante infatti, una volta posizionati i referenti in maniera significativa all'interno dello spazio segnico, si sposta verso quella stessa posizione segnalando così un cambiamento della prima persona (colui che si esprime adesso è il referente impersonato). Inoltre, la direzione dello sguardo non è più orientata verso l'interlocutore, ma verso "l'interlocutore del referente impersonato" (Mazzoni 2012: 184). Il segnante diventa così l'intermediario tra lo spazio reale e la proiezione del *surrogate*.

L'ultimo spazio mentale individuato da Liddell è il *token space*, dove per *tokens* di intendono entità che, come accade nel *surrogate space*, non sono realmente presenti nell'ambiente ma a differenza dei *surrogates*, i *tokens* non vengono immaginati come entità dotate di una forma. Essi rappresentano piuttosto un'area spaziale. Il segnante,

infatti, associa i *tokens* a punti arbitrari dello spazio segnico e sono limitati alla sola terza persona, singolare o plurale. Non possono cioè rivolgersi direttamente ai *tokens*, come invece accade per i *surrogates*.

“(...) tokens are three-dimensional areas of space that have taken on a new significance through blending and bear no physical resemblance to the entities they are blended with.” (Liddell 2003: 192)

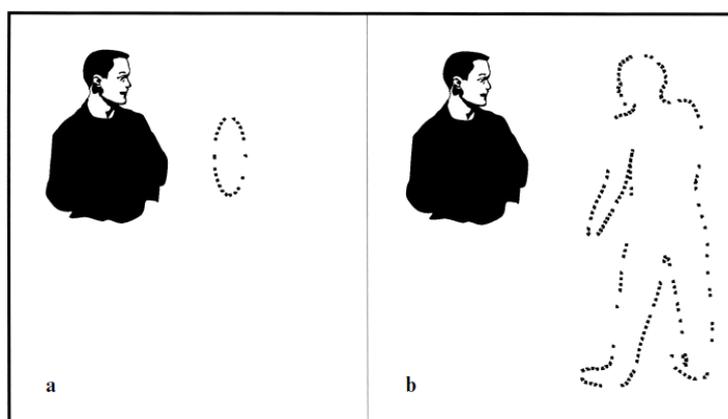


Figura 10: Rappresentazione dello spazio mentale in relazione a *token* (a) e *surrogate* (b) (Fonte: McNeill 2000: 339)

Nonostante le differenti caratteristiche di questi spazi mentali, l'indicazione, gli accordi verbali e i pronomi, secondo Liddell, sono sempre deittici dal momento che sono associati a entità concettuali presenti nella mente del segnante.

“When a grammatically nondirectional sign is directed toward a location or thing, the addressee cannot rely on lexical facts about pointing in order to understand the nature of the association between the lexical meaning and the location or thing the sign is directed toward. Instead, the addressee must rely on context and the cognitive ability to make reasonable associations

between the meaning expressed by the sign and the location the sign is directed toward.”¹¹ (Liddell 2003: 189)

Questa affermazione si trova in disaccordo con quanto affermato da Poizner, Klima e Bellugi (1987) che invece conferiscono ai segni anche una funzione anaforica. I tre linguisti attribuiscono allo spazio segnico due differenti funzioni: una topografica e una sintattica. La prima prevede un uso concreto dello spazio segnico. Con la funzione topografica, infatti, si stabiliscono associazioni spaziali tra il referente e la sua locazione, le quali sono esse stesse dotate di significato semantico. La scelta dei punti, quindi, non è arbitraria: la posizione dei referenti nello spazio segnico deve riflettere in maniera iconica quella dello spazio reale (o immaginario). Tra gli espedienti più comuni per riprodurre le relazioni spaziali è attraverso i predicati classificatori (Perniss in Pfau et al. 2012). Sfruttando le proprietà visivo-spaziali insite nelle lingue dei segni, la mano si presta così a rappresentare il referente adottando le configurazioni più adatte a seconda del tipo di oggetto o entità in questione e la prospettiva da cui lo si vuole descrivere.

Nel secondo caso, con la funzione sintattica, lo spazio segnico è invece impiegato in maniera astratta: vengono indicati dei punti arbitrari all'interno di questo spazio ai quali sono ancorati dei referenti e per questo motivo prendono il nome di *loci* referenziali o *loci* grammaticali (Pfau et al. 2012). Tali punti non racchiudono in sé alcun significato semantico, ma sono puramente funzionali. È proprio in

¹¹ Tradotto in italiano: “Quando un segno grammaticalmente non direzionale è diretto verso un luogo o una cosa, il destinatario non può basarsi su fatti lessicali relativi all’indicazione al fine di comprendere la natura dell’associazione tra il significato lessicale e il luogo o la cosa verso cui il segno è diretto. Il destinatario deve invece basarsi sul contesto e l’abilità cognitiva di creare associazioni ragionevoli tra il significato espresso dal segno e il luogo verso cui esso è diretto.”

questo spazio sintattico, infatti, che hanno luogo tutte le relazioni grammaticali: referenze pronominali, accordi verbali, accordi nominali, aggettivali e così via richiedono una concordanza spaziale con il punto associato al referente di cui si parla.

Come proposto da Bertone (Bertone in Cardinaletti, Bertone 2007) per la LIS, lo spazio grammaticale non è mai fisso e definito una volta per tutte: la sua cornice dipende di volta in volta dalla disposizione del segnante e del suo interlocutore, unici elementi sicuramente presenti e partecipi in una conversazione. Lo sguardo del segnante riveste un ruolo determinante per segnalare in primo luogo la posizione dell'interlocutore (2p nella figura 11) e in secondo luogo per stabilire poi il set di punti più o meno referenziali all'interno del discorso segnico. L'area circoscritta che racchiude tutti questi elementi è segnalata nella seguente rappresentazione da un semicerchio tratteggiato.

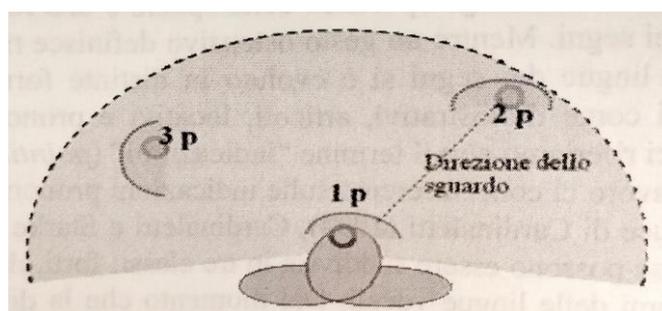


Figura 11: Rappresentazione dei punti in cui vengono collocati destinatario e referenti attraverso la direzione dello sguardo del segnante.

(Fonte: Cardinaletti, Cecchetto, Donati 2011: 146)

Il tratto che caratterizza la prima persona, in corrispondenza del punto A (vedi figura 12), così come il

pronomi dimostrativo *questo*, il locativo *qui* è [+ prossimale]; la seconda persona singolare, in corrispondenza del punto B, è rappresentata invece dal tratto [- prossimale], a cui sono associati anche i pronomi *quello*, *codesto*, l'indicazione locativa *lì*, *vicino a te*. Gli elementi esterni al dialogo (terza persona) e lontani dall'asse segnante-interlocutore, ma comunque sempre specifici e definiti, sono rappresentati dal tratto [+ distale] (punto C). La pluralità di tali elementi è indicata dalla linea tratteggiata a forma di semicerchio. Per quanto riguarda infine riferimenti non specifici e impersonali, lo spazio a essi associato corrisponde all'ovale grigio e al tratto [- distale].

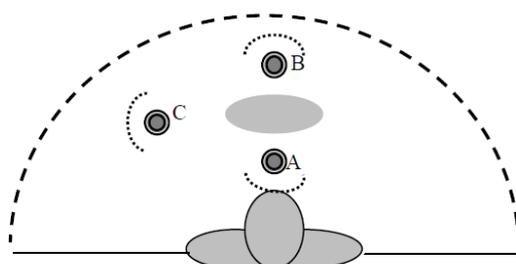


Figura 12: Rappresentazione dei punti più o meno referenziali all'interno dello spazio grammaticale.

(Fonte: Bertone in Bertone e Cardinaletti: 2007)

Una volta ancorato un referente in un determinato punto dello spazio, è anche possibile far nuovamente riferimento a tale elemento senza doverlo ricollocare all'interno dello spazio segnico. Segnando nella stessa area, infatti, o indicando il punto precedentemente definito si riattiva anaforicamente il *locus referenziale*, per cui l'interlocutore stabilisce immediatamente il collegamento tra enunciato e referente. Si consideri per esempio la seguente frase in LIS (tratta da Branchini, Mantovan 2020: 750):

(6) GIANNI_a SAPERE IX_b MARIO_b IX_b GATTO POSS_{3a}
PIACERE IX_{3a}

‘Gianni sa che a Mario piace il suo gatto.’

Il possessivo POSS_{3a} viene realizzato nel punto in cui era stato precedentemente ancorato GIANNI, rendendo così la frase in LIS priva di ambiguità, diversamente da come potrebbe risultare in italiano: il gatto appartiene a Gianni e non a Mario.

Alla luce di queste considerazioni, lo spazio segnico rappresenta quindi la cornice in cui si veicolano informazioni significative, avvengono scambi comunicativi tra segnante e interlocutore e racchiude in sé l’universo di punti e luoghi in cui si producono i segni, si collocano i referenti, si stabiliscono accordi grammaticali, relazioni sintattiche e spaziali e si realizzano tecniche narrative come l’impersonamento.

È importante, dunque, tenere presente e rispettare questo spazio quando si intende registrare o filmare sullo schermo un segnante, pena l’impossibilità di comprendere appieno l’enunciato o il rischio di non percepirne completamente il senso.

3.2 L’inquadratura cinematografica

Nel linguaggio cinematografico l’inquadratura viene definita come quella porzione di spazio incorniciata dalla cinepresa per un certo periodo di tempo. L’inquadratura è il confine che la macchina da presa impone allo sguardo proiettato su una porzione di realtà. Tale confine è quindi al tempo stesso sia un espediente tecnico, sia stilistico: isolando l’immagine dal suo contesto naturale il regista può

convogliare l'attenzione sul particolare, connotandolo di un significato ben preciso.

Costa (1994: 174) ne definisce così la sua essenza:

“Ogni inquadratura è il risultato di una serie di scelte relative:

- a. agli elementi profilmici, cioè alla scena e agli attori predisposti al fine di essere ripresi, da includere o da escludere;
- b. alle modalità tecniche della ripresa, cioè alle diverse possibilità di resa cinematografica degli elementi profilmici.

Tali scelte sono naturalmente complementari (...).”

L'inquadratura si differenzia in *campo di ripresa*, quando l'obiettivo della cinepresa si concentra sull'ambiente, sullo spazio e *piani di ripresa*, quando invece è la porzione di una figura umana ad essere inquadrata (Costa 1994). Campi e piani possono essere ripresi da molteplici punti di vista, o *angolature* (frontali, dal basso, laterale), e in diverse proporzioni. A tal proposito si distinguono per esempio il *campo lunghissimo* e *lungo*, tipico dei film western, dove si mettono in rilievo i grandi spazi aperti, gli ambienti naturali; il *campo totale* in cui si riprende, come suggerisce la nomenclatura stessa, un ambiente più ristretto rispetto al campo lungo ma comunque nella sua totalità (piazze, l'interno di stanze, edifici); infine c'è il *campo medio* in cui seppur dando maggiore risalto alla figura umana, l'ambiente che la circonda è predominante. Per quanto riguarda i piani, invece, si distinguono il *piano americano* che riprende la figura umana a partire dalle ginocchia verso l'alto; il *piano medio*, dove la figura umana viene inquadrata dalla vita; il *primo piano* che riprende il soggetto a partire

dalle spalle; il *primitivo piano* che si concentra solo sul volto dell'attore; il *dettaglio* che pone l'accento su un particolare del personaggio o una sua parte del corpo (bocca, occhi, mani...) e infine c'è la *soggettiva* dove la cinepresa, collocata all'altezza del capo, riprende la scena dal punto di vista del personaggio.

Se da un lato è possibile mantenere la stessa inquadratura per un certo periodo di tempo (*inquadratura fissa*), dall'altro il cinema ha come caratteristica intrinseca il movimento:

“Ogni inquadratura è in realtà un elemento dinamico (...). C'è infatti un dinamismo interno all'inquadratura che interessa sia il materiale profilmico (i movimenti degli attori o di altre componenti della scena) sia la sua resa cinematografica in quanto l'organizzazione dei materiali plastici (composizione dell'inquadratura) può generare effetti dinamici, esattamente come accade in pittura o in fotografia. (...). Infine c'è un dinamismo dell'inquadratura legata al suo movimento: inquadratura in movimento.”
(Costa 1994: 179)

Per quanto concerne quest'ultimo punto, le strategie adottate per ottenere un'inquadratura dinamica con l'immagine ferma possono comprendere la *panoramica* che consiste nella rotazione in senso orizzontale, verticale od obliquo della cinepresa; la *carrellata* che permette alla cinepresa, grazie all'ausilio di un carrello scorrevole su binari o di un veicolo (*camera car*), di compiere movimenti in avanti, indietro, laterali o dall'alto (carrellata aerea). Per gli spostamenti più o meno ampi sul piano verticale, invece si utilizzano rispettivamente *gru* e *dolly*: si tratta di un braccio meccanico su cui si posa la cinepresa che si sposta dall'alto verso il basso in maniera fluida. Altri metodi che

non prevedono il supporto di meccanismi elaborati sono la *macchina a mano* e *steadycam*: in entrambi i casi è l'operatore stesso a dirigere e manovrare la camera, manualmente nel primo caso, mentre nel secondo il movimento si realizza grazie a sistemi di fissaggio della cinepresa sul corpo del cameraman con cui si ammortizzano eventuali vibrazioni.

Le differenti tipologie di inquadrature appena spiegate costituiscono alcuni degli elementi di cui dispone il regista per realizzare sulla cellulosa la sua visione del mondo. La composizione di immagini rappresenta quindi parte della grammatica del linguaggio filmico con cui si realizza l'efficacia comunicativa della sua personale poetica.

“Se l'autore cinematografico non potesse riferirsi nella sua opera ad un'immagine scelta secondo una particolare angolazione, con un determinato taglio di inquadratura, (...) egli non potrebbe assolutamente interferire nella composizione della pellicola e la sua azione si ridurrebbe a un freddo esercizio di inutile riproduzione.” (Bettetini 1968: 98)

Sulla superficie bidimensionale dello schermo, come sulla tavolozza di un pittore, il regista si accinge a compiere la scelta compositiva dell'impressione di realtà che vuole presentare. Una realtà assolutamente fittizia dal momento che essa è il frutto di una selezione di elementi visivi ripresi da un certo punto di vista, sotto un certo tipo di luce ed eventualmente accompagnati da un certo commento sonoro. Anche la successione di tali quadri, attraverso il montaggio, influisce profondamente sulla narrazione e sulla conseguente costruzione di significati.

