

È cambiata la musica: “La mia terra” in *Palazzina LAF* (Riondino 2023)

Sabine SCHRADER (Innsbruck) / Marco AGNETTA (Innsbruck)¹

Summary

This paper explores the role of music in the Italian film *Palazzina LAF* (Riondino 2023), focusing particularly on Diodato's song “La mia terra”, which was composed specifically for the film's closing credits. The song serves as a sonic epilogue, contrasting with the visually bleak and pessimistic tone of the narrative by introducing a space of reflection and muted hope. It transforms the end credits from a mere formal element into an extension of the film's diegesis, adding narrative and emotional depth. In the second part of the article, special attention is given to the subtitling of the song as part of the *EUniverciné* project, conducted at the University of Innsbruck. The subtitles illustrate the complex challenges inherent in rendering poetic song texts across languages and media. Emphasis was placed on preserving meaning and cultural references, such as the myth of Phalantos, rather than on formal features like rhyme or meter, which are difficult to replicate in German. However, poetic features such as line segmentation, capitalization, and punctuation were retained to preserve the lyrical quality of the original.

Introduzione

La trama del film *Palazzina LAF* si ispira a un evento storico realmente accaduto nel 1997 a Taranto, sede del più grande complesso siderurgico d'Europa, l'ILVA. In seguito alla sua privatizzazione, lo stabilimento venne acquisito dal gruppo Riva, con sede a Milano. La nuova direzione intraprese un duro confronto sindacale, arrivando a isolare alcuni quadri aziendali ritenuti vicini alle posizioni sindacali all'interno di un edificio dismesso, privandoli di mansioni effettive e sottoponendoli a una costante sorveglianza. I responsabili di tali pratiche furono successivamente processati e condannati. La causa intentata per la violazione della dignità della persona – a seguito di tali trasferimenti forzati, attuati non solo a Taranto ma anche nello stabilimento di Genova – rappresenta il primo caso di *mobbing* discusso pubblicamente in sede giudiziaria in Italia (cf. *Quotidiano*, 23.09.2006). Tuttavia, più noti del procedimento per la lesione della dignità umana sono forse i numerosi processi legati all'inquinamento ambientale di

natura pericolosa per la salute pubblica, riconducibili alle attività dell’impianto Ilva/Riva (cf. Dowling 2012; De Lucia 2020).

Palazzina LAF è stato nominato 5 volte per il prestigioso premio cinematografico italiano David di Donatello, aggiudicandosi infine tre importanti riconoscimenti: Michele Riondino è stato insignito del titolo di miglior attore protagonista, Elio Germano ha ricevuto il premio come miglior attore non protagonista per il ruolo del nuovo capo, mentre il cantautore Diodato si è aggiudicato il riconoscimento per la miglior canzone originale con il brano “La mia terra”, già vincitore in precedenza del Ciak d’oro.

Il titolo *Palazzina LAF* fa riferimento all’acronimo di un vecchio edificio del laminatoio a freddo ed è anche il nome della struttura in cui si consuma la ‘reclusione forzata’ rappresentata nel film omonimo, dai toni grotteschi, diretto da Michele Riondino. Attore affermato, Riondino esordisce qui nella regia, firmando anche la sceneggiatura insieme a Maurizio Braucci e interpretando con notevole intensità il protagonista Caterino Lamanna. Sebbene il film prenda spunto da eventi realmente accaduti, i personaggi e le situazioni narrate sono frutto di finzione narrativa. Caterino Lamanna è un operaio che osserva il mondo con un atteggiamento di marcata indifferenza, incluso l’universo privo di senso che caratterizza la Palazzina LAF. La rappresentazione visiva del film, caratterizzata da una fotografia che restituisce ristrettezza pressoché claustrofobica dell’ambiente lavorativo, instaura fin dall’inizio un dialogo intramediale² con *La classe operaia va in paradiso* (Petri 1971), pellicola che, sebbene all’epoca ampiamente sottovalutata,³ è stata recentemente rivalutata dalla critica (cf. Lang 2023, 214ss). Tuttavia, come afferma il nuovo capo Giancarlo Basile rivolgendosi a un sindacalista, “è cambiata la musica” (00:10:02): così, dopo essere stato processato per aver spiato i colleghi, Caterino non sogna più un ipotetico ‘paradiso operaio’, ma aspira piuttosto a un futuro ben retribuito nei talk show delle emittenti private italiane. Il tradimento, in questo contesto, si configura come un potenziale evento televisivo.

Palazzina LAF è anzitutto un film profondamente visuale, che colpisce lo spettatore per la forza espressiva delle sue immagini. Ciò non significa tuttavia che la musica occupi un ruolo secondario. Già prima dell’uscita del film, il pubblico era stato sensibilizzato attraverso il successo del brano “La mia terra”. Inoltre, un’analisi del videoclip realizzato da Diodato mostra come esso si costruisca in parte mediante un montaggio parallelo di sequenze tratte da *Palazzina LAF*,⁴ alternate a immagini evocative del mare e a primi piani di Diodato e Michele Riondino.⁵ Proprio per questo motivo, la collocazione della canzone all’interno del film può sorprendere: “La mia terra” compare infatti esclusivamente in funzione di accompagnamento e commento ai titoli di coda, presentati in rosso su sfondo nero. La canzone premiata entra dunque in scena solo quando la narrazione filmica si è già conclusa, in un momento in cui gran parte del pubblico in sala inizia a raccogliere le proprie cose personali per uscire.

Questo fatto invita a riflettere sulla funzione liminale dei titoli di testa e di coda e, più in generale, sul ruolo dei confini temporali della narrazione cinematografica. La prima parte del presente contributo si propone pertanto di analizzarne la concreta realizzazione in *Palazzina LAF*, soffermandosi in particolare sulle sequenze di apertura e di chiusura e sulla loro relazione con il film nel suo complesso. La seconda parte del contributo mette invece a fuoco un’ulteriore forma di liminalità nel contesto della sottotitolazione. Saranno quindi proposte alcune riflessioni teorico-metodologiche sulla sottotitolazione della musica e, più specificamente, un’analisi del brano “La mia terra” nella sua traduzione tedesca.⁶

Inizio e fine: titoli di testa

Gli inizi e i finali rappresentano zone di confine all’interno dell’artefatto filmico, punti di transizione in cui avviene il passaggio dallo spazio esterno della ricezione a quello interno della diegesi. In questo contesto, Michael Betancourt (2021, 4) parla di una condizione “liminale”, ovvero di uno stato soglia tra due regimi di senso distinti. Analogamente, Hartmann e Brinckmann (2003, 4) definiscono questa fase iniziale come una “zona delicata” di passaggio, in cui si attivano segnali che orientano lo spettatore sia verso l’esterno, ad esempio mediante i titoli di testa, che rimandano al cast, alla produzione o al contesto industriale, sia verso l’interno, in quanto le immagini iniziali veicolano indizi narrativi, visivi, uditivi e comunicativi. In particolare, l’incipit filmico assolve una funzione esplicativa particolarmente densa, come già osservava Roland Barthes nel 1960 a proposito del cinema narrativo classico: esso deve “esplicitare nel modo più rapido possibile una situazione sconosciuta allo spettatore, segnalare lo statuto anteriore, i personaggi e i loro rapporti reciproci” (“Il s’agit d’expliciter aussi rapidement que possible une situation inconnue du spectateur, de signifier le statut antérieur, les personnages, leurs rapport”, Barthes 1960/1993, 870).

