

**TESIS DOCTORAL**



**2015 – 2016**

**ANALISI LINGUISTICA DEL PARLATO NEL FILM  
*ROCCO E I SUOI FRATELLI* DI LUCHINO VISCONTI:  
VERSIONE ORIGINALE E DOPPIAGGIO ALLO SPAGNOLO E  
ALL'INGLESE**

**PIETRO MONTOTTI**

**Dottore in Lettere  
Licenciado en Historia**

**Universidad Nacional de Educación a Distancia**

**Facultad de Filología**

**Departamento de Filologías Extranjeras y sus Lingüísticas**

**Director: Profesor Dr. D. SALVATORE BARTOLOTTA**



**TESIS DOCTORAL**



**2015 – 2016**

**ANALISI LINGUISTICA DEL PARLATO NEL FILM  
*ROCCO E I SUOI FRATELLI* DI LUCHINO VISCONTI:  
VERSIONE ORIGINALE E DOPPIAGGIO ALLO SPAGNOLO E  
ALL'INGLESE**

**PIETRO MONTOTTI**

**Dottore in Lettere  
Licenciado en Historia**

**Universidad Nacional de Educación a Distancia**

**Facultad de Filología**

**Departamento de Filologías Extranjeras y sus Lingüísticas**

**Director: Profesor Dr. D. SALVATORE BARTOLOTTA**





**Departamento de Filologías Extranjeras y sus Lingüísticas**

**Facultad de Filología**

**ANALISI LINGUISTICA DEL PARLATO NEL FILM  
*ROCCO E I SUOI FRATELLI* DI LUCHINO VISCONTI: VERSIONE  
ORIGINALE E DOPPIAGGIO ALLO SPAGNOLO E  
ALL'INGLESE**

**PIETRO MONTOTTI**

**Dottore in Lettere  
Licenciado en Historia**

**Director: Profesor Dr. D. SALVATORE BARTOLOTTA**



*Vorrei ringraziare per primo il direttore della mia Tesi, il Professor Salvatore Bartolotta, senza i cui consigli questo lavoro non avrebbe mai visto la luce. La sua esperienza, il suo sostegno e la sua pazienza sono stati indispensabili in questi lunghi anni di lavoro e sacrifici, nel corso dei quali l'appoggio e i consigli del Professore Bartolotta non mi sono mai mancati.*

*Il mio pensiero e i miei ringraziamenti vanno a tutti i maestri e i professori che ho incontrato nella mia vita, dalle scuole primarie all'Università, non ultimi naturalmente le professoresse e i professori della UNED che mi hanno guidato e orientato in questo lungo e faticoso percorso verso la Tesi.*

*Infine, il mio profondo ringraziamento è per tutte quelle persone, familiari e amici, che in tante maniere mi hanno aiutato a realizzare questo lavoro, non desistendo mai dal supportarmi nei momenti più cupi. Un pensiero particolare va a mia madre che mi ha sempre sostenuto in questo mio lungo viaggio spagnolo, intrapreso quando non ero più giovanissimo, non lasciando mai che lo sconforto avesse la meglio sul mio lavoro finito.*



*Magari fosse possibile un'opera concepita al di fuori del self,  
un'opera che ci permettesse d'uscire dalla prospettiva limitata  
d'un io individuale, non solo per entrare in altri io simili al nostro,  
ma per far parlare ciò che non ha parola*

Italo Calvino

*No quería componer otro Quijote-lo  
cual es fácil- sino el Quijote.  
Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica  
del original; no se proponía copiarlo.  
Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran  
-palabra por palabra línea por línea- con las de Miguel de Cervantes.  
El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos,  
pero el segundo es casi infinitamente más rico*

Jorge Luis Borges



## Indice

Introduzione.....	17
1. Luchino Visconti: il contesto storico e l'autore.....	23
1.1 Dalla Resistenza alle elezioni del 18 aprile 1948 .....	23
1.2 Gli anni cinquanta e la ricostruzione centrista: il moderatismo al potere e il boom economico .....	31
1.3 L'autore e l'opera.....	37
2. Quadro teorico: definizione del campo della ricerca.....	49
2.1 Definizione di linguaggio cinematografico .....	49
2.2 Gli studi nell'ambito .....	54
3. Quadro teorico: il dialetto nel cinema italiano. ....	59
3.1 Quale realismo, quale dialetto?.....	59
3.2 Per una tipologia e una periodizzazione del dialetto parlato al cinema.....	61
4. Quadro teorico: <i>Rocco e i suoi fratelli</i> .....	67
4.1 La costruzione di un testo cinematografico. ....	67
4.2 La genesi del nostro corpus.....	70
4.3 <i>Rocco e i suoi fratelli</i> : trama e critica .....	73
5. Metodologia: metodo di raccolta dati e loro elaborazione .....	79
5.1 Obiettivo e metodo di ricerca.....	79
5.2 Descrizione dei tratti linguistici ricercati nel corpus .....	81
5.2.1 Fonetica. L'apocope dell'infinito.....	81
5.2.2 Fonetica. L'afèresi degli articoli determinativi e indeterminativi .....	82
5.2.3 La deissi .....	82
5.2.3.1 'Sto, 'sta, 'sti, 'ste .....	83
5.2.3.2 Ciò .....	83
5.2.3.3 Pronomi personali e allocutivi: egli/lui; loro/voi .....	84
5.2.3.4 Pronomi personali e allocutivi: gli unificato .....	84
5.2.3.5 Vi/ci .....	85
5.2.3.6 Averci .....	85
5.2.3.7 Risalita dei clitici .....	86
5.2.4 Interiezioni, intercalari, segnali discorsivi.....	87

5.2.4.1	<i>Interiezioni</i>	87
5.2.4.2	<i>Intercalari</i>	88
5.2.4.3	<i>Mo, adesso, ora</i>	88
5.2.4.4	<i>Negazioni colloquiali</i>	88
5.2.5	Verbi	89
5.2.5.1	<i>Congiuntivo</i>	89
5.2.5.2	<i>Condizionale</i>	90
5.2.5.3	<i>Passato remoto</i>	91
5.2.5.4	<i>Accordo del participio passato</i>	92
5.2.5.5	<i>Participio presente</i>	93
5.2.5.6	<i>Futuro</i>	93
5.2.5.7	<i>Diatesi passiva</i>	93
5.2.5.8	<i>Gerundio</i>	94
5.2.5.9	<i>Stare a</i>	94
5.2.5.10	<i>Avere da</i>	95
5.2.5.11	<i>Esserci da</i>	95
5.2.6	L'uso di <i>che</i>	95
5.2.6.1	<i>Che 'polivalente'</i>	96
5.2.6.2	<i>Che relativo</i>	97
5.2.6.3	<i>Che esclamativo</i>	98
5.2.7	Connettivi	98
5.2.8	Ordine degli elementi: le costruzioni marcate	98
5.2.8.1	<i>Dislocazione a sinistra</i>	99
5.2.8.2	<i>Dislocazione a destra</i>	100
5.2.8.3	<i>Frase scissa</i>	100
5.2.9	Lessico	101
5.2.9.1	<i>Dialettalismi</i>	101
5.2.9.2	<i>Termini volgari</i>	101
6.	Analisi dei dati	103
6.1	Rocco e i suoi fratelli. Scheda tecnica	103
6.2	Occorrenze e frequenze dei fenomeni linguistici rintracciati nel film	104
6.3	Descrizione linguistica	107
6.3.1	Caratteristiche fonetiche, lessicali e morfologiche	107

6.3.2 Dalla sceneggiatura al film.....	120
7. Confronto con altri corpora.....	131
7.1 Dimensione delle scene.....	133
7.2 Media delle parole per turno.....	133
7.3 Media delle parole al minuto.....	134
7.4 Media dei turni al minuto.....	135
7.5 Percentuale dei turni monorematici.....	135
7.6 Frequenza delle sovrapposizioni di turno dialogico.....	136
7.7 Frequenza dei brani poco comprensibili.....	136
7.8 Frequenza dell'apocope dell'infinito.....	137
7.9 Frequenza di 'sto e diciò.....	138
7.10 Frequenza delle varie tipologie di pronomi.....	138
7.11 Frequenza di <i>averci</i> .....	139
7.12 Frequenza della proclisi e dell'enclisi.....	140
7.13 Frequenza delle interiezioni.....	141
7.14 Frequenza di <i>un po'</i> .....	141
7.15 Frequenza di negazioni colloquiali.....	142
7.16 Frequenza del congiuntivo.....	142
7.17 Frequenza degli usi substandard del congiuntivo.....	143
7.18 Frequenza del condizionale.....	144
7.19 Frequenza del passato remoto.....	145
7.20 Frequenza del futuro.....	145
7.21 Frequenza di <i>stare a</i> .....	147
7.22 Frequenza di <i>avere da</i> .....	148
7.23 Frequenza di <i>essere da</i> .....	149
7.24 Frequenza delle dislocazioni.....	149
7.25 Frequenza dei termini dialettali.....	153
7.25 Frequenza di termini volgari.....	154
7.26 Frequenza di connettivi.....	155
8. Rocco y sus hermanos: la versione spagnola.....	157
8.1 La traduzione audiovisiva del film <i>Rocco e i suoi fratelli</i> : obiettivi per un'analisi della versione spagnola.....	157
8.2 La traduzione visiva del film: problemi e tipi di traduzione.....	159
8.3 Problemi di ricerca e tipi di traduzione.....	161

8.4 Il doppiaggio nella ricerca e i suoi sviluppi.....	162
8.5 Agli albori del doppiaggio .....	163
8.6 Doppiaggio e mercato .....	166
8.7 La questione della lingua cinematografica in Spagna.....	168
8.8 Il protezionismo spagnolo.....	170
8.9 La difesa dell'identità culturale attraverso la lingua del cinema .....	172
9. Il doppiaggio e il problema della traduzione.....	175
9.1 Doppiaggio e traduzione .....	175
9.2 Gli orizzonti di attesa del pubblico .....	176
9.3 La Polysystem theory.....	178
9.4 Approfondimento teorico.....	181
9.5 Doppiaggio e manipolazione .....	196
9.6 La censura in Spagna .....	197
9.7 Tipi di traduzione filmica .....	200
10. Analisi della traduzione: dalla versione originale italiana alla versione doppiata in castigliano.....	221
10.1 La traduzione della variazione linguistica .....	221
10.2 Analisi della versione in castigliano di Rocco e i suoi fratelli.....	224
10.3. Analisi scena 1 .....	225
10.3.1. Livello fonetico.....	225
10.3.2. Livello morfosintattico.....	229
10.3.3. Livello semantico e lessicale .....	231
10.4. Scena 2 .....	232
10.4.1. Livello fonetico.....	233
10.4.2. Livello morfo sintattico .....	236
10.4.3. Livello semantico lessicale .....	238
10.5. Scena 3.....	240
10.5.1. Livello fonetico.....	240
10.5.2. Livello morfosintattico.....	242
10.5.3. Livello Semantico lessicale.....	244
10.6. Scena 4.....	245
10.6.1. Livello fonetico.....	246
10.6.2. Livello morfosintattico.....	247
10.6.3. Livello semantico lessicale .....	247

10.7. Termini volgari e dialettalismi.....	248
10.8. Analisi della riproduzione linguistica .....	252
11. Analisi della traduzione: dalla versione originale italiana alla versione sottotitolata in inglese.....	267
11.1 Il confronto fra la versione sonora e in italiano e i sottotitoli in inglese .....	267
11.2 La sottotitolazione: breve storia e caratteristiche.....	269
11.2 Il confronto fra il sonoro italiano e i sottotitoli italiani.....	274
11.3 Il confronto fra i sottotitoli italiani e i sottotitoli inglesi.....	275
Conclusioni.....	289
Bibliografia.....	299
I Fonti: film del corpus .....	299
II Studi .....	299
II.1. Linguistica.....	299
II.2. Cinema .....	306
III Articoli di giornali e riviste con recensioni su <i>Rocco e i suoi fratelli</i> .....	310
Abstracts and Keywords.....	311
1. Italiano .....	311
2. Español .....	314
3. Inglese.....	317



## Introduzione

L'analisi linguistica dei film italiani è un campo di ricerca che, dopo aver registrato la sua nascita all'inizio degli anni settanta con le prime pioneristiche ricerche di Sergio Raffaelli<sup>1</sup>, ha iniziato a coinvolgere con sempre maggiore interesse, a partire dalla seconda metà degli anni novanta, giovani studiosi e ricercatori italiani di linguistica<sup>2</sup>, i quali hanno allargato l'indagine su campioni sempre più estesi di lingua cinematografica, ponendosi una serie di interrogativi utili per scavare su livelli più profondi della lingua. Le problematiche sulle quali si erano soffermati i primi studi erano infatti quelle prevalentemente orientate sullo studio dei rapporti lingua/dialetto o sulla più tradizionale distinzione tra lingua corretta (variamente intesa come quella della letteratura o italiano standard)/ lingua scorretta (linguaggio popolare o non standard). Più recentemente invece, oggetto delle analisi sul linguaggio parlato al cinema è lo studio relativo alla natura di quella lingua, cioè se quella parlata nei dialoghi cinematografici possa essere considerata una lingua a se stante, diversa sia da quella scritta che da quella orale, e se possiede una sua particolare specificità rispetto ad altre tipologie di testi della comunicazione<sup>3</sup>, in sintesi sulla strutturazione della lingua cinematografica. Si tratta, come può essere facilmente intuibile, di ricerche propedeutiche a studi sulla storia linguistica del cinema italiano, funzionali all'individuazione di cambiamenti della lingua all'interno di una corrente cinematografica o sul piano diacronico *tout court*, così come nel percorso professionale

---

<sup>1</sup> Raffaelli(1971), (1973) e (1975).

<sup>2</sup> Bollettieri, Bosinelli, Heiss (1996), Bollettieri, Bosinelli, Heiss, Soffritti, Bernardini (2000), Setti (2001) e (2003), Rossi (1999), (2002a), (2002b), (2003) e (2007), Picchiorri (2007), Rossi A., (2003).

<sup>3</sup> Rossi (1999), (2006).

di un singolo autore. L'importanza di ricerche in campo linguistico su corpora di linguaggio cinematografico assume in Italia un aspetto particolarmente importante per più motivi. Innanzitutto per verificare che livello di aderenza alla lingua parlata può essere assegnato al linguaggio del cinema italiano soprattutto nei primi anni del secondo dopoguerra, la cui natura realistica o neorealistica, deve essere ancora tutta da dimostrare sotto l'aspetto linguistico. Non va dimenticato infatti che il cinema si è servito della lingua come di un mezzo per caratterizzare i personaggi e le situazioni sociali. Inoltre perché il cinema, come scrive Fabio Rossi nella sua dettagliata analisi linguistica del parlato di sei file dal 1948 al 1957,

secondo molti (De Mauro, Raffaelli, Brunetta, Giannarelli, Cresti, Simone), prima della televisione ha contribuito all'unificazione linguistica nazionale, mediante la divulgazione di quell'italiano medio, più o meno regionalizzato, tipico di gran parte dei film del secondo dopoguerra e studiato dai nostri linguisti da almeno trent'anni, ma quasi sempre prescindendo dai dialoghi cinematografici<sup>4</sup>.

Di particolare interesse poi per un paese come l'Italia, che ha registrato solo nell'ultimo cinquantennio un processo di unificazione linguistica, è l'analisi di modi e forme della presenza del dialetto nella produzione cinematografica italiana<sup>5</sup>.

In questo quadro di studi e nella piena consapevolezza di introdurci in un campo di studi avente a oggetto una tipologia di testo comunicativo *sui generis*, la presente ricerca, partendo dall'analisi linguistica del parlato di uno dei film di più grande successo dell'intera produzione cinematografica italiana, *Rocco e i suoi fratelli* di Luchino Visconti, si propone più obiettivi. Il primo naturalmente è quello di sezionare, attraverso la ricerca di differenti fenomeni linguistici presenti nei dialoghi, la struttura

---

<sup>4</sup> Rossi (1999: 14).

<sup>5</sup> In questo campo si vedano, tra gli altri, gli studi pionieristici e d'insieme di Sergio Raffaelli, Raffaelli (1978); Raffaelli (1983a); Raffaelli (1983b); Raffaelli (1985); Raffaelli (1992), nonché il lavoro di Giampiero Brunetta (1970) dedicato al romanesco nei primi film di Pasolini.

del parlato del film di Visconti, tentando di portarne alla luce le modalità di costruzione linguistica da parte di sceneggiatori e regista, di verificarne il grado di realismo linguistico, soprattutto le varietà diafasiche e diastratiche, e di misurarne sia la qualità che la quantità di dialettalità espressa. Considerato il tema del film, l'arrivo e l'inserimento a Milano di una famiglia di meridionali dalla Lucania alla ricerca di lavoro in pieno boom economico, la dialettalità del parlato filmico assume infatti un aspetto determinante all'atto dell'analisi del linguaggio di questa pellicola. In sede di analisi confronteremo anche il testo pubblicato nella sceneggiatura<sup>6</sup> e quello effettivamente parlato sullo schermo, da noi trascritto al fine di svolgere la ricerca. Inoltre, sarà effettuata un'analisi comparativa con il parlato di altri sei film analizzati da Rossi in una preziosa pubblicazione<sup>7</sup>, per verificare differenze e analogie nei fenomeni linguistici rintracciati, utili a suffragare la tesi di Rossi secondo la quale pur tra tante differenze risultano tanti elementi in comune, “veri e propri tratti stilistici ricorrenti nella codificazione filmica”<sup>8</sup>.

Il lavoro che presentiamo si soffermerà altresì su alcuni aspetti della versione doppiata in castigliano del film di Visconti. In particolare analizzeremo quei fenomeni dialettali già riscontrati nella versione originale italiana per verificarne la qualità e la strategia della traduzione, in termini di fedeltà al significato originale e della sua espressività linguistica, senza tralasciare le modalità di traduzione della varietà diafasica, diastratica e appunto diatopica di lingua presente nel testo.

Infine, sarà dedicata brevemente attenzione alla versione inglese sottotitolata, in quanto in questa lingua il film *Rocco e i suoi fratelli* non è mai stata doppiato.

---

<sup>6</sup> Visconti (1978).

<sup>7</sup> Rossi (1999). La comparazione con gli esiti dell'analisi linguistica condotta da Fabio Rossi assume particolare interesse e rilevanza in considerazione del fatto che i sei film a lui analizzati vanno dal 1948 al 1957, quindi sono quasi coevi a *Rocco e i suoi fratelli* il cui anno di uscita nelle sale fu il 1960.

<sup>8</sup> Rossi (1999: 21).

La seconda parte del lavoro, dedicata alla versione doppiata in castigliano e a quella sottotitolata in inglese avrà come premessa un capitolo introduttivo dedicato agli studi sulla traduzione audiovisiva e a tutte le problematiche relative a tale particolare attività di traduzione.

Il problema del doppiaggio come tecnica di traduzione audiovisuale ci servirà da linea guida per realizzare un breve excursus sugli inizi del doppiaggio in Spagna e nel mondo, e una esposizione sintetica della storia di questa traduzione audiovisuale che possiamo considerare di recente nascita. Dopo aver tracciato un quadro teorico al problema della traduzione del doppiaggio – la tecnica maggiormente utilizzata in Spagna, Italia e in tanti altri paesi nel mondo, potremmo comprendere meglio il valore e il significato degli apporti teorici che sono stati portati a capo su questo tema. Una delle caratteristiche più importanti del doppiaggio è la produzione costante di modificazioni o manipolazioni del prodotto originale. Seguendo le linee di ricerca di studiosi come Alejandro Ávila<sup>9</sup>, porremo attenzione su questo aspetto che influisce direttamente nella tecnica di traduzione audiovisuale dai suoi albori.

La manipolazione sui testi cinematografici viene condotta per motivi politici, ideologici o sociali, oppure semplicemente per motivi tecnici. La definizione di cosa sia effettivamente il doppiaggio e la descrizione delle varie tipologie di traduzione ci forniranno una visione più realistica ed estesa di questa modalità di traduzione. Porremo in evidenza gli elementi di analisi essenziali per rendere più chiaro il processo di doppiaggio e i fattori principali che intervengono, così come i problemi che devono essere superati nella traduzione audiovisuale per il doppiaggio.

Si analizzeranno infine alcuni esempi e alla fine proveremo a dare alcune risposte a i fattori che hanno condotto ad alcune scelte di traduzione. La señalización en

---

<sup>9</sup> Ávila (1997).

el gui3n del c3digo de colocaci3n de sonido (*off* y *on*) a lo largo de la pel3cula doblada permitir3 al lector comprender mucho mejor las razones y el alcance de los cambios.



## **1. Luchino Visconti: il contesto storico e l'autore.**

### **1.1 Dalla Resistenza alle elezioni del 18 aprile 1948**

Gli ultimi anni di occupazione nazi fascista in Italia e i primi della ricostruzione, il ciclo politico che va dai lavori dell'assemblea Costituente - eletta per riscrivere in un paese distrutto da quattro anni di guerra e venti di fascismo una nuova carta costituzionale democratica e repubblicana - fino al centrismo e alla sua crisi, e poi, sotto l'aspetto socio economico, i primi anni della ricostruzione fino al boom economico che marcherà particolarmente gli anni dal 1958 al 1962 ci serviranno come fondale storico per inquadrare il cinema italiano di quel periodo e l'opera e la biografia di Luchino Visconti<sup>10</sup>. Questa breve introduzione storica, che non pretende assolutamente di poter riassumere in poche righe un quindicennio circa di tragedie e travagli, lotte e speranze, impegno politico e intellettuale e disillusione, prenderà avvio dal 1943, l'anno della caduta del regime fascista e del primo lungo inverno di occupazione nazifascista e di lotta di liberazione, e si concluderà con i primi anni sessanta, quelli che videro la nascita del primo governo di centro sinistra, dopo oltre un decennio di moderatismo centrista, e

---

<sup>10</sup> A partire dalla fine degli anni '80 del secolo scorso è stata via via pubblicata una massiccia bibliografia relativa agli anni che vanno dalla caduta del fascismo agli anni '80 della Repubblica, in seguito accresciutasi con le vicende legate alla caduta del comunismo nell'Europa orientale e alle sue conseguenze anche sul quadro politico italiano, pubblicistica che si è andata diffondendo su riviste specializzate, libri o collane storiche dedicate all'argomento. E' pertanto difficile esaurire la vasta mole di titoli, per lo più in un lavoro di taglio linguistico, dedicati agli aspetti politici, economici, sociali, culturali e istituzionali di quasi un cinquantennio di vita repubblicana. Ciò che segue è pertanto un breve elenco delle opere maggiori, quelle consultate da chi scrive, ritenute un valido supporto per chi voglia iniziare a documentarsi su questi temi: Asor Rosa (1975), Attal (2004), Barbagallo, a cura di (1994-1997), Bellucci e Segatti (2010), Castronovo (1976), Ciocca (2007), Colarizi (1996), Crainz (2009), Craveri (1995), Di Michele (2008), Di Nolfo (1996), Ginsborg (1988), Graziani (1971), Kogan (1990), Lanaro (1992), Lepre (1993), Lupo (2004), Mammarella (2000), Ridolfi (2010), Sabbatucci e Vidotto (1997 e 1999), Salvadori (2001), Santarelli (1996), Scoppola (1991), Stajano, a cura di (1996), Woolf (2007).

dell'affermazione del boom economico, cioè del più intenso e profondo movimento di trasformazione e crescita economica che abbia mai riguardato la penisola.

Sono infatti gli anni della temperie resistenziale e degli ultimi mesi di guerra quelli che contribuirono all'impegno politico e intellettuale di Visconti, mentre il 1960 e il fenomeno del boom economico rappresentano la pagina di storia scritta quasi in presa diretta da Visconti in *Rocco e i suoi fratelli*, l'opera che andremo ad analizzare linguisticamente. In questa polarità temporale verrà sviluppandosi il magistero artistico di Visconti che condurrà tra il 1959 e 1960 alla composizione di *Rocco*.

Il 1943 inizia sotto il segno della sconfitta: massicci bombardamenti di aerei alleati sulle maggiori città italiane ed europee indicano la ferma volontà degli Anglo-americani di colpire a morte sia le truppe combattenti sia le popolazioni civili. Per l'Italia, ormai ai limiti delle proprie possibilità di resistenza, si profila un'unica via d'uscita: lo sganciamento immediato dalla Germania e un riavvicinamento agli alleati. Con lo sbarco in Sicilia, la caduta del fascismo e l'armistizio dell'8 settembre, l'Italia si trasforma in un campo di battaglia. Il paese è tragicamente diviso tra due governi, lacerato nella sua unità territoriale e spirituale. Proprio in questi drammatici momenti ogni cittadino si prepara a costruire una nuova realtà e a dare il proprio contributo alla liberazione del paese. Al movimento di rivolta al nazifascismo partecipano cittadini di tutti i ceti sociali, uniti dalla comune volontà di combattere e lottare in difesa dei propri ideali. Dal settembre '43 all'aprile '45 il "Vento del Nord" sembra dover spazzar via le remore del passato, portando il rinnovamento nelle vecchie strutture dello Stato; ma allo slancio rivoluzionario si frappongono le insanabili divergenze fra i vari gruppi della Resistenza che finiscono per sbarrare la strada agli sforzi di rinnovamento profondo del paese. Sapevamo benissimo - scrive Carlo Levi - (...) che quelli erano avvenimenti decisivi, che il futuro d'Italia per molti anni ne sarebbe dipeso; che si

trattava di decidere se quello straordinario movimento popolare che si chiamava Resistenza avrebbe avuto uno sviluppo nei fatti, rinnovando la struttura del paese; o se sarebbe stato respinto tra i ricordi storici, rinnegato come attiva realtà, relegato tutt'al più nel profondo della coscienza individuale, come un'esperienza morale senza frutti visibili, piena soltanto delle promesse di un lontano futuro<sup>11</sup>. Nella storia della cultura italiana l'anno 1945 segna una data fondamentale: la nascita di quel movimento che la critica suole definire "neorealismo". È uno stato d'animo collettivo che deriva, fondamentalmente, dall'esigenza di rinnovamento materiale e spirituale della nazione e della struttura dello Stato, da compiere attraverso un prioritario dibattito ideologico, politico e culturale. Una cultura realistica e popolare non rivolta a un'élite di specialisti bensì a tutti; e uno strumento "rivoluzionario" che, attraverso il dibattito tra le diverse ideologie confluite nella Resistenza, ha lo scopo di elaborare i nuovi contenuti della storia comune. Gramsci aveva teorizzato il concetto di arte come rapporto osmotico tra forme e contenuti, arrivando a ipotizzare una nuova forma di letteratura "nazional-popolare", nella quale esistesse un'identità di concezione del mondo tra scrittori e popolo<sup>12</sup>. Da qui la nascita del nuovo intellettuale permanentemente immerso nel problema della lotta di classe, intesa come un continuo misurarsi con la classe capitalistica per la formazione di nuovi valori e di una civiltà nuova. La lezione gramsciana assumeva un valore ideale e pragmatico nella lotta che in quegli anni la cultura italiana intraprendeva per la soluzione di vari problemi quali la liquidazione del passato fascista; la rinascita del Mezzogiorno; la scuola e l'analfabetismo; i conflitti fra capitale e lavoro; il rapporto fra individuo e collettività, intellettuale e popolo, cultura e società. Naturalmente un simile processo di rinnovamento avveniva in modi e in tempi diversi secondo il carattere specifico delle varie arti: l'abbattimento del vecchio per la

---

<sup>11</sup> Levi (1962: 25).

<sup>12</sup> Gramsci (1977).

ricostruzione del nuovo avveniva più rapidamente nel cinema, perché, essendo un'arte giovane, non doveva fare i conti con una tradizione culturale, in ciò aiutato dalle opere teoriche dei grandi maestri russi Pudovkin e di Ejzenstejn. Fu l'esperienza cinematografica che riuscì a influenzare profondamente la letteratura facendo sì che il romanzo fosse riportato ad dimensioni "storiche" avvalendosi della "cronaca" e abbandonando definitivamente i tabù borghesi. I nuovi archetipi erano rappresentati dalle lezioni di Freud, Joyce, Kafka, Musil e dall'esistenzialismo contemporaneo. Il linguaggio diveniva anti-letterario, filtrato attraverso la riabilitazione del patrimonio linguistico dialettale, mentre i temi dell'antifascismo, delle lotte operaie e contadine e partigiane divenivano l'oggetto della narrazione, nella convinzione che fosse possibile un effettivo, radicale rinnovamento della società italiana. La situazione dell'industria cinematografica negli anni successivi alla fine della guerra era quasi drammatica: il governo di unità nazionale presieduto da un eroe della Resistenza, Ferruccio Parri, abrogò tutte le leggi fasciste che regolavano la cinematografia italiana, trascurò il circuito chiuso di Cinecittà, quest'ultima infatti, vuota e saccheggiata dai Tedeschi e dai fascisti, che avevano trasportato tutti i materiali e i macchinari in Germania, ospitava nei suoi teatri di posa migliaia di profughi. I produttori si spaventavano di finanziare film senza poter contare sui contributi dello Stato, perché il rischio era enorme, e lo Stato aveva ben altri impegni economici per la ricostruzione del Paese. Nel 1944 nasceva l'ANICA (Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche e Affini), alla quale si aggregavano subito tutte le aziende dei vari settori cinematografici, ma nel frattempo il cinema americano riprendeva con rinnovata energia l'invasione dei nostri mercati, proiettando su tutti gli schermi pellicole di modesto valore artistico. Eppure, da questo caos economico e legislativo ebbe origine il cinema neorealista. Scriveva De Sica:

"Ognuno viveva per conto suo, pensava e sperava per conto suo. E tuttavia il cinema neorealista stava nascendo come un vasto movimento collettivo, di tutti. Non è che un giorno ci siamo seduti a un tavolino di via Veneto, Rossellini, Visconti, io e gli altri, e ci siamo detti: adesso facciamo il neorealismo. Addirittura ci si conosceva appena. Un giorno mi dissero che Rossellini aveva ricominciato a lavorare: "Un film su un prete", dissero, e basta. Un altro giorno vidi lui e Amidei seduti sul gradino di ingresso di un palazzo di via Bissolati. "Che fate?", domandai. Si strinsero nelle spalle: "Cerchiamo soldi. Non abbiamo soldi per tirare avanti il film...". "Che film?". "La storia di un prete. Sai, Don Morosini, quello che i Tedeschi hanno fucilato..."<sup>13</sup>

Nasceva così *Roma, città aperta*. Con questo film nasce il neorealismo cinematografico che, con linguaggio asciutto, descrive la realtà dell'Italia di quegli anni, dei suoi "stracci", dei suoi disastri, ma anche del desiderio collettivo di mutamento radicale. La situazione dell'industria e nel frattempo peggiorata ancora: sono, infatti, aumentati i costi di produzione e aggravate le tasse erariali, mentre le sovvenzioni statali sono abolite o comunque ridimensionate notevolmente. A fronte dell'aumento degli incassi di botteghino da 1 a 10, i costi di produzione salgono da 1 a 20. I film americani hanno di nuovo invaso gli schermi e, nonostante gli interventi delle associazioni di categoria, nei confronti degli esercenti tendenti a incrementare la distribuzione del prodotto nazionale, i film italiani stentano a trovare ospitalità nelle sale. Eppure proprio in quegli anni il nostro cinema neorealista riscuote parecchi consensi internazionali di critica e di pubblico. Gli Americani, dal canto loro, non

---

<sup>13</sup> De Sica (1954) *Gli anni più belli della mia vita*, in *Tempo*, a. XVI, n.50, Milano, 16 dicembre 1954, pag. 21.

hanno alcun interesse a fare uscire il settore dal caos in cui versa: su 419 pellicole straniere, nel '46, ben 276 sono, infatti, americane e, nel '47, 507 su 800. Gli incassi dei 50 film italiani di quest'ultimo anno ammontano a circa un decimo di quello che il pubblico spende per il cinematografo. Alcide De Gasperi, successo al breve periodo unitario di Parri, nomina nuovo Sottosegretario allo Spettacolo Giulio Andreotti (in carica dal maggio 1947 al gennaio 1954) che, in tutto quel periodo, nulla fa per risollevarle le sorti del cinema italiano sempre più compresso dai problemi economici tipici di una nazione in ricostruzione e ormai privato delle contribuzioni statali.

Mentre in Italia l'Assemblea Costituente prosegue l'elaborazione della carta costituzionale, va peggiorando la situazione internazionale: in tutta l'Europa orientale sono instaurati dei regimi comunisti; la Germania è sottoposta a un'occupazione mista (sovietica, francese, inglese e statunitense) ed è divisa in una repubblica federale, entro l'orbita occidentale, e in una repubblica "democratica", entro l'orbita orientale. Il presidente americano Truman, di fronte all'enorme avanzata comunista, che ha il suo trionfo nella grande vittoria cinese dell'esercito popolare di Mao-Tse-Tung nel 1948 e dei vari movimenti di liberazione e d'indipendenza dei popoli di colore in Asia (Corea, Vietnam, Cambogia, Laos), e di fronte alla lotta per il monopolio delle armi atomiche e per la conquista dello spazio, dichiara che il suo governo si opporrà all'espansione violenta del comunismo.

Comincia la "guerra fredda". Gli Americani, per imporre il proprio dominio sui paesi occidentali, varano un piano di "aiuti economici" per l'Europa. La guerra fredda genera un clima di tensione generale che certamente non influisce positivamente sull'opera di riappacificazione, facendo anzi sorgere continuamente la preoccupazione di un possibile terzo conflitto mondiale. Con l'inizio dell'era postbellica, infatti, il mondo si trova diviso in due blocchi: da una parte l'Unione Sovietica che è riuscita a

costruire sul proprio modello tutti i Paesi danubiani e balcanici liberati dall'Armata rossa (solo la Jugoslavia di Tito si pone in posizione autonoma), dall'altra gli Stati Uniti che cercano di diffondere il proprio modello politico con metodi "psicologici".

Nel 1947, in una situazione economicamente molto difficile e politicamente incerta, De Gasperi insieme a Menichella della Banca d'Italia, si reca in America. Siamo all'inizio della "guerra fredda". Dall'incontro con Truman sono ottenuti crediti per 150 milioni di dollari e l'assicurazione di un aiuto. Dopo il ritorno dall'America, De Gasperi mette in crisi il governo Parri e ne forma uno nuovo monocolore democristiano integrato da cinque tecnici. La coalizione viene appoggiata dall'esterno da tutta la destra (liberali, qualunquisti e monarchici) e conta al proprio interno sul pensiero e sull'opera di illustri liberali indipendenti, quali Einaudi. Si giunge alle prime elezioni politiche in un clima di restaurazione. Dall'America giungono i famosi pacchi-dono, mandati dagli emigrati, che scrivono a parenti e amici implorando di votare per un governo democristiano amico dell'America e contrario al comunismo. Anche la Chiesa interviene, facendo appelli drammatici alle comunità religiose perché non disperdano i loro voti favorendo il comunismo.

La democrazia cristiana è la vera vincitrice della competizione elettorale che si svolse il 18 aprile 1948: la vittoria democristiana superò le più azzardate previsioni, il partito di De Gasperi raggiunse il 48,5 per cento dei voti e la maggioranza assoluta alla Camera con 305 seggi su 574. Il Fronte Popolare, alleanza elettorale composta da PCI e PSI, arrivò al 31 per cento dei voti.

La ricostruzione dell'industria cinematografica passò attraverso il ripristino degli organismi legislativi del regime fascista. Con legge del 1947, il cinema italiano, anziché venire affidato - come da molte parti si sperava - al Ministero dell'Istruzione, viene posto alle dirette dipendenze del Consiglio dei Ministri che lo controlla attraverso

l'Ufficio Centrale per la Cinematografia che molto somiglia alla defunta Direzione Generale di memoria fascista. Riguardo alle sovvenzioni statali è riconosciuta una quota pari al 10% lordo degli incassi di botteghino ai film nazionali proiettati per un periodo di quattro anni dalla data della prima proiezione in pubblico, con una aggiunta di un ulteriore 6% a titolo di premio ai film che ne siano riconosciuti meritevoli per il loro valore culturale e artistico. Riguardo alla censura la legge stabilisce che è in facoltà del produttore di sottoporre la sceneggiatura alla preventiva approvazione degli organi competenti, ridando vigore, in pratica, alla censura preventiva dei copioni. Come ultimo elemento di influenza, infine, la legge decreta l'istituzione della Sezione Autonoma per il Credito Cinematografico presso la Banca Nazionale del Lavoro che ha il compito fondamentale, prima di concedere il credito, di vagliare attentamente tutta la documentazione produttiva, tra cui naturalmente la sceneggiatura. L'unico elemento positivo della legge è l'obbligo, per gli esercenti cinematografici, di proiettare film nazionali per almeno 80 giorni l'anno. Il Sottosegretario allo Spettacolo, Giulio Andreotti, risponde che l'intervento dello Stato, in quel momento, avrebbe potuto mortificare le iniziative artistiche e produttive dei privati senza conseguire alcun beneficio di ordine morale. "Noi dobbiamo incoraggiare una produzione sana, moralissima e nello stesso tempo attraente, che può degnamente inserirsi nella corrente della nuova scuola italiana" (Giulio Andreotti, in "Documenti, "Bianco e Nero", dicembre 1948). Con decreto legislativo dell'aprile del '48 è costituito il Ministero per lo Spettacolo, il Turismo e lo Sport. Non è quello che richiedono gli autori e gli operatori del settore, ma è una promessa di autonomia. Al fianco della cinematografia autentica, che affonda le sue radici nella cultura popolare resistenziale e che riscuote enorme successo in tutti i paesi dell'estero, portando il cinema italiano in primo piano nella storia della cultura mondiale (come lo era stato solo ai tempi del muto), comincia a

coesistere il cinema sentimentalistico e melodrammatico (del tipo Grand Hotel), o fumettistico e provinciale o volgarmente comico.

## **1.2 Gli anni cinquanta e la ricostruzione centrista: il moderatismo al potere e il boom economico**

Dopo le elezioni del 1948, la DC, pur potendo governare da sola, invita liberali, socialdemocratici e repubblicani ad entrare nel nuovo governo. Inizia l'epoca del "centrismo". Agli inizi degli anni cinquanta l'Italia è in piena ricostruzione dai danni causati dalla guerra. I problemi politici sono innumerevoli e tutti urgenti; debbono essere stabiliti soprattutto gli indirizzi politici per assegnare delle priorità precise agli interventi. E proprio allora il governo De Gasperi mostra le proprie debolezze: dal punto di vista economico e produttivo sono tralasciate le attività primarie - come ad esempio l'agricoltura che in quegli anni rappresenta circa il 30% del prodotto nazionale lordo - in favore delle attività secondarie e terziarie. Dal punto di vista sociale non viene inoltre garantito nessun miglioramento generale delle condizioni di vita pesantemente aggravate dalla guerra (ospedali, mezzi di comunicazione, scuole) se non guardando verso le industrie del Nord. Attorno a queste vengono costruite strade, scuole, case e tutte le infrastrutture indispensabili, ivi compreso il sistema di comunicazione. Laddove non vi è invece possibilità immediata di evoluzione tecnologica, nel Sud che vive di agricoltura, lo Stato è assente e si avverte un atteggiamento di abbandono.

Riprendono le agitazioni sociali: al Sud, dove i contadini danno vita a un movimento rivendicativo con l'occupazione delle terre; al Nord dove gli operai scioperano rivendicando miglioramenti delle condizioni di lavoro. Il governo De Gasperi risponde con le cariche della polizia del famigerato Ministro dell'Interno Mario

Scelba, speciali corpi addestrati appositamente per fronteggiare i movimenti popolari con duri interventi repressivi. Non infrequenti sono i casi di dimostranti uccisi durante gli scontri. Sono proposte in Italia delle leggi eccezionali nell'intento di ridimensionare le libertà sindacali, di sciopero e di stampa che maggiormente minano la solidità del governo centrista. Contemporaneamente si lasciano lettera morta quegli articoli della costituzione che chiaramente si avvertivano come i più innovatori e illuminati. La struttura dello Stato, di fatto, resta quella fascista e si applicano gli stessi metodi (anche il codice Rocco resta quasi totalmente in piedi); d'altra parte, gli organi destinati a garantire la realizzazione delle norme costituzionali sono istituiti con molto ritardo (la Corte Costituzionale nel '56 e il Consiglio Superiore della Magistratura nel '58) e non è dato spazio alle autonomie locali (le Regioni sono realizzate solo nel '70, dopo furiose lotte parlamentari che vedono la sinistra schierata compatta contro il conservatorismo di destra e della DC). In questo clima De Gasperi tenta il salvataggio della posizione egemonica della DC attraverso la proposizione di una nuova legge elettorale (poi battezzata "legge truffa") che garantiva alle liste "apparentate" che ottenessero, tutte insieme, più della metà dei voti una sorta di "premio di maggioranza", riservando loro circa i due terzi dei seggi. La sinistra apre una strenua battaglia con la tecnica dell'ostruzionismo e persino i partiti della maggioranza (come nel caso dell'adesione alla NATO) sono disorientati e si presentano non compatti con De Gasperi. La proposta è respinta dagli elettori per poche migliaia di voti: i partiti della coalizione centrista, infatti, alle elezioni del 1953, non riescono ad ottenere la metà dei voti. La DC scende dal 48,5% del '48 al 40,1%; di contro le sinistre recuperano i voti perduti alle precedenti elezioni a causa delle influenze vaticane e americane oltre che dai colpi di stato sovietici nell'Europa orientale. De Gasperi, reincaricato alla formazione del governo, nonostante gli sforzi consumati nelle consultazioni con tutti i partiti, è battuto alla

Camera, decretando con ciò, di fatto, la fine della linea maccartista italiana. Dopo un periodo in cui si succedono a breve scadenza governi monocolori apertamente appoggiati dalla destra o riedizioni del quadripartito, iniziano a intravedersi all'orizzonte fiduciose alternative in un'aria di rinnovamento che spira nel PSI. Dopo la sconfitta del Fronte Popolare del '48, infatti, il PSI presentò nel '53 liste autonome e separate dal PCI, pur restando in vita il patto di unità di azione. Ciò perché quella sconfitta era gravata soprattutto sui socialisti, organizzativamente più deboli del PCI.

Nel 1954 il Congresso di Napoli della DC e la pratica disintegrazione della maggioranza degasperiana provocarono il timido avvio di una politica delle alleanze, egemonizzate ovviamente dalla DC, almeno come parametro politico delle correnti minoritarie democratico-cristiane di sinistra. Un primo movimento nelle fin là placide acque politiche italiane che condurrà agli inizi degli anni sessanta al varo dei primi governi di centro sinistra. Il 1956, intanto, è l'anno decisivo per le sorti della sinistra, e non solo italiana. Durante quest'anno si verificano, infatti, due avvenimenti fondamentali: al XX Congresso del Partito Comunista dell'Unione Sovietica Kruscev rivela i retroscena politico-sociali del periodo staliniano e, poco dopo, e splode la rivoluzione ungherese. Il rapporto di Kruscev improvvisamente va a confermare le pesantissime accuse che sui giornali occidentali comparivano di tanto in tanto sulle degenerazioni gravissime della dittatura di Stalin: la mancanza totale dell'indispensabile apporto - inteso come reale partecipazione - della base sociale alla vita politica del Paese, l'enorme macchina burocratica che si era formata con la dittatura insieme alla piramide gerarchica che lasciava troppi ampi poteri alla polizia politica, i processi e le condanne a morte o a i lavori forzati contro (troppe) persone innocenti, in gran maggioranza partigiani del 1917 e comunque comunisti militanti, il fortissimo culto della personalità imposto durante il periodo della dittatura di Stalin in forme anche

grottesche sia all'interno dell'Unione Sovietica che nei Paesi comunisti dell'est europeo satelliti al primo. La crisi è vastissima, soprattutto fra gli intellettuali, si apre un grande dibattito che mette in crisi il PCI. Nel Partito Socialista Italiano questi avvenimenti consentono e favoriscono un serrarsi di una grossa maggioranza intorno alle posizioni autonomiste, che sostenevano l'esigenza di elaborare una linea autonoma dal Partito comunista. Viene abbandonato il patto di unita d'azione e viene accantonata la prospettiva di una presa del potere con i comunisti, mentre i dirigenti socialisti iniziano a discutere apertamente l'ipotesi possibilistica di un'alleanza tra socialisti e cattolici che spostati su posizioni riformiste, a sinistra, l'equilibrio politico del Paese.

Le elezioni politiche del 1958, nonostante le defezioni tra i militanti e la grave crisi attraversata, non riescono tuttavia a scalfire le posizioni elettorali del PCI che organizzativamente più solido del PSI raggiunge il 22,7, mentre quest'ultimo ottiene solo un incremento marginale attestandosi al 14,2. Queste elezioni furono anche una brutta sorpresa per la DC che si aspettava di raggiungere la maggioranza assoluta e che tuttavia, ottenendo il 42,4 recupera oltre due punti in percentuale rispetto all'esito elettorale del 1953. Gli anni immediatamente successivi a quelle elezioni rappresentarono per il maggior partito di governo un periodo profondamente travagliato, che lo videro protagonista di un costante logoramento interno fatto di divisioni interne, correntismo, lotta per la segreteria, primi abbozzi di un allargamento a sinistra della coalizione di governo e tentativi autoritari di governo. La terza legislatura repubblicana (1958-1963) fu infatti non solo la più travagliata, ma anche la più pericolosa alle istituzioni democratiche che, attraverso una delle più gravi crisi vissute dal Paese, ricevettero duri colpi da un ristretto gruppo di potere politico che manovrava a proprio vantaggio. Tuttavia, quegli anni segnarono anche il passaggio dalla situazione d'immobilismo, che si era venuta a creare con il "centrismo" politico, a quella di

"proiezione" sociale ed economica che l'apertura a sinistra (in quella legislatura solo prospettata) veniva a creare.

Proprio in quegli anni si assiste in Italia ad una grande trasformazione del tessuto economico e sociale, con tutti i riflessi che questa poteva avere sul piano del costume, della vita, dei miti e, quindi, delle idee. Il processo di transizione (in atto dal dopoguerra) da un paese ad economia prevalentemente agricola com'era l'Italia (nel 1953-54 l'agricoltura ancora rappresenta il 25% del prodotto lordo nazionale) a quello ad economia prevalentemente industriale (nel 1962 l'incidenza dell'agricoltura sul prodotto lordo nazionale scende del 16% a causa dell'incremento della produzione industriale che sale, facendo uguale a 100 l'indice del 1958, a 142 nel 1961, a 156 nel 1962 e a 170 nel 1963), viene accelerato incredibilmente, fino a fare raggiungere all'Italia il settimo posto nella graduatoria dei paesi industriali del mondo. Sale vertiginosamente ogni anno il tasso d'incremento degli investimenti, raggiungendo quota 20,3 nel 1960, rispetto all'anno precedente; le esportazioni nel 1961 sono praticamente il doppio di quelle del 1957; e cambia contemporaneamente la qualità delle esportazioni che ora riguardano soprattutto prodotti industriali. Sono gli anni che da parte degli economisti e dei politici saranno definiti del "boom economico".

Lo scrittore Luigi Meneghello ha collocato nei colli Berici del 1944 uno scambio di battute fulminante:

«tutto era mescolato con la povertà, era questa la forma della valle e della vita italiana. Dissi a Bene: "Per uccidere la povertà, dovranno massacrare l'Italia". "Esagerato", disse Bene»<sup>14</sup>.

Non esagerava, Luigi Meneghello, ma non era una conseguenza inevitabile. Quel che avvenne non era l'unico modo per «uccidere la povertà», ed è ancora da

---

<sup>14</sup> Meneghello (1976: 255).

comprendere perché un altro modo – quello cui pensavano La Malfa, i Giolitti e i Lombardi, tutti politici la cui visione di una crescita economica più razionale e soprattutto con una guida che ne sapesse evitare e correggere le inevitabili distorsioni è rimasta minoritaria e inascoltata – sia stato solo timidamente tentato e poi resto abbandonato.

I lavoratori riescono ad ottenere un maggiore benessere generale con i rilevanti aumenti salariali, che, tra il 1958 e il 1964, conoscono aumenti pari all'80%, anche se questo incremento è poi parzialmente assorbito dalla contrazione del potere d'acquisto della moneta. Tuttavia, poiché il miglioramento del benessere riguarda prevalentemente il settore industriale, avviene contemporaneamente un grave fenomeno: l'emigrazione in massa dal Mezzogiorno al cosiddetto "triangolo industriale" (Milano-Torino-Genova). Ciò provoca lo spopolamento delle campagne e il depauperamento della manodopera nel meridione, mentre nelle metropoli industriali del Nord insorgono altri gravi problemi connessi all'assorbimento degli immigrati. L'espansione industriale del Nord spinge inoltre sempre di più ad amplificare la diversificazione e il distacco tra il settentrione e il meridione che, già divisi dopo la guerra per le diverse esperienze vissute, ora non riescono più ad amalgamarsi per i diversi problemi che sorgono. In quegli stessi anni, nel campo scolastico, con l'istituzione della scuola media unica obbligatoria e date le migliori condizioni generali del Paese, si raggiunge un indice di frequenza senza precedenti in ogni ordine di studio, compresa l'università.

Ci sembrano oggi condivisibili le parole dello storico Guido Crainz:

Visto alla lunga distanza, il ventennio che inizia con il «miracolo economico» e termina con l'assassinio di Aldo Moro ci appare una fase unica, che rompe in maniera definitiva con il quadro precedente e vede profilarsi i lineamenti essenziali, le contraddizioni, i limiti (i guasti, se si

vuole) della nostra «modernizzazione». Vi è qui una questione storiografica di rilievo: la necessità e al tempo stesso la difficoltà di comprendere il modellarsi e il modificarsi di un paese profondo, solo in parte scalfito dai conflitti sociali e politici (talora di grande asprezza e violenza, come allora fu). Negli anni ottanta verranno in realtà alla luce, senza più ostacoli, tendenze presenti sin dall'inizio della «grande trasformazione» e proseguite poi sotto i sommovimenti e le brucianti tensioni degli anni settanta<sup>15</sup>.

Chi provò a darne una immediata rappresentazione, proprio mentre gli sviluppi e con essi i guasti della modernizzazione rapida andavano prendendo corpo sotto i suoi occhi, fu Luchino Visconti, il quale attraverso una congerie di elementi, tra cui Verga, Dostoevskij, Tomas Mann e gli scrittori del meridionalismo italiano, tentò l'impresa di plasmare in un'opera melodrammatica il dramma sociale ed esistenziale di un'intera generazione.

### **1.3 L'autore e l'opera**

Tra le più alte personalità artistiche che hanno segnato il rinnovamento del cinema e della cultura italiane nel dopoguerra, Luchino Visconti nasce da un padre aristocratico (Visconti di Modrone) e una madre dell'alta borghesia e da entrambi eredita il gusto e l'interesse per la letteratura, la musica e, soprattutto, il melodramma lirico<sup>16</sup>. Studente non eccellente, ma lettore instancabile, negli anni '30 incontra Jean

---

<sup>15</sup> Crainz (2009:75-76).

<sup>16</sup> È vasta la letteratura critica e biografica su questo grande autore italiano. Di seguito un elenco: Renzi (1957), Cantù (1957), Di Carlo, Fratini (19962), Cecchi D'Amico (1963), Bianchi (1965), Sperenzi (1969), Roncoroni (1969), Micciché (1971), Ferrara (1973), Treves (1975), Costantini (1976), Visconti,

Renoir di cui diventa amico e di cui è assistente alla regia per *La scampagnata* (1936). Renoir e il suo entourage lo instradano al marxismo, visione ideologica del mondo antitetica alle sue origini sociali ma che abbraccia con convinzione, e gli consigliano di leggere *Il postino suona sempre due volte* di J. Cain che, una volta rientrato in Italia nel 1940, traspone per lo schermo in *Ossessione* (1943). Il film, girato nella bassa padana, in ambienti naturali e reali, presenta, forse per la prima volta nel cinema sonoro italiano, la figura di una donna non angelica, ma anzi uxoricida, e quella di un vagabondo, chiaramente non in linea con l'ideologia fascista dominante, attirandosi le ire del figlio di Mussolini e venendo violentemente bandito dagli schermi. Nonostante ciò, Visconti riesce a rimanere nell'ambiente legato al cinema e, avendo libero accesso a Cinecittà, aiuta i partigiani procurando loro parrucche, baffi finti e altri elementi utili al camuffamento. Entra anche attivamente nel movimento di liberazione, ma viene quasi subito arrestato da elementi della banda Koch, un famigerato raggruppamento armato fascista che terrorizzava l'Italia del tempo. Liberato in modo alquanto misterioso (sembra per intercessione dello stesso Koch, poco prima di essere arrestato e fucilato), partecipa alla realizzazione del documentario collettivo *Giorni di Gloria* (1945) e nel 1948 riesce a farsi produrre (da organizzazioni sociali di sinistra e cattoliche) *La Terra trema*, forse la più alta espressione del cinema neorealistico. Nelle intenzioni di Visconti, il film doveva essere una sorta di documentario facente parte di una trilogia siciliana del lavoro: i pescatori di un villaggio in provincia di Catania, i lavoratori delle zolfare in provincia di Caltanissetta e i contadini di un paesino dell'interno in lotta per

---

Battistini, Cavalleri (1976), Cavallaro (1977), Ungari (1977), D'Amico de Carvaiho (1977), Aristarco (1978), D'Amico de Carvaiho (1978), Ungari (1978), D'Amico de Carvaiho (1979), Servadio (1980), Mancini, Sciacca (1980), Baldelli (1982), De Giusti (1985), Aristarco (1986), Cecchi D'Amico (1986), Schifano (1989), Micciché (1990), Visconti (1993), Renzi (1994), Mannino (1994), Bencivenni (1994), Micciché (1996), Gastel Chiarelli (1997), Bruni, Pravatelli (1997), Pravadelli (2000), Liandrat Guigues (2002), Micciché (2002), D'Amico de Carvalho (2002), Montesi, De Franceschi (2002), Tramontana (2003), Rondolino (2003).

l'occupazione delle terre. Per le difficoltà economiche del momento, tuttavia, il produttore Salvo D'Angelo limitò la realizzazione della trilogia al solo episodio del mare che, peraltro, aveva assunto le dimensioni di un consistente lungometraggio. Il film racconta dei tentativi di un giovane pescatore di liberare se e i suoi familiari dallo sfruttamento dei grossisti del pesce. Antonio Valastro, dopo aver venduto tutto ciò che possiede, ipotecando anche la casa, si mette in proprio creando una piccola azienda di pesce salato. La sua barca fa però naufragio, al largo del golfo. Travolta dalla miseria e dalla rapacità feroce dei grossisti, la famiglia si sgretola e Antonio pare vinto dai prepotenti sfruttatori. Dopo un primo momento di scoraggiamento, il giovane riprende a lavorare continuando a nutrire l'idea di una futura possibile liberazione, non solo per lui ma anche per gli altri pescatori, suoi compagni di fatica e di miseria. Già dai tempi di *Ossessione* Visconti è attratto dalla questione meridionale. In un articolo dell'ottobre 1960, l'artista scrive: "La sola letteratura narrativa alla quale, nel quadro del romanzo italiano, sentivo di potermi riaccostare, dopo le letture giovanili, nel momento in cui col primo film affrontavo, sia pure entro i limiti imposti dal fascismo, un tema contemporaneo alla vita italiana, era quella di *Mastro Don Gesualdo* e de *I Malavoglia*. Devo dire che fino da allora maturai il progetto di fare un film da questo romanzo. Poi venne la guerra, con la guerra la Resistenza e con la Resistenza la scoperta, per un intellettuale della mia formazione, di tutti i problemi italiani come problemi di struttura sociale oltre che di orientamento culturale, spirituale e morale" (*Vie Nuove* in un suo articolo del 22 ottobre 1960). Il film, profondamente verghiano, si addentra nei drammi psicologici della rappresentazione del "fallimento", dei "vinti", senza però perdere di vista il conflitto economico che è fonte dello svolgimento drammatico. La passione umana e sentimentale dei singoli individui protagonisti della vicenda è filtrata impietosamente nella problematica sociale e nella storia, come Verga viene filtrato

nella lettura di Gramsci. Le affermazioni di Visconti circa l'estemporaneità nell'invenzione dei dialoghi appare poco credibile, se si confrontano i dialoghi del film con quelli de *I Malavoglia* di Verga (le parole del libro "Compare Rocco ha il cuore contento" diventano nel film "Janu ci avi u cori contentu"; ancora "Non ce l'avete il cuore contento voi?" diventa "E bui nun ci l'avite u cori cuntentu, Nicola?" e così via). Risulta invece credibile che l'autore non abbia utilizzato una sceneggiatura rigida, ma abbia rimanipolato continuamente una bozza di sceneggiatura, con l'aiuto "dialettale" degli interpreti e facendo nascere momento per momento le scenografie e le tensioni drammatiche dall'osservazione diretta dei luoghi in cui le vicende si svolgevano.

Quello che differenzia il romanzo dell'autore siciliano dal film di Visconti è, di fatto, la diversa visione della vita: in Verga prevale, infatti, l'atteggiamento pietistico nei confronti dei suoi personaggi, che restano solo dei "vinti"; in Visconti, spirito attivo e antifascista forte dell'esperienza resistenziale e della lettura gramsciana prevale la collera per l'ingiustizia che non genera un fatale destino, bensì uno spirito di rivolta per raggiungere libertà e indipendenza. La conclusione de *La terra trema* rappresenta, infatti, l'impossibilità di un riscatto individuale e la necessità della solidarietà di classe. Lo spirito storico di Visconti, di fatto, rifiuta quindi l'idea verghiana del "destino" rifacendosi alla cultura gramsciana e alle esperienze resistenziali. Il film si apre con una lunga didascalia che vuole risolvere i problemi d'interpretazione ideologica dei fatti narrati: "I fatti rappresentati in questo film accadono in Italia e precisamente in Sicilia, nel paese di Acitrezza. La storia che il film racconta è la stessa che nel mondo si rinnova da anni in tutti quei paesi dove uomini sfruttano altri uomini. Le case, le strade, le barche, il mare, sono quelli di Acitrezza. Tutti gli attori del film sono stati scelti fra gli abitanti del paese: pescatori, ragazze, braccianti, muratori, grossisti di pesce. Essi non conoscono lingua diversa dal siciliano per esprimere ribellioni, dolori, speranze. La

lingua italiana non è in Sicilia la lingua dei poveri". Le maggiori critiche alla pellicola hanno riguardato il linguaggio filmico utilizzato che, soprattutto nei momenti più drammatici, può apparire incomprensibile a molti. Per quanto, infatti, l'autore si rifaccia ai temi neorealistici (non bisogna dimenticare che la parola "neorealismo" fu usata per la prima volta proprio per un film di Visconti, *Ossessione*), Visconti mutua le vicende che racconta da un romanzo ottocentesco e le narra con un tono alquanto aristocratico. Tuttavia non vi è formalismo né calligrafismo nella ricerca dell'inquadratura. Anzi, al contrario, ogni spostamento di macchina, ogni carrellata, ogni dissolvenza, ogni taglio di montaggio ha una sua precisa funzionalità e motivazione nell'intelligente costruzione del racconto del film. Per l'autore non esiste un personaggio che si muova in un anonimo luogo che faccia soltanto da sfondo, al contrario ognuno è immerso nell'ambiente in cui vive. Prima è presentato l'ambiente e poi, quasi conseguentemente, è mostrato che in quell'ambiente si muore. D'altra parte non può negarsi assolutamente l'importanza che, per il dramma tutto, assumono i luoghi: il villaggio, la casa e soprattutto il mare. È il mare in bufera a far naufragare la barca; la casa con i suoi oggetti a permettere ad Antonio, ipotecandola, di montare l'azienda di pesce salato; e il villaggio, con i suoi silenzi di comprensione, coi suoi sguardi pietistici, con la sua muta solidarietà di classe a ridare fiducia al protagonista. Visconti, con la medesima attenzione che punta sui personaggi e sulle loro reazioni, guarda all'ambiente storicizzando attraverso questo la sicilianità. Si pensi alle inquadrature lunghe e ai montaggi lenti delle scene di mare, allorquando i pescatori sulle barche, la largo del golfo, si scambiano richiami da lontano, da una barca all'altra: l'autore ce le mostra piccolissime sperdute nell'enorme e minacciosa acqua del mare ed è questa ad assumere la funzione di protagonista. Tutto ciò quasi ad indicare l'atavità e l'ancestralità di quei gesti, di quei segni, di quelle parole, sempre uguali nei giorni, negli anni, nei secoli. Il

ritmo diventa poi invece incisivo e veloce, con tagli di montaggio serrati e convulsi, quando si arriva alla rivolta dei pescatori, e a tagli rapidi e senza indugi quando la gente si unisce in casa di Antonio per parlare di un nuovo lavoro non più sfruttato da nessuno. La stessa immagine, criticatissima, della donna ritta sugli scogli, lo sguardo fisso sul mare in tempesta, coperta da neri scialli agitati dal vento, in attesa del rientro di Antonio sembra ripresa quasi per scoprire lo stato d'animo del personaggio. Tutto lascia pensare che Visconti utilizzi il linguaggio come elemento rivelatore di tempi che sarebbe stato difficile introdurre. Lo stato corale della struttura, infine, è dato dalle diverse storie che s'intrecciano alla vicenda di Antonio e che la completano, convergendo nell'unica visione poetica.

