

Lingue e Linguaggi

Lingue Linguaggi 43 (2021), 119-144

ISSN 2239-0367, e-ISSN 2239-0359

DOI 10.1285/i22390359v43p119

<http://siba-ese.unisalento.it>, © 2021 Università del SalentoThis work is licensed under a [Creative Commons Attribution 3.0](https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/)

RAPPRESENTATIVITÀ E VARIAZIONE LINGUISTICA NELLA TRADUZIONE AUDIOVISIVA

DORA RENNA

UNIVERSITÀ CA' FOSCARI DI VENEZIA

Abstract – The underrepresentation of ethnic and linguistic minorities, as well as their stereotyped images, are intrinsic to US society, which seems to want them to disappear in order to survive (Macedo 2013). These minorities are often absent from the screens, and when they appear, they are transformed into stereotypes and used as diegetic devices that the public is able to recognise. Even when the films are produced by minorities, they often end up reinforcing these stereotypes while trying to explain or confute them, ultimately surrendering to their social marginality. Indeed, these representations emerge from policies aiming to delete ethnic difference by stigmatising linguistic (Lippi-Green 1997) or social ones (Bender 2003). The power of cinema lays in its ability to shape memory and reality, actively contributing to social and individual narrations (Fluck 2003). In this sense, translation also plays a crucial role in re-presenting minority images to the target audience (van Doorslaer *et al.* 2016). The aim of this article is to tackle the issue of minority translation as a way to ensure them access to a broader public, in order to present the latter with their own voice and language. More specifically, this article explores the representativity issue as a matter of access by providing answer to the question: what does access mean for a discriminated minority?

Keywords: audiovisual translation; minorities; linguistic variation; representativity; access.

*“[N]on mi sono mai sentito libero
di parlare la mia lingua [...],
a causa della costante spinta
all’assimilazione,
in contrasto con gli ideali di
democrazia
di una società che ti chiede di smettere
di esistere per poter sopravvivere.”*
(Donaldo Macedo intervistato da Ana
T. Solano-Campos)¹

¹ Intervista al Professor Donaldo Macedo (Università del Massachusetts - Boston) a cura di Ana T. Solano-Campos (tradotta da Valentina De Rossi) per *Iperstoria*, numero 1 febbraio 2013: <http://www.iperstoria.it/joomla/16-interviste/37-intervista-macedo> (9.5.2020).

1. L'accesso alla rappresentazione cinematografica

La diffusione capillare dei mass media tra la fine del Novecento e l'inizio del nostro secolo ha progressivamente sbilanciato il rapporto tra realtà e rappresentazione mediatica nei confronti di quest'ultima (Dill 2009). La rappresentazione non è imitazione o riflesso della realtà, ma la forgia – al punto che esistere sugli schermi sembra diventare non soltanto sinonimo, ma precondizione dell'esistenza stessa. In questo senso, avere accesso alla creazione di significato che avviene attraverso i media è una forma di potere sociale e politico, spesso soggetto a una distribuzione quantomeno iniqua presso diversi gruppi e individui (Carah, Louw 2015, p. 33). Attraverso i media, i detentori del potere legittimano la loro posizione, e sempre attraverso i media i gruppi sociali ai margini possono tentare di lanciare messaggi sovversivi.

In particolare, il cinema ha un enorme potere, con la sua capacità di plasmare la memoria e la realtà, contribuendo attivamente alle narrazioni sociali e individuali (Fluck 2003). Gli Stati Uniti sono tra i maggiori esportatori di prodotti cinematografici, attraverso i quali quasi ovunque nel mondo lo schermo diviene vetrina di uno stile di vita *americano* che, al di là dei singoli intrecci, sembra raccontare un panorama sociale chiaramente suddiviso e gerarchizzato dal punto di vista etnolinguistico (Ross 2014). In effetti il problema dell'assenza di varietà etnolinguistica, o della parzialità della sua rappresentazione cinematografica, è intrinseco alla società statunitense che spesso “chiede [alle minoranze] di smettere di esistere per poter sopravvivere” (Macedo 2013, n.p.). Nelle rare presenze sullo schermo, i personaggi appartenenti alle minoranze sono per lo più marginali; esistono unicamente in virtù della loro appartenenza etnica, della quale incarnano uno o più stereotipi funzionali alla trama e alle aspettative del pubblico. Anche la produzione cinematografica che emerge dalle minoranze si trova spesso a doversi confrontare con i propri stereotipi, cercando di smentirli, di giustificarli o a volte rinforzandoli più o meno inconsciamente – soccombendo alla marginalità sociale a cui sono costretti. Queste rappresentazioni nascono infatti da una politica che mira a cancellare la differenza etnica stigmatizzando quella linguistica (Lippi-Green 1997) o sociale (Bender 2003).

L'obiettivo di questo contributo è affrontare la questione della traduzione dei gruppi etnolinguistici marginali come modo di garantire o negare loro accesso a un nuovo pubblico. La traduzione può garantire e violare alle minoranze il diritto di esistere per sé, tramite la propria storia e la propria lingua, in virtù della sua capacità di ri-scrivere le immagini mediatiche in un nuovo contesto culturale (van Doorslaer *et al.* 2016).

Con l'accesso alla rappresentazione cinematografica tenuto sotto controllo dal gruppo etnolinguistico dominante (i cosiddetti WASP, *white, Anglo-Saxon, Protestants*: bianchi, anglosassoni e protestanti), non è forse sorprendente constatare come i gruppi di minoranza si ritrovino di frequente imprigionati in una gabbia di stereotipi (Schweinitz, Schleussner 2011). Si guardi agli afroamericani, spesso usati come espediente comico grazie al proverbiale *feisty attitude* (atteggiamento belligerante, in particolare quello femminile), evidente soprattutto nel loro linguaggio non verbale (Taronna, Renna 2011), ma anche negli espedienti pragmatici afroamericani che Green (2002) aveva definito *speech events*. Anche gli asiatici-americani rispondono sovente al profilo del *nerd* capace di qualsiasi magia informatica ma socialmente inetto, del serafico esperto di arti marziali oppure del proprietario di attività commerciali con conoscenza minima dell'inglese (Ono, Pham 2009). Non solo l'alterità etno-nazionale è messa al margine: l'identità o l'orientamento sessuale hanno a lungo avuto accesso limitato alla rappresentazione cinematografica, dal designer/stilista *camp* alla donna transgender perennemente (re)legata a prostituzione ed esclusione sociale (Nadler, Voyles 2020). Allo stesso modo, la differenza in termini di abilità fisiche, psichiche o dello sviluppo, è spesso vista attraverso una lente di 'abilismo', che concepisce la disabilità come un difetto della società, un dramma da correggere o nascondere (Markotić 2016).

Questi esempi non sono isolati, ma si inquadrano in una più ampia difficoltà del cinema americano a distaccarsi dal maschio bianco eterosessuale cisgender abile come figura centrale, sia davanti alla telecamera sia nel settore di produzione e regia.² Lo studio della *Media, Diversity, & Social Change Initiative* sui film dal 2007 al 2014 (Smith *et al.* 2016) ha dimostrato l'enorme divario in termini di genere, identità/orientamento sessuale e gruppo etnico di appartenenza.³ In questa sede sembra particolarmente rilevante il dato della questione etnica ed etnolinguistica: tra il 2007 e il 2014 i personaggi appartenenti al gruppo etnico che detiene il potere politico ed economico sono sovra-rappresentati (73,1% bianchi a fronte di 12,5% personaggi di origine africana/afroamericana, 5,3% asiatici, 4,9% *latinos* e 4,2% altri) rispetto alle

² Sicuramente diverso il mondo delle serie TV, la cui maggiore dinamicità potrebbe riflettere il rapporto diretto che le piattaforme streaming come Netflix o Amazon Prime Video stabiliscono con il fandom, in contrasto con la maggiore staticità della dimensione cinematografica. La serialità, sempre più presente nell'intrattenimento, merita un discorso a parte, ma in questa sede sembra utile citare almeno l'iniziativa di Netflix dedicata al movimento Black Lives Matter, che raccoglie e mette a disposizione gratuitamente una serie di prodotti audiovisivi (serie TV, film, documentari, spettacoli dal vivo etc.) per dare voce alle istanze del movimento afroamericano: <https://www.netflix.com/it-en/browse/genre/81299227?so=su> (19.11.2020).

³ Il fatto che la questione dell'abilità sia stata inizialmente esclusa dallo studio ne dimostra ancora una volta l'abbandono nel contesto mediatico, che riecheggia l'isolamento sociale – ancora più estremo in contesti “al margine” come quello carcerario. (Sarrett 2020)

statistiche demografiche e anche al pubblico. Di certo questa tendenza sta lentamente e in parte cambiando, come dimostrato dallo stesso report aggiornato al 2018 (Smith *et al.* 2019): qui la presenza dei bianchi è calata leggermente al 63,7%, mentre quella di etnia africana/afroamericana è salita al 16,9% e quella asiatica all'8,2%. In leggero aumento anche la presenza dei *latinos*, al 5,3%, e degli *altri* al 5,9%. Il report del 2018 contiene anche dettagli sulla assenza di personaggi con disabilità (1,6% sul totale dei personaggi).