Le prime inquadrature scelte da Michele Riondino non si limitano a introdurre l’ambiente visivo, ma costruiscono fin dall’inizio una tensione simbolica tra sacralizzazione del lavoro e sua futura degradazione, anticipando così uno dei nuclei tematici centrali del film. Mostrano alcuni dettagli di un mosaico (cf. fig. 1 e 2): inizialmente appare Gesù Cristo che benedice dall’alto, seguito da raffigurazioni di singoli operai e dei loro strumenti, ciminiera, un marinaio, un lavoratore degli arsenali navali. A queste immagini fanno seguito primi piani lenti e meditativi di volti maschili (cf. fig. 3 e 4), montati in parallelo con ulteriori dettagli del mosaico.



Fig. 1-4. Dettagli del mosaico e primi piani di volti maschili

La cinepresa non solo si avvicina estremamente ai soggetti, ma concede anche il tempo necessario per osservarli: tanto il mosaico quanto i volti umani vengono presentati in modo contemplativo. L'atmosfera di apertura è rafforzata da una musica strumentale al tempo stesso pomposa e malinconica, che conferisce al momento un tono imponente, quasi sacro, evocando un vero e proprio omaggio visivo e sonoro al lavoro e agli operai. La colonna sonora iniziale di *Palazzina LAF* richiama inoltre, in modo giocoso e al contempo rispettoso, la celebre partitura composta da Ennio Morricone per *La classe operaia va in paradiso*, in particolare il brano “Metamorfosi”.⁷ Quella di Morricone è stata forse una delle prime colonne sonore cinematografiche in cui l'orchestra imita e trasfigura effetti sonori meccanici e rumori industriali. In *Palazzina LAF*, queste sequenze sonore vengono riprese in chiave più accessibile e lirica: i richiami tonali risultano più dolci, malinconici, melodici, privi di tensione minacciosa. È in questa atmosfera sospesa, a metà tra memoria e reverenza, che lo spettatore viene introdotto all'universo del film.

Subito dopo, l'inquadratura si apre e, attraverso un montaggio interno, fa il suo ingresso, sullo sfondo, una figura che potrebbe essere interpretata, in senso figurato, come una ‘presenza luminosa’ o di ‘salvezza’. Si tratta, come si scoprirà poco dopo, del nuovo capo, Giancarlo Basile. La cinepresa lo accompagna mentre entra nella chiesa, luogo in cui sono collocati il mosaico e i protagonisti precedentemente mostrati nel contesto di un funerale. A partire da questo momento, l'ottica del film subisce una trasformazione: la macchina da presa abbandona progressivamente la posizione identificativa assunta nelle inquadrature iniziali, smettendo di mostrare direttamente i partecipanti al funerale, e si allontana, ricorrendo a campi medi e lunghi. In questo modo, si concentra sullo sguardo valutativo e

controllante di Basile, che osserva i presenti con distacco, come a misurarne simbolicamente la disposizione e l'ordine. Nel quadro teorico proposto da Michael Betancourt (2021), tale sequenza d'apertura può essere interpretata come un “prologue mode”, ovvero una “modalità prologica” che precede l'avvio vero e proprio della narrazione. In *Palazzina LAF*, i titoli di testa risultano meno rilevanti dei tasselli narrativi introdotti in questa prima sequenza, che, a differenza della funzione esplicativa sottolineata da Roland Barthes, non mirano a chiarire immediatamente la situazione narrativa, bensì a stabilire una cornice visiva e drammaturgica entro cui si svilupperà il racconto.

- a) Il film si apre con una fine: la fine di una vita, rappresentata da un funerale. Sebbene tale sequenza non assuma una rilevanza narrativa immediata – se si eccettua la messa in scena dello sguardo del capo e della macchina da presa che lo accompagna – essa si configura come un elemento fortemente simbolico. La sua funzione primaria non è esplicativa, bensì allusiva: rimanda a un sottotesto che emergerà progressivamente nel corso del film, ovvero l'idea che il lavoro, in certe condizioni, possa condurre alla morte. Questo messaggio non viene mai enunciato esplicitamente, ma è inscritto nella struttura visiva e narrativa dell'opera, che lo elabora attraverso accostamenti simbolici e scelte registiche sottili.
- b) La sequenza iniziale può essere letta anche come un canto funebre per la dignità del lavoro. Questo aspetto simbolico è rafforzato dal montaggio parallelo tra i volti degli operai e le immagini del mosaico, che richiama un legame storico e religioso tra il lavoro e il sacro. Il mosaico, in questo contesto, non ha solo valore decorativo o realistico, ma si carica di una funzione evocativa e rituale: rappresenta una memoria collettiva, un'eredità morale che contrasta con il cinismo del presente rappresentato nel film. La scelta registica di affiancare queste immagini contribuisce a costruire una dimensione elegiaca e critica allo stesso tempo.
- c) *Palazzina LAF* è, in maniera evidente, un film degli sguardi: lo sguardo della macchina da presa, ma anche quello – spesso sfuggente o indagatore – dei protagonisti. Si tratta quindi di un film che tematizza l'osservazione, il controllo, lo spionaggio e la sorveglianza. In tale contesto, la colonna sonora assume prevalentemente una funzione di supporto atmosferico; eccezion fatta per il finale, dove la musica acquisisce un ruolo centrale e autonomo. Questa centralità dello sguardo rimanda, in chiave teorica, al concetto di *gaze* come elaborato da Laura Mulvey negli anni Settanta, la quale, da una prospettiva femminista, ha evidenziato come le strutture di potere influenzino inconsciamente i modelli di visione e percezione. Nel film di Riondino, lo *svelamento* di tali meccanismi visivi si traduce in una riflessione più ampia sullo sfruttamento sistemico del lavoro nel contesto del neocapitalismo, con particolare attenzione alla dimensione geografica del Sud Globale. In questo caso specifico, lo scenario pugliese diventa paradigmatico. Dal punto di vista italiano il film è stato interpretato in numerosi giudizi critici come

un’opera profondamente legata al contesto urbano e industriale di Taranto. Come è stato espresso in modo incisivo: “Quando dici Taranto, dici Ilva” (Granio 2023).

È proprio questa parabola che viene ripresa dalle poche immagini della città, avvolta in una nebbia grigia, accanto alle riprese predominanti del sito siderurgico (cf. fig. 5) e degli interni industriali. Non sono dunque le immagini a tentare di restituire di Taranto un’immagine positiva o ottimistica. È piuttosto la canzone premiata, posta alla fine del film, a proiettare sulla città una luce più favorevole.



Fig. 5. Campo medio del sito siderurgico e la vita quotidiana

Inizio e fine: titoli di coda

Il film si configura dunque come un omaggio alla città di Taranto – o, più precisamente, a una Taranto che va oltre l’ILVA – esclusivamente nei titoli di coda, grazie alla canzone “La mia terra” di Diodato. Restando nel quadro teorico proposto da Michael Betancourt, proponiamo di interpretare questi titoli di coda come un ‘epilogo uditivo’. Secondo l’autore, infatti, gli epiloghi tipici “provide information on what happens ‘next’” (Betancourt 2021, 127). Questo ‘next’ viene espresso in “La mia terra” non solo attraverso la musica, ma anche – tematicamente – attraverso il riferimento al passato grande e complesso della città. “La mia terra” è uno dei due soli brani musicali presenti nel film cantati e dotati di testo. Il cantautore Diodato, vincitore del Festival di Sanremo nel 2020, ha scritto la canzone in stretta collaborazione con Michele Riondino e, come afferma egli stesso, con la stessa città di Taranto (cf. Curbo 2024). Ma prima di procedere all’analisi del brano, è opportuno soffermarsi brevemente sull’ambientazione visiva.