Fu tuttavia un grave insuccesso commerciale (forse perché inizialmente distribuito senza sottotitoli), che fece cadere l'ipotesi dei successivi film che, partendo dal pessimismo de *La terra trema* e dalla acquisizione finale di una coscienza di classe, avrebbero dovuto costituire una dimostrazione della vittoria finale della lotta operaia. Dopo *Bellissima* (1951) – storia di una madre (la splendida Anna Magnani) la quale scopre a spese sue e della figlioletta la vacuità del mondo del cinema – che risente ancora di riflessi neorealisti ma che, nella meticolosa precisione della composizione dell'immagine e nella messa in scena, esplicita ancor più che i precedenti le marche di una precisa autorialità personale, Visconti si distacca dal neorealismo e, in polemica con la formulazione zavattiniana di un cinema senza grandi picchi drammatici e legato pedissequamente alla quotidianità, nel 1954 realizza *Senso*, suo primo film a colori, tratto da una novella di Boito che, fin dalla prima sequenza ambientata al teatro La Fenice di Venezia durante la rappresentazione del *Trovatore*, scopre le proprie carte sulla predilezione dell'autore per le forti storie melodrammatiche.

È uno dei più bei film italiani. Racconta la storia di una contessa veneziana sposata che s'innamora di un ufficiale austriaco (sono impersonati rispettivamente da Alida Valli e Farley Granger). Si ritrovano durante la campagna italiana contro l'Austria dell'estate del 1866. La contessa riesce, corrompendo i responsabili, a farlo riformare, ma lui l'abbandona. Lei indignata lo denuncia come disertore e lo fa fucilare. Il film, a differenza di altri che vedevano la storia come sfondo, affonda le sue radici in essa, facendola riflettere anche attraverso i suoi personaggi senza tuttavia limitarli: la contessa, avvilita dalla passione e dal suo stesso carattere melodrammatico, e l'ufficiale austriaco, cinico, spietato e ignobile, continuano a vivere la loro vita privata tormentati dalle proprie passioni. Centro del film doveva essere la battaglia di Custoza e la dolorosa sconfitta italiana, con la scena in cui il cugino Ussoni (Massimo Girotti) della contessa Livia Serpieri chiedeva invano ai superiori di potere utilizzare le forze popolari (queste scene furono purtroppo tagliate dalla censura - da notare sempre come le forbici del censore danneggino le opere nelle loro parti più direttamente ideologiche - e lo squilibrio pesa irrimediabilmente sul film). Le scene di Custoza ci sono date senza alcun commento, realizzando "il sogno più voluttuosamente accarezzato da ogni storico antifilosofico che si rispetti: rivivere il passato Ut sic così com'esso si dovette effettivamente svolgere"<sup>17</sup>. E ciò senza divagare dal dramma centrale, ma anzi confrontandone e giustificandone l'esito e le premesse, in quanto, come già detto, la storia è rivissuta soprattutto filtrata attraverso il carattere e la psicologia dei personaggi, i loro dialoghi, i luoghi in cui vivono. Non a caso Sadoul scrive:

"Gli ambienti naturali dell'Italia del nord partecipano continuamente a quest'alto melodramma: le vecchie Calli di Venezia che la contessa percorre furtiva per recarsi dall'amante; lo splendido castello che ospita i loro amori e in cui i personaggi degli affreschi sembrano contemplarli; i

---

<sup>17</sup> Franchini (1954).

bastioni in mattoni di Verona davanti ai quali il tenente è condotto a passo di marcia per esservi immediatamente fucilato"<sup>18</sup>

O sentiamo Ussoni dire: "La guerra. Decine di migliaia di uomini decisi a uccidersi gli uni con gli altri"; o, proprio all'inizio del film, quando alla Fenice di Venezia la rappresentazione dell'opera di Verdi da origine alla manifestazione degli Italiani contro gli Austriaci. Visconti smitizza il Risorgimento italiano, presentandoci una battaglia di Custoza che tutti hanno lodato per antiretorica con un'interpretazione di precisa derivazione marxiana, mettendo i personaggi a nudo da quell'alone romantico che li aveva sempre circondati. Visconti non intende solo raccontare una storia di forti passioni, bensì utilizza le vite private dei personaggi per demistificare la storia, denunciando come la lotta irredentista sia stata, in definitiva, una lotta di classe: quella della borghesia italiana contro l'aristocrazia austro-ungarica. Cimentarsi nel romanzo storico d'impostazione decisamente realistica rappresenta per Visconti, tra l'altro, il suo modo di sviluppare la ricerca culturale e artistica per il superamento del neorealismo, come scrisse Aristarco<sup>19</sup>.

Nel mentre Visconti opera anche nella regia del melodramma rinnovando il concetto stesso di messa in scena e dando dignità alla regia, sin lì considerata di secondo piano, con la rappresentazione di alcuni celebri spettacoli, tra cui una memorabile *Traviata* con Maria Callas. Simile, in un certo senso, ai film di Fellini per quella strana apoliticità che traspare dall'opera, e il nuovo film di Visconti del 1957, *Le notti bianche*, ispirato liberamente all'omonimo racconto di Dostoevskij. Il film è definito dal suo stesso autore come una proposta di "neoromanticismo", tuttavia appare come un risultato intermedio della crisi ideologica che in quegli anni aveva preso tutti

---

<sup>18</sup> Sadoul (1968: 94).

<sup>19</sup> Aristarco (1978: 11-20).

gli intellettuali. Il film successivo, nel 1960, sarà *Rocco e i suoi fratelli*, epica dell'emigrazione interna sul quale ci soffermeremo più avanti (v. Capitolo 4).

Il successo commerciale di questo film convince la casa di produzione Titanus a rischiare enormi capitali per *Il Gattopardo* (1963). Realizzato dopo l'episodio *Il lavoro di Boccaccio '70* (1962) e tratto dall'omonimo capolavoro di Tomasi di Lampedusa, il film è un affresco patinato che, prendendo lo spunto dalla conquista garibaldina della Sicilia, e sempre utilizzando strumentalmente le vite dei personaggi della storia, illustra i termini dell'alleanza dell'aristocrazia con la borghesia e le radici del nascente trasformismo della politica italiana. Scrive Brunetta:

Rovesciando l'ideologia neorealista e il precedente tipo di sguardo, Visconti torna in Sicilia e penetra nel palazzo del principe Salina di Palermo per mostrare grandezza e decadenza di una civiltà al crepuscolo. Non una civiltà contadina, ma un intero mondo nobiliare colto nella fase di trapasso, tra splendore solare e inizio della dissoluzione. Grazie alla figura del principe e al mondo che rappresenta, Visconti celebra un patrimonio di sapere e memoria che la sua classe gli ha trasmesso<sup>20</sup>.

Ciò che più interessa al regista è il trapasso: di un mondo che si dissolve ma anche dell'uomo di fronte alla morte. È determinante nell'esprimere questo passaggio, il ballo finale, cui Luchino Visconti assegna un ruolo quasi fondamentale, ben più importante di quanto non fosse nel romanzo, sia per la durata (da solo occupa circa un terzo del film), sia per la collocazione (ponendolo come evento conclusivo, mentre il romanzo si spingeva ben oltre il 1862, sino a comprendere la morte del principe nel 1883 e oltre). In queste scene l'atmosfera parla di morte. Sia la morte fisica, evidenziata dall'indugiare del principe dinanzi al dipinto *La morte* del giusto di Greuzet, sia quella della classe sociale, del mondo di "leoni e giaguari", sostituiti da "sciacalli e iene". Sul

---

<sup>20</sup> Brunetta (2008: 261).

piano del linguaggio narrativo Visconti si rifà alla pittura dei macchiaioli e agli impressionisti, con una visione quasi maniacale del più piccolo particolare. La realizzazione di questo film causò quasi il fallimento della casa di produzione Titanus che, per anni, si occupò poi solo di distribuzione cinematografica.

Nel 1965 realizza *Vaghe stelle dell'Orsa*, in cui enfatizza la propria ricerca dell'eleganza e dell'estetica impeccabile. Il tema affrontato è così raggiante, quello dell'incesto. Ma a Visconti interessa più l'uso della luce come fattore compositivo. Il film, alla fine, non è appassionato. Lo stesso discorso vale per i film successivi, *Lo straniero* (1967), *La caduta degli dei* (1969), *Morte a Venezia* (1971), *Ludwig* (1972), *L'innocente* (1976) e *Gruppo di famiglia in un interno* (1974). In questi lavori il regista sembra voglia raggiungere un proprio ideale di perfezione stilistica, guardando con distacco alla nuova generazione di registi, e proponendo, sotto il segno di Mann e Proust, ma anche con imprevisti punti di riferimento come Camus e D'Annunzio, alcuni dei suoi temi ricorrenti. L'apertura visiva di *Morte a Venezia* si pone come una sintesi di tutti i temi dell'opera: il punto di vista è quello del protagonista, Gustav Ashenbach, che arriva in nave nel bacino di San Marco e osserva lentamente le cupole delle basiliche per poi fissare lo sguardo sui gondolieri che trasportano un feretro e sembrano fondersi nella loro processione con l'acqua. In questa maniera il regista immette lo spettatore al centro del filo conduttore del film, quello della morte: la foschia, la nebbia, la malattia, l'imbarcazione della sanità, la vecchiaia, la solitudine, il nero dell'acqua, il nero della gondola e del feretro, sono elementi che connotano lo stesso senso, dalla prima soggettiva.

Visconti aveva pensato di girare una tetralogia tedesca che avrebbe dovuto concludersi con *La montagna incantata* di Mann: la morte gli impedì di portare a termine il progetto. Questi lavori degli ultimi anni sembrano però produrre qualcosa di

raggelato, come se gli sforzi volti ad ottenere risultati di grande perfezione stilistica corrano il rischio costante di rivelarsi come finis e stessi in un gioco culturale autoreferenziale, una esibizione di gran classe di pura esecuzione formale.

*Gruppo di famiglia in un interno* (1974) è il film del suo nuovo esordio, dopo avere avuto una trombosi che lo tiene fuori dal set. Qui si muove alla ricerca delle proprie origini culturali che ormai sente lontane. È la storia di un vecchio intellettuale che rimane legato alla vita, nonostante il presente non gli appartenga più. In questa pellicola Visconti si sforza di avvicinarsi criticamente ai fenomeni sociali contemporanei: emblematico il confronto che instaura fra l'anziano protagonista e un giovane movimentista del '68, per scoprire che in fondo quest'ultimo non è che un'immagine riflessa del primo. È l'unico film in cui il regista si interroga sul presente. Le ultime parole che fa dire al professore sono: "Voi mi avete risvegliato bruscamente da un sonno che era profondamente insensibile e sordo come la morte". Forse è questo il testamento lasciato da Visconti agli uomini di cultura dai quali si era estraniato:

“Un piccolo sincero gesto di umiltà, un lucido atto di coscienza di non aver fatto per tempo quello che si poteva fare con un altro atteggiamento nei confronti del mondo. È questo uno dei gesti autocritici più alti che un protagonista della cultura del dopoguerra abbia saputo fare offrendo retroattivamente ulteriori chiavi di lettura e interpretazione della sua opera, ma anche di altri rappresentanti della sua generazione”<sup>21</sup>.

Sono le ultime sue riflessioni: morirà due anni più tardi durante il doppiaggio de *L'innocente* (1976) tratto dal romanzo di D'Annunzio.

---

<sup>21</sup> Brunetta (2008: 263).



## **2. Quadro teorico: definizione del campo della ricerca.**

### **2.1 Definizione di linguaggio cinematografico**

Preliminarmente, considerata la natura complessa e originale del testo che verremo analizzando, riteniamo utile sgombrare il campo da possibili equivoci terminologici, procedendo a una progressiva definizione del campo del nostro studio e operando una focalizzazione via via maggiore sui termini utilizzati e sulla tipologia di testo che andiamo ad analizzare.

Oggetto della nostra ricerca è il linguaggio parlato in un film, *Rocco e i suoi fratelli*, vale a dire l'insieme delle espressioni verbali scambiate nel corso della rappresentazione cinematografica. Pertanto in questa sede, con linguaggio cinematografico non si intenderà il sistema di segni, appartenenti a codici diversi, iconico e verbale, che costituisce la struttura complessiva del film, bensì solo e soltanto il linguaggio verbale, ovvero l'insieme dei dialoghi e dei monologhi presenti per l'intera durata del film. A tutti gli effetti si tratta quindi di un testo parlato, soprattutto se consideriamo il canale di trasmissione fonico acustico attraverso il quale si produce e si recepisce questo tipo di comunicazione. Tuttavia, se l'insieme dei dialoghi di un film li consideriamo attraverso i criteri della pragmatolinguistica, la quale secondo le parole di Alberto Sobrero:

studia gli usi comunicativi reali, cioè le modalità concrete con le quali si realizza la comunicazione. In particolare studia: a) le strategie che sono messe in atto sia da parte di chi parla che da parte di chi ascolta, per

consentire la riuscita di ogni atto linguistico; b) le relazioni tra lingua e contesto, codificate nella struttura linguistica<sup>22</sup>

ci rendiamo conto di avere a che fare con una tipologia di testo parlato molto particolare. Il dialogo cinematografico, la parola recitata dagli attori, il linguaggio dei film, se consideriamo il parlare nei suoi aspetti situazionali e come forma di agire con le parole, sfuggono alla categoria di «parlato».

Detto ciò infatti, non potremmo inserirlo nella celebre categoria del «parlato-parlato» coniata da Nencioni<sup>23</sup>, in quanto i dialoghi cinematografici mancano dei requisiti propri di questa categoria: spontaneità e non programmazione. Ci tornerà utile passare in rassegna di seguito le due tabelle in basso che riportano le caratteristiche di parlato e scritto prototipici<sup>24</sup> per comprendere che il linguaggio cinematografico si trova nel *continuum* compreso da queste due polarità:

<b>Parlato Prototipico</b>	<b>Scritto Prototipico</b>
- elaborazione in tempo reale	- pianificazione del testo
- compresenza di parlante e interlocutore	- distanza fra scrivente e lettore
- ancoramento al contesto di produzione e di Ricezione	- autonomia dal contesto di produzione e ricezione
- evanescenza dell'enunciato	- permanenza del testo
- irreversibilità della formulazione	- possibilità di correzione
- impossibilità dell'ascoltatore di tornare indietro	- possibilità del lettore di muoversi avanti e

<sup>22</sup>Sobrero (1993:403).

<sup>23</sup>Nencioni (1976).

<sup>24</sup> Bernardelli e Pellerey (1999: 53-62).

- ordine e tempo di ascolto obbligati	indietro sul testo
- impossibilità di verifica	- tempi liberi di fruizione
	- controllo delle affermazioni

Pertanto, nell’ambito della tipologia dei testi, per i dialoghi cinematografici, che si originano da una fonte scritta e che vengono imparati a memoria dagli attori ai fini della loro recitazione, sembra ben adattarsi la definizione di parlato, usata da Lavinio, ovvero quella di «scritto per essere recitato come se non fosse scritto»<sup>25</sup>, categoria che può essere considerata corrispondente al «parlato-recitando» o «parlato scritto» per la recitazione di cui parla Nencioni<sup>26</sup>.

Di questa posizione intermedia, o sarebbe meglio dire nel *continuum* tra il prototipo della lingua parlata e quello della lingua scritta, dà testimonianza la seguente tabella rielaborata sulla base di quanto presente negli studi di Sabatini<sup>27</sup> relativi al parlato trasmesso, di cui il linguaggio cinematografico fa parte:

- |   |
|---|
| <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Mancata condivisione del contesto da parte di mittenti e riceventi</li> <li>2. Unidirezionalità dell’atto comunicativo</li> <li>3. Molteplicità dei mittenti</li> <li>4. Eterogeneità dei riceventi</li> <li>5. Distanza tra il momento di preparazione del testo, il momento della sua esecuzione e della sua ricezione</li> <li>6. Simulazione del parlato spontaneo</li> </ol> |
|---|

<sup>25</sup> Lavinio (1986: 19). La studiosa include i testi della scrittura drammaturgica, i copioni cinematografici, gli sceneggiati televisivi nella categoria di “scritto per essere recitato come se non fosse scritto”.

<sup>26</sup>Nencioni (1976:126-179).

<sup>27</sup> Sabatini (1982) e (1997).

7. Presenza di un apparato tecnico-economico per la preparazione e la trasmissione del messaggio

Di notevole importanza, ai fini di un corretto inquadramento del testo che andremo a sezionare, è il riferimento ai ruoli del mittente e del destinatario nello specifico contesto comunicativo in cui si inserisce il messaggio cinematografico. Sotto questo profilo il linguaggio filmico sembra organizzarsi in un doppio sistema articolatorio. Il primo infatti, che potremmo definire quello più superficiale, prevede un sistema di mittenti e riceventi costituito dai personaggi del film, incarnati dagli attori, in un contesto rappresentato dall'ambientazione delle scene e con tutte le caratteristiche apparenti del parlato spontaneo (compresenza di interlocutori, codice cinesico-prosemico, feedback tra interlocutori ecc.). Incontriamo poi un secondo e più articolato, oltre che nascosto, sistema di riceventi e mittenti, costituito dagli sceneggiatori e dal regista in qualità di mittenti e dal pubblico in quanto ricevente. In questo secondo livello non sussiste alcuna delle condizioni che presiedono alle situazioni di parlato spontaneo, al contrario troviamo caratteristiche tipiche di una comunicazione linguistica scritta (fruizione del testo differita rispetto alla sua esecuzione, distanza spaziale tra mittente e ricevente, nessuna possibilità di feedback, comunicazione a senso unico ecc.).



Il testo filmico è un tipico esempio di transcodificazione, poiché nasce come scritto (nelle forme del soggetto prima, del trattamento e per ultima della sceneggiatura), diventando poi parlato, per essere successivamente - nei casi di postsincronizzazione, com'è noto i più frequenti in Italia - di nuovo trascritto e recitato infine dai doppiatori.

Insomma, il testo cinematografico vive di una così intima tensione tra spinta realistica e direzione antirealistica, tale da offrire, a chi si appresta a iniziare una ricerca sul suo linguaggio, sia interrogativi metodologici sia spunti di analisi e obiettivi di ricerca. Uno degli obiettivi di questo lavoro è infatti sia verificare quanto realistico è il linguaggio di un film che si presenta come l'opera realistica del marxista Visconti<sup>28</sup> sia quanto la frequenza di alcuni fenomeni riscontrati in esso si discosti da ciò che è stato registrato in alcuni preziosissimi studi sul parlato spontaneo<sup>29</sup>. Il rapporto tra dialoghi cinematografici e dialoghi spontanei pone altresì non pochi problemi di metodo, non solo in considerazione dei criteri da utilizzare per l'analisi della sintassi del parlato ma anche per la selezione dei fenomeni linguistici da tenere in conto in sede di analisi.

Per concludere, riporterò di seguito una tabella<sup>30</sup>, che spiegherà in forma schematica le principali differenze tra scritto, parlato e parlato cinematografico:

<b>Differenze tra comunicazione scritta, parlata e parlata cinematografica</b>			
<b>Tratti linguistici</b>	<b>Scritto</b>	<b>Orale</b>	<b>Cinematografico</b>
Uniformità delle unità linguistiche (turni, frasi,	-	-	+

<sup>28</sup> Sul tema del realismo di *Rocco e i suoi fratelli* in una chiave di lettura di stampo marxista, rimando all'introduzione di Guido Aristarco in Visconti (1978: 9-40).

<sup>29</sup> Voghera (1992), Bazzanella (1994).

<sup>30</sup> Rossi (2006:29).

enunciati)			
Tendenza alla monologicità	+	-	+/-
Estensione delle unità (turni, frasi, enunciati)	+	-	+/-
Sovrapposizioni e altri “incidenti” dialogici	-	+	-
Pianificazione, coerenza e coesione	+	-	+
Ricorso ad elementi para ed extra linguistici	-	+	+
Complessità morfo sintattica	+	-	+/-
Densità lessicale	+	-	+/-
Presenza del dialetto	-	+	+/-
Polarizzazione in base al genere	+	+	-

Vedremo nel corso dell’esposizione quanto i dialoghi di *Rocco e i suoi fratelli* si avvicinino, in quanto a caratteristiche di linguaggio, al quadro d’insieme riassunto in questa tabella, che riporta quanto emerso dal confronto di film diversi analizzati da Rossi<sup>31</sup>.

## 2.2 Gli studi nell’ambito

Solo negli ultimi venti anni è maturato un interesse cospicuo verso gli studi dedicati all’italiano parlato, con una conseguente, seppure ancora limitata, produzione di testi che raccolgono e analizzano specifici *corpora* di italiano parlato<sup>32</sup>. A questo campo di studi, già di suo ancora agli albori potremmo dire, appartiene quello del parlato filmico che per varie ragioni ha pagato dazio, fino agli ultimi anni, a un certo

<sup>31</sup> Rossi (1999).

<sup>32</sup> Voghera (1992), Bazzanella (1994).

pregiudizio degli studiosi nonché alla oggettiva particolarità del suo ambito, di cui si è parlato nel paragrafo precedente. Come scriveva nel 1970 Brunetta, in uno dei primi lavori dedicati al linguaggio cinematografico di taglio prettamente linguistico:

Il cinema ha interessato gli studiosi di semiologia e gli strutturalisti, ma è sempre rimasto un po' estraneo all'interesse dei linguisti<sup>33</sup>.

Si trattava di pregiudizi legati allo scarso valore assegnato alla componente verbale dei film, alla predilezione per le grandi opere cinematografiche di valore artistico con nocimento dei lavori cosiddetti minori, escludendo di conseguenza tutto un filone dialettale di estremo interesse linguistico, infine della difficoltà di reperire pellicole andate perdute o di difficile consultazione<sup>34</sup>, oltre al privilegio assegnato dai critici cinematografici, in un' arte notoriamente composta di vari e differenti codici semiologici, all'analisi di altri codici che non fossero quello linguistico. Il primo ad interessarsi della lingua nel cinema fu Alberto Menarini che nel 1955 pubblicò a Torino *Il cinema nella lingua e la lingua nel cinema* . Con questo lavoro egli intendeva verificare, in chiave di difesa puristica della lingua, quali fossero gli effetti prodotti sull'italiano dai titoli, dai personaggi, dagli interpreti del cinema. La situazione era assai diversa da oggi: lo studioso mostrava come, nel caso di film stranieri, il titolo originale venisse tradotto quando possibile, ma, ove insorgessero difficoltà, si provvedesse a ribattezzare liberamente l'opera. Così avvenne nel caso di *Gentlemen's Agreement*, diventato *Barriera invisibile* (1948)<sup>35</sup>, o *You Can't Take It with You*, trasformato in *L'eterna illusione* (1938)<sup>36</sup>. Il libro di Menarini, fra l'altro, si occupava di un'operazione importantissima, nella quale gli italiani sono maestri: il doppiaggio (era

---

<sup>33</sup> Brunetta (1970: 37).

<sup>34</sup> Raffaelli (1992: 45-46).

<sup>35</sup> *Barriera Invisibile* (1948), diretto da Elia Kazan con Gregory Peck Dorothy McGuire e John Garfield.

<sup>36</sup> *L'eterna Illusione* (1938) di Frank Capra con Jean Arthur, Lionel Barrymore e James Stewart.

lavoro da svolgere obbligatoriamente in Italia e non all'estero, secondo una legge protezionista del 1933). Per questa via, negli anni '40 entravano ancora nei dialoghi parole letterarie o toscanissime, strane per quasi tutti gli ascoltatori, come *spèngere* per "spegnere", o *pittime* per "noiose", usato in *Calcutta* (1947)<sup>37</sup>. Di particolare interesse può essere qui segnalare, tra i primi studiosi che si interessarono dell'analisi linguistica dei film, la personalità dell'eminente glottologo Carlo Battisti che nel 1955 trasse da una fortunata interpretazione cinematografica l'interesse per studiare negli anni seguenti alcuni aspetti del linguaggio cinematografico, gettando le basi per la moderna analisi linguistica dei film<sup>38</sup>. Tra i non molti studiosi che si sono posti sulla scia degli studi di Menarini e Battisti, dobbiamo segnalare colui il quale è oggi considerato il massimo esperto nel campo, cioè Sergio Raffaelli, professore dell'Università di Roma Tor Vergata, noto anche per i suoi lavori sull'italiano nel periodo fascista. Raffaelli ha dato un primo contributo di ampio respiro nel 1978, con *Cinema film regia* nel quale seguiva la storia delle tre parole del titolo, illustrando anche la ricca terminologia a esse connessa. Lo stesso Raffaelli, nel 1992, in un altro volume, intitolato *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano*, si è occupato della componente verbale dei dialoghi, in particolare di un tema mai affrontato prima: la presenza del dialetto. Questo infatti ebbe vita dura sotto il regime fascista, combattuto durante il ventennio e addirittura eliminato dalle scene, salvo qualche sporadica concessione.

La grande stagione del dialetto nel cinema cominciò più tardi, con il neorealismo, quando sarà esibito con dignità, non certo a fini comici o di derisione, in *Roma città aperta*, dove il romanesco dei popolani si contrappone al tedesco dei militari

---

<sup>37</sup> *Calcutta* (1947), diretto da John Farrow con Alan Ladd e Gail Russell.

<sup>38</sup> Battisti (1952) e (1955). All'inizio degli anni Cinquanta capitò al B. una singolare avventura cinematografica, quando - conosciuto casualmente dal regista De Sica, all'ingresso del ministero della Pubblica Istruzione ove si era recato per una libera docenza - fu prescelto quale protagonista del film *Umberto D.* (1951), su un soggetto di C. Zavattini: la sua interpretazione della patetica figura di un pensionato statale, molto misurata ed umana, fu lodata dalla critica.

occupanti. Ricorderò ancora che a Sergio Raffaelli dobbiamo un altro libro, *Il cinema nella lingua di Pirandello* (1993). Il drammaturgo siciliano utilizzò largamente il lessico cinematografico nel romanzo *Si gira...*, che ebbe poi un'edizione riveduta con il titolo modificato in *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. Di recente incontriamo Fabio Rossi, giovane ricercatore formatosi nella scuola di Luca Serianni, segnalatosi già come uno dei più preparati specialisti nella materia. Rossi ha già al suo attivo, tra gli altri, due volumi importanti e originali: *Le parole dello schermo. Analisi linguistica del parlato di sei film dal 1848 al 1957* (1999) e *La lingua in gioco. Da Totò a lezione di retorica* (2002b). Il primo di questi saggi, su cui abbiamo avuto già modo di soffermarci, contiene schede dedicate ai film. Il secondo, invece, dedicato a Totò, risulta godibilissimo per qualunque lettore, perché ripercorre le invenzioni verbali del grande attore napoletano, descrivendo una sorta di «grammatica dell'irrisione» basata su voluti errori di comprensione, parodie, stravolgimenti fondati sulla somiglianza fonetica e sull'omonimia.

Ci sono anche le parole inventate, come «soffittizzatevi», «superfacchino», «infanteschicidio» per l'uccisione di una cameriera, «pietre appiane» per le pietre della via Appia, anche se il più celebre neologismo dell'attore resta «pinzillacchere»<sup>39</sup>, quest'ultimo ormai di uso quasi comune, inserito nei vocabolari e ormai presente in lessici come il *Gradit* di De Mauro e il *Treccani* di A. Duro.

---

<sup>39</sup> Il significato della parola è quello di bagattella, sciocchezza [incr. di pinz(are) e (p)illacchera] Devoto, Oli (2000: 1539).



### 3. Quadro teorico: il dialetto nel cinema italiano.

#### 3.1 Quale realismo, quale dialetto?

Nell'ambito dell'attuale ricerca ci sembra necessario verificare il livello di mimesi riscontrabile nel cinema, soprattutto per quanto riguarda la riproduzione del dialetto sugli schermi. Come già sottolineato nel paragrafo 1.1, quando si parla di mimesi o realismo nei dialoghi cinematografici non possiamo riferirci mai a un realismo totale, completo, ma sempre relativo, a causa delle condizioni artificiali del dialogo riprodotto sugli schermi e a una serie di condizionamenti che necessariamente producono delle differenze tra la realtà e la finzione cinematografica.

L'impressione di estremo realismo offerta dalla riproduzione attraverso la telecamera della realtà ispirò a Pasolini le famose parole con le quali definì il cinema la «lingua scritta della realtà»<sup>40</sup>. La scrittura della Realtà è il cinema per Pasolini: un cinema *sui generis*, in cui i poveri sono veri poveri, un facchino è un vero facchino «corpo e voce», i doppiatori non sono professionisti, la cinepresa è tenuta sulla spalla. La realtà stessa fornisce i materiali, viventi e non, l'intervento dell'artista, in questo modo, riguarda, più che altro, l'invenzione del progetto giusto e il montaggio discorsivo della pellicola. Queste note osservazioni pasoliniane sul cinema sembrano appartenere però più a una teoria rivolta al codice iconico o comunque di impianto semiologico che a una di tipo prettamente linguistico. Sotto l'aspetto del linguaggio dei dialoghi ci sembra saggio attenersi a un atteggiamento più prudente. Doppiaggio, esigenze commerciali, recettività del pubblico, infatti, rendono il parlato filmico differente

---

<sup>40</sup> Pasolini (1972).

rispetto al parlato reale<sup>41</sup>. Come ha scritto Maurizio Trifone, in un suo saggio dedicato agli aspetti linguistici della marginalità nella periferia romana<sup>42</sup> documentato attraverso la trascrizione dei dialoghi del film *Amore Tossico*:

Nonostante la quasi assoluta coincidenza tra situazione reale e situazione filmica, e per quanto accurata e fedele sia stata la riproduzione del parlato nel tentativo di ricreare un autentico «parlato-parlato», non si può escludere in tutti i casi una certa formalizzazione della lingua in sede di sceneggiatura e di regia. L'esigenza di rappresentatività, che è alla base di ogni film, condiziona inevitabilmente l'andamento dell'interazione comunicativa e può aver comportato l'accentuazione o l'attenuazione di alcuni caratteri: ad esempio l'aspetto ludico, che in un contesto drammatico come quello della tossicodipendenza ha necessariamente un ruolo secondario, può essere stato talvolta sottolineato per dare maggiore vivacità all'azione; viceversa la cripticità gergale, che nel linguaggio dei drogati raggiunge un tasso elevato, può essere stata lievemente mitigata al fine di agevolare la comprensione da parte del pubblico<sup>43</sup>.

Data questa generale infedeltà della rappresentazione cinematografica, o forse sarebbe meglio dire il suo relativo realismo, se focalizziamo la nostra attenzione al fenomeno linguistico del dialetto, non possiamo che constatare la pressoché totale assenza dell'uso del dialetto dagli schermi italiani. Considerato lo schema a quattro varietà di Trifone e Dardano<sup>44</sup> composto da italiano comune, italiano regionale, dialetto regionale e dialetto, riteniamo che la varietà più utilizzata dal cinema italiano per dare una impressione linguistica di realismo, ovvero quando la telecamera ha portato sul

---

<sup>41</sup>Cresti (1987: 64).

<sup>42</sup> Trifone (1993).

<sup>43</sup> Trifone (1993:16-17).

<sup>44</sup> Dardano e Trifone (1995: 46).

grande schermo la realtà locale, sia stato *l'italiano regionale*: quella varietà di italiano, fenomeno figlio dell'italianizzazione dei dialetti, che possiede delle particolarità regionali, avvertibili soprattutto nella pronuncia. In sostanza, la variabile diatopica nella cinematografia italiana è resa solo sul piano più superficiale della lingua, quello fonetico, attraverso le cadenze regionali di attori o doppiatori, mentre sul piano morfosintattico e ancor più lessicale non ci si è discostati mai, a parte talune eccezioni che vedremo in seguito, dall'italiano standard, a causa del problema legato alla comprensibilità del pubblico. Riteniamo siano interessanti e di estremo valore, per concludere questo paragrafo e al fine di delineare la vicenda italiana delle realizzazioni dialettali filmiche, le parole di Sergio Raffaelli:

È tuttavia spiccata la tendenza, a partire dal 1945 pressoché generalizzata, soprattutto nei prodotti comici o comunque popolarissimi, ad attenuare per esigenze di mercato le peculiarità dialettali ristrette, ricorrendo ora alla loro italianizzazione (già negli anni Trenta), ora alla stereotipizzazione (d'orientamento romanesco nel pieno degli anni Cinquanta), ora all'alterazione espressiva dagli anni Sessanta. [...]. Il problema della competenza, perseguito dall'avvento del sonoro con espedienti artificiosi (italianizzazione, elaborazione di stereotipi dialettali), sembra trovare soluzione più accettabile e linguisticamente costruttiva nell'adozione talora mimetica di varietà locali di italiano. Il parlato 'dialettale' di tanta produzione cinematografica corre sempre più vicino a quello della comunicazione usuale quotidiana, in qualche caso toccandosi e sovrapponendosi, felicemente<sup>45</sup>.

### **3.2 Per una tipologia e una periodizzazione del dialetto parlato al cinema**

Ci sembra utile adesso, sulla scorta di quanto detto, inquadrare brevemente la presenza del dialetto nel cinema italiano dal secondo dopoguerra fino al 1962, sia per

---

<sup>45</sup> Raffaelli (1992: 143-144).

portare degli esempi storici di quanto fin qui scritto, sia ai fini di una migliore collocazione di *Rocco e i suoi Fratelli* al termine della nostra analisi. In questa rapida periodizzazione ci fermeremo agli inizi degli anni Sessanta in quanto il film oggetto della presente ricerca è del 1960.

Dopo il 1945, e gli anni del fascismo caratterizzati da una dialettobia che aveva condotto alla sparizione delle parlate locali, la produzione dialettale sembra essere la più ricca sia dal punto di vista quantitativo sia da quello qualitativo, sebbene si possa notare una spiccata tendenza ad attenuare le peculiarità dialettali più strette. Con l'avvento del Neorealismo<sup>46</sup> il dialetto arriva ad assumere, per la prima volta nella storia del cinema italiano, una posizione non più subalterna alla lingua italiana, ma di parità assoluta. Come rimarca Rossi (Rossi 2006: 189-190), e a partire dal Neorealismo che il cinema smette i panni dell'insegnante di lingua (li cederà, a partire dai 1954, alla televisione, almeno fino agli anni Settanta-Ottanta), per assumere il ruolo di «specchio delle lingue». Ma sarà uno specchio via via sempre più semplificante a causa della stereotipizzazione. Il periodo dal 1945 a gli anni 200 può essere suddiviso, viste le diverse manifestazioni linguistiche dialettali che lo caratterizzano, in ulteriori tre sottocategorie. Utilizzando la periodizzazione di Raffaelli<sup>47</sup>, si può parlare di *dialettalità imitativa*, *dialettalità stereotipata* e infine di *dialettalità espressiva e*

---

<sup>46</sup> Per la definizione di Neorealismo di veda la voce *Neorealismo* in La Nuova Enciclopedia del Cinema Garzanti (2003:826): «Definito da A. Bazin «cinema di fatti», il n., al di là delle differenziazioni autoriali, mostra comunque tratti comuni e unificanti in un fondamentale messaggio di solidarietà umana nato dalla spirito antifascista e resistenziale, nell'attenzione specifica agli eventi contemporanei o appena trascorsi, nell'ambientazione popolare di tutte le storie che racconta, nella rinuncia ai grandi eroi epici e nella centralità data a personaggi quotidiani con i loro fatti e drammi comuni e anche minimi, nell'uso preferenziale di attori non professionisti e nel conseguente rifiuto di un italiano standard a favore della lingua «vera e reale» parlata dai personaggi e soprattutto, nell'uso di ambienti (sia esterni che interni) «reali» e non ricostruiti in studio».

<sup>47</sup> Raffaelli (1992).

*riflessa*. I film del Neorealismo<sup>48</sup> sono caratterizzati dalla rappresentazione di vicende autentiche ed attuali dell'Italia. A tale scelta tematica non poteva non corrispondere la scelta poetica di perseguire l'autenticità anche nella realizzazione verbale parlata di una situazione linguistica che si presentava composita, plurilingue e pluridialeale. Per il dialetto riprodotto nelle pellicole di questi anni, caratterizzate da un mimetismo quasi integrale, Raffaelli parla di *dialettalità imitativa*<sup>49</sup>.

In realtà, anche la dialettalità del Neorealismo è differentemente articolata al suo interno già nei suoi film epigoni. *Roma Città Aperta* (1945) di Roberto Rossellini, film capostipite della corrente, è il meno connotato in senso dialettale e dove presente il dialetto sembra rispondere a intenti più simbolici che realistici. Pur notando le coloriture romane di Anna Magnani («Ma va' a mori ammazzata/va'!»); «A voi che ve ne frega?».) e di qualche altra figura di contorno, Rossi<sup>50</sup> sottolinea che in realtà i dialoghi del film sono nel complesso molto formali e il lessico estremamente ricercato e spesso ridondante. Il critico<sup>51</sup> si dichiara d'accordo con Sergio Raffaelli nel sostenere che fenomeno caratteristico del pochi ma incomparabili classici del neorealismo non è la dialettalità, bensì l'adozione mimetica dell'intero repertorio di codici e di registri in uso. Come evidenziato anche da Raffaelli, l'alternarsi dell'italiano, del tedesco e del romanesco in *Roma città aperta* risponde a precise funzioni:

Il dialetto è il codice dell'affettività e l'italiano quello della consapevolezza<sup>52</sup>.

---

<sup>48</sup> Si citano, tra gli altri, *Roma, città aperta*, 1945, film inaugurale, e *Paisà*, 1946, di Roberto Rossellini; *Sciuscìà*, 1946, *Ladri di biciclette*, 1948, di Vittorio De Sica; *La terra trema*, 1948, di Luchino Visconti, e *Umberto D.*, 1952, di Vittorio De Sica.

<sup>49</sup> Raffaelli (1992: 103-115).

<sup>50</sup> Rossi (2006: 191).

<sup>51</sup> Rossi (2006: 192).

<sup>52</sup> Raffaelli (1992:107).

*Paisà* (1946) di Vittorio De Sica, invece, che ritrae sei episodi della Seconda guerra mondiale in Italia seguendo l'avanzata degli alleati anglo-americani dallo sbarco in Sicilia presenta al pubblico un profilo vario d'un'Italia linguistica per lo più dialettale. A proposito di questo film appaiono condivisibili le parole di Brunetta quando afferma :

Se consideriamo il discorso anche in termini di prospettiva e di misure di scala possiamo dire che, con il cinema del dopoguerra, i personaggi, oltre ad avere la possibilità, o almeno la speranza, di vivere liberamente tutto lo spazio circostante, lo rimisurano anche a partire dal metro linguistico<sup>53</sup>.

Una tra le pochissime pellicole in cui il dialetto, caratterizzato nel caso specifico da un massimo di realismo sul piano fonetico e morfologico, è stato integralmente riprodotto in maniera estremizzata, assumendo “funzioni che andavano oltre quelle tradizionali della comunicazione elementare, fino a toccare ambiti inconsueti, talora con trasparente innaturalità”<sup>54</sup> è la *Terra trema* (1948) di Luchino Visconti. La funzione del dialetto qui è più ideologica ed estetica che mimetica, e più espressiva che documentaria, più espressionistica che naturalistica, smentendo «qualsiasi idea di neorealista improvvisazione o di supposta spontaneità popolare»<sup>55</sup>. Nel complesso possiamo affermare che i registi del cinema neorealista, almeno in una prima fase, uscendo dagli studi cinematografici e filmando nelle strade e nelle piazze della penisola, non solo portano gli italiani a riscoprire il loro paese dopo gli anni oscurantisti del

---

<sup>53</sup> Brunetta (2008:35).

<sup>54</sup> Raffaelli (1992: 109).

<sup>55</sup> Parigi (1994: 141-142) cit. in Rossi (1999: 63).

periodo fascista ma conducono, per quanto possibile, alla scoperta dell'intera geografia dei dialetti nazionali:

In realtà assai presto il neorealismo comincia a produrre i propri stereotipi, a praticare un progressivo lavoro di riduzionismo lessicale e sintattico nei confronti della maggior parte dei dialetti<sup>56</sup>.

Gli anni compresi tra il 1952 e il 1962 sono invece caratterizzati da una *dialettalità stereotipata*, quella che caratterizza i film, tematicamente 'leggeri', appartenenti alle correnti del Neorealismo rosa e della Commedia all'italiana<sup>57</sup>, in cui i dialetti sono usati prevalentemente in chiave caricaturale, per caratterizzare un ambiente, un livello sociale, un tipo, un personaggio, un mestiere, e in cui prevalgono trovate dialettali ormai usurate. Tali film abbandonano il criterio della mimesi dialettale, tipico del neorealismo, e adattano, in modo inevitabilmente approssimativo, il codice originario alle esigenze della comprensibilità e della gradevolezza, fornendo così realizzazioni posticce e modulate secondo quella che il critico Raffaelli definisce un'informalità falsamente spontanea<sup>58</sup>. Dal canto suo Rossi le segnala come pellicole nelle quali nessun personaggio parla una lingua autentica o almeno prevedibile (cioè socialmente e geograficamente verosimile). Si va da un perfetto doppiaggese, a ibridi romano-fiorentineggianti, a un italiano regionale lievemente spostato, foneticamente, ora verso il romanesco, ora verso il napoletano<sup>59</sup>. Si tratta di una linea caratterizzata

---

<sup>56</sup> Brunetta (2008:37).

<sup>57</sup> Si citano, tra gli altri, *Due soldi di speranza*, 1952, di Renato Castellani, *Pane amore e fantasia*, 1953, di Luigi Comencini, *Un americano a Roma*, 1954, di Steno, *Poveri, ma belli*, 1956, e *Venezia la luna e tu*, 1958, di Dino Risi, *I soliti ignoti*, 1958, di Mario Monicelli, *Divorzio all'italiana*, 1961, di Pietro Germi, *Il sorpasso*, 1962, di Dino Risi.

<sup>58</sup> Raffaelli (1992: 120).

<sup>59</sup> Rossi (1999: 69).

dall'innaturalismo e dall'ibridismo linguistico intersecata con la tendenza a sfruttare una certa corrispondenza tra dialetto e mestiere, carattere o attore. Anche *Poveri ma belli*(1956) di Dino Risi è assolutamente distante da ogni parlato-parlato e da ogni plausibile varietà regionale: vi si parla una lingua ibrida, assolutamente antirealistica. Di questo celebre film Fabio Rossi ha trascritto integralmente i dialoghi<sup>60</sup> e ha osservato l'originalità della soluzione linguistica: una sorta di romanesco annacquato e innaturalmente riprodotto dai doppiatori, che diventa una lingua franca buona un po' per tutti gli usi (per lo più comici) del cinema italiano.

---

<sup>60</sup> Rossi (2006: 407-488).

## **4. Quadro teorico: Rocco e i suoi fratelli.**

### **4.1 La costruzione di un testo cinematografico.**

Siamo venuti fin qui approssimandoci al nostro corpus, cioè il testo che dovremo scomporre, sezionare, analizzare criticamente e commentare, tentando di mostrare che tipo di testo è linguisticamente quello filmico, evidenziandone differenze e analogie con i testi scritti e orali, mostrandone il doppio livello di articolazione dei mittenti e dei riceventi, infine svelandone i condizionamenti che, limitando la capacità del linguaggio cinematografico di rispecchiare fedelmente quello della realtà, lasciano sempre intravedere un residuo ineliminabile di finzione. Il testo cui ci riferiremo nel corso della nostra analisi sarà sempre quello portato sugli schermi dal regista dopo il passaggio della pellicola in sede di montaggio e infine in quella di doppiaggio (vale la pena ricordare in questa sede che il nostro file è del 1960, un'epoca durante la quale tutti i film, anche quelli girati in lingua italiana, venivano sottoposti al doppiaggio o postsincronizzazione, solo in epoca recente è invalso l'uso, e per un numero limitato di film, di lasciare i dialoghi della presa diretta), che abbiamo trascritto beneficiando dei moderni sistemi di riproduzione audiovisiva. Pertanto, prima di raccontare la genealogia del nostro corpus, non sarà inutile ripercorrere brevemente le fasi che conducono, partendo da un soggetto, all'ultima fase di recitazione del testo in sede di doppiaggio o post-sincronizzazione.

Ogni film ha origine come soggetto, scritto in forma letteraria e in poche pagine (o, addirittura, a volte, in poche righe). Il soggetto è il primo passo del lungo percorso che porta alla realizzazione del film. Da esso prende forma l'idea originaria e si delineano i contorni del tema che sarà rappresentato. La fase di elaborazione successiva del testo di

un film prende il nome di trattamento, momento in cui il soggetto, spesso già sintetizzato in una scaletta, viene ulteriormente avviato a trasformarsi in sceneggiatura definitiva. Il trattamento determina la struttura generale del film, la successione delle scene e la loro articolazione e durata, i momenti della progressione drammatica, i nodi delle reazioni psicologiche, la scelta degli elementi visivi necessari e reca spesso anche un abbozzo dei dialoghi essenziali. Si passa poi alla sceneggiatura, il testo scritto che sta alla base del film e che porta le indicazioni necessarie al regista e alla troupe per effettuare le riprese.

Inoltre è necessaria alla produzione per stabilire il costo del prodotto, organizzare il piano di lavorazione, fissare i set sia interni che esterni, convocare gli attori e le comparse e procurarsi tutto quello che serve per realizzare le diverse scene. La sceneggiatura è divisa in scene numerate, ciascuna di esse porta l'indicazione del luogo e del tempo in cui si svolge: (per es: Simone: Stazione Centrale di Milano. Interno-Esterno sera). Per facilità di lettura può essere scritta su due colonne (viene chiamata all'italiana) o per *master scenes* (all'americana), dove azioni personaggi e ambienti sono descritti a tutta pagina mentre dialoghi e rumori seguono in una colonna centrale di ampiezza ridotta. Esiste anche una forma alla francese, in cui le descrizioni sono a tutta pagina mentre la parte sonora è collocata a destra. Il tipo di professionalità richiesta a uno sceneggiatore muta sensibilmente nel caso in cui, come durante il neorealismo o più tardi nella *Nouvelle vague* francese, sia chiamato a collaborare da registi che sono innanzitutto degli autori e si propongono non solo di avere il totale controllo sulla propria opera, ma che con il cinema vogliono anche esprimere una propria visione del mondo. In questo caso lo sceneggiatore è sollecitato ad aderire al punto di vista del regista, al suo mondo ideale e poetico, e si mette in qualche modo al servizio della creatività altrui. Flaiano e Fellini, Suso Cecchi D'Amico e Visconti,

Zapponi e Antonioni hanno costituito delle coppie quasi simbiotiche nel corso della preparazione dei loro film. Agli attori viene poi consegnato il copione da recitare in scena, una versione limitata della precedente sceneggiatura, privo delle indicazioni relative ai campi/piani e alle angolazioni di ripresa. Quanto scritto viene recitato e registrato in presa diretta nel momento stesso in cui si effettua la ripresa visiva, altrimenti, in sede di doppiaggio può avvenire la sostituzione della voce di un attore non professionista con quella di un professionista (come in *Accattone*, 1961, di P.P. Pasolini, in cui Monica Vitti doppia la moglie del protagonista) o quella di un attore per quella di un altro attore. Spesso erroneamente utilizzato come sinonimo di doppiaggio, il termine post-sincronizzazione definisce invece quella fase che prevede la sostituzione della voce originale di un attore durante le riprese, troppo spesso debole o coperta da rumori, con la propria stessa voce registrata comodamente in studio.

Non è forse superfluo rammentare che si verificano enormi differenze tra le varie stesure dei testi, soggetto, sceneggiatura, dialoghi, post-sincronizzazione e doppiaggio. Non solo tra i primi due, se non altro per le evidenti differenze di estensione, ma anche tra sceneggiatura e copione, infatti la prima manca quasi sempre di quella dinamicità e scioltezza che è propria di un testo parlato e che incontriamo solo nei dialoghi recitati sulla scena. Gergalismi, segnali discorsivi, interiezioni, parole volgari sono alcuni degli elementi che fanno la differenza tra un dialogo recitato e una sceneggiatura scritta, che ne è priva. Le sceneggiature ufficiali, spesso ben diverse dal testo parlato sullo schermo, vengono spesso pubblicate, come nel caso del nostro corpus<sup>61</sup>, e possono rappresentare un prezioso elemento di comparazione con il testo effettivamente recitato dagli attori, per chiunque voglia cimentarsi nello studio del parlato filmico. Nel caso in cui si voglia studiare la lingua del film come esempio di

---

<sup>61</sup> Visconti (1978).

parlato riprodotto, invece, l'unico testo utile sarà la trascrizione dei dialoghi come ascoltati durante la ripresa del film, ovvero la versione orale definitiva del lungo, articolato lavoro che abbiamo innanzi descritto.

## 4.2 La genesi del nostro corpus

Nella primavera del '58 Visconti, Pratolini ed io ci assumemmo l'incarico, per conto della Vides, di scrivere un soggetto molto ampio (fu addirittura un trattamento) partendo da un'idea esposta da Visconti a Cristaldi. Visconti, Pratolini ed io discutemmo il soggetto a Castiglioncello durante i mesi estivi e lo consegnammo, se non sbaglio alla fine di agosto.[...] Nel frattempo Visconti e io avevamo iniziato un lavoro di documentazione e di revisione del trattamento ed eravamo venuti dell'idea di sostituire alcuni episodi previsti dalla nostra storia con due racconti di Giovanni Testori raccolti nel volume *Il ponte della Ghisolfa (Come fai, Sinatra? Con l'appendice Il resto, dopo, e Il Brianza n.d.r.)*<sup>62</sup>.

Inizia con queste parole la testimonianza rilasciata da uno degli sceneggiatori, Suso Cecchi D'Amico, a Gaetano Carancini per il suo «Diario di lavorazione», che accompagna la pubblicazione della sceneggiatura dell'opera. Il film ebbe una genesi complessa e molto laboriosa, che vide fin dai primi mesi di lavorazione il coinvolgimento successivo di ulteriori collaboratori. L'idea iniziale nacque “dalla voglia che aveva Visconti di fare un film sull'emigrazione dal Sud al Nord, che allora aveva assunto proporzioni inaspettate”<sup>63</sup> ed aveva come soggetto di base, un punto sul quale il regista non volle mai cedere, la storia di una madre con cinque figli, Milano e il mondo della boxe. Successivamente, come abbiamo visto dalla testimonianza

---

<sup>62</sup> Visconti (1970: 43-44).

<sup>63</sup> Suso Cecchi D'Amico (1996: 146).

iniziale, questo soggetto venne arricchito da elementi tratti dai racconti di Testori. In seguito Pratolini abbandonò la collaborazione, stava ultimando la stesura del suo romanzo *Lo scialo*<sup>64</sup>, e gli subentrarono Enrico Medioli, Pasquale Festa Campanile e Massimo Franciosa<sup>65</sup>.

Secondo quanto scrissero questi ultimi due, la sceneggiatura venne assumendo una struttura scandita da una successione di capitoli, ciascuno dei quali sopravanzasse quello precedente e ne fosse al contempo realizzazione e catarsi. I capitoli corrispondevano ai cinque figli, in modo che le loro storie e il loro destino slittassero e illuminassero in continuazione le vicende di ciascuno. Ogni collaboratore si occupò in modo particolare di un capitolo:

Suso Cecchi D'Amico scrisse la parte di Simone. Arrivò fin dalla prima stesura alla descrizione di un carattere violento e friabile, passibile di facili entusiasmi [...]. A Enrico Medioli toccò la prima versione del capitolo "Ciro"[...]. Da noi è nata la prima scrittura del Prologo in Lucania, il capitolo "Vincenzo" e il capitolo "Rocco"<sup>66</sup>.

Visconti si riservò invece la scrittura della parte culminante del film, con la costruzione e l'orchestrazione di talune scene di altissimo livello drammatico, qual è la morte di Nadia all'Idroscalo. Visconti andò alla ricerca di Rocco e dei suoi fratelli con rara passione, accanimento e tenacia. I cinque fratelli Parondi e, ancor di più, il mondo culturale lucano di cui erano destinati ad incarnare la proiezione filmica nel capolavoro a loro dedicato, emersero con qualche fatica dal suo immaginario. Le stesure dei trattamenti conservati nel Fondo Luchino Visconti della Fondazione Istituto Gramsci di

---

<sup>64</sup>Rondolino (1981:395).

<sup>65</sup> Suso Cecchi D'Amico ricorda che Pasquale Festa Campanile e Massimo Franciosa furono imposti a Visconti dalla casa di produzione Titanus e il regista ne fu in un primo momento contrariato, tuttavia i due sceneggiatori, meridionali si rivelarono molto utili per la psicologia dei personaggi e per il tono dei dialoghi: Suso Cecchi D'Amico (1996: 148).

<sup>66</sup> Visconti (1970: 46).

Roma, testimoniano l'impegno e le difficoltà dell'incontro con i personaggi del film. Nell'opera non è difficile riscontrare la presenza di richiami, evocazioni e vere e proprie citazioni da differenti fonti letterarie, come è ormai ampiamente riconosciuto dalla storiografia viscontiana. Oltre a Testori riscontriamo in primis, come lo stesso Visconti dichiarò a Carancini durante la lavorazione del film, il richiamo al Verga dei *Malavoglia*<sup>67</sup>, Thomas Mann (*Giuseppe e i suoi fratelli*), Dostoevskij (*L'idiota*), Rocco Scotellaro (*Contadini del Sud*) e Carlo Levi (*Cristo si è fermato a Eboli*). A fianco di questa matrice letteraria non va dimenticato l'apporto di una raffinata indagine effettuata "sul campo", come insegnava la coeva antropologia e come avrebbe imposto una scrittura cinematografica fortemente incline al realismo<sup>68</sup>. Il regista milanese visitò i paesi della Basilicata per attingere idee e fisionomie, modi e costumi, forme e natura di un mondo altro da sé. Per affinare lo sguardo e precisare contenuti e obiettivi da riversare in pellicola, tra la fine del 1959 e l'inizio del 1960 (molto probabilmente nel dicembre del 1959) volle che venissero fotografati volti, attrezzi, paesaggi, case in fotografie assortite, riproducenti la sua volontà di entrare in contatto con una realtà sconosciuta e lontana, resa, drammaticamente vicina dall'eccezionale fenomeno migratorio degli anni Cinquanta, responsabile di uno dei flussi umani più impressionanti dal Sud povero e contadino verso il Nord ricco e industriale. Numerose sono le tracce di una corrispondenza tra l'esperienza del viaggio in Basilicata e la meticolosa costruzione scenografica di *Rocco e i suoi fratelli*: la foto di famiglia che nel film riempie le pareti della povera casa di Rosaria, gli utensili di rame e i cesti di vimini appesi al muro come

---

<sup>67</sup>«Per "Rocco", una storia a cui pensavo già da molto tempo, l'influenza maggiore l'ho forse subita da Giovanni Verga: *I Malavoglia*, infatti, mi *ossessionano* sin dalla prima lettura. E, a pensarci bene, il nucleo principale di *Rocco* è lo stesso del romanzo verghiano: là 'Ntoni e i suoi, nella lotta per sopravvivere, per liberarsi dai bisogni materiali, tentavano l'impresa del "carico di lupini": qui i figli di Rosaria tentano il pugilato: e la boxe è il "carico dei lupini" dei *Malavoglia*. Così il film si imparenta con *La terra trema* – che è la mia interpretazione de *I Malavoglia* – di cui costituisce quasi il secondo episodio» Visconti (1970:51-52).

<sup>68</sup>Megale (2010).

una natura morta, la statua di San Rocco, la presenza del pane e di altri cibi della tradizione lucana, primo fra tutti le lenticchie, che vengono pulite come in un rito collettivo dai fratelli Parondi nella scena dell'apparizione di Nadia, ma anche l'aglio immancabilmente appeso nelle cucine di Rosaria<sup>69</sup>.

Il lavoro di scrittura assorbì sceneggiatori e regista per più di un anno, assunse dimensioni notevoli e la sceneggiatura ebbe tre diverse edizioni, dall'ultima delle quali, dopo ulteriori riduzioni, venne fuori “la chiusura dei personaggi com'è ora nel film”<sup>70</sup>. Il film fu pronto in tutte le sue parti all'inizio del 1960 e le riprese iniziarono a Milano il 22 febbraio 1960 per concludersi il 2 giugno al lago di Fogliano nei pressi di Latina.

### **4.3 Rocco e i suoi fratelli: trama e critica**

La famiglia Parondi, guidata dalla vedova Rosaria, lascia la Lucania coi quattro figli, Rocco, Simone, Ciro e Luca, per raggiungere a Milano il quinto figlio, Vincenzo, e lì cercare fortuna e lavoro. Quest'ultimo però, nell'imminenza delle sue nozze con Ginetta, non può fare molto per loro. Riesce tuttavia a introdurre Simone nel mondo del pugilato, mentre Rocco trova lavoro in una stireria. Ciro entra in fabbrica e Luca, il più piccolo, s'ingegna come può per guadagnare qualche soldo. La famiglia Parondi conosce accidentalmente Nadia, una giovane figlia di vicini che “fa la vita”, Simone se ne innamora, instaura una relazione con lei che subito dopo lo lascia. Nadia successivamente finisce in prigione. Rocco la incontra casualmente mentre sta facendo il militare in provincia e se ne innamora. Di ritorno entrambi a Milano, i due fanno progetti in comune e la ragazza sembra redenta dall'amore di Rocco, che nel frattempo

---

<sup>69</sup> Per l'uso del cibo nella cinematografia italiana del secondo dopoguerra, compreso quello fattone da Visconti in *Rocco e i suoi fratelli*, i saggi di Montotti in Bartolotta (2010: 31-47) e in Bartolotta (2010: 129-145).