Parte dei destinatari del prodotto cinematografico resta dunque spettatore invisibile, senza un'immagine in cui rivedersi, una voce attraverso cui parlare. In altre parole, è loro negato l'accesso alla realtà mediatica, e con esso il diritto di trovare rappresentazione della loro complessa identità. La rappresentatività demografica rispetto alla popolazione statunitense è infatti un obiettivo lontano, soprattutto per quanto riguarda disabili, donne, LGBT e *latinos*, come dimostra il grafico dal report in Figura 1 (Smith *et al.* 2019, p. 3):

UNDERSERVED GROUPS IN FILM	FILMS WITHOUT ANY CHARACTERS	PERCENTAGE OF SPEAKING CHARACTERS	U.S. POPULATION	DIFFERENCE (Characters-Population)
FEMALE CHARACTERS	0	33.1%	50.8%	-17.7
CHARACTERS W/DISABILITIES	58	1.6%	27.2%	-25.6
LATINO CHARACTERS	47	5.3%	18.3%	-13
LGBT CHARACTERS	76	1.3%	4.5%	-3.2
BLACK CHARACTERS	12	16.9%	13.4%	+3.5
ASIAN CHARACTERS	32	8.2%	5.9%	+2.3

Note: U.S. Census was used for all groups except LGB. That point statistic was from Williams Institute (2017)

Figura 1
Gruppi sottorappresentati nei film americani (Smith *et al.* 2019, p. 3).

Secondo il report, il gruppo etnico più colpito dalla sottorappresentazione sono proprio i *latinos*, che costituiscono poco meno di un quarto della composizione demografica statunitense, e che pure appaiono così raramente nel cinema da superare appena il 5% della popolazione rappresentata sugli schermi. In compenso, la loro presenza sul territorio è stata ed è ancora al centro del discorso politico e giornalistico, in termini non lusinghieri. Ai *latinos*, in particolare a quelli di origine messicana, si imputa il ruolo di migranti invasori e, soprattutto, di pericolosi criminali:

I media tendono a focalizzarsi sulle gang e sul loro presunto riemergere durante ogni periodo di recessione economica. Forse le gang funzionano come un facile pretesto per invocare la chiamata alle armi contro la comunità latina in tempi di difficoltà economica, generando un'isteria collettiva che giustifichi maggiore sicurezza sul confine e misure di sorveglianza interna. (Bender 2003, p. 38; trad. mia)

Sovente diventano *oggetto* di cronaca, trasformati in nemico pubblico contro cui implementare politiche securitarie o costruire campagne elettorali di successo.⁴ La rappresentazione cinematografica è influenzata da questo tipo di racconto e allo stesso tempo lo alimenta, presentando i *latinos*, e in particolare i chicani, in una veste che riflette la tendenza a identificarli con un personaggio specifico, che diventa un vero e proprio dispositivo diegetico. L'attore, soprattutto di sesso maschile, che possieda tratti fenotipici riconducibili⁵ ai chicani si trova spesso intrappolato in questi ruoli, una vera e propria forma di *brown face* dal retrogusto neocoloniale. Non è raro, infatti, trovare lo stesso attore interpretare lo stesso ruolo (o un ruolo incredibilmente simile) in più di una pellicola: tra gli esempi più lampanti Raymond Cruz (in film quali *Blood in Blood out*, 1993 e *Dusk Till Dawn 2: Texas Blood Money*, 1999, *Training Day*, 2001, ma anche in famose serie TV quali *Breaking Bad*, 2008-2013, e il suo spin-off *Better Call Saul*, 2015) e Noel Guglielmi, un vero e proprio caso di *typecasting*⁶ che ha attirato l'attenzione per gli innumerevoli ruoli da gangster sia in produzioni blockbuster (*Training Day*, *The Fast and the Furious*, 2001 e *Furious 7*, 2015) sia in decine di film

⁴ Numerosissimi i commenti che il presidente degli Stati Uniti uscente Donald Trump ha riservato a cittadini messicani e messicano-americani – l'odio verso i quali è parte integrante del suo progetto politico. Dal famoso muro tra Stati Uniti e Messico che ha accompagnato la sua campagna elettorale e resta tema ricorrente (spiegato in questo articolo di *The Guardian*: <https://www.theguardian.com/world/2020/jan/30/trump-border-wall-between-us-and-mexico-blows-over-in-high-winds>, 3.05.2020), alle sue manovre sensazionalistiche, come l'iniziativa di designare i cartelli della droga come organizzazioni terroristiche (come si può leggere in questo articolo di *Reuters*: <https://www.reuters.com/article/us-usa-mexico-cartels/trump-plan-to-label-mexican-cartels-as-terrorists-may-backfire-mexico-experts-warn-idUSKBN1Y11U2>, 3.5.2020); dalla infelice terminologia usata per definire i messicani (di cui a questo articolo di BBC: <https://www.bbc.com/news/av/world-us-canada-37230916/drug-dealers-criminals-rapists-what-trump-thinks-of-mexicans>, 3.5.2020) ai lapsus freudiani durante le conferenze stampa dedicate a tutt'altro argomento (come riportato da *indy100 from The Independent*: <https://www.indy100.com/article/trump-mexican-violence-domestic-coronavirus-press-briefing-9441901>, 3.5.2020), è chiara la designazione di questa minoranza come nemico pubblico.

⁵ La scelta dell'espressione "tratti fenotipici riconducibili" non è casuale: non sempre i personaggi chicani sono interpretati da chicani o da messicani: è il caso per esempio di Cliff Curtis (Smiley in *Training Day*, 2001), attore neozelandese di origine maori (<https://www.imdb.com/name/nm0193295/>, 4.5.2020); Lou Diamond Phillips (Angel Guzman in *Stand and Deliver*, 1988), attore filippino-americano (<https://www.imdb.com/name/nm0001617/>, 4.5.2020); Benjamin Bratt (Paco Aguilar in *Blood In Blood Out*, 1993), attore americano di origine quechua (<https://www.imdb.com/name/nm0000973/>, 4.5.2020).

⁶ *Typecasting* è la tendenza a scritturare uno stesso attore per il medesimo ruolo, stereotipato e minoritario: temuto e odiato dagli attori, unisce la mancanza di creatività alla concreta possibilità di sparire dall'industria cinematografica quando quel tipo di ruolo o i film in cui si ripete non sono più "di moda" (Jarvie 2014).

minori, spesso anche con lo stesso nome (il più gettonato è Hector).⁷ In un quadro artistico e sociale così desolante, appare chiaro che l'accesso non sia garantito allo stesso modo a tutti, e che gli stessi chicanos possano trovarsi ad accettare condizioni limitanti pur di far parte del mondo di Hollywood. La costruzione dello stereotipo avviene in maniera fortemente codificata e riguarda due aspetti principali. Da una parte, una serie di dati intrinseci al personaggio, che Ramírez Berg (2002, pp. 39-42) definisce “semiotica dello stereotipo”; dall'altra, la messa in scena vera e propria con i suoi aspetti tangibili, ovvero “poetica dello stereotipo”.

La “semiotica dello stereotipo” (Ramírez Berg 2002, pp. 39-42) è la stratificazione di dati che si assumono come veri rispetto alla categoria stereotipata. Tra questi, vale la pena di citare quelli etno-nazionali: l'alterità deve essere visibile nei tratti fenotipici del personaggio, che sarà anche identificabile come straniero, per esempio grazie a una variante linguistica riconoscibile come diversa dallo standard (che sarà meglio dettagliata nel seguente paragrafo). Questi tratti da soli non sarebbero sufficienti a motivare il timore dell'altro e a identificarlo come criminale, ed è per questo che sono fondamentali anche il dato comportamentale e quello morale. Il primo consiste nell'attribuire all'altro devianze nella condotta, dovute per esempio a problemi di dipendenza da stupefacenti o di natura psichiatrica: nel migliore dei casi, il gangster chicano è un sociopatico con grave dipendenza da alcool o droghe pesanti. Da un punto di vista morale, può non essere in grado di distinguere tra bene e male (amoralità), oppure può decidere di essere malvagio e crudele, così da assecondare quella che il pubblico assumerà essere *la sua natura* (condotta immorale).

La “poetica dello stereotipo” (Ramírez Berg 2002, pp. 42-54) riguarda la costruzione del personaggio sulla scena. Un aspetto fondamentale è il set, che deve suggerire immediatamente la selvaticità del chicano, la sua lontananza rispetto alla ‘civiltà’ americana: tra gli scenari più usati, ghetti costantemente assolati e roventi, in cui dominano graffiti, insegne in spagnolo e case fatiscenti. In alternativa, è possibile collocare questi personaggi in carcere, dove di solito costituiscono potenti e pericolose gang in grado di controllare le strade. Anche la colonna sonora contribuisce alla creazione degli scenari: oltre alla musica afroamericana (gangsta rap, blues o soul) è possibile ascoltare rap chicano/messicano e musica tradizionale messicana. A parte il già citato *typecasting*, è importante anche il modo in cui i personaggi saranno presentati sulla scena, e ciò riguarda, oltre ai già citati atteggiamenti,

⁷ Ha questo nome nei due film cui partecipa nel citato franchise *The Fast and the Furious*, in *11:11* (2004), nelle serie TV *Retail* (2014-) e *Fresh off the Boat* (2015-2020). Inoltre, in alcuni prodotti in cui ha ruoli minori, nei titoli viene identificato come “Gang leader” (*The Animal*, 2001) o “Gangbanger #1” (*The X-Files* episodio “Surekill”).

anche trucco, costumi e atteggiamenti. Essi sono talmente codificati da essere descritti anche sul sito ufficiale della polizia di Los Angeles:

La maggior parte dei membri delle gang è orgogliosa della propria appartenenza e non ne fa mistero. Molti mostrano apertamente tatuaggi e vestono in un modo che li associa alla loro gang [...] l'uniforme del gangster ispanico è standard e facilmente riconoscibile [...] t-shirt bianche, cinture sottili, pantaloni larghi con le bretelle calate, un berretto di lana blu o nero o una bandana legata sulla fronte [...] alcune gang preferiscono indossare camicie a quadroni a sfondo blu, marrone, nero o rosso. Queste camicie sono solitamente larghe e sbottonate [...] specifici tagli di capelli (teste rasate, retine o trecchine). [...] *Nota: alcune gang iniziano a cambiare il proprio look non indossando più i loro colori distintivi nel tentativo di ingannare le forze dell'ordine e nascondere la loro affiliazione.*⁸

Un'altra caratteristica a cui Ramírez Berg (2002, p. 51) fa riferimento, e che si lega in modo imprescindibile alla rappresentazione stereotipata dall'altro chicano, è lo *scripting*, il copione. Esso riguarda un aspetto più linguistico della discriminazione, già citato a proposito del dato etno-nazionale. Come fanno notare Macedo et al. (2003), le pratiche di matrice razzista e neocoloniale, per essere attuate anche in momenti e contesti formalmente schierati contro questi tipi di discriminazione, assumono spesso un'altra veste. La discriminazione di un gruppo etnico passa così attraverso lo svilimento della sua lingua: quello che Macedo et al. definiscono *linguoracism* [linguorazzismo o razzismo linguistico] (2003).