“(...) leggere immagini significa tradurre in termini di coerenza logico-discorsiva l’universo delle relazioni spaziali attualizzate dal film. (...) la più elementare e banale inquadratura viene dallo spettatore <<tradotta>> in un enunciato narrativo, o integrabile in una catena di enunciati narrativi” (Costa 1993: 39)

Se quanto scritto finora è vero per la cinematografia comunemente intesa, tale analisi viene confermata anche per quanto riguarda i film documentari dal momento che *fare cinema* non contempla alcun lavoro di fedele riproduzione del reale. Nessuna inquadratura è, infatti, assolutamente neutrale: ciò che in essa viene incluso (ossia che viene messo *in campo*) e ciò che viene volutamente estromesso dallo sguardo degli spettatori (cioè che viene lasciato *fuori campo*) concorrono a delineare la poetica del cineasta. Sullo schermo la separazione tra il visibile e l’invisibile è meno netta di quanto si immagini. Suoni, musica e rumori provenienti dal fuori campo o l’inquadratura di uno sguardo in primo piano rivolto oltre i limiti del quadro o, infine, elementi che entrano ed escono dalla porzione visibili lasciano intuire importanti informazioni relativamente all’ambiente circostante e attiva nello spettatore la possibilità di uno spazio *altro* che agisce sulla scena e dialoga con essa.

Alla luce di tali osservazioni e in linea con quanto afferma Bettetini (1968) la lettura di un’opera filmica necessita certamente di competenze tecniche, ma non può escludere l’incontro con le intenzioni dell’autore e con il linguaggio da lui impiegato sulla pellicola: la modalità con cui è stata realizzata, l’ispirazione che l’ha nutrita, lo stile comunicativo e la libertà creativa fanno dell’opera un microcosmo molto simile al regista che l’ha ideata.

3.3 Lo spazio segnico nell'inquadratura

L'inquadratura per decodificare in maniera ottimale le lingue dei segni è quella che si vede in televisione, durante le trasmissioni che prevedono il servizio di interpretariato. Sebbene sia sempre preferito vedere l'interprete a schermo intero, un'altra possibile alternativa è quella di collocarlo al centro di un quadrato posizionato in basso a destra. Come si può leggere nel documento *Guidelines for Broadcasting Sign Language Interpreters During Televised Events* (Vernon), non ci sono delle misure universali e prestabilite, ma è fondamentale che il riquadro dedicato all'interprete non sia più piccolo di un sesto dell'intero schermo affinché possa essere visto e compreso in maniera chiara¹². Per rispettare lo spazio segnico all'interno del quale muoversi e articolare i segni, l'interprete viene inquadrato a mezzo busto, lasciando approssimativamente un margine di una decina di centimetri dalla testa, dalla linea della vita e delle spalle.

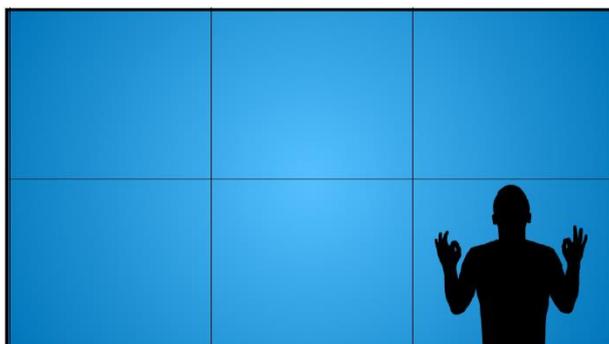


Figura 13: Spazio ideale dedicato all'interprete di lingua dei segni durante i programmi televisivi.

(Fonte: Vernon, *Guidelines for Broadcasting Sign Language Interpreters During Televised Events*)

¹² Si pensi, per esempio, al servizio di interpretariato offerto durante le conferenze stampa del Presidente del Consiglio: il riquadro dedicato agli interpreti è molto più ridotto rispetto alle indicazioni qui riportate e il risultato che ne consegue è, infatti, una scarsa visibilità della comunicazione.

Questo spazio naturalmente non deve essere neanche parzialmente sovrastato da altre immagini, scritte o insegne, pena la perdita per lo spettatore sordo delle informazioni che in quel momento l'interprete sta riportando.

Per quanto riguarda l'uso dei colori, è necessario che questi non siano troppo appariscenti, ma al contrario che creino uno sfondo neutro per mettere in risalto i segni realizzati dall'interprete. L'ideale sarebbe un sottofondo di colore blu, confortevole agli occhi, mentre l'abbigliamento del segnante dovrebbe essere tale da mettere in evidenza le mani e i loro movimenti: generalmente se l'interprete ha una pelle chiara si opta per un abbigliamento semplice di tinta unita e di toni scuri contrastanti come il nero; al contrario un interprete di pelle scura veste colori più chiari, come beige o bianco-crema. Infine, per non discostare l'attenzione dello spettatore o rendere poco chiaro il segno non vengono indossati bracciali, orologi, anelli, orecchini pendenti o vistosi e accessori simili. Altresì è importante avere una pettinatura che non copra il viso per rendere percepibili tutte le espressioni facciali e le componenti non manuali. Per tale motivo anche il make-up deve essere neutro e leggero, sufficiente per coprire solo le piccole imperfezioni della pelle e dare una curata immagine di sé.

Tuttavia, la staticità prevista dall'inquadratura ideale per il servizio di interpretariato non può esaurire la complessa grammatica del linguaggio filmico che per sua natura è dinamico e articolato.

Per approfondire l'analisi sull'interazione tra movimento cinematografico e visibilità del segno, ho visionato parte del lavoro di Antonio Bottari, regista sordo contemporaneo che

scardina i presupposti poc'anzi analizzati. Grazie alla testimonianza del cineasta, che ho avuto l'opportunità di intervistare personalmente, è stato possibile ricavare importanti spunti di riflessione circa il lavoro 'dietro le quinte' che anticipa la visione di pellicole in LIS. Originario di Messina, Bottari racconta in un'intervista rilasciata sul canale LIS 360 (*Dibattito tra registi sordi/e* gennaio 2021) di aver ereditato la passione per l'arte e il cinema dai suoi genitori e successivamente si è formato all'Università di Padova frequentando la facoltà di Discipline di Arte, Musica e Spettacolo (DAMS). Tutte le produzioni da lui proposte sono interamente in lingua dei segni italiana. Ha esordito come regista nel 2007 con un cortometraggio, *Maria*, di cui propongo in seguito l'analisi, e nel 2011 ha realizzato un secondo cortometraggio di genere drammatico/thriller dal titolo *Realtà?*. Le ultime produzioni, più recenti, sono invece due lungometraggi: *Il garofano rosso* (2014) e *Non abbandonare* (2019). Il primo, come si legge nell'articolo dedicato sul sito www.storiadeisordi.it, è stato proiettato nel 2014 presso il Multimedia Cinema a Capo D'Orlando e viene riconosciuto come primo film di circa due ore girato interamente in LIS e sottotitolato in italiano per permetterne la fruizione anche al pubblico non segnante. Il film non presenta effetti sonori proprio per riportare sul grande schermo il silenzio che costituisce il mondo sordo. L'attenzione visiva si focalizza così sugli attori, tutti non professionisti, sui loro segni e le espressioni facciali che raccontano la storia e trasmettono emozioni. *Non abbandonare*, invece, si avvicina maggiormente al genere del docufilm, ricalcando la vita dei sordi all'interno dell'ENS (Ente Nazionale Sordi) e trattando i temi centrali nella comunità sorda, tra cui cultura, integrazione, inclusione.

Tali produzioni, purtroppo, non sono al momento disponibili nel mercato, ma si auspica che possano essere presto attingibili e visionabili a livello nazionale.

Data la sua rinomata esperienza in campo cinematografico, ho voluto coinvolgere Bottari nella mia ricerca al fine di mettere in luce le direttrici da lui impiegate per orchestrare le varie componenti della sua regia. Nello specifico, ho voluto approfondire le tecniche di inquadratura e l'uso delle luci, la ripresa dell'attore e le modalità di stesura della sceneggiatura; inoltre sono stati trattati i temi dell'accessibilità e dell'inclusione che tratterò specificatamente nell'ultimo capitolo.

Ho realizzato l'intervista da remoto e in modalità asincrona. A questo scopo ho precedentemente preparato per iscritto le domande che intendevo sottoporgli dividendole per tematica, le ho trascritte poi in glosse e, infine, le ho tradotte in LIS. Con l'aiuto di un supporto digitale ho registrato molteplici video corrispondenti, ciascuno, agli argomenti trattati: la specificità della recitazione di un attore sordo, le varie tipologie di inquadratura, l'allestimento del set e la sua illuminazione, la redazione di sceneggiatura e copione, per ultimo abbiamo trattato la questione dell'accessibilità. Infine, ho inviato via mail i vari video corredati al file delle domande scritte.

Il regista, a sua volta, ha fornito le risposte con dei video in LIS. È stata mia cura tradurre la sua testimonianza in italiano di cui riporto le citazioni nelle pagine che seguono.

3.4 La lingua dei segni sullo schermo: la prospettiva del regista Bottari

Il cortometraggio con cui Bottari inaugura la sua carriera da regista racconta la vicenda di una giovane donna

(interpretata da Concetta Bottari) che, intorno alla metà del 1900, viene rinchiusa dal padre Giovanni (Riccardo Morganti) in una casa di cura a causa dei suoi atteggiamenti considerati libertini. All'interno della struttura sanitaria, la ragazza subisce un intervento di lobotomia che la rende inerme.

Grazie al supporto della sua famiglia e all'aiuto di molti volontari che gli hanno fornito i materiali occorrenti per la ripresa, l'allestimento del set e i costumi di scena, è stato realizzato il cortometraggio che ha portato Bottari a Londra dove nel 2009 è stato candidato alla nomina del *Best International Production "Remark!" Films & Tv Awards*.

In merito all'idea che ha originato la narrazione della storia, durante l'intervista Bottari ha dichiarato che essa non era frutto di sola fantasia:

“Ho tratto ispirazione da diverse vicende che ho selezionato e che ho fatto confluire nel film e a queste ho aggiunto la mia creatività. Tra le storie che fanno da sfondo, rientra anche quella della famiglia Kennedy.”

In effetti, tra la vicenda di Maria e quella della famiglia Kennedy ricorrono alcune analogie. Come si evince dall'articolo *Rosemary, la figlia oscura dei Kennedy che il padre fece lobotomizzare* (Stella 2021) pubblicato sul sito www.corriere.it, la sorella minore del presidente americano John Fitzgerald Kennedy, Rosemary Kennedy, nacque il 13 settembre 1918 ma, probabilmente a causa di complicanze durante il parto, la bambina manifestò un ritardo mentale. Durante la sua giovinezza, la libertà della ragazza, la paura da parte dei genitori che potesse rovinare la reputazione della famiglia e il fatto che Rosemary non sembrava migliorare il suo stato di salute, indusse il padre a far

sottoporre la figlia a un intervento di lobotomia. Nel 1941, a soli 23 anni, Rosemary si risvegliò nell'Ospedale della George Washington University incapace di muoversi e parlare e passò il resto della sua vita rinchiusa nell'istituto di cura di Wisconsin, senza alcun contatto con il mondo esterno, ad eccezione di qualche visita da parte della sorella Eunice Kennedy Shriver e, più tardi, anche della madre.

Nella realizzazione di un cortometraggio in LIS, contrariamente a quanto sulle prime si è indotti a ipotizzare, il linguaggio cinematografico non viene depotenziato delle proprie risorse tecniche ed espressive in nome di specifiche esigenze dettate dalla lingua segnica.

A tal proposito, Bottari spiega che:

“Il cinema è un linguaggio tecnico e si può fare tutto. Ci possono essere inquadrature da più angolazioni, luci fioche o forti, colori e scenografia ricca. L'importante è che si veda bene il segno. Non ci sono regole. Fondamentale è seguire il funzionamento del testo filmico in rapporto alla costruzione del significato trasposto mediante il linguaggio cinematografico. Si possono realizzare allo stesso modo il primo piano, con una ripresa da vicino o al contrario la ripresa da lontano e così via.”

La narrazione si avvia con la ripresa di una figura di donna, la cui identità si rivelerà solo in seguito, che presenta la storia. Si tratta della nipote di Maria, Enza (interpretata da M. Lucia Franchina), che per la maggior parte della pellicola funge da narratrice. In questo ruolo, Enza viene ripresa in bianco e nero e illuminata da una luce fioca, come si può notare nella figura 14; tuttavia lo sfondo oscuro e i vestiti

neri che indossa risaltano la chiarezza delle sue mani e del viso, garantendo così la percezione del segnato e delle espressioni facciali sempre chiari e facilmente comprensibili.



Figura 14: Enza nelle vesti di narratrice. (Bottari 2007)

(Fonte: DVD *Maria*, Bottari, 2007)

“Quello che conta è seguire sempre le indicazioni della sceneggiatura, il copione. Se l’attore indossa orecchini o ha barba folta e capelli lunghi o porta vestiti scuri non è rilevante. L’importante è che si veda bene il segno e che la comunicazione sia chiara. Se per qualche motivo non si vede bene, ad esempio perché l’ambiente è scuro, ci saranno altri tecnici che aggiusteranno la scena, come quello della luce che illuminerà l’attore e il tecnico delle inquadrature che sceglierà la giusta angolazione. L’importante è che la comunicazione sia chiara, così come accade per l’attore udente la cui voce si deve sentire bene. Se c’è qualcosa che gli impedisce di parlare, si trovano altre soluzioni tecniche, come ad esempio un microfono o un amplificatore.”

Enza, durante la pellicola, interrompe più volte il flusso della narrazione e si rivolge direttamente allo spettatore per spiegare certi passaggi della storia, anticiparne alcuni eventi o introdurre i personaggi. A partire dalla metà del cortometraggio (minuto 12), la ragazza si muove anche

all'interno della storia, interagisce con i personaggi e accompagna lo spettatore nella ricostruzione della tragedia che ha coinvolto sua zia Maria, tenuta in sospeso fino a quel momento. In questo contesto, Enza-personaggio non è più ripresa in maniera monocromatica ma è immersa nel set e nella scenografia comune agli altri attori, come si può notare nella figura 15.



Figura 15: Enza nelle vesti di personaggio che interagisce all'interno della storia. (Bottari 2007)

(Fonte: DVD *Maria*, Bottari, 2007)

Esattamente come accade per Enza-narratrice, anche suor Caterina (Mariella Armeli) partecipa al ruolo di “segno fuori campo”: testimone dei fatti avvenuti all'interno dell'istituto di cura, si astraie per qualche intervallo dalla vicenda e le sue parole fanno da preambolo a una serie di sequenze in bianco nero che, come flashback, rivelano l'entità dell'operazione subita da Maria e il conseguente stato vegetativo.