Nei minuti che precedono i titoli di coda, si sussegue una sequenza di immagini che mostrano degli uffici abbandonati, dai quali i dipendenti sono stati trasferiti forzatamente. Le riprese, effettuate con una videocamera a mano, trasmettono allo spettatore la sensazione di percorrere personalmente quegli spazi vuoti. A queste immagini si alternano cartelli testuali dall’aspetto documentaristico – scritte bianche su sfondo nero – che autenticano gli eventi relativi al processo giudiziario del 2006 (cf. fig. 6). Si tratta di un effetto realistico piuttosto classico, volto a rafforzare la dimensione testimoniale della sequenza. La voce fuori campo, seguita poco dopo dall’introduzione strumentale del brano di Diodato, collega le diverse inquadrature. Si ascolta una voce maschile, a tratti fragile, appartenente a una vittima che denuncia le condizioni lavorative degradanti. Alla fine della sequenza, la cinepresa mostra, con un’inquadratura inclinata, una veduta del complesso industriale. L’inclinazione della ripresa, simbolo visivo di un mondo “fuori asse” almeno dai tempi di Orson Welles (cf. Sachs-Hombach/Schwan 2005), assume qui una forte valenza simbolica, divenendo metafora dell’alienazione. Secondo la logica interna del film, non è solo il mondo del lavoro ad aver perso il proprio equilibrio (sempre ammesso che l’abbia mai posseduto), ma soprattutto è la coscienza di classe ad apparire frammentata, disorientata, in un contesto dominato dalle logiche del neocapitalismo. Dopo l’ultima inquadratura inclinata, una mano compare e copre l’obiettivo (cf. fig. 7 e 8), segnando simbolicamente la fine degli sguardi di sorveglianza, ma anche dello sguardo cinematografico stesso.

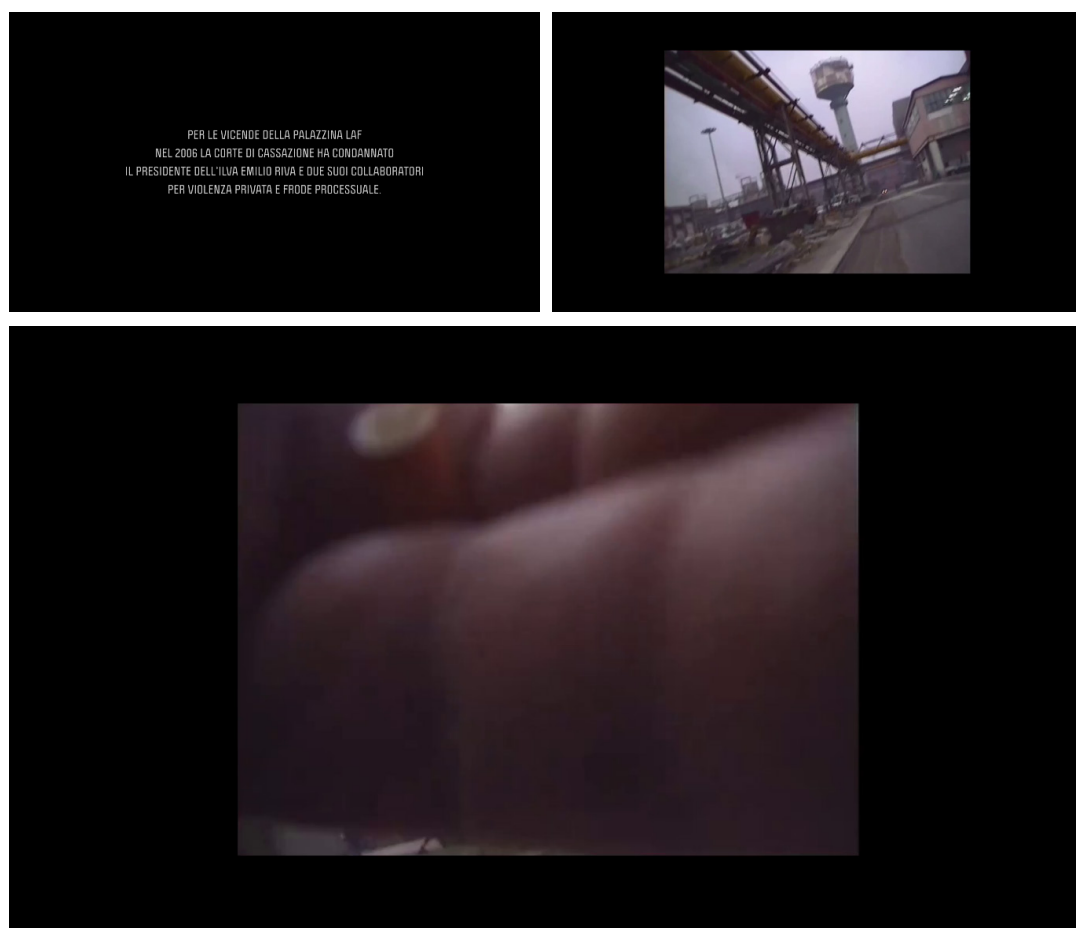


Fig. 6-8. L'effetto documentaristico e la fine degli sguardi

È a questo punto che ha inizio l'epilogo, della durata di quasi sei minuti, caratterizzato da uno schermo nero accompagnato unicamente dalla canzone “La mia terra”, che si apre con la parola “pioggia”. A questa sequenza sonora segue una dedica commemorativa ad Alessandro Leogrande (1977-2017), giornalista tarantino noto per il suo impegno politico. Il regista Michele Riondino si rifà esplicitamente alla sua opera di inchiesta *Fumo sulla città* (2013), a cui riconosce un valore fondativo nella costruzione del progetto filmico.⁸ I titoli di coda contribuiscono a costruire una rete di artisti accomunati da un forte impegno politico. Tra questi rientra anche il cameraman e fotografo Luciano Mastropietro, responsabile della fotografia della nota serie *Suburra* (2017-2020), che affronta i temi della criminalità organizzata, della corruzione e delle connessioni tra politica romana e Vaticano. A nostro avviso, è in particolare lo stile della macchina da presa a creare un legame visivo tra *Suburra* e *Palazzina LAF*; in entrambi i casi si nota un'osservazione ravvicinata e insistita sui protagonisti e sugli ambienti spesso degradati. Le inquadrature cupe e grigie, sia degli esterni sia degli interni, in *Palazzina LAF* accentuano la sensazione di squallore e abbandono, proprio attraverso le

scelte di *cadrage* e di palette cromatica. Questo impianto visivo accompagna tutto il film di Riondino e trova una sorta di climax, ma anche una reinterpretazione emotiva, nel brano finale “La mia terra”, il cui testo è riportato di seguito:

La mia terra

(Testo: Diodato; Musica: Teho Teardo)

Pioggia	
Pioggia che cade	
Pioggia che cade e che batte sul viso	
Pioggia che cade senza preavviso	
Mi desta dal sogno	5
Pioggia che cade da un cielo sereno	
In queste lacrime a ciel sereno	
C'è un destino segnato	
La mia terra ho trovato //	
Terra	10
Su questa terra	
Per questa terra faremo la guerra	
E questa terra non avrà più pace se non nella guerra	
Terra di fuochi e di mare	
Terra di sangue e di sale	15
Rossa di minerale	
Tra scirocco e maestrale //	
Eppure amore mio	
Non si è mai spezzato	
Questo sogno fatato	20
Che ci tiene legati con tutto l'amore alla terra	
Che non abbiamo difeso	
Ed ora è un campo minato	
Su cui crescono fiori bellissimi //	
Guerra	25
Fumo di guerra	
Fumo di guerra che colora il cielo	
Fumo che ha ucciso il mio cuore sereno	
Ma è sempre più nero	
Fumo che mangia il futuro	30
Che ogni respiro sconsiglio	
Ai tamburi si afferra	
Su un ritmo di guerra //	
Eppure amore mio	
Non si è mai spezzato	35
Questo sogno fatato	
Che ci tiene legati con tutto l'amore alla terra	