<sup>70</sup> Visconti (1970: 47).

ha intrapreso con qualche successo la carriera di pugile. Simone, la cui parabola discendente di boxer è stata conseguente alla fine della sua storia d'amore con Nadia, violenta quest'ultima sotto gli occhi di Rocco. La storia d'amore tra Nadia e Rocco si interrompe per sempre, e lei, su richiesta di Rocco che le chiede di tornare con il fratello per salvarlo, torna con Simone. Quest'ultimo tuttavia è ormai perso: fuori dal mondo del pugilato, per mantenere Nadia è costretto a vivere di espedienti e furti, fino all'ultimo, compiuto nella casa di Morini, il suo vecchio talent scout. Gli eventi precipitano, Nadia abbandona definitivamente Simone, quest'ultimo prosegue la sua vita disordinata e balorda mentre Rocco, a cui la boxe non piace, si impegna con il proprio allenatore ad affrontare incontri in Italia e all'estero per ripagare i debiti del fratello, del quale si fa garante. Sorpresa Nadia a prostituirsi in un'automobile, Simone la uccide a coltellate. Sull'orlo dello sfascio, la famiglia Parondi trova speranza nel lavoro degli altri fratelli impegnati a costruire un avvenire migliore: Ciro in fabbrica, Rocco nel pugilato, Vincenzo con la sua famiglia e Luca chissà, un domani di ritorno in Lucania.

Il film, che fece la sua comparsa ufficiale, accuratamente predisposta, a Milano il 14 ottobre 1960 con una serata di gala a inviti<sup>71</sup>, si inseriva nel clima politico-culturale degli anni sessanta, cioè nel contesto della crisi del centrismo e della crescita del partito socialista nelle elezioni del 1958, nonché della trasformazione sociale e di costume che stava registrando la società italiana, elementi tutti che spingevano verso una spinta politica di stampo progressista che avrebbe portato appena tre anni dopo al varo del primo governo di centro sinistra. Nella dialettica tra progressisti e conservatori, questi ultimi quando addirittura non reazionari, volle dire la sua Luchino Visconti, con un'opera che intendeva intervenire nel reale, toccando temi e problemi di urgente attualità, cogliendo nel vivo il movimento della società italiana e le drammatiche

---

<sup>71</sup>Rondolino (Visconti 1981: 391).

contraddizioni poste dallo sviluppo rapido e ineguale tra le due parti del paese, senza riserve ideologiche e senza omissioni autocensorie. *Rocco e i suoi fratelli* fu presentato alla Mostra d'arte cinematografica di Venezia fra dissensi e contestazioni, vi furono pressioni sulla giuria affinché non gli venisse assegnato il Leone d'oro, come puntualmente avvenne (il massimo riconoscimento del festival andò a *Passaggio del Reno* di André Cayatte), e solo ottenne un premio speciale della giuria<sup>72</sup>. Se è inutile ripercorrere qui gli accanimenti censori subiti dall'opera in sede di preparazione e dopo la presentazione ufficiale<sup>73</sup>, merita soffermarsi sull'opera al fine di compiere un breve esame critico di quest'opera<sup>74</sup>.

Malgrado le dichiarazioni ideologiche di Visconti rilasciate sul periodico comunista *Vie Nuove* in un suo articolo del 22 ottobre 1960<sup>75</sup>, con le quali proclamava il

---

<sup>72</sup>*Rocco e i suoi fratelli* fu uno dei tre capolavori, assieme a *La dolce vita* di Fellini e a *L'avventura* di Antonioni, che aprirono il decennio d'oro del cinema italiano, gli anni sessanta. Nelle prime visioni la pellicola di Visconti ottenne un cospicuo successo di pubblico, non però paragonabile a quello de *La dolce vita*. Il grande successo venne dalle seconde e terze visioni. «Nella classifica economica nazionale per il 1960-'61 corrispondono 430.904.000 lire di incasso, contro i 768 milioni del film felliniano (e i 732.734.000 ottenuti, in quella stessa annata, dall'americano *Ben Hur*). Le maggiori città si dimostrarono tiepide [...]. Di fronte a questi dati assume maggior rilievo il balzo in avanti verificatosi al passaggio sull'intero mercato: al 31 dicembre 1960, cioè appena due mesi dopo l'inizio della programmazione, il totale complessivo è di 1.056.834.000. Tre mesi dopo, siamo a 1.422.221.000. Al termine del primo anno di sfruttamento, il 30 dicembre 1961, la cifra complessiva è di 1.527.980.000. Dopo quasi cinque anni, cioè a ciclo commerciale virtualmente ultimato, il risultato ammonta a 1.688.704.000. [...]. La fortuna del film è stata in larga misura affidata alle platee di periferia e di provincia; insomma, allo spettatore popolare» Spinazzola (1969 :310).

<sup>73</sup> Per una cronaca puntuale degli avvenimenti censori su questo film rimando a Rondolino (1981: 391-392) Carancini (2010: 106-123).

<sup>74</sup> Di seguito forniamo una rassegna della critica pubblicata sulla stampa all'epoca dell'uscita del film nelle sale: Cavallaro (1960), Fink (1960), Gambetti (1960), Lanocita (1960), Pandolfi (1960), Bianchi (1960), Visconti e Aristarco (1960), Aristarco (1960), Slavik (1960), Muzii (1960), Dal Sasso (1960), Visconti (1960), Raschella (1961), Castello (1961), AA.VV (1960), quest'ultima un'utile rassegna con gli estratti delle recensioni dei maggiori critici dell'epoca, ovvero Morandini, Biraghi, Pintus, Pesce e altri. Per una riflessione successiva sull'opera, i riferimenti sono alle più recenti monografie dedicate a Luchino Visconti: Baldelli (1973: 193-215), Rondolino (1981: 391-416), Bencivenni (1983: 87-96), Micciché (2002: 39-42), nonché le pagine dedicate a *Rocco e i suoi fratelli* in un lavoro dedicato all'immagine e al messaggio nella cultura di massa: Gubern (1993: 252-263).

<sup>75</sup> «Interessato come sono ai motivi profondi che turbano e rendono inquieta, ansiosa del nuovo, la esistenza degli italiani, ho sempre visto nella questione meridionale una delle fonti principali della mia ispirazione... Gramsci non soltanto mi persuase per la acutezza delle sue analisi storico-politiche che mi spiegavano fino in fondo le ragioni, il carattere del Mezzogiorno come grande disgregazione sociale e come mercato di sfruttamento (di tipo coloniale) da parte della classe dirigente del Nord, ma perché, a differenza di altri importanti autori meridionalisti, mi dava l'indicazione pratica, realistica, di azione per il

suo interesse verso la questione meridionale e forniva un quadro teorico di ispirazione generale di tipo politico, il film è soprattutto un possente melodramma<sup>76</sup>, con il regista milanese più attento a focalizzare lo scontro di caratteri e passioni tra i due fratelli, Rocco e Simone, e la distruzione della famiglia<sup>77</sup>, che non ha sviluppare indagini sociali o a presentare un'opera di denuncia. Con *Rocco e i suoi fratelli* Visconti non approfondisce l'ambiente cittadino, di fabbrica, e in definitiva la condizione dei personaggi. I diversi caratteri dei tre personaggi principali, Nadia, Simone e Rocco:

costituiscono i tre aspetti di un unico tema: la difficoltà del vivere in una società di cui non si conoscono i termini esatti, ostile e disumana, nella quale l'individuo non riesce a trovare una sua collocazione autentica, continuamente trascinato dal fluire dei fatti di cui è vittima inconsapevole. Certo questa difficoltà non è genericamente esistenziale, ma ha dei connotati storici e sociali precisi, il mancato inserimento sociale deriva da innumerevoli fattori che il film indica per sommi capi. Tuttavia questi connotati appaiono scialbi, generici, superficiali, quasi da film neorealistico di maniera: i luoghi scenici non hanno, come nei migliori film di Visconti, una loro pregnanza

---

superamento della questione meridionale come questione centrale della unità del nostro Paese: l'alleanza degli operai del Nord con i contadini del Sud, per spezzare la cappa di piombo del blocco agrario-industriale» in *Oltre il fato dei Malavoglia*, «Vie Nuove», 22 ottobre 1960, cit. in Rondolino (1981: 401).

<sup>76</sup> Sul carattere melodrammatico del film piuttosto che politico o ideologico, Miccichè (2001: 41-42), Gubern (1992: 252-263), Lizzani (1982: 67-68), Rondolino (1981: 405-416). «Dopo questo esame che ci ha messo in grado di considerare Nadia come uno strumento del fato, il film cessa immediatamente di essere uno studio sul decadimento di una famiglia contadina a contatto con la civiltà urbana per offrire una nuova possibilità di lettura: *Rocco e i suoi fratelli* descrive il castigo inflitto ad alcuni individui per l'abbandono della terra e dei costumi natali. Del resto questa interpretazione reazionaria e fatalista, che può dar fastidio agli ammiratori entusiasti di Visconti, è presente anche nel film: per la madre è questa la più logica spiegazione dei mali che ha dovuto soffrire. E se nel film è presente una certa aura di tragicità, al di là delle intenzioni coscienti di Visconti, essa deriva dalla sua dimensione fatalista, sempre latente nei melodrammi viscontiani e funzione, forse, della sua complessa personalità di aristocratico-marxista ovvero di conservatore-progressista. Quando molti critici di sinistra hanno rimproverato a Visconti il sentimentalismo, l'inautenticità e il carattere melodrammatico di *Rocco e i suoi fratelli*, in fondo volevano esprimere il loro fastidio per la mancanza di un rigoroso studio sociale, sostituito da una 'tragedia eterna' travestita con i problemi sociali dell'emigrazione al Nord. Tutto ciò non impedisce, comunque, che *Rocco e i suoi fratelli* continui ad essere un melodramma di grande qualità» Gubern (1992: 263).

<sup>77</sup> Finetti (1969).

significativa, assolvono una funzione puramente scenografica, di sfondo dell'azione drammatica<sup>78</sup>.

Il discorso di Visconti punta tutto sulle scene drammatiche, sui contrasti violenti, sui dialoghi a due personaggi, con blocchi e recitazioni prettamente teatrali (su tutte la scelta dell'attrice di teatro greca Katina Paxinou, la cui resa scenica è quella di una recitazione appunto di tipo teatrale, molto marcata). In questo lavoro nel quale la cifra stilistica sembra essere quella della violenza, rappresentata sempre con una magistrale gestione dei materiali drammaturgici, il gioco di passioni e di distruzione/autodistruzione del nucleo familiare dovrebbe risolversi, da un punto di vista non solo formale ma anche politico-sociale, nella sintesi rappresentata dal personaggio di Ciriaco. Questi infatti, antitesi di Simone e Rocco, dovrebbe costituire il momento unitario e risolutivo, la presa di coscienza dei propri diritti e doveri da parte di un operaio inserito in una società moderna e alle prese con le sue contraddizioni. Tuttavia, Ciriaco assolve una funzione didascalica, in quanto il suo personaggio è appena abbozzato e viene fuori solo nell'ultima simbolica scena quando, parlando con il fratello più piccolo e criticando sia l'inutile bontà di Rocco che la ossessiva violenza autodistruttiva di Simone, esprime la visione futura del suo Paese, troppo poco per fare di esso il rappresentante del pensiero di Gramsci in senso meridionalistico. In conclusione, *Rocco e i suoi fratelli* è un grande affresco su uno dei temi più attuali e drammatici di quell'epoca, che però può essere gustato e considerato nel suo giusto valore solo se interpretato con la chiave del melodramma.

---

<sup>78</sup>Rondolino (1981: 405).



## 5. Metodologia: metodo di raccolta dati e loro elaborazione

### 5.1 Obiettivo e metodo di ricerca

Il metodo di ricerca seguito in questo lavoro è stato funzionale all'obiettivo di scorgere nel parlato di *Rocco e i suoi fratelli* tutti quei fenomeni linguistici che potessero rappresentare, in base alla loro presenza e frequenza, un utile riferimento per la verifica della tipologia di lingua parlata nei dialoghi del film. Si è trattato quindi di raccogliere tratti o fenomeni linguistici di natura morfosintattica, pragmatica e lessicale (sul piano sintattico ci siamo limitati alla ricerca delle dislocazioni) che, con l'accordo più o meno ampio dei linguisti, vengono considerati rivelatori della variazione diafasica. Attraverso la raccolta e l'analisi di questi dati riteniamo sia possibile verificare il grado di realismo, di dialettalità e il livello di variazione diafasica presente nel linguaggio di questo film. Per esempio, in relazione all'ambiente sociale rappresentato nel film, ci aspetteremo un italiano non troppo formale, con totale assenza di vocaboli aulici, costrutti piuttosto semplificati e un buon numero di elementi dialettali, oltre a una coerenza linguistica dei personaggi, se non a tutto tondo, almeno in grado di garantire un quadro verosimile.

I vari tratti che possono essere considerati unanimemente indicatori di varietà diafasica, sono tutti fenomeni che connotano in senso formale o informale un testo. Tra di essi segnaliamo ad esempio gli infiniti con apocope sillabica (*fà, sposà*), i quali in termini assoluti e in relazione alla loro frequenza rispetto agli infiniti non apocopati evidenziano un linguaggio informale. Stesso discorso per le forme di aferesi che possiamo rintracciare sia nei dimostrativi (*'sto*) sia negli articoli indeterminativi (*'na, 'no, 'a*). Ugual dicasi per i pronomi, per i quali è in atto un processo di semplificazione

e che quindi rende alcuni fenomeni, pensiamo alle forme *lui, lei, loro* normalmente usate come soggetti, a scapito di *egli, ella* e *essi/e*, con neutralizzazione dell'opposizione di caso<sup>79</sup>, estremamente indicativi del livello informale della lingua. Chiaramente la presenza di termini dialettali o parole volgari sono indicatori diafasici di estrema importanza. All'opposto la presenza di forme come *ciò* per i dimostrativi o una frequenza particolarmente alta di congiuntivi indicherebbero un livello piuttosto alto di varietà diafasica. Do di seguito una rapida lista di alcuni degli altri tratti che ho provato a isolare e numerare all'interno del corpus (il commento a ciascuno di questi tratti verrà dato nei seguenti paragrafi): negazioni colloquiali: (*manco, mica*), connettivi formali (*benché, sebbene*), connettivi medi (*visto che, dato che*), connettivi (*siccome che*), allocutivi di cortesia (*loro*), negazioni colloquiali(*manco, mica*); che polivalente, frasi scisse (*è lui che cjamme a truvà adesso*) e dislocazioni (*Addù li trovo i soldi, il casotto l'ha combinato mia madre*),etc... Infine sono state registrati fenomeni come le sovrapposizioni di turno e i brani incomprensibili, la cui presenza denota un avvicinamento del linguaggio filmico a quello parlato, a maggior ragione in considerazione del fatto che, come abbiamo visto nei paragrafi iniziali di questo lavoro, la lingua del cinema è una lingua che simula il parlato, ovvero è organizzata a tavolino, al netto degli elementi di improvvisazione tipici del parlato, e che si basa su una rigida scansione dei turni di recitazione.

La raccolta di questi dati è stata anche utile per misurarne la presenza in Rocco e poi compararla con quella riscontrata nei sei film<sup>80</sup> analizzati da Rossi nel suo *La parole dello schermo*, del quale questo lavoro vuole rappresentare un utile, seppure più limitato, proseguimento.

---

<sup>79</sup> Berretta (1993: 223).

<sup>80</sup> I sei film analizzati in Rossi (1999) sono i seguenti: *Ladri di Biciclette* (1948) di Vittorio De Sica, *Totò a colori* (1952) di Steno, *Poveri ma belli* (1957) di Dino Risi, *Le amiche* (1955) di Michelangelo Antonioni, *Catene* (1949) di Raffaello Materazzo, *Nata Ieri* (1951) di George Cukor.

## 5.2 Descrizione dei tratti linguistici ricercati nel corpus

### 5.2.1 Fonetica. L'apocope dell'infinito

Tra i tratti fonetici che ho preso in considerazione di assoluta rilevanza è l'apocope dell'infinito, in quanto significativo in un film ambientato tra parlanti provenienti da una regione del Sud. L'apocope sillabica negli infiniti (*andà* per andare e *mette* per mettere) è di chiara provenienza centro meridionale<sup>81</sup>. Da un punto di vista della provenienza geografica e dell'appartenenza all'italiano standard, ho suddiviso le apocopi tra sillabiche e vocaliche. Queste ultime, infatti, sono ammesse dalla norma e possono denotare una pronuncia settentrionale. Non ho considerato gli infiniti con enclisi pronominale (*andarci*, *vederci*). Da evidenziare la presenza poi dell'apocope negli allocutivi (*mà* per mamma, *Simò* per Simone) – comune anch'essa nell'Italia centromeridionale e insulare – spesso utilizzata dagli scrittori, tra gli altri Pirandello, D'Annunzio e Gadda, per caratterizzare una pronuncia locale<sup>82</sup>. Naturalmente un'alta percentuale di queste forme di apocope nel film da noi analizzato segnala un alto grado di realismo linguistico. Per questo motivo ho registrato anche la presenza degli infiniti non apocopati e ho calcolato le percentuali di queste forme nel totale degli infiniti, apocopati e non.

Per quanto riguarda i fenomeni di tipo fonetico ho provveduto a contare solo le apocopi degli infiniti, mentre per l'apocope degli allocutivi mi limiterò in sede di commento del film a una descrizione della sua presenza nel film.

---

<sup>81</sup> (Rohlf's 1966-1969: 318).

<sup>82</sup> (Serianni 1989: 35).

### 5.2.2 Fonetica. L'afèresi degli articoli determinativi e indeterminativi

L'afèresi è quel fenomeno linguistico che consiste nella caduta di una vocale o di una sillaba all'inizio di parola. Nell'analisi del nostro corpus ho focalizzato la ricerca sull'afèresi degli articoli determinativo e indeterminativo ('o al posto di *lo*, 'a invece di *la*, 'n per *un* e 'na invece di *una*) in quanto fenomeno tipicamente legato al parlato, quasi del tutto assente nello scritto, e soprattutto molto frequente nel parlato dei dialetti centro meridionali. Anche in questo caso è stato effettuato il conteggio delle forme non aferetiche per effettuare una comparazione su l piano delle frequenza. Un'alta frequenza di articoli determinativi e indeterminativi con afèresi dimostrerà una volontà di aderenza della lingua filmica al parlato dialettale.

### 5.2.3 La deissi

Il rinvio al contesto situazionale attuato mediante forme linguistiche interpretabili solo in base alla situazione, come i dimostrativi, i pronomi e altre forme di tipo spaziale e temporale è chiamato deissi. È necessario ricordare che nelle varietà più informali queste forme, soprattutto i pronomi, atoni e tonici, sono più frequenti, con una sensibile differenza in diamesia, tra parlato e scritto<sup>83</sup>, notevole anche in diafasia. Per il parlato questo dipende naturalmente dal riferimento al contesto situazionale, che induce ad usare più elementi deittici, e in genere alla "ricerca di enfasi, che fa emergere più pronomi personali soggetto, più pronomi tonici (e dimostrativi) anche negli altri casi, ed anche ridondanze pronominali (a me mi, e simili), con le quali aumentano insieme le occorrenze di tonici e atoni<sup>84</sup>. Qualsiasi lavoro di ricerca che voglia concentrarsi sul parlato non può pertanto prescindere dalla deissi. Di seguito si troverà una descrizione

---

<sup>83</sup>Berruto (1993: 44).

<sup>84</sup> Berretta (1993: 223).

dei vari fenomeni di deissi analizzati per questa ricerca perché considerati tipici del parlato e particolarmente importanti ai fini della valutazione del grado di colloquialità del corpus.

### 5.2.3.1 'Sto, 'sta, 'sti, 'ste

Si tratta di forme aferetiche del pronome dimostrativo *questo, questa* e rispettivi plurali (*questi, queste*), che in alcuni sintagmi si è da tempo stabilizzata conglomerando l'aggettivo come in *stamattina, stanotte, stasera*, etc...L'uso familiare di queste forme aferetiche è piuttosto diffuso e trova riscontro anche nella narrativa attenta alla mimesi del parlato e con una certa frequenza nelle interviste riportate dai giornali<sup>85</sup>.

### 5.2.3.2 Ciò

Pronome con valore neutro (equivalente a quella cosa, questa cosa) che si adopera come soggetto e come complemento e che spesso introduce una relativa. Si tratta di un pronome di uso comune, anche se propriamente usato nella lingua scritta e del quale si registra una bassa frequenza nel parlato e nel parlato familiare. Nel parlato si preferisce ricorrere a *questo* o *quello*<sup>86</sup>. L'uso di *ciò* serve talvolta per sottolineare nello scritto un concetto, per dare maggiore rilievo all'espressione<sup>87</sup>.

Insieme a alla forma *ciò* ho effettuato la ricerca dei pronomi *costui, costei, costoro, colui, colei, coloro*, forme oggi poco comuni e perlopiù limitate al linguaggio scritto, non a caso non vi è stato alcun riscontro di essi nel corpus di *Rocco* preso in considerazione per questo lavoro.

---

<sup>85</sup>Serianni (1989: 275).

<sup>86</sup>Berruto (1993: 51).

<sup>87</sup> Dardano e Trifone (1995: 276).

### 5.2.3.3 *Pronomi personali e allocutivi: egli/lui; loro/voi*

Il paradigma dei pronomi atoni italiani vede in atto alcuni casi di semplificazione, con l'allargamento di una forma a scapito di altre e conseguente perdita di opposizioni. L'area più interessata è quella delle terze persone. Infatti, i pronomi tonici soggetto *egli, ella, essi/e* sono ormai sostituiti nell'italiano informale e soprattutto in quello parlato con le forme *lui, lei, loro*, con neutralizzazione dell'opposizione di caso<sup>88</sup>. La suddetta perdita di opposizione interessa anche la seconda singolare, nella quale *te* compare quale soggetto<sup>89</sup> nelle varietà colloquiali basse in diafasia/diastratia. Come altri pronomi non soggetti utilizzati però in questa funzione grammaticale, *te* al posto di *tu* è favorito da contesti focalizzanti, come la posizione postverbale o la contiguità con parole quali *solo, proprio, anche*.

Tra gli allocutivi ho preso in considerazione *lei*, in quanto è il più diffuso a differenza di *ella* che è ormai quasi scomparso e ha un uso solo letterario. Al plurale ho ricercato nel corpus la coppia *loro/voi* (il secondo è usato più comunemente).

### 5.2.3.4 *Pronomi personali e allocutivi: gli unificato*

Per *gli* unificato si intende la tendenza ad estendere questa forma maschile singolare anche al plurale e al femminile (rispettivamente *loro* e *le*), allargando a tutti i dativi la neutralizzazione di genere e numero che già compare nella forma legata *glie*<sup>90</sup>. Date le diverse funzioni di *gli*, in relazione a questo fenomeno sono stati registrati i seguenti fenomeni: occorrenza di *gli* per *a lei*, occorrenza di *le*, occorrenza di *gli* al posto di *le* allocutivo di cortesia, occorrenza di *le* allocutivo di cortesia, occorrenza di *gli* al posto di *(a) loro* e occorrenza di *(a) loro*, occorrenza di *gli* allocutivo di cortesia al

---

<sup>88</sup> Berretta (1993: 223).

<sup>89</sup> Serianni (1989: 241).

<sup>90</sup> Berretta (1993: 227).

posto di (a) loro e occorrenza di (a)loro allocutivo di cortesia, occorrenza di a voi, vi (nel caso specifico del nostro corpus che presenta termini dialettali ho considerato la forma *ve* che nel dialetto meridionale trova posto in sostituzione dell'italiano *vi*). Le forme legate *gli-(glielo, gliela)* non sono state considerate in quanto sono l'unica alternativa possibile. I diversi fenomeni presentano nell'italiano contemporaneo differenti livelli di collocazione diafasica e diastratica: mentre la forma *gli* quale dativo plurale è la forma normale nel parlato delle persone colte, l'occorrenza di *coloro* è praticamente assente dall'uso medio, il fenomeno dell'estensione di *gli* al femminile singolare è meno frequente e più marcato in diafasia/diastratia.

#### 5.2.3.5 *Vi/ci*

Si tratta dell'opposizione tra le forme atone *vi* e *ci* in funzione di avverbi di luogo. Il *vi* è ormai praticamente scomparso dall'uso comune nel parlato, pertanto con *vi* ho voluto verificare l'eventuale presenza in *Rocco* di questa forma ormai in disuso.

#### 5.2.3.6 *Averci*

Questo tratto si ritrova in quelle forme verbali, specialmente *averci*, in cui la funzione del clitico *ci* si è desemantizzata, perdendo quindi l'originario significato locativo. Il *ci*, combinandosi con *avere*, valorizza una risorsa peculiare: quella di estendere alla voce verbale un'intensificazione del senso e del suono, in modo da mettere il costrutto *ci ho* in consonanza emotiva con la situazione comunicativa del momento: *ci ho fame* insomma equivale a 'quanto a me, in questa circostanza ho fame'. Questo "avvicinamento" all'attualità già negli anni Sessanta fu detto dai linguisti (si pensi al francese André Martinet) *attualizzare*, da cui appunto "ci attualizzante". L'uso di *averci* per *avere* è comunque limitato al registro fortemente colloquiale (*c'ho una*

*sorpresa per te*), ma talmente frequente in certi contesti che secondo alcuni linguisti tra non molto la percezione dell'autonomia della particella del verbo potrebbe perdersi del tutto e quel giorno troveremo sui nostri vocabolari il verbo *ciavere*<sup>91</sup>.

### 5.2.3.7 *Risalita dei clitici*

Tra i tratti caratteristici dell'italiano dell'uso medio, ho registrato risalita del clitico, cioè da posizione enclitica a proclitica, con i verbi servili o di accompagnamento che reggono un infinito o in altri costrutti verbali con l'infinito che prevedono una scelta libera sulla posizione del clitico (“ti vuoi muovere” invece di “vuoi muoverti”, “mi comincio a stancare” invece di “comincio a stancarmi”, “lo posso mangiare” invece di “posso mangiarlo”). Il fenomeno, che rientra tra i processi evidenziati del cosiddetto italiano in movimento, è stato visto da alcuni come marcato in diatopia, cioè “per l'enclisi hanno una maggiore propensione i parlanti dell'area settentrionale, mentre alla proclisi tendono di più quelli dell'area meridionale”<sup>92</sup>. Ho registrato i due fenomeni di enclisi e proclisi con infiniti retti da verbi modali o servili (*volere, potere, dovere*), con i verbi aspettuali (*lo sto per fare, sto per farlo, continuo a dirlo, lo continuo a dire*) e i verbi di movimento (*ci vado ad abitare, torno a vederlo*). Enclisi e proclisi sono state segnalate anche in presenza di imperativo negativo, la cui tendenza alla proclisi è prevalente nell'italiano peninsulare e in una parte dell'Italia padana<sup>93</sup>.

---

<sup>91</sup> Dardano e Trifone (1995: 267).

<sup>92</sup> Per Skytte «in Toscana, nella prosa letteraria, c'è una certa tenenza alla posposizione: nella prosa più vicina alla lingua parlata, invece, si nota una tendenza più o meno preponderante verso la preposizione dei pronomi clitici» Skytte (1983: 93-94). Berretta afferma che «il settentrione si caratterizza rispetto al resto dell'Italia per un uso minore della risalita» Berretta (1986 :81).

<sup>93</sup> Sabatini (1985: 164) citato in Rossi (1999: 112).

## 5.2.4 Interiezioni, intercalari, segnali discorsivi

Si tratta di fenomeni tipici del parlato dei quali ho ritenuto interessante tener conto in questa ricerca per verificare l'aderenza della lingua filmica al parlato, e ancor di più la prossimità a un linguaggio realistico.

### 5.2.4.1 Interiezioni

Solitamente vengono distinte in interiezioni primaria, che hanno sempre e soltanto valore interiettivo, e interiezioni secondarie, parti del discorso autonome che possono essere usate anche con questa funzione e che possono, se aggettivi o verbi, modificarsi a seconda del genere o del numero (*Bravo!, Fuori! Guarda!*)<sup>94</sup>. Una loro caratteristica comune consiste nella capacità di realizzare il significato di una frase intera<sup>95</sup>. In questa ricerca ho tenuto conto solo delle interiezioni primarie, senza però approfondire all'interno di questa categoria i loro valori pragmatici, sintattici o semantici. Mi sono limitato pertanto a conteggiare il fenomeno (*eh, beh, oh, mah, etc...*) perché caratteristico del parlato-parlato e quindi spia evidente del grado di mimesi rappresentato nei dialoghi. È qui importante ricordare che spesso infatti, è questo il caso del nostro corpus, solo nei dialoghi di un film è possibile ritrovare le interiezioni, molto limitate o sovente del tutto assenti nelle sceneggiature. In teoria, un maggior numero di interiezioni primarie dovrebbe corrispondere un maggior livello di realismo dei dialoghi. La comparazione con i film analizzati da Rossi può evidenziare utili risultati in questo senso.

---

<sup>94</sup>Serianni (1988: 367-369).

<sup>95</sup> Poggi (1981: 22).

#### 5.2.4.2 *Intercalari*

Tra queste forme ho isolato *un po'*, nel suo valore di intercalare (dì un po', guarda un po'), tipico del parlato informale, senza considerare ovviamente l'uso con significato letterale con valore quantitativo (metti un po' di sale), e *daje*, altra espressione di tipo informale che trova posto nella lingua colloquiale di parlanti centro meridionali.

#### 5.2.4.3 *Mo, adesso, ora*

In questa sezione ho preso in considerazione le diverse forme di avverbio di tempo con significato di "in questo istante", da quella più marcata in basso come diafasia/diastratia, *mo*, alle forme italiane *ora* e *adesso*. Va da sé che la diversa presenza di questi tratti può determinare il livello stilistico del corpus.

#### 5.2.4.4 *Negazioni colloquiali*

Si tratta di elementi rafforzativi della negazione tipici del parlato<sup>96</sup>, che possono variare da un massimo di formalità (*affatto, assolutamente, per niente*) ad un minimo di formalità (*un cavolo, un tubo*). Tra i tratti che ho considerato fa conto di ricordare *mica* e *manco*, queste ultime voci popolari e regionali di sicuro interesse per il nostro corpus, in quanto la loro presenza contribuisce all'abbassamento del livello diafasico dei dialoghi

---

<sup>96</sup>Berruto (1993: 51).

## 5.2.5 Verbi

### 5.2.5.1 Congiuntivo

Nel sintagma verbale italiano troviamo la presenza preponderante del congiuntivo, che è spesso distintivo rispetto all'indicativo, e costituisce una difficoltà notevole sia per gli italiani che per gli stranieri. Può essere definito il modo della possibilità, del desiderio o del timore, dell'opinione soggettiva o del dubbio, del verosimile o dell'irreale<sup>97</sup>. Le varietà di funzioni che svolge non può essere definita da regole semplici, di qui la difficoltà nel suo uso, il dubbio nella scelta e la sua progressiva erosione o almeno un suo accentuato declino dai tradizionali domini<sup>98</sup> a beneficio di un avanzamento dell'indicativo. Come scrive Raffaele Simone:

La differenza tra congiuntivo e indicativo si nota in particolare nelle clausole relative e nelle completive oggettive, come le seguenti:

Relative: *Voglio il pane che piace a mio padre/ Voglio del pane che piaccia a mio padre*

Oggettive: *Sono sicuro che Luigi è arrivato/Non sono sicuro che Luigi sia arrivato [...]* Molto all'ingrosso, la funzione del congiuntivo nelle clausole dipendenti è quella di proiettare sull'evento riferito una modalità di incertezza o di dubbio.[...] Ciò non toglie che in numerosi casi (specialmente in dipendenza da verbi di credere) il congiuntivo sia semplicemente una marca di dipendenza: *Sono persuaso che il colpevole sia tu, Sono certo che stia piovendo*. In questi casi, esso non ha alcuna funzione specifica, e serve solamente a contrassegnare l'enunciato come «accurato». Proprio questa sua mancanza di funzione specifica lo rende debole<sup>99</sup>.

---

<sup>97</sup> Dardano e Trifone (1995: 351).

<sup>98</sup> Serianni (1988: 555).

<sup>99</sup> Simone (1993:80).

Serianni nota che il regresso di questo modo nell'italiano parlato è in atto soltanto per la seconda persona, infatti per indicarla senza possibilità di equivoci è necessario esplicitare il soggetto (*credo che tu abbia ragione*): un'esplicitazione non corrente nell'italiano contemporaneo, tranne che in casi particolari<sup>100</sup>. L'alta frequenza del congiuntivo è quindi un indicatore del livello diafasico (e diastratico potremmo dire, in quanto gli usi sintattici più complessi sono dominati meglio in settori sociali più elevati) del corpus, proprio per la tendenza alla riduzione del suo uso e alla difficoltà. Detto ciò, la registrazione della frequenza del congiuntivo è utile per verificare lo stile di un film e nel nostro caso specifico se un film con una ambientazione sociale centrata sul mondo dell'immigrazione meridionale a Milano rispetta le attese riguardo a una lingua. In questa analisi ho registrato la frequenza del *Congiuntivo* e i casi di *Indicativo per Congiuntivo*, in questo caso ho tenuto conto solo degli indicativi laddove si dovrebbe trovare, in uno stile non troppo informale il congiuntivo, quindi la presenza dell'indicativo nella protasi del periodo ipotetico (*se uscivamo mi mettevo il cappotto*) e nelle completeive in dipendenza dei verba *putandi*, *timendi* e *iubendi*. Inoltre, sempre nell'ambito di analisi della frequenza del congiuntivo, ho registrato il *Congiuntivo per il Condizionale* (*è laggiù nel paese c'avessimo avè i mezzi pe' campà meglio*) e il *Congiuntivo substandard* (*venghi, te possino, etc...*).

#### 5.2.5.2 Condizionale

Il condizionale indica azioni, fatti, modi di essere in cui prevale l'aspetto di eventualità, subordinata a una condizione, e può anche semplicemente «servire a connotare un'azione nel senso della soggettività e della relatività; potremmo dire – ricorrendo a una metafore – che il condizionale è il modo della penombra e delle luci

---

<sup>100</sup>Serianni (1988:555).

smorzate, laddove l'indicativo, negli stessi contesti, diffonderebbe una piena luce solare»<sup>101</sup>. Sicuramente più resistente del congiuntivo<sup>102</sup>, il condizionale sta subendo comunque un'erosione nel parlato d'uso medio e informale, senza dimenticare che esso è «una forma ancora non pienamente diffusa nell'area romanza (a causa della relativa 'modernità'), come si osserva anche nel fatto che i dialetti di alcune aree meridionali non hanno sviluppato questa forma, e lo sostituiscono con il congiuntivo (*si o ssapisse t'o ddicisse* equivalente alla forma italiana *se lo sapessi te lo direi*) »<sup>103</sup>. In questo lavoro la presenza del condizionale e il suo uso corretto saranno interessanti per verificare il livello diafasico del testo. Pertanto ho conteggiato i seguenti fenomeni: *Condizionale*, *Indicativo per condizionale* (nell'apodosi del periodo ipotetico), *Condizionale per Congiuntivo* e *Condizionale substandard*, cioè forme morfologicamente non corrette (come nel romano *te direbbe, io farebbe*. Nel nostro corpus ho conteggiato un solo caso, una forma non standard meridionale *saria stata*).

### 5.2.5.3 *Passato remoto*

Nella gamma dei tempi passati del modo indicativo, il passato remoto è quello più raro nell'uso, infatti la designazione dei tempi passati è assicurata nella maggior parte dei casi solo dall'alternanza tra imperfetto e passato prossimo, con differenti funzioni aspettuative. Il passato remoto, rispetto agli altri due, «inserisce l'azione entro coordinate temporali nette, marcandone la compiutezza, lo stacco rispetto al presente»<sup>104</sup>. Detta regressione del passato remoto tuttavia è valida solo in parte, in

---

<sup>101</sup> Serianni (1988: 476).

<sup>102</sup> «A paragone con il congiuntivo sembra più vitale il condizionale, la cui modalità è semanticamente più forte; anch'esso tuttavia è relativamente più vitale come forma verbale di frasi principali che nelle dipendenti» (Berretta (1993: 217-218).

<sup>103</sup> Simone (1993: 47).

<sup>104</sup> Serianni (1988: 471).

quanto l'uso di questo tempo è marcato diatopicamente. Infatti, «nel Settentrione e in parte dell'Italia centrale i parlanti colti tendono a non adoperare mai il passato remoto (con un processo già sostanzialmente compiutosi in francese); mentre nelle regioni meridionali il passato remoto è molto più tenace»<sup>105</sup> Il trapassato remoto non ha alcuna presenza nel corpus analizzato per il presente lavoro.

#### 5.2.5.4 *Accordo del participio passato*

L'accordo del participio passato è uno dei capitoli più controversi della sintassi italiana così come è piuttosto generale la tendenza a non accordarlo. Le principali incertezze possono essere schematizzate nel modo seguente: 1) accordo del participio d'un verbo composto con l'ausiliare avere col complemento oggetto posposto (*ho scelto le migliori opere - ho scelte le migliori opere*: nettamente prevalente, e quindi anche preferibile, la prima soluzione); 2) accordo del participio d'un verbo composto con avere con l'oggetto anteposto, costituito da un pronome personale o relativo (*ci ha ingannato - ci ha ingannati, la casa che ho comprato - la casa che ho comprata*); 3) accordo del participio di essere o di un verbo copulativo col soggetto o col nome del predicato ovvero col complemento predicativo (*il suo discorso è stato, è risultato una sorpresa - è stata, è risultata una sorpresa*); 4) accordo del participio d'un verbo pronominale col soggetto o col complemento oggetto, sia esso anteposto o posposto (*la meta che ci siamo prefissati - che ci siamo prefissata*). La possibilità di scelta per i punti 2, 3 e 4 è esistita da sempre in italiano e le restrizioni di tanto in tanto indicate da qualche grammatico sono da considerarsi infondate<sup>106</sup>. Naturalmente nella ricerca sono state considerati solo i casi nei quali l'accordo con il complemento oggetto è libero.

---

<sup>105</sup> Serianni (1988: 472). Sull'uso ancora piuttosto frequente del passato remoto nel Meridione si veda anche Simone (1993: 62-62), Sorella (1984: 8), Berretta (1993: 210) e Berruto (1993: 49).

<sup>106</sup> Serianni (1994: 7-8).

#### **5.2.5.5 Particípio presente**

Estraneo al parlato quotidiano, l'uso del participio presente è ormai relegato alla lingua giuridica e burocratica, così come alla lingua letteraria. Da sottolineare che nel corpus qui analizzato non è stata alcuna presenza dell'uso verbale del participio.

#### **5.2.5.6 Futuro**

Anche il tempo futuro nell'italiano contemporaneo tende a essere soppiantato dall'indicativo, all'interno del generale processo di semplificazione verbale in corso, tanto che dallo spoglio della Voghera, la presenza del futuro è praticamente irrilevante<sup>107</sup>. I futuri verbali, infatti, non sono obbligatori per riferimenti ad eventi futuri: oltre ad essere sostituito dal presente, possiamo dire che la referenza temporale può essere affidata ad elementi lessicali o al contesto. Come scrive Berretta la comparsa di futuri morfologici è favorita da sfumature epistemiche o deontiche (previsione, dubbio, volizione intenzione)<sup>108</sup>, mentre la sua presenza è legata a contesti non futurali, cioè non legati al tempo futuro, bensì al fine di esprimere una congettura (*sarà arrivato ieri - non so cosa facciano, costruiranno una casa*). Poiché non è rara la presenza del futuro anche per eventi prossimi e certi negli scritti e nelle varietà di parlato più formali, è da ritenere che un'alta presenza del futuro tenda ad alzare il livello diafasico del testo.

#### **5.2.5.7 Diatesi passiva**

La semplificazione che interessa il sistema verbale sembra trovare conferma anche nello scarso utilizzo dell'opposizione diatesi attiva/passiva, quest'ultima infatti, che dobbiamo ricordare essere la forma più marcata e pertanto quella meno sfruttata,

---

<sup>107</sup> Voghera (1992: 213).

<sup>108</sup> Berretta (1993: 214-215).

risulta utilizzata marginalmente, soprattutto nel parlato conversazionale di tipo più informale. Le esigenze comunicative che portano all'uso del passivo, cioè l'avanzamento a topic del complemento oggetto con conseguente abbassamento di grado dell'agente, vengono soddisfatte principalmente per via sintattica con la messa in risalto dell'oggetto attraverso la dislocazione a sinistra, senza modificare il verbo. Berretta evidenzia che tra le scarse occorrenze di passivo che si trovano nel parlato prevalgono quelle senza agente. Nello spoglio del corpus ho preso in considerazione i passivi con gli ausiliari *essere* e *venire*.

#### 5.2.5.8 Gerundio

«Molto meno centrale è il gerundio, usato sì spesso nella perifrasi con *stare*, ma altrimenti poco frequente»<sup>109</sup>. I dati della Voghera su un corpus di parlato colto segnalano solo l'11,1% delle dipendenti implicite realizzato con il gerundio, contro il 71,8% di infiniti<sup>110</sup>. Il gerundio composto è poi ancora più raro. Fra le perifrasi aspettuali la più diffusa è la forma *stare* seguita dal *gerundio*, che esprime l'aspetto progressivo. La sua diffusione nell'italiano contemporaneo sembra essere sempre maggiore<sup>111</sup>. In questa analisi abbiamo registrato sia le occorrenze del gerundio, sia la frequenza del gerundio preceduto dal verbo *stare*.

#### 5.2.5.9 *Stare a*

Tra le perifrasi conteggiate nel corpus troviamo *stare a* + infinito, esprimente l'aspetto e, in parziale sovrapposizione, la fase dell'evento o azione (con aspetto progressivo, *stavo a lavorare* ).

---

<sup>109</sup> Berretta (1993: 219).

<sup>110</sup> Voghera (1992: 229-36).

<sup>111</sup> Berretta (1993: 219).

#### 5.2.5.10 *Avere da*

Occorrenza del costrutto *Avere da seguito* dall'Infinito con il significato di dovere o volere. Talune espressioni del costrutto possono far rilevare un livello diafasico piuttosto basso (*è lui che cjamme a truvà adesso - io quello che tengo da di l'aggia di*) e possono rivelarsi pertanto utilissimi indicatori per il presente lavoro, non solo sul piano diafasico ma anche diatopico, in quanto questo costrutto, almeno nelle occorrenze riscontrate nel nostro corpus, sembra prestarsi a varianti dialettali, come negli esempi citati prima, dove al posto di *abbiamo da e ho da* incontriamo *cjamme a, tengo da e aggia*.

#### 5.2.5.11 *Esserci da*

Si tratta di un'altra perifrasi che esprime modalità deontica: necessità o dovere (*c'è da lavorare*) come in *c'è da lavorà pe' ttutti oggi e c'è da fa*.

### 5.2.6 L'uso di *che*

Pronome relativo e aggettivo nonché congiunzione subordinativa di larghissimo impiego, la parola *che* è una delle più frequenti nel parlato, come attestato dal LIP, nel quale *che* pronome e *che* congiunzione occupano rispettivamente il decimo e il dodicesimo posto nella lista di frequenza. Il complesso sistema dei relativi nell'italiano, per via dell'abbondanza delle risorse che lo compongono, e la varietà di funzioni che queste risorse possono svolgere fanno sì che all'alta frequenza d'uso si stiano accompagnando anche alcuni fenomeni di variazione e l'utilizzo di costrutti particolari<sup>112</sup>. Di seguito descriverò le occorrenze riguardanti i particolari usi del *che*

---

<sup>112</sup> Simone (1993: 91-94).

da noi ricercate nel corpus, ritenendole interessanti, ai fini della ricerca in corso, per il loro carattere esemplare delle tendenze di sviluppo della morfologia dell'italiano.

### 5.2.6.1 *Che 'polivalente'*

Nell'italiano contemporaneo riscontriamo una doppia possibilità nella formazione della frase relativa: l'uso di *che* non flesso per tutti i casi (il *che* 'polivalente' dell'italiano popolare) e l'uso del paradigma standard con *che* e, nei casi indiretti, cui preceduto da preposizione (di cui, a cui, del quale, al quale, ecc.). Nel primo caso il *che* si indebolisce, in quanto perdendo l'espressione del caso tende a smarrire il valore di relativo, configurandosi come una pura e semplice marca di subordinazione. Accanto a questi due casi, troviamo anche l'utilizzo del pronome atono, il quale riprende sul verbo il relativo segnalandone il caso, sia a fianco del *che* non flesso che a fianco di relativi flessi. Di seguito le varie possibilità riscontrabili nella lingua d'uso attuale:

- a) *È un edificio che il proprietario fa l'avvocato, il cameriere che gli hai dato la mancia (pronome relativo non flesso)*
- b) *È un vestito che l'hanno indossato in tanti (non flesso con clitico di ripresa)*
- c) *La donna di cui sono state perse le tracce (pronome relativo flesso)*
- d) *Ho incontrato il sacerdote di cui me ne avevi parlato (pronome relativo flesso con clitico di ripresa)*

L'emergere dei diversi tipi elencati è determinato da un delicato intreccio di fattori sociolinguistici e linguistici. Ovviamente, ha un forte peso la varietà di lingua: i tipi con solo *che* e con *che* più clitici sono tipici dell'italiano degli incolti e del parlato colloquiale; il tipo standard col pronome relativo flesso compare nello scritto, nel parlato sorvegliato e in genere presso parlanti colti, ed è tuttora (col tipo *che/cui*) la

forma più frequente e sociolinguisticamente meno marcata: il paradigma con doppia marcatura di caso, sul relativo e con i clitici, emerge (quasi) solo nel parlato – formale e non – di soggetti colti. Sebbene non rientrano nel fenomeno sopra descritto del *che* ‘polivalente’ e siano accettate dalla norma, vengono segnalate in questa ricerca quelle forme nelle quali il *che* ha un valore intermedio tra il pronome relativo e la congiunzione oppure funziona da congiunzione subordinativa temporale, finale, causale, temporale, ecc. (*Rocco muoviti che starai in ritardo/Mandaceli che tanto a te nun te servono*). Queste ultimi fenomeni, infatti, potrebbero essere sostituiti, in un parlato più attento e formale, con costruzioni di livello diafasico più alto (*Rocco muoviti altrimenti farai ritardo/ Poiché a te non servono, mandaceli*)<sup>113</sup>.

#### 5.2.6.2 *Che relativo*

Data l’alta frequenza di questo pronome relativo e la possibilità, prevista dalla norma italiana, di utilizzare anche la forma *il quale, la quale, i quali, le quali*, più chiara e precisa poiché specifica sempre genere e numero, ho verificato le occorrenze delle due forme, quando non alternative<sup>114</sup>; infatti il paradigma della forma composta, *il quale/la quale*, risulta molto meno comune della forma *che*, in quanto appartenente a un registro di parlato più alto e limitata a un uso più formale.

---

<sup>113</sup> Una analisi accurata sulla presenza di questo fenomeno nel romanzo *Candido* di Leonardo Sciascia e nella traduzione in spagnolo della stessa opera dello scrittore siciliano, analisi in grado di descrivere i differenti valori e i tipi del *che* polivalente, la possiamo trovare in Bartolotta (2005: 122-131). Sul fenomeno del *che* polivalente in italiano Cfr. Sornicola (1981: 61-74) e Leone (1982: 131-133).

<sup>114</sup> Non sempre infatti i pronomi *che* e *il quale/la quale* sono interscambiabili. Cfr. Serianni (1988: 315-317), Dardano e Trifone (1995: 285).

### 5.2.6.3 *Che esclamativo*

Come ricorda Serianni, è un modo condannato da molti grammatici benché ormai d'uso comune nel parlato e nello scritto che a questo più si avvicina<sup>115</sup>. Infatti, la semplice sostituzione del *che* con *quale* darà conferma dell'errore implicito in questo costrutto (*che bello!/quale bello!*). Ancora più marcata la variante con il doppio *che* (*che bravo che sei!*).

### 5.2.7. Connettivi

Occorrenze dei nessi subordinativi reggenti subordinate all'indicativo e al congiuntivo. Si tratta di congiunzioni o locuzioni che precedono concessive, avversative, finali, causali, etc. Prima di effettuare la ricerca, i connettivi sono stati suddivisi in tre categorie, ciascuna con un proprio livello diafasico/diastratico. Troviamo pertanto i Connettivi Substandard (*intanto che, mentre che, siccome, mo che*), i Connettivi Medi (*dato che, considerato che, anche se, ora/adesso, anche se, pure se*) di uso comune e che solitamente reggono subordinate all'indicativo e infine i Connettivi Formali (*benché, tuttavia, sebbene, seppure, qualora, poiché, giacché, affinché, onde, ancorché*).

### 5.2.8 Ordine degli elementi: le costruzioni marcate

Raffaele Simone afferma che “la varietà delle manipolazioni ammissibili in italiano è talmente ampia che si può dire costituisce la sua principale caratteristica sintattica”<sup>116</sup>, laddove per manipolazioni intende quella sintattica, con il mutamento dell'ordine degli elementi di una frase partendo da una sequenza considerata normale,

---

<sup>115</sup>Serianni (1988: 324).

<sup>116</sup> Simone (1993: 87).

basica, o come viene detto con tecnicismo linguistico non marcata, che in italiano è costituita dall'ordine Soggetto-Verbo-Oggetto. Utili per mettere in evidenza uno degli elementi del sintagma, le costruzioni marcate sono dotate di maggiore espressività rispetto a quelle normali. Queste tipologie di frasi sono un fenomeno molto presente soprattutto nell'italiano parlato (molto più rare nello scritto, si rintracciano occorrenze quasi esclusivamente in quei testi che consapevolmente o meno si avvicinano allo stile del parlato), in registri linguistici solitamente bassi. La loro presenza elevata nel parlato fa sì che vengano ormai percepite come non marcate. Per alcuni studiosi, data la composizione della frase in due parti, una che convoglia le informazioni "date" e un'altra che riporta le informazioni "nuove" aggiungendole a quelle date, nell'ordine non marcato l'ordine di presentazione delle due parti è dato-nuovo, mentre in quelle marcate la sequenza si inverte, modificandosi in nuovo-dato<sup>117</sup>.

I fenomeni più tipici di marcatezza, per i quali si è voluto effettuare il computo delle occorrenze sono i seguenti: dislocazione a sinistra, dislocazione a destra, frase scissa<sup>118</sup>.

### **5.2.8.1 Dislocazione a sinistra**

Consiste nello staccare il complemento diretto o indiretto iniziale dal resto della frase mediante una pausa, resa generalmente nello scritto con una virgola, e a riprenderlo mediante un pronome clitico con funzione anaforica, utile per mettere in evidenza una parte dell'enunciato che costituisce il centro di interesse comunicativo della frase, ad esempio, il complemento anteposto può indicare il tema della conversazione. In questi casi si parla di dislocazione a sinistra (*L'auto l'ho prestata a*

---

<sup>117</sup> Una dettagliata descrizione di questo argomento in Renzi (1988). Per un chiarimento terminologico sulle tematizzazioni e le focalizzazioni, con il fine di fare chiarezza, cfr. Rossi (1999: 166-171), il quale, utilizzando gli studi di Emanuela Cresti condotti sul parlato, più precisamente sull'intonazione, apporta una precisazione concettuale sulla sinonimia, comunemente accettata dalla maggior parte dei linguisti, *topic=tema=dato/comment=rema=nuovo*.

<sup>118</sup> Per una sintetica quanto chiara esposizione delle strutture marcate a tema, cfr. Sobrero (1993: 422: 428).

*Rodolfo / A Rodolfo gliel'ho prestata*, nella prima frase mettiamo in evidenza l'auto e nella seconda Rodolfo ). Ho distinto tra dislocazioni di sintagma (*sti sciucchezze basta che le fa mia sorella*) e dislocazioni di un'intera clausola (*cosa ha fatto stavolta non lo so*). Tra le dislocazioni a sinistra è stato considerato anche il fenomeno della ripresa pronominale *a me mi* (*a me tu il permesso me lo dovrete sempre cercare*), che rispetto alla normale dislocazione a sinistra presenta invece un livello diafasico e diastratico piuttosto basso.

#### **5.2.8.2 Dislocazione a destra**

La dislocazione a destra è un fenomeno linguistico la cui struttura è caratterizzata dalla presenza di un pronome sintatticamente superfluo collocato all'inizio dell'enunciato che anticipa un nome o un sintagma con funzione di complemento oggetto diretto o indiretto e che ha la funzione di conferire al parlato una maggiore intensità espressiva rispetto ad una struttura sintattica non marcata con disposizione Soggetto-Verbo-Oggetto (*Lo compra Mario, il pane/ Ne ho visti tanti di film*). La dislocazione a destra trova la sua massima diffusione nel parlato spontaneo di questi ultimi decenni, ma non è da considerare un fenomeno nuovo. Essa è frequente nei contesti che rispecchiano la scansione dato-nuovo in cui l'orizzonte tematico è largamente condiviso dai partecipanti allo scambio. Anche per questo fenomeno sono state registrate le occorrenze di dislocazioni di sintagma (*la vuoi una sigaretta/ l'ha conciato il campione*) e dislocazioni di un'intera clausola (*Lo sai che ho sonno*).

#### **5.2.8.3 Frase scissa**

La frase scissa è un'altra delle strutture sintattiche evidenti nei testi parlati utili per mettere in evidenza un elemento. Si tratta di una frase spezzata (*è lui che cjamme a*

*truvà adesso/ è lui che fa u boxer*) nella quale un elemento è compreso tra *è* e *che*.

Molto frequente nell'italiano colloquiale, questo tipo di clausola ricorre spesso nella forma negativa (*non è che verresti con me?*).

## **5.2.9 Lessico**

### **5.2.9.1 Dialettalismi**

Occorrenze delle parole dialettali. Per il loro computo ho tenuto della loro assenza nel dizionario Devoto Oli (2000) oppure della loro presenza nello stesso testo ma contrassegnata dal termine *regionale*.

### **5.2.9.2 Termini volgari**

Presenza dei termini appartenenti al linguaggio del turpiloquio.



## **6. Analisi dei dati.**

In questo capitolo procederemo all'esposizione dei dati raccolti nel corpus e riferiti ai tratti linguistici descritti nel capitolo precedente. La tabella che riporta dati e occorrenze sarà seguita prima da un paragrafo di commento e poi da un paragrafo dedicato alla comparazione linguistica delle caratteristiche linguistiche del film con alcuni brani tratti dalla sceneggiatura ufficiale.

Prima di presentare i dati si rendono necessarie alcune precisazioni. Per scena intendiamo un blocco narrativo, di lunghezza variabile, caratterizzato da unità di spazio e di tempo e delimitato da un evidente cambiamento di situazione comunicativa. Il turno è invece per noi una porzione di testo orale pronunciata da un solo locutore e delimitata dalla presa di parola di altri locutori.

Questa parte prettamente linguistica sarà introdotta da una breve scheda di presentazione del film sul quale è stata effettuata la raccolta dei dati<sup>119</sup>.

### **6.1 Rocco e i suoi fratelli. Scheda tecnica**

Rocco e i suoi fratelli (bianco e nero, doppiato). *Produttore* Goffredo Lombardo per Titanus (Roma), LesFilms Marceau Cocinor (Parigi); *anno di uscita* 1960; *regista* Luchino Visconti; *soggetto* L. Visconti, Vasco Pratolini, Suso Cecchi D'Amico ispirato ai racconti de « Il ponte della Ghisolfa » di Giovanni Testori; *sceneggiatura* L. Visconti, S. Cecchi D'Amico, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Enrico Medioli; *interpreti*: Alain Delon (*Rocco Parondi*), Annie Girardot (*Nadia*), Renato Salvatori (*Simone Parondi*), Katina Paxinou (*Rosaria Parondi, la madre*), Roger Hanin

---

<sup>119</sup> I dati tecnici sul film sono tratti da Poppi e Pecorari (1992).

(Duilio Morini), Paolo Stoppa (Cerri, impresario di boxe), SuzyDelair (Luisa, proprietaria della stireria), Claudia Cardinale (Ginetta Giannelli), SpirosFocas (Vincenzo Parondi), Max Cartier (Ciro Parondi), Corrado Pani (Ivo), Rocco Vidolazzi (Luca Parondi), Renato Terra Caizzi (Alfredo, fratello di Ginetta). Alain Delon, Renato Salvatori, Annie Girardot e Katina Paxinou sono doppiati rispettivamente da Achille Millo, Riccardo Cucciolla, Valentina Fortunato e Cesarina Gheraldi.