Insieme a Enza e la suora nelle vesti di narratrici, Bottari in questo film si serve della didascalia come espediente che, al pari di una cerniera, unisce le varie sequenze in un continuum narrativo, conferisce coerenza alla storia e contestualizza gli episodi. Lo scorrere del tempo nel cortometraggio, infatti, non è sempre cronologico e lineare e spesso tra un evento e l'altro è necessario un accorgimento sul piano della diegesi che ne spieghi il

rapporto causa-effetto. All'interno di questa cornice la parola scritta si insinua sullo scorrere delle immagini, sovrascrive il gesto segnato, e fornisce importanti informazioni relative ad ambientazioni e salti temporali. Ne sono alcuni esempi le schermate nere su cui si legge in bianco "Ospedale San Giuseppe 1956", "Dopo tanto tempo...".

Il continuo intervento di personaggi o insegne che spezzano il racconto creano un distacco emotivo dal drammatico sviluppo della storia. Sia Enza che la suora quando si dirigono direttamente allo spettatore ne richiamano l'attenzione e ne interrompono il coinvolgimento sentimentale. Questo processo sembra ricordare quello usato da Brecht nei suoi spettacoli teatrali, con la creazione del cosiddetto *effetto di straniamento* nel pubblico ai fini di non essere sopraffatto dall'emotività, prevenire l'immedesimazione con un personaggio e mantenere invece lucida la riflessione analitica.

In *Maria*, nonostante la narrazione a singhiozzo, la carica emotiva è forte. All'interno di una scenografia spoglia, ridotta all'essenziale, la cinepresa diretta da Bottari insiste sugli sguardi dei personaggi incorniciandoli in primo piano: quello pieno di disappunto del padre, quello dei pazienti all'interno della casa di cura, quello della suora che assiste impotente al dramma. Ma è soprattutto lo sguardo di Maria che, trascinata dai medici lungo il corridoio dell'ospedale, esattamente come Giovanna d'Arco (Dreyer 1928) prima di lei, chiama con disperazione lo spettatore, lo scuote, implora, commuove, impressiona, inquieta, turba, esorta, appassiona.

Dal punto di vista tecnico, prevalgono le inquadrature fisse frontali, come ad esempio quella che riprende i genitori di

Maria in camera da letto che discutono, ma non mancano le soggettive che, attraverso lo sguardo di Maria, mostrano la conversazione tra il padre e i dottori seduti in uno studio medico. Molto suggestiva è anche la lunga sequenza, in parte ripresa dall'alto, che inquadra i pazienti ricoverati nell'istituto che si dimenano nel letto. In questo frangente Bottari compie una scelta stilistica ben precisa che mira, attraverso l'incalzante ripetizione di medesime inquadrature, a restituire visivamente l'incepparsi del pensiero dei pazienti in vicoli ciechi. La scena sembra calcare la scia letteraria che impiega l'anafora per sottolineare un concetto deviando dalla linearità sintattica della frase («Per me si va ne la città dolente, per me si va ne l'etterno dolore, per me si va tra la perduta gente.» Dante, *Divina Commedia*, Inferno, Canto III, vv 1-3), Bottari utilizza il montaggio per attuare accostamenti figurativi che, fratturando la continuità d'azione, fungono da lente di ingrandimento sulle condizioni dei malati psichici nelle case di cura. Lo spettatore viene così immerso nell'atmosfera angosciante in cui si trova la protagonista. Attraverso il montaggio, il mezzo cinematografico può rappresentare “gli uomini in un confuso, suggestivo accordo di passato e di presente, di realtà e di sogno, di verità e di deformazione soggettiva.” (Bettetini 1968: 131)

A conferma di quanto indicato dal regista, anche nei film in LIS, così come nei film sonori, è possibile dare movimento alla scena, attraverso le varie angolature ed espedienti tecnici mantenendo comunque sempre chiaro e visibile il segno.

“Riguardo alla tua domanda tecnica sull'inquadratura e la visibilità del segno, non è sempre necessario mantenere l'inquadratura frontale fissa. Non sarebbe adatta al

cinema. L'inquadratura adatta al cinema deve essere naturale. Sono quindi ammessi qualsiasi tipi di inquadrature, verso destra, sinistra, dall'alto o dal basso e da dietro. E in questi casi come si fa a capire il segno? L'attore può essere ripreso di profilo, a mezzo volto o di spalle. Chi conosce bene il segno e lo vede ripreso in queste posizioni, lo capisce ugualmente. L'importante è che le mani si vedano. Se ad esempio segno IX₁ CASA ANDARE, posso essere ripreso lateralmente o di spalle, con un'inquadratura a tre quarti, leggermente dall'alto. Il segno si vede bene e non sussiste alcun problema.”

Un esempio è la scena in cui la madre di Maria (Giuseppina Puglisi) confida a Enza l'esistenza della figlia che finora era tenuta segreta. La telecamera alterna inquadrature frontali, dall'alto e alle spalle delle due donne (figure 16 e 17) che, seppur riprese da diverse angolazioni, non sembrano intaccare la comprensione del dialogo segnato.



Figure 16-17: Scene tratte dal cortometraggio *Maria* (Bottari 2007)
(Fonte: DVD *Maria*, Bottari, 2007)

Pur nella semplicità della tecnica cinematografica, Bottari sceglie con cura che cosa inserire all'interno del quadro cosicché le inquadrature di questa scena contengano gli elementi necessari per una lettura efficace delle immagini.

3.4.1 Dietro le quinte

Come già anticipato, il film è sempre il risultato di un processo collettivo dove, soprattutto nelle prime fasi di lavoro, la pluralità di codici si organizza in maniera dinamica fino a trovare una sistematizzazione definitiva.

Precedente alla fase di ripresa vera e propria, vi è la progettazione della traccia narrativa. Si tratta di un passaggio indispensabile che vede l'autore impegnato nella stesura della sceneggiatura, ovvero nella suddivisione in scene del soggetto (Migliano 2006). In essa non solo vengono riportati i dialoghi degli attori, ma anche precise indicazioni riguardo a tempo e luogo di ambientazione, tipologie di inquadratura, aspetti tecnici, estetici, scenografici, attitudine dei personaggi e la loro azione. La sceneggiatura, in altre parole, rappresenta la colonna vertebrale del film, la struttura portante su cui costruire l'opera cinematografica ed è per questo condivisa con l'intera *troupe*.

Se tale procedura è comune nel cinema sonoro, non è altrettanto ovvia per le pellicole girate con un cast di attori sordi.

La natura visiva delle lingue dei segni, infatti, non prevede un sistema di annotazione consolidato¹³ e la persona sorda

¹³ Sono stati fatti diversi tentativi per trovare un sistema affinché si potessero trascrivere su carta le lingue dei segni e ad oggi il metodo ritenuto più valido e in crescente diffusione è il *Sign Writing*. Si tratta di una rappresentazione grafica dei segni ideata da Sutton nel 1995 costituita da simboli che rappresentano i parametri fonologici del segno (configurazione, orientamento, movimento, luogo, componenti non manuali) e il movimento del corpo.

entra in contatto con la forma scritta di una lingua di cui non è nativa solo tardivamente, in maniera indiretta e difficoltosa. Dal momento che la lingua scritta è subordinata a quella orale, l'acquisizione di buone competenze nella lettura e redazione di uno scritto rappresenta, per una persona sorda, una difficoltà cognitiva non indifferente. Nel processo di letto-scrittura, infatti, si rendono indispensabili conoscenze di fonologia, morfologia, lessico, semantica, sintassi della lingua parlata a cui però i sordi non hanno pieno accesso (Fabbretti, Tomasuolo 2006).

A tal proposito, Bottari illustra le possibilità a disposizione del cineasta per far fronte alle possibili criticità d'innanzi alla lettura e alla perfetta comprensione del testo scritto:

“La scrittura del copione non è universale: dipende dalle persone sorde, bisogna trovare la modalità più adatta a loro. Se la persona sorda sa leggere bene, si consegnano tutte le frasi del testo in forma cartacea; se invece la persona presenta difficoltà nella lettura, allora si trasporta il testo scritto in lingua dei segni e viene registrato un video. L'attore sordo può, in questo modo, visualizzare i dialoghi. Un'altra opzione è costituita dal disegno: lo *storyboard*. Si tratta di un insieme di vignette che rappresentano le scene e a queste si aggiunge la spiegazione dei dialoghi e delle modalità di recitazione. L'attore sordo riesce così a capire visivamente e imparare le battute.”

La presenza dello storyboard, ossia la descrizione per immagini della sceneggiatura, è il completamento delle indicazioni necessarie per illustrare ciò che si vuole trasferire sullo schermo. Lo storyboard appare pertanto come una sorta di anteprima del film il quale, smontato in

unità sintattiche (le scene) e in sotto-unità (le inquadrature), consente di analizzare ogni componente visiva prima del fatidico 'ciack, si gira!'

Nella sezione *Dietro le quinte* del film *Maria*, si può notare la presenza di illustrazioni e schizzi che rappresentano parti dello *storyboard*. Nello specifico, si distingue la disposizione degli attori che, nella scena ambientata in salotto, osservano Maria e quest'ultima, seduta sul divano, in compagnia di un uomo. Su un altro foglio, invece, si scorgono bozzetti che fissano la scena nell'istituto di cura dopo l'intervento e l'arrivo della nipote. Tra tutti, il più interessante è quello che rappresenta Maria in sedia a rotelle con lo sguardo rivolto verso l'alto. Tale disegno presenta piccole frecce che specificano la direzione verso cui Maria deve rivolgere lo sguardo e che verranno poi interpretate dall'attrice in una delle inquadrature più intense del film, la stessa che inaugura il suo originarsi e ne suggella la fine.

CAPITOLO 4 – ANALISI FILMICA

In questo capitolo analizzo parte del complesso panorama cinematografico in cui la sordità emerge come tematica, come modalità di espressione attraverso le lingue dei segni o come questione strettamente connessa all'accessibilità. Ne deriva un mosaico eterogeneo in cui la lettura dei film, come un gioco di scatoli cinesi, si scompone a seconda del punto di osservazione. Lo sguardo si dispiega in strettoie, compie dei salti e continui ritorni alla ricerca di analogie e divergenze sulla possibilità tecnica del linguaggio cinematografico. Codici visivi, gestuali e scritti si amalgamano e originano storie. Di film in film l'intento non è quello di esaurire l'ampio ventaglio che a livello internazionale è stato prodotto, ma di fornire possibili chiavi di lettura per approcciarsi alle pellicole in cui la sordità, protagonista o meno, si definisce come fulcro, lente d'ingrandimento, motore propulsivo di tutta la ricerca.

4.1 Dentro e fuori la cinepresa

Nel secondo capitolo è stato fatto riferimento alla funzione dello spazio segnico come area nella quale, tra le altre cose, si articolano i segni e si realizzano tecniche narrative come l'impersonamento. Il rispetto dei margini in ogni inquadratura ne è la principale conseguenza.

Un esempio concreto di quanto riportato è possibile notarlo nel docufilm francese *Le pays des sourds* (1992) di Nicolas Philibert. Girato con la collaborazione dello staff dell'Istituto Nazionale per Sordi di Parigi, il film presenta scene di quotidianità vissute e raccontate attraverso gli occhi di bambini, ragazzi e adulti sordi.

Particolarmente interessante è la scena (minuto 21) in cui l'insegnante di lingua dei segni francese (LSF) racconta a studenti adulti il suo primo giorno di scuola in una classe di soli bambini sordi segnanti. Nel riportare l'evento, il docente utilizza proprio la tecnica dell'impersonamento¹⁴ e si immedesima nel bambino che è stato. Ricalca perfettamente le espressioni di un bimbo di sei anni che, diffidente ma curioso, si dirige verso la nuova scuola ma che nel vedere i compagni, a differenza sua, già abili esperti nel segnato, si intimorisce e si rivolge alla madre che lo accompagna in cerca di supporto. Il docente-bambino riproduce la scena immaginando proprio la presenza della madre al suo fianco che lo tiene per mano, il *surrogate* citato nel capitolo precedente: come si può vedere nella figura 18, si inclina con il busto verso di lei per richiamarne l'attenzione, dirige lo sguardo verso l'alto, per stabilire un contatto visivo con quello della madre, e le fa segno di non voler restare in aula. spiegazione



Figura 18: Scena tratta da *Le pays des sourds* (Philibert 1992)
(Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=HkQ6D8fQoO8>)

¹⁴ Per la descrizione dell'impersonamento dal punto di vista linguistico si rimanda la lettura al capitolo precedente.

La prospettiva successivamente si inverte: il segnante, per dare corpo alla reazione della madre la impersona e, come si nota nella figura 19, dall'alto della sua statura si piega verso il basso, in direzione del *surrogate*-figlio e lo rassicura, spiegandogli che è lì apposta per imparare.



Figura 19: Scena tratta da *Le pays des sourds* (Philibert 1992)
(Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=HkQ6D8fQoO8>)

Per tutta la durata della sequenza l'inquadratura è fissa e frontale. Non a caso: dal momento che tale ripresa si presta, meglio di altre, ad una visione totale e completa del volto e del segnato e ricalca il modo con cui noi, nella vita di tutti i giorni, interagiamo con le persone.

Il margine superiore coincide quasi a filo con il capo dell'attore e lo spazio segnico nel quale egli realizza segni e impersonamento è sufficientemente rispettato. Sebbene talvolta la mano del personaggio si estenda oltre il limite dell'inquadratura e scompaia dall'occhio dello spettatore, il discorso risulta sempre facilmente comprensibile.

Se però questo tipo di inquadratura fissa è conforme alle esigenze che richiedono le lingue dei segni affinché i discorsi siano chiari, rimane aperta la questione delle scene in movimento. Come precedentemente definito, il cinema è per natura dinamico e non vincola in modo prescrittivo la

modalità di comunicazione alla tipologia di inquadrature. Se questo è vero nella cinematografia *tout court*, nelle pellicole con dialoghi in lingue dei segni tale aspetto deve essere invece considerato con attenzione, pena, come vedremo successivamente, la visibilità del segno.

Una possibile soluzione si può osservare nella serie TV americana *Switched at Birth* (2011-2017) ideata da Lizzy Weiss; uno tra i primi programmi a ingaggiare attori sordi e a integrare la lingua inglese e la lingua dei segni americana. Scambiate nella culla alla nascita, Bay Kennish (Vanessa Marano) e Daphne Vasquez (Katie Leclerc) si rincontrano da adolescenti dopo la scoperta da parte dei genitori dell'errore avvenuto in ospedale. Bay cresce in una famiglia benestante, ama l'arte ed è una ragazza spavalda e impulsiva, Daphne invece è più mansueta, generosa e cresce solo con la madre, proveniente dal ceto popolare. All'età di tre anni perde l'udito a causa della meningite; per questo motivo impara l'ASL e frequenta la Carlton School for the Deaf.