Che non abbiamo difeso
Ed ora è un campo minato
Su cui crescono fiori bellissimi

40



Videoclip 1. Sequenza finale di *Palazzina LAF*⁹

L’anafora “pioggia” domina la prima strofa della canzone (vv. 1, 2, 3, 4, 6) e funge da dispositivo strutturale per segnare il passaggio da una predominanza visiva, tipica della narrazione filmica, a una predominanza sonora. Il termine “pioggia”, come in seguito l’anafora “fumo” nella quarta strofa (vv. 26, 27, 28, 30), evoca un cielo oscurato e, per estensione, un’atmosfera di fondo carica di oppressione. Tuttavia, il significato di “pioggia” si apre anche a una lettura più simbolica, richiamando il mito fondativo della città di Taranto (cf. Taranto Magna 2016). Secondo il mito, Falanto, capo dei Parteni esiliati da Sparta, consulta un oracolo prima della partenza per conoscere il proprio destino. L’oracolo risponde che avrà trovato la sua terra quando vedrà la pioggia in un cielo sereno – evento che si realizza, almeno in senso figurato. I Parteni partono insieme. Un giorno, Falanto si addormenta con il capo appoggiato sulle ginocchia della moglie Etra, che inizia a piangere. Le sue lacrime lo svegliano, e Falanto riconosce in quell’evento il compimento della profezia: ‘Etra’, infatti, significa ‘cielo sereno’.

Questa immagine mitica viene ripresa nei versi successivi della canzone:

Pioggia che cade da un cielo sereno
In queste lacrime a ciel sereno
C’è un destino segnato
La mia terra ho trovato (vv. 6-9)

L’immagine dell’oracolo è, tra l’altro, anticipata nel film in chiave ironico-cinica, quando Caterino guarda in televisione *La Zingara*, trasmissione popolare che simula profezie e predizioni. Lo stato d’animo evocato dalla pioggia si completa nella seconda strofa, attraverso l’invocazione a un passato segnato dalla guerra. Nella quarta strofa, tale oscuramento del cielo viene nuovamente attribuito all’intervento umano: sono le ciminiere fumanti dell’industria che coprono il cielo e tolgono il respiro (cf. vv. 31-32). L’inquinamento ambientale di natura cancerogena non viene tematizzato nel film unicamente attraverso il funerale iniziale, la cui connotazione lavorativa è sottolineata dalla presenza del ‘boss’, ma anche tramite il corpo stesso di Caterino. Lo vediamo, infatti, tossire violentemente davanti allo specchio nella sequenza finale. Tuttavia, questo sintomo fisico non sembra tradursi in una forma di (auto)riconoscimento politico o di presa di coscienza collettiva.

Allo stesso tempo, l'ultima strofa della canzone fa appello a uno spirito combattivo, concretizzandosi come espressione di una resistenza continua alle condizioni lavorative opprimenti. Ciò che permane, nonostante tutto, è l'amore per la città: “Ed ora è un campo minato / Su cui crescono fiori bellissimi” (vv. 39-40). “La mia terra”, malgrado o forse proprio a causa delle contraddizioni che la attraversano, si configura come un inno a Taranto, una dichiarazione d'amore nei confronti della città. In questo contesto, il richiamo al mito di Falanto e della moglie Etra si trasforma in un sogno di rinascita, nel desiderio di un futuro migliore. In altri termini: se da un lato la narrazione filmica e l'immagine si chiudono in modo cupo e pessimista, dall'altro la musica apre uno spazio di speranza, uno spiraglio utopico, che però si manifesta unicamente sul piano sonoro, in totale assenza di immagini. Nello studio del critico cinematografico tedesco Thomas Christen, *Das Ende vom Spielfilm*, si sostiene che lo sfondo nero, uniforme e indifferente, sia completamente separato dalla conclusione interna della diegesi (cf. Christen 2002, 62). A nostro avviso, tuttavia, *Palazzina LAF* presenta una dinamica parzialmente diversa: i titoli di coda, pur nella loro apparente convenzionalità visiva – bianco su fondo nero – prolungano la diegesi attraverso la colonna sonora, contribuendo a una rilettura complessiva della narrazione filmica. Pur non costituendo un unicum nel panorama cinematografico, il film offre un esempio particolarmente significativo di tale strategia. Questo dispositivo impedisce infatti una riduzione univoca di Taranto all'immaginario dell'ILVA, aprendo invece a una rappresentazione più complessa e stratificata. In questo senso, i titoli di coda, dominati dalla musica, configurano *Palazzina LAF* anche come veicolo di una tensione verso la speranza. Secondo Chion (2017, 13), da questo ampliamento e da questa ridefinizione del focus deriva un doppio valore aggiunto. La tensione creata all'inizio (sacralizzazione dell'immagine del lavoro contro il futuro degrado) culmina dunque strutturalmente nei titoli di coda, dove la musica prolunga la diegesi. Al venir meno degli sguardi sorveglianti, è la musica a prende il sopravvento proiettando una luce nostalgica sulla vita a Taranto. Proprio perché in questa sequenza la musica estende l'universo diegetico e si fa veicolo di una prospettiva di speranza, il rischio di una ‘traduzione zero’ risulta particolarmente problematico. Ne consegue che la sottotitolazione diventa un elemento decisivo per la fruizione internazionale del film, rendendo necessario interrogarsi sulle modalità attraverso cui tale complessità semantica ed emotiva venga trasferita nel passaggio a un'altra lingua e cultura.

La colonna sonora nel transfer culturale

La liminalità svolge un ruolo significativo anche nel processo traduttivo, manifestandosi in forme molteplici. In particolare, in quanto tratto costitutivo del performativo (cf. Fischer-Lichte 2012, 138), essa è entrata a far parte del discorso teorico sulla traduzione (cf. Agnetta 2021, 23). In questa prospettiva, il tradurre si configura come uno spazio in cui diventa possibile esperire la coesistenza di due stati: quello del ‘non ancora’ e quello dell’‘essere già tradotto’. Al tempo stesso, i confini tra tali stati si rivelano tutt'altro che netti:

dove termina il testo di partenza – e, metonimicamente, l’autore originale a esso associato – e dove iniziano il testo di arrivo e l’intenzionalità del traduttore? Nel caso specifico della sottotitolazione (di canzoni), la dimensione liminale assume un rilievo particolare proprio perché si manifesta in maniera immediatamente percepibile: la simultaneità tra il brano eseguito in lingua originale e il testo tradotto proiettato sullo schermo sospende i confini della monolinguità, dischiude una duplice dimensione linguistica e rende accessibile al pubblico di arrivo un’esperienza che, altrimenti, rimarrebbe confinata allo spazio operativo del traduttore.

Musiche come “La mia terra” completano la narrazione filmica, la proseguono o la proiettano in una nuova luce, e assumono un significato particolare grazie alla loro natura multimodale o polisemiotica: esse combinano codice linguistico e musicale (e talvolta anche elementi visivi), producendo un *surplus* di senso. Collocate in una posizione finale così esposta, come nei titoli di coda, tali composizioni risultano fondamentali per una comprensione complessiva del film e vanno quindi rese accessibili in modo adeguato al pubblico di destinazione, soprattutto quando l’opera è destinata a una circolazione internazionale. Se, ad esempio, il testo di una canzone non viene tradotto, fenomeno noto nella traduttologia come ‘traduzione zero’, il rischio è quello di una perdita di dimensioni semantiche essenziali. In questi casi, lo spettatore non italofono resta escluso non solo dal contenuto verbale, ma anche dalle relazioni profonde che esso intrattiene con la musica, le immagini e con la struttura narrativa del film stesso. È precisamente ciò che può accadere con “La mia terra” in *Palazzina LAF*, qualora il testo rimanga non doppiato o sottotitolato: una componente chiave del significato complessivo verrebbe così silenziata.