Edizione del DVD utilizzato per la trascrizione dei dialoghi e la raccolta dei dati: DVD Rai Cinema - 01 Distribution; Formato Audio: Dolby Digital 2.0 – stereo

## 6.2 Occorrenze e frequenze dei fenomeni linguistici rintracciati nel film

Durata del film: 2h49'35''
Scene: 59
Scene non parlate: 1
Turni: 1676
Parole: 16464
Durata media di una scena: 2,88
Media turni per scena: 28
Media parole per scena: 279
Media parole per turno: 9,82
Media parole al minuto: 97,42
Media turni al minuto: 9,85
Turni monorematici: 228 (13,60% dei turni)
Parole del turno più lungo: 201 (Ciro, scena 59)

## LISTA DEI TRATTI

Sovrapposizioni Di Turno: 256 [Fr.: 15,54]
Brani Poco Comprensibili: 110 [Fr.: 6,68 ]
Infiniti Con Apocope Vocalica: 16 [Fr.: 0,97] (3,86% Degli Infiniti)
Infiniti Con Apocope Sillabica: 265 [Fr.: 160,99 ] (64% Degli Infiniti)
Infiniti Non Apocopati: 133 [Fr.: 80,80 ] (32,12% Degli Infiniti)
Totale Infinite: 414
'STO: [Fr.: 1,82] 30

<p>CIÒ: 0          'NA: [Fr.: 1,94] 32          'O: [Fr.: 0,66] 11          'N: [Fr.: 1,63] 27          'A: [Fr.: 0,97] 16          'NO: 0          UNA: [Fr.: 4,06] 67          UNO: [Fr.: 0,36] 6          IL: [Fr.: 4,61] 76          La: [Fr.: 15,79] 260</p>
<p>LUI: [Fr.: 2 ] 33          EGLI: 0          TE (Soggetto): [Fr.: 0,24] 4          TU: [Fr.: 6,01] 99          LEI Allocutivo: [Fr.: 0,60] 10          LORO Allocutivo: 0          VOI Allocutivo: [Fr.: 0,12] 2</p>
<p>LE 'A Lei': [Fr.: 0,12] 2          GLI 'A Lei': [Fr.: 0,06] 1          LE Allocutivo: [Fr.:0,18] 3          GLI 'A Lei' Allocutivo: 0          (A ) LORO: 0          GLI '(A) Loro': [Fr.: 0,18] 3          (A) LORO Allocutivo: 0          GLI '(A) Loro' Allocutivo: 0          A VOI/VI Allocutivo: [Fr.: 0,60] 10</p>
<p>Ci: 0          Averci: [Fr.: 0,60] 10</p>
<p>Proclisi: [Fr.: 3,70] 61          Enclisi: [Fr.:0,97 ] 16          Proclisi+Enclisi: 0          Enclisi Nell Imperativo Negativo: 0          Proclisi Nell'Imperativo Negativo: [Fr.: 0,30] 5</p>
<p>Interiezioni: [Fr.: 15,60 ] 257          Un Po': [Fr.:1,21 ] 20          Mo: [Fr.: 1,39] 23          Embe': 1 [Fr.: 0,06]          Daje 5: [Fr.: 0,30]          Adesso: [Fr.: 1,39] 23          Ora: 0</p>
<p>Negazioni Colloquiali: [Fr.: 0,72 ] 12</p>
<p>Congiuntivo: [Fr.: 4] 66</p>

Indicativo Per Congiuntivo: [Fr.: 0,91] 15  
 Congiuntivo Per Condizionale: [Fr.:0,06 ] 1  
 Congiuntivo Substandard 0  
 Condizionale: [Fr.:1,82 ] 30  
 Indicativo Per Condizionale: [Fr.:0,12 ] 2  
 Condizionale Per Congiuntivo: 0  
 Condizionale Substandard: 0  
 Passato Remoto: [Fr.:0,54 ] 9  
 Accordo Del Partecipio Passato: [Fr.:0,06] 1  
 Partecipio Presente : [Fr.: ] 0  
 Futuro: [Fr.:3,70] 61  
 Passivo [Fr.: 0,12] 2  
 Stare + Gerundio [Fr.:0,91 ] 15  
 Gerundio: [Fr.: 0,18] 3  
 Stare A [Fr.: 0,36] 6  
 Avere Da: [Fr.:1,27] 21  
 Essere Da: [Fr.: 0,36] 6

Interrogative: 580  
 Relative Introdotte Da *Che* Pronome Relativo: 114  
 Relative Introdotte Da *Il Quale* Pronome Relativo: 0

Che Esclamativo + Aggettivo 0  
 Che Polivalente 3  
 Come Mai: 2  
 Com'è Che: 1

Connettivi Formali 0  
 Medi [Fr.:0,36 ] (*Visto Che*1, *Pure Se* 3, *Fino a* 1, *Neanche se*1,): 6  
 Substandard (*Siccome* 4, *Mo Che*2) [Fr.: 0,36]:6

Frasi Scisse: [fr.: 0,24] 4  
 Dislocazioni A Sinistra: [Fr.: 1,57] 26  
 Disl. A Sin. Di Sintagma: [Fr.: 1,45] 24 di cui *a me mi*( 2)*a te ti*(3)[Fr: 0.30]  
 Disl. A Sin. Di Clausola: [Fr.:0,12 ] 2  
 Dislocazioni A Destra: [Fr.:2,79] 46  
 Disl. A Destra Di Sintagma: [Fr: 1,39] 23  
 Disl. A Destra Di Clausola: [Fr.: 1,39] 23

**TERMINI DIALETTALI:** 59[fr.: 3,58] Lemmi: 32[fr.: 1,94]  
*Bamba, Tamberla, Scuffia, Scetete, Ciapàr* (5), *Prescia, Sanguetta, Cagnare, Pirla* (5),  
*Bauscia, Accurcato* (2), *Minga, Terün* (2), *Guagliò* (8), *Damm a trà mi*(2), *Strimir,*  
*Maester, Sciura, Vaggiare, Veggere, Mussu, Te ghe, Into, Sfottere, Fessarie, Spicciarsi*  
 (3), *Cercare* (chiedere) (8), *Mi* (io), *Chiene, Asciuta, Sciapita, Papina*

**TERMINI VOLGARI :** 16[fr.:0,97] Lemmi [fr.:0,24] 4

**Puttana( 7),Fregare(5),Troia (2),Merda (2)**

## 6.3 Descrizione linguistica

### 6.3.1 Caratteristiche fonetiche, lessicali e morfologiche

Sulla base dei tratti presenti nella tabella in alto, raccolti a seguito dell'analisi linguistica della trascrizione dei dialoghi, possiamo dire che in *Rocco* l'italiano dialettale dei dialoghi, anche se sarebbe meglio dire l'italiano regionale dei dialoghi, viene reso quasi del tutto attraverso la ripetizione di alcuni fenomeni fonetici e morfologici piuttosto che con l'utilizzo di un lessico dialettale o di una sintassi involuta e diastraticamente marcata. Tra i fenomeni maggiormente evidenti troviamo l'apocope sillabica degli infiniti che rappresenta ben il 64% del totale degli infiniti a fronte di un 32,12%, circa la metà, degli infiniti non apocopati. Sempre a livello fonetico riscontriamo l'apocope dei nomi propri quando sono utilizzati in funzione allocutiva, con ben 22 occorrenze per *Vincè*, 14 *Simò* e 4 di *Rò*, quest'ultima meno frequente per via della già breve estensione del nome completo *Rocco*. Per quanto riguarda l'ambito delle apocopi riscontriamo sempre ben 44 per *mà* (al posto di *mamma*), 1 *du* al posto di *due*, che ha sua volta è presente 7 volte, 7 *addò* e 4 *addù* in luogo dell'italiano *dove*. Allo stesso modo, uno degli strumenti maggiormente utilizzati da sceneggiatori e regista per avvicinare alla dialettalità la lingua della famiglia Parondi è la forma dialettale degli articoli determinativi e indeterminativi ('*na* 32, '*o* 10, '*n* 27, '*a* 16) che comunque si alternano con le forme italiane, che rimangono maggioranza (*Una* 67, *Uno* 6, *Il* 76, *La* 260). Molto sfruttato dagli autori il verbo *tenere*(38), tipicamente meridionale, al posto del verbo *avere*.

Trascrivo di seguito, a titolo esemplificativo, la prima scena del film, ambientata alla stazione centrale di Milano non appena la famiglia di emigranti lucani arriva nella

metropoli del Nord, nella quale in pochi turni incontriamo tutti i fenomeni che ho descritto sopra:

SIMONE: Uè scetete, coraggio siamo a Milano, ehi su, Luca, Luca fo' dai.

CIRO: Ci siamo. Finalmente, vieni mà.

ROSARIA: Eh.

CIRO: Sì stanca?

SIMONE: Rocco 'u panaro.

Voce Fuori Campo: e ricordati la valigia dai... 'a valigia scenni, chiano, chiano, scenni chiano chiano... prendo le valigie e vengo.

SIMONE: C' è tutto mà.

CIRO: Uè Luca che tieni? Tieni sonno?

ROSARIA: L'avete pigliata tutta la robba?

SIMONE: Rò, mantienilo un momento.

ROSARIA: Ma Vincenzo nun c' è ancora?

CIRO: Nun lu saccio mà.

ROSARIA: Perché nun c' è ancora?

CIRO: Forse ej aspetta fuori.

ROSARIA: Simone, Simone, peché Vincenzo nun c' è?

CIRO: Eh ma non è lui quello là fuori?

ROSARIA: Quale? Io non vedo, guarda un po' tu.

SIMONE: Tieni qua.

CIRO: Mo vede ca vene, non ti preoccupare.

SIMONE: Oi mà, vuoi che vad' io a vedè si trovo Vincenzo?

ROSARIA: Sì, ma nun t' alluntanà, eh?

SIMONE: No. Nun se vede nessuno.

In un film che presenta cospicui tratti dialettali di tipo lessicale, spicca l'incipit della prima scena, nella quale la prima parola pronunciata, *scetete* (svegliati), è quasi come un lascito del paese di provenienza da utilizzare non appena giunti nel luogo di destinazione, un *trait union* tra ciò che si è lasciato e l'ignoto che si è appena raggiunto. Anche le negazioni in questa scena corrispondono alla forma dialettale (*nun*). Sul piano fonetico, invece, nel brano proposto registriamo il fenomeno della sonorizzazione della consonante sorda post nasale (*nc>ng*) in *angora*, mentre in altri momenti del film incontriamo anche la sostituzione *nt>nd* (*Antonio >Andonio, incontro>incondro*), così

come nel corso dell'opera non meno frequente è quello della sostituzione del nesso *ns* con *nz*, soprattutto nelle varie occorrenze del verbo *pensare*. Questo per fermarci ai tratti più evidenti che abbiamo riscontrato nella prima scena e che ritroviamo con regolarità nel corso dell'intero film. Vale la pena, malgrado la sua lunghezza, riportare i dialoghi della terza scena, nella quale Rosaria Parondi e i suoi quattro figli giunti con lei a Milano si ritrovano con Vincenzo a casa dei genitori di Ginetta, la fidanzata di quest'ultimo. Un incontro tra due famiglie di immigrati meridionali nel quale i dialoghi presentano molti dei tratti descritti sopra e la cui dialettalità è tutta affidata a pochi fenomeni fonetici, salvando così la comprensibilità del testo a beneficio dell'ampio pubblico nazionale delle sale e dei produttori ma a scapito del realismo linguistico, mantenendo al contempo una patina di regionalità linguistica:

VOCI FUORI CAMPO: Allora facciamo un bel brindisi ai fidanzati...sì, sì...tanti auguri...auguri ancora...ogni volta che si fanno di queste feste... ma si vogliono proprio bene... si finisce sempre per bere troppo poi dopo i bambini ne risentono, ma d'altra parte.

MADRE GIANNELLI: Eccomi, eccomi qua.

Voci: brava.

MADRE GIANNELLI: Grazie, grazie. Beh, hanno voluto fare tutto di testa loro. I genitori? Ma chi vuoi che li sente più.

VOCI FUORI CAMPO: È vero.

VINCENZO: Ci dobbiamo pure decidere a fà da soli. E poi io de turnà laggiù nun tengo proprio voglia. Io la famiglia mia me la voglio fà qua. È vero Ginetta?

INVITATA: UèAlfrè, e tu che aspetti a spusatte?

ALFREDO: Io? Pe' l' amor del cielo, 'sti sciucchezze basta che le fa mia sorella.

GINETTA: Lui crede che dovranno mantenerci loro, noi invece abbiamo deciso di farcela da soli.

Amica: Avete ragione, brava.

GINETTA: Non è vero Vincè?

VOCI FUORI CAMPO: Cavaliè...

OSPITE: Grazie.

OSPITE: Grazie.

OSPITE: Grazie, auguri.

VOCI FUORI CAMPO: Alla salute cavaliere, salute.

GINETTA: Non ti cercheremo mai niente, hai capito?

ALFREDO: Uffà, e dalle!

BRUNO GIANNELLI: Questo è Aldo. Io vaggio al cinema Ma. Ciao, ciao.

VOCI FUORI CAMPO: Ciao, ciao, buon divertimento, ciao.

BRUNO GIANNELLI: Ciao ma, grazie, signò.

OSPITE: Grazie.

VOCI FUORI CAMPO: Divertiti.

PADRE GIANNELLI: È una mania co' 'sto cinematografo, mangia pane e cinematografo.

CUGINA GIANNELLI: Sì, sì, è diventata una fissazione. Io domenica ci son andata per accompagnare Franceschino. Subito, subito mi sono addormentata.

ROSARIA: Bonasera, sta qui Giannelli? Io so' la signora Parondi.

ALFREDO: : Vince, vieni un po' a vedè chi ci sta. Favorite, favorite pure, andate avanti.

ROSARIA: Grazie.

VINCENZO: Màm, màm.

ROSARIA: Ah figlio mio, figlio mio.

VINCENZO: Uè Luca, bello, come shtai?

VOCI FUORI CAMPO: Giannelli venite a vedere chi c' è.

Madre GINETTA Rosaria, Rosaria cara. Eh, questa è tutta la famiglia tua? Che Dio vi benedica.

Entra, entra. Questa è Rosaria, vieni, vieni, vieni.

GINETTA: E questi sò tutti fratelli tuoi?

VINCENZO: Questo è Luca.

GINETTA: Ciao.

VINCENZO: Simone. Questa è la mia fidanzata.

GINETTA: Buonasera.

VINCENZO: Rocco.

GINETTA: Buonasera.

VINCENZO: E Ciro.

GINETTA: Buonasera.

CIRO: Buonasera

GINETTA: Lasciate tutto qui, accomodatevi, venite dentro.

VINCENZO: Forza ragazzi.

GINETTA: Su forza.

SIMONE: Grazie.

VINCENZO: Endrate.

PADRE GIANNELLI: Proprio la madre di Vincenzo. Ha fatto tutto quel viaggio. Amè, offre nu bicchiere de vino. Coraggio ragazzi, avanti, avanti, venite, Amelia offri nu bicchiere de vino ai ragazzi.

MADRE GIANNELLI: Ecco, vengo.

PADRE GIANNELLI: Enun vedi che sentono freddo. E come sò belli eh. Somigliano tutti a la madre. Ginetta, offri i biscotti, avanti. So proprio belli. Sarai shtanca, è vero?

OSPITE: Sì, sì, è vero, sò identici, sò proprio uguali.

OSPITE: Saranno stanchi poveretti, dopo tante ore di viaggio.

MADRE GIANNELLI: Eh eh embè, ma è stato 'na bella sorpresa.

OSPITE: Ma sono tutti fratelli.

MADRE GIANNELLI: Cosa tieni, cosa tieni là dentro?

ROSARIA: Che mala sorte è stata la nostra, figlio mio bello. Dimme 'nu poco, ma già nun porti più lu lutto de tuo padre?

VINCENZO: Sì, sì hai ragione, ma, ma questa sera. Questa è G inetta, te l'ho scritto che cj eravamo fidanzati, no? E tu sei arrivata giusto in tempo per darci la tua benedizione.

ROSARIA: Shcusate, sei già cusci ricco da putertesposà proprio moca tieni tutta la famiglia sopra i spalle.

VINCENZO: Ohì ma, ma pure tu pecchénun ma l' hai scritto ca venivate tutte quanti.

ROSARIA: L'abbiamo scritto.

VINCENZO: Sì, sì, quando è stata la disgrazia di papà, ma inzomma, io, io t' ho risposto ca prima dovevo cercà nu lavoro pe' loro e poi se ne parlava, pecché sai mamma nun è facile trovà nu lavoro a Milano.

OSPITE: Ma perché non si siedono, prego non facciano complimenti.

OSPITE: Prego, accomodatevi, accomodatevi.

OSPITE: Venga, venga qui, su che cosa mi racconta di bello?

OSPITE: Avanti, avanti, sentiamo.

OSPITE: Prego, prego.

OSPITE: Gliel'ho detto, senza complimenti, si accomodino.

OSPITE: ah, è timido.

OSPITE: Con tante ore di treno sarà stanco, no, stanco?

SIMONE: No.

OSPITE: No, lo credo bene, è tanto giovane. Ha trovato freddo qui a Milano? Hu, freddo.

SIMONE: no.

OSPITE: Prego, vuole dei confetti? Questi sono degli sposini.

OSPITE: E voi, che tenete dentro quel bel fazzolettone eh? Che tenete?

ROCCO: Aranci.

OSPITE: Aranci? Amelia, aranci delle nostre parti.

ROCCO: Vuoi?

OSPITE: Grazie, che profumo, che profumo.

OSPITE: Non cambierei questa città per nessun'altra cosa al mondo.

MADRE GIANNELLI: Grazie. Senti Rosaria, io credevo che eravate venuti pe' lu fidanzamento. Va bene ca Vincenzo nuncj aveva detto niente, ma santo Dio avevo penzato a 'na bella sorpresa. Eh, nun te pare?

ROSARIA: Ah, io tengo troppo dolore pe penzà a le feste.

PADRE GIANNELLI: Sutti da loro hanno fatto, ma dite un po', voi venite drittdritt da la stazione?

ROSARIA: Sì.

PADRE GIANNELLI: Eh, e dov'è che annate a dormire? Io qui poshtonun ne tengo, è vero Amelia?

ROSARIA: Credo che al figlio mio nun me fa dormi 'n mezzo a la strada. È lui c' ha da penzà a tutti noi adesso.

MADRE GIANNELLI: Senti Rosà, qua è meglio dirci subito come stanno le cose, tu devi pensare a questi figli tuoi e hai ragione, ma io devo pensare a quella figlia mia, hai capito? Eh, ma che calma, io quello che tengo da di l'aggia di, quella è venuta pe' guastà la festa.

GINETTA: ohi ma.

MADRE GIANNELLI: Addo' stai, te sei incantata, o cafè.

ALFREDO: Lasciala dire, mamma ha ragione.

GINETTA: Perché tu già lo sai che cosa vuole dire?

ALFREDO: Non sono uno stupido io, mamma ha ragione.

GINETTA: E non gridare.

ROSARIA: Vince, io voglio uscì subito da 'shta casa. Rocco, Simone, andiamo.

GINETTA: Dio mio, dio mio, siete tutti usciti pazzi?

MADRE GIANNELLI: Vieni qui da tua madre, tu, hai capito?

ROSARIA: No, io nunsò impazzita, ho capito tutto io. L'hai capito pure tu che non ti vogliono permettere di fa lu dovere tuo verso tua madre. Nemmeno un po' de rispetto pe 'shto morto. Scostumati!

MADRE GIANNELLI: Shcostumata a mme?

ROSARIA: Andiamocene via, via di qui.

GINETTA: No, no, no.

ROSARIA: E tu, shtatte zitta, siete tutti d'un sangue, tutti 'na stessa razza.

VINCENZO: Ma che ve piglia ma?

ROSARIA: Andiamo figli miei. Pigliate i pacchi, su svelti, sbrigatevi.

GINETTA: No, no, no, no.

ROSARIA: Ah, Dio vi ripagherà, perché dio è giusto e giudica tutti.

GINETTA: Siate buona, abbiate pazienza.

ROSARIA: E levati tu.

GINETTA: Nessuno ha voluto offendervi.

ALFREDO: Gina cammina, vieni qua.

GINETTA: No.

ALFREDO: Vieni via, cammina, cammina.

GINETTA: No lasciami.

VINCENZO: E lasciala tu.

ALFREDO: Credi ca me fai paura, (...)?

MADRE GIANNELLI: Anche tu via di qui, esci subito da questa casa.

ROSARIA: Ah, ah hai sentito? Te l'hai voluto fà di.

MADRE GIANNELLI: Sì, sì.

ROSARIA: Su esci, svelto via

MADRE GIANNELLI: Via.

ROSARIA: Gentaccia.

MADRE GIANNELLI: Via, via, andatevene ah!

Incontriamo ben 23 apocopi sillabiche degli infiniti a fronte di sole 12 forme regolari. L'apocope sillabica figura anche in 6 attestazioni della sesta persona del verbo *essere* (*sò* in luogo di *sono*). Per quanto riguarda il digiungo della laterale negli articoli, che nel corso dell'intero film è attestata 16 volte, in questa scena non registra occorrenze. L'articolo indeterminativo si alterna tra forme dialettali (3 volte *'na*, 1 volta *'nu*) e forme italiane (2 volte *una*, 1 volta *uno*), così come per la negazione (8 occorrenze di *non* e 10 di *nun*), mentre l'articolo determinativo vede la presenza preponderante della forma italiana (*la* compare 13 volte) rispetto alla dialettale (2 volte *lu*). Frequente in questa scena è l'uso dei nomi nella funzione allocutiva in forma apocopata, una volta il padre di Ginetta chiama sua moglie *Amè*, per poi subito dopo ripetere il nome per intero, e allo stesso modo compaiono in forma apocopata *Alfrè*, *Rosà* e *Vincè*, mentre Vincenzo, nell'incontro improvviso con sua madre, non riesce a trattenere un doppio *ma* per *mamma*. Come nel corso di tutto il film, anche in questa scena sono molte le sostituzioni del nesso *ns* con *nz* (5 volte con il verbo *penzare* in sostituzione della forma italiana *pensare*,<sup>1</sup> con l'avverbio *inzommain* in luogo di *insomma*). L'alternanza tra forme italiane e forme dialettali la possiamo anche riscontrare con la forma dittongata di *buongiorno* che registra 4 attestazioni a fronte di 1 soltanto monotongata (*bonasera*). Merita poi segnalare l'uso dialettale della forma *ca*, ripetuta 5 volte, al posto del *che* congiunzione subordinativa di soggettiva e oggettiva, forma utilizzata soprattutto dal personaggio di Vincenzo (*l'hai scritto ca venivate tutte quanti*). Nella morfologia verbale spiccano alcune forme dialettali particolarmente evidenti sul piano diafasico (*vaggio* invece di *vado* e *l'aggia di* per *lo devo dire*) e altre che si caratterizzano per la sostituzione, rispetto alla forma italiana, della vocale *o* con la *u* (*spusatte*, *turnà*, *puterte*, *truvà*). La *u* in luogo della *o* è attestata

anche nel sostantivo *sciucchezze* e nell'avverbio *cusci* (*così*). La pronuncia palatale della sibilante preconsonantica, utile a garantire un effetto dialettale al parlato, è realizzata da Rosaria (*shcusate, ' shta casa*), da Vincenzo (*come shtai?*) e dal padre di Ginetta (*Io qui poshto nun ne tengo*). Di notevole interesse è poi la forma con la quale viene nominato uno dei frutti maggiormente rappresentativi dell'Italia meridionale, mi riferisco alle arance, che nella scena troviamo due volte nella forma impropria/dialettale maschile (*aranci*). Di questa lingua di *Rocco*, che alterna forme dialettali accanto ad altre rispettose della norma, e per la quale ben di addice il termine di ibridismo linguistico, può essere presa a simbolo una frase pronunciata da Rosaria, lo stesso personaggio che in chiusura di scena pronuncia una frase utilizzando l'ausiliario *avere* al posto dell'italiano *essere* (*Te l'hai voluto fa di*), nella quale riscontriamo in coda a una serie di parole dialettali (*dimme, 'nu, nun, lu*) il possessivo *tuo*, laddove ci saremmo aspettati un più credibile *tu'* (*Dimme 'nu poco, ma già nun porti più lu lutto de tuo padre*). Interessante è anche la frequenza nello spazio di pochi turni delle ripetizioni nell'eloquio di alcune delle ospiti di casa Giannelli («sì, sì, è vero, sò identici, sò proprio uguali»), «venga, venga qui, su che cosa mi racconta di bello? », «avanti, avanti, sentiamo», «prego, prego», «Ha trovato freddo qui a Milano? Hu, freddo», «e voi, che tenete dentro quel bel fazzolettone eh? Che tenete? », «Aranci? Amelia, aranci delle nostre parti», «grazie, che profumo, che profumo»): la ripetizione al momento dell'improvviso irruzione della famiglia Parondi in casa Giannelli serve per simulare l'emozione, la sorpresa e la concitazione del parlato al momento dell'arrivo, nonché forse a connotare di frivolezza le ospiti.

Terminiamo l'analisi linguistica di questa terza scena, evidenziando che in essa compare per la prima volta nel film un dialettalismo lessicale frequente nella pellicola, *cercare* per *chiedere*: in totale la pellicola presenta 8 attestazioni per questo fenomeno.

Estendendo ora il discorso all'intero film, possiamo dire che il dialetto lucano compare solo marginalmente nel film, il capolavoro di Visconti infatti rappresenta in maniera sufficientemente ben riprodotta solo il dialetto della madre, Rosaria Parondi, mentre per quanto riguarda i cinque fratelli possiamo parlare di un dialetto regionale campano e pugliese (ricordiamo che il doppiatore di Simone fu Riccardo Cucciolla, noto attore di origini baresi). Ciò che risulta abbastanza evidente all'ascolto è il progressivo italianizzarsi della lingua regionale dei protagonisti nel corso dello sviluppo del film, come se anche la lingua filmica riproducesse il lento ma inesorabile adattamento, ambientale come linguistico, dei protagonisti alla diversa realtà milanese.

Non solo non troveremo più termini come *scetete* sulla bocca dei protagonisti ma neppure scene, come la seconda ambientata sull'autobus che li conduce a Lambrate da Vincenzo nella quale Rosaria chiede al bigliettaio come fare per raggiungere la loro destinazione, fatte di gesti e turni monorematici in forma di domanda, a ben rappresentare una distanza e un disorientamento dei nuovi venuti che è tanto spaziale come linguistico, e che nell'urgenza del bisogno può esprimersi solo con il limitato vocabolario del momento<sup>120</sup>. A sostegno di questa ipotesi, incontriamo nella scena del festeggiamento per il successo pugilistico di Rocco, posta nella parte finale del film, l'ironia di Vincenzo verso Ciro, che a suo dire ha dimenticato il proprio dialetto d'origine. Anche il dialetto milanese trova poco spazio nel film e solo nella prima parte: il cantiere, la palestra e il cortile del primo alloggio dei Parondi sono i luoghi dove si parla e si ha modo di ascoltare qualche lombardismo. Sono infatti in milanese prima gli avvertimenti e poi i consigli dell'amico di Vincenzo, il manovale Armando (*"Ta se dre a famstrimir, dai dai vegnavant"* *"Uègiuvanotto, tame varè minga tra in pè un quaicasot?"* *"Damm a trà mi un mument, fa cume han fa i alter teriun prima de ti ,ma*

---

<sup>120</sup>Brunetta (1993, IV: 72).

*cumètel se no*”), gli ordini e gli epiteti razzisti di uno degli allenatori della prima palestra (“*Su, su dai ascolta elmaester, su mövers, e vialter se fè li? n’de via , mövers, cusa l’è che spetì, la carosa? Su. Uè, ti pirla*”), “*Sì, propicun ti cun la sigareta in buca. Te se no che te se deve cambiàsübit?*”; “*Mövers. sti terün chi, volen far la box e fùmen, guarda chi la sigaretta*”) e i commenti sui nuovi venuti tra la portiera dello stabile e una condomina (“*Portiera: buongiorno sciura Maria/ Signora Maria: mamma mia, l’ha vis che roba? / Portiera: Africa / Signora Maria: ma da dov e veniran? / Portiera: Lucania / SignoraMaria: Lucania? E dove la sta Lucania?Mai sentita.A venì proprio tutti chi/ Portiera: giù, giù, in fondo, in fondo*”). Il film registra anche la presenza di altri dialetti, dal romano di tipo espressionistico dell’allenatore Cerri, interpretato da Paolo Stoppa, (“*ecco quello che so’, sacchi de patate. Bella figura ce faccio domani, porto un sacco de merda, te dai il frittaccia, ‘sta ggente gnente, non sanno fa gnente, non vonno fa gnente, ma basta, ho chiuso, basta, basta, basta, e basta, vojopuggili veri io, la ggente seria no i meridionali, hanno raggione i milanesi, terroni sete, nun sapete fa gnente, pe’ me è chiuso, nun vojovedè più nessuno*”) al siciliano di uno dei poliziotti che si recano a casa Parondi per portare Simone in questura, riconoscibile per il suono cacuminale o retroriflesso nella pronuncia della parole *altro* (“*C’è una denuncia contro Parondi Simone e non so altcro*”).

L’ibridismo linguistico, di cui abbiamo già avuto modo di scrivere a proposito del possessivo *tuo* proferito da Rosari Parondi nel mezzo di una serie di parole dialettali, utile non sono ai fini puramente commerciali ma funzionale anche a quel passaggio dal neorealismo al realismo che condurrà Visconti non più a descrivere ma a narrare, non limitandosi a rappresentare i fenomeni ma trapassandoli in essenze<sup>121</sup>, è rintracciabile nel discorso di Rocco a Nadia nella scena 28 del film:

---

<sup>121</sup> Per una definizione critica di questo spostamento di Visconti dal neorealismo al realismo, inteso come passaggio dalla descrizione bozzettistica di tipo prettamente naturalistico a una rappresentazione critica,

ROCCO: Sì ma è laggiù nel paese c'avessimo avè i mezzi pe' campà meglio, là dove siamo nati, dove siamo cresciuti, io penso che non riesco a trovarmi in una grande città e questo pecché io non ci sono né nato né cresciuto. Parlo di me ma penso pure ai miei parenti, ai fratelli, ai paesani. Tanti riescono a abituarsi, a ambientarsi subito. Peffino a provà li stessi desideri ca provano gli altri. Io no, ma penso pure ca non sia giusto che sia così. A me mi piacerebbe desiderare 'n'automobile per esempio. Ma solo dopo avè desiderato e ottenuto tutto quello che vene prima. Voglio dire un lavoro sicuro, fisso, 'na casa. E la sicurezza d'avè da mangiare tutti i giorni. Forse non mi shpiego tanto bene<sup>122</sup>.

In questo turno Rocco alterna il dialettalismo con il congiuntivo al posto del condizionale (*“È laggiù nel paese c'avessimo avè i mezzi pe' campà meglio”*), l'italiano regionale (*“Peffino a provà li stessi desideri ca provano gli altri”*), l'italiano standard (*“Tanti riescono a abituarsi, a ambientarsi subito”*) e perfino due congiuntivi (*“Penzo pure ca non sia giusto che sia così”*), malgrado nel passaggio successivo sia presente un *a me mi* (*“A me mi piacerebbe desiderare 'n'automobile per esempio”*). Questa alternanza di tratti diafasici e diastratici alti e bassi appare particolarmente inverosimile nella penultima scena, quella in cui Simone, disperato e macchiato del sangue di Nadia, torna nella casa materna per confessare il proprio crimine e sfogandosi dice *“Non c'è ragione di preoccuparsi di me, non m'ha visto nessuno”* per poi subito dopo rivolgersi a Rocco con *“si cuntento campione? Era questo cavulivi, di?”*.

Per concludere questa parte descrittiva generale riteniamo necessario dare evidenza del fenomeno relativo alla variabile sessuale, già registrato da Rossi nel suo *Le*

---

che da cronaca si fa narrazione e storia, sono validamente illuminanti le pagine introduttive di Guido Aristarco in Visconti (1978: 11-20).

<sup>122</sup> Rosso e i suoi fratelli, sc. 28.

*parole dello schermo* commentando il film di Dino Risi *Poveri ma belli*<sup>123</sup>, ovvero della differente distribuzione di alcuni tratti linguistici tra personaggi maschili e femminili. Anche in Rocco le variabili diafasicamente e diastraticamente più basse si trovano recitate dai personaggi maschili, a eccezione naturalmente di Rosaria Parondi. Questa differenziazione di stile è riscontrabile nei dialoghi recitati da Nadia; la mondana che fa innamorare prima Simone e poi Rocco è il personaggio che registra il maggior numero di congiuntivi, che non pronuncia alcuna apocope sillabica dell'infinito e che anche nei momenti di maggior disperazione riesce a pronunciare discorsi, con un italiano da teatro, di questo genere: *“Lasciami, ti supplico, lasciami, ah. Tu m’hai teso una mano, m’hai convinto che la vita che facevo era mostruosa, ho imparato a volerti bene e adesso per la vigliaccheria d’un mascalzone, che ha voluto umiliarmi davanti a te per ridurci al suo stesso livello, improvvisamente niente più è vero? Quello che ieri era bello e giusto diventa una colpa oggi?”*. Pur senza rinunciare a espressioni di tipo dialettali come *tamberla*<sup>124</sup>, *babba* e *pirla*, Nadia è il personaggio che più si avvicina all'italiano standard per quanto riguarda gli aspetti fonetici, sintattici e lessicali. Allo stesso modo, i dialoghi delle commesse della scena 18, ambientata nella stireria in cui è impiegato Rocco, sebbene di scialba banalità, sono linguisticamente impeccabili. Anche qui, oltre all'assenza di apocopi sillabiche negli infiniti, si possono registrare congiuntivi (*“Ma cosa vuoi che si ricordi se è qui da un mese”*, *“Ida prova a darglielo tu un bacetto, non si sa mai che si risvegli magari, eh.”*, *“La padrona non vuole che si ricevano parenti in negozio”*) e il dativo pronominale *le* (*“non darle retta Rocco, son*

---

<sup>123</sup> Rossi (1999: 210-212). Dello stesso fenomeno dà riscontro Trifone nell'analisi del film *Amore Tossico* in Trifone (1983:59).

<sup>124</sup> «Quest' è una di quelle voci del dialetto che non corrono sulle labbra se non in casi speciali. Lo si dirà per esempio da una mamma ad un figliolo anche pieno di ingegno e sveglia che sbaglia o che non riesca lì per lì a fare qualche cosa impostagli, che inciampi o cada, che rompa una stoviglia» Arrighi (1988: 742).

*sempre successi*”) pronunciati dalle impeccabili ragazze. Se, come abbiamo segnalato precedentemente, sono i personaggi secondari legati alla palestra o al mondo del lavoro a garantire al film i lombardismi, i personaggi secondari di sesso femminili, invece, mantengono un livello difasico e diastratico piuttosto alto, malgrado l'appartenenza sociale, commesse di una stireria o prostituta, non garantisca loro, almeno in teoria, uno status linguistico più alto.

Infine una considerazione di tipo onomastico, relativa al cognome dei fratelli. Il cognome Pafundi, che la sceneggiatura aveva previsto di attribuire nel film alla famiglia di Rosaria e che aveva già trovato spazio in alcune scene dello stesso, leggibile in pellicola sui manifesti che pubblicizzano gli incontri pugilistici di Rocco, era tipicamente lucano ma corrispondeva anche a quello di un vescovo, di un generale e di un alto magistrato, come scrisse il noto critico cinematografico Morando Morandini sul settimanale *Tempo* il 2 aprile del 1960. Quando il film era stato ormai girato, i giornali dell'11 e del 12 giugno pubblicarono la notizia che il dottor Rocco Pafundi, figlio dell'ex procuratore della Corte di Cassazione, “aveva presentato contro il produttore, il regista e i soggettisti un ricorso innanzi al pretore capo di Roma, per aver dato il nome di Rocco Pafundi al protagonista del film, e chiedendo di togliere entro breve termine il nome civile e familiare del ricorrente da ogni scena e dalla colonna sonora del film e, nel caso di inadempimento, il sequestro del film in tutte le copie esistenti”<sup>125</sup>. L'ultima grana di tipo onomastico, dopo le altre incontrate con la censura, ebbe modo di chiudersi solo con la decisione della casa produttrice di aderire alla richiesta di mutare il cognome Pafundi in Parondi, fatto reso possibile, come ebbe a dichiarare il produttore Goffredo Lombardo “dalle più moderne tecniche cinematografiche, che consentono tali

---

<sup>125</sup> AA.VV. (2010: 120-122).

variazioni senza rovinare la qualità della fotografia del film”<sup>126</sup>. Si ebbe così la storia della famiglia Parondi, anche se tuttora è possibile leggere sulla porta della nuova casa milanese di Rosaria il nome Pafundi, mentre sui manifesti che nell’ultima scena annunciano i gli incontri programmati per Rocco il cognome Parondi compare con un’evidente alterazione della pellicola per poi subito dopo sbiadire per via di un ancor rudimentale sistema di correzione dell’immagine fotografica.

### 6.3.2 Dalla sceneggiatura al film.

Come descritto nel paragrafo 3.1, la costruzione di un testo per il cinema è un’attività complessa e articolata in varie fasi, ciascuna affidata a uno o più autori. Nel presente paragrafo procederemo a un confronto tra la sceneggiatura e il testo definitivo del film per osservare le modifiche avvenute tra il testo della la sceneggiatura, testo *scritto per essere recitato come se non fosse scritto*, e il testo riprodotto sullo schermo, con tutte le modifiche, aggiunte, tagli, adattamenti e quant’altro prende forma sul set e in sede di postsincronizzazione. Riporto di seguito la scena 65 della Sceneggiatura, ambientata nella palestra Cecchi, che nel film corrisponde alla scena 31:

Simone è sul ring che si allena con un pugile pesante. Cerri, l’allenatore, il massaggiatore, sono tutti intorno al ring.

L’allenamento di quest’oggi è molto importante, essendo l’ultimo allenamento alla vigilia di un incontro abbastanza impegnativo.

Simone è allegro e scherza continuamente.

Cerri è meno allegro invece e osserva con attenzione Simone.

SIMONE (a Cerri): Ancora non l’aver capito che alla vigilia di un incontro è meglio che non metta i guanti!

CERRI: Lo so io cos’è meglio per te. Va bene? Adesso andiamo, su, gambe di piombo. (All’allenatore): È fatto così: non riesco a fargli capire che domani sera si troverà davanti uno che può fargli passare un brutto quarto d’ora.

SIMONE (con leggerezza): Ma dite sempre la stessa cosa.

---

<sup>126</sup> AA.VV. (2010:122).

CERRI: Ma questa volta è vero. Come non bastasse è un «destra». Guarda: tu, per me, ti puoi salvare solo se sarai svelto. Invece, eccoti qui, sei più pesante di un bue. Muoviti! Dài Muoviti! Su!

L'allenatore sente in queste osservazioni e incitamenti un rimprovero al quale risponde spazientito:

Allenatore: Dietro questo qui, io ci ho perso l'anima. Ma lui non sente e non capisce niente. Conta sulla castagna, lui! La castagna! Sì, può anche darsi che invece di tirarle a lui le castagne, le tiri all'aria! E allora?

SIMONE (irritato a sua volta): Adesso sarà colpa mia se non sono allenato come si deve? Non m'avete fatto trovar neanche un sacco che fosse «destra». Dove stanno 'sti «destra»?

Simone indica tra scherzoso e ironico...

Suo fratello Rocco che sta lavorando al sacco.

SIMONE: Me lo procurerò da me. Lui è anche «destra» se vuole. Rocco, vieni un po' qua. Andiamo!

Cerri e l'allenatore fanno un gesto come a dire: sai che ci fai con questo. Rocco sale obbediente sul ring. Il grosso boxeur che si è battuto finora con Simone chiede con lo sguardo istruzioni a Cecchi.

CERRI (voltando le spalle irritato): Beh, cosa vuoi fare adesso, lo spiritoso? E va be', fallo pure. Io la mia, mi riservo di dirla dopodomani.

Simone incita Rocco che subito si mette in guardia.

SIMONE: Dài«destra»! Vediamo che hai imparato in caserma.

Il grosso boxeur è sceso dal ring e si toglie il casco imbottito e la cintura. L'allenatore va per raggiungere Cerri che, ostentatamente, si è allontanato dal ring. Quando si ferma colpito. Poi, camminando più lentamente e sempre con lo sguardo fisso sul ring raggiunge il direttore della palestra.

CERRI: Che c'è?

Sollecitato dall'allenatore anche Cecchi guarda il ring.

Simone non riesce a piazzare un sol colpo su Rocco che lo schiva sempre con una agilità e una furbizia eccezionali.

SIMONE (fermandosi e ridendo): Oh! Hai fatto progressi davvero! E chi ci avevi per caporale?

Simone tenta di piazzare due colpi. Li manca. Si volta allora a guardare verso... Cecchi. Sorprende l'interesse di questi e dell'allenatore nei riguardi di Rocco.

Simone riesce a centrare un colpo. Poi subito va alle corde e si sfilia i guanti.

SIMONE: Volete lasciarmi fare a modo mio? (come una cantilena): Il giorno prima del combattimento dovette lasciarmi stare. Ho i nervi, capito?

Simone salta giù dal ring. Rocco rimane male, sia per il nervosismo del fratello, sia perché egli stesso, evidentemente, si è accorto del mediocre stato di preparazione di Simone.

Fa anche lui per scendere dal ring. Cerri fa cenno al pugile che poco prima lavorava sul quadrato con Simone di risalire sul ring.

CERRI (a Rocco): Fai vedere...

Rocco vorrebbe protestare.

CERRI (autoritario): Fai vedere un momento.

Il pugile allenatore incomincia a tirare. Rocco si difende senza entusiasmo, sempre voglioso di esimersi. Ma subito l'istinto vince e Rocco entra nel giuoco.

CERRI (chiamando): Simone, vieni qua. Senti quello che ti dico. Se non stai attento questo qui ti fa anche le scarpe!

Simone s'è affacciato dallo spogliatoio, e dà appena un'occhiata a Rocco.

SIMONE (irritato a Cerri): Aspettate domani a parlare

CERRI (anche lui irritato): D'accordo. Aspetto domani...Ma se le cose vanno come dico io...

Rocco si è reso conto che ha provocato involontariamente l'attrito tra Simone e Cecchi e smette di boxare. Cerri gli si avvicina, si appoggia alle corde del ring con aria indifferente, impedendo così a Rocco di scendere.

CERRI: Hai fatto progressi.

ROCCO: In caserma abbiamo fatto un po' d'allenamento fra compagni e siccome dicono che stavo bene, mi han fatto disputare qualche incontro di selezione militare.

Roba da poco si capisce.

CERRI : E come te la sei cavata?

ROCCO (semplice): Bene. Ho pareggiato due volte. Una ho anche vinto ai punti.

CERRI: Ah?

ROCCO: Però io non ho mica intenzione di continuare, sa?

CERRI: Perché? Non ti piace?

ROCCO (deciso scuotendo la testa): No.

Sorride timidamente e fa di nuovo per scendere dal ring. Simone passa dalla doccia agli spogliatoi.

SIMONE: Io mi avvio perché ho fretta.

CERRI (verso Simone): il massaggio.

Voce (F.C.) Simone (con tono di sopportazione): E va bene! Massaggio.

Cerri sospira. Poi di nuovo si volta verso Rocco e cerca di intrattenerlo.

CERRI: Dicevi?

ROCCO: (stupito): Niente.

## Film

CERRI: Le gambe! C'hai le gambe de piombo, c'hai le gambe de piombo, porco.

VFC: dai forza.

SIMONE: Llo volete capi sì o no ch'è meglio che non me li metto i guanti alla vigilia de l'ingondro?

CERRI: Lo so io quello che è mejo pe' te, va bene? E non fa lo spiritoso, non c'è gnente da fa, io non riesco a faje capi che domani sera s'ha da trovà davanti a uno che je po' fàpassà un brutto quarto d'ora.

ALLENATORE: Gliel'ho detto.

SIMONE: E voi me dite sempe li stess cose eh.

CERRI: Ma 'sta volta è vero. Guarda tu pe' me te poi salvà soltanto se sei svelto e invece guardalo qua, è più lento d'un bue.

SIMONE: Ah, è colpa mia se nun me so allenat bene, ma si nun site state capaci de trovà un uomo un poco veloce.

CERRI: Ah, annamo bene, annamo proprio bene.

SIMONE: Me lo trov'io l'uomo nun te preoccupà.

CERRI: Eh, senti un po' tu.

SIMONE (*rivolgendosi a Rocco che si trova a bordo ring*): Vieni qui tu, mettiti i guantone, vieni qua, vieni.

ROCCO: Io?

SIMONE: Sì.

CERRI: Fa lo spiritoso, fallo, fallo.

ALLENATORE: Lo facciamo provà no?

CERRI: Ma che voi provà, io la mia la dico dopodomani, tutti così. Che fai tu?

ALLENATORE: Rocco prendi un paio di guantoni, andiamo.

(*Rocco sale sul ring*)

CERRI: Dai, sinistro.

PREPARATORE: Guarda che c'è troppa differenza di peso.

ALLENATORE: Lo so, lascialo stare.

PREPARATORE: Rocco non fare il pirla ad andar su, c'è troppa differenza di peso.

ALLENATORE: Lascialo.

PREPARATORE: Sta attento al destro almeno.

CERRI: Sinistro, sinistro, t'ho detto che te scappa tutto, sinistro, sinistro, (*entrando nel suo ufficio all'interno della palestra*) ecco qua, io sto a perde tempo co' 'sti quattro buffoni.

CERRI: Ora è solo all'interno del suo ufficio.

CERRI: Uno se spera pe' 'sti sacchi de patate, ecco quello che sò, sacchi de patate. Bella figura ce faccio domani, porto un sacco de merda, te dai il frittaccia, 'sta ggente gnente, non sanno fa gnente, non vonno fa gnente, ma basta, ho chiuso, basta, basta, basta, e basta, vojo puggili veri io, la ggente seria no i meridionali, hanno raggione i milanesi, terroni sete, nun sapete fa gnente, pe' me è chiuso, nun vojo vedè più nessuno.

ALLENATORE: Cerri.

CERRI: Che voi?

ALLENATORE: Vieni un po' a vedere.  
CERRI: Nun vojo vedè gnente.  
ALLENATORE: Ma dai vieni a vedere.  
CERRI: Ma che me frega de vedè a me.  
ALLENATORE: Vieni un momento.  
CERRI (*apre la porta del suo ufficio richiudendola subito*): Nun vojo vedè.  
ALLENATORE: Dai dai.  
CERRI: Chissà che vedrà mai, nun vojo vedè.  
ALLENATORE: Dai.  
CERRI: Nun voj no nun vojo, nun ce vojo andà.  
ALLENATORE: Dai Cerri è veramente interessante.  
CERRI: Ma che devo vedè?  
ALLENATORE: Ti assicuro che è uno spettacolo.  
CERRI: Annamo a vedè che me farai vedè.  
(*Cerrisale su una sedia per poter vedere ciò che accade sul ring*):  
PREPARATORE: Dai, dai, dai.  
CERRI: Aò, aò.  
ALLENATORE: Bene così, bene così. Hai visto che roba, è una meraviglia.  
CERRI: S'è svejato.  
ALLENATORE: È resuscitato, eh?  
CERRI: S'è svejato.  
ALLENATORE: Ah, magnifico.  
CERRI: Annamo daje, bravo, così hai da lavorà, così hai da lavorà, come te dico io, daje, daje, ecco bravo, bravo, ecco così, aspetta mo vengo li.  
ALLENATORE: Stai su col sinistro, via, su Simone, cerca di prenderlo qualche volta, su, non dormire Simone-  
CERRI: Aò e 'sto regazzino?  
ALLENATORE: È in gamba, hai visto che bel gioco di gambe?  
CERRI: E chi l'aveva mai visto? Ma lo sai che va bene.  
ALLENATORE: Va molto bene.  
CERRI: Ma va proprio bene, guarda, guarda, guarda come schiva, dai dai, aò  
SIMONE (*interrompendo l'allenamento*): Me lasciate fa de testa mia, prima d'un ingondro me dovete lascià 'n pace, capito? Sò nervoso, va bene.  
Simone si avvia verso gli spogliatoi  
CERRI (*rivolgendosi al pugile che prima si allenava con Simone e che ora si trova a bordo ring*): Dà un po' i guanti te co' lui.  
PUGILE: No.  
CERRI: Un momento sibbono famme vedè.  
ALLENATORE: Sali su.  
ALLENATORE: Dai tempo, via, dà.

PREPARATORE: Oilà, boxa veramente bene.

CERRI: Simone, viè un po' qua, sta' a senti quello che te dico io, se tu nun ce stai attento questo te fa pure le scarpe.

SIMONE: Vogliamo aspettà fino a dimane, eh?

CERRI: Mah, d'accordo che aspettamo domani, ma se le cose vanno come dico io.

ALLENATORE: Tempo.

*Termina l'allenamento di Rocco*

CERRI: Bravo, ma lo sai che hai fatto progressi tu?

ROCCO: Sì, ogni tanto in gaserma ci siamo un po' allenati dra compagni e siccome non andava male ho fatto pure qualche ingondro.

CERRI: E come te la sei cavata?

ROCCO: Due volte pareggiato e 'na vota ho vinto ai punti.

CERRI: Ah.

ROCCO: Ma non dengo intenzione de continuà.

CERRI: Perché nun te piace?

ROCCO: No.

SIMONE: Io vado via sennò faccio tarde.

ALLENATORE: Fai il massaggio tu.

SIMONE: Sì, va be'.

CERRI: Che dicevi?

ROCCO: Niende.

Prendendo spunto dalla scena citata nelle due versioni si può notare, nel film, la radicalità delle modifiche rispetto al testo della sceneggiatura, l'aggiunta di molti turni (la stessa scena nel film registra 79 turni a fronte dei 30 previsti nella sceneggiatura), l'introduzione del dialetto ( con la presenza di apocopi degli infiniti «*Annamo a vedè che me farai vedè*»), e pronunce dialettali «*Lo so io quello che è mejo pe' te*», «*Annamo daje, bravo, così hai da lavorà, così hai da lavorà, come te dico io, daje, daje, ecco bravo, bravo, ecco così, aspetta mo vengo lì*», «*Vogliamo aspettà fino a dimane, eh?* »), la presenza di una specie di monologo/sketch in romanesco di Cecchi ambientato nel suo ufficio(ricordiamo che il ruolo del *talent scout* Cecchi è interpretato da un grande attore romano di cinema e di teatro quale Paolo Stoppa)denso di ripetizioni e non previsto in sceneggiatura, l'eliminazione di un turno piuttosto lungo

dell'allenatore, presente invece nella sceneggiatura, la presenza dell'interiezione/esclamazione *porco* e dei termini volgari *sacco de merda* e *che me frega*, oltre che della parola a sfondo razzista *terroni*. Di sicuro effetto cinematografico è l'incipit della scena, con Cecchi inquadrato in primo piano che, guardando Simone boxare sul ring, esclama la frase piena di ripetizioni «*Le gambe! C'hai le gambe de piombo, c'hai le gambe de piombo, porco*», frase che nella sceneggiatura viene incassata nel primo turno di Cecchi «*Lo so io cos'è meglio per te. Va bene? Adesso andiamo, su, gambe di piombo*» ed utilizzata come allocutivo per Simone, perdendo così molto del suo effetto espressionistico. Nella versione filmica viene inoltre espunto, forse perché ritenuto troppo tecnico in senso pugilistico, il termine «*destra*», inteso come «guardia destra» e riferito al prossimo avversario di Simone, sostituito con *veloce*.

Tuttavia, l'enorme portata delle variazioni, considerando l'inserimento di ben 49 turni, non consente una puntuale comparazione dei tratti nei due testi, in quanto molti dei turni e delle battute riscontrabili nei dialoghi del film sono assenti nella sceneggiatura oppure compaiono in quest'ultima nettamente diversi. Rispetto al testo della sceneggiatura, per esempio, è possibile osservare un maggior numero di allocutivi («bravo, ma lo sai che hai fatto progressi tu?»<sup>127</sup>, «fai il massaggio tu»<sup>128</sup>, «ma che voi provà, io la mia la dico dopodomani, tutti così. Che fai tu? »<sup>129</sup>), tipico fenomeno riscontrabile in un testo parlato laddove la relativa sceneggiatura presente l'indicazione didascalica del turno di dialogo, ma lo scarso numero di turni comparabili nei due testi non permette di procedere a un'analisi più approfondita. Rispetto a quanto evidenziato

---

<sup>127</sup> Mentre nella sceneggiatura era scritto « Hai fatto progressi ». D'ora in avanti sarà riportato in nota il corrispettivo brano della sceneggiatura, senz'altra indicazione se si trova nella scena riportata.

<sup>128</sup> «Il massaggio».

<sup>129</sup> «Beh, cosa vuoi fare adesso lo spiritoso? E va be', fallo, fallo pure. Io la mia, mi riservo di dirla dopodomani».

da Rossi nel confronto tra sceneggiatura e testo definitivo del film<sup>130</sup> a proposito della pellicola *Le amiche* di Michelangelo Antonioni, è interessante verificare come nel film di Antonioni l'espunzione di alcune parole (*perdio*) e la sostituzione di «fregate» con «beccate», modifiche motivate molto probabilmente dalla censura, trovino invece in questa scena di *Rocco e i suoi fratelli* un riscontro opposto, ovvero, come abbiamo già verificato, l'inserimento di alcuni termini volgari in sede di riprese del film o di postsincronizzazione. Né d'altra parte è generalizzabile questo dato in *Rocco e i suoi fratelli*, nella sceneggiatura del film, infatti, alla scena 56, equivalente alla scena 25 della versione cinematografica definitiva, è possibile ritrovare il seguente turno

SIMONE: Perché tu la conosci quella zoccola? Chissà che vuole da me. Chissà che si è messa in testa. È una troja come non ce n'è altra. E si dà anche le arie da signora. Ma vada al diavolo, vada. Io non ho tempo da perdere con una come lei. Io se la incontro giro la testa dall'altra parte e sputo in terra tre volte. Se la rivedi diglielo.

I termini volgari saranno espunti durante le riprese del film, come evidente dalla seguente trascrizione:

SIMONE: Pecché, 'a conosci pure te quella lì? Ma che vole da me? Che s'è messa in teshta? È una come a tant'altre, ma se crede 'na gran signora. Ma vada al diavolo, vada. Io non ho tempo da perde co' una come lei. S'io la incontro pe' la strada, lo sai che faccio? Volto la testa dall'altra parte. Diglielo, se la vedi, che te l'ho dett'io.

Procediamo ora il confronto tra sceneggiatura e film, presentando il breve dialogo, acceso e dai toni violenti, tra Rosaria e Nadia alla scena 93 della sceneggiatura, che corrisponde alla scena 46 del film, subito dopo che in casa Parondi si è presentata la polizia in cerca di Simone.

#### Sceneggiatura

ROSARIA: Lo stanno cercando le guardie. Che ha fatto? Tu lo sai?

NADIA: Beh, quello che ha fatto questa volta non lo so...Ma me lo posso immaginare. È un delinquente... (con cattiveria): ...Lei lo sa, signora, che è un delinquente?...

---

<sup>130</sup> Rossi (1999:247-273).

Rosaria, scossa dalla gran rabbia, si trattiene a stento dal buttarsi contro la ragazza.

ROSARIA (fuori di sé): Come parli? Tu...proprio tu...Che facciahai ad insultare altri?...Da quando tu stai qui, io ho vergogna pure di affacciarmi alla finestra!

Nadia scoppia a ridere: Ha una maniera di ridere insultante.

NADIA (ironica, cattiva): Ma no! Ma se mi ha tenuto qua lei... per paura di perdere suo figlio...

ROSARIA: Avrai avuto pure il tuo tornaconto...

NADIA (ride): Lui ha preso impegno di mantenermi...

Gira attorno con lo sguardo:

Ma le pare che questo sia il modo di mantenere una donna come me? Non sa fare niente.

Lavora male, ruba peggio...

Alla faccia esterrefatta di Rosaria, insiste:

...Ho detto ruba, ha sentito bene, signora? Ruba. Ma lo fa male.

ROSARIA: Sei tu che sei una donnaccia, sei tu che me l'hai rovinato!...Era il figlio mio più invidiato...E vedrai quando si libererà di te, come tornerà ad essere il migliore di tutti-

Nadia comincia ad aggiustarsi una vestaglia sulla sottoveste.

NADIA: Se è solo per questo, stia tranquilla. Io me ne sto andando.

Rosaria ha un attimo di smarrimento. Il tono della sua voce non è più quello deciso e fermo di prima-

ROSARIA: No, tu no. È lui che deve dirtelo.

NADIA: E chi mi ferma più qui a me? L'ho visto andare a fondo... È quello che aspettavo...Adesso posso andarmene via contenta (alzando di colpo la voce): Le dia a Rocco tutte queste belle notizie da parte mia. Che capisca una buona volta a chi mi ha sacrificata. E che gli dica anche che ormai non ho neppure più la voglia di levarmi il gusto di dirglielo io.

Nadia si rivolge verso Rosaria. Ha l'aria stanca disperata:...(con una smorfia di pianto): ho soltanto voglia di andarmene e non vedere più nessuno di voi.

## Film

ROSARIA: So' venute le guardie a cercarlo, che ha fatt? Tu 'o sai, eh?

NADIA: Beh, cosa ha fatto stavolta non lo so, ma è facile immaginarlo, no? È un delinquente. E allora? Lo sai anche tu no, che è un delinquente.

ROSARIA: Comme tu, tu, tu dici quest, hai la faccia tosta d'insultà l'altri, disgraziata co' tte qua me mette vergogna pure d' affacciarme a la feneshtra.

NADIA:Ah, basta eh, se sei stata tu a tenermi qui per paura di perdere tuo figlio, eh. Sono sei mesi che marcisco qui, non ne posso più.

ROSARIA:Ah, ma ti sei ben sistemata, t'è convenuto, brutta putta e pigliati 'shta, vai vattene.

NADIA: No, no signora, suo figlio s'è preso impegno di mantenermi e le pare questo il modo di mantenere una donna come me? Lui non sa fare niente, non sa lavorare, neanche rubare, sissignore, hai capito benissimo, rubare.

ROSARIA: Puttaana, la rovina sua si stata propr tu, era o ffiglio mio più invidiato. Haj a verè, haj a verè, hai a verèquanno se sarà sbarazzato de te, ritornerà ad essere il migliore di tutti. Ma vattenne, vattenne, via.

NADIA: No, questo no, sta tranquilla che tanto adesso taglio la corda.

ROSARIA: No, no è lui che te deve di d'annà via.

NADIA: No, no.

ROSARIA: Basta, resta.

NADIA: E perché dovrei restare? Dimmelo! Ormai Simone è andato a fondo, a fondo. E sono io io che l'ho voluto, adesso me ne vado contenta e dagliela anche a Rocco la bella notizia, che capisca a chi mi ha sacrificato, digli che non ho nemmeno la voglia di dirglielo io. Quello che voglio adesso è andarmene di qui, di non vedere più nessuno di voi, andar via, via, via, via, via, via, via.

Anche in questo breve scambio di battute, è riscontrabile nel film, a differenza del testo scritto della sceneggiatura, la presenza del dialetto, con infiniti apocopati («insultà», «annà»), espressioni dialettali («Haj a verè») raddoppiamenti consonantici non italiani e di stampo dialettale meridionale («vattenne»). Registriamo poi nel confronto le classiche variazioni diamesiche che contribuiscono a distinguere il testo scritto, nel nostro caso la sceneggiatura, da quello parlato, vale a dire le ripetizioni («Haj a verè, haj a verè, haj a verè»<sup>131</sup>, «comme tu, tu, tu dici quest»<sup>132</sup>, «Quello che voglio adesso è andarmene di qui, di non vedere più nessuno di voi, andar via, via, via, via, via, via»<sup>133</sup>), le interiezioni («Tu 'o sai, eh?»<sup>134</sup>, «Ah, basta eh, se sei stata tu a tenermi qui per paura di perdere tuo figlio, eh»<sup>135</sup>, «Ah, ma ti sei ben sistemata»<sup>136</sup>) ed

---

<sup>131</sup> E vedrai.

<sup>132</sup> Come parli? Tu...proprio tu...

<sup>133</sup> Ho soltanto voglia di andarmene e di non vedere nessuno di voi.

<sup>134</sup> Tu lo sai?

<sup>135</sup> Ma se mi ha tenuto qua lei... per paura di perdere suo figlio...

<sup>136</sup> Avrai avuto pure il tuo tornaconto...

espressioni più consone a un testo parlato che a uno scritto («no, questo no, sta tranquilla che tanto adesso taglio la corda»<sup>137</sup>, «E sono io io che l'ho voluto»<sup>138</sup>, «quannose sarà sbarazzato de te»<sup>139</sup>)

---

<sup>137</sup> Io me ne sto andando.

<sup>138</sup> È quello che aspettavo.

<sup>139</sup> Quando si libererà di te.

## 7. Confronto con altri corpora.

In questo capitolo, sulla scorta dell'analisi dei dati raccolti e consultabili nelle tabelle del capitolo 5, procederemo con un rapido confronto, relativo solo ad alcuni dei fenomeni o tratti linguistici rintracciati in *Rocco e i suoi fratelli*, con altri corpora. Alcuni di questi sono decisamente omogenei rispetto al nostro corpus, trattandosi del campione di sei film utilizzato da Fabio Rossi<sup>140</sup>, per i quali l'autore ha ricercato una lista di tratti piuttosto simile a quella che siamo venuti raccogliendo noi per la presente ricerca, in altri casi invece si tratterà di corpora di testi orali per i quali l'autrice ha proceduto a una diversa metodologia di raccolta portando a termine un tipo di analisi eterogeneo rispetto al nostro, benché sempre riferito a testi di italiano parlato<sup>141</sup>.