Nel momento in cui le due famiglie si avvicinano e decidono di condividere la stessa casa, oltre alle dinamiche quotidiane, sono soprattutto le modalità comunicative a dover essere riviste. Daphne utilizza l'ASL con interlocutori segnanti e legge le labbra e usa la voce per rispondere ai suoi interlocutori udenti non segnanti; tuttavia, in diverse occasioni è costretta a ricordare loro di parlare più lentamente o di non voltarle le spalle se stanno pronunciando qualche frase. La lingua dei segni americana prende via via più spazio all'interno degli episodi, quando anche tutti i membri della famiglia biologica imparano a realizzare i primi segni, o vengono introdotti altri personaggi sordi come Emmett Bledsoe (Sean Berdy), amico d'infanzia

di Daphne e sua madre Melody (Marlee Matlin). Nelle scene in cui l'ASL fa da assoluta protagonista, le inquadrature che la incorniciano rispettano generalmente lo spazio segnico, anche quando gli attori sono in movimento. Ne è un esempio la scena in cui (episodio 9) Daphne ed Emmett camminano nel cortile esterno della loro scuola e dialogano assieme. Sebbene in movimento, come si vede nelle figure 20 e 21, la chiarezza dello scambio comunicativo viene garantita grazie alle inquadrature laterali o frontali e a un movimento della cinepresa, la carrellata, che segue gli attori durante il loro tragitto.



Figure 20-21: Inquadrature con attori che segnano in movimento (Weiss 2011)

(Fonte: *Switched at birth*, episodio 9, 2011)

Diversamente da quanto descritto finora, non sempre il regista pone la dovuta attenzione alle inquadrature dove è presente il discorso segnico, come accade, per esempio, nel film *Sound of Metal* (2019).

In quest'ultimo film, nonostante la sordità che accomuna i personaggi e la presenza della lingua dei segni americana, la struttura è fonocentrica: i dialoghi segnati sono quasi sempre mediati dalla voce dei due attori che, in assenza di sottotitoli, agevola lo spettatore udente a godersi la pellicola senza l'onere di concentrarsi esclusivamente sulle mani dei protagonisti. Tuttavia, in diverse occasioni, la centralità della lingua parlata sovrasta la presenza del segnato e il

regista, probabilmente, non pone attenzione a tale questione. Né è la prova la sequenza di inquadrature in uno dei momenti più salienti del film in cui Ruben confessa a Joe l'avvenuto impianto dell'apparecchio acustico: durante il confronto il regista decide di riprendere entrambi gli attori in primo piano. Sicuramente questa scelta stilistica avvicina lo spettatore all'intima emotività della scena e alle espressioni facciali dei due attori che trasmettono tutta la carica sentimentale e che veicolano parziali elementi grammaticali attraverso le componenti non manuali; tuttavia, così facendo, la perdita dei segni è totale. Come si può notare nelle due immagini sotto riportate, il continuo alternarsi di campo e controcampo concentrati sul volto degli attori, non include affatto la presenza delle mani, di cui si intravedono appena le dita.



Figure 22-23: scene tratte dal film Sound of Metal (Marder 2019)
(Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=3fQ3zy8iYtk>)

Altresì accade che la cinepresa si allontana e allarga così il campo visivo rappresentando una potenziale occasione per inserire il dialogo segnato in maniera visibile. Purtroppo,

ancora una volta, il regista opta per questa soluzione solo quando l'attore che sta segnando (situato a destra nella foto sotto) è di spalle. La ripresa non consente, pertanto, di vederne le mani e le componenti non manuali; pertanto, l'ASL non trova il suo spazio nell'inquadratura, dove dominano soltanto lo sguardo attento dell'interlocutore e la prepotente voce del giovane ragazzo.



Figura 24: scena tratta dal film Sound of Metal (Marder 2019)
(Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=3fQ3zy8iYtk>)

Per quanto questo film tratti il tema della sordità, inglobi elementi della cultura sorda e coinvolga un attore segnante, Paul Raci, la presenza di tali inquadrature denota un disequilibrio. La lingua segnica, infatti, non viene considerata al pari di quella vocale. 'Dimenticarsi', più o meno volutamente, di riprendere le mani durante una conversazione in segni è l'equivalente del rimuovere l'audio durante una conversazione a voce: si perde il valore e l'intento per cui un'opera viene concepita.

D'altro canto, nel momento in cui sotto l'attento occhio dell'osservatore scompare la 'danza segnica' l'effetto conseguente non può che essere un inevitabile fastidio. Proprio durante la scena cruciale del lungometraggio, nel vano tentativo di vedere qualche segno fare capolino sullo schermo, lo spettatore a cui è familiare la lingua segnica

non può assaporare del tutto il messaggio veicolato dalle mani e ciò ne riduce il coinvolgimento empatico.

Un altro espediente di cui si è parlato nel capitolo precedente e che vorrei riprendere in questa analisi riguarda ciò che, sebbene esterno all'inquadratura, rientra ugualmente come parte dell'ambiente circostante e della narrazione: il fuori campo.

“Si pensi a quanto non si mostra nell'immagine ma che in un certo senso c'è – il fuori campo, l'ellissi temporale – o si pensi al non detto che pure si fa intuire – le allusioni, i sottintesi; chi assiste è chiamato sia a percepire le cose nella loro letteralità, sia a portarle avanti aggiungendoci del suo: dunque il tu nasce come specchio dell'io per diventare l'altro che l'io vorrebbe, dovrebbe, potrebbe essere.” (Casetti 1994: 45)

Il fuoricampo costringe quindi lo spettatore a ricostruire nel suo immaginario un quadro completo, attraverso gli indizi che il regista fornisce. Rumori esterni, dettagli, contesto narrativo, intuizione personale sono elementi che, come tasselli di un mosaico, costituiscono la chiave per decifrare e completare una scena apparentemente poco rappresentativa.

Si consideri, ancora una volta il docufilm di Philibert e l'uso sapiente che il cineasta fa di inquadrature in primo e primissimo piano sugli sguardi dei bambini e su uno in particolare mentre sta seduto in macchina e volge lo sguardo verso il finestrino (minuto 49). Il paesaggio esterno che il bambino sta ammirando non è visibile ma il rumore delle auto che sfrecciano ci lascia intuire che è in una strada trafficata e probabilmente sta rientrando a casa dopo la scuola. Un altro esempio è costituito dalla scena (minuto 4)

che segue immediatamente la testimonianza di un uomo circa il suo sogno irrealizzato di diventare attore perché sordo: essa si apre su un cortile esterno vuoto e, alcuni secondi dopo, la cinepresa si dirige verso la finestra di un edificio, il cui interno viene nascosto da una tenda bianca.



Figura 25: Scena tratta da *Le pays des sourds* (Philibert 1992)
(Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=HkQ6D8fQoO8>)

Lo spunto visivo che offre questa inquadratura non è sufficiente, a chi guarda, per comprendere il senso della narrazione; tuttavia, il messaggio si rende esplicito grazie alle squillanti voci di bambini provenienti dalla stanza, oltre la tenda. Grazie all'effetto sonoro fuori campo, risulta evidente che il set è quello di una scuola e che i bambini, in coro, stanno svolgendo degli esercizi vocali. La conferma di quanto appena affermato è data proprio nella scena successiva, dove si riprendono i giovani alunni intenti a realizzare dei vocalizzi specifici.

Per realizzare un fuori campo, come nella maggior parte dei film sonori, qui viene sfruttato l'espedito sonoro che, interagendo con gli elementi visivi, restituisce allo spettatore la possibilità di ricomporre e interpretare il quadro in modo più completo.

Una riflessione diversa deve essere invece condotta se si considerano prodotti filmici realizzati da registi sordi. Il

canale sonoro, non essendo accessibile, non viene generalmente contemplato nelle produzioni cinematografiche che si avvale pertanto della parola scritta.

4.2 Dal segno alla parola scritta

Ne *Gli strumenti del comunicare*, Marshall McLuhan definisce il cinema come il mezzo “mediante il quale arrotoliamo il mondo reale su una bobina per poi srotolarlo come un tappeto magico della fantasia” (McLuhan 1986: 309). A ben pensare, però, questa caratteristica non appartiene solo alla settima arte: come essa, infatti, la letteratura arresta la vita accartocciandola in un *qui* e un *dove* e, così facendo, la rende immortale.

Questo rapporto tra l'universo della visione e quello della scrittura è legittimato nella nostra cultura da espressioni linguistiche, ormai ampiamente diffuse, come *lettura del film*, *testo filmico*, *linguaggio cinematografico*. Questa stretta connessione trova ampio respiro nelle riflessioni estetiche di Alexandre Astruc che, nel 1948, scrive ciò che può essere considerato il primo manifesto della Nouvelle Vague: *Naissance d'une nouvelle avant-garde, la caméra-stylo*. L'autore propone una nuova concezione del mezzo cinematografico il quale, svincolandosi dalla tirannia del visivo, tipica dell'industria hollywoodiana fondata sull'impatto dell'immagine e su un'opulente narrazione, può diventare mezzo di scrittura, nelle mani del regista, al pari di una penna.

L'intima relazione tra il codice scritto e quello visivo, in alcuni casi, è sancita anche dalla compresenza di entrambi sullo schermo. Si pensi al cinema muto, ove la scrittura si insinuava nella continuità delle immagini sottoforma di didascalia; o ancora al sottotitolo che, nel caso dei film girati

in una lingua diversa da quella del pubblico, si rende tutt'ora necessario per la comprensione dell'opera.

Nel saggio intitolato *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano* (Raffaelli 1992), l'autore, riferendosi al cinema muto delle origini, definisce la didascalia come un testo che integra e delucida il senso della narrazione per immagini. Essa, infatti, può configurarsi come titolo, messaggio, o frase più articolata; tuttavia, il comun denominatore di tali forme è rappresentato dalla chiarezza e dalla concisione: si deve dare il tempo allo spettatore di leggere il testo ed, eventualmente, di interpretarlo. Raffaelli (1992) identifica tre tipologie di didascalia: quella narrativa, che introduce e descrive una sequenza di immagini; quella locutiva che riporta la parola detta o pensata e quella tematica che esprime concetti o riporta una morale.

Nel caso di film in cui gli attori siano sordi, spesso la scrittura si inserisce nell'inquadratura come didascalia diegetica con funzione locutiva e diviene il mezzo di cui si servono i personaggi per comunicare. Si pensi al block notes nel film *CODA* (2021) quando il padre della ragazza deve comunicare al supervisore, durante una battuta di pesca, che è sordo; o nella pellicola *La stanza delle meraviglie* (2017) di Todd Haynes. Il protagonista, Ben (Oakes Fegley), un ragazzino di dodici anni diventa sordo in seguito ad un incidente domestico. Durante il viaggio a New York alla ricerca delle sue origini, incontra un suo coetaneo, Jamie (Jaden Michael), che lo conduce al Museo di Storia Naturale e lo aiuta nella scoperta del suo passato. Non conoscendo la lingua dei segni americana, la comunicazione tra i due avviene attraverso la parola scritta: Jamie scrive continuamente a Ben affermazioni, domande, pensieri a cui poi ribatte vocalmente Ben.

La scrittura veste i panni di mediatrice tra personaggi sordi e udenti anche grazie alle lavagnette usate da Marianna Ucría o dalla suora Antonia in *Stille Liebe* (2001), al convertitore automatico che in *Sound of Metal* (2019) traduce per iscritto a Ruben le parole pronunciate da Joe durante il loro primo incontro, o ancora agli SMS usati nel film *CODA*, quando il fratello della protagonista comunica in un bar con una ragazza udente attraverso la scrittura sullo schermo del telefono. Troviamo ancora l'espedito degli SMS nel cortometraggio *Sorelle golose* (2008) del regista sordo italiano Simone De Palma. In quest'ultimo esempio una coppia (interpretata da David Bertelli e Nina Dutu Liliana) si sta dando appuntamento a casa della ragazza e ciò avviene tramite uno scambio di messaggi. Così come accade in *CODA*, lo spettatore nulla saprebbe del contenuto dei messaggi se non grazie al sapiente montaggio che dai protagonisti stacca su un primissimo piano dello schermo del cellulare ove appare il testo degli SMS.

La scrittura rappresenta qui il ponte che consente l'interazione tra sordi e udenti o tra persone distanti tra loro. Essa è una modalità comunicativa che si rende necessaria per uno scambio efficace tra i personaggi ed è pertanto riconducibile alle loro intenzioni.

In altri casi, invece, la scrittura si configura come soluzione registica per rendere partecipe il pubblico di ciò che non viene direttamente espresso. Si tratta, allora, della trascrizione del *non detto*. Un esempio è l'opera del regista sordo Ezio Cencig: nel suo cortometraggio in LIS, *Rosa* (2007), il protagonista, interpretato dallo stesso Cencig, si reca sulla tomba della moglie e le rivolge i suoi pensieri più intimi e il suo dolore nel non averla più accanto.

L'inquadratura è fissa sul primo piano dell'uomo triste e sconsolato che non parla né segna, ma il contenuto dei suoi ricordi viene affidato ai sottotitoli che scorrono in basso, raccolti in una parentesi tonda. Diversamente dai casi citati precedentemente, in questo la didascalia, pur presentandosi sempre con funzione locutiva, è extradiegetica, ovvero esterna alla narrazione, giustapposta in fase di post-produzione. Come fosse una nostalgica poesia d'amore, il regista affida il mondo interiore del protagonista al segno scritto il quale attraversa lo schermo lasciando una traccia di ciò che nella vita è invisibile allo sguardo.

Dello stesso regista è il cortometraggio *Traditore* (2008), dove si narra l'omicidio di una donna da parte di suo marito. Anche in questo caso, non ci sono dialoghi diretti: i moventi del suo tragico gesto e il saluto finale alla moglie deceduta e lasciata nel bosco non vengono espressi a segni, ma trascritti con brevi esclamazioni: "(Finalmente decido io!)", "(Addio!)"

Tra gli esempi di didascalia narrativa, invece, l'esempio più evidente è quello presente nel film *Maria* di Bottari analizzato nel capitolo precedente. Qui le brevi intestazioni extradiegetiche raccordano in un *continuum* narrativo le diverse sequenze soprattutto quando l'ordine cronologico viene sovvertito dall'ellisse temporale del racconto.

Sempre in *Maria* troviamo anche un esempio di didascalia tematica, ossia un sottotitolo che esplicita il messaggio etico dell'opera: "Il diritto alla vita: è l'unica cosa che lei abbia mai desiderato."

Allo stesso modo, in *The Silent Child* (2017) il regista opta per una serie di didascalie extradiegetiche che, come già illustrato, vengono montate al termine del cortometraggio e

che denunciano il grave disagio dei bambini sordi in una società udente.

Si nota quindi come la scrittura diegetica o extradiegetica non si limiti a fornire semplici informazioni di carattere temporale (“un anno dopo...”, “molto tempo fa...”), ma appaia sullo schermo per assolvere molteplici funzioni. Da un lato è mezzo di comunicazione diretta tra persone di cui almeno una è sorda, dall’altro come modalità per identificare i luoghi (Carlton school for deaf, come si legge in *Switched at birth*), ma è impiegata anche come espediente per comunicare il pensiero di un personaggio o la morale del film.

4.2.1 La didascalia segnata

Se quanto affermato finora sulla forma delle didascalie trova un comune riscontro nella maggior parte delle opere filmiche, meritevole di attenzione è invece la particolarità di realizzare le didascalie svincolandosi dalla scrittura. È il risultato a cui approdano alcuni film maker sordi italiani nei loro cortometraggi in LIS.