2. La dimensione linguistica della rappresentazione

Il concetto di *linguoracism* è particolarmente utile per comprendere come la dimensione linguistica dell'accesso (limitato o negato) alla rappresentazione sia uno snodo cruciale:

Il *linguoracism* nelle pratiche discorsive è in parte realizzato rappresentando l'eredità culturale come simile all'eredità biologica. Interi sistemi culturali, lingua inclusa, sono associati con interi collettivi razziali. [...] Pur riconoscendo la che la lingua vista come discorso è lo strumento primario per dare forma e tenere vivo il razzismo, le discussioni intorno all'elusivo termine 'razza' non includono esplicitamente la lingua come strumento distintivo della sua costruzione sociale. [...] Il *linguoracism*, come altri tipi di razzismo, implica una classifica [...] una valutazione in termini di cosa sia intrinsecamente migliore o

⁸ Dal sito ufficiale del Dipartimento di Polizia di Los Angeles, articolo "Come di identificano le gang": http://www.lapdonline.org/get_informed/content_basic_view/23468 (18.11.2018); trad. mia. In particolare, sembra doveroso porre l'attenzione sulla nota finale (corsivo mio) e sullo scambio tra realtà e rappresentazione che essa esemplifica.

peggiore, alto o basso, accettabile o sgradevole, e così via. (Macedo *et al.* 2003, pp. 91-92; trad. mia)

Questa tendenza si estrinseca in una serie di pratiche volte a sminuire, degradare, *correggere* e infine cancellare la diversità linguistica, presentandola in modo coscientemente fallace come il *vero ostacolo* all'uguaglianza sociale tra gruppi etnici. Questo spirito ha animato politiche legate alla società e all'istruzione come l'*English Only* negli Stati Uniti, mirata a neutralizzare la differenza linguistica degli *hispanohablatantes*, attribuendo alla loro lingua le colpe di fenomeni quali abbandono scolastico e performance sotto la media – ignorando così la realtà di discriminazione, ingiustizia sociale e mancato riconoscimento linguistico, i veri responsabili dell'allontanamento di una fetta importante delle minoranze americane dall'istruzione superiore (Kozol 1996). Questa forma di discriminazione si basa sul richiamo a presunti 'fatti', che sono però dati avulsi da qualsivoglia contestualizzazione, tipici dello scientismo, secondo cui la "verità è fissata, aprioristica e universale [...] la scienza induttiva è l'unico mezzo per conoscere e la certezza è un risultato realistico" (Widdowson 2011, n.p.; trad. mia).

Nonostante la pretesa di neutralità e oggettività, negli Stati Uniti le istanze di scientismo – tutte, e in particolare si prendono qui in analisi quelle legate al *liguoracism* – sono quanto di più politico e meno scientifico. Ciò si può desumere dall'uso che delle sue conclusioni si fa nel dibattito pubblico – e che si ritrova anche nell'uso mediatico della variazione linguistica. Come già accennato, l'*English Only* identifica il successo scolastico con l'acquisizione dell'inglese nella variante parlata dai WASP,⁹ nonostante la Costituzione americana non faccia menzione di una lingua ufficiale.¹⁰ La definizione di una lingua ufficiale è un passaggio chiave nella definizione di *standard* linguistico – un termine di paragone per definire l'adeguatezza di ogni parlante al proprio contesto sociale (Lippi-Green 1997). Ma che cos'è, davvero, l'inglese *standard*? Secondo David Crystal (2004), lo standard non è che *una variante* della lingua inglese la quale, in un determinato momento storico, ha raggiunto un grado importante prestigio sociale nella comunità. Questa definizione mostra tutta la criticità e i limiti connaturati al concetto di standard. L'inglese standard è una variante tra le tante, il cui prestigio non è innato né naturale: è legato a un tempo e una comunità specifici. Eppure, i depositari dello standard sono ritenuti gli esempi di inglese 'corretto', mentre

⁹ In effetti, l'inglese oggi imposto come lingua della cultura, incarnazione stessa di scienza e conoscenza dai promotori dell'*English Only*, era inizialmente visto come una aberrazione, una violenza sulla purezza dell'inglese originario della madrepatria Gran Bretagna (Hamilton 1833).

¹⁰ In 32 Stati è stata fatta dichiarazione esplicita dell'inglese come lingua ufficiale, vedi <https://www.wnd.com/2018/01/32-states-make-english-official-language/> (6.8.2018) mentre, nonostante svariati tentativi in senso contrario, la Costituzione non contiene riferimenti specifici, vedi <http://constitutionus.com/> (6.8.2018).

agli altri tocca imitarli, nel tentativo di avvicinarsi allo standard per approssimazione (Milroy 2002, p. 22). Qui risiede il collegamento tra *standard* e *standardizzazione*, che fa capo a istituzioni come educazione, governo e amministrazione pubblica (Meshtrie 2000, p. 21). La standardizzazione è una forma di prescrizione attuata dalla comunità che, attribuendo prestigio a una variante dell'inglese, la eleva a lingua *corretta*. Tale variante viene reificata, perdendo la sua contingenza per diventare un'entità astorica e delocalizzata, un universale astratto. In quanto avulsa dalla sua realtà, essa può essere proposta come generico e generalizzato obiettivo didattico, assecondando l'ingannevole convincimento che una lingua possa essere un archetipo neutrale (Macedo *et al.* 2003). Ed è proprio tale convincimento a generare il mito della *lingua pura*, diffuso su vasta scala anche tra quanti non si occupino di linguistica (Watts 2011, p. 127). Più l'eloquio di una persona si avvicina a questa idea di purezza, più sarà ritenuto *appropriato*.¹¹ E in effetti, la misura in cui sarà ritenuto appropriato dipende da quanto esso rispetterà le *norme* dello standard. A questo proposito, Saraceni fa notare come il termine *norma* abbia un doppio significato, uno dei quali “si riferisce a quello che succede più di frequente, che è più ricorrente, comune ed è, quindi, normale”, mentre l'altro “è collegato ai comportamenti e alle condotte accettabili [...] in questo secondo caso, *norma* diventa quasi un sinonimo di ‘regola’” (Saraceni 2015, p. 89; trad. mia). I due significati si intrecciano, poiché “mentre qualcosa che succede di frequente è molto probabilmente considerata moralmente accettabile, qualcosa che viene continuamente *rappresentato* come normale, naturale e giusto può facilmente divenire lo standard” (Saraceni 2015, p. 89; trad. mia). Di conseguenza, la rappresentazione dello standard linguistico come *normale* influenza la percezione di qualsiasi cosa diversa come *fuori norma*, in senso statistico ma anche morale. Questo meccanismo agisce nelle istituzioni educative statunitensi, che presentano e rappresentano una certa variante linguistica come la norma, relegando il resto allo stato di anormalità, fino a identificare l'incompleta padronanza dello standard come segno di minori doti intellettive (Macedo *et al.* 2003).

Il *linguoracism* è dunque, a tutti gli effetti, una forma di potere che tende a delimitare il riconoscimento sociale di specifici gruppi di parlanti, in un certo senso legittimandone altri livelli di discriminazione. Tale potere viene esercitato non solo nelle scuole o nel mondo nel lavoro, ma anche – in

¹¹ Sebbene lo standard moderno dell'inglese sia soprattutto riferito a specifiche regole grammaticali e ortografiche e a un certo uso del lessico, è indubbio che la “pronuncia”, ovvero l'aspetto fonetico, fonologico e prosodico, abbia un ruolo molto importante nel determinare il prestigio dei parlanti (Crystal 1995, p. 365). Ciò finisce per creare la categoria di deviazione dallo standard definita “English with an accent” (inglese con un accento) in cui le caratteristiche *uditiv*e di una lingua contribuiscono attivamente a definirne il ruolo sociale (Lippi-Green 1997).

modo estremamente pervasivo – attraverso i media. Come mostrato nel precedente paragrafo, la discriminazione delle minoranze, e in particolare dei chicani, è una realtà del cinema hollywoodiano che si realizza attraverso la sottorappresentazione e la stereotipia.