La riflessione teorica sulla traduzione di testi accompagnati dalla musica vanta una lunga tradizione. Fin dagli albori della canzone come forma artistica, ha preso forma un meta-discorso sui meriti e sui limiti dell’ambizione di rendere accessibili i testi in altre lingue e culture. Le canzoni stesse, infatti, sono spesso il risultato di processi complessi di trasferimento culturale. In questo contesto, non è possibile approfondire, nemmeno in termini generali, l’ampia e articolata letteratura dedicata al fenomeno (cf. Agnetta 2019, 40-65; Franzon et al. 2021). Per mettere tuttavia in evidenza la pluralità dei parametri coinvolti nella traduzione musicale, ci limiteremo a citare un modello frequentemente discusso: il cosiddetto *Pentathlon Principle*, elaborato da Peter Low per la traduzione di testi canzonati (cf. Low 2003, 92 e ss; 2005, 191 e ss; 2008, 12 e ss), e la sua estensione in forma di *Hexathlon Principle* applicata alla traduzione di libretti d’opera lirica (cf. Low 2005, 211). Secondo questi modelli, il traduttore è chiamato a confrontarsi con cinque o sei *discipline*: cantabilità, significato, naturalezza, ritmo, rima e, nel caso della opera lirica, anche l’effetto drammatico. Non conta tanto l’eccellenza in una singola categoria, quanto il punteggio complessivo ottenuto nell’equilibrio tra tutti i parametri (cf. Low 2005, 192).

Tuttavia, le teorie della traduzione audiovisiva trattano ancora solo sporadicamente la componente musicale, nonostante essa costituisca una parte integrante dell’esperienza filmica. Analizzare la traduzione di una canzone all’interno di un film richiede competenze che vanno ben oltre la conoscenza linguistica e audiovisiva: è necessaria anche una solida

formazione in ambito musicologico, oltre che una familiarità con le dinamiche proprie del linguaggio cinematografico. In ogni caso, la scelta della strategia traduttiva da adottare per rendere una canzone accessibile a una nuova comunità linguistica e culturale è influenzata da una molteplicità di fattori, che spaziano dalla funzione narrativa del brano alla sua collocazione temporale, al target previsto e al registro musicale utilizzato (cf. Agnetta 2024). Si possono dunque elencare le seguenti considerazioni operative fondamentali:

- Si tratta di musica puramente strumentale oppure di canzoni con testi cantati o parlati?
- La musica è integrata nella diegesi (ovvero è percepita anche dai personaggi) o è extradiegetica, rivolta esclusivamente allo spettatore (*off music*)?
- La fonte sonora o l'autore della musica sono visibili sullo schermo, oppure rimangono nascosti?
- La resa accessibile della musica o della canzone deve tenere conto anche di pubblici con esigenze specifiche, come persone sorde, ipoudenti, cieche o ipovedenti?

Le domande sopra formulate costituiscono una base imprescindibile per qualsiasi approccio teorico e pratico alla traduzione della musica nel contesto audiovisivo, mettendo al contempo in luce la necessità di un'interdisciplinarietà strutturale tra studi di traduzione, musicologia, teoria del cinema e *Disability Studies*. L'insieme di queste questioni – cui se ne potrebbero aggiungere molte altre – apre infatti un ampio ventaglio di possibilità nell'affrontare la colonna sonora nel processo traduttivo o, più in generale, nel trasferimento interculturale dei prodotti cinematografici. Esse non assolvono tuttavia a una funzione meramente euristica, ma si configurano come una vera e propria griglia interpretativa capace di orientare l'analisi del caso studio. Nel caso di *Palazzina LAF*, tale prospettiva consente di mettere in evidenza come la canzone “La mia terra” non svolga un ruolo accessorio, bensì strutturale nella costruzione del senso filmico. Allo stesso tempo, la complessità e la multidimensionalità di questo quadro teorico impediscono una trattazione esaustiva nell'ambito del presente contributo. Ci limiteremo pertanto, nel caso specifico della versione sottotitolata di *Palazzina LAF*, a prendere in esame un aspetto circoscritto ma cruciale: la sottotitolazione del materiale canoro, e in particolare dell'ultima canzone del film, già menzionata, “La mia terra”.

Tra le varie modalità di trasferimento linguistico di materiale audiovisivo, la sottotitolazione rappresenta la soluzione più economica e quindi frequentemente adottata per rendere accessibili le canzoni con testo in lingua straniera nei film destinati a un pubblico internazionale. Nei casi in cui il film sia altrimenti doppiato, questa scelta può però generare incongruenze percettive: la voce originale del personaggio che canta può entrare in contrasto con quella dell'attore doppiatore, provocando una frattura nella coerenza vocale e narrativa. La sottotitolazione, al contrario, preserva la presenza della voce originale del cantante, mantenendone intatte le qualità vocali ed espressive, mentre i segni grafici garantiscono al tempo stesso l'accessibilità semantica. È proprio in questo spazio liminale che le dimensioni dell'originale e le esigenze del pubblico di arrivo trovano una forma di compresenza e

reciproco riconoscimento. Un ulteriore vantaggio della sottotitolazione è che essa non richiede necessariamente una resa cantabile del testo, a differenza delle canzoni nelle produzioni completamente doppiate, come ad esempio nei film Disney, le cui versioni musicali sono tradotte, adattate e cantate in quasi tutte le lingue del mondo. In questi casi, l'aderenza metrica e musicale diventa fondamentale, mentre nella sottotitolazione, nella maggior parte dei casi, l'accento si sposta sulla trasparenza semantica.

Tuttavia, anche nella sottotitolazione, l'aspetto musicale non può essere ignorato del tutto. Persino le traduzioni in prosa tendono, almeno parzialmente, a seguire il fraseggio musicale, ad esempio nel modo in cui segmentano e distribuiscono i versi sullo schermo. Se si tiene conto sistematicamente di elementi quali ritmo, rima, struttura accentuale, ripetizioni lessicali e ordine delle parole chiave, si può giustificare l'affermazione di Franzon (2015, 335), secondo il quale ci troviamo di fronte a “traduzioni semi-cantabili” (“half-singable translations”). Analogamente, Díaz Cintas e Remael (2007, 211) sottolineano che, anche nella sottotitolazione, fattori come significato, ritmo e rima conservano un certo grado di importanza. Tuttavia, la resa completamente cantabile di un testo nei sottotitoli convenzionali resta un'eccezione. Come ha evidenziato Aleksandrowicz (2019, 177, 185ss) in uno studio pionieristico, il pubblico medio non adatta la velocità di lettura dei sottotitoli al ritmo originale della canzone, e tende inoltre a non cogliere rime o strutture ripetitive che si distribuiscono su più sottotitoli. Studi più recenti basati su esperienze riportate da studenti suggeriscono però che i destinatari – e, per estensione, anche i potenziali sottotitolatori – tendono a prestare attenzione a una sincronizzazione di base tra le frasi cantate e i sottotitoli proiettati sullo schermo (cf. Agnetta 2025, 204 e ss).

L'inestimabile vantaggio di una sottotitolazione realizzata *in-house*, ovvero all'interno dell'Istituto di Traduttologia dell'Università di Innsbruck, consiste nella possibilità di interpellare direttamente l'autrice dei sottotitoli in merito alle sue motivazioni e alle scelte strategiche adottate nel processo traduttivo. In una relazione che accompagna il lavoro svolto, una delle sottotitolatrici del film, Irene Zaccaria, riflette infatti sui criteri seguiti, illustrando le sue decisioni in termini di resa semantica, sincronizzazione con la musica e adattamento culturale.