Si consideri ancora una volta *Maria* di Antonio Bottari: la figura di Enza nei panni di narratrice ricalca esattamente il ruolo di una didascalia impiegata nel cinema muto delle origini. Come già indicato, la ragazza introduce i personaggi, il contesto storico, esplica i passaggi di causalità nella narrazione, anticipa alcuni fatti o li completa nel loro significato. Esattamente come accade per la didascalia, Enza interrompe il continuum narrativo e si serve della sua prima lingua, la LIS, per conferire al racconto informazioni più dettagliate e per guidare lo spettatore nella comprensione della vicenda.

Lo stesso espediente si rintraccia anche nel thriller *Presenza oscura* (2010) di Luigi Lerose. La compresenza di didascalia segnata e scritta fa la sua comparsa per la prima volta nel titolo: ad ogni parola che compone il titolo, corrisponde, in dissolvenza, l'inquadratura delle mani che segna in LIS. In tale cortometraggio si racconta la gita in bosco di un gruppo di amici, la cui serenità viene compromessa dalla minaccia di una figura misteriosa che uccide tutti i personaggi, uno dopo l'altro. Il pubblico che guarda questo film nulla saprebbe di ciò che lega questi amici, di cosa si occupano nella vita privata e quali sono le relazioni instaurate tra loro se non fosse per la presenza di un narratore esterno. Anche in questo caso, un personaggio fuori dalla narrazione interrompe le scene e si intromette nella storia. Come fosse posto in modalità 'pausa', il film viene improvvisamente bloccato congelando i personaggi in una posizione casuale e in quell'istante fa irruzione la figura del narratore. Questi si avvicina ai personaggi, li indica e si rivolge direttamente allo spettatore per fornire, segnando, maggiori dettagli sul loro conto. Una volta esaurita la spiegazione, il narratore scompare e la scena riprende da dove si era precedentemente interrotta. Seppur con qualche differenza grafica, sia Enza che il narratore in *Presenza oscura* sostituiscono la parola scritta della didascalia narrativa con la LIS, garantendo così un continuum nel flusso segnato.

Tale didascalia 'segnata' funge anche da didascalia locutiva, ovvero riporta il dialogo o il pensiero di un personaggio. Il cortometraggio *Incroccio fatale* (2010) di Michele Castiglione ne è un chiaro esempio.

In questa pellicola diversi personaggi camminano tra le vie di un paesino e si inseguono tra loro. A prima vista non è

chiaro il motivo di tale pedinamento né i rapporti tra i protagonisti; tuttavia, questa confusione è voluta dal regista che solo in un secondo momento si presta a fornire gli strumenti per interpretare il film.

La seconda metà del cortometraggio, infatti, si annuncia con un *rewind* accelerato che riconduce lo spettatore all'inizio del film e a questo punto si ripetono le stesse identiche scene affiancate però da una 'didascalia segnata'. Lo schermo si divide a metà: nel riquadro di sinistra viene nuovamente riproposta la vicenda, mentre nel riquadro di destra si turnano di volta in volta i vari attori, tutti vestiti con una semplice maglia nera. La posizione dei pannelli talvolta si inverte ma ciò che non si modifica d'ora in avanti è il fatto che, in corrispondenza di chi viene inquadrato nel film, lo stesso personaggio racconta a fianco i retroscena che lo hanno portato a quel momento.

Si prenda ad esempio il primo intervento: a sinistra un uomo (Luigi Lerose) vestito elegantemente in giacca e cravatta trasporta una ventiquattrore in pelle nera; a destra lo stesso attore in abiti casual viene ripreso a mezzo busto e segna la seguente affermazione, leggibile attraverso l'attivazione del sottotitolo:

“Certo che Don Marco poteva raccomandarmi qualcos'altro che non fosse un rappresentante di bare. E che fare, i soldi mi servono (...).”

Da quanto affermato è quindi possibile dedurre che questo ragazzo sia un'agente e che sia insoddisfatto del suo lavoro.

I personaggi non dialogano mai tra loro, ma tutto avviene come fosse un monologo interiore: nel film pensieri, esclamazioni, dubbi, intenzioni, riflessioni, reazioni emotive

dei personaggi che nel *continuum* narrativo vengono appena trasmessi da sguardi, espressioni facciali e gestualità corporea, si rendono invece espliciti grazie all'attore che nell'altra metà dello schermo ne recita il contenuto. Ne è un esempio la ragazza (Maria Lucia Franchina) la quale, passeggiando per strada, guarda indignata un ragazzo (Claudio Ferrara) che la osserva. Il pensiero che la giovane gli rivolge viene affidato al segnato della stessa attrice nel riquadro affianco ed esclama: "Che mi guardi? Animale!".

Poco dopo lo stesso Ferrara vede passare Luigi Lerose e, avendolo scambiandolo per un attore televisivo, il motivo del suo inseguimento viene reso esplicito dal segnante nel riquadro a lato con l'esclamazione "devo raggiungerlo a forza per un autografo!".

Come in letteratura vi è il monologo interiore, qui il flusso di pensiero è continuo e ricorda in parte quello che la psicologia a partire da Victor Egger ha definito *stream of consciousness*, e di cui si annoverano celebri autori del primo Novecento tra i quali James Joyce, Virginia Woolf, Marcel Proust, Italo Svevo o Arthur Schnitzler.

In questo *flusso di coscienza*, l'esternazione dei pensieri non risponde più alla logica razionale, ordinata secondo la legge di causa-effetto; al contrario essa segue la libera associazione di idee, che porta l'individuo a esprimere nuove considerazioni. Nel caso di *Incroccio fatale*, un esempio di tale flusso è presente nelle parole di una donna (Stefania Lerose) fuori dalla chiesa, al termine della messa: "Da quando celebra Don Pietro il tempo a messa sembra proprio volare! Accidenti, ha proprio belle mani..."

Lo sviluppo del corto segue proprio il ritmo veloce delle libere associazioni di pensiero, non prive di giudizi,

equivoci, intime osservazioni di cui il montaggio frammentato ne è la forma, la lingua dei segni italiana ne è l'espressione.

4.3 Dare la parola ai sordi

Come già dimostrato nel primo capitolo, il successo del cinema sonoro a cavallo tra gli anni Venti e Trenta ha decretato una netta spaccatura tra il mondo sordo e il mondo udente per quanto riguarda le produzioni cinematografiche. I cast diretti da registi udenti non contemplavano la presenza di attori sordi e l'ingaggio di attori udenti non segnanti che fingevano di essere sordi sfociava in uno stile recitativo impacciato e rigido.

Per evitare interpretazioni stereotipate, i cineasti avvertono sempre più l'esigenza di assegnare agli attori realmente sordi specifici ruoli dimostrando così una maggiore sensibilità all'inclusione e alla parità di diritto.

Tale passaggio è perfettamente rappresentato dalla differente regia che caratterizza i film sopra citati: *La famiglia Bélier* (2014) di Éric Lartigau e *CODA* (2021) di Sian Heder. Sebbene uno sia il remake dell'altro, le scelte registiche hanno condotto i due film a risultati sensibilmente difforni.

Già a partire dall'intento dei cineasti, le due opere sono concepite su impalcature stilistiche distinte che condizionano l'intero sviluppo della messinscena. In un articolo pubblicato sul sito www.smh.com.au (Hawker 2015), si riporta come l'idea di Lartigau non fosse tanto quella di realizzare un documentario sui sordi, ma di raccontare invece la storia di una ragazza adolescente la cui esperienza era fuori dall'ordinario perché viveva con genitori e fratello sordi; al contrario Heder dichiara, in alcuni

report visibili su YouTube¹⁵, di voler rifare il film francese non limitandosi solo a trasportare in America il set, ma “approfondendo l’esperienza sorda” e la figura di un figlio CODA in maniera specifica e autentica.

L’idea di base dei due conduttori porta inevitabilmente a una scelta completamente opposta nel cast del nucleo familiare: ne *La famiglia Bélier* tutti gli attori sono udenti, eccetto il fratello minore, interpretato da un attore sordo, Luca Gelberg, il cui ruolo è però piuttosto marginale e conta solo poche battute; in *CODA*, invece, tutti i personaggi sordi corrispondono ad attori realmente sordi: la madre, Jackie, è interpretata da Marlee Matlin, il padre, Frank, è interpretato da Troy Kotsur¹⁶ e infine il fratello, Leo, è interpretato da Daniel Durant. L’unica attrice udente è Emilia Jones che riveste i panni della protagonista Ruby.

Anche il lavoro dietro le quinte è divergente: Lartigau si concentra nella ricerca di una voce, quella di Louane Emera (nei panni di Paula), attorno a cui ruota la maggior parte del film. Come William Hurt prima di lei in *Figli di un dio minore*, Paula non si limita a recitare solo la parte che le è stata assegnata, ma presta la sua voce per tradurre oralmente il segnato dei genitori e del fratello. Tutti i dialoghi, quindi, passano attraverso la parola pronunciata della ragazza udente che, quando ribatte, si trova a parlare e segnare contemporaneamente.

Imparare la lingua dei segni francese, ammette Lartigau in un’intervista pubblicata sul sito www.mondoraro.org, è stata un’impresa che ha impegnato gli attori in un lavoro di circa quattro o cinque mesi per quattro ore al giorno.

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=lj2CyLje5F0>
<https://www.youtube.com/watch?v=qfFZG2XpeWQ>

¹⁶ Grazie alla sua magistrale interpretazione in *CODA* (2021), Kotsur è il primo uomo sordo ad essere candidato al premio Oscar come miglior attore non protagonista

Louane Emera e Karin Viard (nei panni della madre Gigi) hanno preso lezioni da Alexeï Coïca e Jennifer Tederri. Quest'ultima è un'interprete, mentre Coïca è un insegnante sordo di origine moldava che, al momento delle riprese, risiedeva in Francia da soli cinque anni e in questo periodo ha dovuto apprendere il francese e l'LSF. François Damiens, in Belgio, è stato invece affiancato da una professoressa sorda, Fabienne Leunis. Tutti gli attori udenti non segnanti hanno imparato a memoria le loro battute e quando le varie scene sono state riprese, Coïca e Tederri erano incaricati di controllare che tutti i segni fossero prodotti in maniera chiara e corretta.

Sebbene parte del pubblico sordo abbia accolto il film con ironia, il fatto di non aver ingaggiato attori sordi, o per lo meno segnanti di madrelingua LSF, ha portato a risultati nel segnato che non hanno convinto la comunità sorda francese. In particolare, Emanuelle Laborit ha commentato negativamente il film, affermando in un'intervista (riportata sul sito www.independent.co.uk nel 2014) che gli attori non segnano in maniera appropriata, ma "sembrano stranieri che non sanno il francese".

Molto diverso è invece il lavoro impostato dalla regista Heder, la quale, spiega, ha voluto mettere in risalto "la lingua più cinematografica che esista"¹⁷, la lingua dei segni (ASL in questo caso), realizzando un copione in cui quasi il 50% dei dialoghi è interamente in ASL. Intere scene vengono svolte in assoluto silenzio e ciò consente allo spettatore di immergersi interamente nel buio della sala cinematografica e immedesimarsi nelle intime dinamiche della famiglia. L'inserzione dei sottotitoli, d'altro canto, si fa garante della piena comprensione di quanto accade sul grande schermo.

¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=2rUmzIFXqIY>

È interessante notare una scena particolare (minuto 32) in cui l'insegnante di musica, Bernardo (Eugenio Derbez), al termine della lezione chiede a Ruby di spiegargli cosa prova mentre canta. La ragazza è in difficoltà nel trovare le parole giuste per esprimere la complessità delle sue emozioni e per farlo decide di affidarsi al segno, più evocativo e rappresentativo, capace di cogliere l'insieme delle sfumature sentimentali che compongono il mondo interiore della protagonista. La scena, in questo caso, non è accompagnata dai sottotitoli proprio per lasciare al segno la possibilità di raffigurare il messaggio con tutta la sua forza suggestiva.

A differenza del film originale francese, qui la lingua dei segni riveste un'assoluta centralità e l'interesse della regista nel rendere questo film il più credibile possibile si percepisce nella precisione con cui sono state studiate le battute e scelti scrupolosamente alcuni vocaboli. Ambientato a Gloucester in Massachusetts, un paese realmente frequentato dalla regista, la ricerca del lessico specifico in lingua dei segni americana è stata condotta sul posto, incontrando persone sorde locali e imparando i segni più caratteristici legati ai nomi dei luoghi e della vita nei pescherecci.

Per quanto riguarda la protagonista, Emilia Jones dichiara in un'intervista¹⁸ che non aveva mai imparato l'ASL e per questo è stata affiancata da un insegnante, Anselmo DeSousa, con cui ha studiato per nove mesi prima di iniziare le riprese. Lo scopo non era solo quello di imparare la lingua dei segni americana, ma di addentrarsi completamente nel mondo sordo. Afferma Jones:

¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=wSji8te07jc>

“(...) non volevo solo imparare il copione, ma volevo saperne di più sulla lingua e la cultura perché volevo essere in grado di comunicare con Troy, Marlee e Daniel dietro lo schermo. Non volevo usare un interprete (...)”

Dietro e davanti l'obiettivo della cinepresa, L'ASL diventa la lingua con cui gli attori comunicano tra loro e, a tal proposito, la protagonista si è dichiarata entusiasta per aver avuto la possibilità di esplorare il mondo sordo: un'esperienza, questa, che l'ha arricchita tanto sul piano professionale, quanto su quello personale.

Al fine di poter lei stessa dirigere gli attori, anche la regista ha preso lezioni di ASL prima di iniziare le riprese. L'intento, infatti, era quello di ricorrere al supporto dell'interprete solo se strettamente necessario; e così è stato.

Una volta raggiunto il set, due direttori di ASL, Alexandra Wailes e Anne Tomasetti hanno svolto un ruolo centrale nella realizzazione del lungometraggio. Come spiega Heder¹⁹, i direttori di ASL sono come una sorta di drammaturghi nel teatro: possiedono grandi conoscenze della lingua e non si limitano alla mera traduzione di scene ma si assicurano che il messaggio, anche culturale, venga correttamente interpretato e trasposto nella lingua dei segni americana. In particolare, Wailes ha aiutato Heder nell'interpretazione del copione e nella traduzione linguistica e semantica di modi di dire, giochi di parole e metafore; mentre Tomasetti si è dedicata alla parte più tecnica, lavorando con gli attori, assicurandosi che tutti i segni fossero chiari e corretti e che trasmettessero esattamente le intenzioni e le emozioni previste. Infine, particolare attenzione è stata concentrata nella ripresa,

¹⁹ https://www.youtube.com/watch?v=5S9_stuLJ7I

affinché i segni fossero sempre ben inquadrati e che nessun attore venisse tagliato, conferendo così al film un senso di profondità e realismo che altrimenti non sarebbe stato possibile raggiungere.