Tali procedimenti toccano anche l'aspetto linguistico. In effetti, l'uso della variazione linguistica nei prodotti di *fiction* non è un fenomeno nuovo: Brodovich (1997, p. 26) ricorda che la commedia greca classica *Lisistrata* di Aristofane può essere citata come esempio antico. Anche nella letteratura inglese il fenomeno è una costante, per esempio in autori cardine come Chaucer e Shakespeare (Chapman 1994; Blake 1991, 2004). Inizialmente usate soprattutto come espediente comico, le varianti linguistiche hanno trovato un nuovo spazio a partire da Walter Scott, che ne ha mostrato la effettiva potenzialità nel parlare del personaggio stesso in termini di provenienza geografica ma anche sociale (Chapman 1994). Un uso così costante della variazione linguistica suggerisce che saperla riconoscere (pur se a grandi linee) sia parte integrante della competenza linguistica, e permetta di dedurre una serie di informazioni da *come qualcuno parla, prima ancora di ascoltare che cosa* stia dicendo, nonché di associare al modo di parlare una serie di caratteristiche apparentemente distanti. In effetti, i motivi e le funzioni della variazione linguistica nei prodotti culturali sono molteplici:

[L]'uso creativo delle varietà linguistiche nel dialogo letterario aiuta a informare il lettore rispetto a quale personaggio sta parlando e in quali circostanze. Diventa una risorsa testuale che aiuta il lettore a definire il profilo socioculturale del personaggio, nonché la sua posizione nel contesto socioculturale della diegesi. Conoscendo gli stereotipi e gli assunti sociali che i lettori possano condividere con la società cui appartengono, l'autore usa le variazioni linguistiche con l'aspettativa che esse incoraggino specifici assunti e reazioni che aiuteranno a caratterizzare il personaggio. Ciò conduce alla stratificazione dei partecipanti al dialogo, poiché i parlanti tendono ad associare maggiore prestigio alla variante standard e, di conseguenza, a svalutare le altre varianti associate con spazi geografici culturalmente periferici e con uno status socioculturale inferiore. (Ramos Pinto 2009, p. 291; trad. mia)

Le parole di Ramos Pinto mostrano come l'uso della variazione linguistica nei prodotti culturali non sia semplicemente un orpello estetico, ma parte integrante della trama tanto per l'autore quanto per il pubblico. Se un testo, sia esso letterario o cinematografico, è un prodotto con un posizionamento e un ruolo nella cultura che lo produce, allora è possibile inferire che autore e pubblico condividano – o che l'autore possa presumere di condividere col suo pubblico – un certo bagaglio di conoscenze. Per questo l'autore può aspettarsi che l'uso di una certa variante linguistica possa generare nel pubblico una serie di idee. In particolare, dalla variazione linguistica si desumono

importanti informazioni rispetto al posizionamento socioculturale nel contesto diegetico e nella società che esso rappresenta. Il *significato comunicativo* (Hatim, Mason 1990) di una certa variante linguistica consiste dunque nel fatto che essa fornisce informazioni riguardanti il *prestigio* (Ramos Pinto 2016). Esso costituisce un fattore determinante: il pubblico si aspetterà che il gruppo sociale che gode di migliore reputazione avrà un eloquio più vicino allo standard, mentre quanto più si distanzia dallo standard, tanto più è facile aspettarsi che un personaggio appartenga a un gruppo sociale periferico.

Le varianti linguistiche, in contesto diegetico, si muovono “lungo un asse che si estende da massimo a minimo prestigio (fino allo stigma, cioè a una valutazione negativa di una forma di eloquio)” (Assis Rosa 2015, p. 3; trad. mia), e il loro posizionamento dipenderà dalle attitudini del pubblico, anticipate dall'autore. Ciò non significa però che l'autore debba necessariamente fare un uso fedele, etnografico, della variazione linguistica: non è l'accuratezza¹² il suo fine ultimo, poiché “il livello di mimesi linguistica dipende dagli obiettivi estetici, diegetici, tematici, stilistici e funzionali dell'autore” (Ramos Pinto 2009, pp. 291-292; trad. mia). Eppure, l'autore non ne fa un uso completamente distaccato dalla realtà, perché altrimenti verrebbe meno la condivisione di aspettative con il pubblico. Per raggiungere il suo scopo, una variante linguistica deve comunque essere riconoscibile da quella che Assis Rosa (2012, p. 77) definisce “sensibilità linguistica” o “conoscenza degli stereotipi linguistici”. Sebbene non sia scontato che tutti i parlanti di una lingua abbiano precise cognizioni linguistiche rispetto alla variazione, è possibile affermare che a una certa competenza linguistica corrisponda l'abilità di riconoscere una variante e farsene un'idea – pur contaminata da preconcetti. Per questo gli autori “impiegano stereotipi linguistici facilmente riconoscibili dal lettore medio, assicurandosi che certe idee e immagini saranno evocate” (Ramos Pinto 2009, p. 290). In particolare, secondo lo schema della variazione linguistica di Assis Rosa (2012, p. 77), il pubblico riconosce variabili legate a due aspetti. Innanzitutto, quello fonetico e fonologico, definiti genericamente come *accento* (da cui espressioni nel linguaggio comune quali *ha un bell'accento*, *l'ho capito dal tuo accento*, *non ha accentuato quando parla*, *gli inglesi della Gran Bretagna hanno un accentuato vero o puro*). Il pubblico è però anche in grado di riconoscere caratteristiche di natura morfologica, sintattica, semantica e lessicale, spesso raggruppate sotto l'etichetta generica di *dialetto*. Queste variabili, incrociate con altre di natura contestuale, quali tempo, collocazione geografica, spazio sociale, situazione comunicativa e

¹² È importante notare che questo gap tra linguaggio reale e sua controparte diegetica ha portato Ferguson (1998) a definire lo studio della lingua diegetica come *ficto-linguistics*.

caratteristiche individuali, forniscono informazioni specifiche su come la variazione linguistica contribuisca a definire un personaggio. Se la variazione linguistica è legata a fattori temporali, sarà di natura sincronica o diacronica, e restituirà un posizionamento temporale del parlante (adatto al suo tempo o fuori contesto, per esempio *antiquato*). Se invece è legata a fattori spaziali, si parlerà di variazione diatopica, e il risultato sarà un dialetto o un accento regionale o nazionale. Nel caso in cui le variabili linguistiche e contestuali suggeriscano una variazione sociale, il risultato sarà un socioletto, per esempio uno slang o un gergo tecnico. Potrebbe anche trattarsi di caratteristiche individuali di un singolo personaggio, il quale parlerà dunque un idioletto (cfr. Page 1988). Infine, se le variabili linguistiche si intersecano con una situazione comunicativa peculiare, la variazione sarà di natura funzionale e si esprimerà con l'uso di un certo registro linguistico.

3. Doppiaggio e minoranze linguistiche: alcuni esempi

La realtà della rappresentazione diegetica può però complicarsi ulteriormente quando entra in scena una variante linguistica che incroci fattori sociali, geografici ed etnici – è questo il caso del *Chicano English* (CE). I chicani non sono messicani, poiché il termine ‘chicano’ fa riferimento a coloro che abitavano il territorio che fu messicano fino all’annessione agli Stati Uniti, come conseguenza del trattato che pose fine alla guerra tra i due stati nel 1848: California, New Mexico, Arizona e Texas (Penfield, Ornstein-Galicia 1985, p. 1). Attualmente, si definisce *chicano* anche il messicano-americano a partire dalla seconda generazione. In entrambi i casi dunque, i chicani sono cittadini americani. Pertanto, il CE è a tutti gli effetti una variante dell’inglese americano:

Il *Chicano English* è un dialetto etnico acquisito dai bambini mentre imparano l’inglese nel barrio o in altro contesto sociale durante il periodo di acquisizione linguistica. Il *Chicano English* deve essere distinto dall’inglese imparato come seconda lingua [...] il *Chicano English* è una variante usata solo da nativi anglofoni. (Santa Ana 1993; trad. mia)

L’eccezionalità del Chicano English ne rende impossibile la riduzione sotto una unica etichetta, spingendo verso una visuale più complessa. Innanzitutto, il fatto che il CE non si sia assorbito nell’inglese americano (cfr. Metcalf 1979) prova che esso è “un dialetto sociale autonomo con caratteristiche proprie che viene tramandato tramite mutui processi di trasmissione linguistica” (Godinez 1981, p. 45; trad. mia). In questo senso, il CE è affine alla definizione di “socioletto”, una variante “determinata dall’ambiente sociale o associata a un particolare gruppo sociale” (Durrell 2004, p. 201;

trad. mia). Inoltre, dato il legame storico tra Chicano English e una comunità che ha origine in un preciso luogo geografico, non sarebbe neanche da escludersi la definizione di “etno-dialetto”, inteso come “varianti linguistiche che individuano i parlanti come membri di un gruppo etnico che originariamente usava un’altra lingua o variante propria” (Clyne 2000, p. 86; trad. mia). Il termine “etno-dialetto” va tuttavia usato con cautela, per non incorrere nell’errore di reificare questa variante linguistica, di trattarla “come entità fissa anziché fluida”, la cui identità è vista “a compartimenti stagni, così da far sembrare legittimo pensare che un etno-dialetto sia un sistema discreto la cui unica funzione è indicare l’etnia di provenienza” (Eckert 2008, p. 26; trad. mia).

Il CE, come variante linguistica propria di un gruppo discriminato, soffre di una serie di pregiudizi che impediscono di vederne la realtà complessa e diversificata. Questi assunti erronei ne macchiano la reputazione, con il risultato di limitarne e condizionarne l’accesso alla rappresentazione mediatica. Innanzitutto, un comune preconetto identifica le particolarità dell’eloquio chicano con una limitata conoscenza della grammatica, similmente a quanto accade con i parlanti di African American Vernacular English e Appalachian English (Taronna 2016, p. 73; Fought 2003, p. 7). Inoltre, il discorso pubblico lo identifica come una forma di incompleta acquisizione della lingua inglese da parte di *hispanohablantes*. Tale preconetto è stato ampiamente confutato dalla ricerca sul campo (e.g. Santa Ana 1993; Fought 2003), la quale ha invece dimostrato che non solo il CE è una variante che appartiene a *native speakers* di lingua inglese, ma che i suoi parlanti hanno per la maggior parte una conoscenza minima o nulla della lingua spagnola – di solito limitata a qualche parola che hanno sentito usare in casa. Il pregiudizio risulta ancora vivo e vegeto in istituzioni come quella scolastica, dove i chicanos sono sovente classificati tra i LEP (*Limited English Proficient*, conoscenza limitata dell’inglese), poiché le caratteristiche proprie del CE sono erroneamente identificate con intermittenza della lingua spagnola (Fought 2003, p. 4). Il bilinguismo tra i chicanos è un fattore del tutto autonomo dalla competenza in inglese, al punto che è impossibile distinguere un bilingue da un monolingue sentendoli semplicemente parlare in inglese (Fought 2003, p. 5).