Nel suo resoconto, Zaccaria descrive il processo di traduzione della canzone “La mia terra” di Diodato, scritta appositamente per i titoli di coda del film *Palazzina LAF* e fortemente legata alla città di Taranto, luogo in cui si svolge l'intera narrazione. Fin dall'inizio, la traduttrice si è confrontata con il significato del testo originale, che presenta riferimenti non solo all'attualità industriale e sociale della città – come le ciminiere e il fumo – ma anche al suo mito fondativo. Per garantire un'adeguata resa traduttiva, Zaccaria ha quindi svolto una ricerca mirata sulla leggenda di Falanto e di sua moglie Etra, pilastro simbolico del testo, facendo particolare attenzione a non alterarne il contenuto. Tale rispetto per i riferimenti culturali e storici ha orientato la scelta metodologica: l'autrice ha scartato fin da subito l'idea di una traduzione formale o rimata, privilegiando invece un approccio semantico che salvaguardasse la densità simbolica del brano.

Mein Land

Regen	
Regen, der fällt	
Regen, der aufs Gesicht trifft	
Regen, der unerwartet fällt	
Weckt mich aus meinem Traum	5
Regen, der aus heiterem Himmel fällt	
In diesen Tränen aus heiterem Himmel	
Ist ein besiegeltes Schicksal	
Ich habe mein Land gefunden //	
Land	10
Auf diesem Land	
Für dieses Land führen wird Krieg	
In diesem Land gibt es nur im Krieg noch Frieden	
Land des Feuers und des Meeres	
Land des Bluts und des Salzes	15
Rot vom Erz	
Zwischen Schirokko und Mistral //	
Doch, meine Liebe,	
Er ist nie geplatzt,	
Dieser märchenhafte Traum,	20
Der uns an dieses Land bindet,	
Das wir nicht beschützt haben	
Nun ist es ein Minenfeld,	
Auf dem wunderschöne Blumen wachsen //	
Krieg	25
Rauch vom Krieg	
Rauch, der den Himmel färbt	
Rauch, der mein friedvolles Herz tötete	
Er wird immer schwärzer	
Rauch, der die Zukunft verschlingt	30
Ich flehe um jeden Atemzug	
Er klammert sich an die Trommeln	
Im Kriegsrhythmus //	
Doch, meine Liebe,	
Er ist nie geplatzt,	35
Dieser märchenhafte Traum,	
Der uns an dieses Land bindet,	
Das wir nicht beschützt haben	
Nun ist es ein Minenfeld	
Auf dem wunderschöne Blumen wachsen.	40

Nella prima strofa, l'elemento stilistico dominante è l'anafora “pioggia” (vv. 1, 2, 3, 4 e 6), che Zaccaria ha deciso di mantenere anche nella traduzione tedesca, evitando sinonimi come “Regenfälle” o perifrasi che avrebbero compromesso l'effetto poetico. La scelta di rendere “pioggia che cade” (vv. 2, 3, 4 e 6) letteralmente con “Regen, der fällt” permette di conservare la ripetizione iniziale e una struttura sintattica coerente con il tono del testo. Per l'espressione “senza preavviso” (v. 4), sono state valutate diverse opzioni (ad esempio “blitzartig”, “plötzlich”, “unerwartet”), con la preferenza finale per “unerwartet” (it. “improvviso”, “inatteso”), giudicata più fedele e adatta al contesto emotivo. Anche nella seconda strofa, la traduttrice ha affrontato sfide simili, soprattutto nella resa delle frasi complesse e della terminologia legata alla guerra. È stato mantenuto il termine “Krieg” per conservare l'anafora semantica presente nel testo originale. Per il verso 13 “e questa terra non avrà più pace se non nella guerra”, si è scelta una traduzione che ne mantenesse il senso nel modo più conciso possibile: “Gibt es nur im Krieg noch Frieden”. In generale, Zaccaria ha privilegiato soluzioni che bilanciassero la fedeltà al significato con l'efficienza comunicativa dei sottotitoli, evitando sovraccarichi di testo.

Il ritornello ha posto diverse questioni interpretative, prima fra tutte quella relativa a “amore mio” (vv. 18 e 34): a chi si riferisce? La traduttrice ipotizza che il parlante sia Falanto, e che “amore mio” possa riferirsi sia alla moglie Etra sia alla città stessa; opta quindi per “meine Liebe”, forma femminile che si adatta ad entrambe le interpretazioni. Nella terza strofa, “il mio cuore sereno” (v. 28) è stato tradotto con “mein friedvolles Herz”, per accentuare la contrapposizione semantica con “guerra”. Le tre linee centrali di questa strofa – dense, rapide e ricche di immagini – sono state riformulate attraverso strategie di condensazione: uso del preterito per abbreviare la struttura verbale, eliminazione di congiunzioni (come “ma”), e semplificazione dell'epiteto ripetuto “fumo di guerra” (vv. 26-28) in un più diretto “Rauch”. Per la difficile espressione “che ogni respiro sconsigliato” (v. 31), è stato scartato “ich bete” per evitare un'eccessiva connotazione religiosa, e scelto invece “ich flehe”, più coerente con il tono drammatico.

Zaccaria sottolinea inoltre l'impossibilità di mantenere le rime nella versione tedesca di “La mia terra”, osservando come esse, nel testo originale, compaiano solo sporadicamente e non seguano uno schema coerente. In particolare, la semplicità stilistica della coppia “terra-guerra”, perfettamente naturale in italiano, non trova un equivalente adeguato nella lingua tedesca. Come dimostrato dalla lunga storia delle traduzioni cantabili – e confermato dall'esperienza sul campo – il tentativo di conservare forzatamente la rima porta spesso a spostamenti significativi sul piano semantico, compromettendo la fedeltà al testo originale (cf. Agnetta 2025, 206ss). Tuttavia, alcune qualità poetiche dell'originale sono state comunque mantenute grazie a precise scelte formali operate dalla sottotitolatrice. Tra queste si annoverano la suddivisione in versi (in forma strofica), l'uso della maiuscola a inizio riga – in linea con la disposizione del testo lirico italiano – e una punteggiatura attentamente calibrata. Questi elementi, pur non restituendo una musicalità in senso stretto, permettono una fruizione visiva ritmica e coerente con il tono lirico della canzone, contribuendo così a conservare l'effetto estetico e poetico del brano anche nella forma sottotitolata.

Dal punto di vista formale, la sottotitolazione ha richiesto numerosi adattamenti imposti dalle limitazioni tecniche del mezzo, in particolare dal vincolo relativo al numero massimo di caratteri per secondo (*characters per second*). Ciò ha reso necessari alcuni accorciamenti, come l'eliminazione di elementi ridondanti, al fine di garantire la leggibilità del testo senza compromettere la coerenza semantica. Per agevolare il controllo delle lunghezze e la distribuzione del testo, la traduttrice ha inizialmente elaborato la traduzione in un documento Word, prima dell'inserimento nei sottotitoli veri e propri. In linea con l'impostazione poetica del testo originale, è stata mantenuta la maiuscola all'inizio di ogni verso, contribuendo a una resa visiva che evocasse la struttura lirica della canzone. Una delle difficoltà principali è emersa nella gestione di un lungo periodo sintattico presente nel ritornello, che è stato suddiviso in due frasi distinte per facilitarne la lettura durante la proiezione. Anche nella resa di versi come “Non si è mai spezzato / questo sogno fatato” (vv. 35–36), si è scelta una traduzione che mantenesse la struttura sintattica per giunta idiomatica e l'ordine delle parole dell'originale italiano – “Er ist nie geplatzt, / dieser märchenhafte Traum” – per conservare un alto grado di fedeltà testuale e ritmica.