Dal punto di vista strettamente tecnico, sia la *La famiglia Bélier*, che *CODA* evidenziano modalità di ripresa che traducono le diverse concezioni con cui sono stati pensati i film. Come è già stato detto, nella pellicola francese la protagonista fa da intermediario quando dialoga con i suoi familiari: dalla sua voce ogni enunciazione arriva allo spettatore e talvolta non è neppure accompagnata dal segnato. Esempio ne è la scena al minuto 54, quando la famiglia, intorno ad un tavolo, accende un animato confronto. La protagonista traduce e ribatte contemporaneamente affidandosi per lo più al canale vocale-uditivo. La scelta registica dimostra di non contemplare l'effettiva presenza di attori sordi (che non avrebbero potuto interagire in questo modo), né di un pubblico sordo per il quale la ricezione uditiva del messaggio vocale decreta il completo fallimento della scena.

La medesima incongruenza si riscontra al minuto 26.45. Qui Paula e i suoi genitori sono insieme ad alcuni compaesani e discutono della campagna elettorale. La centralità della parola pronunciata conquista spesso il sopravvento sul segnato: mentre il padre o la madre segnano, il montaggio spezza il loro discorso e la cinepresa si dirige verso la protagonista che traduce vocalmente i discorsi. Ancora una volta la lingua segnica non viene ripresa ed emerge con forza l'inconciliabilità tra un film che parla di sordi e il mondo realmente sordo.

Nel film *CODA*, invece, questo non accade e nelle scene in cui tutta la famiglia è riunita e cala il silenzio, come ad esempio al minuto 10, la scenografia e la modalità di ripresa vengono realizzate al fine di incorniciare le sequenze senza intralciare la visibilità del segnato: la cinepresa segue minuziosamente tutte le turnazioni rispettando i tempi e gli spazi di ogni battuta.

4.4 Un caso particolare: *The Tribe* (2014)

Con l'avvento del cinema sonoro, lo spettatore udente è solito andare al cinema o vedere un film trovando davanti a sé l'esito finale di un processo in cui sono convogliati una pluralità di linguaggi audiovisivi. L'attore ha una voce riconoscibile che permette allo spettatore di identificarlo in quanto personaggio che inter-agisce, trasmette emozioni, anima la scena ed è immerso nei rumori del mondo circostante o nella musica di sottofondo. Tutti elementi, questi, che introducono lo spettatore nella narrazione e lo coinvolgono empaticamente.

Tuttavia, questo gioco di immagini e suoni viene scardinato da *The Tribe*, un film presentato nel 2014, scritto e diretto dal regista ucraino Myroslav Slaboshpytskyy e vincitore nello stesso anno del Premio miglior rivelazione in occasione del *European Film Awards* e del Gran Premio Settimana Internazionale della critica al Festival di Cannes. Particolarità senza precedenti che ha destato l'attenzione di pubblico e critica è la realizzazione di un lungometraggio girato interamente in lingua dei segni ucraina e il cui cast è composto da soli attori sordi non professionisti.

Il titolo del film è significativo: il termine *tribe*, o *tribù* in italiano, rievoca nell'immaginario dello spettatore un clan di persone che vivono insieme con usi e tradizioni particolari,

spesso associate a popolazioni indigene. Tuttavia, la realtà presentata nel lungometraggio non è del tutto conforme a questa intuizione. La *tribù*, in questo caso, è rappresentata da un gruppo di sordi che, organizzati in una ferrea gerarchia, condividono sì una lingua comune, quella dei segni ucraina, e una solida cultura sorda, ma il contesto in cui sono inseriti è quello della criminalità.

La vicenda inquadra la difficile vita condotta dagli studenti all'interno di un istituto ucraino per sordi, dove violenza, crudeltà e sopruso sono all'ordine del giorno. Qui fa il suo ingresso Sergey (Hryhorij Fesenko), ragazzo inizialmente del tutto ingenuo e accomodante ma che ben presto deve adattarsi alla legge del più forte per non subire prevaricazioni. Entrato a far parte dei leader dell'istituto, progressivamente Sergey conosce altre realtà che fanno da sfondo a tutta la vicenda: furto e prostituzione. Tra le ragazze coinvolte in quest'ultimo giro c'è Anja (Jana Novykova) di cui il protagonista si innamora. Il sentimento che Sergey prova per lei, pur non essendo privo di episodi di abuso, cresce tanto da impedire alla ragazza di prostituirsi, arrivando così a ribellarsi al sistema della banda che decide espellerlo. Nel momento in cui Anja comunica al protagonista di voler partire per viaggiare in Italia, Sergey le strappa il passaporto e la notte successiva passa di camera in camera e uccide tutti i componenti della gang.

La tematica qui presentata non è quindi incentrata sulla sordità, ma vuole invece mostrare in maniera diretta e cruda i meccanismi perversi e violenti dell'essere umano.

Tutte le scene che si susseguono per la durata del film sono provviste di soli rumori ambientali dal momento che la parola, detta o scritta, è bandita: non sono presenti né sottotitoli, né didascalie extradiegetiche, né voci fuoricampo

che traducano il segnato degli attori o ne descrivano il contenuto. L'unica eccezione è rappresentata dal trailer ufficiale di presentazione al lungometraggio in cui, oltre a essere riportati alcuni commenti da parte della critica, vengono anticipati, con una semplice frase, l'intento e il messaggio del film:

“Il film è nella lingua dei segni. Non ci sono sottotitoli nè voce fuori campo perché l'amore e l'odio non hanno bisogno di traduzione”.

Questo film smantella per la prima volta la convinzione che la comunicazione necessiti di essere orale o scritta per essere universalmente comprensibile. La forza emotiva che trasmettono le immagini e le sequenze in cui esse sono organizzate permettono infatti a qualunque spettatore di seguire e comprendere lo svolgimento del racconto.

Il regista dichiara in un'intervista (pubblicata nel sito www.indiewire.com) di voler far un omaggio al cinema delle origini, creando così un film muto moderno.

A ben vedere però, considerare *The Tribe* come un film muto non è del tutto esatto: a differenza delle produzioni del primo ventennio del Novecento in cui, come spiegato nel primo capitolo, l'unico elemento sonoro erano eventuali brani musicali eseguiti da un'orchestra durante la proiezione, il lungometraggio in questione è corredato di rumori esterni, e questo lo rende di fatto un film sonoro a tutti gli effetti. La scena che apre il film ne è un esempio: l'inquadratura è fissa e riprende frontalmente una fermata dell'autobus. La strada che la divide dalla cinepresa è percorsa da un via vai di automobili, camion e pullman il cui passaggio è segnato dal rumore di motori, clacson e pneumatici sull'asfalto. Alla fermata alcuni passanti

attendono l'arrivo del loro mezzo e Sergey si avvicina a una donna per chiedere indicazioni. La donna inizia a segnare, fornendo al protagonista le informazioni richieste.

Benché la comunicazione tra i due personaggi sia silenziosa, nel senso che non è mediata dalla voce, essa è immersa nel chiassoso brulicare della vita cittadina che allontana *The Tribe* dalla sua identificazione a film muto. I personaggi abitano un mondo sonoro ma sono estranei ai suoi rumori.

A contribuire alla resa 'sonora' della comunicazione sono in realtà il movimento delle mani degli attori: il ritmo, la velocità, l'ampiezza e la tensione con cui vengono realizzati i segni e le relative componenti non manuali riescono a restituire un'intonazione 'visiva' (Mantovan in Branchini Mantovan 2020) dei dialoghi. Si prenda ad esempio la scena (minuto 16.54) in cui Sergey viene accompagnato nella sua stanza da un compagno tra i leader della banda. Quest'ultimo chiede al nuovo arrivato dei soldi. Il suo atteggiamento deciso, i muscoli del viso contratti e i segni tesi, ampi e rapidi trasmettono l'aggressività e la prepotenza con cui il leader avanza la richiesta, quasi ad 'alta voce'. Al contrario è significativa la scena (minuto 7) in cui la direttrice dell'istituto sta conversando con un collega in un contesto formale: i movimenti per realizzare i segni sono più lenti, la loro ampiezza è ridotta e l'espressione facciale è serena quasi a far comprendere la pacatezza della conversazione e l'ipotetico tono della voce basso e tranquillo.

Inoltre, come dimostrato sempre nel primo capitolo, lo stesso tipo di linguaggio solitamente impiegato nel cinema muto differisce in *The Tribe*: sebbene entrambi i codici comunicativi sfruttino il canale visivo per essere compresi,

nel primo caso dominano il gesto e la pantomima (tipico lo stile recitativo di Charlie Chaplin), nel secondo invece una vera e propria lingua governata dalle sue specifiche regole grammaticali e sintattiche.

L'equivoco di considerare questo film muto riflette probabilmente la lacuna del regista in merito al mondo sordo: l'omissione della voce nei sordi non implica che siano muti e ciò, come sopra affermato, non rende questo film un film muto.

In effetti, il regista, nell'intervista prima citata, ammette di non aver mai avuto contatti con persone sorde se non da bambino, la cui scuola confinava con un istituto per sordi e vedeva i suoi coetanei segnare tra loro. Solo quando ha deciso di girare *The Tribe*, Slaboshpitsky ha incontrato alcuni membri della comunità sorda ucraina che gli hanno permesso di addentrarsi nel mondo sordo e alcuni di loro gli hanno confidato storie personali di criminalità da cui ha tratto ispirazione per scrivere la sceneggiatura. Non conoscendo la lingua dei segni ucraina, il regista si è affidato all'aiuto di un interprete che ha tradotto in segni il copione per gli attori e li ha supervisionati durante le riprese.

Il susseguirsi di lunghi piani-sequenza rallenta notevolmente il ritmo del film, motivo per cui al pubblico è richiesta un'attenzione tenace e prolungata. Allo stesso tempo, è proprio questa tecnica di ripresa, volta al crudo realismo, a provocare una sensazione di suspense dal momento che non è possibile, per chi guarda il film, poter anticipare o intuire eventi ed epilogo. Anche i colori che dominano le scene sono ridotti al minimo: prevalgono il blu e il contrasto nero-bianco. Il montaggio poco dinamico e l'uniformità cromatica lasciano lo spettatore senza appigli:

nessuna musica di sottofondo, nessun abbellimento o effetto visivo. Lo sguardo è completamente immerso nello squallore che gli scorre davanti. La vita, senza dire una parola, scopre il suo profilo più aspro e, così facendo, scuote lo spettatore e lo relega ad essere impotente testimone solitario di un'incessante violenza.

L'assenza di dialoghi parlati costringe il pubblico udente a un certo disagio e gli impone un sensibile impegno visivo e cognitivo. Lo stesso nome dei personaggi risulta difficile da comprendere e lo spettatore udente non segnante deve fare riferimento alla sua fisionomia, ai suoi segni, alla sua mimica per identificarlo. Dall'altro lato anche lo spettatore sordo (o udente) che conosce la lingua dei segni ucraina, in alcuni punti del film, viene escluso dalla completa comprensione della sceneggiatura alla pari di uno spettatore medio. In diversi momenti, infatti, gli attori vengono ripresi di schiena, impedendo allo spettatore di vederne le mani e le componenti non manuali. È il caso, ad esempio, della scena (minuto 20) ambientata in un corridoio dell'istituto in cui tre ragazzi comunicano tra loro: la cinepresa li segue alle spalle mentre camminano allineati. Per una ventina di secondi il segno è visibile solo a intermittenza e, di conseguenza, il contenuto delle battute resta opaco.

Altro esempio è l'uso della luce (minuto 70) che non rende riconoscibile il segnato: la scena è ambientata di notte, tra i camion in cui le ragazze dell'istituto si prostituiscono, e l'atmosfera è piuttosto cupa. Anja e la sua compagna camminano dietro a Sergey e dialogano. La cinepresa le riprende lateralmente a figura intera seguendone il movimento grazie alla carrellata. Tuttavia, è difficoltoso seguire la turnazione delle battute a causa della poca luce,

della posizione non ottimale dei personaggi e del campo largo che allontana i soggetti dall'obbiettivo (figura 26).



Figura 26: Scena tratta da *The Tribe* (Slaboshpitsky 2014)
(Fonte: YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=GSfyEUmHFY4>)

Infine, anche la rappresentazione del sordo nel mondo cinematografico rompe le convenzioni finora rappresentate: non più visto come soggetto culturale legato alla tematica della sordità, come persona con deficit emarginata socialmente o dipendente da una figura udente, il sordo in *The Tribe* viene invece considerato come essere sociale completo, autonomo e capace di tutto, anche di compiere le atrocità più impensabili.

4.5 Il cinema accessibile e inclusivo

La comunità sorda convive ed è inglobata all'interno della più vasta comunità di udenti, dove lingua vocale e lingua scritta dominano e pertanto la persona sorda si trova immersa in un contesto in cui si sente allo stesso tempo emarginata e limitata nella completa comunicazione. Il Sordo, nella sua comunità, sente pertanto l'esigenza di combattere per un preciso intento: vedere riconosciuta la sua identità non patologica e l'equità del suo status nella comunità udente (Petrocchi in Calzolaio, Petrocchi, Valisano, Zubani 2017). Motivo, questo, per cui l'espressione "non udente", ritenuta nella cultura dominante

come *politically correct*, viene invece percepita dal Sordo come negativa e discriminante. La locuzione “non udente”, infatti, pone l’accento sul deficit di “non essere” qualcosa disconoscendo così l’identità sorda nella sua accezione positiva di cui ho parlato nel paragrafo precedente. Anche la lingua dei segni concorre nella battaglia per il riconoscimento giuridico in quanto lingua e non solo come mezzo di supporto a disabili, così come era stata inizialmente definita nella nostra legislazione. Da questo punto di vista, un importante traguardo in Italia, meritevole di nota, è stato raggiunto proprio il 19 maggio 2021. In questa occasione il Parlamento, dopo anni di tentativi e reclami da parte della comunità sorda, ha approvato l’articolo 34-ter del Decreto Sostegni con il quale “la Repubblica riconosce, promuove e tutela la Lingua dei Segni Italiana (LIS) e la Lingua dei Segni Italiana Tattile (LIST)”. Un primo passo, questo, che ufficialmente conduce all’integrazione del mondo udente e sordo, all’accessibilità e all’abbattimento delle barriere comunicative.

I temi sull’accessibilità e l’inclusione, a lungo discussi ed esaminati, sono stati formalmente riconosciuti dall’Assemblea Generale delle Nazioni Unite nel 2006 grazie alla Convenzione dei Diritti Umani delle Persone con disabilità. Con questo accordo si sancisce l’impegno da parte dei paesi che ne hanno preso parte ad attuare misure capaci di offrire pari opportunità a qualunque individuo in tutti gli ambiti, non solo in termini di accesso fisico ma anche di fruizione di servizi, mezzi di comunicazione e canali d’informazione. Si intende quindi con *accessibilità* l’azione di rimuovere barriere o condizioni di svantaggio per alcune categorie di persone garantendo loro diritti di equità e giustizia. All’interno di questa cornice si inserisce a pieno

regime anche il concetto di *inclusione* con cui si mira appunto a coinvolgere attivamente tutte le persone affinché possano partecipare e beneficiare di luoghi, eventi, servizi grazie a misure prese *ad hoc* in base alle loro esigenze.