L’eredità messicana del CE rimane al centro dei pregiudizi i quali, proprio facendo leva sulla tendenza a uniformare tutto ciò che rientra nella definizione di alterità, identificano il CE con lo Spanglish, inteso come code-switching tra inglese e spagnolo. Ciò avviene nonostante in realtà la competenza nel code-switching sia un fenomeno separato che, seppure diffuso tra i chicanos, non è intrinseco al CE (Fought 2003, pp. 5-6). I chicanos parlano una variante di inglese americano che ha precise regole ed è stabilmente affermata nella comunità da lungo tempo (Peñalosa 1981, p. 8). Il ricorso al

code-switching non è dovuto a una necessità di compensazione per una mancata competenza di inglese, ma a una scelta con scopi comunicativi precisi (Gumperz 1982). In particolare, si tratta di uno strumento dal valore emblematico (Poplack 1980, p. 589), che evidenzia l'appartenenza a una comunità. È importante sottolineare che questo tipo di code-switching non richiede piena competenza bilingue, dato che è sufficiente conoscere un numero abbastanza limitato di parole simboliche di un certo retaggio culturale.

C'è però un altro pregiudizio nei confronti del CE che è di peso ancora maggiore rispetto alle cifre discusse nella sezione precedente, che limita e manipola l'accesso dei chicani alla rappresentazione mediatica. Si tratta di “una tendenza tra gli esterni alla comunità [chicana] ad associare il Chicano English, soprattutto nella sua sub-variante più lontana dallo standard, con i membri delle gang” (Fought 2003, p. 6; trad. mia). Mentre il fenomeno delle gang è certamente una realtà per i chicani, è fuorviante e capziosa l'equazione tra CE e criminalità organizzata. Equazione che è però rafforzata dall'uso ricorrente di questa variante linguistica per rappresentare le gang nel cinema – quasi sempre ignorando del tutto gli altri membri della comunità chicana. Il fenomeno della criminalità chicana, tutt'altro che universale, funge spesso da elemento di divisione all'interno della comunità e soprattutto tra i più giovani, creando tensioni interne che si riflettono in diverse realizzazioni del CE:

Dove si sono membri di gang all'interno di una comunità, l'appartenenza è certamente un fattore saliente nella costruzione dell'identità di questi giovani adulti, e in misura minore anche nella costruzione dell'identità da parte degli altri giovani adulti nella comunità, che potrebbero immaginare se stessi in opposizione alla subcultura rappresentata dalle gang. In una comunità simile, l'appartenenza a una gang deve essere tenuta in considerazione in uno studio sociolinguistico delle variabili. Anche la differenza tra due gang può essere rappresentata linguisticamente. [...] Nel nostro entusiasmo [da linguisti] nel notare corrispondenza tra appartenenza a una gang e variante linguistica, potremmo però involontariamente rinforzare lo stereotipo comune che il CE sia la lingua delle gang. In realtà, come ho già detto, il CE include una serie di stili e varianti, dalla più alla meno standardizzata. (Fought 2003; trad. mia)

In effetti, lo stereotipo presume, tra gli altri assunti,¹³ una surreale uniformità interna al gruppo cui fa capo (Ramírez Berg 2002, pp. 14-23), quando la

¹³ Per quanto uno stereotipo sia un'immagine superficiale, esso ha bisogno di una notevole stratificazione per essere efficace. Secondo Ramírez Berg (2002, pp. 14-23), gli stereotipi negativi hanno undici caratteristiche comuni: sono applicati con logica rigida; possono essere parzialmente basati su fatti reali; sono generalizzazioni semplificate che implicano l'omogeneità interna al gruppo stereotipato; non predicano comportamenti effettivi poiché sono troppo vaghi; mancano di esatta contestualizzazione e posizionamento storico; sono normalizzati dalla propria ripetizione; sono ritenuti credibili; possono essere reciproci, ma sono più forti quando il gruppo

realtà della lingua è la variazione, in base a diversi fattori. In particolare, per il CE è determinante la geografia: diffuso in tutto il sudest degli Stati Uniti, si ritrova anche in altre aree, e riceve input diversi in base alle varianti diatopiche con cui si trova a contatto. Inoltre, il maggiore o minore contatto con i WASP, nonché con altre minoranze, può influire in maniera importante. Più specificamente, secondo Baugh (1983) e Santa Ana (1993), il contatto con la varietà WASP determina una percezione di vicinanza o lontananza dallo standard, in base a quanto le varianti di CE si differenziano da quella parlata dalla comunità bianca:

Il Vernacular Chicano English (VCE) è la variante dialettale dei chicani anglofoni che hanno minor contatto con i non-chicani a livello comunicativo nella loro vita quotidiana. [...] Non mancano chicani di seconda e terza generazione che vivono in grandi città statunitensi senza avere contatti degni di nota con non-chicani. L'isolamento rurale di inizio secolo [...] è stato sostituito dalla segregazione urbana nei barrios abitati per la stragrande maggioranza da chicani. (Santa Ana 1993, p. 25; trad. mia)

Le considerazioni rispetto all'uso del CE nel cinema sono, in questa sede, focalizzate su Los Angeles, una di queste grandi città statunitensi, i cui barrios della zona orientale a maggioranza chicana sono stati spesso oggetto di rappresentazione cinematografica.

Come sottolinea Fought (2003, pp. 6-7; trad. mia) i “film con attori *latinos* che sono incentrati sullo stile di vita delle gang [...] sono proprio quelli in cui è più probabile sentire il CE”. In particolare, a partire dai tardi anni Settanta i chicani sono comparsi sugli schermi cinematografici americani nei panni di gangsters, spesso in ruoli antagonisti o antieroi. L'aumento di film completamente (o quasi completamente) incentrati sulla vita dei gangster chicani si è concentrato, tra gli anni Settanta e gli anni Novanta, alla fine di ogni decennio, in curiosa corrispondenza con gli aumenti periodici della migrazione dal Messico (Ochoa, Smith 2009, p. 137), fino all'inizio del ventunesimo secolo, quando l'attenzione si è spostata verso il nuovo nemico pubblico stereotipato: il terrorista musulmano post Torri Gemelle (Corbin 2017).

Dal punto di vista linguistico, i due assi portanti della rappresentazione chicana e della criminalità corrispondono con due livelli di variazione del CE (cfr. Fought 2002). Il primo è quello di matrice etnica, il quale include le caratteristiche legate all'eredità messicana come code-switching emblematico e tratti fonetici e soprasegmentali (per esempio la realizzazione tesa della

discriminato è socialmente più debole; hanno un'essenza ideologica che replica il sistema coloniale; esistono anche all'interno di uno stesso gruppo sociale, di solito prendendo di mira i più indifesi (poveri, disabili etc.); sono sconfitti dalla conoscenza e dall'esperienza.

vocale anteriore alta non labializzata rilassata [ɪ] o la tendenza alla prosodia isosillabica). L'altro è legato alla marginalità sociale dei chicanos, e include fattori comuni ad altri anti-language hallidayani (1978) quali l'uso non convenzionale degli ausiliari e il ricorso ricorrente al turpiloquio. Entrambi i livelli di variazione linguistica si ritrovano tanto nei film a regia non chicana (e.g. Dennis Hopper, David Ayer) quanto in quelli scritti e/o diretti da chicanos.¹⁴ Ne sono esempio due film quasi contemporanei: *American Me* (1992), diretto dal regista e attore chicano Edward James Olmos, e *Blood In Blood Out* (1993), scritto dal poeta chicano Jimmy Santiago Baca, in cui ai temi legati alla criminalità chicana si intrecciano numerosi *topoi* del cinema e delle serie TV a tema carcerario.¹⁵ In entrambi i film sono presenti due *güeros* (persone con tratti fenotipici WASP, Polkinhorn *et al.* 2005, p. 30), variamente ispirati a Joe (Pegleg) Morgan, un americano di origini slave cresciuto a East Los Angeles e diventato in carcere un rispettato leader della Mafia Messicana (Katz 1993): Miklo Velka in *Blood In Blood Out* e JD in *American Me*. Entrambi i personaggi, pur in modi diversi, validano la propria appartenenza chicana e parallelamente intraprendono un *cursus honorum* malavitoso usando come lasciapassare la competenza in spagnolo e CE, e la mancanza di scrupoli. Soprattutto in *Blood In Blood Out*, il protagonista (dalla madre chicana ma con dei tratti fenotipici del tutto affini ai WASP) propugna per l'intera durata del film una visione dell'essere chicanos che è indissolubilmente legata all'appartenenza a una gang. Questa sua concettualizzazione si riflette in un uso simbolico e competente (pur con qualche occasionale errore che potrebbe rifletterne la bassa scolarizzazione) della lingua spagnola in tutte le occasioni in cui sente l'esigenza di attestare la sua identità chicana – il che avviene quasi sempre di pari passo con i suoi avanzamenti nella gerarchia criminale. Sia in *Blood In Blood Out* sia in *American Me* sono presenti anche due leader 'illuminati' (Montana, personaggio secondario nella pellicola di Baca, e Santana, protagonista della

¹⁴ Secondo Jesse Borrego, attore chicano che interpreta gangster chicanos in film come *Blood In Blood Out* (1993) e *Con Air* (1997), un giovane chicano non diventa un gangster “perché è un criminale violento”. Piuttosto, i giovani gangster “cercano un senso di appartenenza [...] vengono da famiglie disagiate”. Egli afferma anche che le guerre tra gang chicane, in cui i chicanos si uccidono a vicenda, possono essere scatenate dall'odio verso se stessi, interiorizzati attraverso una costante esposizione agli stereotipi mediatici proposti dai bianchi (<https://www.youtube.com/watch?v=USYCie9>, 24.4.2020).