Il confronto con i sei film analizzati da Rossi sarà doppiamente proficuo perché ci permetterà sia di verificare se anche l'opera di Visconti oggetto della presente ricerca appartiene a quella medietà linguistica che tende ad eliminare o quantomeno a ridurre le forme estreme della diversità linguistica, riscontrata da Rossi, sia di posizionare *Rocco e i suoi fratelli* all'interno della scala di formalità costruita con i sei film succitati e che vede nel grado più basso *Ladri di biciclette* e nella posizione di maggiore formalità il film *Nata*<sup>142</sup>. Benché già citati nella nota 66 del presente lavoro, riteniamo utile elencare di seguito i titoli dei sei film con i quali procederemo al confronto, riportando accanto a

---

<sup>140</sup> Rossi (1999).

<sup>141</sup> Voghera (1992).

<sup>142</sup> La scala diafasica costruita da Rossi, sulla base degli indicatori diafasici che stiamo venendo elencando, con un criterio di formalità decrescente vede i sei film disporsi nella seguente maniera: *Nata Ieri*, *Catene*, *Le Amiche*, *Totò a colori*, *Poveri ma belli*, *Ladri di biciclette*, Rossi (199: 303).

ciascuno di essi la categoria linguistica alla quale lo stesso Fabio Rossi li ha ascritti nel suo lavoro, al fine di procedere ancora più proficuamente al confronto:

*Ladri di Biciclette* (1948) di Vittorio De Sica: film dal realismo linguistico, film che presenta una lingua spostata verso il fronte dell'italiano popolare e regionale (con inserti dialettali più o meno marcati)<sup>143</sup>;

*Totò a colori* (1952) di Steno: film dal realismo linguistico, film che presenta una lingua spostata verso il fronte dell'italiano popolare e regionale (con inserti dialettali più o meno marcati)<sup>144</sup>;

*Poveri ma belli* (1957) di Dino Risi, film dall'ibridismo linguistico, nel quale nessun personaggio parla una lingua autentica o almeno prevedibile, filone antirealistico, distante sia dalla lingua scritta sia da quella parlata, sia dai registri alti sia dall'italiano popolare, sia dalla lingua *standard* sia dal dialetto<sup>145</sup>;

*Le amiche* (1955) di Michelangelo Antonioni: film d'autore dal complesso uso della lingua, vicino alla letterarietà<sup>146</sup>;

*Catene* (1949) di Raffaello Materazzo: film «parlato in grammatica», caratterizzato da una lingua formale, sul modello della lingua letteraria<sup>147</sup>;

*Nata ieri* (1951) di George Cukor: film «parlato in grammatica», caratterizzato da una lingua formale, sul modello della lingua letteraria<sup>148</sup>.

Come premessa, è d'obbligo avvertire che le varie serie di valori sono state prese considerando i valori medi, la percentuale, oppure la frequenza, quest'ultima calcolata moltiplicando le occorrenze dei fenomeni per mille diviso per il numero complessivo delle parole. Ciò ci consente, oltre che di utilizzare un criterio del tutto simile a quello preso in considerazione per i sei film da Rossi, di poter comparare le occorrenze di tratti

---

<sup>143</sup> Rossi (1999: 62-69).

<sup>144</sup> Rossi, *idem*.

<sup>145</sup> Rossi (1999: 69-72).

<sup>146</sup> Rossi (1999: 72-73).

<sup>147</sup> Rossi (1999: 54-62).

<sup>148</sup> Rossi, *idem*.

e fenomeni su corpora di lunghezza estremamente differente, si va infatti da un minimo di 85 minuti di *Ladri di Biciclette* alle quasi 2 ore e 50 minuti di *Rocco*. I valori indicati all'inizio di ogni paragrafo appartengono a *Rocco e i suoi fratelli*, accanto a ciascuno di essi viene riportato il valore medio dei sei film analizzati da Fabio Rossi preceduti dalla dicitura Media film Rossi.

## 7.1 Dimensione delle scene

Durata media di una scena *Rocco*: 2,88. Media film Rossi: 2,53.

Media turni per scena *Rocco*: 28. Media film Rossi: 37,31.

Media parole per scena *Rocco*: 279. Media film Rossi: 303,46.

I tempi relativi alla durata media di una scena nel nostro film coincidono praticamente con il valore medio dei film di Rossi. La media turni per scena e la media delle parole per scena, benché inferiori al campione termine di paragone, non sono poi così distanti, in quanto la prima si colloca ben oltre i valori più bassi del corpus di Rossi (*Catene* 19,60)<sup>149</sup> avvicinandosi al penultimo (*Ladri di Biciclette* 31,43), mentre la media delle parole per scena di *Rocco* si attesta al di sopra del secondo più basso valore dell'altro corpora (*Ladri di Biciclette* 256,47): i dati naturalmente non sono identici ma le discordanze nei valori non sono eccessive, segno di un certo grado di uniformità..

## 7.2 Media delle parole per turno

Media parole per turno *Rocco*: 9,82. Media film Rossi: 8,13.

Il valore del nostro film è assai simile al campione analizzato da Rossi e quasi identico a quello preso in considerazione da Maurizio Trifone nel suo lavoro avente come corpus il parlato del film *Amore Tossico*, che registra 9,69 parole per turno<sup>150</sup>. Il dato è interessante in quanto conferma la tendenza alla brevità dei turni nei testi parlato-parlato e una decisa uniformità

---

<sup>149</sup> Rossi (1999: 307).

<sup>150</sup> Trifone (1993: 17).

all'interno del genere parlato filmico, soprattutto se consideriamo che i film comparati coprono un arco temporale che va da *Ladri di Biciclette* del 1948 a *Nata Ieri* del 1957 e che il lavoro di Trifone si riferisce a un film, *Amore tossico*, del 1983. Rispetto al parlato spontaneo, analizzato dalla Voghera la differenza è maggiore, nel corpus preso in considerazione da quest'ultima, infatti, la media parole per turno è di 24,83<sup>151</sup>. Va tuttavia rilevato che il parlato analizzato dalla studiosa comprende tipologie di parlato tra loro differenti e che il testo che più si avvicina alla nostra media è quello di un dialogo con turnazione libera e di massima informalità<sup>152</sup>. All'interno della categoria parlato spontaneo, il parlato filmico sembra assumere quindi una maggiore uniformità almeno per quanto riguarda il valore preso in considerazione in questo paragrafo.

### 7.3 Media delle parole al minuto

Media parole al minuto *Rocco*: 97,42. Media film Rossi: 119,87.

La media delle parole del nostro testo è sensibilmente più bassa di quella registrata da Rossi<sup>153</sup>. Tuttavia *Rocco* ha una media di parole al minuto superiore a quella dei film *Ladri di biciclette* (90,52) e *Catene* (93,90). Anche sulla base della scala di formalità su cui Rossi ha collocato i film da lui analizzati, possiamo escludere una relazione diretta tra densità locutiva e formalità. Se prendiamo poi in considerazione il film *Amore Tossico* analizzato da Trifone, un film ricordiamo iperrealistico e con un deciso intento di critica sociale, che presenta soltanto 66,14 parole al minuto<sup>154</sup>, e teniamo in considerazione i connotati politici e sociali di *Rocco* possiamo condividere l'affermazione di Rossi secondo il quale «è lecito comunque concludere che ai forti intenti di critica sociale, oltretutto di crudo realismo, corrisponde (cinquant'anni fa come

---

<sup>151</sup> Voghera (1992: 151).

<sup>152</sup> Si tratta del testo denominato nel libro della Voghera «Caffè», che presenta infatti 7,75 parole per turno, Voghera (1992: 151).

<sup>153</sup> Rossi (1999: 310).

<sup>154</sup> Trifone (1993: 17).

oggi) un peso rilevante (maggiore rispetto ai film comici) dato all'immagine e al silenzio»<sup>155</sup>. La seconda scena del film, composta di rapidi e scarni turni di dialogo, sembrerebbe riassumere perfettamente quanto giudizio.

#### 7.4 Media dei turni al minuto

Media turni al minuto *Rocco*: 9,85. Media film Rossi: 14,74.

Il nostro film presenta una velocità di turnazione molto più lenta rispetto ai sei film di Rossi, rispettando solo in parte la somiglianza con l'andamento della velocità d'eloquio, ovvero del numero di parole al minuto. In quest'ultimo caso, infatti, *Rocco e i suoi fratelli* presenta meno parole al minuto di ben quattro dei sei film analizzati da Rossi (*Poveri ma belli* 141,66, *Totò a colori* 144,36, *Amiche* 121 e *Nata Ieri* 123,27)<sup>156</sup>. Nel nostro caso, quindi, a un basso contenuto di parole al minuto corrisponde anche uno scarso numero di turni al minuto. Questi due dati ci confermano nell'ipotesi che *Rocco* sia un testo ad elevato grado di progettazione, non solo per la tipologia di scrittura in fase di sceneggiatura ma anche per via della postsincronizzazione che ha permesso di evitare tutte le improvvisazioni del parlato in presa diretta (non a caso nel corpus di Rossi il film con il maggior numero di parole al minuto e di turni al minuto è *Totò a colori*, rispettivamente 144,36 e 22,21, l'unico registrato in presa diretta).

#### 7.5 Percentuale dei turni monorematici

Percentuale dei turni monorematici *Rocco*: 13,60% dei turni. Percentuale film Rossi: 14,91.

Oltre a presentare un dato che si avvicina alla media dei film di Rossi e che quindi corrisponde all'idea di una generale omogeneità del parlato filmico, questo dato

---

<sup>155</sup> Rossi (1999: 313).

<sup>156</sup> Rossi (1999: 313-314).

conferma l'ipotesi che il fenomeno non è connesso con il livello diafasico, bensì con la tipologia comunicativa (grado di dialogicità e progettazione più o meno alta) e con il genere cinematografico. La percentuale di *Rocco* infatti avvicina il film di Visconti alle percentuali di lavori come *Ladri di biciclette* e *Le Amiche* piuttosto che al film di Totò o a *Catene*, caratterizzandosi infatti per una turnazione piana e alla lentezza dell'esposizione.

## 7.6 Frequenza delle sovrapposizioni di turno dialogico

Percentuale delle sovrapposizioni di turno *Rocco*: 15,54% dei turni. Percentuale film Rossi: 25,83%.

Questo indicatore, che può essere considerato primario sotto l'aspetto diafasico, conferma forse l'alto grado di progettazione di *Rocco e i suoi fratelli*. Confrontato con i valori del film *Totò a colori* (57,90) e *Ladri di biciclette* (30,80), presenta valori estremamente bassi, molto vicini a quelli del film di Antonioni *Le amiche* (15,28), opera ricca di argomentazioni, ragionata e incline alle speculazione, e a un film doppiato come *Nata Ieri* (13,41)<sup>157</sup>. che per ovvie ragioni di doppiaggio rispetta il rigido canone dei tempi della presa di parola.

## 7.7 Frequenza dei brani poco comprensibili

Frequenza dei brani poco comprensibili *Rocco*: 6,68 dei turni. Percentuale film Rossi: 8,54%.

La frequenza di brani poco comprensibili del film di Visconti evidenzia, più che un legame con la variazione diafasica e diastratica, che pure esiste, con le condizioni e i modi di registrazione dell'audio. *Rocco*, che è film più recente rispetto al corpus di Rossi e che è stato postsincronizzato e doppiato in studio, presenta inevitabilmente un numero di brani poco comprensibili decisamente inferiore a *Ladri di biciclette* (22,23) e

---

<sup>157</sup> Rossi (1999: 320).

Totò a colori (15,28)<sup>158</sup>. Viceversa, avvicinandosi a film nei quali i registi si sono maggiormente distanziati da tutti quei tratti fonetici, lessicali e morfologici che avvicinano alla lingua del parlato con tutte le difficoltà di comprensione e ricezione del messaggio.

## 7.8 Frequenza dell'apocope dell'infinito

Frequenza infiniti con apocope vocalica *Rocco*: 0,97. Frequenza film Rossi: 2,08.  
Frequenza infiniti con apocope sillabica *Rocco*: 15,54 . Frequenza film Rossi: 4,94.  
Frequenza infiniti non apocopati *Rocco*: 8,07 . Frequenza film Rossi: 17, 04.

Decisamente interessante la comparazione di questo tratto, che è senza dubbio un indicatore diafasico e diatopico di alta rilevanza. L'alta frequenza di infiniti con apocope sillabica in *Rocco* va di pari passo con l'elevata frequenza degli stessi nel film più dialettale del corpus di Rossi, *Ladri di biciclette* (36,51)<sup>159</sup>. Questo ci conferma anche quanto venivano dicendo in sede di commento linguistico di *Rocco e i suoi fratelli*, cioè che gli infiniti con apocope sillabica sono stati uno de gli strumenti linguistici maggiormente utilizzati da regista e sceneggiatori per connotare diafasicamente e diatopicamente il film di ambientazione popolare e legato al mondo dell'emigrazione meridionale. Mentre infatti *Rocco* è quasi privo di altri elementi di allontanamento dalla norma standard dell'italiano (forme substandard di congiuntivo e di condizionale o uso del dativo unificato *gli* al posto di *le*) e non presenta un elevato numero di termini dialettali, gli autori hanno attinto a piene mani allo strumento dell'apocope sillabica per conferire all'opera una patina di spontaneità e popolarità. Di contro, la bassa frequenza dell'apocope vocalica segnala non solo la connessione della stessa con uno stile alto, di cui è privo *Rocco*, ma anche la scarsa presenza di dialetto settentrionale nel film, posto che l'apocope vocalica al denota una pronuncia

---

<sup>158</sup> Rossi (1999: 321-322).

<sup>159</sup> Rossi (1999: 330).

settentrionale, come confermato dal fatto che nel nostro corpus la incontriamo solo in parlanti milanesi e che su 16 occorrenze totali ben 5 le riscontriamo nel personaggio di Nadia.

## 7.9 Frequenza di 'sto e diciò

Frequenza di 'sto *Rocco*: 1,82. Frequenza film Rossi: 1,44.  
Frequenza di ciò *Rocco*: 0. Frequenza film Rossi: 0,16.

Assente nei film più formali di Rossi, il tratto, che registra 30 occorrenze in *Rocco*, si segnala come indicatore diafasico primario, trovando corrispondenza in film più dialettali come *Ladri di biciclette* (5,72) e *Poveri ma belli* (3,46)<sup>160</sup>. Di contro, alla mancanza del secondo tratto nel film di Visconti si registra la presenza del fenomeno nei film più formali analizzati da Rossi, *Le amiche* (0,08) e *Nata Ieri*(0,83)<sup>161</sup>

## 7.10 Frequenza delle varie tipologie di pronomi

Frequenza LUI *Rocco*: 2. Frequenza film Rossi: 1,37.  
Frequenza EGLI *Rocco*: 0. Frequenza film Rossi: 0,01.  
Frequenza LORO allocutivo *Rocco*: 0. Frequenza film Rossi: 0,24.  
Frequenza VOI allocutivo *Rocco*: 0,12. Frequenza film Rossi: 1,02.  
Frequenza LE 'a lei' *Rocco*: 0,12. Frequenza film Rossi: 0,82.  
Frequenza GLI 'a lei' *Rocco*: 0,06. Frequenza film Rossi: 0,12.  
Frequenza LE allocutivo *Rocco*: 0,18. Frequenza film Rossi: 1,75.  
Frequenza GLI 'a Lei' allocutivo *Rocco*: 0. Frequenza film Rossi: 0,04.  
Frequenza(A) LORO *Rocco*: 0. Frequenza film Rossi: 0.  
Frequenza GLI '(a) Loro' *Rocco*: 0,18. Frequenza film Rossi: 0,13.  
Frequenza(A) LORO allocutivo *Rocco*: 0. Frequenza film Rossi: 0,01.  
Frequenza GLI '(a) Loro' allocutivo *Rocco*: 0. Frequenza film Rossi: 0.  
Frequenza A VOI/VI allocutivo *Rocco*: 0,60. Frequenza film Rossi: 0,07.

I dati relativi agli usi substandard dei pronomi o all'impiego di forme ricercate e desuete sono abbastanza in linea tra *Rocco* e i sei film confrontati. Per esempio, l'assenza di *egli* in *Rocco* e un'unica occorrenza nel film più formale nell'analisi di

---

<sup>160</sup> Rossi (1999: 331).

<sup>161</sup> Rossi (1999: 331).

Rossi (*Nata*)<sup>162</sup>, oppure quella dell'allocutivo *loro*, assente anche nei film meno formali del corpus di Rossi. Viceversa, Rossi segnala la presenza del dativo unificato *gli* 'le' solo nei film più informali, *Ladri di biciclette* (0,52) e *Poveri ma belli* (0,29)<sup>163</sup>, uso fuori norma che abbiamo trovato anche in *Rocco* (0,06): «Diglielo, se la vedi, che te l'ho dett'io»<sup>164</sup>. In una serie di dati che sembrano piuttosto rispecchiarsi, spicca nel film di Visconti la frequenza più alta, rispetto ai dati confrontati, di *a voi/vi*. Dato interessante soprattutto per l'uso che ne fa *Rocco* nella scena 47, rivolgendosi prima a Morini e poi a Cerri («io vi ho domandato quanto mio fratello ve deve dà» «ma se vi chiedo questa garanzia significa che accetto tutto»). Da notare che la sceneggiatura di *Rocco e i suoi fratelli* non presenta in questa scena l'uso del *voi* al posto della terza singolare ma il pronome di terza *le*<sup>165</sup>.

### 7.11 Frequenza di *averci*

Frequenza di *averci Rocco*: 0,60. Frequenza film Rossi: 1,97.

Dato con elevate caratteristiche di indicatore diafasico, la presenza di *averci* segna nel corpus di Rossi un netto spartiacque tra i film a bassa formalità e quelli a maggior livello diafasico. Nel caso di *Rocco*, gli autori sembrano aver voluto adoperare con moderazione il tratto, utilizzandolo ma con parsimonia, almeno rispetto agli usi che ne potevano fare per marcare diafasicamente e diatopicamente ancor di più il film. Confrontato con l'andamento dei sei film di Rossi, la presenza in *Rocco* si trova esattamente a metà, al di sotto dei tre film formalmente di livello più basso e sopra i tre film di livello diafasico più alto, pur registrando una frequenza molto più vicina a quella

---

<sup>162</sup> Rossi (1999: 332).

<sup>163</sup> Rossi (1999: 334).

<sup>164</sup> *Rocco e i suoi fratelli*, sc. 25.

<sup>165</sup> «Mi dica quanto le deve mio fratello». «Dal momento che le chiedo questa garanzia».

di *Amiche* (0,42), che è il quarto film in quanto a presenza del fenomeno, piuttosto che ai primi due *Ladri di biciclette* (4,42) e *Poveri ma belli* (5,55)<sup>166</sup>.

## 7.12 Frequenza della proclisi e dell'enclisi

Frequenza della Proclisi *Rocco*: 3,70. Frequenza film Rossi: 4,36.

Frequenza della Enclisi *Rocco*: 0,97. Frequenza film Rossi: 4,32.

Frequenza della Proclisi + Enclisi *Rocco*: 0. Frequenza film Rossi: 0,03.

Frequenza della Proclisi nell'imperativo negativo *Rocco*: 0,30. Frequenza film Rossi: 0,86.

Frequenza della Enclisi nell'imperativo negativo *Rocco*: 0. Frequenza film Rossi: 0,34.

Le occorrenze di questo tratto registrate in *Rocco*, unite a quanto siamo venuti fin qui verificando attraverso i dati già comparati, ci confermano che la risalita del clitico (proclisi) è inversamente proporzionale ai livelli di formalità, ovvero a un'elevata frequenza della proclisi fa riscontro un basso livello di formalità del linguaggio del film, mentre, al contrario a un elevato livello diafasico dell'opera corrisponde un'alta frequenza dell'enclisi. *Rocco*, rispetto alla scala di formalità in cui Rossi ha collocato i sei film da lui analizzati, si inserisce per la proclisi esattamente a metà, tra il terzo, *Totò a colori* (4,44), e il quarto *Le amiche* (1,42), mentre in relazione all'enclisi si avvicina ai valori minimi del corpus, poco al di sopra di *Poveri ma belli* (0,86)<sup>167</sup>, penultimo in quanto a frequenza dell'enclisi. La stessa posizione equidistante viene occupata per l'enclisi e proclisi dell'imperativo negativo (per quanto riguarda il secondo tratto presenta la stessa frequenza di *Totò a colori*, 0,30 seguita da *Nata Ieri* 0,33).

---

<sup>166</sup> Rossi (1999: 338-339).

<sup>167</sup> Rossi (1999: 339).

## 7.13 Frequenza delle interiezioni

### 7.14

Frequenza delle Interiezioni *Rocco*: 15,60. Frequenza film Rossi: 31,85.

Piuttosto lontano dal dato medio della frequenza nel corpus con il quale lo stiamo comparando, il valore di questo tratto in *Rocco* si avvicina tuttavia a due film per molti aspetti simili: *Ladri di biciclette* (14,95) e *Le amiche*(17,78)<sup>168</sup>. Gli *eh* e i *beh* che contribuiscono in maniera maggioritaria all'insieme delle interiezioni del film di Visconti, sono quasi sempre a inizio turno e segnalano soprattutto la presa di parola o la conferma di quanto appena finito di dire dall'interlocutore. Considerato quanto siamo già venuti verificando, anche sulla base della frequenza delle interiezioni nei sei film di Rossi, non crediamo possano ritenersi *sic et simpliciter* un indicatore diafasico primario.

### 7.14 Frequenza di *un po'*

Frequenza di *un po'* *Rocco*: 1,21. Frequenza film Rossi: 1,07.

Considerato da Rossi un buon indicatore diafasico per l'andamento piuttosto regolare che segue sulla sua scala diafasica, da un massimo di *Ladri di biciclette* (2,99) a un minimo di *Le Amiche* (0,25), *un po'* colloca *Rocco* leggermente sopra la media di frequenza dei film confrontati, poco al di sotto del secondo film per frequenza del tratto, *Poveri ma belli* (1,30) e sensibilmente al di sopra del terzo, *Totò a colori* (0,98)<sup>169</sup>.

Di seguito alcuni esempi raccolti nel film di Visconti:

Quale? Io non vedo, guarda un po' tu<sup>170</sup>;

Vince, vieni un po' a vedè chi ci sta<sup>171</sup>;

Dì un po', ei, se tutte le ragazze come me dovessero sparire, pensa un po' tu cosa sarebbe<sup>172</sup>.

---

<sup>168</sup> Rossi (1999: 341).

<sup>169</sup> Rossi (1999: 346-347).

<sup>170</sup> *Rocco e i suoi fratelli*, sc 1.

<sup>171</sup> *Rocco e i suoi fratelli*, sc 3.

<sup>172</sup> *Rocco e i suoi fratelli*, sc 9.

## 7.15 Frequenza di negazioni colloquiali

Frequenza di negazioni colloquiali *Rocco*: 0,72. Frequenza film Rossi: 1,14.

Come per altri indicatori diafasici rilevanti, anche questo tratto pone *Rocco* a metà della scala di formalità dei sei film comparati: tra *Le amiche* (1,34) e *Totò a colori* (0,60)<sup>173</sup>. Anche per *Rocco e i suoi fratelli* vale quanto riportato da Rossi, cioè la presenza dei soli *mica* (10 occorrenze) e *manco* (1 occorrenza). Da notare 1 occorrenza di *minga*, avverbio di negazione presente nel dialetto milanese equivalente all'italiano *mica* («uè giuvanotto, ta me varè minga tra in pè un quai casot?»).

## 7.16 Frequenza del congiuntivo

Frequenza del congiuntivo *Rocco*: 4. Frequenza film Rossi: 11,88.

Frequenza dell'indicativo per congiuntivo *Rocco*: 0,91. Frequenza film Rossi: 0,83.

Questo indicatore, che in teoria dovrebbe esprimere un valore diafasico, nel caso di *Rocco* sorprende, perché a differenza degli altri tratti, la frequenza del congiuntivo nel film di Visconti è decisamente più bassa della media dei sei film di Rossi e sensibilmente inferiore a quella dell'ultimo film in quanto, *Ladri di biciclette* (5,59). Si pensi che il film di Totò, forse volutamente disseminato di congiuntivi dagli autori, ha una frequenza pari a 17,02. Anche un film come *Poveri ma belli*, per quanto valutato da Rossi solo apparentemente realistico e tuttavia ambientato in un ambiente popolare romano, registra una frequenza del congiuntivo più elevata, 5,91<sup>174</sup>. Interessante rimane comunque l'uso maggiormente femminile che se ne fa in *Rocco*, basti pensare che nella scena ambientata nella lavanderia stireria-dove lavora Rocco, contiamo ben 5 congiuntivi in pochi turni, tutti utilizzati da personaggi di sesso femminile. Tornando alla frequenza del congiuntivo nel nostro film, è possibile affermare, anche sulla scorta

---

<sup>173</sup> Rossi (1999:348).

<sup>174</sup> Rossi (1999: 348-349).

di quanto riportato in Rossi<sup>175</sup>, che essa si avvicini più al parlato-parlato di quanto non facciano gli altri sei film. Infine merita di essere considerato lo scarto tra la frequenza del congiuntivo e quella dell'indicativo utilizzato al posto del congiuntivo. In Rocco i due valori, rispettivamente 4 e 0,91, si avvicinano, in maniera simile a quanto succede con i due film di Rossi che mostrano il massimo avvicinamento tra i due valori, *Ladri di biciclette* (5,59 e 1,43) e *Poveri ma belli* (5,91 e 1,87). Anche quest'ultimo dato ci conferma nell'ipotesi che gli autori di *Rocco e i suoi fratelli* abbiano utilizzato questi due modi verbali per conferire un maggior grado di realismo al film.

### 7.17 Frequenza degli usi substandard del congiuntivo

Frequenza del congiuntivo per condizionale *Rocco*: 0,06. Frequenza film Rossi: 0,04.  
Frequenza del congiuntivo *substandard Rocco*: 0. Frequenza film Rossi: 0,16.

Il nostro film, pur con una sola attestazione di congiuntivo per condizionale, supera la media registrata per lo stesso tratto da Rossi<sup>176</sup>, degno di nota è che neanche il film *Totò a colori* presenta alcuna occorrenza. Nel film di Visconti è Rocco, come abbiamo già visto in precedenza, a proferire “è laggiù nel paese c'avessimo avèi mezzi pe' campà meglio”<sup>177</sup> all'interno di un periodo contraddistinto da ibridismo linguistico, quasi come se quest'uso fuori norma del congiuntivo fosse stato artificialmente inserito dagli autori per dare un po' di espressionismo al discorso di Rocco, a danno però di un autentico realismo linguistico.

---

<sup>175</sup> «Da Firenzuoli (tesi 1997, p.120) si ricava che la frequenza del congiuntivo calcolata su mille parole è pari a 3,78, valore assai più basso del nostro e tanto più interessante se si pensa che, come afferma l'autrice, è un valore ancora più alto di quello desunto dalle percentuali della Voghera. Se ne deduce che la nostra frequenza del congiuntivo, in tutti i film, è considerevolmente alta, decisamente al di sopra della media del parlato-parlato». Rossi (1999: 351).

<sup>176</sup> Rossi (1999: 351-353).

<sup>177</sup> Rocco e i suoi fratelli, sc. 28.

## 7.18 Frequenza del condizionale

Frequenza del condizionale *Rocco*: 1,82. Frequenza film Rossi:4,54.  
Frequenza dell'indicativo per condizionale *Rocco*:0,2. Frequenza film Rossi:0,28.

Come nel caso del congiuntivo, anche la frequenza del condizionale ha in *Rocco e i suoi fratelli* un andamento nettamente difforme da quello dei sei film con i quali lo stiamo confrontando, infatti, il film diafasicamente di livello più basso tra i sei analizzati da Rossi, *Ladri di biciclette*, presenta una frequenza uguale a 2,73, sensibilmente più alta della nostra (*Le amiche*, quello con la frequenza più alta del fenomeno, registra addirittura 6,93<sup>178</sup>). Il film di Visconti rimane inferiore alla media dei film di Rossi anche per ciò che riguarda la frequenza dell'indicativo per condizionale. Riporto di seguito i due esempi di indicativo per condizionale rintracciati in *Rocco*:

Tu sei suo fratello, e allora senti, invece di portarlo qui, facevo meglio a impiccarmi: eh Cerri?<sup>179</sup>;  
Io se avessi potuto rimanevo là<sup>180</sup>.

Il primo esempio merita un commento perché a un ascolto attento della pellicola appare piuttosto inverosimile, infatti la frase, che ci saremmo potuti aspettare da un componente della famiglia Parondi, viene proferita da Morini, il manager pugilistico milanese di Simone, un personaggio che presenta un eloquio valutabile come medio alto rispetto agli standard del film. Il secondo viene invece pronunciato da Rocco mentre sta parlando con Nadia in un bar dopo averla incontrata casualmente, ed è curiosamente enunciato nel turno immediatamente precedente quello nel quale lo stesso Rocco utilizza il congiuntivo per il condizionale, così come abbiamo riportato in precedenza.

---

<sup>178</sup> Rossi (1999: 353-354).

<sup>179</sup> Rocco e i suoi fratelli, sc. 19.

<sup>180</sup> Rocco e i suoi fratelli, sc. 28.

## 7.19 Frequenza del passato remoto

Frequenza del passato remoto *Rocco*: 0,54. Frequenza film Rossi: 0,59.

L'andamento del tratto è quasi uguale a quello delle media degli altri sei film, tuttavia, considerando che nel corpus di Rossi il solo film *Nata Ieri* presenta una frequenza del 1,74 e che il secondo per andamento del fenomeno è *Catene* con 0,71, possiamo dire che *Rocco* registra una frequenza del passato remoto medio alta rispetto alle altre pellicole. Sicuramente l'ambientazione del film, con protagonisti di origine meridionale, ci consente di dire che il tratto è connesso alla variabile diatopica. Questo motivo però non esaurisce da solo le ragioni di tali valori per *Rocco*. Infatti, non dimentichiamolo, nel corpus di Rossi sono presenti film come *Catene* e *Totò a colori* (0,45)<sup>181</sup> di ambientazione campana. Oltre a motivi diatopici e diafasici, nella valutazione della frequenza del passato remoto è necessario tenere in conto la vicinanza del narratore rispetto ai fatti narrati. Non a caso, un'alta concentrazione dei 9 passati remoti rintracciabili in *Rocco e i suoi fratelli* si trova all'interno del racconto di Nadia sulla sua infanzia e in quello di Rocco relativo alle drammatiche vicende dei suoi conoscenti braccianti in Lucania. Di interesse è il paragone con il corpus orale analizzato dalla Voghera, nel quale non è attestato alcun passato remoto<sup>182</sup>.

## 7.20 Frequenza del futuro

Frequenza del futuro *Rocco*: 3,70. Frequenza film Rossi: 6,52.

Anche questo dato colloca *Rocco* a metà della media di Rossi, con una frequenza che supera di poco i due film con l'andamento più basso di verbi al futuro *Ladri di biciclette* (2,60) e *Poveri ma belli* (3,39) e che risulta via via nettamente inferiore agli

---

<sup>181</sup> Rossi (1999: 356-357).

<sup>182</sup> Voghera (1992: 210-211).

altri quattro: *Totò a colori* (4,44) *Le amiche* (7,60), *Catene* (8,64) e *Nata Ieri* (12,33).

Come per altri indicatori diafasici, anche questo permette di confermare il posizionamento di *Rocco e i suoi fratelli* in un punto medio basso rispetto alla scala diafasica in Rossi a collocato i sei film.

All'interno della categoria di futuro, merita un discorso a parte quello composto, che solitamente registra frequenze bassissime nel parlato. Nel caso del film di Visconti troviamo invece una frequenza del futuro composto superiore, *Rocco* (fr.: 0,30), rispetto alla media dei sei film di Rossi (fr.: 0,28), con un totale in *Rocco* di 5 occorrenze, rispetto ai seguenti valori degli altri film: *Ladri* (0), *Poveri* (9), *Totò*(3), *Amiche* (3), *Catene* (3) , *Nata* (2)<sup>183</sup>. Delle 19 attestazioni riscontrate da Rossi solo 2 hanno valore temporale di contro a una maggioranza di composti con valore modale temporali<sup>184</sup>. In *Rocco e i suoi fratelli* rintracciamo invece un rapporto di 3 a 2 a favore dei futuri temporali, come di seguito riportato:

#### Futuri composti con valore temporale

Pure se non sò d'accordo m'impegn'io a fartene dà altri centomila, appena Rocco avrà pigliato i soldi; la seconda rata du contratto Cerri la pagherà soltando dopo il prossimo combattimento<sup>185</sup>;

Quando sarai diventato più grande capirai quanto sei ingiusto con me, quanto siete tutti voi ingiusti con me<sup>186</sup>;

Quanno se sarà sbarazzato de te, ritornerà ad essere il migliore di tutti<sup>187</sup>.

#### Futuri composti con valore epistemico

Adesso come adesso avranno appena passato il sanatorio<sup>188</sup>;

---

<sup>183</sup> Rossi (1999: 360-361).

<sup>184</sup> Rossi, idem.

<sup>185</sup> *Rocco e i suoi fratelli*, sc. 48.

<sup>186</sup> *Rocco e i suoi fratelli*, sc. 59.

<sup>187</sup> *Rocco e i suoi fratelli*, sc. 46.

<sup>188</sup> *Rocco e i suoi fratelli*, sc. 35.

Capirai, non avrà dormito tutta la notte poveretta<sup>189</sup>.

Per quanto riguarda la composizione complessiva dei futuri, *Rocco* rispetta le percentuali degli altri sei film che vedono una maggioranza di futuri temporali sui futuri modali ( solo *Poveri ma belli* registra il 38,30% di futuri temporali e il 61,70% di futuri modali), presentando il 77,05% di futuri temporali e il 22,95% di futuri modali. Considerando quanto detto da Rossi, cioè che «il processo di modalizzazione del futuro [...] è meno evidente nei dialoghi dei film più formali»<sup>190</sup>, anche questo valore in percentuale ci conferma che *Rocco*, all'interno della scala diafasica in cui Rossi ha collocato i sei film, tende ad avvicinarsi ai due film di livello formale meno elevato, infatti i valori in percentuali degli altri cinque film, il dato di *Poveri ma belli* lo abbiamo già visto, sono i seguenti: *Ladri* (75% fut. Temporali e 25% futuri modali), *Totò* (84,75 fut. Temporali e 15,25% futuri modali), *Amiche* (75,82% fut. Temporali e 24,18% futuri modali), *Catene* (80,82% fut. Temporali e 19,18% futuri modali) , *Nata* (96,64% fut. Temporali e 3,36% futuri modali).

## 7.21 Frequenza di *stare a*

Frequenza *distare a Rocco*: 0,36. Frequenza film Rossi: 0,16.

L'andamento di questo tratto pone *Rocco* appena al di sotto come frequenza di *Ladri* (0,65) e *Poveri* (0,43)<sup>191</sup>, mentre gli altri film, caratterizzati da un livello formale più alto, ne sono privi. Il dato conferma quanto ipotizzato, cioè che questo fenomeno è legato alla variabile diatopica, diastratica e diafasica. Inoltre, in *Rocco e i suoi fratelli* il costrutto si presenta quasi sempre con un infinito apocopato:

---

<sup>189</sup> *Rocco e i suoi fratelli*, sc. 18.

<sup>190</sup> Rossi (1999: 363).

<sup>191</sup> Rossi (199: 367).

Sinistro, sinistro, t'ho detto che te scappa tutto, sinistro, sinistro, ecco qua, i o sto a perde tempo co' 'sti quattro buffoni<sup>192</sup>.

Per l'amor di Dio che sta a piglià freddo?<sup>193</sup>.

Rosi sta a senti a quei là, fai cambià<sup>194</sup>.

Tu stai a fa o surdato<sup>195</sup>.

## 7.22 Frequenza di *avere da*

Frequenza di *avere da Rocco*: 1,27. Frequenza film Rossi: 0,68.

Di gran lunga superiore alla media degli altri sei film, la frequenza del tratto in *Rocco* (1,27) è poco più bassa di quella riscontrata da Rossi in *Catene* (1,54) e sensibilmente inferiore a quella di *Ladri* (2,73)<sup>196</sup>. Poiché questi due ultimi film si pongono agli estremi sulla scala della diafasia, si è tentati di non considerare il dato un indicatore del livello di formalità della lingua. Nel caso di *Rocco*, tuttavia, molti degli esempi che abbiamo trovato, e che spesso presentano la variante *tenere da* e altri usi dal tratto tipicamente dialettale, ci inducono a ritenere che il costrutto sia stato utilizzato dagli sceneggiatori per conferire ai dialoghi un aspetto di maggiore dialettalità. Di seguito ne riportiamo alcuni:

Credo che il figlio mio nun me fà dormì 'n mezzo a la strada. È lui c' ha da penzà a tutti noi adesso<sup>197</sup>.

Eh, ma che calma, io quello che tengo da di l'aggia di, quella è venuta pe' guastà la festa<sup>198</sup>.

Ha da spiccià guagliò, senno te fregano 'o posto e i milanesi nun ne vonno tenè de neve pè la strada<sup>199</sup>.

---

<sup>192</sup> *Rocco e i suoi fratelli*, sc. 31.

<sup>193</sup> *Rocco e i suoi fratelli*, sc. 6.

<sup>194</sup> *Rocco e i suoi fratelli*, sc. 10.

<sup>195</sup> *Rocco e i suoi fratelli*, sc. 26.

<sup>196</sup> Rossi (1999: 368-369).

<sup>197</sup> *Rocco e i suoi fratelli*, sc 3.

<sup>198</sup> *Rocco e i suoi fratelli*, idem.

E per li santi Rocco e Donato, avite da turnà a casa stasera cò le tasche chiene de soldi  
sennò non siete chiù figli de Rosaria Parondi<sup>200</sup>.

T'aggia di 'na cosa<sup>201</sup>.

E non fa lo spiritoso, non c'è gnente da fa, io non riesco a faje capi che domani sera s'ha  
da trovà davanti a uno che je po' fa passà un brutto quarto d'ora<sup>202</sup>.

Hai a verè, hai a verè, hai a verè quanno se sarà sbarazzato de te, ritornerà ad essere il  
migliore di tutti<sup>203</sup>.

### 7.23 Frequenza di *essere da*

Frequenza di *essere da Rocco*: 0,36. Frequenza film Rossi: 0,18.

L'alta frequenza del tratto in *Ladri di biciclette* (0,78) unita alla quasi totale  
assenza del fenomeno negli altri film, se si eccettua *Totò a colori* (0,23) e *Catene*  
(0,24)<sup>204</sup>, fanno ritenere che possa avere un certa connessione con il livello diafasico  
della lingua. Gli esempi registrati nel nostro film non sembrano comunque assumere  
tratti tipicamente dialettali:

Shvelti, che Dio sia lodato che c'è da lavorà pe' ttutti oggi<sup>205</sup>.

L'ho comprato ieri ma ce l'hanno portato tardi co' tutto quello che c'è da fa<sup>206</sup>.

Quando Rocco se mette in testa 'na cosa, tu lo sai, non c'è niente da fare, che vuoi  
insistere più<sup>207</sup>.

### 7.24 Frequenza delle dislocazioni

Frequenza delle dislocazioni a sinistra *Rocco*: 1,57. Frequenza film Rossi:2,38.

Frequenza delle dislocazioni a destra *Rocco*: 2,79. Frequenza film Rossi:3,53.

---

<sup>199</sup> Rocco e i suoi fratelli, sc. 6.

<sup>200</sup> Rocco e i suoi fratelli, idem.

<sup>201</sup> Rocco e i suoi fratelli, sc. 25.

<sup>202</sup> Rocco e i suoi fratelli, sc. 31.

<sup>203</sup> Rocco e i suoi fratelli, sc. 46.

<sup>204</sup> Rossi (1999: 370-371).

<sup>205</sup> Rocco e i suoi fratelli, sc. 6.

<sup>206</sup> Rocco e i suoi fratelli, sc. 29.

<sup>207</sup> Rocco e i suoi fratelli, sc. 47.

Frequenza delle dislocazioni a sinistra di sintagma *Rocco*: 1,45. Frequenza film Rossi:2,33.  
Frequenza delle dislocazioni a sinistra di clausola *Rocco*: 0,12. Frequenza film Rossi:0,04.  
Frequenza delle dislocazioni a destra di sintagma *Rocco*: 1,39. Frequenza film Rossi:2,12.  
Frequenza delle dislocazioni a destra di clausola *Rocco*: 1,39. Frequenza film Rossi:1,41.

L'andamento delle dislocazioni in *Rocco*, se confrontato con i valori medi dei sei film e ancor di più con i valori di ciascuno di essi, testimonia ancora una volta come rispetto a essi l'opera di Visconti sotto l'aspetto diafasico si posizioni nel mezzo, con i valori più alti di dislocazioni nei film aventi un livello formale più basso. Se per quanto riguarda le dislocazioni a sinistra la frequenza di *Rocco* viene superata da *Poveri* (5,47), *Totò*(2,18), *Ladri* (1,95), e *Catene* (1,77), nel caso della dislocazione a sinistra solo *Poveri* (7,85) e *Ladri* (6,89) confermano un andamento maggiore<sup>208</sup>.

Più che per l'aspetto diafasico, la ricerca e l'analisi del fenomeno relativo alle dislocazioni nei film è utile ai fini dello svelamento dei meccanismi della comunicazione, soprattutto televisiva e cinematografica<sup>209</sup>. Particolarmente interessante è il dato riferito alle dislocazioni a destra, che superano di gran lunga, sia nel corpus di Rossi sia nel nostro film, le dislocazioni a sinistra. Gli studi di Rossi<sup>210</sup> hanno dimostrato che nel parlato filmico, nella lingua televisiva e pubblicitaria, la presenza di dislocazione a destra è più ricca e quantitativamente superiore rispetto alla dislocazione a sinistra e a queste conclusioni invitano anche i dati raccolti nella nostra analisi su *Rocco e i suoi fratelli*. La funzione principale della dislocazione a destra è quella di permettere la distinzione tra ciò che il parlante vuole sia interpretato come centro di interesse e ciò che invece deve comparire sullo sfondo, ciò che è al centro dell'interesse

---

<sup>208</sup> Rossi (1999: 423-424).

<sup>209</sup> Bartolotta nella sua già citata opera sulla traduzione spagnola del *Candido* di Leonardo Sciascia ricorda come la dislocazione a sinistra del complemento oggetto è senza dubbio una delle caratteristiche tipiche della prosa di Sciascia, che mantiene forme proprie del parlato dialettale, dell'italiano colloquiale, comuni anche all'italiano popolare, con ciò evidenziando il valore diastratico e diafasico di questo fenomeno linguistico, (Bartolotta 2005: 169).

<sup>210</sup> Rossi (1996) (1997) (1999) e (2000).

comunicativo del parlante e dell'interlocutore è il *comment*, data la sua forza illocutiva, la sua prominenza informativa, ribadita dalla salienza fonica, e ciò che compare sullo sfondo (con un'intonazione «in sordina») è l'elemento dislocato<sup>211</sup>.

Si tratta di un fenomeno determinato da livelli di ritualità comunicativa e di scambi dialogici con la precisa funzione di coinvolgere il destinatario nel passaggio di informazioni dal dato al nuovo. La frequenza massima di dislocazione a destra viene spesso registrata negli enunciati esclamativi e, soprattutto, in alcune forme di domanda-risposta: contesti che rispecchiano la scansione dato-nuovo in cui l'orizzonte tematico è largamente condiviso dai partecipanti allo scambio. La dislocazione a destra è una sorta di appendice esplicativa che chiarisce eventuali ambiguità e, allo stesso tempo, provoca un effetto sorpresa nel telespettatore catturandone l'attenzione. Questo sarebbe uno dei motivi per cui si verifica una maggiore presenza della DD nel parlato filmico e televisivo<sup>212</sup>, dove la comunicazione è sempre orientata verso il destinatario esterno e il suo coinvolgimento riveste un'importanza capitale. In *Rocco e i suoi fratelli*, su 46 dislocazioni a destra incontriamo ben 20 interrogative. Di seguito alcuni esempi:

L'avete pigliata tutta la robba?<sup>213</sup>

Perché tu già lo sai che cosa vuole dire?<sup>214</sup>

Addù li trovo i soldi pe' pagà la casa?<sup>215</sup>

Mamma mia, la vis che roba?<sup>216</sup>

---

<sup>211</sup>Berruto (1985: 69-70).

<sup>212</sup>«A questo punto la nostra ipotesi (comunque da verificare su spogli più ampi e su *corpora* più diversificati) è che la DD, in quanto tecnica pragmatica per facilitare all'interlocutore l'individuazione del centro d'interesse e della periferia nell'enunciato, soprattutto interrogativo, sembra tipica del parlato filmico. Nel dialogo cinematografico, infatti, sale la frequenza di domande/risposte, sia perché mittente e destinatario *ficti* condividono parte dell'orizzonte tematico, sia perché la domanda/risposta è un modo indiretto, una strizzata d'occhio, per coinvolgere il vero destinatario (lo spettatore) e per dargli informazioni.». Rossi (1999: 425-426).

<sup>213</sup> *Rocco e i suoi fratelli*, sc. 1.

<sup>214</sup> *Rocco e i suoi fratelli*, sc. 3.

<sup>215</sup> *Rocco e i suoi fratelli*, sc. 4.

<sup>216</sup> *Rocco e i suoi fratelli*, sc. 5.

Che cos'è? Quando la finisci de sprecà i soldi, eh?<sup>217</sup>

Proseguendo infine con i vari tipi di dislocazione, di clausola o di sintagma, nel nostro film registriamo una bassa percentuale di dislocazioni a sinistra di clausola (2 dislocazioni a sinistra di clausola, 24 dislocazioni a sinistra di sintagma), come registrato da Rossi nel suo corpus (3 sole dislocazioni a sinistra di clausola nel complesso dei sei film)<sup>218</sup>. Riporto le due in *Rocco e i suoi fratelli*:

Cosa ha fatto stavolta non lo so<sup>219</sup>.

Che razza di lavoro se tratta non riuscirò mai a capirlo<sup>220</sup>.

Nel caso delle dislocazioni a d'estra, invece, l'andamento delle tipologie sembra connesso nel corpus di Rossi alla variazione diafasica: le dislocazioni a d'estra di sintagma superano infatti quelle di clausola solo nei tre film di livello diafasico meno elevato: *Ladri di biciclette*, *Poveri ma belli* e *Totò a colori*, fino ad invertire le proporzioni negli altri tre<sup>221</sup>. Il fatto che il nostro corpus abbia rivelato un'assoluta equivalenza tra i due tipi (23 di sintagma e 23 di clausola) potrebbe essere un'ulteriore testimonianza del livello diafasico medio di Rocco. Riporto alcune dislocazioni a destra di clausola che rivelano come l'uso consolidato e frequente del costrutto abbia fatto perdere la marcatezza del tratto:

L'hai capito pure tu che non ti vogliono permettere di fa lu dovere tuo verso tua madre<sup>222</sup>.

Lo sai che ho sonno<sup>223</sup>.

---

<sup>217</sup> Rocco e i suoi fratelli, sc. 17.

<sup>218</sup> Rossi (1999: 427).

<sup>219</sup> Rocco e i suoi fratelli, sc. 46.

<sup>220</sup> Rocco e i suoi fratelli, sc. 17.

<sup>221</sup> Rossi (1999: 427).

<sup>222</sup> Rocco e i suoi fratelli, sc 3.

Senti Rocco, peccché nun me l'hai detto prima ch'eri nu poshto così bello?<sup>224</sup>

Lo ha detto il direttore che è così.<sup>225</sup>

In *Rocco e i suoi fratelli* inoltre troviamo 5 raddoppiamenti del dativo (*a me...mi*)<sup>226</sup>, un ulteriore segnale del livello medio basso del film rispetto agli altri (nel corpus di Rossi, *Nata Ieri* e *Catene* non registrano doppi dativi, *Ladri di Biciclette 3* e *Poveri ma belli* 15).

Infine, sulla scorta di quanto pubblicato da Bazzanella<sup>227</sup>, che rileva solo 23 dislocazioni su circa 5 ore di registrazione, ricordiamo che il film di Visconti ha una durata di poco meno di 3 ore, possiamo confermare la presenza molto maggiore di dislocazioni nel parlato riprodotto, soprattutto in quello televisivo e cinematografico, rispetto al parlato spontaneo.

## 7.25 Frequenza dei termini dialettali

Frequenza dei termini dialettali (PAROLE) *Rocco*: 3,58. Frequenza film Rossi: 1,66

Frequenza dei termini dialettali (LEMMI) *Rocco*: 1,94. Frequenza film Rossi: 0,77

Scontato anche per questo tratto che la frequenza sia inversamente proporzionale con il livello diafasico, rispetto ai sei film con i quali stiamo procedendo al confronto, *Rocco* si posiziona nettamente al di sopra della media attestandosi come il film con la più alta frequenza di termini dialettali (i primi due film dell'altro corpus, *Ladri di Biciclette* e *Catene*, presentano rispettivamente 3,12 e 3,10). Questo dato ci consente di affermare che, pur con i limiti esposti in sede di commento, gli autori hanno raggiunto,

---

<sup>223</sup> *Rocco e i suoi fratelli*, sc 16.

<sup>224</sup> *Rocco e i suoi fratelli*, sc 18.

<sup>225</sup> *Rocco e i suoi fratelli*, sc 20.

<sup>226</sup> Benincà (1986: 233), dove si segnala il diverso livello diafasico del doppio dativo rispetto alle dislocazioni.

<sup>227</sup> Bazzanella (1994: 127).

almeno a livello lessicale, un buon grado di realismo linguistico caratterizzando sul piano diatopico ambienti e personaggi attraverso l'uso di termini dialettali.

Interessante è notare che la maggior concentrazione di parole dialettali la troviamo nella prima parte del film, come se gli autori nella parte successiva si sentissero sollevati dall'obbligo di rendere l'ambientazione milanese (i dialoghi in milanese si incontrano fino alla scena 10) e considerassero che i componenti la famiglia Parondi potessero perdere, con il trascorrere del loro tempo vissuto a Milano, il loro dialetto meridionale.

### 7.25 Frequenza di termini volgari

Frequenza dei termini volgari (PAROLE) *Rocco*: 0,97. Frequenza film Rossi:0,12.

Frequenza dei termini volgari (LEMMI) *Rocco*: 0,24. Frequenza film Rossi:0,06.

Chiaramente al di sopra della media della frequenza dei film analizzati da Rossi<sup>228</sup>, la maggiore frequenza nell'opera di Visconti testimonia sia della crudezza raggiunta dal film, almeno per l'epoca, sia della volontà da parte di regista e autori di non censurare nulla, per quanto ciò rientrasse nelle loro possibilità. Abbiamo visto infatti come alcune parti della sceneggiatura fossero prive di termini volgari, aggiunti in fase di riprese o di postsincronizzazione. L'andamento di questo dato, tuttavia, è spiegabile anche con motivazioni di ordine cronologico, *Rocco e i suoi fratelli* (1960) è più recente rispetto agli altri sei – il corpus di Rossi va dal 1948 al 1957 – e potrebbe aver beneficiato di una situazione diversa, malgrado la censura conservasse ancora le sue ottuse rigidità (ricordiamo infatti che il film ancor prima di essere sottoposto a censura dovette scontare pesanti limitazioni nelle riprese), rappresentata da una nuova disponibilità del pubblico in un'Italia che il boom economico andava velocemente modificando nella sensibilità e nei costumi.

---

<sup>228</sup> Rossi (1999: 435-439).

## 7.26 Frequenza di connettivi

Frequenza dei connettivi formali *Rocco*: 0. Frequenza film Rossi: 0,18.

Frequenza dei connettivi di media formalità *Rocco*: 0,36. Frequenza film Rossi: 0,37.

Frequenza dei connettivi di bassa formalità *Rocco*: 0,36. Frequenza film Rossi: 0,03.

Anche questo indicatore ci fornisce informazioni utili per il confronto che stiamo effettuando e sulle strategie operate dagli autori di *Rocco e i suoi fratelli*. L'assenza di connettivi formali, così come nei due film diafasicamente di livello più basso nell'altro corpus (*Ladri di biciclette* e *Poveri ma belli*), non ci sorprende, anzi, corrisponde alle nostre aspettative. Pure l'andamento dei connettivi medi in *Rocco* (0,36) è in linea con la media verificata negli altri film, spicca invece lo 0,36 dei connettivi substandard, in totale 6, che abbiamo incontrato in *Rocco* (4 *siccome* e 2 *mo che*), una frequenza che è la più alta in assoluto rispetto agli altri sei film e che contribuisce, insieme ad altri tratti precedentemente commentati, a posizionare la lingua parlata nel film di Visconti a un livello di formalità piuttosto basso in comparazione all'altro corpus.



## **8. Rocco y sus hermanos: la versione spagnola.**

### **8.1 La traduzione audiovisiva del film Rocco e i suoi fratelli: obiettivi per un'analisi della versione spagnola.**

Il cinema nasce nel 1895 e nasce muto. La settima arte al momento della sua apparizione viene quindi percepita come puramente visuale, infatti la preponderanza dell'immagine nelle prime produzioni è assoluta, la narrazione della storia viene affidata principalmente alle sequenze sceniche, alla fotografia, al montaggio e soprattutto alla mimica degli attori che doveva risultare accessibile a un pubblico diversificato e sempre più numeroso. Il cinema sonoro nasce solo a partire dal 1920, e il passaggio non è così veloce come si potrebbe pensare, infatti dal 1919 al 1930 vi è stato un periodo di transizione tra le due forme espressive, che solo gradualmente ha portato all'affermazione del sonoro. Da quel momento in poi la nuova forma d'arte ha attraversato uno sviluppo enorme sia nelle forme che nei contenuti. Proprio il suo status di forma di comunicazione del tutto nuova le ha conferito una notevole vis artistica, che le ha consentito di occupare in parte un ruolo all'interno della società, un tempo dominio della letteratura. I grandi capolavori letterari europei e, poi successivamente, quelli mondiali hanno creato infatti, grazie alle loro rispettive traduzioni, una letteratura universalmente condivisa. Allo stesso modo il cinema, grazie alla sua grande distribuzione, ha cominciato a porsi dei nuovi interrogativi sulla sua ricezione nelle diverse culture del mondo, e a parlare di una forma più adatta di traduzione per questo compito. Tenendo conto della rapida sintesi della storia del cinema appena elencata, la traduzione audiovisiva può dirsi un'attività appena nata. Infatti, proprio come tutte le giovani discipline, necessita di una struttura teorica, in parte ancora da costruire. Nella

seconda parte di questa ricerca si tenterà di mettere a fuoco la traduzione audiovisiva nelle sue varie forme, con particolare attenzione al doppiaggio, prendendo ad esempio uno dei capolavori della cinematografia mondiale moderna, che proprio nell'ambito della sottotitolazione offre un corpus testuale e teorico molto esteso e a suo modo rappresentativo. L'opera in questione, *Rocco e i suoi fratelli* di Luchino Visconti, di cui abbiamo fatto un'analisi linguistica della versione originale in italiano, prima trascrivendo i dialoghi e poi ricercando le occorrenze dei vari fenomeni linguistici che abbiamo ritenuto esemplari ed esplicativi ai fini degli obiettivi che ci eravamo posti scomponendo il testo parlato.

Uscito in Spagna circa un anno dopo il suo debutto italiano - gli spettatori spagnoli poterono assistere al debutto al cinema Rialto di Madrid sulla Gran Vía il 23 ottobre 1961 (a Barcellona la prima avverrà al cinema Fantasio il 26 ottobre dello stesso anno) - su scelta della casa distributrice, come di norma in Spagna <sup>229</sup>, si decise di tradurlo e di effettuarne il doppiaggio ai dialoghi originali, già a loro volta doppiati in studio nella versione originale italiana rispettando tuttavia nel caso italiano la sceneggiatura originale degli autori. Analizzandone alcuni episodi, focalizzandoci in particolare su alcuni fenomeni linguistici già isolati in italiano e che abbiamo ritenuto essere tratti (o fenomeni) morfosintattici, pragmatici, testuali e lessicali utili per valutare, da un lato la peculiarità del parlato filmico rispetto al parlato spontaneo, dall'altro la capacità degli autori di rispettare il realismo linguistico degli ambienti e dei personaggi, considerata la loro estrazione sociale e la provenienza geografica, si tenterà di portare alla luce quali siano state le difficoltà di un'opera di traduzione audiovisiva

---

<sup>229</sup> In Spagna un simile atteggiamento a favore del doppiaggio si ebbe sotto la dittatura fascista di Francisco Franco: i pochi film stranieri ammessi nelle sale spagnole erano doppiati allo scopo, sostiene Ballester, di rendere minima l'influenza straniera (1995: 175-177). con lo sviluppo tecnologico degli ultimi decenni negli ultimi anni sono usciti i sottotitoli attraverso la casa di produzione Vértice cine 24 maggio 2006

come questa, quali siano i rischi principali di questo tipo di traduzione, quali le perdite più evidenti dal passaggio al testo originale a quello doppiato e sottotitolato e soprattutto quali siano state le scelte tecniche e stilistiche che hanno portato alla creazione della versione doppiata in castigliano.

## **8.2 La traduzione visiva del film: problemi e tipi di traduzione**

Partiamo subito col definire il nostro oggetto di ricerca, ovvero i dialoghi all'interno del film *Rocco e i suoi fratelli* di Luchino. Essi costituiscono uno solo dei molti aspetti della traduzione filmica, detta anche traduzione audiovisiva. Quindi per circoscrivere l'ambito del doppiaggio dobbiamo prima definire che cosa si intenda precisamente per traduzione audiovisiva.

Con questa espressione ci si riferisce generalmente a tutte le modalità di trasferimento linguistico che si propongono di tradurre i dialoghi originali di prodotti audiovisivi, cioè di prodotti che comunicano simultaneamente attraverso il canale acustico e quello visivo, al fine di renderli accessibili a un pubblico più ampio<sup>230</sup>. Gli studi sulla traduzione audiovisiva non sono più una novità, anche se stiamo parlando di una materia divenuta oggetto di ricerca solo in tempi recenti. Lo sviluppo di questo tipo di traduzione è stato reso possibile da una convergenza di eventi a cavallo tra gli anni '80 e '90 del Novecento, quando i massimi organi politici della comunità europea cominciarono a riconsiderare la valenza delle minoranze linguistiche all'interno del vecchio continente, incoraggiando e promuovendo la traduzione “intraeuropea” nei media. Inoltre un rapido sviluppo delle nuove tecnologie in campo multimediale ha fatto sì che si creasse un numero sempre maggiore di materiali audiovisivi, che necessitavano di un'adeguata traduzione per essere commercializzati a livello europeo e mondiale. Per

---

<sup>230</sup> Perego (2006: 7).

definire questo ambito della traduzione esistono diversi termini come “traduzione filmica” oppure la più comune “traduzione per lo schermo”. La prima definizione è stata utilizzata nel periodo in cui la televisione non godeva ancora della popolarità attuale, infatti mette in evidenza l'oggetto principe della sua traduzione ovvero il film, mentre “traduzione per lo schermo”<sup>231</sup> si riferisce più generalmente al mezzo grazie al quale si veicolano le immagini: schermo televisivo, cinema, computer. Successivamente troviamo un nuovo termine ad affiancare questi appena elencati, “trasferimento linguistico”, che esprime meglio la componente linguistica del prodotto filmico da tradurre; l'ultimo passo, almeno in ordine di tempo, si è compiuto poi con l'attuale definizione di “traduzione audiovisiva” detta anche “tav.”<sup>232</sup> Questa espressione identifica bene l'oggetto di studio di questa disciplina, ovvero la traduzione della componente linguistica di una qualsiasi traccia video tradotta, tenendo in costante considerazione il piano visivo ad essa legato anche nel significato. Basti pensare quanto possano essere importanti e influenti la mimica di un attore o la prossemica, o anche la fotografia, il montaggio di un film, sul risultato traduttivo finale. Per capire meglio quali siano le differenze tra questo tipo di traduzione e quella più “classica” ovvero quella di testi scritti, è necessario approfondire le caratteristiche della “tav”. Prima fra tutte la simultaneità nell'uso del canale visivo e di quello acustico per la trasmissione del messaggio; inoltre, a seconda dei tipi di traduzione filmica, come il doppiaggio, la sottotitolazione o il commento possiamo rilevare delle variazioni diamesiche dal testo di partenza a quello di arrivo, oppure delle vere e proprie variazioni dettate da un tipo di traduzione intersemiotica. A seconda quindi del trattamento che subiscono i dialoghi originali di un film distinguiamo in diverse forme di traduzione audiovisiva come ad

---

<sup>231</sup> Perego (2006: 8).