Nel panorama cinematografico il concetto di accessibilità è stato definito da Pablo Romero-Fresco (Carbonara, Raffi 2021) secondo cui un cinema accessibile dovrebbe considerare già in fase di produzione, e non come un servizio aggiunto a conclusione dell'opera, i sottotitoli intralinguistici, ovvero quelli realizzati nella lingua originale del prodotto filmico, i sottotitoli interlinguistici, realizzati in varie lingue diverse da quella originale di produzione e audiodescrizioni pensate prevalentemente per un pubblico cieco o ipovedente. Per quanto riguarda i sottotitoli intralinguistici, essi sono concepiti per un pubblico straniero o sordo. La trascrizione dei dialoghi, parti narrate, voci fuori campo o brevi inserzioni descrittive (musiche, rumori), infatti, potrebbe rappresentare un mezzo efficace per rendere visibile il parlato. Tuttavia, come nota Bruti (in Carbonara, Raffi 2021), la produzione di tali sottotitoli non sarebbe ottimale. Essa non prevede le differenti capacità di lettura da parte dei sordi che sono determinate da grado ed età di insorgenza della sordità, residuo uditivo, educazione ricevuta. Fattori, questi, che influiscono non solo sulla capacità ma anche sulla velocità di lettura.

A questo proposito è di grande interesse l'articolo *Le insidie della sottotitolazione* (Mounir, El Jemli 2021), pubblicato nel sito laricerca.loescher.it. I dati riportati illustrano la stretta relazione tra il prodotto audiovisivo e la lettura dei sottotitoli in esso iscritti. Al cinema la convenzione pone un limite massimo di quaranta caratteri per sottotitolo che, solo per le frasi più lunghe, può permanere sullo schermo non più di

sette secondi. Il rispetto di questi parametri detta delle scelte linguistiche che si discostano inevitabilmente dal prodotto originale: il testo del sottotitolo risulta maggiormente ridotto o stilisticamente meno espressivo rispetto al registro orale.

Il ritmo dei dialoghi di alcuni film o programmi televisivi può essere sostenuto e la turnazione dei vari personaggi può essere sovrapposta quando più attori parlano contemporaneamente; ciò implica talvolta la necessità di ridurre ancor più il sottotitolo rispetto al testo fonte al fine di accompagnarne le battute.

A tal proposito, il regista sordo italiano Claudio Ferrara ha realizzato un cortometraggio dal titolo *RAI. Di tutto. Di più...?* (1995) in cui denuncia la problematica della sottotitolazione nei programmi televisivi. Il protagonista è un ragazzo sordo (interpretato da Humberto Insolera) che vive da solo in un appartamento. Nell'arco di una giornata, si intrattiene più volte a vedere la televisione, in particolare *L'ispettore Derrick*, unico programma provvisto di sottotitoli. La sorella udente (interpretata da Rita Sala) gli fa visita e spesso capita che i due condividano la visione di alcuni spettacoli in onda. Purtroppo, quasi nessuno di essi è sottotitolato e il ragazzo è costretto a chiedere insistentemente alla sorella di tradurgli i dialoghi ma la richiesta viene sempre respinta. Unico momento di apparente condivisione è rappresentato dal telegiornale serale. Tuttavia, anche in questa circostanza, nonostante la presenza dei sottotitoli, la trascrizione non soddisfa le aspettative del protagonista che si accorge di una discrepanza tra la lunga durata degli interventi e la scarsa restituzione in forma scritta. Come spiega la sorella, infatti, "così sono i sottotitoli brevi, parlano a lungo e scrivono

sinteticamente. (...) Sono brevi e in ritardo. I sottotitoli non escono contemporaneamente quando uno parla! (...).”

Ribatte il fratello: “Significa che non ricevo un’informazione pari alla tua!”

Conclude la sorella: “Eh sì, non riceviamo le stesse informazioni...”

Dopo questo scambio, la sorella si alza dal divano e lo saluta; il cortometraggio si chiude con un primissimo piano del protagonista che, in lacrime, rimane solo, seduto sul divano.

Il disagio espresso in questo filmato rappresenta effettivamente una situazione di cui le persone sorde soffrono quotidianamente e il loro diritto all’informazione viene negato in assenza di appropriati espedienti che permettano un adeguato trasferimento del messaggio.

Sebbene la consuetudine promuova a buon diritto l’accessibilità e l’inclusione a vantaggio delle minoranze, la realtà, per quanto concerne la società udente, mostra la direttrice opposta. Se si pensa alla relazione sordo-udente è possibile, infatti, capovolgere la situazione e trovare proprio gli udenti nelle condizioni di dover essere inclusi in contesti in cui la comunità sorda crea prodotti filmografici il cui contenuto deve essere reso accessibile affinché il pubblico non segnante ne comprenda il significato. È il caso del Cinedeaf. Si tratta del Festival Internazionale del Cinema Sordo che si tiene ogni due anni a Roma con una durata di tre giorni. Nato nel 2012 su iniziativa dell’Istituto Statale Sordi, questo evento mira a diffondere il cinema sordo, ovvero “un cinema fatto *dai* sordi e *con* i sordi” (Di Meo in Carbonara, Raffi 2021: 273) in cui le lingue dei segni sono le protagoniste sullo schermo. Possibili sono anche le proiezioni di opere realizzate da registi udenti al cui centro

pongono il tema della sordità e della cultura sorda e lavori didattici promossi da scuole e istituti con l'obiettivo di promuovere l'inclusione. Quest'ultima sezione, dedicata ai più giovani, prende il nome di *Cinedeaf Scuole*. Alunni sordi e udenti della scuola primaria e studenti delle scuole secondarie di primo e secondo grado partecipano a un concorso in cui collaborano alla realizzazione di video e cortometraggi i cui temi centrali sono inclusione, cittadinanza attiva e apertura verso l'altro.

Anche nel 2020, durante il periodo di pandemia dovuto al *Coronavirus*, il festival non ha mancato il suo appuntamento e si è adattato alla difficile situazione dando vita alla nuova formula *Cinedeaf a casa tua*. Tra il 24 aprile e il 10 maggio sono state proposte diverse proiezioni cinematografiche attraverso piattaforme digitali e social media come Facebook tra cui *The end* (2011) di Ted Evans, *Sign of an affair* (2017) di Louis Neethling, *Double Discrimination* (2015) di Rinko Barpaga, *Confession* (2012) di Julian Peedle-Calloo, *All day* (2010) di Nadia Nadarajah, *Strangers* (2012) di Brian Duffy e il documentario *See what I'm saying – The deaf entertainers documentary* (2009) di Hilari Scarl. Tale iniziativa, nonostante l'impossibilità di partecipare fisicamente all'evento, ha permesso così a un vasto pubblico di condividere facilmente i numerosi spettacoli.

Il Cinedeaf si fa promotore dell'accessibilità per qualunque tipologia di spettatori. Di Meo lo descrive come:

“un palcoscenico unico per l'accessibilità: tutti i film sono sottotitolati in italiano e in inglese mentre tutto ciò che avviene sul palco è tradotto simultaneamente in Lingua dei segni italiana (LIS), International sign (IS) e italiano (oltre ad alcune incursioni di altre lingue dei segni

nazionali a seconda degli ospiti presenti) e reso accessibile anche al pubblico sordo non segnante attraverso la sottotitolazione in diretta". (Di Meo in Carbonara, Raffi 2021: 274)

In tale contesto, il film *La famiglia Bélier* (2014) è stato criticato, tra i vari motivi, anche per l'inaccessibilità. Come riportano gli organizzatori del Cinedeaf e alcuni spettatori francesi nell'articolo *La famiglia Belier", il pubblico sordo critica il film: "E' inaccessibile* (pubblicato sul sito <https://www.redattoresociale.it> il 26 marzo 2015), la proiezione uscita nelle sale cinematografiche era dotata di sottotitoli solo nelle parti in cui gli attori segnavano, rendendone il contenuto accessibile al pubblico udente. Tuttavia, la stessa equità non è stata garantita anche per il pubblico sordo, lasciando i dialoghi parlati privi di trascrizione. Tale mancanza da parte della produzione è stata additata dagli stessi organizzatori del Cinedeaf e solo successivamente è stato posto rimedio fornendo i sottotitoli per tutta la durata del lungometraggio.

La sottotitolazione, quindi, nonostante le difficoltà presentate da Bruti, rappresenta al momento un espediente capace di garantire l'accessibilità a sordi e udenti in film sonori o diretti in lingue dei segni e trova il parere favorevole del regista sordo italiano Antonio Bottari. Nell'intervista proposta è stato infatti dedicata una parte al tema dell'accessibilità e così Bottari si è espresso:

"Finora ho girato quattro film e in tutti e quattro ho garantito l'accessibilità grazie ai sottotitoli in italiano e per alcuni film anche in inglese. (...). È importante dare sempre accessibilità. Sia nel caso di dialoghi parlati per

un pubblico sordo, sia nel caso del segnato per un pubblico udente è necessario l'utilizzo dei sottotitoli.”

Il film, sebbene considerato prevalentemente come merce dell'industria cinematografica e dello spettacolo, è in realtà una forma d'arte il cui regista mette in campo la sua creatività per offrire al pubblico una sua visione del mondo e un prodotto che lo rappresenti. In quanto arte anche il cinema, scrive Stallone nel suo saggio *L'essenziale è invisibile agli occhi* (in Carbonara, Raffi 2021), deve, per sua natura, essere fruibile a tutti indistintamente, pena la perdita di valore il quale è determinato sia dalla qualità dell'opera in sé, quanto dall'essenziale caratteristica di essere ampiamente condivisa a livello sociale. L'arte è universale quando è accessibile a tutti e diviene il cardine di una società libera e democratica.

Conclusioni

La sordità presentata sul grande schermo si colora di innumerevoli sfumature e arricchisce il patrimonio artistico riconducibile alla settima arte di prospettive originali. Nel 1986 la pellicola *Figli di un dio minore* di Randa Haines si aggiudica l'Orso d'argento al Festival di Berlino per la miglior regia, mentre la protagonista Marlee Matlin ottiene Oscar e Golden Globe. E' la prima volta nella storia del cinema che un'attrice sorda viene pluripremiata e la cui magistrale interpretazione contribuisce al successo di pubblico e critica: con 101,5 milioni di dollari incassati l'opera supera al botteghino popolarissimi film dello stesso anno come *Il colore dei soldi* con Paul Newman e Tom Cruise (52,3 milioni) e *Affari di cuore* con Meryl Streep e Jack Nicholson (52,6 milioni).

Successivamente, la crescente produzione di corto e lungometraggi sul tema della sordità avvolge di particolare attenzione la realtà cinematografica internazionale. Parimenti la comparsa sempre più frequente sul set di attori sordi nei panni di personaggi sordi denota una maggior sensibilità da parte dell'industria cinematografica e sancisce un importante passaggio verso il riconoscimento e la valorizzazione dell'identità del sordo, da un lato, della lingua dei segni, dall'altro.

Lungi dal voler esaurire il vasto ventaglio delle produzioni cinematografiche in tale ambito, ho preferito considerare la modalità con cui la sordità viene considerata dal punto di vista tematico e tecnico e come, tali aspetti, hanno promosso o compromesso l'accessibilità e la fruizione del pubblico sordo dei prodotti filmici.

Sul fronte degli argomenti trattati, dall'analisi delle varie opere emerge una netta differenza tra i film realizzati da

registi sordi e quelli girati da registi udenti. Analisi che, contrariamente ad ogni aspettativa, approda a una constatazione imprevista. Seppur, come è stato affermato, non manchino esempi di film a sfondo educativo o di denuncia sociale, la maggior parte dei cineasti sordi non sembra avere l'urgenza di proiettare sul grande schermo il tema della sordità. Basti pensare a *Maria* (2007), *Rosa* (2007), *Presenza oscura* (2010) o *Incroccio fatale* (2010): la troupe coinvolta in tali opere è composta esclusivamente da sordi e, grazie alle possibilità offerte dal linguaggio cinematografico, narra vicende tra loro molto diverse che esulano dal bisogno di mettere in scena la relazione soggetto sordo-società udente né intendono esaltare i diversi aspetti della cultura sorda e delle lingue dei segni. Sono opere che affermano la loro autonomia sfilandosi dalla condizione di necessità. Come spiega Metz (1972), esiste una formula per la quale si può considerare il film come un'unità che racconta una storia; e andare al cinema è andare a vedere quella storia. I cineasti sordi, dietro l'obbiettivo, non fanno che rispettare tale formula e producono opere che, sebbene indirizzate a un pubblico di nicchia, esprimono la piena libertà dell'atto creativo.

La tendenza a far vibrare le corde emotive dello spettatore, invece, sembra essere l'intento dei registi udenti quando trattano il nucleo tematico della sordità. Seppur inglobando al loro interno interessanti spunti di riflessione e di insegnamento, tali film sono ideati al fine di creare storie sentimentali, emotivamente toccati. La sensibilizzazione alla dimensione abitata da chi non sente avviene grazie a una 'bella storia' che tuttavia trova difficilmente un reale riscontro nella vita quotidiana. È il caso di *Figli di un dio*

minore (1986), *Stille Liebe* (2001), *The sound of Metal* (2019) o *CODA* (2021), solo per citare qualche esempio.

Sul piano strettamente tecnico, la scelta registica relativa al movimento della cinepresa, all'inquadratura, alla scenografia, all'uso della luce, così come la realizzazione del montaggio e l'introduzione o meno di didascalie e sottotitoli sono gli espedienti di cui dispone ogni regista per riformulare la grammatica cinematografica quando il film esclude la parola pronunciata ad alta voce. In questi casi la relazione tra inquadratura e spazio segnico assume al ruolo di protagonista e riveste fondamentale importanza nelle riflessioni del cineasta ancor prima del fatidico CIAK. Lo spazio segnico si configura sia come cornice entro la quale si dispiegano i segni, sia come area in cui ancorare referenti e produrre tecniche narrative. Il rispetto dei suoi parametri è prerogativa fondamentale affinché sia chiaro il contenuto in esso veicolato. L'inquadratura diviene così cornice di una cornice e la composizione iconografica al suo interno deve rispettare proporzioni ed equilibri maggiormente veicolati alla lettura dell'immagine.

Le indicazioni fornite dal cineasta Bottari, frutto dell'esperienza maturata durante la sua carriera, permettono di evidenziare le opportune scelte registiche: l'attore segnante può essere ripreso da varie angolature, può essere immerso in diversi giochi di luci o colori e la dinamicità dei piani, vicini o distanti, è ammessa. Condizione inviolabile è la visibilità delle mani e delle componenti non manuali, mezzi attraverso cui avviene la comunicazione, la cui omissione dall'inquadratura compromette l'adeguata ricezione del messaggio. Se questo patto è sempre rigorosamente rispettato dai registi sordi, non è possibile dire lo stesso per alcuni registi udenti.