¹⁵ Tra questi, vale la pena citare conflitti da gruppi etnici diversi riuniti in altrettante gang, potenti gang latine (e soprattutto chicane) che dal carcere comandano quelle di strada, gerarchie criminali con altrettanti privilegi, violenza e rapporti ambigui con i rappresentanti della legge. Tali temi si trovano in alcuni dei film analizzati dall'autrice di questo contributo, quali *Colors* (1988), *American Me* (1993), *Blood In Blood Out* (1993), ma anche in altri film come il classico *The Longest Yard* (1974) e il suo omonimo remake del 2005, nonché in fortunate serie TV come *Prison Break* (2005-2017) e *Orange is the New Black* (2013-).

pellicola di Olmos e da lui interpretato). Pur esibendo fieramente l'appartenenza etnica attraverso l'uso della lingua, ambedue mostrano un livello di istruzione più alto dei loro compagni, come si nota dal maggiore prestigio sociale del loro eloquio. Tuttavia, sia Montana che Santana non si pongono come una vera alternativa in cui potersi identificare agevolmente. Quando infatti, attraverso la lettura e il confronto con le conseguenze delle loro azioni, cercano di arginare la violenza delle rispettive gang, saranno traditi e brutalmente assassinati dai loro migliori amici. Parrebbe così non esserci spazio nella comunità chicana rappresentata sullo schermo per niente di diverso dalla efferatezza spietata dei gangster. Entrambi i film sembrano suggerire l'ineluttabilità e la drammaticità dell'incontro tra chicanos e malavita. Se da una parte questo tipo di diegesi sia un tentativo di spiegare l'esistenza delle gang come risposta a una realtà difficile, d'altra parte la mancanza di rappresentazioni alternative finisce per rafforzare lo stereotipo – a maggior ragione se a confermarlo sono gli stessi chicanos.

Le versioni italiane qui prese in esame sono gli adattamenti per il doppiaggio. Esso è solitamente criticato per la sua tendenza all'uso del *doppiaggese*, una variante di italiano priva di corrispettivi tra i parlanti, e le cui norme operative agiscono come fattore restrittivo nella traduzione (Toury 1995, p. 60). Tale variante presenta infatti un rischio di uniformazione e neutralizzazione molto alto, soprattutto per quanto riguarda la variazione socioculturale, poiché non è raro “nella TV italiana sentire un gangster di strada americano e il suo avvocato parlare nello stesso modo” (Antonini 2008, p. 136; trad. mia). È molto importante tenere presente il quadro che regola l'opera dei traduttori e che è stato descritto da numerosi studi italiani (cfr. Antonini, Chiaro 2009), onde evitare facili giudizi di merito sull'opera dei traduttori o conclusioni assolute che rischiano di risultare decontestualizzate.

Degno di nota è il caso del già citato protagonista di *Blood In Blood Out* (1993), Miklo Velka, per il quale è possibile rilevare un atto compensativo unico nel suo genere (Renna 2017). Scritto da Jimmy Santiago Baca, poeta e attivista chicano che ha imparato a leggere e scrivere in carcere (Baca 2019), questo film è particolarmente ricco di riferimenti culturali e linguistici non solo alla vita dei gangster, ma anche in modo più ampio alla comunità chicana e alle tradizioni di matrice messicana, quali l'iconografia della *Virgen de Guadalupe*, i riferimenti visivi *Día de Los Muertos* e ai cibi tipici, l'uso della lingua azteca nella colonna sonora. In aggiunta, la pellicola si sofferma sul concetto di famiglia, fondante per la comunità chicana. Il protagonista ne distorce però il senso, concependolo come una sorta di fratellanza (susceptibile di manipolazioni, in nome della fratellanza stessa) tra i membri di una stessa gang, che si autodefiniscono *carнаles*, fratelli. Questo rapporto ambiguo e ambivalente tra famiglia e criminalità, dove la prima va

protetta dalla seconda ma allo stesso tempo ne ispira le gerarchie e funge da vivaio, ricorda dinamiche che non sono sconosciute al pubblico italiano, come dimostrano alcuni prodotti di successo nazionale e internazionale: *The Godfather* (1972; 1974; 1990) e *La Piovra* (1984-2001), precedenti e contemporanei al film in questione, ma anche successivi come *Gomorra – la serie* (2014-).¹⁶ Probabilmente il successo dei primi due, incentrati su un tema tristemente noto al pubblico italiano (cfr. Lupo 2004), può aver indotto i traduttori di *Blood In Blood Out* (1993) a usare il lessico per fare leva sui legami di sangue come forma di compensazione per la diminuita presenza di elementi non-standard imposta dal doppiaggese. In questo caso, l'accesso del protagonista Miklo è avvenuto anche per mezzo di una forma di adattamento al pubblico italiano, che tuttavia è solo parziale. Mentre infatti alcuni prodotti audiovisivi sono sottoposti a una riscrittura completa per diventare comprensibili.¹⁷

Miklo resta un chicano (parola effettivamente mantenuta nella versione italiana), ma i traduttori usano il lessico per creare un accesso facilitato ai chicani, in nome di una continuità tra malavita messicana e italiana/italoamericana che fa leva sull'istituzione della famiglia, tradizionalmente riconosciuta da Messico e Italia sia nel mondo criminale sia nella società su più vasta scala. Santana, il protagonista di *American Me*, 'suona' diverso da Miklo anche nella versione italiana. Il suo eloquio è infatti posizionato a minore distanza dal centro del prestigio in termini di variazione etnica e sociale ed è, rispetto alla versione americana, ancora più vicina allo standard del doppiaggese, senza però sovrapporsi pienamente.

Sia per *Blood In Blood Out* che per *American Me*, la strategia traduttiva più utilizzata soprattutto per i protagonisti è una, pur moderata, *centralizzazione* (Ramos Pinto 2009), una strategia conservativa che diminuisce il numero di elementi non-standard di un personaggio, lasciando però tracce del suo posizionamento periferico in termini sociali ed etnici. La seconda strategia in termini di utilizzo è la standardizzazione, ma non in modo pervasivo: sono infatti più i personaggi secondari come Montana e JD a risentire della perdita della variazione che li contraddistingueva nella versione americana. Sarebbe in ogni caso erroneo pensare che il doppiaggio abbia reso i gangster simili ad acculturati professionisti WASP: molti degli elementi che li rendono periferici da un punto di vista sociale, e anche una

¹⁶ *The Godfather* e *Gomorra* sono ispirati ad altrettanti romanzi, *The Godfather* di Mario Puzo (1969) *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra* (2006) di Roberto Saviano.

¹⁷ Gli esempi sono certamente numerosi in tutto il mondo della traduzione audiovisiva (Ferrari 2010). In Italia si possono citare esempi più radicali come la sitcom *The Nanny* (1993-1999), sottoposta a una riscrittura completa, ma anche altri più limitati o più sottili come *The Simpsons* (1989-) o *The Sopranos* (1999-2007).

certa quantità di elementi di appartenenza etnica, sono ancora visibili e possono fungere da *aggancio* tra l'eloquio dei personaggi e il prodotto audiovisivo a livello più ampio.

Guardare all'accesso di una minoranza al pubblico, e l'accesso del pubblico a detta minoranza, significa anche cercare di estendere lo sguardo oltre il prodotto in sé, per comprendere il potenziale impatto del contesto socioculturale sul processo traduttivo. Per esempio, dalla specifica cultura di arrivo dipende anche il tipo di pubblico a cui un prodotto audiovisivo è destinato, nonché la funzione che a esso verrà attribuita (Ramos Pinto 2010). La profilazione dell'audience di un film è una procedura complessa ma cruciale per il processo traduttivo, ed è la chiave per comprendere in che misura e in che modo sarà garantito l'accesso alla minoranza tradotta. Se l'adattamento italiano è basato sull'assunto che il pubblico non sia particolarmente interessato all'autenticità linguistica, il risultato lascerà solo il minimo di tracce della variazione che siano strettamente funzionali alla trama. Un film, come prodotto di intrattenimento, è certamente diverso da un documentario, immaginato e realizzato con intenti educativi. Inoltre, i film qui presi in esame non sembrano neanche particolarmente vicini all'idea di film impegnato o politico. Cionondimeno, un prodotto di intrattenimento mantiene una funzione culturale fondamentale, forse ancora di più perché i messaggi culturali che trasmette sono sottintesi e si prestano meno a suscitare una discussione aperta rispetto a quelli dichiaratamente politici. Come accennato in apertura, il cinema ha un potere enorme di dare forma alla realtà, di creare immaginari e memorie collettive che hanno ricadute incommensurabili sulla società (Fluck 2003, p. 224). I media riescono persino a trascendere l'esperienza concreta e a ingenerare giudizi e paure, come dimostrato dalla tendenza ad avere più paura del crimine in seguito a prolungata esposizione a prodotti audiovisivi incentrati sulla criminalità, di quanta non ne abbiano coloro che abitano in zone dove si registrano più alti tassi di criminalità (Van den Bulck 2004, p. 247).