Un'ultima difficoltà rilevante affrontata da Zaccaria riguarda il problema della soggettività implicita. L'italiano permette l'omissione del soggetto, mentre il tedesco esige chiarezza esplicita. Ciò è evidente nella resa di “Ai tamburi si afferra” (v. 32): la struttura impersonale italiana potrebbe facilmente essere fraintesa nel tedesco come riferita alla prima persona (“ich”). Per evitare ambiguità, la sottotitolatrice introduce il soggetto esplicito “er”, chiarendo così che non si tratta del parlante ma di un altro agente.

L'arte della sottotitolazione è, prima di tutto, un'arte dell'accorciamento. Ogni tentativo creativo e poetico nella traduzione di canzoni deve necessariamente confrontarsi – e, in molti casi, subordinarsi – a questa regola fondamentale. Come dimostra in modo esemplare Irene Zaccaria, la scelta lessicale e la disposizione sintattica devono essere ponderate con estrema attenzione, spesso a costo di sacrifici rilevanti sul piano stilistico. Le ripetizioni anaforiche che caratterizzano “La mia terra”, soprattutto nei versi iniziali “Pioggia che cade e che batte sul viso / Pioggia che cade senza preavviso / Mi desta dal sogno” – non sempre possono essere mantenute integralmente. In alcuni casi, vengono rese solo parzialmente per preservare la completezza semantica nella lingua d'arrivo. Il tedesco, in particolare, comporta una sfida aggiuntiva: tende infatti a richiedere un numero maggiore di sillabe o caratteri per esprimere lo stesso contenuto, rendendo difficile una traduzione isometrica dei versi italiani. In questo contesto, la fedeltà formale deve necessariamente lasciare spazio a una fedeltà funzionale e comunicativa, in cui la trasmissione del significato e dell'atmosfera poetica prevale sulla riproduzione rigorosa delle strutture retoriche originali.

Tali attenzioni alla coerenza pragmatica e grammaticale, unita alla sensibilità poetica e alla consapevolezza delle limitazioni tecniche della sottotitolazione, costituisce il nucleo metodologico della sua traduzione. L'intervento di Zaccaria si inserisce così in una prassi traduttiva informata, fondata su un equilibrio tra accuratezza semantica, adeguatezza stilistica e leggibilità sullo schermo. Il lavoro mostra come, anche in assenza di cantabilità, sia possibile

rendere i testi canori accessibili e culturalmente efficaci attraverso la sottotitolazione, senza sacrificare né la densità simbolica né la funzione poetica del brano originale.

Conclusioni

L'analisi di *Palazzina LAF* di Riondino e della canzone “La mia terra” di Diodato mostra in modo esemplare come la musica possa assumere un ruolo centrale nella costruzione del significato cinematografico, soprattutto quando compare in posizione strategica come nei titoli di coda. La canzone, malinconica ma carica di tensione simbolica e storica, apre uno spazio di riflessione e speranza che si pone in contrasto con l'atmosfera visiva oppressiva e pessimista del film. La musica si configura così come epilogo uditivo e narrativo, capace di estendere la diegesi anche dopo la fine dell'immagine. In questo contesto, la traduzione della canzone assume un'importanza particolare, in quanto veicolo essenziale per trasmettere l'identità culturale e politica del testo originale a un pubblico non italofono. L'esperienza condotta all'interno del progetto europeo *EUniverciné* includendo la sottotitolazione del film intero mostra in maniera concreta le sfide e le scelte implicite nel processo traduttivo. La priorità data al significato e alla coerenza semantica ha prevalso sulla resa formale o rimata, evidenziando l'impossibilità di una piena equivalenza formale tra italiano e tedesco. Al tempo stesso, l'attenzione alla forma visiva dei sottotitoli – attraverso la segmentazione in versi, l'uso mirato delle maiuscole e la punteggiatura accuratamente calibrata – ha consentito di conservare, almeno in parte, la dimensione poetica del testo. In conclusione, “La mia terra” non costituisce soltanto una canzone, bensì un dispositivo narrativo ed estetico che contribuisce a ridefinire la ricezione del film stesso. La sua traduzione, se realizzata con adeguata consapevolezza, può restituire tale complessità anche al di là dei confini linguistici dell'originale. Nella canzone “La mia terra”, la dimensione liminale si iscrive a più livelli: il testo oscilla costantemente tra passato e presente; la sua collocazione all'interno del film, insieme al montaggio verticale di suono e immagine, rende percepibili tanto i confini quanto i reciproci sconfinamenti tra musica, immagine e narrazione. Inoltre, il brano rinvia alla propria funzione paratestuale attraverso il videoclip musicale autonomo e manifesta infine la propria liminalità anche in rapporto alle aspettative nazionali e culturali del pubblico.

Note

- 1 Sabine Schrader è professoressa ordinaria presso l'Istituto di filologia romanza dell'Università di Innsbruck; Marco Agnetta è professore associato presso l'Istituto di Traduttologia della stessa università.
- 2 Prendiamo le mosse dalla terminologia di Rajewski (2002, 13) che descrive l'intermedialità come un “fenomeno che supera i confini dei media” e “che coinvolge almeno due media tradizionali-

mente percepiti come distinti”, mentre i riferimenti intramediali si muovono all’interno dello stesso media, come in questo caso nel film.

- 3 Sottovalutato come quasi tutti i film di Petri; cf. Julia Dettke (2024) per un riconoscimento contemporaneo di *La decima vittima* e *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*.
- 4 Cf. Videoclip Diodato: “La mia terra”. In: https://www.youtube.com/watch?v=NbQCkIaV_A0 (consultazione 24.05.2026).
- 5 Il videoclip si inserisce nelle tendenze contemporanee del XXI secolo (cf. la storia del videoclip: Liggeri 2013), poiché il legame tra cinema e videoclip risulta evidente attraverso numerose citazioni. Inoltre, il videoclip celebra l’amicizia tra Riondino e Diodato.
- 6 La tradizione della canzone viene realizzata da Irene Zaccaria, studentessa dell’Università di Innsbruck nell’ambito del progetto europeo “EUniverciné. Palazzina LAF” è stato proiettato con sottotitoli il 5 giugno 2024 presso la sala cinematografica Leokino, riscuotendo un notevole successo di pubblico, fino a registrare il tutto esaurito (cf. UIBK Media 2024).
- 7 Per maggiori informazioni su questa colonna sonora cf. <https://www.vice.com/it/article/aezkb/colonne-sonore-bellissime-la-classe-operaia-va-in-paradiso> (consultazione 25.05.2025).
- 8 Leogrande osserva Taranto come epitome delle contraddizioni storiche, sociali ed economiche del Mezzogiorno. Oltre a *Fumo sulla città* (2013), viene implicitamente richiamato anche il suo reportage *Il mare nascosto* (2000), in cui l’autore critica duramente il governo corrotto, la speculazione edilizia, l’evoluzione dell’Italsider/Ilva (risultato della fusione di imprese siderurgiche) e la mancata insurrezione operaia nella sua città natale, Taranto. Segue, nei titoli di coda, una commemorazione del pluripremiato direttore della fotografia e tecnico Mastropietro, che ha firmato anche la direzione fotografica del film *Il posto dell’anima* (2003). Quest’ultimo è una commedia ambientata nel Sud Italia, incentrata sulla resistenza di tre operai all’acquisizione della fabbrica locale da parte di un’impresa statunitense, e vede tra i protagonisti Paola Cortellesi.
- 9 Cf. <https://av-portal.uibk.ac.at/-embed!/v/ABe6UipFXPP>. La sequenza finale è stata estratta dal DVD Riondino, Michele (dir.): *Palazzina LAF*. Italia: Eagle Pictures B0CVRZ24G5, 2023, 01:34:36-01:37:06.
- 10 Sottotitolazione realizzata da tre studentesse dell’Università di Innsbruck: Nathalie Heiss, Verena Huber e Irene Zaccaria.