<sup>232</sup> Perego, *idem*.

esempio la sottotitolazione, ma anche la sopratitolazione, oppure il consueto doppiaggio, il *voice-over*, la narrazione, il commento e per ultima l'audiodescrizione<sup>233</sup>.

### 8.3 Problemi di ricerca e tipi di traduzione

In queste pagine si sta trattando una materia relativamente recente e per questo ancora non del tutto esplorata. A tal proposito il linguista Peter Fawcett<sup>234</sup> segnala la scarsità delle fonti dalle quali attingere informazioni su questa disciplina. Più in generale possiamo affermare che in questo campo esistono anche poche pubblicazioni su riviste specializzate. Questo studio parte dunque proprio da una esigenza di ricerca e, risente delle difficoltà di ogni lavoro sul campo: problemi nel reperire i *corpora* da analizzare, scarsità di studi a riguardo, orizzonte teorico poco pronunciato degli studi sull'argomento. Per esempio, nel caso del doppiaggio, la necessità della sincronizzazione tra la traccia video con la nuova traccia audio tradotta spesso sfugge alla dimostrazione scientifica. Un ulteriore problema è costituito dall'eterogeneità delle fonti alle quali ci si deve riferire. Infatti esse possono provenire da diversi ambiti di studio: la linguistica teorica e applicata come ad esempio quella testuale e acquisizionale; la sociolinguistica; la pragmatica, la psicologia cognitiva, gli studi di mercato e da indagini a carattere interculturale. Inoltre esistono difficoltà di tipo pratico sul versante della ricerca sul campo: mancanza di veri e propri *corpora* contenenti informazioni preziose sui film da analizzare e difficoltà di reperimento dei copioni in lingua originale. Altre volte invece è necessario effettuare una trascrizione dei dialoghi di una pellicola, cosa che richiede molto tempo, anche se con l'avvento del dvd la situazione è migliorata rispetto all'ormai obsoleta tecnologia in vhs. Un altro fattore di

---

<sup>233</sup> Perego (2006: 28-31).

<sup>234</sup> Perego (2006: 19).

disturbo della ricerca linguistica in questo campo che stiamo analizzando è l'insolita mancanza di collaborazione tra professionisti del settore e ricercatori che si occupano della teoria. Spesso infatti gli stessi traduttori audiovisivi non considerano la sottotitolazione o il doppiaggio come una vera e propria forma di traduzione. Questo scetticismo da parte dei professionisti è in parte giustificabile a causa del necessario trattamento metamorfico al quale sono sottoposti i dialoghi originali, che deve tenere in conto la componente sincronica che porta a degli espedienti di adattamento e sincronizzazione, di volta in volta, imprevedibili. Nonostante ciò possiamo affermare che la traduzione audiovisiva ha raggiunto negli ultimi anni ottimi risultati, raggiungendo anche una sua precisa collocazione all'interno del panorama generale degli studi linguistici.

#### **8.4 Il doppiaggio nella ricerca e i suoi sviluppi**

Il doppiaggio come traduzione audiovisuale consiste nel sostituire la traccia audio che contiene l'interpretazione degli attori nella versione originale con un'altra traccia audio contenente le voci nella lingua di arrivo. Secondo Ávila, il testo doppiato dovrà essere considerato dagli spettatori come proprio e peculiare dei personaggi e delle circostanze rappresentate sullo schermo.

Attualmente, grazie al progresso e allo sviluppo delle tecnologie e del mondo delle telecomunicazioni in generale, la traduzione audiovisuale ha assunto un ruolo decisivo per consentire un adeguato travaso linguistico e culturale. L'avvicinamento prodottosi negli ultimi anni tra mondo accademico e professionale permette di mettere la traduzione audiovisuale al centro di analisi assai interessanti per la ricerca linguistica

scientifico. Il doppiaggio dà la possibilità di far circolare a livello internazionale le opere audiovisive, pertanto è necessario il suo studio e una legislazione adeguata<sup>235</sup>.

E' ormai una realtà in via di consolidamento lo studio di questo campo di ricerca nelle facoltà universitarie italiane ed europee. La formazione universitaria in questo ambito del settore audiovisivo, che include il doppiaggio nei piani di studio e di ricerca, è ormai una necessità, dettata dalle urgenze del modo professionale, che viene tenuta ormai sempre più in considerazione.

Al momento, tuttavia, né in Spagna né in Italia, esiste alcun centro universitario che formi professionisti del settore (attori, direttori di doppiaggio, dialoghisti) con particolare riferimento a quel momento delle attività inerenti il doppiaggio in cui i doppiatori danno la loro voce ai dialoghi tradotti e adattati alle immagini che corrisponde alla sceneggiatura originale e al contenuto iconico rappresentato. Questo malgrado il doppiaggio sia ormai un fenomeno estremamente importante nella industria audiovisiva. Sempre secondo Ávila, è ormai giunto il momento in cui è desiderabile che il doppiaggio cinematografico arrivi a costituirsi come ambito specifico di conoscenza e studio. Di qui l'importanza del suo sviluppo nell'ambito della ricerca universitaria.

## **8.5 Agli albori del doppiaggio**

Una breve cronistoria della tecnica del doppiaggio ci porta a ricordare che già nel 1901 appare la figura del primo doppiatore, ossia una persona che aveva il compito di narrare il film a un pubblico di livello culturale basso, incapace di seguire la lettura dei rotoli esplicativi, che andavano di moda nel periodo d'ora del cinema muto. Nel 1908, il regista e produttore Fructuoso Glabert realizzò un esperimento a partire dal lavoro di questi primi doppiatori, esperimento consistente nel porre in una buca o dietro

---

<sup>235</sup>Ávila (1997a: 129).

lo schermo uno di questi professionisti della parola, i quali con altoparlanti sincronizzavano il testo nelle labbra degli attori sullo schermo, in maniera divertente e originale, durante la proiezione del film “I concorrenti”. Questa prima esperienza, che potremmo definire il primo esempio nella storia di doppiaggio, fu apprezzata dal pubblico<sup>236</sup>

Questa figura era accompagnata da orchestre che fornivano la colonna sonora ai film dell'epoca, con tutto un campionario di oggetti che riproducevano i suoni. Le grandi major di Hollywood trovarono nelle doppie versioni dei film la soluzione ai problemi linguistici che stavano sorgendo. In primo luogo i film venivano girati in American English e solo successivamente, approfittando delle scenografie e di tutto il resto, incluso gli stessi attori se poliglotti, tornavano a girarle in altre lingue: spagnolo, francese, inglese, tedesco, italiano, etc...dando così origine alla traduzione audiovisiva. Tuttavia, oltre ad essere estremamente costose sotto l'aspetto economico, le doppie versioni non incontrarono il favore del pubblico. Così, solo negli anni 30, insieme alla nascita della tecnica del doppiaggio, si pose termine alle versioni doppie dei film e si consolidò il lavoro di traduzione come cardine nel nuovo processo di doppiaggio. Nel 1928 la casa di produzione cinematografica *Paramount* realizzò nei suoi studi nord americani il primo doppiaggio in tedesco per il file *The flyer*, sincronizzando il dialogo nelle labbra degli attori, una prima esperienza che riuscì nell'intento di infrangere le barriere linguistiche nella settima arte, iniziando la sua internazionalizzazione. Il primo doppiaggio in castigliano si realizzò con il film “Río Rita”, di Luther Reed, nel 1929, in cui parteciparono attori ispanoamericani e che rappresentò il primo tentativo di commercializzare tramite il cinema il castigliano neutro<sup>237</sup>, una specie di dialetto universale con la pretesa di essere valido per tutta la comunità linguistica

---

<sup>236</sup>Ávila (1997b: 43)

<sup>237</sup>Ávila (1997b: 16)

latinoamericana e spagnola, un tentativo di lingua-dialetto artificiale che tentava di unire gli accenti e le caratteristiche linguistiche latino americane più caratteristiche e diffuse.

L'importanza della creazione di un vero centro di formazione sul doppiaggio avrebbe permesso di competere con l'industria messicana e portoricana di doppiaggio, il cui "castigliano neutro" lasciava tanto a desiderare e che trovava spazio nel parlato doppiato di molti film di Walt Disney. Secondo Avila il castigliano neutro "consistía en respetar los seseos iberoamericanos sin exagerar el acento propio del doblador o del país donde se realizara el doblaje", una soluzione che non fu ben accolta in nessuno dei paesi che intendeva soddisfare. I primi esempi di doppiaggio realizzati in castigliano furono realizzati negli studi della Paramount in Francia, nei quali venivano doppiate ben quattordici lingue differenti. Nel 1932 si instaurò in Spagna, nel concreto a Barcellona, il primo studio di doppiaggio, T.R.E.C.E. (Trilla-La Riva Estudios Cinematograficos)

In Spagna, questa tecnica provocò reazioni contrastanti, alcuni difendevano la versione originale, in considerazione della mancanza di qualità tanto tecnica (sincronia, suono, etc...) che artistica (interpretazione dei personaggi) del doppiaggio, altri invece difesero la versione doppiata, cioè a dire la massa del pubblico, dovuto al tasso elevato di analfabetismo infatti, quest'ultima aveva la possibilità di vedere il film direttamente nella propria lingua senza dover seguire i sottotitoli.

A partire dal 1932, si stabilirono in Spagna, a Madrid e Barcellona, imprese di doppiaggio di qualità superiore. Il lavoro di traduttori, correttori, arrangiatori, direttori di doppiaggio riuscì a garantire via via un prodotto di fattura superiore. Nel 1947, negli studi Metro España di Madrid, si realizzò il doppiaggio in spagnolo del film *Gone with the wind*, che ottenne un risultato tecnicamente tanto rilevante da essere ancora considerato il miglior doppiaggio in spagnolo portato a capo fino a quel momento. La Spagna sarà considerata uno dei paesi, insieme all'Italia, con la maggior qualità nel

doppiaggio e si possono considerare gli anni 50 come l'età dell'oro, sia per la qualità del prodotto finale come per la tecnologia raggiunta nel settore: suono, immagine, sincronia, etc... Negli anni 60 si tornò a doppiare nuovamente una grande quantità di film, sia per migliorare la qualità del suono sia per modificare i dialoghi: la censura del Governo franchista continuava infatti a tenere stretta la sua presa anche nel cinema.

## 8.6 Doppiaggio e mercato

Gli stati Uniti intrapresero differenti strategie per imporsi nel mercato mondiale cinematografico. Durante l'epoca del cinema muto, gli Stati Uniti si convertirono grazie all'esito della I Guerra Mondiale in un paese creditore, la sua industria cinematografica ne beneficiò e in cambio le imprese europee dovettero interrompere la propria produzione. Dal 1913 al 1925 le esportazioni di film in Europa si moltiplicarono di cinque volte e i grandi distributori cinematografici americani potevano dominare il mercato senza concorrenza. Tuttavia, quando iniziò a svilupparsi il cinema sonoro, si pose in pericolo la primazia statunitense nel mercato mondiale<sup>238</sup> per via dell'ostacolo linguistico. Il cinema muto era universale, i personaggi rappresentavano tipologie astratte ma con l'acquisizione di una voce i personaggi acquisirono caratteri etnici, locali, nazionali, una lingua e un contesto specifici, insomma, tematiche e contesti americani non dovevano necessariamente interessare il pubblico europeo. Di qui il forte calo delle esportazioni cinematografiche di Hollywood in Europa. L'industria americana, per recuperare il terreno perduto dovette inventare nuove e differenti strategie. Tra il 1929 e il 1933 si iniziarono a girare film cambiando gli attori secondo la lingua che parlavano in maniera fluida, il metodo che abbiamo visto prima delle versioni multiple. Altro processo tentato fu quello del *dunning*, Hollywood produceva la versione

---

<sup>238</sup>Ballester (1995: 2)

originale in inglese e inviava il prodotto all'estero dove attori stranieri si introducevano nei vuoti precedentemente occupati dagli attori americani e che erano stati tagliati, un procedimento abbastanza simile a quello in uso nelle fotografie delle feste, nelle quali la faccia di un cliente viene introdotta nella figura di cartone. Neanche questo metodo però riuscì a ottenere il successo sperato<sup>239</sup>. In questa maniera si optò per migliorare la tecnica di doppiaggio al fine di riconquistare le quote di mercato nelle nazioni con lingue diverse. Il sistema si perfezionò al punto tale che in alcuni film doppiati, lo spettatore non era in grado di distinguere la versione doppiata da quella originale. Si iniziò anche a girare i film pensando a una loro futura sincronizzazione. Grazie al doppiaggio, Hollywood tornò a dominare la scena mondiale come aveva fatto durante l'epoca del cinema muto. Negli anni 20 e 30 in Europa si volle trovare una soluzione all'arrivo massivo di film americani, trovavano posto in questa volontà di difesa ragioni culturali, dato che si era presa coscienza del potere di persuasione e ideologizzazione contenuto nel cinema. Nel 1925 la Germania approvava una prima legge consistente nel permettere la distribuzione di film stranieri solo se la casa di distribuzione straniera finanziava la produzione di film tedeschi. Anche Il Regno Unito e l'Italia seguirono l'esempio tedesco, obbligando a proiettare film stranieri proporzionalmente alla quota di film nazionali nelle sale, mentre in Francia si stabilì una quota limite all'importazione<sup>240</sup>. Tuttavia, la II Guerra Mondiale pose fine a queste misure protezionistiche delle industrie nazionali; la forte riduzione della produzione di cinema europeo in quegli anni fece sì che gli stati europei dovessero soddisfare la domanda del mercato nazionale con importazioni di film americani. I paesi europei, Italia, Spagna, Gran Bretagna, Germania e Francia presero misure protezionistiche mediante nuove

---

<sup>239</sup> Durovica (1992: 148).

<sup>240</sup> Ballester (1995: 5).

leggi, restringendo le importazioni, erogando sovvenzioni statali all'industria nazionale, etc...in maniera tale da contenere l'importazione americana.

Altri paesi europei, Svizzera, Belgio, Olanda e Irlanda non applicarono nessuna restrizione, sebbene nessuno di essi aveva, in termini quantitativi, una industria nazionale importante. Fino a quel momento non si problematizzava la questione della traduzione nei dialoghi, tuttavia nel 1928 si riprese l'idea della lingua come rappresentazione simbolica dell'identità nazionale, producendosi così un importante dibattito intorno all'identità e alla cultura nazionale.

### **8.7 La questione della lingua cinematografica in Spagna**

Il fattore economico ha determinato, senza dubbio, in gran misura l'adozione del doppiaggio o della sottotitolazione nella traduzione audiovisiva. Spagna, Italia, Francia, Germania e Gran Bretagna scelsero il doppiaggio mentre Belgio e Olanda, oltre ai paesi scandinavi, furono costretti a sottotitolare i film importati, a causa dei limiti del proprio mercato interno. Tuttavia, nella scelta tra doppiaggio e sottotitolazione hanno contato e tuttora hanno il loro peso anche fattori culturali, ideologici e linguistici. Con l'apparizione del cinema sonoro tutti i paesi europei si videro costretti a reagire e lo fecero in maniera differente, i paesi più piccoli dovettero cedere alla dominazione americana riducendo drasticamente la propria produzione, i più grandi sostennero lo sviluppo di una produzione nazionale per cui il cinema, in questi ultimi paesi, ha rappresentato qualcosa di più di una semplice industria, divenendo invece una parte molto importante della vita culturale del paese. Allo stesso modo la lingua è stata interessata dalla politica di ognuno di questi paesi, attraverso la proibizione dei dialetti, la protezione della sua purezza nel processo di unificazione nazionale e altro. Nel XX secolo, Germania, Francia, Spagna e Italia affidarono un ruolo nazionalistico alla

lingua. Così, il doppiaggio ha finito per essere il prodotto di politiche governative esplicite. Si sostenne nella Germania nazista, fu aiutato in maniera implicita in Spagna, Franco proibì le versioni non doppiate, e si diede un impulso forte al doppiaggio nell'Italia di Mussolini. La traduzione si può comprendere solo analizzando tutte le relazioni delle azioni intraprese per poter determinare le strategie che verranno impiegate. In Spagna, il cinema americano, così come in Italia, fu considerato strumento di invasione, per cui il doppiaggio, a differenza dei sottotitoli, può essere considerato una strategia di traduzione in grado di trasformare il discorso che viene dall'estero. Franco, come già anticipato, proibì la proiezione di film stranieri non doppiati tra il 1941 e il 1947, e anche se a partire dal 1947 i sottotitoli furono permessi, il doppiaggio fu sempre privilegiato. Quest'ultimo infatti costituisce una affermazione della lingua nazionale e della inviolabilità del potere politico, economico e culturale, risulta essere pertanto una norma di traduzione vincolata al nazionalismo, che cerca di governare la lingua di arrivo. I sottotitoli, al contrario, sono una forma estrema di traduzione, orientata verso la lingua di partenza, che sostiene indirettamente la lingua straniera e risveglia un interesse per le culture straniere. Secondo Méndez-Leite, il doppiaggio fu ben accettato presso il pubblico in generale<sup>241</sup>. Tuttavia, non ben accolto dagli autentici aficionados della settima arte. Il doppiaggio permise a Hollywood di infiltrarsi nel mercato spagnolo, ma allo stesso tempo aiutò a controllare un mezzo di espressione che si riteneva avrebbe contribuito a consolidare obiettivi politici dell'epoca, ragione per la quale si finì imponendolo per legge in una fase storica in cui lo spirito nazionalista condizionava tutte le attività del paese<sup>242</sup>. Attualmente, in Spagna, è abituale vedere gli attori più famosi prestare la loro voce per il doppiaggio a i personaggi dei film, normalmente, quelli di animazione. Gli attori di doppiaggio professionali, da parte loro,

---

<sup>241</sup>Méndez-Leite(1965: 347).

<sup>242</sup>Ballester (1995: 20).

così come i cinefili qualificano come nefasto questo fatto, poiché i personaggi famosi che non hanno nulla a che vedere con il doppiaggio né sanno svolgere bene questo compito non offrono garanzia di un buon lavoro e non risultano in linea con il resto del film. Perfino alcuni degli ultimi governi socialdemocratici spagnoli, attraverso i ministri di Educación, hanno manifestato in passato la loro opinione contraria al doppiaggio, considerandolo negativo per l'apprendimento dell'inglese. In quanto al doppiaggio dei film, ultimamente anche è possibile osservare come vengono promossi i lavori che possono avere voci di attori o comici famosi. Alcuni esempi li troviamo in film come "Pir"ati" (2012), pubblicizzata per essere il famoso calciatore del Barcellona Andrés Iniesta colui che doppia uno dei personaggi; "Cars 2" (2011) in cui partecipò come doppiatore il pilota di Formula 1 Fernando Alonso; "Ratatouille" (2007), in cui troviamo la collaborazione nel doppiaggio del famoso cuoco Ferrán Adrià, solo per citarne alcune. Il fatto che siano famosi e non professionisti del doppiaggio coloro i quali vengono invitati a prestare le loro voci ai film risponde senza dubbio a ragioni di carattere prettamente commerciali.

## 8.8 Il protezionismo spagnolo

Nel 1928, i film americani raggiungevano l'85% circa del totale dei film distribuiti in Spagna, di 543 solamente 8 erano spagnoli<sup>243</sup>. La produzione nazionale spagnola iniziò a crescere tra il 1933 e il 1936. Nel 1939, dopo la Guerra Civile, furono proiettati 16 film, cifra che aumentò<sup>244</sup>, anche se possiamo dire che la Spagna, paragonata con altri paesi europei, non raggiunse mai una produzione nazionale notevole. Dopo la Guerra Civile, l'industria cinematografica spagnola si mantenne grazie al protezionismo di stato. Il governo, al fine di proteggere e sostenere l'industria

---

243(Film Daily Yearbook 1930)

244 (Anuario Cinematográfico Hispanoamericano, 1950)

spagnola, creò una serie di organismi che garantissero un simile obiettivo. Nel 1934, viene creato il *Consejo de Cinematografía* per proteggere la cinematografia spagnola attraverso quote di schermo (si basava in una determinata percentuale o ore che dovevano essere garantite alla produzione nazionale sullo schermo), anche se fino al 1941 non furono approvate leggi che obbligassero a rispettare tale norma; così, secondo l'Ordine del 10 dicembre 1941, per ognuna delle sei settimane di film trasmessi, una doveva essere dedicata a film spagnoli. Poco alla volta furono create altre leggi che aumentavano questa quota, incrementavano le imposte sulle importazioni, perfino si giunse a proibire nel 1946 il finanziamento dell'industria cinematografica con capitale straniero<sup>245</sup>. Durante questa fase storica si unirono gli sforzi per realizzare un cinema che proiettasse una forte identità nazionale, per cui vennero concessi premi, prestiti e aiuti a “film di interesse nazionale”. Negli anni 50, le misure di protezione rimasero esemplificate in forma di *baremo*<sup>246</sup> ( sistema di calcolo per il quale alle case di distribuzione venivano concessi punti secondo determinati criteri, per esempio, il numero e il tipo di film distribuiti). In questa maniera, il governo concedeva le licenze di importazione e doppiaggio di film dipendendo dai punti del *baremo*. Mediante l'imposizione di questo sistema, unico nel mondo, la Spagna tentava di arginare la penetrazione dell'industria cinematografica americana. Questo sistema si originò a seguito del conflitto sorto tra le due industrie nel 1954, dopo la fine dei precedenti accordi che avevano mantenuto entrambe le industrie. A seguito di ciò, l'industria cinematografica americana si vide colpita e accusò la Spagna di perseguire una “politica nazionalista”<sup>247</sup>. Il governo spagnolo tentava così di proteggere la sua cinematografia

---

245 Ballester (1995: 9).

246 Guback (1969: 27).

247 Guback (1969: 32).

per motivi eminentemente politici e culturali, più che per ragioni di puro carattere economico.

## **8.9 La difesa dell'identità culturale attraverso la lingua del cinema**

Con l'arrivo del cinema sonoro gli spettatori iniziarono a lamentarsi di connotati stranieri dei film. Nel cinema muto, gli spettatori potevano leggere i sottotitoli nella propria lingua ma immaginavano anche i dialoghi come fossero espressi con il proprio linguaggio. Insomma, la lingua iniziava ad avere una certa relazione con il potere e il cinema nazionale fu utilizzato da subito come una strategia di resistenza economica e culturale nei paesi dotati di un forte sentimento di identità culturale. Gli Stati Uniti d'altra parte proiettavano i propri valori ideali attraverso l'industria cinematografica: il risultato personale, un'immagine romantica e stereotipata della coppia eterosessuale, etc..., era il tentativo di catturare lo spettatore tramite una serie di identificazioni, per cui la principale ragione di dominio del cinema statunitense risultava essere di tipo ideale, artistica e culturale più che economica. I governi europei non furono da meno in questo e già a metà della prima decade del secolo XX riconobbero nel cinema una manifestazione della cultura nazionale, un veicolo delle ideologie e dei valori sociali della nazione, e intervennero nelle attività dell'industria cinematografica per influire sulla coscienza nazionale. Ragioni storiche e culturali favorivano questa scelta interventista, infatti in Europa, a differenza degli Stati Uniti, i governi hanno sempre pensato che fosse responsabilità dello stato la conservazione del patrimonio e della cultura nazionale, giustificando così il sostegno economico e morale al cinema, considerato quest'ultimo un mezzo di espressione culturale a beneficio della società e

soprattutto un mezzo di espressione che si rivolgeva alle masse<sup>248</sup>. La Spagna prese coscienza tardi delle implicazioni del cinema sull'identità culturale, tuttavia nel 1931 si celebrò a Madrid il I Congresso Ispanoamericano di cinematografia, con l'obiettivo di creare una comunità con un cinema proprio per non rimanere una colonia cinematografica<sup>249</sup>. Nel Congresso si proibì l'uso di lingue straniere nei cartelloni pubblicitari e si raccomandò un uso della lingua spagnola chiaro e corretto. Inoltre, si decise di regolarizzare la varietà e il registro dello spagnolo che si doveva utilizzare in ogni tipo di film<sup>250</sup>. La Spagna aveva la responsabilità di creare un cinema nazionale sulla base del vasto mercato latinoamericano, ben 150 milioni di spettatori potenziali. Tuttavia, a differenza di altri paesi, non sempre riuscì a raggiungere questo obiettivo.

---

248 Ballester (1995: 13).

249 Méndez-Leite (1941: 167).

250 Méndez-Leite (1941: 183).



## **9. Il doppiaggio e il problema della traduzione**

### **9.1 Doppiaggio e traduzione**

Ci preme porre ora la nostra attenzione, qui e nei capitoli a venire, sull'altra faccia di ogni opera d'arte, e cioè sul suo pubblico e più in generale sulla ricezione di differenti realtà linguistiche, culturali e storiche. Tenteremo di elencare brevemente quelle che sono state e sono tutt'oggi le principali problematiche di traduzione di un film come *Rocco e i suoi fratelli* e, più in generale, quali siano le specificità di un tipo di traduzione, come quella audiovisiva, che si sta affermando sempre di più negli ultimi anni. Inoltre sarà necessario soffermarsi su quali siano le tecniche di traduzione audiovisiva più adottate nel mondo, al fine di capire, tramite un'analisi comparata, quali siano le caratteristiche di ognuna di esse e quali i vantaggi o svantaggi a seconda dei casi. Per questo ci avvarremo di teorie linguistiche che possano supportare adeguatamente le nostre ipotesi, prendendo spunto dalle varie teorie sulla ricezione linguistica, e da altre ancora che si addentrano più nello specifico della teoria della traduzione intersemiotica. Questo quadro di riferimento critico sarà necessario nei capitoli successivi, per il vero e proprio lavoro di ricerca che si realizzerà attraverso l'analisi di alcuni degli aspetti principali della traduzione e del doppiaggio di un'opera cinematografica; saremo così in grado di condurre i seguito un'analisi di alcune scene di film di Luchino Visconti. Inoltre metteremo in evidenza i punti critici e le varie perdite dal testo originale a quello doppiato, chiarendo quale sia stato il ruolo del traduttore nelle diverse situazioni che chiamavano di volta in volta diverse scelte stilistiche. Ma andiamo con ordine, al fine di comprendere cosa voglia dire tradurre un film è necessario prima capire a quale pubblico esso si rivolge e quali sono le aspettative degli

spettatori insieme ai meccanismi che si nascondono dietro la ricezione di un'opera d'arte, per questo ci avvaliamo degli studi di Hans Robert Jauss<sup>251</sup>.

## 9.2 Gli orizzonti di attesa del pubblico

Secondo la teoria della ricezione, nata alla fine degli anni '60 dalla scuola di Costanza soprattutto con le ricerche di H.R. Jauss<sup>252</sup> e Iser<sup>253</sup>, il lettore, o più in generale colui che si pone come spettatore dell'opera d'arte, non viene più visto come un semplice soggetto passivo<sup>254</sup>. Al contrario egli diventa improvvisamente un soggetto attivo nella ricezione e nella costruzione del messaggio che l'opera veicola. La lettura dunque non è un più quel processo lineare che si muove a senso unico partendo dall'autore verso il lettore, ma in questo caso è più opportuno parlare di un evento storico che va sempre contestualizzato con le aspettative, le convenzioni e le predisposizioni del pubblico. Questo insieme di elementi che fanno riferimento al pubblico può essere chiamato “orizzonte di attesa” (*Erwartungshorizont*); con ciò si vuole affermare che “un testo” inteso come un libro, un film, o un altro atto creativo non viene semplicemente accettato passivamente dal pubblico, ma che il lettore/visore interpreta il significato di esso basandosi sulle sue diverse esperienze culturali e di vita. Dunque il significato di un testo non è inerente all'interno del testo in se, ma è generato dalla dinamica instaurata dal testo/lettore. Per esempio, il messaggio veicolato da un determinato film può instaurare una dinamica di due tipi: una che porta ad un'interpretazione vicina al luogo comune, alla *doxa*, e l'altra che genera un'interpretazione differenziante. Inoltre se il lettore e l'autore non condividono lo stesso

---

<sup>251</sup> Jauss (1998: 7-8).

<sup>252</sup> Ibidem.

<sup>253</sup> Iser (1987).

<sup>254</sup> Fusillo (2009: 93).

vissuto, difficilmente potranno entrare in comunicazione, ancor di più se la loro distanza culturale è grande. Ne consegue che se due lettori hanno esperienze culturali e personali notevolmente differenti, allo stesso modo anche la loro lettura e comprensione di una stessa opera varierà notevolmente. Dunque per un autore, al fine di assicurare il successo della sua opera, e di fondamentale importanza tenere a mente questo semplice concetto, per tentare di capire verso quale tipo di pubblico si stia riferendo. Lo stesso vale anche per la traduzione di un “testo”, in quanto la sua valenza è altamente influenzabile da variabili storiche, sociali e culturali, le quali devono essere prese in considerazione da chi traduce. Un elemento fondamentale che troviamo spesso nella fruizione delle opere d'arte, siano esse letteratura, cinema o teatro, e che viene citato nella teoria della ricezione, ovvero quello dell'identificazione. Per Jauss l'identificazione è il motore della catarsi finale dell'opera, e quindi del suo compimento, essa può essere:

[...] identificazione associativa (nei confronti del gioco e della festa), ammirativa (per l'eroe perfetto), simpatetica (per l'eroe quotidiano), catartica (per l'eroe che soffre), ironica (per l'antieroe) [...] <sup>255</sup>

Visconti, avendo composto un'opera fortemente realistica e con un dramma familiare, ha dato modo al suo pubblico di identificarsi e riconoscersi nei luoghi e nelle situazioni da lui evocate. Il regista milanese ha narrato le vicende drammatiche dell'emigrazione di massa italiana degli anni 60 attraverso la tragedia di una famiglia a suo modo normale della Lucania, quello che cercava di comunicare al suo pubblico era la familiarità dei suoi personaggi, in maniera tale che tutti si potessero identificare con loro. Alla luce delle considerazioni appena esposte sulla teoria della ricezione il grande successo internazionale riscosso da Rocco e i suoi fratelli può essere compreso anche

---

<sup>255</sup> Fusillo (2009: 95).

alla luce di questi “orizzonti di attesa” differenti nel resto del mondo ma comunque in grado di rileggere ed elaborare la trama dell’opera.

### 9.3 La Polysystem theory

Approfondiamo la nostra analisi sulle questioni traduttive, che ci risulteranno di grande aiuto per la comprensione della versione doppiata in spagnolo di Rocco e i suoi fratelli. Per fare ciò è necessario approfondire da un punto di vista teorico le motivazioni che possono influenzare la traduzione. Prima di tutto bisogna chiedersi cosa voglia dire veramente “tradurre”. Già su questo primo fondamentale punto ci sono state in passato, e ci sono ancora oggi, molte interpretazioni, basti pensare che nel corso dei secoli la concezione dell'atto del tradurre è passata dall'idea di un mero esercizio di resa automatica da una lingua a un'altra, a un concetto di “processo” che investe non solo il piano linguistico ma anche l'intero sistema socioculturale. Quindi:

per traduzione non si intende [...] più il dannoso esercizio parola per parola su frasi isolate e fuori contesto, ma un'attività che aiuta a capire le convergenze e le divergenze strutturali, discorsive, e testuali tra L1 e L2, rilevabili negli usi<sup>256</sup>

Le traduzioni in forma di sottotitoli o di doppiaggio dei film non fanno eccezione, seguono infatti principi ben precisi che a loro volta derivano da correnti di pensiero che hanno determinato lo sviluppo della cosiddetta “Teoria della traduzione”. Questa disciplina più generale a sua volta è stata fondata da quelle che sono state le principali teorie linguistiche della metà del secolo scorso ovvero, lo strutturalismo negli

---

<sup>256</sup> Borello (1999: 19).

anni '50, le teorie testuali negli anni '70, i *Translation studies* fine anni '70, e più recentemente un approccio che integra queste diverse teorie. Il principale motore di queste teorie sono stati studiosi come Jakobson, Lotman, Gadamer, Derrida insieme alle indagini di Tel Aviv e Loviano<sup>257</sup>. Proprio in questo ultimo centro di ricerca in Belgio nel 1989 il CETRA (*Center for Translation, Communication and Cultures*) ha elaborato un programma speciale di ricerca sulla traduzione. L'obiettivo principale era studiare la funzione della traduzione nel sistema culturale delle varie epoche, questo studio permise quindi di comprendere ed approfondire la conoscenza delle varie strutture delle società. Uno studioso in particolare ha collaborato a queste ricerche: Gideon Toury, con Even-Zohar, autore della cosiddetta *Polysystem theory*, intendendo per polisistema l'insieme dei sistemi che costituiscono la letteratura di un certo ambito culturale. In questa teoria sono primari i concetti di interferenza, canone letterario, oltre alle opposizioni centro/periferia, tradizione/innovazione. Le interferenze si riferiscono alle relazioni e alle reciproche influenze tra le varie culture, mentre il testo canonico indica un'opera che risponde a determinate caratteristiche stabilite da un gruppo dominante. Alla nozione di canonizzato è connessa la distinzione tra centro e periferia. Il centro del sistema letterario è occupato dai testi canonici, legittimati dall'istituzione, mentre la periferia, dai testi non ufficiali. La tradizione costituisce un sistema secondario in cui sono custoditi valori comunemente accettati e stabiliti, l'innovazione costituisce un sistema primario in cui intervengono nuovi fattori che ridefiniscono un repertorio. La stabilità di un sistema è garantita dalla capacità che esso ha di controllare e assimilare i cambiamenti all'interno del "repertorio". La letteratura tradotta si inserisce in questo polisistema, occupando una posizione primaria o secondaria, a seconda delle condizioni vigenti. In tal modo essa viene considerata come un sistema all'interno del più vasto

---

<sup>257</sup> Toury (2007: 103)

sistema letterario. Un polisistema stabile tende a imporre i propri modelli alle traduzioni, mentre uno debole o instabile è influenzato dai modelli che importa. La traduzione quindi assume un ruolo centrale in tre situazioni: quando una letteratura è giovane o in fase di stabilizzazione, quando è periferica o debole, oppure quando è in crisi. Gli studi di Toury inoltre si sono successivamente concentrati sul testo di arrivo della traduzione, e sulle scelte adottate dal traduttore, sempre giustificate in base al contesto. Questa teoria è stata oggetto di varie critiche dato che ha posto in primo piano il problema della ricezione, ma ha trascurato l'analisi delle tecniche e dei procedimenti che guidano la traduzione. Molto interessanti per la nostra ricerca risultano gli studi condotti successivamente da Susan Bassnett e André Lefevere in *Translation, History and Culture*<sup>258</sup>. Essi infatti riuscirono ad analizzare questi procedimenti all'interno della traduzione, definendola come una vera e propria riscrittura: il traduttore non recepisce passivamente un testo ma lo riscrive adattandolo al sistema culturale d'accoglienza. Quindi il lavoro di traduzione non può essere mai considerato neutro, ma è sempre condizionato dall'ambiente socio-politico in cui è realizzato. Grazie a questi studi la figura del traduttore si è trasformata in quella più attuale di mediatore culturale, una figura in grado di instaurare l'interazione tra culture diverse, conoscendo quella di partenza e quella di arrivo ed essendo in grado di adeguare il testo originale alle esigenze culturali dei suoi fruitori. L'attuale approccio alla traduzione, non solo ha influenzato i testi tradotti per la letteratura ma anche i testi per il cinema, creando così quella che possiamo chiamare una nuova figura professionale: il traduttore audiovisivo. Una nuova professione dunque con nuove caratteristiche e nuove problematiche, che, come afferma la stessa Bassnett, deve essere in grado di tradurre e di: ...“determinare la

---

<sup>258</sup> Bassnett Susan – Lefevere Andre (1990).

funzione del sistema di partenza e trovare poi un sistema di arrivo che renda in modo adeguato quella funzione”<sup>259</sup>.

#### **9.4 Approfondimento teorico**

L'approfondimento teorico e la ricerca nel campo della traduzione audiovisiva ha soprattutto due obiettivi: conoscere e organizzare il funzionamento di questo tipo di traduzione nella pratica, al fine di formare professionisti sempre più specializzati e nello stesso tempo indirizzare la pratica professionale del doppiaggi all'interno del settore degli studi di traduzione. Allo stesso modo, la proliferazione di differenti modalità di traduzione audiovisiva sta dando luogo a nuove forme di traduzione che allargano il concetto di traduzione audiovisiva e sfumano i limiti tra traduzione linguistica e traduzione intersemiotica. I postulati teorici che maggiormente hanno inciso nel problema della traduzione audiovisiva sono quelli provenienti dalla corrente linguistica del funzionalismo, che segnalano l'importanza della funzione nel lavoro del traduttore; la teoria dello Scopo (obiettivo della traduzione); e, in grande misura le posizione della corrente descrittivista Translate Studies, con figure di studiosi come Lefevère, Delabastita, etc.

All'interno della teoria del Polisistema, di cui abbiamo già parlato nel paragrafo precedente, si offrono varie risposte ai diversi fattori che influenzano il processo della traduzione.

Per Derrida la traduzione è so lamente il travaso da una lingua a un'altra. Cattrysse difensore degli studi dedicati al testo audiovisivo come traduzione di un precedente testo letterario (adattamento cinematografico), basandosi sulla teoria del de

---

<sup>259</sup> Bassnett Susan – Lefevère Andre (1990: 43).

Even-Zohar e Toury, ha realizzato uno studio<sup>260</sup> su un insieme di opere appartenenti al genere del romanzo nero americano segnalando quattro differenti campi di studio:

1. La politica di selezione dei testi letterari scelta per il loro adattamento cinematografico
2. La politica di adattamento dei testi selezionati
3. La forma in cui gli adattamenti cinematografici funzionano nel contesto del cinema
4. Le relazioni che si producono tra le politiche di scelta e adattamento, la funzione del testo adattato all'interno del contesto cinematografico, etc.

Il primo importante evento negli studi riguardanti la traduzione audiovisiva fu pubblicato nel 1960 in un numero della rivista *Babel dedicato alla traduzione e il cinema*, intitolato *Traduction et cinéma*. Nei successivi tre decenni si trovano scarsi, sebbene alcuni importanti, contributi al testo audiovisivo e la sua traduzione. Questi studi hanno rappresentato comunque la base per le attuali ricerche. All'interno degli studi dedicati al testo di arrivo troviamo anche gli studi descrittivi con base polisistemica. In essi si conduce un'analisi dei prodotti audiovisivi in funzione delle norme che presiedono in una società, tenendo conto delle tendenze e convenzioni che presenta la traduzione di un testo in un contesto storico e sociale ben concreto. Possiamo evidenziare sei blocchi:

1. Studi descrittivi sul mondo audiovisivo (Luyken<sup>261</sup>, Gambier<sup>262</sup> o Dries<sup>263</sup>).

---

<sup>260</sup> Cattryse (1992).

<sup>261</sup> Luyken (1991).

<sup>262</sup> Gambier (1998), (2001) e (2003).

<sup>263</sup> Dries (1995).

2. Relazioni politiche, economiche o sociali tra la cultura del testo originale e quello di arrivo (Delabastita<sup>264</sup>).
3. Studi descrittivi sulle norme di traduzione (Karamitroglou<sup>265</sup>).
4. Studi focalizzati nella ricezione delle traduzioni audiovisive nella cultura di arrivo (Chaves<sup>266</sup>, Ávila<sup>267</sup>, Ballester<sup>268</sup>).
5. Studi di taglio generale sulla storia della traduzione audiovisiva (Ávila<sup>269</sup>, Chaume<sup>270</sup>, Díaz Cintas<sup>271</sup>).
6. Studi sulla normalizzazione linguistica e sullo stile, tra di essi segnaliamo i libri di dizione della TVE e la Televisió de Catalunya (Ivarsson<sup>272</sup> e Chaume<sup>273</sup>).

Titford<sup>274</sup> ha introdotto il concetto di traduzione ristretta o subordinata: *constrained translation*. Lo studio classificatorio di Mayoral, Kelly y Gallardo<sup>275</sup> ha aperto invece le porte senza dubbio alla ricerca nella traduzione audiovisiva in Spagna, rappresentando uno degli articoli più importanti in assoluto tra gli studi sulla traduzione

---

<sup>264</sup>Delabastita (1989)e (1990).

<sup>265</sup> Karamitroglou (2000).

<sup>266</sup> Chaves (1999).

<sup>267</sup>Ávila (2000), (1999), (1997a), (1997b) e (1997c).

<sup>268</sup>Ballester Casado (1995) e (2001).

<sup>269</sup> Ávila (1997b).

<sup>270</sup> Chaume (1999), (2002), (2003b), (2004), (2008), (2010), (2012).

<sup>271</sup> Díaz Cintas (2001) e (2003).

<sup>272</sup> Ivarsson (1992).

<sup>273</sup> Chaume (2003a).

<sup>274</sup> Titford (1982).

<sup>275</sup> Mayoral, Kelly y Gallardo (1988).

audiovisiva. Questi autori estendono il termine di “traduzione subordinata” a tutte quelle modalità di traduzione in cui interviene più di un codice. I principali apporti di questi studiosi sono: l’idea che il fatto linguistico da solo non è sufficiente per spiegare la traduzione audiovisiva, la descrizione dettagliata del processo di comunicazione in ognuna delle modalità; la considerazione del “rumore”, inteso come difficoltà per una persona di recepire il messaggio, prodotto dalla duplicità dei canali e dalla molteplicità dei codici; la necessità di conoscere il funzionamento della comunicazione non verbale; la tipicizzazione delle differenti restrizioni di ciascuna modalità di traduzione. Reiss<sup>276</sup> a sua volta distingue tre categorie fondamentali di testi: referenziali (centrati nel contenuto), formali (centrati nella forma) e interpersonali (centrati nella forza perlocutiva); e un quarto denominato audiomediale, difficile da inquadrare, in quanto la sua analisi sembra andare oltre il puro livello linguistico.

Bassnett<sup>277</sup> e Snell-Horby<sup>278</sup> sono concordi nel considerare i testi della traduzione audiovisiva all’interno della traduzione letteraria. La prima autrice considera i testi cinematografici come una opera d’arte mentre la seconda distingue tre gruppi all’interno del campo della traduzione: traduzione letteraria, traduzione del linguaggio generale e traduzione di linguaggi specifici, includendo la traduzione audiovisiva nel primo gruppo. Gli studi di Nord inerenti la traduzione audiovisiva sono diretti verso una concezione globale del contesto di testo. Nord<sup>279</sup> non fa alcun riferimento esplicito alla traduzione audiovisiva ma ai testi con elementi verbali e non verbali. Questa autrice afferma che un testo è composto da una totalità di segni comunicativi impiegati in una

---

<sup>276</sup> Reiss (2000).

<sup>277</sup> Bassnett (1991).

<sup>278</sup> Snell-Horby (1988).

<sup>279</sup> Nord (1991).

interazione comunicativa anche se suggerisce di non battezzare questo tipo di testo. Baker e Hochel<sup>280</sup> invece si svincolano da queste concezioni suggerendo le grandi differenze che si trovano tra il linguaggio cinematografico e quello letterario. Gli autori evidenziano tre livelli nel linguaggio cinematografico: il livello delle immagini, delle parole e del suono (inclusa la colonna sonora). Sottolineano altresì la necessità di analizzare la relazione tra le differenti componenti del messaggio. Degno di menzione anche lo studio pionieristico sul doppiaggio di Whitman<sup>281</sup> sulla specificità audiovisiva. La studiosa differenzia tra la traduzione audiovisiva, quella letteraria e quella teatrale. Gambier<sup>282</sup> y Espasa<sup>283</sup> difendono l'idea dei vincoli esistenti tra la traduzione audiovisiva e la traduzione teatrale, per via della dimensione multisemiotica o polisemiotica presente in entrambe le tipologie di testo. I costumi, le canzoni e l'interpretazione degli attori modulano, secondo questi autori, il senso del testo e, pertanto, della sua traduzione. Hurtado<sup>284</sup> propone invece una classificazione testuale basata in parametri valutativi, cioè, traduzione letterale e libera, comunicativa e semantica, o il grado di traducibilità, ovvero traduzione relativa, parziale, *over y covert*, etc. L'autrice presenta il modo di tradurre come nuovo parametro o categoria per la classificazione della traduzione. In questa maniera, la traduzione audiovisiva si caratterizza per il mezzo di partenza audiovisivo, il modo complesso del discorso (molteplicità dei canali). Secondo Hurtado, la modalità di traduzione nel doppiaggio è semplice subordinato (orale a orale).

---

<sup>280</sup> Baker and Hochel (2001).

<sup>281</sup> Whitman (1992).

<sup>282</sup> Gambier (1998).

<sup>283</sup> Espasa (2001).

<sup>284</sup> Hurtado (1999).

Luyken<sup>285</sup> ha realizzato uno studio descrittivo dei differenti tipi di programma audiovisivi e delle modalità di traduzione che meglio si adattano a ciascuno di essi in funzione delle proprie caratteristiche. E' stato il primo anche nel raccogliere dati statistici sulle preferenze del pubblico, costi di traduzione e altri fattori. Nella sua proposta troviamo una classificazione che include nove generi:

1. Fiction. Film di azione, telenovelas, etc.
2. Programmi educativi, contano su spiegazioni didattiche di un narratore, effetti speciali, canzoni, etc.
3. Programmi di intrattenimento. Spazi che contengono informazione visuale, musicale, interviste, etc.
4. Informativa. Programmi di grande interesse per il traduttore per la forma degli avvenimenti, i quali sono differenti per ciascun paese per motivi sociologici.
5. Opere. Spettacoli dove la sincronia con il tempo di emissione dei suoni è davvero importante.
6. Disegni animati e programmi di animazione. Spazi dove il traduttore deve tenere particolare attenzione al destinatario, di norma un pubblico infantile.
7. Programmi religiosi. Genere in cui il traduttore deve considerare il livello di lingua utilizzato.
8. Programmi di scienza e arte. Spazi dove ha grande evidenza l'aspetto visuale.
9. Sport. Genere in cui si utilizzano frequentemente nomi propri, interviste, statistiche, etc.

---

<sup>285</sup> Luyken (1991).

Rosa Agost<sup>286</sup> propone invece una classificazione dei generi che appaiono nel ambito del cinema e della televisione basata su un modello precedentemente realizzato da Hatim y Mason<sup>287</sup>, tenendo in conto di fattori come il modo del discorso, l'ambito d'uso e la funzione dei testi. Inoltre, Agost<sup>288</sup> ha svolto un'analisi dei fattori che portano a optare per una determinata modalità di traduzione audiovisiva, in concreto per il doppiaggio, che è la modalità di traduzione che va per la maggiore in Spagna, Italia, Francia e Germania. La studiosa segnala tra i fattori che inducono alla scelta del doppiaggio dei testi audiovisivi:

- Fattori tecnici

L'immediatezza dell'emissione è uno degli elementi condizionanti per procedere alla realizzazione del doppiaggio. Se si deve presentare l'opera a breve tempo si ricorre alla sottotitolazione o alla traduzione simultanea, come nel caso di interviste o collegamenti in diretta dei programmi di informazione.

- Fattori economici

Il fatto di doppiare un film in una lingua non di grande diffusione se già lo stesso è stato doppiato in una delle lingue a maggior diffusione in un paese rappresenta una spesa addizionale che si può giustificare solo con ragioni socio politiche. Per ragioni di audience, ovvero per ragioni economiche, si decide per lo più di doppiare serie televisive, film, programmi, etc.

- Fattori politici

Nella televisione pubblica sono i governi che decidono normalmente cosa si debba doppiare. Chiaramente le politiche linguistiche condizionano tale tipo di scelta.

- La funzione del prodotto

---

<sup>286</sup> Agost (1999).

<sup>287</sup> Hatim y Mason (1997).

<sup>288</sup> Agost (1999).

La decisione di doppiare dipende dalla finalità del prodotto, ovvero se lo scopo è informare, attrarre l'attenzione del pubblico, etc. Se lo scopo riconosciuto è quello di migliorare la conoscenza di una determinata lingua straniera e della sua cultura allora si decide di non doppiare.

- Il destinatario

Il tipo di spettatore condiziona anche la scelta di trasmettere un film in versione doppiata o in versione originale. Ci sono paesi difensori delle versioni originali che trasmettono i film in versione sottotitolata e doppiano soltanto i prodotti destinati ai bambini o a quel particolare pubblico che non è in grado di leggere i sottotitoli seguendo il programma. In Spagna vengono sottotitolati i film proiettati nelle filmoteche, opere generalmente destinate a un pubblico purista, ovvero difensore delle versioni originali. In televisione vengono trasmessi versioni originali sottotitolate in fasce orarie di basso ascolto e in canali caratterizzati da un certo livello culturale o legate a un certo interesse per il cinema.

Allo stesso modo, Agost realizza una classificazione dei generi che sono suscettibili di essere doppiati.

- Generi drammatici, testi narrativi come film, serie televisive, disegni animati. Ognuno di essi ha le sue caratteristiche al momento di realizzare il doppiaggio. I testi narrativi con un focus narrativo secondario espressivo, come l'opera, non si prestano a essere doppiati, possono solo essere sottotitolati. Quelli musicali presentano diverse varietà di possibilità, dipendendo dalla tipologia del prodotto e dai fattori precedentemente esposti.
- Generi informativi. I fattori che influiscono in essi sono il tempo (dipendendo dall'immediatezza con la quale debbono essere trasmessi) e

l'interesse che suscita per il pubblico un programma determinato, cioè, la audience. I dibattiti di solito non sono doppiati perché trattano temi legati alla vita sociale, politica, economica di una società. Per quanto riguarda le interviste dipende in quale spazio verranno trasmesse: se all'interno dei programmi di informazione di solito vengono sottotitolate o si produce una traduzione simultanea; se compare nei dialoghi di un film sarà doppiata se quest'ultimo è doppiato. I programmi tipo *reality-shows*, dovuto al loro carattere locale, non vengono esportati quasi mai, per cui non serve il doppiaggio. I documentari e i reportage che vengono trasmessi in vari paesi sono doppiati, normalmente attraverso la tecnica delle voci sovrapposte.

- Generi pubblicitari. L'internazionalizzazione dell'economia e la presenza di molte multinazionali fa sì che la traduzione della pubblicità sia un fatto fuori questione. Devono essere prese in considerazione sia le traduzioni di pubblicità provenienti dall'estero, sia, in paesi come la Spagna, le pubblicità prodotte nelle Comunità autonome dello Stato nazionale. Nel primo caso, la strategia sarà quella dell'adattamento, comunque in entrambi i casi saranno presi in considerazione fattori sociali ed economici per orientare la scelta. Si può dire che generalmente gli annunci sono soggetti a essere doppiati, oltre ai programmi di vendita per televisione.

- Generi di intrattenimento. La traduzione di programmi tipo concorsi, corsi di ginnastica, trasmissioni sportive, etc. è decisamente scarsa dato che ciascun paese produce per proprio conto questo genere di programmi di intrattenimento. Questo sebbene ci sono spazi come quelli didattici

dedicati ai bambini che vengono doppiati. L'eterogeneità di questi programmi è molto grande per cui dipende da molti fattori il fatto che possano o meno essere doppiati.

Sempre Agost propone un modello di analisi che tiene conto della complessità e della eterogeneità del testo audiovisivo<sup>289</sup>. Uno dei suoi principali apporti a questo tipo di studi è la sua classificazione di sincronia.

- Sincronia di contenuti. Congruenza tra versione originale e traduzione
- Sincronia visuale. Concordanza della traduzione con i movimenti vocali dell'attore sullo schermo. Chaume<sup>290</sup> segnala alcuni aspetti che vengono inclusi in questa sezione come la sincronia fonetica o labiale, centrata nei movimenti della bocca; l'isocronia o accordo temporale degli enunciati; e la sincronia cinetica, che la traduzione deve tener in conto adattandosi ai movimenti fisici e gestuali degli attori
- Sincronia di caratteri. Vale a dire l'armonia tra il fisico dell'attore sullo schermo e la voce dell'attore del doppiaggio, tra gli elementi paralinguistici e prosodici e le variazioni di cultura, accento e dialetto<sup>291</sup>. La sincronia di caratteri è l'armonia che si deve produrre tra l'aspetto fisico dei personaggi e la loro voce.

Si devono poi aggiungere altri due di evidente importanza: la sincronia argomentativa e la sincronia interpretativa. La prima richiede la coerenza tra il dialogo

---

<sup>289</sup> Agost (1999: 94).

<sup>290</sup> Chaume (2004).

<sup>291</sup> Whitman-Linsen, (1992: 39-53)

dei personaggi e il filo conduttore del film.. La sincronia argomentativa, per la quale il traduttore deve tener conto dei gesti e movimenti degli attori sullo schermo (sincronia cinetica), inoltre degli oggetti, luoghi, etc., al fine di mantenere la coerenza di ciò che il personaggio afferma con ciò che fa o con ciò che accade intorno a lui.

Per Patrick Zabalbeascoa<sup>292</sup> la traduzione è un fenomeno multidimensionale, di natura umana, sociale, imperfetta, funzionale e variabile, oltre a essere legata alla comunicazione e risultare da ultimo effimera. L'evoluzione della traduzione – ha scritto – è intimamente legata con gli avanzamenti nella comunicazione e i mezzi di trasmissione dei testi, di qui il fatto che gli avanzamenti tecnologici conducono a nuove forme di traduzione così come a nuove specialità nella stessa. Secondo Patrick Zabalbeascoa, l'evoluzione tecnologica incide su:

- Il processo di traduzione.
- Il prodotto.
- La distribuzione e diffusione dei testi.
- La creazione di nuove specialità..
- Metodi di ricerca e documentazione.

Si può affermare che ogni nuova forma di comunicazione porta con sé anche una nuova forma di tradurre, o un nuovo mezzo per la traduzione, anche se tale mutamento non si produce in forma automatica. Il cinema sonoro, per esempio, comporta una nuova forma di traduzione, quella audiovisiva, però all'interno di questa modalità incontriamo differenti tecniche: doppiaggio, sottotitoli, *voice-over*, etc. Oltre alle differenti tecniche di traduzione cinematografica, l'orizzonte della traduzione audiovisiva si amplia con l'apparizione di nuovi supporti per le immagini: televisione, computer, video. Ciascuno di questi supporti ha avuto una propria evoluzione, così, la

---

<sup>292</sup>Zabalbeascoa (2001)

televisione ha sperimentato grandi cambiamenti che hanno interessato le sue forme di produzione, emissione e ricezione; il video ha registrato cambi importanti con l'apparizione del DVD; nel campo dell'informatica, invece, si è prodotto un grande sviluppo nella tecnologia multimediale con interne, videogiochi, etc.

Zabalbeascoa sostiene che la traduzione audiovisuale è correlata con la dimensione economica. Quindi, essendo il doppiaggio meno economico che altre forme di traduzione, sarà un elemento determinante perché alcuni paesi optino per una o l'altra tecnica. In questa scelta intervengono anche fattori politici (doppiaggio come fattore di censura), ideologici e sociali, anche se la decisione definitiva è spesso frutto della combinazione di questi diversi fattori. Le diverse forme di traduzione audiovisiva presuppongono un lavoro di equipe, un'equipe interdisciplinare. In questa attività intervengono infatti professionisti del campo artistico, come il direttore del doppiaggio, i traduttori, gli arrangiatori, etc.; e professionisti del campo tecnico, come gli ingegneri del suono, i tecnici del mixer, etc. Da un punto di vista ideologico ed etico il doppiaggio è stato utilizzato come strumento nazionalista per preservare e consolidare la lingua e i valori che comporta. I sottotitoli offrono un interesse maggiore per la lettura e per le lingue straniere. Al contrario, il doppiaggio presuppone una maggiore manipolazione del valore estetico e artistico dell'originale. In quanto alla tolleranza degli spettatori come fattore che permette un genere di traduzione piuttosto che un altro si può dire che molti dilemmi comunicativi si producono grazie all'evoluzione e allo sviluppo tecnologico che lo permette. E' la tecnologia infatti che consente di inserire la colonna sonora, incluse le voci, ai film muti. In quanto alla dimensione tecnica del doppiaggio e dei sottotitoli, Zabalbeascoa giustifica l'applicazione delle nuove tecnologie per due ragioni: migliora la qualità del prodotto e abbassa i costi aumentando al contempo i benefici. Nel caso della televisione, ogni volta troviamo sempre più prodotti audiovisivi

per il pubblico: programmi tradotti, televideo che permette di scegliere se sottotitolare o meno, etc. Il sistema stereo dual permette di scegliere se ascoltare la versione originale di un film o quella doppiata, due versioni doppiate in una comunità bilingue, etc. La televisione digitale amplia ancora di più le possibilità acustiche e grafiche, offrendo la possibilità di ascoltare un programma in qualsiasi lingua da una ampia selezione e leggendo i sottotitoli nella lingua che si desidera. La tecnologia consente la manipolazione quasi illimitata del suono e perfino dell'immagine, il che crea problemi di natura etica ed estetica. Si pone così il problema etico ed estetico di manipolare l'immagine per sincronizzare l'articolazione delle parole e dei silenzi. Va poi tenuto conto dei diritti d'autore, per cui l'opinione dei produttori originali sarà fondamentale per la scelta di qualsiasi soluzione. Per realizzare una traduzione audiovisiva e multimediale è inoltre necessario tenere a mente che il testo multimediale è una combinazione di elementi verbali e non verbali, cioè, di differenti modi di comunicazione (scritta, orale, semiotica), per cui sarebbe forse consigliabile parlare, come fa Zabalbeascoa, di prodotto multimodale piuttosto che di multimediale. Un testo del genere infatti combina il modo orale con lo scritto con il non verbale e può avere differenti supporti (celluloide, video VHS, DVD, CD-ROM, etc.) e differenti canali di trasmissione.