4. Considerazioni finali

L'obiettivo di questo contributo era individuare nella rappresentatività una forma di accessibilità, in funzione della quale comparire sugli schermi e parlare con la propria voce significa contribuire attivamente alla costruzione della realtà – azione che rimane ancora preclusa a molti. La questione è controversa, e certamente ancora irrisolta, eppure non per questo meno importante. Gli esempi qui riportati indicano come l'accesso dei chicani al pubblico e ai chicani da parte del pubblico sia problematico perché soggetto a una serie di condizionamenti e filtri sia nel contesto che produce questi film

sia in quello che li riceve. In particolare, la cultura statunitense ha generato un cinema che si regge su una serie di regole difficili da scardinare, fatte di gerarchie razziali, di genere e abiliste rigide. Esse tendono a porre al centro della narrazione il maschio bianco eterosessuale cisgender non affetto da disabilità, concedendo solo (o soprattutto) a lui la proposta e il perseguimento di ideali di giustizia e realizzazione. Solo a questo personaggio è concesso essere padrone del proprio destino. Gli altri, pur in misura e in modi variabili, sono relegati a posizioni che risentono degli stereotipi di cui sono resi portatori o ridotti alla (quasi) totale invisibilità, al silenzio o al rumore di fondo. L'uomo bianco può scegliere di diventare un criminale spietato come risposta precisa e consapevole a cause estrinseche, e può diventare un antieroe.¹⁸ Il chicano diventa invece un criminale non in base a una libera scelta, ma a fattori che lo condizionano al di là della sua capacità decisionale, perché provengono da una comunità che non gli offre altra possibilità (come in *American Me* o *Blood In Blood Out*, ma anche film non analizzati in questa sede come *Boulevard Nights*, 1979) o semplicemente perché questa è la loro irrinunciabile natura (come sembrano suggerire film quali *Colors*, 1988, *Training Day*, 2001 o *End of Watch*, 2013). In ogni caso, il maschio chicano non sembra avere un proprio arbitrio, ma rappresenta appieno quel dato morale e psicologico individuato da Ramírez Berg (2002), in base a cui il personaggio chicano sarà più predisposto alla dipendenza da alcool e stupefacenti, nonché a devianze comportamentali. Anche dal punto di vista linguistico, la rappresentazione dei chicanos è parziale: essendo infatti tutti (o quasi, soprattutto gli uomini) criminali, parlano la versione più vernacolare del CE, fortemente connotato dalla loro appartenenza alla criminalità organizzata.

In questo senso, il prodotto che arriva al pubblico italiano è come acqua avvelenata alla sorgente, in quanto già contiene stereotipi e rappresentazioni. La traduzione audiovisiva, nella impossibilità di restituire la specificità o la naturalezza del CE, ne propone una versione artificiale, che è però in grado di lasciare traccia dell'originale. Certamente la capacità di cogliere il messaggio in questione dipende dalla spettatrice e dallo spettatore, che possono o meno essere in grado di recepire in modi diversi “i significati comunicativi e le funzioni a essi associate” (Ramos Pinto 2017, p. 27; trad.

¹⁸ Un esempio di cattivo bianco particolarmente vicino al modello di antieroe è Joker, che nasce dall'immaginario DC e trova svariate rappresentazioni atte a spiegare e persino a giustificare la sua malvagità, con spiegazioni che vanno dall'odio per una società malsana alla malattia mentale (il Joker di Todd Phillips e Scott Silver è affetto da disturbi neurologici ed è per questo trattato da reietto). Interpretato spesso da attori apprezzati come Cesar Romero (*Batman – the Movie*, 1966), Jack Nicholson (*Batman*, 1989), Heath Ledger (*The Dark Knight*, 2008), Jared Leto (*Suicide Squad*, 2016) e Joaquin Phoenix (*Joker*, 2019), è un personaggio la cui cattiveria diventa elemento di fascino.

mia) lasciati in fase di doppiaggio. Il fatto che l'adattamento sia stato in grado di conservare almeno parte del messaggio può fare presumere che sarebbe possibile ottenere lo stesso risultato anche in una rappresentazione meno faziosa, in cui possano trovare voce diegesi alternative, sfaccettate e dissonanti.

Bionota: Dora Renna è Assegnista di ricerca presso l'Università Ca' Foscari di Venezia e Professore a contratto di Lingua Inglese presso l'Università di Verona. Ha conseguito il dottorato in Lingue, Letterature e Culture Straniere presso l'Università di Verona con una tesi sullo studio della traduzione audiovisiva tramite uso di corpora e multimodalità. I suoi principali interessi di ricerca sono traduzione audiovisiva, varietà dell'inglese, multimodalità, linguistica dei corpora, ESP, linguistica applicata, sociolinguistica, pragmatica.

Recapito autrice: dora.renna@unive.it

Riferimenti bibliografici

- Antonini R. 2008, *The perception of Dubbese: an Italian Study*, in Chiaro D., Heiss C. e Bucaria C. (a cura di), *Between Text and Image: Updating Research in Screen Translation*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, pp. 135-148.
- Antonini R. e Chiaro D. 2009, *The Perception of Dubbing by Italian Audiences*, in Díaz Cintas J. e Anderman G. (a cura di), *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, pp. 97-114.
- Aristofane. 2016 [411 a.C.]. *Lisistrata*, Feltrinelli Editore, Milano.
- Assis Rosa A. 2015, *Translating Orality, Recreating Otherness*, in "Translation Studies" 8 [2], pp. 209-225.
- Assis Rosa A. 2012, *Translating Place: Linguistic Variation in Translation*, in "Word and Text - A Journal of Literary Studies and Linguistics" 2 [2], pp. 75-97.
- Baca J., intervista di Renna D. e Romanzi V. 2019, *Poesia dal carcere. Intervista e testi in traduzione italiana*, in "Iperstoria" 14, pp. 125-129.
- Baugh J. 1983, *Black Street Speech. Its History, Structure, and Survival*, University of Texas Press, Austin.
- Bender S. 2003, *Greasers and Gringos: Latinos, Law, and the American Imagination*, New York University Press, New York.
- Benjamin Bratt, <https://www.imdb.com/name/nm0000973/> (4.5.2020).
- Blake N. 2004, *Shakespeare's Non-Standard English: A Dictionary of his Informal Language*, Continuum, London.
- Brodovich O. 1997, *Translation Theory and Non-Standard Speech in Fiction*, in "Perspectives: Studies on Translatology" 5, pp. 25-31.
- Carah N. e Louw E. 2015, *Media and Society: Production, Content and Participation*, Sage, Los Angeles.
- Chapman R. 1994, *Form of Speech in Victorian Fiction*, Longman, London.
- Cliff Curtis, <https://www.imdb.com/name/nm0193295/> (4.5.2020).
- Clyne M. 2000, *Lingua Franca and Ethnolects*, in "Sociolinguistica" 14, pp. 83-89.
- Corbin C. 2017, *Terrorists Are Always Muslim but Never White: At the Intersection of Critical Race Theory and Propaganda*, in "Fordham Law Review" 86, pp. 455-485.
- Coyne J. 2011, What is "scientism"? A guest post. <http://whyevolutionistrue.wordpress.com/2011/12/04/what-is-scientism-a-guest-post/> (18.03.2020).
- Crystal D. 1995, *The Cambridge Encyclopaedia of the English Language*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Crystal D. 2004, *The Stories of English*, Peter Mayer Publishers, Inc., New York.
- Dill K.E. 2009, *How Fantasy Becomes Reality: Seeing Through Mmedia Influence*, Oxford University Press, Oxford.
- 'Drug dealers, criminals, rapists:' What Trump thinks of Mexicans. 2016. <https://www.bbc.com/news/av/world-us-canada-37230916/drug-dealers-criminals-rapists-what-trump-thinks-of-mexicans> (3.5.2020).
- Durrell M. 2004, *Sociolect/Soziolekt*, in Ammon U. (a cura di) *Sociolinguistics/Soziolinguistik*, volume 1, Walter de Gruyter, Berlin, n.p.
- Eckert P. 2008, *Where do Ethnolects Stop?* in "International Journal of Bilingualism" 12, pp. 25-42.
- Evans G. 2020, *Trump Was Asked About 'Domestic Violence' and Immediately Assumed*

- They Meant 'Mexican Violence'*. <https://www.indy100.com/article/trump-mexican-violence-domestic-coronavirus-press-briefing-9441901> (3.5.2020).
- Ferguson S. 1998, *Drawing Fictional Lines: Dialect and Narrative in the Victorian Novel*, in "Style" 32, pp. 1-17.
- Ferrari C. 2010, *Since When Is Fran Drescher Jewish?: Dubbing Stereotypes in The Nanny, The Simpsons, and The Sopranos*, University of Texas Press, Austin.
- Fluck W. 2003, *Film and Memory*, in Hebel U. (a cura di), *Sites of Memory in American Literatures and Cultures*, Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg, pp. 213-229.
- Fought C. 2003, *Chicano English in Context*, Palgrave Macmillan, New York.
- Godinez J. 1981, *Chicano English Phonology: Norms vs. Interference*, in Ornstein-Galicia J. (a cura di), *Form and Function in Chicano English*, Newbury, Rowley, p. 45.
- Green L. 2002, *African American English: a linguistic introduction*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Gumperz J. 1982, *Discourse Strategies*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Halliday M. 1978, *Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning*, Edward Arnold, London.
- Hamilton T. 1833, *Men and Manners in America, Volume I*, Carry, Lea & Blanchard, Philadelphia.
- Hatim B. e Mason I. 1990, *Discourse and the Translator*, Routledge, London.
- Jarvie I. 2013 [1970], *Towards a Sociology of the Cinema (ILS 92)*, Routledge, London.
- Jesse Borrego & Adan Hernandez - *Blood in Blood out*, <https://www.youtube.com/watch?v=USYCie9-3w0> (24.4.2020).
- Katz J. 1993, *Reputed Mexican Mafia Leader Dies in Prison at 64*, http://articles.latimes.com/1993-11-10/local/me-55229_1_mexican-mafia (13.11.2018).
- Kozol J. 1996, *Amazing Grace: The Lines and the Conscience of a Nation*, Harper Perennial, New York.
- Landay J. e Daniel F. 2019, *Trump Plan to Label Mexican Cartels as Terrorists May Backfire, Mexico, Experts Warn*. <https://www.reuters.com/article/us-usa-mexico-cartels/trump-plan-to-label-mexican-cartels-as-terrorists-may-backfire-mexico-experts-warn-idUSKBN1Y11U2> (3.5.2020).
- Lippi-Green R. 1997, *English with an Accent: Language, Ideology, and Discrimination in the United States*, Routledge, London.
- Los Angeles Police Department. *How Gangs are Identified*. http://www.lapdonline.org/get_informed/content_basic_view/23468 (18.11.2018).
- Lou Diamond Phillips, <https://www.imdb.com/name/nm0001617/> (4.5.2020).
- Lupo S. 2004, *Storia della mafia. La criminalità organizzata in Sicilia dalle origini ai giorni nostri*, Donzelli Editore, Roma.
- Macedo D. intervista di Solano-Campos A. 2013, *Intervista al Professor Donaldo Macedo*, in "Iperstoria" 1, n.p. <http://www.iperstoria.it/joomla/16-interviste/37-intervista-macedo> (9.5.2020).
- Macedo D., Bessie Dendrinis, e Panayota Gounari 2003, *The Hegemony of English*, Paradigm Publishers, Boulder.
- Meshtrie R. 2000, *Clearing the Ground: Basic Issues, Concepts and approaches*, in Meshtrie R., Swann J., Deumert A. e Leap W. (a cura di), *Introducing Sociolinguistics*, Edinburgh University Press Edinburgh, pp. 1-43.
- Metcalf A. 1974, *The Study of California Chicano English*, in "International Journal of the Sociology of Language" 2, pp. 53-58.