Bibliografia

- Agnetta, Marco: *Ästhetische Polysemiotizität und Translation. Glucks ‘Orfeo ed Euridice’ (1762) im interkulturellen Transfer*. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms, 2019.
- Agnetta, Marco: “Zur Translation als Performance mit Texten”. In: Agnetta, Marco / Cercel, Larisa (ed.): *Text Performances und Cultural Transfer. Textperformances und Kulturtransfer*. Bukarest: Zetabooks, 2021, 9-32.
- Agnetta, Marco: “AVT und Musik”. In: Künzli, Alexander / Kaindl, Klaus (ed.): *Handbuch AVT. Arbeitsmittel für Wissenschaft, Studium, Praxis*. Berlin: Frank & Timme, 2024, 389-401.

- Agnetta, Marco: “Das Logbuch als Form der translationsbezogenen Reflexion in der AVT-Ausbildung und AVT-Forschung, dargestellt am Beispiel der Lieduntertitelung”. In: Schmidhofer, Astrid / Recio Ariza, María Ángeles (ed.): *Zukunftsperspektiven der Translationswissenschaft. Ausgewählte Beiträge der Translata IV*. Innsbruck: IUP, 2025, 175-213.
- Aleksandrowicz, Paweł: “Subtitling Song Lyrics in Films – Pilot Reception Research”. In: *Across Languages and Cultures* 20,2 (2019), 173-195.
- Barthes, Roland: “Le problème de la signification au cinéma (1960)”. In: Barthes, Roland: *Œuvres complètes*. Tome I. 1942-1966. Paris: Seuil, 1993, 869-874.
- Betancourt, Michael: *Title Sequences as Paratexts. Narrative Anticipation and Recapitulation*. New York: Routledge, 2021.
- Chion, Michel: *L'audiovision* (1990). Malakoff: Armand Colin, 2017.
- Christen, Thomas: *Das Ende vom Spielfilm*. Marburg: Schüren, 2002.
- Curbo, Francesco: “Intervista a Diodato. ‘La mia terra’”. In: *Amnesty International Italia* (10.10.2024), <https://www.amnesty.it/intervista-a-diodato-la-mia-terra/> (consultazione 25.05.2025).
- De Lucia, Michele: “Inquinavano per inseguire il profitto. Ilva, i dati choc dei periti al processo”. In: *Domani* (19.12.2020), <https://www.editorialedomani.it> (consultazione 25.05.2025).
- Deejay: “Diodato nella colonna sonora di Michele Riondino con ‘La mia terra’: il testo e il significato” (2023). <https://www.deejay.it/articoli/la-mia-terra-diodato-testo-significato/> (consultazione 25.05.2025).
- Dettke, Julia: “Gewalt des Blicks. Staatliche Macht und mediale Selbstreflexion in Elio Petris ‘La decima vittima’ (1965) und ‘Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto’ (1969/70)”. In: Bianco, Natasha / Salmeri, Antonio / Schrader, Sabine (ed.): *Aufbruch und Gewalt. Klassiker im Kino der Romania der 1960er- und 1970er-Jahre*. Marburg: Schüren, 2024, 95-113.
- Díaz Cintas, Jorge / Remael, Aline: *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2007.
- Dowling, Tim: “Italian Town Fighting for its Life over Polluting ILVA Steelworks”. In: *The Guardian* (17.08.2012), <https://www.theguardian.com/world/2012/aug/17/italy-ilva-steelworks-cancer-pollution> (consultazione 25.05.2025).
- EUniverciné – <https://eunivercine.eu/> (consultazione 25.05.2025).
- Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld: transcript, 2012.
- Franzon, Johan: “Three Dimensions of Singability: An Approach to Subtitled and Sung Translations”. In: Proto, Teresa / Canettieri, Paolo / Valenti, Gianluca (ed.): *Text and Tune: On the Association of Music and Lyrics in Sung Verse*. Bern: Peter Lang, 2015, 333-346.
- Franzon, Johan / Greenall, Annjo K. / Kvam, Sigmund / Parianou, Anastasia (ed.): *Song Translation: Lyrics in Contexts*. Berlin: Frank & Timme, 2021.

- Granio, Eros: “Palazzina LAF (2023) – Considerazioni Sparse”. In: *Sportellate* (05.12.2023), <https://www.sportellate.it/2023/12/05/palazzina-laf-taranto-riondino-diodato-2023-considerazioni-sparse/> (consultazione 25.05.2025).
- Hartmann, Britta / Brinckmann, Christine N.: “Editorial”. In: *Anfänge und Enden*. Numero tematico di: *montage/av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 12,2 (2003), 4-7.
- Leogrande, Alessandro: *Fumo sulla città*. Roma: Fandango Libri, 2013.
- Lang, Simon: *Ästhetik und Politik im Werk des italienischen Filmregisseurs Elio Petri*. München: Text + Kritik, 2023.
- Liggeri, Domenico: *Musica per i nostri occhi: storie e segreti del videoclip*. Milano: Bompiani, 2013.
- Low, Peter: “Singable Translations of Songs”. In: *Perspectives: Studies in Translatology* 11,2 (2003), 87-103.
- Low, Peter: “The Pentathlon Approach to Translating Songs”. In: Gorfée, Dinda L. (ed.): *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam: Rodopi, 2005, 185-212.
- Low, Peter: “Translating Songs that Rhyme”. In: *Perspectives: Studies in Translatology* 16,1-2 (2008), 1-20.
- Quotidiano [N.N., sic]: “Mobbing di massa della ‘Palazzina LAF’ di Taranto – Reati di tentata violenza privata e di frode processuale – Sussistenza”. In: *Quotidiano* (23.09.2006), https://digilander.libero.it/dirittodellavoro/mobbing_laf_casspen_31413_06.html (consultazione 25.05.2025).
- Rajewski, Irina: *Intermedialität*. Stuttgart: UTB, 2002.
- Sachs-Hombach, Klaus / Schwan, Stephan: “Was ist ‘schräge Kamera’? – Anmerkungen zur Bestandaufnahme ihrer Formen, Funktionen und Bedeutungen”. In: *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft* 1 (2005), 130-139.
- Schrader, Sabine: “Palazzina LAF e lo sguardo: Caterino non va in paradiso”. In: Dettke, Julia / Rok, Cora (ed.): *Politiche dello sguardo all'insegna della mediatezza – Un realismo autoriflessivo nel cinema italiano contemporaneo*. Monaco: Fink/De Gruyter, in preparazione.
- Taranto Magna: “Le origini di Taranto: la leggenda di Falanto” (2016). In: <https://www.tarantomagna.it/storia-taranto/origini-taranto-leggenda-falanto/> (consultazione 24.05.2025).
- UIBK Media – https://www.uibk.ac.at/media/filer_public/44/b0/44b04d62-161b-45c0-b3a0-c15ddb044efd/plakat_palazzina_laf_endversion.pdf (consultazione 25.05.2025).

Discografia

- Diodato: “La mia terra”. (Musica di Teho Teardo). In: Diodato: *La mia terra / La leggenda di Falanto*. Carosello. 8053307094793, 2023 (45 giri)
- Diodato: “La mia terra”. In: https://www.youtube.com/watch?v=NbQCkIaV_A0 (consultazione 24.05.2026)

Filmografia

Capotondi, Giuseppe / Molaioli, Andrea (dir.) / Placido, Michele (idea): *Suburra*. Italia (Netflix), 2017-2020.

Mastropietro, Luciano (dir.): *Il posto dell'anima*. Italia, 2003.

Petri, Elio (dir.): *La classe operaia va in paradiso*. Italia, 1971.

Riondino, Michele (dir.): *Palazzina LAF*. Italia, 2023.