Ne sono un esempio il film *Sound of Metal* (2019), in cui certe scene non considerano la presenza del segnato e tagliano dal quadro le mani degli attori, e *La famiglia Bélier* (2014) dove la fonocentricità della protagonista attira su di sé la cinepresa mentre altri personaggi stiano segnando. L'accessibilità dei contenuti veicolati in lingua segnica o vocale rispettivamente a persone non segnanti e al pubblico sordo è resa sempre possibile grazie all'intervento della didascalia e dei sottotitoli. La prima, scritta o trasposta in LIS grazie alla figura di un segnante, funge da mediatrice tra lo spettatore e il *continuum* narrativo, istituendone i riferimenti spazio-temporali o fornendo utili dettagli per la comprensione degli eventi. I sottotitoli, dal loro canto, traducono i dialoghi, traghettano il significato da un codice linguistico ad un altro: un viaggio non privo di insidie dal momento che in esso si intessono traiettorie che rischiano di originare equivoci: da un lato quella tracciata dallo sguardo dello spettatore, cui spetta il compito di decodificare il messaggio; dall'altro quella del mezzo cinematografico che impone un determinato tempo di lettura e, di conseguenza, una traduzione semplificata dei dialoghi. Didascalia e sottotitoli danno origine a un gioco di rimandi tra significato e significante: il testo si fa immagine e l'immagine diviene testo. Il cinema, svincolato da musica e parola, riconquista ciò che gli è proprio fin alle sue origini: il primato della visione.

Una riflessione a parte merita *The Tribe* (2014) con il quale il regista, ha abolito la dicotomia sordo-udente. Il pubblico che assiste al film, tanto più se non è segnante ucraino, è posto davanti al grande schermo alle medesime condizioni. Nessun intento di compiacere l'interlocutore, nessun effetto speciale sonoro o visivo: la cruda realtà scorre davanti agli

occhi, apparendo generalmente come *altra*. Non si fa quindi appello ai sensi, ma all'universale sensibilità umana, all'occhio interiore che accomuna tutti ancor prima delle differenti lingue di appartenenza e madre di ogni linguaggio. Il viaggio che compie il cinema intorno al tema della sordità dispone di scarsa letteratura, eppure esso ha il merito di valorizzare le differenze, conoscere l'altro e, grazie all'arte, originare incontri preziosi e inaspettati anche con se stessi.

Appendice

In questa sezione riporto le domande che ho proposto al regista Antonio Bottari durante l'intervista. Sono divise per tematiche, ciascuna corrispondente a un video in LIS.

Sulla sceneggiatura:

- 1- Come viene scritta la sceneggiatura in un film in lingua dei segni?
- 2- Come viene scritto il copione per gli attori? Vengono riportati anche i minimi dettagli o parte dell'azione viene lasciata all'improvvisazione?
- 3- Sono previsti dei supporti visivi durante le riprese per ricordare le battute?

Sull'inquadratura:

- 4- Quali sono le inquadrature più usate nei film per sordi? In generale, quali sono le regole che un cameraman deve rispettare?
- 5- Per favorire la comprensione dei segni, gli interpreti vengono solitamente ripresi frontalmente a mezzo busto. Anche nel cinema si prediligono inquadrature fisse frontali?
- 6- Nel cinema quali sono i movimenti della telecamera e le inquadrature possibili che rendono le scene dinamiche ma allo stesso tempo permettono una chiara visibilità del segno (ad esempio un attore segna e cammina allo stesso tempo)?
- 7- Sono previste inquadrature alle spalle di colui che sta segnando? Se sì, come si risolve il problema di non poter vedere i segni?

8- Se una scena comprende più attori che segnano, qual è la loro posizione ideale rispetto alla telecamera affinché siano tutti ben visibili?

Sull'attore:

9- Come si muovono gli attori nella scena? Quali posizioni possono assumere davanti alla telecamera?

10- Esistono particolari tecniche recitative quando si usa la lingua dei segni?

11- Gli interpreti solitamente hanno un particolare abbigliamento per risaltare i segni: vestiti scuri, nessun accessorio, capelli ordinati. Nel cinema c'è maggiore libertà o l'attore sordo rispetta gli stessi canoni?

12- Ha mai lavorato anche con attori udenti? Se sì, quali sono le maggiori difficoltà?

Sulle luci e scenografia:

13- Ci sono delle regole da seguire per l'utilizzo delle luci sul set?

14- Per risaltare la figura dell'attore come accade per la narratrice in *Maria*, l'uso della luce non è realistica (l'attrice è collocata in un ovale luminoso a sfondo scuro). Quali altri giochi di luce possono essere contemplati?

15- Per non distrarre lo spettatore dalla conversazione segnata, è sempre preferibile una scenografia semplice?

Sul film *Maria* (2007):

16- Com'è nata l'idea di girare il film *Maria*?

17- Nel film *Maria*, alcune scene sono legate le une alle altre da un'attrice che spiega parti della storia. È un

espediente utilizzato solo in questo film o è una tecnica presente in altri suoi film?

18- Questa stessa attrice che interrompe la scena è volutamente inserita per creare anche un effetto di distacco emotivo, come faceva Brecht nel teatro?

19- In *Maria* la didascalia contestualizza il tempo. Ci sono altri usi diversi per le didascalie o ci sono altri strumenti che le possono sostituire?

Pareri personali:

20- Quali sono le tematiche che le interessano di più affrontare nei suoi film?

21- Cosa rappresenta per lei il cinema?

22- Quali sono le maggiori difficoltà nel girare un film in LIS?

23- Ho visto alcuni film di registi udenti dove nel cast è presente un attore sordo, come ad esempio *Figli di un dio minore* o *Sound of Metal*. Qui attori sordi e udenti dialogano ma a volte le mani dell'attore sordo non vengono riprese e le frasi segnate vengono tradotte a voce dall'altro personaggio. Cosa ne pensa di queste scelte del regista?

24- In che modo secondo lei è possibile rendere un film sonoro accessibile ai sordi in modo efficace?

25- Tra tutti i film, quale secondo lei presenta meglio il tema della sordità a un pubblico udente? Perché?

Bibliografia

- B. Balàzs, *Theory of the film (character and growth of a new art)*, Dennis Dobson LTD, Londra, 1952
- G. Barberà Altimira, *The meaning of Space in Sign Language – Reference, Specificity and Structure in Catalan Sign Language*, Walter de Gruyter and Ishara Press, Berlino, 2015
- C. Z. Baruffi (a cura di), *Il cinema tra percorsi educative e sentieri formativi*, libreriauniversitaria.it edizioni, Padova, 2011
- C. Bertone, *I Segni Nome tra traduttologia e interpretazione*, in “Quaderni di Semantica” 52, 2 Bologna Clueb, 2005, pp.305-318,
- C. Bertone, A. Cardinaletti (a cura di), *Alcuni capitoli della grammatica della LIS*, Atti dell’Incontro di Studio “La grammatica della Lingua dei Segni Italiana”, Venezia, 16 e 17 maggio 2007
- G. Bettetini, *Cinema: lingua e scrittura*, Bompiani, Milano, 1968
- C. Branchini, L. Mantovan (a cura di), *A Grammar of Italian Sign Language (LIS)*, Edizioni Ca’ Foscari – Digital Publishing, Venezia, 2020
- R. Callois, *L’occhio di Medusa – L’uomo, l’animale, la maschera*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1998
- F. Calzolaio, E. Petrocchi, M. Valisano, A. Zubani (a cura di), *Esplorazioni attorno all’idea di confine*, Edizioni Ca’ Foscari, Venezia – Digital Publishing, 2017
- L. Carbonara, F. Raffi (a cura di), *Traduzione è accessibilità. Tradurre le immagini in suono e il suono in segno*, Lingue e Linguaggi, vol. 43, Università del Salento, 2021
- Cardinaletti, Cecchetto, Donati, *Grammatica, lessico e dimensioni di variazione nella LIS*, Franco Angeli, Milano, 2011
- M. C. Caselli, S. Maragna, V. Volterra, *Linguaggio e sordità - Gesti, segni e parole nello sviluppo e nell’educazione*, Società editrice il Mulino, Bologna, 2006

- F. Casetti, *Dentro lo sguardo – il film e il suo spettatore*, Studi Bompiani, Milano, 1994
- F. Casetti, *Teorie del cinema dal dopoguerra a oggi*, Espresso strumenti, Farigliano, 1978
- A. Costa, *Cinema e pittura*, Loescher, Torino, 1993
- A. Costa, *Immagine di un'immagine – Cinema e letteratura*, UTET, Torino, 1993
- A. Costa, *Saper vedere il cinema*, Bompiani, Milano, 1994,
- J. J. Engel, *Lettere sulla mimica*, Acting Archives Review, Napoli, 2013
- D. Fabbretti, E. Tomasuolo, *Scrittura e sordità*, Carocci, Roma, 2006
- G. Fauconnier, *Mapping in Thought and Language*, Cambridge University Press, 1997
- G. Grignaffini, *Sapere e teorie del cinema*, Clueb, Bologna, 1989
- Jandelli, *L'attore in primo piano – Nascita della recitazione cinematografica*, Marsilio Editori, Venezia, 2016
- M. Jousse, *L'antropologia del gesto*, Edizioni Paoline, Roma, 1979
- A. Kendon, *Gesture and sign - Utterance uses of visible bodily action*, in K. Allan, *The Routledge Handbook of Linguistics* Routledge, 2015, cap.3 <https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9781315718453.ch3>
- S. Liddell, *Grammar, Gesture, and Meaning in American Sign Language*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, Versione PDF: doi:10.1017/CBO9780511615054
- P. Malavasi, *Interpretare il testo filmico tra fascinazione e riflessione pedagogica*, in AA. VV *Cinema, pratiche formative, educazione*, Vita e pensiero, Milano, 2005
- L. Mazzone, *Classificatori e impersonamento nella Lingua dei Segni Italiana*, Pisa University Press, 2012

- M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Garzanti, Milano, 1986
- D. McNeill, *Language and Gesture*, Cambridge University Press, 2000
- A. Melucci, *Il gioco dell'io: il cambiamento di stile in una società globale*, Feltrinelli, Milano, 1992
- E. Miglino, *Girare un corto*, Apogeo, Milano, 2006
- E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2016
- E. Morin, *I sette saperi necessari all'educazione del futuro*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2001
- Petitto, L. A. *On the autonomy of language and gesture: Evidence from the acquisition of personal pronouns in American Sign Language*. *Cognition*, 27(1), 1987
- R. Pfau, M. Steinbach, B. Woll, *Sign Language - An International Handbook*, Berlino, 2012
- G. Rizzo, *Le forme del cinema per l'educazione – il panorama italiano dagli anni 50' ad oggi*, Franco Angeli, Milano, 2014
- J. S. Schumann, *The Silent Film Era: Silent Films, NAD Films, and the Deaf Community's Response*, *Sign Language Studies*, Volume 4, Number 3, 2004, pp. 231-238 (Article)
- K. S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, Laterza, Bari, 1999
- K. Thompson, D. Bordwell, *Storia del cinema – un'introduzione*, McGraw-Hill Education, Milano, 2014
- Vernon, *Guidelines for Broadcasting Sign Language Interpreters During Televised Events*
- A. Zaghetto, *Nuove prospettive sulla produzione artistica in Lingua dei Segni Italiana (LIS)*, Guerra Edizioni, Perugia, 2013

Sitografia

www.corriere.it
www.independent.co.uk
www.indiewire.com
laricerca.loescher.it
LIS 360 – Dibattito sui registi sordi
www.mondoraro.org
www.storiadeisordi.it
www.smh.com.au
www.spreadthesign.com
www.redattoresociale.it
www.youtube.com

Filmografia

- Anemic cinéma, M. Duchamp, 1926
- Ballet mécanique, F. Léger, 1924
- CODA, S. Heder, 2021
- Un chien andalou, L. Buñuel, S. Dalí, 1929
- Deaf U, N. DiMarco, 2020
- A Dog's Life, C. Chaplin, (1918)
- La famiglia Bélier, E. Lartigau, 2014
- Figli di un dio minore, R. Haines, 1986
- Incrocio fatale, M. Castiglione, 2010
- Maria, A. Bottari, 2007
- Marianna Ucría, R. Faenza, 1997
- La Passione di Giovanna d'Arco, C. T. Dreyer, 1928
- Le pays des sourds, N. Philibert, 1992
- Presenza oscura, L. Lerosé, 2010
- RAI. Di tutto. Di più...?, C. Ferrara, 1995
- Rosa, E. Cencig, 2007
- Sound of Metal, D. Marder, 2019
- Sorelle golose, S. De Palma, 2008

- La stanza delle meraviglie, T. Haynes, 2017
- The Silent Child, C. Overton, 2017
- Stille Liebe, C. Schaub, 2001
- Switched at Birth, L. Weiss, 2011-2017
- Il traditore, E. Cencig, 2008
- The Tribe, M. Slaboshpytskiy, 2014

Ringraziamenti

Vorrei dedicare questo spazio alle persone che hanno contribuito in maniera significativa alla realizzazione della mia tesi.

Ringrazio particolarmente la mia relatrice, Lara Mantovan, per avermi seguita con cura e attenzione nella stesura della tesi, per avermi fornito preziosi consigli e per essere stata un importante punto di riferimento durante questi anni.

Ringrazio la mia correlatrice, Cristina Giaimo che, seppur a distanza, mi ha sostenuta durante le attività di studio e tirocinio in collaborazione con la Goethe-Universität di Francoforte.

Un ringraziamento speciale al Professor Gabriele Caia che, lezione dopo lezione, con entusiasmo, ironia e professionalità ha dischiuso il fascino del mondo sordo e dei suoi segni. Un sentito grazie anche per tutto l'aiuto e la gentilezza nel fornirmi i materiali per la ricerca della tesi.

Ringrazio il regista Antonio Bottari che si è messo a disposizione per realizzare l'intervista, punto cruciale nello sviluppo della mia ricerca.

Ringrazio di cuore tutta la mia famiglia per il supporto in questi mesi, soprattutto mio papà che non passava un giorno senza chiedermi divertito "Hai 'shcritto' oggi?" e Beto, abile tecnica, che mi ha aiutata a reperire alcuni film e spesso si è seduta accanto a me, sfidando il sonno, per dividerne la visione. Infine, ringrazio mia mamma che, nonostante i miei continui "Scusami se ti disturbo...", mi è sempre stata vicina

con pazienza, premura e dedizione e mi ha accompagnata a questo importante traguardo.

Infine, ringrazio tutti i miei amici che mi hanno sostenuta durante tutto il mio percorso. In particolare, ringrazio Giusi, compagna di questa avventura universitaria, per tutte le serate passate in videochiamata a incoraggiarci e a preparare gli esami trovando metodi di studio alternativi ed efficaci; Julian che da Francoforte mi ha aiutata con il tedesco; Chiara e Giorgia che da sempre sono una solida e preziosa spalla su cui poter contare e che mi hanno spronata a guardare oltre l'ostacolo e infine ringrazio Andrea che spontaneamente mi ha introdotto *The Tribe* (2014) dandomi un buono spunto di riflessione e che con il suo affetto ha reso dolci anche i momenti di sconforto.