Esiste poi la cosiddetta traduzione subordinata, un concetto legato alla traduzione audiovisiva, però anche alla traduzione di sceneggiature, testi di canzoni, fumetti, etc., in cui la traduzione è limitata in considerazione della sua subordinazione a vari tipi di sincronia, melodia o limitazione spaziale. Altri autori preferiscono parlare a proposito di essa di traduzione verbale-iconica o traduzione di testo ibrido piuttosto che traduzione subordinata, per cui la terminologia, in questo campo di studi, non risulta ancora consolidata. A coloro i quali sostengono che la traduzione audiovisiva è una

operazione semiotica occorre rispondere che tutte le traduzioni contengono in sé una dimensione semiotica una volta ammesso che tutte le forme e i segni linguistici sono suscettibili di essere interpretati. Zabalbeascoa fa una lista di differenti modi di compensazione audiovisiva attraverso i quali il traduttore troverà le soluzioni più adatte per la traduzione, combinando elementi linguistici con elementi paralinguistici e non linguistici. Le possibilità offerte dalle multiple combinazioni tra elementi verbali, non verbali, visivi e sonoro sono le seguenti:

1. Verbale per non verbale.
  - a. Unità lessicale per unità di intonazione.
  - b. Eliminazione dell'elemento verbale perché ridondante con l'immagine
2. Non verbale per verbale
  - a. Intonazione per unità lessicale.
  - b. Verbalizzazione del valore pragmatico o semiotico di una immagine o suono.
3. Visivo per sonoro.
  - a. Una voce legge il contenuto di rotoli o lettere o altro scritto che compare.
  - b. Una immagine con valore di segno semiotico al posto di una musica più facile da decodificare.
4. Sonoro per visivo.
5. Inserimento di sottotitoli esplicativi che servono per identificare voci o titoli di melodie.
6. Non verbale per non verbale dello stesso livello.
  - a. Sonoro per sonoro. Sostituzione di una musica con un'altra.

b. Visivo per visivo. Considerato tabù perché presuppone la manipolazione delle immagini o l'eliminazione di qualche inquadratura per motivi di censura.

In questa maniera la soluzione consisterebbe nel tradurre una parola con altra aggiungendo un tipo di intonazione marcata per dare risalto a una sfumatura semantica o pragmatica della parola originale, staremmo in questo caso di fronte a un caso di sostituzione di un elemento verbale per un altro elemento verbale e un altro elemento non verbale (l'intonazione con cui si dovrebbe pronunciare) .

Ivarsson<sup>293</sup> contribuisce con i suoi lavori di ricerca a illuminare alcuni punti relativi a problematiche di tipo tecnico e di edizioni di sottotitoli, dedicandosi inoltre al problema della sincronizzazione tra il sottotitolo e l'immagine, e il sottotitolo e il suono, apportando idee e contributi notevoli sul tema dei sottotitoli e proponendo norme generiche di unificazione di criteri. Dirk Delabastita<sup>294</sup> (1989), da parte sua, si è dedicato a ricerche rilevanti nel campo dell'analisi sui differenti tipi di segni contenuti nel linguaggio cinematografico. Interessanti alcune domande che pone, interrogativi che si situano all'interno della teoria del Polisistema

1. Qual è la posizione della cultura di arrivo nel contesto internazionale (preponderante, minoritaria, etc.)
2. Quali relazioni culturali mantiene con la cultura di origine del testo e qual è la distanza culturale tra di esse..
3. Quali restrizioni culturali impone la cultura della lingua di arrivo al traduttore (censura, religiosità, politicamente corretto, etc.).
4. Quali predisposizioni ha la cultura di arrivo rispetto al testo tradotto.

---

<sup>293</sup> Ivarsson (1992).

<sup>294</sup> Dirk Delabastita (1989).

5. Quale tradizione ha la cultura di arrivo riguardo al riconoscimento dei tipi di testo della cultura del testo originale.
6. Che grado di apertura esiste all'interno della cultura di arrivo.
7. Qual è la politica linguistica della cultura di arrivo.
8. Se esiste il genere della cultura di appartenenza del testo nella cultura di arrivo, e poi i valori, i modelli linguistici, stilistici, etc.

Interessantissimo il lavoro di Jorge Díaz-Cintas<sup>295</sup>, che include la descrizione di tutte le tappe del processo e del contorno tecnologico in cui si muove il sottotitolatore e analizza le caratteristiche linguistiche dei sottotitoli, le restrizioni tecniche e le convenzioni ortotipografiche, oltre a proporre un modello di analisi dei testi audiovisivi. In conclusione a questo paragrafo, possiamo dire che pur essendo un tema piuttosto recente si contano già importanti contributi che, seppure non coprono tutti gli aspetti importanti delle attività di traduzione, promettono un futuro di studi proficui dal punto di vista dei postulati teorico-pratici.

## **9.5 Doppiaggio e manipolazione**

La tecnica del doppiaggio, nel suo obiettivo di porsi come mediazione tra l'autore, il testo e il destinatario della lingua di arrivo non è esente da interventi più o meno abili da parte di differenti soggetti che intervengono nell'operazione, i quali distorcono in un certo modo la realtà discorsiva e agiscono al servizio di interessi concreti. La manipolazione ha i suoi effetti evidenti sulla qualità delle voci, i contenuti della sceneggiatura, il senso del messaggio, etc. Oltre alle azioni concrete che trovano posto nel processo di doppiaggio, dobbiamo far riferimento alla censura ideologica.

---

<sup>295</sup>Jorge Díaz-Cintas (2003).

## 9.6 La censura in Spagna

Una volta terminata la Guerra Civile, sorse il famoso Ordine Ministeriale che impose il doppiaggio in Spagna nell'aprile del 1941. Questo dispositivo governativo è risultato essere un enigma, infatti non fu mai pubblicato nel Boletín Oficial del Estado, rimanendo privo di effetto giuridico. Tuttavia si sono fatta strada due ipotesi: la prima secondo la quale si trattò di una omissione involontaria per poca attenzione o negligenza, la seconda per la quale tale norma non è mai esistita essendo in realtà una invenzione del Sindacato Nazionale dello spettacolo. Tuttavia, sebbene mai pubblicato nel BOE, il testo apparve curiosamente nel settimanale *Primer Plano*, controllato in quell'epoca da personale del Sindacato Nazionale dello Spettacolo. Nonostante ciò, Tomás Borrás, falangista a capo della direzione di questo sindacato, firmò una circolare pubblicata nella rivista *España Cinematográfica*, in cui si ricordava la proibizione di proiettare film in lingua straniera, ritenendo con ciò responsabili di tali infrazioni alla legge i distributori e i responsabili delle sale cinematografiche, dato che ancora esistevano produttori che non doppiavano i film come veniva richiesto. In questa maniera scomparvero dallo schermo le versioni originali dei film e si obbligava a doppiare in spagnolo i film stranieri, il che permetteva di portare avanti la censura di regime. Durante il governo di Franco era praticamente impossibile ascoltare una versione originale, il pubblico era così convinto che gli attori stranieri parlavano correttamente lo spagnolo e che non venivano utilizzate parolacce, né si parlava di religione, né di politica, né di sesso. Il caso del film "Mogambo" è il più famoso<sup>296</sup>: l'ufficio di censura, volendo occultare l'attrazione di una donna sposata verso un altro uomo, alterò i dialoghi in tale maniera che convertì la relazione della donna in un

---

<sup>296</sup>Ávila (1996c: 46).

evidente caso di incesto, presentando l'uomo come fratello. Come già accaduto negli anni 30, Barcellona si converte negli anni 70 in una potenza nel settore del doppiaggio, dotata di prestigio in tutto il mondo per la qualità di questa tecnica audiovisiva. In questa decade furono prodotti anche grandi miglioramenti nel processo del doppiaggio, come l'applicazione della tecnica del doppiaggio per ritmo, ovvero una tecnica che aumenta la velocità di registrazione dato che si leggono i dialoghi nello stesso tempo in cui si sincronizza, al posto di memorizzare il dialogo e solo successivamente interpretarlo in maniera sincronica tale e quale come si faceva fino a quel momento.

Vengono create associazioni sindacali che promuovono il miglioramento salariale e, con l'avvento della democrazia, il doppiaggio non viene più utilizzato come strumento di censura interna. Negli anni 80 e all'inizio degli anni 90, con l'aumento della popolarità del video e l'apparizione dei canali indipendenti, Tele 5, Antena 3 y Canal Plus, il settore del doppiaggio ha sperimentato una notevole crescita, registrando il sorgere di nuovi studi di doppiaggio, non solo nelle due principali città spagnole, un grande numero di traduttori, correttori linguistici, adattatori, direttori e attori di doppiaggio. Si può parlare in questo caso di una seconda epoca d'oro del doppiaggio.

Il doppiaggio deriva dalla nascita del cinema sonoro. Questa tecnica fu l'opzione scelta da alcuni paesi, come l'Italia di Mussolini, dove il doppiaggio fu imposto già nel 1930 per ragioni politiche. In Spagna sorse come iniziativa privata, spinta durante gli anni che precedettero la Guerra civile dalla *Metro-Goldwyn-Mayer* dai suoi studi di Barcellona, posto che gli americani ritenevano che il cinema da loro prodotto sarebbe stato meglio accettato e compreso solo se doppiato, soprattutto in una società con un alto tasso di analfabetismo. Il doppiaggio costituisce una forma intrinseca di manipolazione, che interessa l'espressione artistica del cinema così come quella commerciale. La falsificazione delle voci originali, del loro tono, timbro, sfumature e

prosodia reali, oltre a produrre una alterazione dei contenuti, falsificazione semantica che più interessa la censura e il potere. Il cinema in Spagna su sottomesso a severe norme censorie che proibivano la proiezione e che obbligava a cambi di immagini, variazioni di argomento, etc.

Partendo dal presupposto che il doppiaggio è la registrazione di una voce, in sincronia con le labbra di un attore sullo schermo, che emette con la maggiore fedeltà possibile l'interpretazione della voce originale, possiamo osservare che è una tecnica idonea per introdurre qualsiasi alterazione censorea nella sceneggiatura originale, dato che è imprescindibile tradurre e modificare i dialoghi originali per conseguire una perfetta sincronizzazione. Secondo Ávila, dobbiamo considerare censura nel doppiaggio qualsiasi dictamen, correzione, giudizio coattivo, che obblighi a modificare qualche tappa del processo per motivi ideologici, politici, tecnici e commerciali. A grandi linee, si può affermare che la censura si può applicare in due forme, prima e dopo il processo cinematografico. Nel primo caso, ci troviamo di fronte all'esempio degli Stati Uniti. Dal 1922, Hollywood ha dato impulso a ben determinati codici cinematografici attraverso i quali fu impedito di girare innumerevoli scene. Il secondo caso attiene alla censura applicata all'opera audiovisiva già filmata e confezionata, Italia, Germania e Spagna furono i paesi pionieri nel proibire o far pervenire nelle sale una realtà completamente differente nelle sale rispetto a quella del prodotto originale. In Spagna il primo tentativo di regolamentare le proiezioni cinematografiche data al 1912, sotto il regno di Alfonso XIII. Il governo in quell'occasione, approvò una Real Orden che favorì l'adozione di misure limitative della libertà di espressione.

Nel processo di censura sono diversi gli attori istituzionali e non che intervengono, proviamo a individuarne alcuni. Lo Stato, con il fine di proteggere il cittadino da messaggi politici contro la propria ideologia (non concedendo licenze di

doppiaggio, cambiando alterando o sopprimendo piani o sequenze intere); la Chiesa Cattolica, che vuole preservare il cittadino da ciò che ritiene possa alterare la sua morale e la fede cattolica, censurando la diffusione di idee sopra il sesso, la religione, la violenza, il divorzio, il suicidio, l'aborto o il linguaggio volgare; le imprese (di produzione, di distribuzione o le sale cinematografiche), che conducevano una sorta di autocensura dovuto secondo Ávila a diversi motivi: il pubblico, che soffre gli effetti della censura e può dimostrare la sua insofferenza con due maniere, non assistendo agli spettacoli o formando parte di associazioni, portando avanti campagne di denuncia se considera certi contenuti atti contrari ai propri diritti di cittadino; l'adattatore dei dialoghi, con potere di rendere più leggeri o meno concetti, sopprimere o aggiungere espressioni, e incluso adattare alcuni argomenti. Possiamo affermare che è una forma di autocensura che molti professionisti ancora realizzano in forma automatica e istintiva provocata da norme di censura che per molti anni sono stati obbligati a praticare, e il direttore del doppiaggio, che, per motivi professionali, e, a volte, personali, ha modificato nei modi che riteneva più opportuni la sceneggiatura.

## 9.7 Tipi di traduzione filmica

I metodi di trasferimento linguistico sono molteplici. Seguendo la tipologia proposta da Gambier<sup>297</sup> si possono elencare ben tredici tipi di traduzione filmica:

- sottotitolazione interlinguistica
- doppiaggio
- interpretazione simultanea
- interpretazione consecutiva
- voice-over*

---

<sup>297</sup> Perego (2006 :23).

- commento libero
- traduzione simultanea
- produzione multilingue • traduzione degli script
- sottotitolazione simultanea
- sopratitolazione
- descrizione audiovisiva
- sottotitolazione intralinguistica per sordi

Di queste diverse tecniche di traduzione in campo audiovisivo ne verranno descritte solo alcune, al fine di comporre un quadro generale del campo di ricerca. La prima tecnica per la traduzione audiovisiva che analizziamo è quella della sottotitolazione, ovvero del procedimento grazie al quale una traduzione viene resa, grazie ad un testo scritto, collocato nella parte inferiore dello schermo (televisivo o cinematografico), e che riporta un testo tradotto condensato risultante da un forte lavoro di riduzione testuale. Esistono vari tipi di sottotitolazione, come ad esempio la sottotitolazione simultanea, dove si crea una traduzione in tempo reale di un'intervista o di un discorso pubblico, una sorta di “interpretariato scritto” che avviene attraverso un interprete appunto, che riferisce una versione tradotta del testo originale ad un tecnico. Da qui il testo tradotto viene digitato in tempo reale e proiettato quasi simultaneamente su uno schermo visibile al pubblico. Chiaramente qui non si tratta esattamente della stessa tecnica di sottotitolazione adottata comunemente e che è stata condotta sul film *Rocco e i suoi fratelli* per esempio negli Stati Uniti, dove il doppiaggio non è stato fatto. Nella versione per il mercato anglosassone del film di Visconti dobbiamo parlare di sottotitolazione non simultanea e cioè una sottotitolazione che viene concepita solo successivamente rispetto alla traduzione del testo originale e che quindi permette una

riflessione maggiore sulle strategie traduttive da adottare rispetto alla sottotitolazione simultanea, la quale al contrario espone sia il traduttore che il tecnico a un forte sforzo che può anche pregiudicare la qualità della traduzione stessa. La sopratitolazione deriva direttamente dalla sottotitolazione, essa viene principalmente adottata in campo teatrale, spesso e stata adottata in passato per la traduzione dell'opera lirica. Questa tecnica consiste nel riportare una traduzione scritta del testo originale dell'opera teatrale, proiettata su appositi schermi al lato del palcoscenico oppure sopra o, a volte, anche al disotto della scena. Quest'idea non è affatto nuova, ma ha raggiunto visibilità solo nel ventesimo secolo, mentre prima la maggior parte delle opere liriche veniva recitata in lingua tradotta. Un'altra tecnica fondamentale per la traduzione del cinema è il doppiaggio, questa modalità presenta da subito una differenza fondamentale con la sopra o sottotitolazione. Infatti nel caso del doppiaggio la traduzione sostituisce del tutto il testo originale, mentre per la sottotitolazione possiamo parlare di una “modalità di traduzione trasparente”<sup>298</sup> dato che il testo tradotto affianca quello originale, senza eliminarlo affatto. Questa tecnica di traduzione è molto diffusa in Italia e in Spagna per motivi che abbiamo avuto già modo di analizzare, essa consiste nel:

[...] sostituire per post-sincronizzazione la colonna (o pista) sonora originale di un film con una nuova colonna sonora provvista di dialoghi tradotti nella lingua dei fruitori. Questo sistema richiede grande precisione nella sincronizzazione, vale a dire una scrupolosa attenzione nell'adattare i nuovi dialoghi in modo che il testo udito nella lingua della traduzione e i movimenti labiali degli attori coincidano il più possibile, permettendo letteralmente di sostituire le

---

<sup>298</sup> Perego (2006 :23).

voci originali per dare l'impressione al nuovo spettatore, attraverso un gioco di illusioni, che gli attori stiano parlando nella sua lingua<sup>299</sup>.

Questa tecnica comporta ulteriori difficoltà per il traduttore rispetto alla tecnica del sottotitolo. Esso infatti deve compiere un continuo sforzo nell'adattare il testo alle immagini che si alternano sullo schermo, ad esempio e di fondamentale importanza cercare di seguire la mimica facciale degli attori e la loro prossemica. Oltre a questi elementi che hanno a che fare più con le tecniche del cinema che con la traduzione vera e propria, vi sono notevoli difficoltà anche in campo linguistico. Ad esempio: la traduzione di giochi di parole che hanno a che fare con il contesto della scena, oppure il veicolare adeguatamente l'umorismo dell'originale, ma anche rispettare i cambi di registro, o la connotazione linguistica che ogni personaggio può avere, come l'uso del dialetto o espressioni volgari<sup>300</sup>.

Secondo la definizione di Agost, “la técnica del doblaje consiste en sustituir la banda sonora de un texto audiovisual por otra banda sonora”<sup>301</sup>. Un film doppiato non è niente più che la somma di vari contributi: dal traduttore all'adattatore, dal direttore di doppiaggio e gli attori di doppiaggio ai tecnici del suono. Seguendo la definizione di Chaume<sup>302</sup> il processo del doppiaggio inizia nello studio di doppiaggio, dove, una volta ricevuto l'incarico, si organizza il lavoro: è la fase di produzione vera e propria. La fase seguente è quella della traduzione dei dialoghi, Il traduttore è il professionista responsabile del trasferimento linguistico dei dialoghi originali: in una situazione ideale, il suo materiale di lavoro sarebbe una copia della sceneggiatura originale (di

---

<sup>299</sup> Perego (2006 :25).

<sup>300</sup> Ibidem.

<sup>301</sup> Agost (1999: 58).

<sup>302</sup>Chaume (2004: 65).

postproduzione) e una banda sonora (o versione digitale) del film. In questa fase il traduttore non si preoccupa di mantenere la sincronia visuale, compito che corrisponde all'adattatore, ma invece prova a mantenere la sincronia dei contenuti. La fase seguente è quella in cui interviene l'adattatore. L'adattamento può essere di tre tipi:

- Adattamento labiale o sincronia fonetica: consiste nell'adattamento della traduzione ai movimenti articolatori delle labbra dei personaggi;
- La sincronia cinesica: la traduzione deve adeguarsi ai movimenti del corpo dei personaggi ;
- L'adattamento temporale o i socronia: la durata dell'enunciato deve corrispondere a quella dell'originale, dato che ciò è una delle caratteristiche che maggiormente contribuiscono alla credibilità e al verosimile della versione doppiata.

Una volta che l'adattatore ha completato il suo lavoro, il testo passa nelle mani del direttore del doppiaggio che coordinerà il lavoro degli attori e delle attrici di doppiaggio, i quali sostituiranno le proprie voci a quelle degli attori della versione originale registrando una colonna sonora definitiva. Il processo si conclude con la figura del tecnico di suono che realizza la fase chiamata di mixer, in cui le varie voci sonore doppiate vengono unite a quella della versione originale e alle musiche.

Un'altra tecnica traduttiva, poco usata in Italia, ma molto diffusa in alcuni paesi dell'Europa dell'Est e nei paesi baltici per via dei suoi bassi costi di produzione, è la versione semi doppiata detta anche *voice-over*. Essa viene normalmente utilizzata per tradurre documentari, servizi giornalistici o interviste in maniera simultanea e consiste nell'aggiungere una nuova colonna sonora sul filmato da tradurre, ma consentendo contemporaneamente di lasciare inalterata la pista audio originale. L'unica variazione

che il testo di partenza subisce consiste in un abbassamento di volume, così da far risaltare la versione audio tradotta e lasciare in sottofondo il sonoro originale. I dialoghi tradotti vengono interpretati spesso da un lettore professionista. Questo può avvenire in post-produzione in un secondo tempo, oppure in maniera sincronica, ovvero contemporaneamente al momento della proiezione del filmato un lettore traduce i dialoghi originali. Questa modalità di traduzione filmica si trova a metà strada tra il doppiaggio e la sottotitolazione, in quanto come la prima modalità traduttiva presenta una traduzione del testo originale sul suo stesso canale, ovvero quello orale, mentre rispetto alla sottotitolazione ha in comune il lavoro di riduzione testuale, che viene compiuta in maniera più consistente. Chiaramente il *voice-over*, per la sua semplicità di attuazione presenta dei vantaggi rispetto alle altre tecniche di traduzione appena descritte. Questa procedura non tenta minimamente di ricreare l'illusione del doppiaggio, così facendo si evitano tutti i problemi derivanti dalla sincronizzazione della traccia audio con quella video. Inoltre viene generalmente utilizzato per abbattere i costi di produzione, in quanto non necessita di attori o doppiatori professionisti ma solo di semplici lettori che risultano molto più economici. Mentre in Italia e in Europa occidentale la tecnica del *voice-over* è quasi del tutto sconosciuta, in paesi come la Georgia, Armenia, Azerbaigian, Bielorussia, Ucraina e Moldavia viene utilizzata anche per la traduzione di pellicole cinematografiche, probabilmente a causa della scarsità di mezzi dei quali si dispone in questi stati<sup>303</sup>. Molto simile al *voice-over* è la tecnica della “narrazione”<sup>304</sup>. Essa permette di creare una traduzione con adattamenti e riduzioni molto più forti rispetto al *voice-over*. Il testo originale viene tradotto e, attraverso condensazioni testuali, alleggerito dalle parti ritenute “superflue”. La nuova traccia audio, che sostituisce l'originale, viene presentata simultaneamente alle immagini.

---

<sup>303</sup> Perego (2006 :29).

<sup>304</sup> Ivi, (pag. 30).

Anche in questo caso il testo viene letto da un professionista, ma rispetto al *voice-over* esso non presenta parti colloquiali, bensì utilizza un registro più letterario, mutando il discorso diretto in indiretto, così da assumere un tono più distaccato. Ciò permette ai traduttori, che adottano questa tecnica, di effettuare una semplificazione generale dei contenuti, in questo modo essi possono indirizzare la traduzione in maniera più agile verso diversi tipi di pubblico, manipolando il testo liberamente. Allontanandoci sempre di più su di un'ipotetica scala della fedeltà linguistica della traduzione rispetto al testo originale, troviamo un'altra tecnica traduttiva, ovvero quella del "commento". Spesso viene utilizzato per rendere fruibili documentari o cortometraggi, una delle caratteristiche principali di questa tecnica sta nella libertà d'interpretazione del testo originale. In molti casi si può parlare di una vera e propria "riscrittura" del testo, posta in modo non sincronico rispetto alle immagini. Inoltre essa presenta caratteristiche che permettono al commento di essere particolarmente efficace:

[...] per rendere accessibili programmi culturalmente distanti. Se la cultura di partenza differisce considerevolmente da quella di arrivo, il commento consente di presentare elementi culturali discrepanti in maniera più consona al patrimonio di conoscenze del paese destinatario: i contenuti possono essere aggiornati o sostituiti da informazioni ritenute più facilmente accessibili [...]<sup>305</sup>

Questo genere testuale inoltre è caratterizzato da un minor numero di frasi subordinate e relative rispetto al testo originale, e presenta un numero maggiore di frasi coordinate di breve lunghezza.

---

<sup>305</sup> Ivi (31).

L'ultima tecnica di traduzione che prendiamo in considerazione non riguarda da vicino la nostra ricerca, ma va descritta per completare il quadro d'insieme più ampio dei diversi tipi di traduzione filmica. Stiamo parlando della “descrizione audiovisiva” o “audio descrizione”, concepita per un pubblico di non vedenti; essa presenta caratteristiche tali che spesso non viene indicata propriamente come una forma di traduzione. Consiste in una voce fuori campo che descrive le immagini che scorrono sullo schermo, così da permettere la fruizione di filmati a persone non vedenti o ipovedenti. Il commento fornisce informazioni riguardanti la scena, che non possono essere viste dal pubblico, mentre lascia spazio alle informazioni dettate dalla colonna sonora originale del film. Una delle maggiori difficoltà nel caso di questo tipo particolare di traduzione risiede nel suo pubblico; infatti un traduttore che deve operare con questa tecnica su qualsiasi pellicola deve tenere in gran considerazione le diverse difficoltà di ricezione degli utenti. L'eterogeneità del pubblico rappresenta un ostacolo, dato che non tutti i non-vedenti sono uguali. Per questo nel caso di persone ipovedenti vi è un rischio di presentare nella descrizione degli elementi ridondanti, al contrario per le persone affette da completa cecità vi è il rischio di non fornire abbastanza elementi descrittivi. Inoltre la ricezione del messaggio della descrizione audiovisiva viene rielaborata in modo diverso a seconda delle condizioni di cecità degli utenti, per esempio nel caso di persone non-vedenti dalla nascita queste saranno sprovviste di una memoria visiva che possa permettere loro una corretta comprensione di informazioni, del tutto accessibili invece per persone che abbiano perso la vista solo dopo la nascita<sup>306</sup>.

---

<sup>306</sup> Ivi (pag. 32).

## 9.8 Criteri di valutazione della traduzione

Prima di procedere a una più generale analisi e valutazione della traduzione di Rocco e i suoi fratelli sarà necessario fare un breve excursus sopra alcuni criteri di valutazione della traduzione che possiamo trovare in alcuni studi.

Iniziamo da Newmark<sup>307</sup>, il quale afferma che per poter valutare correttamente una traduzione è necessario realizzare uno studio analitico a partire dalle unità più piccole, cioè a livello delle parole. Questo consisterebbe in una analisi delle variazioni introdotte a partire dal testo originale e rispetto al trattamento di insieme del testo da parte del traduttore. Newmark spiega che il suo metodo consiste in un'analisi dal particolare al generale, seguendo il seguente ordine: problemi di parole o gruppi di parole, di stile, di organizzazione del testo, di mantenere il significato metalinguistico, la fonologia, etc., cioè una analisi funzionale del testo. Allo stesso tempo, l'autore mantiene una relazione tra il concetto di deviazione e quello di traduzione letterale, affermando che il fatto di respingere per principio la traduzione letterale provoca spesso dei problemi inutili ai traduttori. Il punto principale per valutare la traduzione è stabilire quale sia il concetto di buona traduzione: : *“If we cannot agree on what a good translation is, how can we produce a basic course on principles and methods of translation (...)?”*<sup>308</sup>. Come possiamo vedere dalla definizione di buona traduzione proposta da Newmark<sup>309</sup>, una traduzione deve essere la più precisa e economica possibile, in denotazione e connotazione, nel senso referenziale e pragmatico. La precisione è riferita al testo originale, ossia al significato voluto dall'autore, sia con la verità oggettiva racchiusa nel testo, sia con questa verità oggettiva adattata alla

---

<sup>307</sup> Newmark (1991: 108).

<sup>308</sup> Newmark (1991: 110).

<sup>309</sup> Newmark (1991: 111).

comprensione intellettuale ed emozionale del destinatario, che il traduttore deve tenere in conto. Per ottenere una buona traduzione, Newmark stabilisce le seguenti norme che sono deducibili dalla sua definizione: che la traduzione sia totalmente fedele all'originale, in quanto al testo e al messaggio dell'autore, che sia trasmesso il contenuto denotativo e connotativo del testo originale, il traduttore deve adattare la verità obiettiva del testo dal punto di vista sociolinguistico, e infine, non deve evitare la traduzione letterale sempre che il testo originale la richieda per mantenerne la fedeltà. In quanto alle norme di valutazione, Newmark suggerisce di realizzare una comparazione minuziosa del testo originale e del testo di arrivo per comprovare che la traduzione sia fedele, dal livello della parola fino ai più piccoli dettagli. La valutazione consisterebbe nel localizzare le deviazioni tra il testo originale e quello di arrivo che, secondo l'autore, si debbono per la maggior parte alla sforzo fatto per evitare inutilmente la traduzione letterale. La deviazione può prodursi a livello testuale e nella valutazione si dovrà tener conto del trattamento che il traduttore ha dato all'insieme del testo per cui dovrà essere considerata la funzione globale del testo e anche il destinatario. Il contributo di Newmark riguardo la buona traduzione è importante perché viene sottolineato che è fondamentale nell'analisi e nella valutazione creare una lista di norme basate sulla fedeltà della traduzione, basandosi fundamentalmente sulla ricerca di deviazioni tra il testo originale e quello di arrivo

Darbelnet<sup>310</sup> invece descrive sette livelli di traduzione mirati a raggiungere i criteri di qualità che il traduttore deve sempre prendere in considerazione nel suo lavoro: 1) il semantico, 2) la qualità linguistica 3) il tono e lo stile 4) il culturale 5) le allusioni culturali 6) le intenzioni dell'autore 7) il destinatario. Questi livelli sono

---

<sup>310</sup> Darbelnet (1977: 7).

necessari per sviluppare da parte del revisore della traduzione le domande utili per l'analisi e la valutazione.

Se compariamo gli apporti scientifici di Newmark e Darbelnet possiamo considerare che coincidono nella necessità di trasmettere il significato, conservare il tono e lo stile del testo di origine, tenendo in conto il destinatario e le differenze culturali e sociolinguistiche. Si differenziano nell'idea della fedeltà al testo di origine, più forte in Newmark, che difende la traduzione letteraria e censura qualsiasi tentativo di evitarla, mentre Darbelnet afferma che il testo di arrivo non deve “suonare una traduzione”.

Per Nida<sup>311</sup>, il livello principale è il destinatario, che invece, occupa l'ultimo posto nella scala di Darbelnet. La reazione del destinatario davanti a una traduzione, ovvero il livello del suo gradimento, per Nida è il criterio di valutazione più importante per misurare la qualità in tre fattori: la precisione con cui i destinatari comprendono il messaggio del testo originale, la facilità di questo processo di comprensione e la reazione del destinatario come conseguenza dell'adeguamento della forma della traduzione. Larson<sup>312</sup> è un altro autore che pone l'accento sul destinatario, considerato da lui fondamentale per il traduttore, per cui fissa una lista di fattori che interessano il grado di accettabilità della traduzione rispetto al destinatario, anche se non specifica come applicarli nella valutazione: livello culturale, età, occupazione, conoscenza dell'argomento, differenze culturali, circostanze di uso, livello di bilinguismo e, infine, le attitudini linguistiche. Come abbiamo potuto verificare, i loro criteri non differiscono molto dalla valutazione tradizionale. In conclusione, il fatto di valutare mediante norme assolute una traduzione è quasi impossibile, dato che la traduzione richiede maggiore flessibilità nei suoi parametri di giudizio, per cui ne discende che è necessario ampliare i

---

<sup>311</sup> Nida (1982).

<sup>312</sup> Larson (1987).

fattori che interessano il processo di traduzione in maniera più ampia. I criteri per la valutazione dipenderanno così dal concetto di traduzione nella lingua di arrivo. La norma culturale potrebbe facilitare il parametro esterno per la valutazione della qualità della traduzione.

Il concetto di errore in traduzione, che è stato affrontato in traduttologia da varie scuole e linee di pensiero, fa sempre riferimento a una deviazione o inadeguatezza rispetto a un risultato o compito di traduzione affidato. La nozione di errore in traduzione è direttamente in relazione con l'analisi di qualità della traduzione, per cui per poter giudicare la qualità del risultato raggiunto nell'opera da noi presa in considerazione dovremo prima prendere in rassegna i differenti punti riguardanti il concetto di errore in traduzione. Da un punto di vista didattico o accademico, per valutare le traduzioni dirette e inverse in molte università e anche nel campo professionali vengono utilizzate tipologie di parametri basati su categorie. Alcune categorie prese in considerazione considerano due tipi di errori: quelli di trasmissione del significato (falso significato, significato contrario e non lo stesso significato) e gli errori di espressione nella lingua di arrivo (grammatica, ortografia, barbarismi). Per Delisle esiste una chiara differenza tra gli errori di trasmissione di significato, che sono direttamente in correlazione con il testo originale, e gli errori di espressione nella lingua di arrivo, relazionati con il testo tradotto. Questa distinzione è legata a fasi del processo di traduzione: quella di comprensione del testo originale e quella della espressione di senso e significato nella lingua di arrivo. Delisle<sup>313</sup> utilizza così il termine mancanza di lingua quando si riferisce a un errore che figura nel testo tradotto e che è relazionato alla deficienza nella conoscenza della lingua di arrivo e il termine mancanza di traduzione per un errore che figura nel testo tradotto e che è invece corrispondente a una

---

<sup>313</sup> Delisle & René (2003).

interpretazione errata di una parte del testo originale e che produce un falso significato, un significato contrario o un'espressione priva di significato. Per alcuni autori queste categorie sono troppo arbitrari e di difficile applicazione<sup>314</sup>, altri autori come Hurtado<sup>315</sup> le ritengono necessarie per una corretta valutazione degli errori.

Per Kupsch-Losereit<sup>316</sup> il difetto di simili griglie o tipologie di valutazione si fonda nel considerare l'errore come una deviazione dalla norma linguistica. Non consiste cioè nel cercare le cause degli errori bensì gli effetti degli errori per cui è necessario tenere incontro il processo comunicativo e non considerare l'errore semplicemente sotto la luce della comparazione tra il testo originale e il testo di arrivo<sup>317</sup>. Dancette si centra a sua volta nell'analisi delle mancanze in relazione al significato, nei casi di incomprensione o deviazione del significato del testo originale. In questo modo considera che la mancanza di comprensione o la comprensione inadeguata del testo originale può trovarsi in relazione con una cattiva decodifica linguistica o per errori nelle operazioni cognitive. L'autrice descrive sei livelli dove si situa l'errore: il codice tipografico, la morfologia e il lessico (appartenenti alle conoscenze linguistiche) e l'uso del contesto per la scelta del significato, l'uso del contesto per definire relazioni sintattiche e semantiche e l'uso delle conoscenze linguistiche per verificare l'adeguatezza semantica del testo nel suo insieme con il mondo della referenza (relazionati cioè con i fattori extralinguistici). Per questa studiosa, le mancanze nel significato vincolate con le relazioni sintattiche e semantiche sono le più gravi per le ripercussioni che producono nel resto del testo. C'è da aggiungere che lo stesso errore può trovarsi a più livelli.

---

<sup>314</sup> Gouadec (1989), Dancette (1995).

<sup>315</sup> Hurtado (2001).

<sup>316</sup> Kupsch-Losereit (1985).

<sup>317</sup> Gouadec (1981).

Palazuelos<sup>318</sup>, seguendo queste considerazioni e basandosi sui postulati di Coseriu, che affermano che il compito della traduzione, dal punto di vista linguistico, è quello di riprodurre, non lo stesso significato, ma la stessa designazione e lo stesso senso con i mezzi di un'altra lingua, differenzia tra errori di parlato o produzione e errori di traduzione o di riproduzione. In questo modo, arrivano alla conclusione che, da una parte il traduttore deve saper interpretare ciò che è prodotto e il senso di un testo in una determinata lingua di origine e dall'altra parte, saper riprodurre quello che è prodotto e il senso di un testo in un'altra lingua. Così, l'errore di traduzione viene definito come una mancanza nel saper riprodurre, in un'altra lingua, il contenuto testuale dato in una lingua di origine. Così, se riteniamo che l'obiettivo della riproduzione, ovvero della traduzione, consiste nello stabilire una equivalenza tra i contenuti di entrambi i testi, l'unica maniera di rintracciare la presenza di errori consiste nel comparare il testo di arrivo con quello di origine. Secondo i sei tipi di relazioni proposti tra il testo di origine e quello di arrivo: senso equivalente, senso differente, senso non intellegibile, senso ampliato, senso ristretto, senso imparentato, non si includono gli errori di produzione né di interpretazione dato che, dovuto alla loro natura, non possono considerarsi errori di traduzione, anche se viene considerata la necessità di prendere in considerazione gli errori di produzione per valutare la qualità di una traduzione

Gouadec considera necessario tornare a definire il concetto di errore dato che le definizioni dell'errore nella traduzione sono pseudoprescrizioni dell'effetto della mancanza perché non esaminano il meccanismo fondamentale dell'errore, né studiano le ragioni delle sue origini né i suoi effetti. Secondo Gouade, l'analisi dell'errore deve appoggiarsi in dieci postulati a partire dai quali definisce l'errore di traduzione come

---

<sup>318</sup> Palazuelos (1992: 24).

*“une rupture de congruence dans le passage d’un document premier (à traduire, existant, compris, analysé) à un document second (à venir)... l’erreur est distorsion injustifiée d’un message et/ou de ses caractères”<sup>319</sup>.*

1 L’errore si inquadra nella:

- a) Esistenza di un fattore di rischio
- b) L’esistenza di un errore che aggrava il rischio
- c) Lo scatenamento del meccanismo dell’errore
- d) La natura dell’errore effettivo
- e) L’incidenza o impatto dell’errore effettivo
- f) Il trattamento della “mancanza” nel controllo di qualità

2. E’ necessario evitare che la pedagogia, la pratica e la ricerca creino categorie rigide di errori i cui valori siano assoluti.

3. L’errore è ciò che origina la mancanza nella traduzione che, a sua volta, è ciò che origina la possibile penalizzazione

4. Ogni errore è unico

5. Le categorie di errore si possono basare solo in parametri che considerino la natura o origine dell’errore e l’impatto dello stesso.

7. I meccanismi di controllo o di prevenzione della propagazione delle possibili cause di distorsione devono essere compresi, analizzati e, se necessario, corretti

8. Gli errori di strategia comportano altri errori

9. L’errore non deve essere necessariamente sempre negativo

10. L’identificazione e la correzione di errori non devono confondersi con la valutazione.

---

<sup>319</sup> Gouadec (1989: 38).

La distorsione ingiustificata del messaggio, cioè l'errore, si giudica in relazione all'insieme di regole generiche della comunicazione per cui l'errore assoluto è indipendente dagli effetti della traduzione, poiché corrisponde a un mancato e ingiustificato rispetto delle regole della grammatica culturale (organizzazione e interpretazione di concetti) e della grammatica linguistica (sintassi, ortografia, etc) o regole di uso (tipologia testuale, terminologia, fraseologia), inoltre può giudicarsi come una deformazione del significato per effetto del trasferimento linguistico. Gouadec considera che una volta che si è identificato l'errore, bisogna stabilire i caratteri complementari dell'errore: il tipo (relativo/assoluto), la causa (assenza di scelta/scelta errata) e l'origine (frame, oggetto, tema), la natura dell'errore, sia per omissione, addizione, o per differenza ingiustificata, e il campo nel quale incide, in una unità lessicale, terminologica o sintattica. In seguito, si dovranno tenere in conto altri elementi come il disconoscimento del campo di riferimento e l'assenza o cattiva gestione della fase di documentazione, etc. Secondo House<sup>320</sup> la traduzione consiste nella "sostituzione di un testo in lingua di partenza con un testo pragmaticamente e semanticamente equivalente nella lingua di arrivo". Dal punto di vista funzionalista, realizza una distinzione tra errori di traduzione e errori di lingua, ritenendo che si tende a dare maggior fondamento agli errori di lingua, che egli denomina errori patenti (*overtly erroneous error*), cioè gli errori derivati da una mancanza di competenza linguistica nella lingua di arrivo, che negli errori di traduzione, che egli definisce errori coperti (*covertly erroneous error*), riferendosi agli errori prodotti per mancanza di equivalenza funzionale tra il testo originale e quello tradotto. Pertanto, per House bisogna tenere in conto la funzione del testo, consistente nell'applicazione o uso del testo all'interno di una situazione concreta per poter tenere in giusta considerazione gli

---

<sup>320</sup> House (1977: 103).

errori prodotti in ciascun testo. Sottolinea altresì l'importanza delle dimensioni situazionali, divise in due gruppi distinti, le dimensioni riferite alla persona che utilizza la lingua di origine, classe sociale, provenienza geografica, etc, e quelle che fanno riferimento all'uso del linguaggio, cioè l'attitudine sociale, l'ambito, il mezzo, etc. In questo modo, si può misurare e portare avanti un'analisi della qualità finale del testo tradotto. Se il testo finale rispetta i requisiti di equivalenza funzionale e le dimensioni situazionali, si può considerare adeguato. Allo stesso modo, si considera errore la mancanza di equivalenza tra queste due dimensioni. La qualità finale del testo tradotto si determinerà mediante la relazione di errori coperti e errori patenti, e determinando la corrispondenza relativa tra le componenti funzionali del testo di origine e il testo meta.

Seguendo il punto di vista funzionalista, Kupsch-Losereit<sup>321</sup>, che critica i modelli che si basano nella comparazione di due sistemi linguistici per valutare la qualità della traduzione, considera che una traduzione deve comunque corrispondere in modo funzionale, semantico e sintattico al testo di origine, per cui gli errori di traduzione rappresentano delle mancanze nei confronti di:

- 1) La funzione della traduzione
- 2) La coerenza del testo
- 3) La tipologia testuale
- 4) Le convenzioni linguistiche
- 5) Le convenzioni e condizioni specifiche della cultura.
- 6) Il sistema linguistico.

Così, per trovare l'errore bisognerà tenere in conto aspetti non solo grammaticali e lessicali ma anche fattori pragmatici come la finalità del testo di arrivo, il destinatario, il contesto culturale, etc.

All'interno del quadro funzionalista, Nord<sup>322</sup> segnala che un errore è non rispettare il compito di traduzione rispetto a determinati aspetti funzionali, per cui una deviazione dalla norma o delle regole proprie della competenza linguistica non si può considerare

---

<sup>321</sup> Kupsch-Losereit (1985:172).

<sup>322</sup> Nord (1991: 4).

un errore di traduzione. In questa ottica ciò che certamente conta è la finalità della traduzione, cioè il compiere a pieno l'incarico che ci è stato dato è ciò che va a misurare la qualità della traduzione. Il traduttore perciò deve conoscere l'obiettivo del testo in questione. È necessario, indica Nord, saper distinguere tra la valutazione generale e la valutazione specifica della traduzione. La prima si riferisce al punto di vista professionale e la seconda alla formazione di traduttori, ovvero è riferita alla didattica. Così Nord definisce i vari errori secondo un contesto professionale di traduzione, come *errori pragmatici*, riferendosi a quelli che non rispettano la funzionalità del testo di arrivo, cioè, tradiscono le aspettative e l'obiettivo dell'incarico di traduzione non portando a termine bene le istruzioni pragmatiche, secondo un contesto di traduzione professionale, ed *errori culturali*, in riferimento a quelli che si producono quando non sono rispettate le norme e le convenzioni della cultura di arrivo, con il che viene reso difficoltosa la comprensione del messaggio e pertanto, hanno relazione con la funzionalità del testo di arrivo. In quanto alla valutazione generale della traduzione a fini didattici, Nord riserva la categoria di *errori linguistici*, categoria riferita alla mancanza di competenza linguistica: lessico, grammatica, ortografia, etc. Pertanto, all'interno della sua formazione funzionalista, Nord afferma che una traduzione si valuta secondo il suo obiettivo, per cui un errore è il mancato rispetto dell'incarico di traduzione affidato rispetto a determinati aspetti funzionali. In sostanza, Nord distingue, al pari di altri funzionalisti, tra errori di espressione nella lingua di destinazione e errori di traduzione. Suggestisce così l'utilizzazione del termine *inadeguatezza* al posto di errore di traduzione, poiché ritiene il termine errore eccessivo. La cosa comunque più importante è l'adeguatezza della traduzione al contesto in cui è inserita. Williams<sup>323</sup> anche ritiene che la qualità della traduzione deve basarsi sull'adeguatezza,

---

<sup>323</sup> Williams (1989).

differenziando l'ambito accademico, in cui riconosce un sistema chiuso di valutazione e la qualità della traduzione dipende dal numero di errori linguistici (grammaticali, ortografici, etc.) e l'ambito professionale, in cui è necessario un sistema più aperto in cui si tenga conto di diversi criteri rigorosi e quantificabili per dare una valutazione di una traduzione. Secondo Pym<sup>324</sup> la difficoltà risiede non tanto nel compito di elaborare una lista di un determinato numero di errori di traduzione con l'esempio corrispondente, quanto nel fornire una lista di errori reale prodotti in una traduzione reale in cui si mescolano costantemente elementi differenti e non c'è una corrispondenza tanto chiara tra le categorie elaborate a priori e gli errori commessi.

Per Pym gli errori si possono trovare in primo luogo per varie ragioni (comprensione, inadeguatezza funzionale), poi a differenti livelli (pragmatico, culturale, linguistico) e in terzo luogo per il fatto che non ci sia un consenso al momento di descrivere gli errori. Hatim y Mason considerano invece l'errore dal punto di vista comunicativo e contestuale, per poter giudicare una traduzione è necessario, secondo i due autori, considerare con precisione gli errori da una prospettiva globale rispetto alla dimensione pragmatica, comunicativa e semiotica del testo. In questa maniera, l'influenza del contesto nel funzionamento e nel tessuto del testo dimostra che l'effetto dell'errore influisce su altri livelli testuali. Secondo gli autori, è necessario realizzare un'analisi dell'errore mediante un modello che permetta di cogliere l'importanza del contesto per identificare, analizzare e risolvere gli errori<sup>325</sup>. Così per loro la valutazione consisterebbe nel giudicare l'adeguatezza della scelta fatta dal traduttore, e anche se non può essere condotta in maniera oggettiva, esisterebbe la possibilità di arrivare a un accordo tra traduttori professionisti sull'adeguatezza di varie traduzioni proposte sempre

---

<sup>324</sup> Pym (1989).

<sup>325</sup> Hatim y Mason (1997: 178).

e quando si specifichi la finalità dell'incarico di traduzione, cioè del testo di arrivo. Un concetto chiave in queste analisi è l'effetto dell'errore sulla traduzione totale, finale. Sager<sup>326</sup> propone tre tipologie di errore: inversione di significato, omissione e addizione e l'effetto dell'errore sul testo, diviso a sua volta in tre categorie: l'effetto linguistico, l'effetto semantico e l'effetto pragmatico. Kussmaul, ad esempio, nei suoi contributi sul trattamento degli errori propone che la valutazione dell'errore si focalizzi sulla funzione comunicativa della traduzione nel quadro del testo come unità, tenendo in considerazione l'incarico e o la funzione del testo di arrivo. Invece di considerare l'errore come una mancanza di competenza linguistica, Kussmaul suggerisce di considerare l'effetto dell'errore sul destinatario, cioè, tenendo conto una prospettiva non solo didattica ma professionale<sup>327</sup>. Per calcolare il grado di penalizzazione dell'errore in traduzione la sua proposta insiste nel considerare l'effetto di ciascuno degli errori sul testo di arrivo, dato che ogni errore deve valutarsi secondo il suo effetto comunicativo, secondo la sua incidenza: *“In each individual case will have to ask ourselves: how far-reaching is the error?”*<sup>328</sup>.

Noi per affrontare lo studio sulla qualità della traduzione di Rocco e i suoi fratelli di Luchino Visconti, dovremo tener conto di tutti i fattori che intervengono nel doppiaggio, ovvero la sincronia (fonetica, interpretativa e argomentativa) e l'isocronia, il codice di collocazione del suono (ON, OFF, etc.). In quanto al comportamento dei procedimenti di traduzione sarà rilevante conoscere il loro livello di guadagno o perdita, il grado di informazione acquisito o perso nel testo di arrivo, il grado di necessità della stessa e infine il grado di somiglianza con il testo originale.

---

<sup>326</sup> Sager (1989).

<sup>327</sup> Kussmaul (1995: 129).

<sup>328</sup> Kussmaul (1995: 130).

Mostreremo alcuni esempi più rappresentativi di traduzione per condurre l'analisi, ma per iniziare l'analisi della versione doppiata del lavoro di Visconti ci concentreremo nell'analisi della variazione linguistica nel testo doppiato.

## **10. Analisi della traduzione: dalla versione originale italiana alla versione doppiata in castigliano**

### **10.1 La traduzione della variazione linguistica**

La variazione linguistica ha sempre una funzione determinata nel testo, e la scelta di un tipo di linguaggio al posto di un altro non è mai casuale. Per questo, se è presente nel testo originale, è necessario porsi il problema di trovare un possibile equivalente nella lingua di arrivo e nel suo contesto. I teorici hanno proposto diversi modelli di equivalenza, a seconda dell'impostazione e la finalità, da cui derivano differenti gradi di riproduzione della variazione nel testo tradotto. Tuttavia, dobbiamo porre in evidenza la differenza che esiste tra le soluzioni di traduzioni che si possono adottare nei differenti casi di variazione linguistica, con i differenti gradi di equivalenza che ne scaturiscono. Per esempio, la traduzione del registro risulta più semplice: il traduttore deve riprodurre nella lingua di arrivo il campo, il modo e il tenore dell'originale, adeguandosi alle possibilità e alle convenzioni offerte dalla lingua di arrivo. Rispetto alla varietà sociale, usata per caratterizzare uno o più personaggi, è accettato che le varianti sociali si possano tradurre sempre e quando i contesti situazionali e la organizzazione sociale siano relativamente equiparabili in entrambi i polisistemi<sup>329</sup>.

In tutte le culture è presente una stratificazione sociale e, pertanto, tutte le lingue sono caratterizzate da tratti differenti secondo la classe sociale di chi parla. Il traduttore dovrà allora trovare nel contesto della lingua di arrivo la variante più adatta. La variazione diatopica è stata costantemente oggetto di riflessione per la difficoltà di

---

<sup>329</sup> Rabadán, (1991: 115).

trovare una equivalenza, soprattutto quando si parla di dialetto geografico. Rosa Rabadán esclude in maniera categorica la possibilità di equivalenza e afferma che “las limitaciones a la expresión de la equivalencia son difíciles de superar (si no imposibles), e l’inclusione di «equivalenti funzionali» in base a criteri differenti risulta, in ultima istanza, inaccettabile<sup>330</sup>. Tuttavia, in certi casi, è possibile ottenere una equivalenza di tipo funzionale, che mantenga nel testo di arrivo la stessa funzione comunicativa di quello di partenza e che, malgrado le perdite inevitabili che comporta, tenga conto di tutti i fattori che entrano in gioco nel processo di traduzione. Josep Marco presenta le possibili soluzioni costruendo un *excursus* le cui opzioni rappresentano le differenti posizioni adottate in traduttologia. La prima opzione si riferisce alla possibilità di neutralizzare o meno la varietà di dialetto: una traduzione non marcata sarà caratterizzata da un linguaggio standard che nasconde la peculiarità del testo originale. Marco propone allora la seconda opzione che porta a scegliere tra linguaggio convenzionale o trasgressivo. Il primo comporta l’adozione di un linguaggio informale, che non viola in alcun modo la norma linguistica. Potrebbe trattarsi, per esempio, della traduzione di un dialetto per mezzo di un registro. Può anche essere utilizzato un linguaggio caratterizzato da tratti lessicali semplici da captare e che non siano attribuibili a nessuna zona geografica in concreto. Se si opta al contrario per una lingua più trasgressiva violeremo la norma a livello ortografico, grammaticale e lessicale. In questo caso, Marco ci presenta una nuova dicotomia che conduce alla scelta tra un linguaggio artificiale, che sia *substandard* ma non un dialetto specifico reale, o un dialetto naturale, ossia un dialetto reale. Mentre la scelta di una lingua artificiale può comportare il rischio di condurre a una mancanza di autenticità, con caratteristiche stereotipate o stilizzate nelle quali nessuno spettatore si può identificare, la scelta dialettale può

---

<sup>330</sup> Rabadán(1991: 97).

produrre una eccessiva naturalizzazione linguistica e culturale del testo di origine. Ogni testo infatti presenta caratteristiche peculiari e la sua relazione con i contesti di origine e di arrivo suggerisce la traduzione più adeguata per ridurre la perdita. Nella scelta della strategia è necessario tener conto di aspetti sia linguistici che situazionali. Pertanto, bisogna analizzare il contesto di ricezione della traduzione, in cui giocano un ruolo fattori rilevanti come la situazione linguistica della comunità per la quale si traduce.

Occorre considerare poi se la cultura di ricezione è caratterizzata per la presenza di molte varietà linguistiche, riconosciute e accettate, o se, al contrario, si tratta di una comunità monolingue dove non esistono varietà fortemente marcate. È anche importante considerare il quadro letterario: se la letteratura autoctona alimenta la tendenza alla normalizzazione linguistica e gli scrittori respingono l'uso della varietà non standard, il pubblico non sarà abituato a trovarla, e questo contribuisce a creare alcune determinate aspettative di tipo linguistico e, quindi, alcune altrettanto determinate strategie di traduzione.

Un altro fattore vincolante può essere il livello di prestigio dell'autore, che condiziona le strategie editoriali. Se un autore è famoso e largamente riconosciuto nella cultura della lingua di arrivo è più facile che la casa editrice accetti soluzioni più innovative e rischiose, come una traduzione dialetto per dialetto. In cambio, per il lancio di un nuovo autore sarà quasi sicuramente preferita una traduzione standard. Nel caso del doppiaggio, il mezzo audiovisivo pone restrizioni maggiori in quanto a strategie di traduzione. La traduzione conduce in generale a un livellamento, sopprimendo le varietà linguistiche presenti nel testo di partenza, tanto funzionali come geografiche, uniformandole in un'unica varietà linguistica, che di solito è quella standard o neutra<sup>331</sup>. Oggi coesistono nel doppiaggio dei film diverse soluzioni, da

---

<sup>331</sup> Zaro Vera (2001: 59).

quelle che sopprimono in parte o in tutto le varietà linguistiche, fino a quelle che tentano di riprodurle per mezzo di varietà simili, anche se mai equivalenti, della cultura della lingua di arrivo. Tanto a livello fonetico come a livello morfosintattico esiste la tendenza ad adattarsi alla normativa linguistica, evitando di replicare il registro del testo di origine e rispettando lo standard. Altre volte si tenta di sanare queste perdite con l'uso di un lessico marcatamente colloquiale, anche se, poiché appare normalmente anche nel testo di origine, non si può considerare questa come una compensazione. Il livello lessico semantico è l'unico in cui è concesso emulare il registro orale, considerando più elementi di intersezione tra il discorso orale reale e il discorso orale elaborato. Ciò nonostante, ci si avvicina anche in questo caso alla lingua standard e si trovano spesso esempi di sostituzioni di termini non consoni alla norma linguistica con altri termini che sono invece fedeli alla norma nella lingua di arrivo<sup>332</sup>.

## **10.2 Analisi della versione in castigliano di Rocco e i suoi fratelli**

La prima parte della nostra analisi della versione doppiata in castigliano di Rocco e i suoi fratelli si articola in cinque scene del film, che abbiamo scelto per mostrare il trattamento che è stato dato alle differenti varietà linguistiche presenti nel doppiaggio al castigliano. Nella prima scena troviamo l'uso della varietà diatopica rappresentata dal dialetto di Roma, nella seconda il contrasto tra la varietà diatopica meridionale e quella dialettale milanese, nella terza ci sono alcune varietà diatopiche che possiamo genericamente chiamare meridionali, nella quarta un esempio di variazione diamesica, in quanto è la lettura di una lettera. Presenteremo i frammenti scelti in versione originale (V.O.) e a destra la loro traduzione corrispondente (V.D.).

---

<sup>332</sup> Chaume (2004: 184).

### 10.3. Analisi scena 1

In questa prima scena si trova un tipo di variazione linguistica a livello diatopico, diafasico e diastratico. Si tratta di una situazione colloquiale, nella quale tutti i protagonisti hanno un livello sociale medio-basso e utilizzano una lingua che oscilla tra un italiano neo standard e il dialetto romano, quest'ultimo nel caso di Cerri. Ci troviamo infatti in una palestra milanese dei primi anni sessanta: i pugili sono i fratelli Parondi emigrati dalla Lucania a Milano e il protagonista della scena è il loro allenatore-manager Cerri, interpretato dal celebre attore di origini romane Paolo Stoppa, che nell'occasione offre un'interpretazione in dialetto romano. I tratti dialettali e colloquiali si apprezzano tanto a livello fonetico che a livello lessicale e morfosintattico. Spesso, nella stessa espressione, troviamo più di un livello, anche se nell'analisi preferiamo trattarli in maniera separata al fine di rendere più chiara l'esposizione. Infine, è necessario sottolineare che nel doppiaggio i protagonisti non si connotano per alcuna inflessione dialettale, al contrario della versione italiana.

#### 10.3.1. Livello fonetico

Per quanto concerne il livello fonetico, è tipico del dialetto di Roma il cambio di /i/ con /e/ negli articoli, nei pronomi, le proposizioni e nell'avverbio *CI*

V.O	V.D.
Cerri: Guarda, tu pe' me <u>te</u> poi salvà soltanto se sei svelto	Cerri: Me canso de repetirte que solo puede salvarte la rapidez

V.O	V.D.
Cerri: sinistro, sinistro, t'ho detto che <u>te</u> scappa tutto, sinistro, sinistro	Cerri: izquierda, izquierda, izquierda te he dicho, he dicho que te falla siempre

V.O	V.D.
Cerri: ma che <u>me</u> frega <u>de</u> vedè a me	Cerri: no me importa de ver nada

V.O	V.D.
Cerri: uno <u>se</u> spera pe' 'sti sacchi <u>de</u> patate, ecco quello che sò, sacchi <u>de</u> patate. Bella figura <u>ce</u> faccio domani, porto un sacco <u>de</u> merda	Cerri: que uno se mate por esos sacos de patatas. Eso lo que son: sacos de patatas. Bonito papel voy a hacer mañana, llevo un completo inutil

Altro tratto caratteristico dell'italiano di Roma, e dell'italiano colloquiale di livello basso in generale, sono le aferesi, soprattutto nei pronomi dimostrativi, e l'apocope, sia nella parte terminale dei verbi all'infinito sia nel finale delle preposizioni

V.O	V.D.
Cerri: ecco qua, i o sto a p erde tempo <u>co</u> ' <u>sti</u> quattro buffoni	Cerri: yo p erdiendo el tiempo con esos payasos.

V.O	V.D.
Cerri: ' <u>sta</u> ggente gnente, non s anno <u>fà</u>	Cerri: no hay que hacer nada, no hay nada

gnente	que hacer pero ya basta, se acabó
--------	-----------------------------------

Inoltre, è tipico dell'italiano romano l'assimilazione del gruppo "ni" [nj] davanti a vocale, anche in posizione iniziale, con la conseguente palatalizzazione in "gn" [ɲɲ] (es: lat. volg. \*NE ENTE > rom. "gnente" = it. niente).

V.O	V.D.
Cerri: 'sta ggente <u>gnente</u> , non sanno fà <u>gnente</u> , non vonno fa <u>gnente</u>	Cerri: no hay que hacer nada, no hay nada que hacer pero ya basta se acabó

V.O	V.D.
Cerri: nun sapete fa <u>gnente</u> , pe' me è chiuso	Cerri: no servis para nada, para mi, se acabó

La palatalizzazione di /k/ (it. "gli") in [j:] "jj" (di regola nell'Ottocento) con scempiamento in "j" (com'è d'uso generale oggi) o sua totale scomparsa dopo [i] (es: lat. volg. \*ALJU(M) > rom. ajjo aglio; lat. volg. \*FAMILJA >famijja, famija o famia = famiglia; lat. volg. \*FILJU(M) > rom. fijjo,fio = figlio, ma anche mione = it. milione; biardo =it. biliardo; ojo = it. olio)

V.O	V.D.
Cerri: <u>vojio</u> puggili veri io	Cerri: Quiero pugiles de verdad

V.O	V.D.
Cerri: nun <u>vojio</u> no nun <u>vojio</u> , nun c e <u>vojio</u> andà	Cerri: No no quiero verlo

--	--

V.O	V.D.
Cerri: s'è <u>svejiato</u>	Cerri: Se ha despertado

Inoltre, nel dialetto romano è tipica la geminazione, come assimilazione della seconda consonante in una sequenza consonantica tipo /nd/

V.O	V.D.
Cerri: ah, <u>annamo</u> bene, <u>annamo</u> proprio bene	Cerri: Estamos bien, pero que muy bien

V.O	V.D.
Cerri: annamo a vedè che me farai vedè	Cerri: bueno, va a dar remedio

Mancato dittongamento di lat. volg. \*Ŏ in [wɔ] com'è tipico del toscano e dell'italiano (es: lat. volg. \*BŎNU(M) > rom. bòno ['b:ɔ:no], it. buono; lat. volg. CŎRE(M) > rom. còre ['kɔ:re] = it. cuore)

V.O	V.D.
Cerri: ma che <u>voi</u> provà	Cerri:: Que vamos a probar

V.O	V.D.
Cerri: mah, d'accordo che <u>aspettamo</u> domani	Cerri:es claro que esperaremos hasta mañana

--	--

Come si può notare negli esempi sopra esposti, nel doppiaggio spagnolo non si mantiene alcun tratto fonetico di quelli enucleati, realizzandosi invece una versione in castigliano standard. Per convenzione non si riproduce il registro colloquiale del testo originale a livello fonetico<sup>333</sup>, però almeno in alcune occasioni si tenta di compensare la perdita di colloquialità a livello fonetico con alcuni cambi lessicali, in questa scena non troviamo alcun esempio di messa in opera di questa strategia.