- Milroy J. 2002, *The Consequences of Standardisation in Descriptive Linguistics*, in Bex, T. e Watts R. (a cura di), *Standard English: The Widening Debate*, Routledge, London, pp. 16-39.
- Moore A. 2018, *32 States Make English Official Language. Movement Urges 'Pluralistic Nation' To Focus on 'Similarities That Unite Us'*. <https://www.wnd.com/2018/01/32-states-make-english-official-language/> (6.8.2018).
- Nadler J. e Voyles E. 2020, *Stereotypes: The Incidence and Impacts of Bias*, ABC-CLIO, Santa Barbara.
- Netflix. *Black Lives Matter*, <https://www.netflix.com/it-en/browse/genre/81299227?so=su> (19.11.20).
- Ochoa G. e Smith C. 2009, *Atlas of Hispanic-American history*, Facts on File, New York.
- Ono K. e Pham V. 2019, *Asian Americans and the Media: Media and Minorities*, Polity Press, Cambridge.
- Page N. 1988, *Speech in the English Novel. Second Edition*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- Peñalosa F. 1981, *Some issues in Chicano Sociolinguistics*, in Durán R. (a cura di), *Latino Language and Communicative Behavior*, Ablex, Norwood, pp. 3-18.
- Penfield J. e Ornstein-Galicia J. 1985, *Chicano English: An Ethnic Contact Dialect. Varieties of English Around the World, vol. 7*, John Benjamins Publishing, Amsterdam.
- Polkinhorn H., Velasco A., Eugene M, e Lambert M. 2005, *El Libro de Caló: The Dictionary of Chicano Slang. Revised Edition*, Floricanto, Press Moorpark.
- Poplack S. 1980, *Sometimes I Start a Sentence in Spanish Y TERMINO EN ESPAÑOL: Toward a Typology of Code-Switching*, in "Linguistics" 18, pp. 581-618.
- Puzo M. 1969, *The Godfather*, G.P. Putnam's Sons, New York.
- Ramírez Berg C. 2002, *Latino Images in Film: Stereotypes, Subversion, and Resistance*, University of Texas Press, Austin.
- Ramos Pinto S. 2009, *How Important is the Way You Say It? A Discussion on the Translation of Linguistic Varieties in Different Media*, in "Target" 21, pp. 289-307.
- Ramos Pinto S. 2010, *Tradução no vazio: As traducoes portuguesas de Pygmalion de Bernard Shaw e My Fair Lady de Alan Jay Lerner*, tesi di Dottorato, Università di Lisbona.
- Ramos Pinto S. 2016, *Ya care how me speaks, do ya? The Translation of Linguistic Varieties and Their Reception*, in "inTRAlinea". http://www.intralinea.org/specials/article/ya_care_how_me_speaks44_do_ya (19.11.20).
- Ramos Pinto S. 2017, *Film, Dialects and Subtitles: An Analytical Framework for the Study of Non-Standard Varieties in Subtitling*, in "The Translator" 24, pp. 17-34.
- Renna D. 2017, *Gangster Voices in Translation. Chicano English and Italian Dubbing in the Movie Blood in Blood Out (1993)*, in "mTm – translation journal" 9, pp. 242-268.
- Ross S. 2014, *Movies and American Society*, Wiley-Blackwell, Hoboken.
- Santa Ana O. 1993, *Chicano English and the Nature of the Chicano Language Setting*, in "Hispanic Journal of Behavioral Sciences" 15, pp. 3-35.
- Saraceni M. 2015, *World Englishes: A Critical Analysis*, Bloomsbury Publishing Company, London.
- Sarrett S. 2020, *Incarcerating Disability: How Society-Wide Structural Violence Diminishes Justice for People with Intellectual and Developmental Disabilities*, in

- “Iperstoria” 14, pp. 77-90.
- Saviano R. 2006, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Mondadori, Milano.
- Schweinitz J. e Schleussner L. 2011, *Film and Stereotype: A Challenge for Cinema and Theory*, Columbia University Press, New York.
- Taronna A. 2016, *Black Englishes. Pratiche linguistiche transfrontaliere Italia-USA*, ombre corte, Verona.
- Taronna A. e Renna D. 2011, *Who are these Bodies for? Reading and Translating Naked Cultures, Languages and Bodies of African-American Women*, in “La Nuova Ricerca” 20, pp. 266-278.
- The Constitution of the United States 1776. <http://constitutionus.com/> (6.08.2018).
- The Guardian Staff, *Trump border wall between US and Mexico blows over in high winds*. <https://www.theguardian.com/world/2020/jan/30/trump-border-wall-between-us-and-mexico-blows-over-in-high-winds> (3.05.2020).
- Toury G. 1995, *Descriptive Translation Studies – and beyond*, John Benjamins Amsterdam, Philadelphia.
- Van den Bulck J. 2004, *Research Note: The Relationship between Television Fiction and Fear of Crime. An Empirical Comparison of Three Causal Explanations*, in “European Journal of Communication” 19 [2], pp. 239-248.
- van Doorslaer L., Flynn P. e Leerssen J. 2015, *Interconnecting Translation Studies and Imagology*, John Benjamins, Amsterdam.
- Watts Richard J. 2011, *Language Myths and the History of English*, Oxford University Press, Oxford.

Filmografia

- 11:11*, diretto da Micheal Bafaro, Canada, 2004.
- American Me*, diretto da Edward James Olmos, USA, 1992.
- Batman*, diretto da Tim Burton, USA/UK, 1989.
- Batman: The Movie*, diretto da Leslie H. Martinson, USA, 1966.
- Better Call Saul* (Serie TV), diretta da Vince Gilligan e Peter Gould, USA, 2015-.
- Blood in Blood Out (Bound by Honor)*, diretto da Taylor Hackford, USA, 1993.
- Boulevard Nights*, diretto da Michael Pressman, USA, 1979.
- Breaking Bad* (Serie TV), diretta da Vince Gilligan, USA, 2008-2013.
- Colors*, diretto da Dennis Hopper, USA, 1988.
- Con Air*, diretto da Simon West, USA, 1997.
- Dusk till Dawn 2: Texas Blood Money*, diretto da Scott Spiegel, USA, 1999.
- End of Watch*, diretto da David Ayer, USA, 2012.
- Fast & Furious 7*, diretto da James Wan, USA/Cina/Giappone/Canada/Emirati Arabi Uniti, 2015.
- Fresh off the Boat* (Serie TV), diretta da Nahnatchka Khan, USA, 2015-2020.
- Gomorra: La Serie* (Serie TV), diretta da Stefano Sollima, Francesca Comencini, Claudio Cupellini, Claudio Giovannesi, Marco D'Amore, Enrico Rosati, Ciro Visco, Italia, 2014-.
- Joker*, diretto da Todd Phillips, USA/Canada, 2019.
- La Piovra* (Serie TV), diretta da Damiano Damiani, Florestano Vancini, Luigi Perelli e Giacomo Battiato, Italia/Austria/Francia/UK/Germania/Spagna/Svezia, 1984-2001.
- Orange is the New Black* (Serie TV), diretta da Jenji Kohan, USA, 2013-.

- Prison Break* (Serie TV), diretta da Paul T. Scheuring, UK/USA, 2005-2017.
Retail (Serie TV), diretta da Derrick Redford e Kevin L. Walker, USA, 2014-.
Suicide Squad, diretto da David Ayer, USA, 2016.
The Animal, diretto da Luke Greenfield, USA, 2001.
The Dark Knight, diretto da Christopher Nolan, USA/UK, 2008.
The Fast and the Furious, diretto da Rob Cohen, USA/Germania, 2001.
The Godfather, diretto da Francis Ford Coppola, USA, 1972.
The Godfather – Part II, diretto da Francis Ford Coppola, USA, 1974.
The Godfather – Part III, diretto da Francis Ford Coppola, USA, 1990.
The Longest Yard, diretto da Robert Aldrich, USA, 1974.
The Longest Yard, diretto da Peter Segal, USA, 2005.
The Nanny (Serie TV), diretta da Fran Drescher e Peter Marc Jacobson, USA, 1993-1999.
The Simpsons (Serie TV), diretta da James L. Brooks, Matt Groening e Sam Simon, USA, 1989-.
The Sopranos (Serie TV), diretta da David Chase, USA, 1999-2007.
The X-Files (Serie TV), diretta da Chris Carter, USA/Canada, 1993-2018.
Training Day, diretto da Antoine Fuqua, USA, 2001.