### 10.3.2. Livello morfosintattico

Nel testo si trovano costruzioni considerate non corrette in italiano standard, per il cui uso è piuttosto diffuso a livello regionale e colloquiale. Esempi di tali costruzioni sono l'uso della perifrasi verbale

*stare + a + infinito*, al posto di quella corretta *stare+ gerundio*, e *avere + da + infinito*

V.O	V.D.
Cerri: io <u>sto a perde</u> tempo co' 'sti quattro buffoni	Cerri: yo perdiendo el tiempo con esos payasos.

V.O	V.D.
Cerri: Simone, viè un po' qua, <u>sta' a senti</u> quello che te dico io	Cerri: Simon ven aqui, escucha lo que te digo

V.O	V.D.

<sup>333</sup> Chaume (2004: 174).

Cerri: <u>hai da lavorà</u> , così hai da lavorà	Cerri:eso es, ha de trabajar, ha de trabaja
--	---

Uso enfatico di *MA* e *CHE* nelle domande

V.O	V.D.
Cerri: bravo, <u>ma</u> lo sai che hai fatto progressi tu?	Cerri: muy bien. Sabes que has adelantado mucho?

V.O	V.D.
Cerri: <u>ma</u> che devo vedè?	Cerri:pero que voy a ver?

V.O	V.D.
Cerri: <u>ma</u> che me frega de vedè a me	Cerri:no me importa ni ver nada

Allo stesso modo, un esempio molto comune di italiano colloquiale è l'uso ridondante dei pronomi possessivi, non corretto in italiano standard, al contrario che in castigliano.

V.O	V.D.
Cerri: ma che <u>me</u> frega de vedè <u>a me</u>	Cerri:no me importa ni ver nada

Altro tratto tipico dell'italiano colloquiale è l'uso del *ci*, come dai due esempi seguenti:

V.O	V.D.
Cerri: Simone, viè un po' qua, sta' a senti	Cerri:Simon vien aqui, escucha lo que te

quello che te dico io, se tu nun <u>ce</u> stai attento questo te fa pure le scarpe	digo si no andas con cuidado esto te echa la pata encima
---	--

V.O	V.D.
Cerri: bella figura <u>ce</u> faccio domani	Cerri: bonito papel voy a hacer mañana

Tutti i tratti descritti anche in questo livello morfosintattico non vengono mantenuti nella versione doppiata e vengono sempre tradotti, come è possibile vedere, utilizzando l'espressione equivalente corretta in castigliano standard.

### 10.3.3. Livello semantico e lessicale

Sul piano lessicale incontriamo numerose parole diatopicamente marcate a livello regionale: romano e lombardo, anche se utilizzate e conosciute in tutta Italia: *pirla, terroni, merda, frega, te fa pure le scarpe*

V.O	V.D.
Allenatore: Rocco non fare il <u>pirla</u> ad andar su, c'è troppa differenza di peso	Allenatore: Rocco vienes, mira que te <u>arrepentiras</u> . Mira que hay mucha diferencia de peso

V.O	V.D.
Cerri: hanno ragione i milanesi, <u>terroni</u> sete	Cecchi: tienen razon los milaneses, sois unos <u>balurdos</u>

V.O	V.D.
Cerri: Bella figura ce faccio domani, porto un sacco de <u>merda</u>	Cerri: bonito papel voy a hacer mañana, llevo un completo <u>inútil</u>

V.O	V.D.
Cerri:: ma che me <u>frega</u> de vedè a me	Cerri: <u>no me importa</u> ni ver nada

A livello semantico lessicale la traduzione non rispetta la variazione, riportando invece espressioni che rientrano in un c astigliano standard, decisamente non caratterizzate a livello diatopico, al contrario della versione originale. Il termine volgare *merda* viene neutralizzato con la voce *inútil*, la parola *terroni* con *balurdos*, mentre *non fare il pirla* e *che me frega* rispettivamente con *te arrepentiras* e la perifrasi priva di qualsiasi marca *no me importa*. Insomma, una neutralizzazione totale di tutte le variazioni.

Ciò nonostante, come possiamo vedere nell'esempio seguente, in un caso si è tradotta un'espressione colloquiale italiana con una altrettanto colloquiale in castigliano.

V.O	V.D.
Cerri: se tu nun ce stai attento questo <u>te fa</u> pure <u>le scarpe</u>	Cerri:si no andas con cuidado esto <u>te echa</u> <u>la pata encima</u>

## 10.4. Scena 2

In questa seconda scena troviamo il contrasto tra due varietà diatopiche parlate dai personaggi. Vincenzo è uno dei fratelli Parondi, un giovane lucano emigrato a Milano che sullo schermo parla un italiano con una generica inflessione meridionale, senza impiegare dialettalismi, Armando è un suo collega muratore dal forte accento milanese che vive e lavora in un cantiere della città di Milano. Armando utilizza dei

dialettismi e nella scena fornisce dei consigli a Vincenzo su come procurarsi una casa popolare in città. Il suo registro dell'intera scena è colloquiale, con alcuni tratti, come vedremo, fortemente marcati in diatopia.

### 10.4.1. Livello fonetico

Il primo fenomeno che isoliamo in questa scene è la pronuncia della *o* del dialetto milanese (quando non ha accento) che si pronuncia come la *u* dell'italiano, con suono breve o lungo a seconda della posizione (più lunga quando è sulla prima sillaba breve quando si trova nelle altre posizioni), in alcuni casi pronunciata come *ü* tedesca

V.O	V.D.
Armando: chi è? Oi sce suced? Ste fet a quel <u>ura</u> chi?	Armando: ¿Que quieres? que pasa Vicente, a que vienes a estas horas :

V.O	V.D.
Armando: Ades te me spiegarè <u>cusè</u> te se gnù chi a fa a st' <u>ura</u> chi	Armando: Ahora explicame a que has venido a hacer a estas horas :

V.O	V.D.
Armando: uè <u>giuvanotto</u> , ta me varè minga tra in pè un quai casot?	Armando: Eh amiguito ¿no te habras metido tu en algun lio, eh?

V.O	V.D.
Armando: Damm a tràmi un <u>mument</u> , fa <u>cume</u> han fa i a lter <u>terùn</u> prima de ti, ma <u>cumè</u> ti te seet no?	Armando: Oyeme atento un momento. No tienes mas que hacer lo que han hecho otros antes tu. ¿Entiendes?

V.O	V.D.
Armando: guarsa qui c'è la legna, c'è la stufa , sta voret de pu, dai <u>cunta</u> su	Armando: mira aqui tiene la lena y la estufa, todo lo que necesitas, venga cuentame el lio

Per quanto riguarda il livello fonetico, segnaliamo come tipico del dialetto di Milano il cambio della vocale /i/ con /e/ negli articoli e nei pronomi:

V.O	V.D.
Armando: voi andate dagli sfrattati, dove non si paga niente, e te ghe <u>el</u> riscaldament, la lus, eccetera, eccetera.	Armando: os llevaran con los desahuciados donde no se paga nada y te ahorras la calefaccion, la luc, etcetera etcetera.

V.O	V.D.
Armando: l'è lì, l'è lì <u>el</u> segret. T'è capì?	Armando: Ahì està el secreto. ¿Te das cuenta?

V.O	V.D.
Armando: t'è capì? dai fa no <u>el</u> baba	Armando: Ya lo sabes. Con que no hagas el primo

Per le consonanti, i fenomeni principali riguardano il grado d'intensità. La pronuncia milanese delle consonanti rafforzate tende a indebolirsi, un fenomeno che possiamo definire di degeminazione delle doppie

V.O	V.D.
Armando: hehehe, perché per ti la camera, la fidanzata, la <u>stesa</u> roba l'è!	Armando: Hehehe, y que sientes más: ¿haber perdido la novia o la casa?

--	--

A livello fonetico troviamo la pronuncia tipicamente lombardo veneta del verbo guardare (in milanese vardà), con la sostituzione di /gu/ con /v/:

V.O	V.D.
Armando: <u>varda</u> ,a Milano ci sono tante case	Armando: Pero si milan tiene todas las casas que quieres

Mentre quasi tutte le parole italiane di più di una sillaba terminano in vocale, le terminazioni in consonante sono estremamente comuni in milanese. Una conseguenza è che molte parole che in italiano sono piane diventano tronche in milanese.

V.O	V.D.
Armando: <u>vegnen</u> sü na casa al dì a Milan, <u>vegnen</u> sü cumè i <u>funch</u>	Armando: Cada dia hay una casa nueva en milan, brotan como hongos

V.O	V.D.
Armando: Damm a tràmi un <u>mument</u> , fa cume han fa i <u>alter terün</u> prima de ti	Armando: Oyeme atento un momento. No tienes mas que hacer lo que han hecho otros antes tu.

V.O	V.D.
Armando: <u>fermet</u> . Voi andate dagli sfrattati, dove non si paga niente, e te ghe el <u>riscaldament</u> , la <u>lus</u> , eccetera, eccetera	Armando: Espera, os llevaran con los desahuciados donde no se paga nada y te ahorras la calefaccion, la luc, etcetera etcetera.

Come commentato precedentemente, di solito non si mantengono i tratti fonetici nel doppiaggio in spagnolo. Tuttavia, ci sono casi in cui la frase italiana è completamente stravolta nella versione in castigliano, come ad esempio

V.O	V.D.
Armando: <u>varda</u> ,a Milano ci sono tante case	Armando: Pero si milan tiene todas las casas que quieres

#### 10.4.2. Livello morfo sintattico

selezionata troviamo la negazione posta dopo il verbo. Tra i tratti morfosintattici dell'italiano di Milano che è possibile rilevare nella scena Infatti, l'area lombarda presenta una costruzione sintattica della frase negativa opposta all'italiano standard, mentre il *non* in italiano è in posizione preverbale, nel dialetto milanese le forme negative sono in posizione postverbale. In particolare, le marca di negazione può essere *minga*< briciola oppure *no*<sup>334</sup>.

V.O	V.D.
Armando: Armando: uè giuvanotto, ta me varè <u>minga</u> tra in pè un quai casot?	Armando: Eh amiguito, No te habras metido tu en algun lio, eh? Porqué a mi

V.O	V.D.
Armando: Damm a tràmi un mument, fa cume han fa i alter terùn prima de ti, ma cumè ti te seet <u>no</u> ?	Armando: oyeme atento un momento. No tienes más que hacer lo que han hecho otros antes tu. ¿Entiendes?

<sup>334</sup> Molinelli (1988:68).

V.O	V.D.
Armando: T'è capì? dai fa <u>no</u> el baba	Armando: Ya lo sabes. Con que no hagas el primo

I pronomi soggetto in dialetto milanese derivano dai pronomi *dativi* latini. Questo fa assomigliare i pronomi soggetto milanesi ai pronomi oggetto dativi italiani: *mi* (italiano *io*), *ti* (italiano *tu*), *lu* (italiano *lui*), *lee* (italiano *lei*), *nümm* (italiano *noi*), *viá lter* (italiano *voi*), *lór* (italiano *loro*). Vediamo un esempio presente in questa scena del film.

V.O	V.D.
Armando: beh, l'è tutto lì il m ale? Varda, a Milano ci sono tante case, quante se ne vogliono, tel disi <u>mi</u>	Armando: ¿Y esas son todas tus disdichas? Pero si Milan tiene todas las casas que quieren, te lo digo yo.

V.O	V.D.
Armando: damm a tràmi un mument, fa cume han fa i <u>alter</u> terün prima de <u>ti</u> ,ma cumè <u>ti</u> te seet no?	Armando: Oyeme atento un momento. No tienes mas que hacer lo que han hecho otros antes tu. ¿Entiendes?

I pronomi soggetto sono raddoppiati nella seconda e terza persona singolare. "Tu sei" diventa *ti te seet* in milanese; il primo *ti* è il pronome soggetto vero e proprio (e, come in italiano, è opzionale), mentre il secondo *te*, normalmente un pronome dativo, è utilizzato per rinforzare il soggetto ed è obbligatorio.

V.O	V.D.
Armando: ma cumè ti te sent no?	Armando: entiendes?

Anche i questa scena, per quanto riguarda le strategie di traduzione della variazione diatopica e diastratica a livello morfo sintattico, il traduttore ha optato per

una scelta neutralizzante di qualsiasi forma marcata, non disdegnando inoltre modifiche radicali di significato in alcune frasi rispetto alla versione originale.

### 10.4.3. Livello semantico lessicale

A livello semantico incontriamo l'uso di alcune parole diatopicamente connotate perché appartenenti al contesto milanese: *terün, baba*.

V.O	V.D.
Armando: Damm a tràmi un mument, fa cume han fa i alter <u>terün</u> prima de ti, ma cumèti te sent no?	Armando: Oyeme atento un momento. No tienes mas que hacer lo que han hecho <u>otros</u> antes tu. ¿Entiendes?

V.O	V.D.
Armando: T'è capì? dai fa no el <u>baba</u>	Armando: Ya lo sabes. Con que no hagas el <u>primo</u>

Nella traduzione, sul piano lessicale, non vi è lasciato, come abbiamo visto negli esempi appena riportati, alcun tratto della variazione diatopica. *Far el baba* viene tradotto con la voce colloquiale *hacerse el primo*, mentre *terün* viene tradotto addirittura con il termine *otros*, privo di ogni connotazione.

Nella stessa scena troviamo anche espressioni (locuzioni e costruzioni) tipicamente milanesi: *Damm a tràmi, Sa ghe*

V.O	V.D.
Armando: <u>Damm a tràmi</u> un mument, fa cume han fa i alter <u>terün</u> prima de ti, ma cumèti te sent no?	Armando: <u>Oyeme</u> atento un momento. No tienes mas que hacer lo que han hecho otros antes tu. ¿Entiendes?

V.O	V.D.
Armando: Il comune di Milano non lascia nessuno in mezzo a la strada. <u>Damm a trà mi</u>	Armando: El municipio de milan no deja a nadie enmitad de la calle. <u>Creeme a mi</u>

V.O	V.D.
Armando: oh. <u>Sa ghe</u> . Chi è?	Armando: <u>que hay</u> , ya voy

Dei tre esempi sopra riportati, solo il primo non viene tradotto letteralmente (per letteralmente qui intendiamo rispetto al suo significato in italiano). Da notare che la stessa espressione, *Damm a tràmi*, che significa dammi ascolto, dammi retta, viene tradotta in due maniere diverse (Oyeme, creeme a mi).

Infine, a livello semantico lessicale, incontriamo in una stessa frase sia la parola *casotto*, diastraticamente connotata, sia un'espressione colloquiale, *patatrac* (voce imitativa di una rottura per lo più seguita da un crollo rumoroso, che sta per improvviso e rovinoso dissesto), voce onomatopeica non marcata generalmente diatopicamente ma che in questa scena presenta come articolo determinativo che lo precede 'o invece di *il*, infatti, a pronunciare questa parola è il meridionale Vincenzo, per cui in questo contesto assume anche una marca diatopica.

V.O	V.D.
Armando: il <u>casotto</u> l'ha combinato mia madre e i miei fratelli, sò arrivati stasera come nu terremoto e allora è successo u <u>patatrac</u> co' i miei futuri suoceri, cuscì aggu perso la stanza, la fidanzata e tengo tutti 'sti penzieri	Armando: El <u>lio</u> me lo han organizado mi madre y mis hermanos, que se han presentado hoy como un terremoto y entonces <u>se ha armado la gorda</u> en casa de mis futuros suegros, total que me he quedado sin novia y sin habitacion. Estoy lleno de preocupaciones

In questo caso la versione spagnola attenua la variazione diastratica e moderatamente volgare della parola *casotto* e consegna agli spettatori spagnoli la voce neutra a vicina alla norma *lio*. Invece, il termine *patatrac* è tradotto con la perifrasi *se ha armado la gorda*, una scelta colloquiale in linea con quanto espresso nel testo originale.

### 10.5. Scena 3

La terza scena si svolge in casa della famiglia Giannelli, dove famigliari, parenti e amici festeggiano il fidanzamento della figlia Ginetta e Vincenzo Parondi. L'arrivo improvviso e inaspettato di tutti i componenti della famiglia Parondi farà degenerare i festeggiamenti. Il linguaggio della versione italiana presenta variazioni diastratiche e diatopiche, i personaggi sono di estrazione sociale medio bassa e l'occasione è piuttosto informale. A prendere la parola sono i vari componenti delle famiglie

#### 10.5.1. Livello fonetico

Come nella prima scena in cui a parlare era un romano, anche qui i personaggi, di provenienza meridionale, fanno uso dell'elisione, sia in forma di aferesi nelle preposizioni che con gli articoli dimostrativi.

V.O	V.D.
Alfredo: io? <u>Pe'</u> l'amor del cielo, <u>'sti</u> sciucchezze basta che le fa mia sorella	Armando: ¿Yo? Por el amor del cielo, las tonterias basta que las haga mi hermana
V.O	V.D.
Padre Giannelli: è u na mania <u>co' 'sto</u> cinematografo, mangia pane e cinematografo	Padre Giannelli: Todos los dias no se cansa nunca da ir al cine, es u na mania que tiene con esto del cine, le alimenta mas que la comida

Anche nei dialoghi di questa scena troviamo, nella versione italiana, l'apocope nei verbi all'infinito e dei nomi personali

V.O	V.D.
Alfredo: Alfredo: Vince, vieni un po' a <u>vedè</u> chi ci sta.	Armando: Vicente vienes a v er quiénes está aqui.

V.O	V.D.
Ginetta: e questi <u>sò</u> tutti fratelli tuoi?	Ginetta: estos son tus hermanos, eh?

V.O	V.D.
Ospite: sì, sì, è vero, <u>sò</u> identici, <u>sò</u> proprio uguali	Ginetta: son identicos, verdad? Son todos igualitos

V.O	V.D.
Padre Giannelli: proprio la madre di Vincenzo. Ha fatto tutto quel viaggio. <u>Amè</u> , offre nu bicchiere de vino.	Padre Giannelli: Sabes, es la madre de Vicente y ha hecho todo este viaje. Amelia ofrecele un vaso de vino

Un altro fenomeno a livello fonetico riscontrato è il tratto dialettale genericamente meridionale, ma presente anche in Sicilia, della geminazione come assimilazione della prima consonante in gruppo consonantico come /rc/ che viene sostituito da /cc/

V.O	V.D.
Vincenzo: Ohi ma, ma pure tu <u>pecché</u> nun ma l'hai scritto ca venivate tutte quanti	Vincenzo: madre, tu también porque no me escribiste que ibas a v enir todos a Milan?

Le variazioni presenti a livello fonetico, come nelle altre scene precedentemente descritto non vengono rese nella versione in castigliano, neutralizzando ogni marca diatopica. La sfumatura di significato dell'apocope del nome (*Amè*) in italiano poteva

essere almeno in parte restituita nella versione incastigliano con un diminutivo, ma nessuna strategia è stata messa in campo neanche in questo caso.

### 10.5.2. Livello morfosintattico

A questo livello segnaliamo la coniugazione errata di alcuni verbi da parte dei personaggi, secondo una flessione tipica di alcune zone del meridione, in particolare nella prima persona singolare:

V.O	V.D.
Alfredo: questo è Aldo. Io <u>vaggio</u> al cinema mà.	Alfredo: debe ser Aldo. yo me voy al cine mamà

V.O	V.D.
Amelia Giannelli: Eh, ma che calma, io quello che tengo da di <u>l'aggia di</u> , quella è venuta pe' guastà la festa	Amelia Giannelli: he dicho lo que tenia que decir. Ha venido a aguarnos la fiesta

In questo secondo caso continuatore del latino *habere*, in Basilicata, come in altre regioni meridionali, il futuro sintetico latino (es: cantabo) si è sviluppato in un futuro analitico (del tipo *habeo ad cantare*), prendendo il significato modale di “dovere”.

Un'altra forma di italiano colloquiale tipica dell'Italia meridionale è la posposizione del pronome possessivo al suo sostantivo:

V.O	V.D.
Ginetta: Rosaria, Rosaria cara. Eh, questa è tutta la famiglia <u>tua</u> ?	Amelia Giannelli: Rosario. Rosario querida, ¿y esto, son toda la familia?

V.O	V.D.
Ginetta: e questi sò tutti fratelli <u>tuoi</u> ?	Ginetta: Estos son tus hermanos, eh?

Nel primo dei due esempi sopra riportati il possessivo viene omesso nella versione doppiata. Nel secondo caso di posposizione del possessivo, nella versione spagnola neanche si è scelto di procedere con l'identica riproduzione della posizione del possessivo, cioè dopo il sostantivo, che tra le altre cose risulterebbe in spagnolo non marcata, ma si opta per l'anticipazione del possessivo.

L'articolo maschile "il" si trasforma in "lu"

V.O	V.D.
Rosaria: Dimme 'nu poco, ma già nun porti più <u>lu</u> lutto de tuo padre?	Ginetta: Pero vamos a ver¿es que no llevas más luto para tu padre?

V.O	V.D.
Amelia Giannelli: grazie. Senti Rosaria, io credevo che eravate venuti pe' <u>lu</u> fidanzamento	Amelia Giannelli: Oya rosario, yo creia que habia venido para la peticion

In questa scena troviamo anche due esempi di reduplicazione (o raddoppiamento espressivo), un fenomeno morfologico e sintattico che consiste nella ripetizione (solitamente totale) di un'unità lessicale; è usata soprattutto per intensificare a scopo espressivo il significato dell'unità ripetuta e interessa varie parti del discorso (in particolare aggettivi e verbi). La reduplicazione è un fenomeno molto diffuso nelle lingue del mondo, considerato anche un possibile universale semantico<sup>335</sup>, con funzioni più o meno ampie e diversificate a seconda delle lingue<sup>336</sup>. Nella maggior parte dei casi si tratta di un procedimento di tipo iconico: all'incremento quantitativo della forma corrisponde cioè un accrescimento quantitativo o un'intensificazione del significato. Proprio il fatto che la reduplicazione venga riconosciuta come un universale linguistico

<sup>335</sup> Moravcsik, (1978).

<sup>336</sup> Simone (1990: 160-161).

dà maggior risalto al fatto che nella versione doppiata in castigliano tale fenomeno, presente in quella originale, non sia riprodotto.

V.O	V.D.
Padre Giannelli: tutti da loro hanno fatto, ma dite un po', voi venite <u>dritti dritti</u> da la stazione?	Padre Giannelli: Ellos lo han arreglado todo, pero digame, vienen directamente de la estacion?

V.O	V.D.
Ospite: sì, sì, è diventata una fissazione. Io domenica ci son andata per accompagnare infine Franceschino. <u>Subito, subito</u> mi sono addormentata.	Ospite: si, hay mucha gente asi yo el domingo fui al cine para acompagnar a Frasquito y me quedé dormida en cuanto me senté

Infine, per quanto riguarda il livello morfo sintattico, proprio in chiusura di sequenza incontriamo un costrutto particolare, composto da un articolo davanti all'ausiliare seguito da due infiniti (*te l'hai voluto fà di*), al posto della forma corretta *hai voluto fartelo dire*

V.O	V.D.
Rosaria Parondi: ah, ah hai sentito? <u>Te l'hai voluto fà di</u>	Rosaria Parondi: ¿Quieres que te lo repitan? Anda, anda

In quest'ultimo esempio, non solo non è stato riprodotto il tratto diatopico morfo sintattico ma la traduzione è totalmente differente in castigliano (*anda, anda*).

### 10.5.3. Livello Semantico lessicale

Il lessico dei protagonisti, pur provenendo da un ambiente medio basso e trovandosi in una situazione informale non presenta chiari esempi di variazione

diatopica o diastratica, tuttavia, abbiamo trovato un paio di occorrenze marcate nei due livelli suddetti che non sono state riportate nella versione spagnola. La prima, un chiaro esempio di localismo lucano (*cercare* al posto di *chiedere*) era oggettivamente molto difficile da rendere nella versione spagnola, anche se ci sarebbe sicuramente apparsa più appropriata la traduzione *pediremos* piuttosto che *molestaremos*, la seconda (*siete tutti d'un sangue*) avrebbe potuto trovare una traduzione più consona, tale da garantire una più fedele riproduzione della valenza semantica dell'espressione (la versione castigliana presenta infatti *sois todos iguales*).

V.O	V.D.
Ginetta: non ti <u>cerceremo</u> mai niente, hai capito	Ginetta: no te <u>molestaremos</u> nunca más, ya sabes

V.O	V.D.
Rosaria Parondi: e tu, shtatte zitta, siete <u>tutti d'un sangue</u> , tutti 'na stessa razza	Rosaria Parondi: t tu también callate, <u>sois todos iguales</u> , de la misma raza

#### 10.6. Scena 4

La quarta scena che analizziamo è la lettura di una lettera, quella che Rosaria Parondi, la madre, invia a suo figlio Rocco che sta facendo il militare. Trattandosi di un testo scritto da una persona di bassa estrazione sociale il testo non mantiene la forma e la norma linguistica che ci si aspetterebbe da una lettera. Passiamo a vedere le due versioni.

V.O	V.D.
Rocco legge la lettera della madre ( <i>voce della madre</i> ): la <u>ragione è p ecché c'è</u>	Rocco legge la lettera della madre ( <i>voce della madre</i> ): <u>Ya estamos en la casa nueva, con la</u>

<p>stato tanto da fà siccome finalmente abbiamo avuto la casa nuova tutti nel vicinato ci conoscono <u>pecché</u> Simone ha vinto l'incontro de Genova e <u>mo</u> tutte me dicono signora. Figlio mio, questo poteva esse 'n anno bbono si nun c'era la disgrazia ca Vincenzo ha cumbinato nu gua io e s'è dovuto sposare la Ginetta e <u>accuscì</u> se n'è andato da casa. Tu stai a fa o surdato. Simone nun po' <u>piglià</u> nu posto fiss perché deve fare gli allenamenti, Ciro ha lasciato u posto del signor Traversi, è stato assunto all'Alfa Romeo <u>mo</u> che ha avuto la licenza alla scuola serale. In casa di soldi fissi entrano soltanto i suoi e quante spese, vedi se t'avanzano i soldi che ti danno per <u>fà</u>'o suldato e mandaceli che tanto a te nun te serveno. Qui in casa stiamo tutti bene e cusci spero pure di te. Ti abbraccia, la mamma tua Rosaria.</p>	<p><u>mudancia hemos tenido mucho trabajo</u>, todos los vecinos nos conocen porque Simón ha ganado el combate de Genova, y ha sta me llaman doña Rosario. Hijo mio, podia haber sido un año muy bueno si no hubiera sido por el disgusto que nos ha dado Vicente, que ya no ha tenido más remedio que casarse con Ginetta y por esto se ha tenido que ir de casa. Y tú estás haciendo el servicio, Simón no encuentra un t rabajo fijo porque tiene que estar entrenandose, Ciro ha dejado el empleo del señor Traversi y se ha colocado en la Alfa Romeo <u>porque</u> sacó el título en la escuela nocturna, el unico dinero fijo que entra en la casa es el suyo y cuantos gastos, si te sobrara algun dinero de lo que te dan como soldado mandanoslo, tú no lo necesitas y nosotros si, aqui en casa todos bien y deseo que estes lo mismo, te abraza tu madre Rosario</p>
---	--

### 10.6.1. Livello fonetico

Come negli altri esempi, nella versione originale troviamo: l'assimilazione di /r/ con /c/, l'elisione, sia in forma di aferesi, come nella prima vocale degli articoli, che come apocope, nella forma infinita dei verbi. Raddoppiamento sintattico a inizio di parola *bbono*.

Inoltre, /u/ al posto di /o/ *insuldato* e *accuscì*, parola quest'ultima che viene pronunciata nella sillaba finale *sci >*, fricativa mediopalatale sorda forte, come in *sciocco* al posto della pronuncia corretta *si*

### 10.6.2. Livello morfosintattico

La costruzione della prima frase è particolare:

*la ragione è pecché c'è stato tanto da fà siccome finalmente abbiamo avuto la casa nuova*

Incontriamo infatti una principale, *la ragione è*, seguita da due causali (*pecché c'è stato tanto da fà/ siccome finalmente abbiamo avuto la casa nuova*), in un costrutto sintatticamente non corretto e tale da lasciare sospeso il verbo essere in quanto non viene specificata la ragione di cosa è. La versione spagnola è sintatticamente corretta e ben lontana come livello diastratico dal costrutto che troviamo nella versione originale in italiano, non lasciando alcuna traccia a livello espressivo di quanto gli sceneggiatori avevano voluto rendere nella lettera di Rosaria Parondi. Vediamo di seguito infatti come è la versione doppiata:

*Ya estamos en la casa nueva, con la mudancia hemos tenido mucho trabajo.*

### 10.6.3. Livello semantico lessicale

A livello lessicale va segnalata la presenza dell'avverbio *mo*, con significato di *ora*, *adesso*, usato spesso in italiano a livello informale nella lingua parlata ma assai raramente in quella scritta e solo in presenza di livelli diastratici molto bassi. La versione spagnola presenta una traduzione non letterale che quindi non soltanto non riproduce la variazione diastratica ma cambia il significato, infatti non incontriamo *ahora*, come ci saremmo aspettati, ma *porque*, che ne cambia sia il significato sia la sfumatura a livello diastratico.

## 10.7. Termini volgari e dialettalismi

Non fu fortunato in Spagna il film *Rocco e i suoi fratelli*, fu portata infatti nelle sale in versione doppiata con più di mezz'ora di tagli rispetto alla sua durata originale e con chiare deformazioni in alcuni dialoghi. Furono tagli sparsi in varie scene della pellicola, specialmente nella scena della violenza subita da Nadia. I rulli 11, 12, 15, 16 e 17 furono alterati, secondo quanto riporta nel suo libro *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica española* il cattedratico Teodoro González Ballesteros<sup>337</sup>. Lo spettatore spagnolo non conobbe mai il brutale sviluppo della storia d'amore tra Simone e Nadia, la lotta tra Simone e Rocco né l'omosessualità di Duilio Morini, il manager di Simone.

Vediamo di seguito altri particolari dell'opera di traduzione in castigliano effettuata sui dialoghi originali. Iniziamo dai termini volgari, presenti in italiano ma totalmente assenti nella versione spagnola. Nella versione italiana ne abbiamo contati 16, di seguito l'elenco con le relative occorrenze nella versione spagnola:

**Puttana** (7) *fulana* (2), *fulanas* (1), *una cualquiera*(1), *alimentar vicios*(1), *puta*(1), *la mato*(1)

**Fregare** (5), *nos quitarán, que me importa, no me importa, no voy a pagar las culpas de ese, no me importa*

**Troia** (2), *la mato, la mato*

**Merda** (2) *inutil, sin verguenza* (mierda en el subtítulo)

Come possiamo vedere dall'elenco, la censura del regime tagliò quasi tutti i termini volgari presenti nella versione originale. Nel caso della doppia occorrenza in italiano della parola *troia* è risultato estremamente semplice ai doppiatori sostituire il termine, infatti la voce del padre di Nadia, cioè colui che pronuncia due volte di seguito il termine, è in off e quindi qualsiasi eventuale problema con il labiale dell'attore risulta

---

<sup>337</sup> Ballesteros (1981: 185).

superato. Anche la parola *puttana*, pronunciata ben sette volte nella versione italiana del film, è sostituita dal più innocuo *fulana* o *fulanas*, *alimentar vicios* e neanche tradotta una volta, quando a pronunciarla è Rosaria Parondi di spalle, per cui anche in questo caso è risultato agevole per i doppiatori evitare eventuali problemi con il la biale dell'attrice e omettere del tutto il termine. Abbiamo riportato l'unica occorrenza nella versione doppiata della parola *puta*, tuttavia dobbiamo precisare che si tratta di una scena tagliata che è stata messa a disposizione dl pubblico spagnolo solo negli ultimi anni.

Solitamente, le parole usate in accezione metaforica vengono avvertite come meno volgari: sicuramente *fregare* nel senso di «rubare» è considerato meno triviale rispetto al senso originario (peraltro ignoto a molti italiani) di «avere un rapporto sessuale». Abbiamo voluto comunque far rientrare nei termini volgari le varie espressioni presenti nel testo in cui compare la parola *fregare* o *me ne frega*, nel doppio significato quindi rispettivamente di *rubare* e *non importare*. La versione spagnola neutralizza completamente qualsiasi riferimento osceno e opta per una traduzione letterale del significato metaforico che ha in italiano il termine (*nos quitarán, que me importa, no me importa, no voy, no me importa*). Tale scelta, pur comprensibile da un punto di vista linguistico, in quanto non esiste in spagnolo un equivalente termine che possa esprimere l'idea del rubare o del non importare con una sfumatura volgare, rientra nella più generale strategia di neutralizzazione delle varietà di livello presenti nel testo originale. In un caso addirittura se ne modifica totalmente e ingiustificatamente il significato e la locuzione *me frega assai* viene tradotta *a pagar las culpas de ese*.

Anche i termini dialettali, dei quali abbiamo già avuto modo di vedere alcuni esempi nelle scene precedentemente prese in esame, sono costantemente neutralizzati, nel senso che qualsiasi connotazione dialettale o gergale viene cancellata nella versione

spagnola a favore di termini non marcati. Vediamo, nella tabella seguente alcuni esempi che non sono stati analizzati nelle pagine precedenti:

<b>V.O</b>	<b>V.D.</b>
<b>Bamba</b> sign. sciocco	Primo
<b>Tamberla</b> sign. stupidotto	Arruinado
<b>Scuffia</b> sign. innamoramento, cotta sbornia	Verdadera pena
<b>Scetete</b> sign. svegliati	Anda va
<b>Ciapàr</b> sign. prendere, in questo caso nel significato di prendersela, arrabbiarsi	Rabia
<b>Sanguetta</b> sign. sanguisuga	Individua
<b>Cagnare</b> sign. cambiare	Ocurrir
<b>Pirla</b> sign. scemo	Chico, amigo, imbecil, omesso
<b>Accurato</b> sign. coricato	No te levantes
<b>Guagliò</b> sign. ragazzo	Chicos
<b>Cercare</b> sign. chiedere	Pedir, molestar, tractar con todo respectu
<b>Papina</b> pugno	Pegada
<b>Sciapita</b> sign. sciapa	Omessa
<b>Vegg io</b> sign. vedo	Ya veo
<b>Sfottere</b>	Deja que se rian

In tutti i casi elencati in tabella è riscontrabile una perdita di espressività nella versione spagnola. I termini della versione italiana, con evidente variazione diatopica, vengono infatti svuotati di ogni connotazione dialettale e semantica fino a ridursi, nella versione doppiata, a pura traduzione più o meno letterale di significati utili alla comprensione della storia. In altri casi, neanche il puro significato dell'espressione dialettale viene mantenuto, la traduzione letterale viene infatti tradita a beneficio di un cambiamento che non trova giustificazione né nell'adattamento del labiale né nell'adattamento ad esigenze linguistiche o di economia del discorso.

Ad esempio, la versione originale del film di Visconti inizia proprio con la parola *scetate* pronunciata da Simone nei confronti della madre, appena la famiglia Parondi giunge con il treno alla stazione di Milano, che significa svegliati in dialetto campano, voce del verbo "scetàre" (rifl. "scetàrese") ossia "svegliare" (rifl. -si). La

traduzione nella versione doppiata è *anda va*, che non riporta né la variazione né il senso del verbo originale, risultando un adattamento ingiustificato dal punto di vista del contenuto. Lo stesso vale per una parola come *sanguetta* che Ivo, l'amico di Simone, utilizza a proposito di Nadia, tradotta nella versione doppiata *individua*, una scelta che neutralizza tutta la valenza semantica del significato originale della parola, cioè *sanguisuga*, che andava invece mantenuta soprattutto in riferimento a ciò che aveva significato l'amore verso Nadia per Simone: una perdita di energie, di sangue, di forze, che aveva ridotto il pugile di sicuro avvenire in un atleta ormai finito. La parola di origine comasca *tamberla*, che letteralmente significa sciocco, stupidotto viene tradotta *arruinado*, forse seguendo il filo logico dei dialoghi, in quanto Rocco, cui l'epiteto viene rivolto da Nadia, aveva affermato poco prima di non avere più i soldi per andare a prendere un caffè insieme in quanto aveva spedito il denaro alla famiglia. Questo non motiva comunque la scelta del traduttore/doppiatore, che ci appare arbitraria, poiché riteniamo sia comunque poco rispettosa del senso originale della parola scelta dagli sceneggiatori. Infine, in questo elenco di parole dialettali presenti nel film, vogliamo dare evidenza del verbo *cagnare*, dal napoletano cambiare, pronunciato da Rosaria Parondi in uno sfogo di disperazione con il figlio Ciro quando vede il disfacimento della propria famiglia. La traduzione della frase originale (*dimane ma che vuò ca cagna*) anche in questo caso non è fedele né al livello diatopico dell'espressione né al significato del verbo *cagnare*, troviamo infatti in castigliano la seguente traduzione: *pero que va a oc urrir mañana*. Anche in questo caso la modifica del significato dell'originale è una traduzione libera che non riporta il significato originale e che non trova ragione neanche nell'adattamento labiale dato che l'equivalente castigliano *cambiar* si sarebbe accordato molto meglio con l'espressione labiale *cagna* della versione originale.

## 10.8. Analisi della riproduzione linguistica

Secondo il tipo di traduzione utilizzato, distingueremo tra traduzione letterale e non letterale, per distinguere procedimenti vicini o lontani dalla letteralità. Saranno seguiti i criteri di Newmark, che considera i procedimenti lontani dalla traduzione letterale il trasferimento, il prestito, la naturalizzazione, l'equivalenza culturale, l'equivalenza descrittiva, la sinonimia, l'adattamento, tanto giustificato, per ragioni operative, come ingiustificato per volontà o errore del traduttore.

Nel corso dell'analisi successiva verificheremo quindi se i dialoghi da noi mostrati risponderanno a criteri di traduzione letterale, non letterale (giustificata o non giustificata), approssimata, sub traduzione (nel senso di sottrazione di informazione), sopra traduzione (nel senso di aumento di informazione).

Di seguito quindi evidenzieremo alcuni esempi rappresentativi di traduzione letterale, segnalando i casi in cui è stata prodotta una traduzione letterale oppure non letterale, spiegandone in questo secondo caso le eventuali motivazioni o meno, la fondatezza quindi o meno della scelta del traduttore. Anche qui, come nella precedente analisi sulle variazioni linguistiche nella versione doppiata, presenteremo il frammento scelto in versione originale (V.O.) e a destra la sua traduzione corrispondente (V.D.).

### 1. Traduzione letterale

V.O	V.D.
Nadia: sì, uno che ha cominciato dal niente ma ha fatto tanti di quei milioni, ma tanti, non ricordo più come si chiama, ma cosa vuol dire, ha una macchina ragazzi, una macchina lunga, lunga che non finisce	N: Si uno que empezò con nada y ha hecho ya una barbaridad de millones, muchísimos, no recuerdo como se llama pero es igual, tiene un coche, muchachos, que coche, un cochazo largo que no acaba

più insomma. Altro che stare a spalar la neve	nunca de pasar. Y ustedes quitando la nieve
---	---

V.O	V.D.
Rosaria Parondi: spusarte, sei già cuscì ricco da puterte sposà proprio mo ca tieni tutta la famiglia sopra i spalle?	Rosaria Parondi: casarte? Eres ya tan rico que que puedes casarte ahora cuando tienes toda la familia a las espaldas?

V.O	V.D.
Simone: peccché, ‘a conosci pure te quella lì? Ma che vole da me? Che s’è messa in teshta? È una come a t ant’altre, ma se crede ‘na gran signora. Ma vada al diavolo. Io non ho tempo da perde co’ una come lei. S’io la incontro pe’ la strada, lo sai che faccio? Volto la testa dall’altra parte. Diglielo, se la vedi, che te l’ho dett’io	Simone: ¿De modo que tu también conoces a esa? Bueno, ¿que querrá de mí? Que se le habrá ocurrido? Es una como tantas otras, pero se cree una gran senora que se vaya de una vez a paseo. Yo no tengo tiempo que perder con una como ella ¿Si la encuentro por la calle sabes que haré? Mirar por otro lado. Dícelo, si la ves, que te lo he dicho yo

V.O	V.D.
Nadia: N: eh sì, abbastanza, ma neanche tanto, sai il tempo passa presto quando le giornate sono uguali, si direbbe il contrario ma, ma è così. Ehi ehi sveglia. Ti fa tanto effetto vedere una che è st ata dentro? Guarda che non è poi un caso eccezionale, non son mica l’unica. Ma forse sono la prima che tu abbia mai visto	Rosaria Parondi: Si, bastante, bastante malo. Pero no m ucho, sabes. El tiempo pasa de prisa cuando los dias son iguales. Se cree lo contrario, raro es así. Eh, eh despierta. Ahahaha. ¿Tanto te impresiona ver a u na que ha estado presa? No te figures que soy un caso tan excepcional. No he sido la unica. Pero quizas sea la primera que tu hayas visto

V.O	V.D.
Nadia: beh, se non vuoi sapere altro Rocco: te si offesa? Nadia: perché? Cos’ho di speciale che seguiti a guardarmi così?	Nadia: Eh, si no quieres saber mas Rocco: Te has enfadado? Nadia: Por qué? Que tengo de particular para que me mires así?

V.O	V.D.
Rosaria Parondi: era pe' te che quelli gridavano accusci pe le scale? Vincenzo: no mà, non era pe' mme, era pe' 'shta figliola c'ha passato, ha passato un guaio. Sendi, tieni un c appotto, quaccheccosa, da daje pe' cuprisse?	Rosaria Parondi:¿ Era por ti por que gritaban los de la escalera? Vincenzo:No por mi, Era por esta chica que la han echado de su casa.¿Oye tienes un abrigo o qualquier otra cosa que darle para cubrirse?

Nell'esempio appena proposto troviamo una traduzione letterale o quasi, l'unico elemento di differenziazione riteniamo essere l'uso della parola *chica* al posto del termine *figliola* della versione originale. L'eventuale uso della parola *hijita* non avrebbe fornito in spagnolo la connotazione dialettale presente nell'italiano *figliola*, pertanto possiamo ritenere che a livello di significato nessuna informazione viene perduta.

## 2. Sotto traduzione

3. V.O	V.D.
Duilio: ah perché voi pensate che io sia andato in questura a compromettermi per una somma di sessanta settanta mila lire. È quasi un anno che vostro fratello vive speculando sulla mia debolezza	Duilio: ah, osfigurays que yo m e iba a molestar en ir a la comisaria si se tratare de una suma de cuarenta o cincuenta mil liras? No amigos mios, habia un buen fajo de billetes, en ese cajon

In questo esempio troviamo due casi di traduzione libera che non rispetta la sceneggiatura originale. Nel primo caso, viene addirittura cambiata la somma di denaro che Simone ha sottratto a casa del suo ex manager Duilio Morini, nella versione originale si parla di *una somma di sessanta settanta mila lire* mentre nella versione in castigliano *una suma de cuarenta o cincuenta mil liras*. La modifica, pur non compromettendo il senso generale dei fatti, cioè che Simone ha rubato una cospicua somma di denaro dalla cassaforte di Duilio, riteniamo tradisca inutilmente il valore

originale del furto senza nessuna apparente necessità tecnica né linguistica. La seconda variazione di questo esempio è decisamente più notevole perché va a cambiare radicalmente il senso dell'intera scena precedente e la comprensione della reale natura del rapporto instauratosi tra Simone e Duilio. Nella versione originale l'esempio si chiude con Duilio che dice *È quasi un anno che vostro fratello vive speculando sulla mia debolezza*, niente di tutto ciò nella traduzione castigliana che recita: *No amigos mios, habia un buen fajo de billetes, en ese cajon*. A causa di questo espediente di traduzione, che rientra a pieno titolo nella tipologia di sotto traduzione, gli spettatori di lingua spagnola non sapranno mai dell'omosessualità di Duilio Morini che Simone sfruttava per estorcergli denaro. In questo caso naturalmente, entrano in gioco fattori diversi dalle scelte individuali del traduttore, la censura di Stato in primo luogo, per la quale era inammissibile portare sugli schermi una relazione simile tra uomini.

V.O	V.D.
<p>Duilio: Eh, l'avevo capito, sai, del resto non è la prima volta, vero? Ah, il campione. Io te l'avevo predetto però, lo sapevo che finivi così, quando penso al giorno che ti ho visto alla Lombarda per la prima volta, un A pollo, un vero Apollo. Ma è chiuso per te. Come pugile sei finito e come uomo solo uno come me può ancora provare un certo interesse per quel rottame che sei diventato.</p>	<p>Duilio: por cierto que ya me debes un gran pico. Ah el gran hombre, recuerdas que te lo predije amigo, sabia que acabarias así, cuando pienso en en el dia en que te vi en el gimnasio la primera vez, un campeón, todo un campeón. Pero ya se ha acabado. Como púgil estás listo y no me sirves ni para organizar combates de tongo porque te caes de miedo en cuanto te toquen</p>

Anche in questo esempio tratto dalla scena in cui Simone sottrae i soldi a Duilio, il traduttore ha modificato sensibilmente forma e contenuto delle parole di Duilio, per nascondere agli spettatori spagnoli l'omosessualità del manager di Simone. Infatti, alla fine dell'esempio Duilio dice a Simone: *come uomo solo uno come me può ancora provare un certo interesse per quel rottame che sei diventato*, rendendo esplicito il tipo

di rapporto che ormai li legava. La versione doppiata è depurata di ogni riferimento al rapporto omosessuale dei due: *como púgil estás listo y no me sirves ni para organizar combates de tongo porque te caes de miedo en cuanto te toquen*. Un caso di non letteralità che si può inquadrare nella tipologia di sotto traduzione.

Sempre nello stesso passaggio, il termine Apollo, che compare due volte riferito a Simone, viene tradotto in castigliano *campeón*, non sappiamo se per libera scelta, comunque ingiustificata, o per ordini “superiori”, al fine di neutralizzare anche qui qualsiasi seppur minimo riferimento all’omosessualità di Duilio Morini.

Infine, notiamo che il traduttore ha preferito riportare per gli spettatori spagnoli la parola generica *gimnasio* al posto di Lombarda che è presente nella versione originale e che è il nome della prima palestra in cui Duilio e Simone si incontrarono a Milano. In questo caso probabilmente, la scelta è stata quella di facilitare la comprensione dell’informazione al pubblico destinatario della versione doppiata.

V.O	V.D.
Nadia: solo un uomo vile e crudele come lui. Io ti amo Rocco, non mi credi? Ma non capisci che allora è tutto inutile, non vale la pena, non credo più a niente, ti prego Rocco, ti supplico, se continui a parlare così mi butto di sotto, mi ammazzo.	Nadia: solo un hombre vil y sin entrañas como él, yo te quiero Rocco ¿no me crees? Pero no ves que todo es inútil y que nada vale la pena, ya no creo en nadie, por favor Rocco te lo suplico si continuas hablando así hago un disparate, hago un disparate

All’interno di un passaggio per il quale la versione doppiata presenta una traduzione letterale, troviamo in chiusura la sostituzione dell’italiano *mi butto di sotto*, *mi ammazzo*, che avrebbe richiesto nella versione in castigliano rispettivamente *me tira abajo* e *me mato*, una scelta che tradisce la letteralità del testo italiano a favore di una traduzione più vaga, che rende meno esplicita la minaccia del suicidio. Infatti, ciò che

dice Nadia ai cine spettatori spagnoli è: *hago un disparate, hago un di sparate* (faccio uno sproposito). Non sappiamo se per una scelta linguistica del traduttore o per la censura o la autocensura di fronte al tema del suicidio, soprattutto se minacciato sul tetto del Duomo di Milano, resta il fatto che anche in questo caso l'abbandono della traduzione letterale, non giustificata da motivi tecnici, rappresenta una perdita rispetto alla volontà degli autori e un caso di sotto traduzione in quanto impoverisce di informazione il testo tradotto rispetto alla versione originale.

### 3. Sopra traduzione

V.O	V.D.
Vincenzo: nun sa cchiù la lingua sua è diventato più cittadino de Ginetta, è cusì	Vincenzo: Lo has desgastado de tanto estudiar, le pasa lo que a Gineta que no se recuerda de nada

Qui incontriamo un completo stravolgimento del testo originale, senza motivazioni e con una aggiunta di significazione, delineando un caso di sopra traduzione. La versione spagnola infatti aggiunge nelle parole di Vincenzo il fatto che *Ciro* sia lo studente della famiglia. In pratica, laddove nella versione italiana lo smarrimento del proprio dialetto è imputato all'arrivo in città (*è diventato più cittadino de Ginetta*) il traduttore spagnolo lo attribuisce allo studio (*Lo has desgastado de tanto estudiar*). Una modifica di significato non giustificata e che riteniamo sfortunata. Allo stesso modo nella traduzione in castigliano troviamo una aggiunta nel finale della battuta di Vincenzo (*Gineta que no se recuerda de nada*) che non trova posto in quella originale.

V.O	V.D.
Duilio: puoi scolartela tutta se vuoi, tanto non devi più fare il peso. E poi, vuoi che ti dica quello che penso? Mi fai schifo	Duilio: podeis tomartela toda si te gusta. No creo que te estropee mas de lo que estas. ¿Quieres que te diga lo que pienso de ti? Me das ascos.

Anche in queste battute recitate dal personaggio dell'ex manager di Simone troviamo nelle prime parole una traduzione libera. Infatti, se in italiano possiamo ascoltare le seguenti parole : *tanto non de vi più fare il peso*, nella versione in castigliano si perde il riferimento sportivo alla misurazione corporea del peso cui si sottopongono i pugili, la traduzione infatti è: *No creo que te estropee mas de lo que esta*. Anche in questo caso riteniamo che la libera traduzione aggiunga significati, delineandosi quindi come caso di sopra traduzione, perché ci dice dello stato fisico deteriorato di Simone, ormai giunto al capolinea della carriera di pugile, mentre la volontà degli sceneggiatori era quella di limitarsi a un più vago riferimento all'abbandono della carriera pugilistica.

#### 4.Traduzione libera

V.O	V.D.
Simone: tu sei milanese? Nadia: beh, diciamo lombarda, di Cremona se vi interessa, come la mostarda. E voi siete meridionali, eh? Ah, cosa ci venite a fare tutti a Milano? Rocco: mah, oggi abbiamo shpalato 'a neve Nadia: ah, non c'è male come idea	Simone:¿Es usted milanesa? N: bueno, digamos mas bien de Cremona si es curiosidas, como los violines. Y ustedes son meridionales? Y que han venido a hacer en Milan Rocco: Hoy hemos quitado la nieve Nadia: No es t an mal como entratenimiento

In questo dialogo ci sentiamo di dire che siamo in presenza di una traduzione letterale approssimata, nella quale sono state apportate alcune variazioni rispetto ai dialoghi originali che, pur non compromettendo il significato complessivo delle informazioni, modificano semanticamente il significato dell'originale. La prima riguarda la specificazione con cui Nadia si definisce di Cremona: nella versione italiana Nadia aggiunge *come la mostarda*, mentre nella versione doppiata incontriamo la variante *como los violines*. I due termini sono completamente differenti, non soltanto fanno riferimento ad aree semantiche distanti ma si relazionano con riferimenti culturali opposti tra loro. Riteniamo che gli sceneggiatori italiani abbiano optato per mostarda proprio per il basso livello socio culturale dei protagonisti di questa scena.

Tuttavia riteniamo che la scelta fatta dal traduttore rappresenti un necessario adattamento culturale motivato da due ragioni: il fatto che la mostarda sia un prodotto alimentare la cui conoscenza in Spagna è molto più limitata rispetto ai violini e la difficoltà di tradurre il termine in castellano, infatti, la parola spesso utilizzata per rendere in castellano mostarda è *mostacha*, che non indica la mostarda propriamente detta bensì la senape. In questo caso riteniamo che la sostituzione non aggiunga né tolga informazioni rispetto al testo originale, anzi sia in accordo con il compito affidato al traduttore, cioè rendere il testo di arrivo comprensibile, senza stravolgimenti rispetto all'originale, al pubblico di destinazione. La seconda variazione rispetto ai dialoghi italiani riguarda la parola *idea* che viene tradotta *entratenimiento*. In questo caso non riteniamo giustificata la scelta per più motivi, sia tecnici sia semantici. La sostituzione, infatti, non è necessaria perché la sincronia e il labiale di Nadia si accorderebbero meglio con una traduzione in castigliano che riporti il termine *idea* anche nella versione doppiata. Il codice del suono (ON) di questo dialogo e il primo piano fanno sì che la bocca dell'attrice si possa vedere in ogni momento, motivo per il quale il traduttore

deve adeguarsi al labiale dell'attrice, cosa che la traduzione letterale della parola avrebbe permesso al traduttore di fare.

Da un punto di vista semantico non riteniamo lo stesso giustificata la scelta, la versione sottotitolata ad esempio riporta *idea* e non *entrateníamiento*, mantenendosi fedele al testo degli sceneggiatori.

V.O	V.D.
Nadia: cos'è questo, il ritratto di famiglia? Simone: sì, io so quelle là 'n mezzo	Nadia: esto que es el ritrato de la familia Simone: yo soy eso de la derecha

In questo dialogo la voce in OFF di Simone spiega a Nadia la sua posizione nella foto di famiglia. Anche in questo caso né il codice del suono, che come abbiamo scritto è OFF, né la sincronia dell'audio giustificano la modifica da *la 'n mezzo* a *de la derecha*. Lo spettatore spagnolo non viene privato di un dettaglio di informazione, tuttavia l'inutilità della scelta di modificare le parole ci spinge a ritenere non corretta tale opzione.

V.O	V.D.
Rosaria Parondi: senti, che t'è saltato in testa, proprio qui l'avìa a purtà. Nun sapem chi è 'n ca fat. Questa è 'na puttana! Rocco: è bella, mà Rosaria Parondi: oh, è bella. Ah ahah, tene la pelle d'oca, sapita né sale né pepe. Imparate a guardà li femmene, poveri figli miei. Ca tenite al poshto degli occhi?	Rosaria Parondi: Oye que idea te ha dado, como la has traido aqui, no sabemos quién es ni que ha hecho, puede ser una fulana Rocco: es guapa Rosaria Parondi: oh, e s guapa. Ah ah ah tiene la carne de gallina pelada, no vale un pepino. A ver si aprendeis a m irar las mujeres, pobres hijos mios, no sé para que sirven los ojos

In questo dialogo, pieno di termini ed espressioni dialettali, troviamo una traduzione piuttosto libera del testo originale che, pur mantenendo la fedeltà al testo italiano, si scosta da una traduzione letterale francamente impossibile da portare a

termine in quanto troppo condizionata dalla varietà diatopica dei dialoghi italiani. Le modifiche principali interessano sia il termine *puttana*, che anche per motivi di censura, è tradotto *fulana*, sia l'espressione *tene la pelle d'oca* che in castigliano è riportata *tiene la carne de gallina pelada*. Si realizza un adattamento dell'espressione originale, una traduzione libera con il valore di equivalenza culturale, che non riproduce la sfumatura originale ma che si può giustificare con l'esigenza di adattare l'espressione tradotta al pubblico di destinazione. In questo caso, oltre alle difficoltà di riportare espressioni dialettali, il traduttore ha dovuto rispettare il labiale dell'attrice e la sincronia del dialogo, la scelta quindi dell'adattamento della traduzione letterale può ritenersi condivisibile, anche perché lo spettatore spagnolo non viene privato di informazioni utili alla comprensione generale del testo.

V.O	V.D.
Padre di Ginetta: e nun ve di che sentono freddo. E come sò belli eh. Somigliano tutti a la madre. Ginetta, offri i biscotti, avanti. So proprio belli. Sarai shtanca, è vero?	Padre di Ginetta: no ves que tienen frio, si que son majos se parecen a la madre, Ginetta sacas unos biscochos, vamos simpaticos chicos, vamos chicos a beber

Come nell'esempio anteriore, il traduttore si è preso qui alcune libertà rispetto alla versione originale, libertà che in questo caso non ci sembrano sufficientemente motivate. L'attore che recita la parte del padre di Ginetta viene infatti ripreso di spalle, pertanto l'accordo del labiale non è necessario, così come la sincronia. La parte finale di questo intervento viene completamente modificata, *So proprio belli. Sarai shtanca, è vero?* diviene *vamos simpaticos chicos, vamos chicos a beber*. La perdita di informazione in sé non risulta rilevante, tuttavia il significato delle parole del padre di Ginetta risulta completamente modificato in maniera non motivata.

V.O	V.D.
Vincenzo: sì, sì, quando è stata la disgrazia di papà, ma inzomma, io, io t' ho risposto ca prima dovevo cercà nu lavoro pe' loro e poi se n e parlava, pecché sai mamma nun è facile truvà nu lavoro a Milano	Vincenzo: Si si ya, cuando la desgracia de padre, pero bueno yo t e contesté antes tenia que buscar trabajo para ellos y despues hablariamos, porque ya sabes no es facil encontrar trabajo aquí

Questa battuta di Vincenzo risulta tradotta in maniera letterale, tranne l'ultima parola che in italiano è *Milano* e nella versione doppiata è *aquí*. Il fatto che Vincenzo venga ripreso in primo piano giustifica ancor meno la variazione in quanto la traduzione letterale del toponimo Milano avrebbe permesso un accordo del labiale migliore.

V.O	V.D.
Rosaria Parondi: e per li santi Rocco e Donato, avite da turnà a casa st'asera cò le tasche chiene de soldi sennò non siete chiù figli de Rosaria Parondi.	Rosaria Parondi: y por todos los santos del cielo esta noche volved a casa con dinero en el bolsillo que por eso son hijos de Rosario Parondi

In questo esempio incontriamo una serie di aggiustamenti rispetto alla versione originale che, pur senza stravolgere il significato generale delle parole di Rosaria Parondi (tornate a casa con i soldi e dimostrate di essere i miei figli), fanno perdere la sfumatura espressiva di alcune parole. Ad esempio *li Santi Rocco e Donato*, a differenza di *todos los santos del cielo*, fornisce una sfumatura di significato orientata verso la terra natale, la Lucania, che si dissolve nel più generale *tutti i santi del cielo* che incontriamo nella versione castigliana. Un esempio di equivalenza culturale utile a facilitare la comprensione dei destinatari del testo doppiato.

Allo stesso modo *tasche chiene* (piene) ha una sfumatura di significato differente rispetto a con *dinero en el borsillo*. Né particolari esigenze di sincronia né l'accordo del labiale sembrano giustificare le modifiche sopra descritte

V.O	V.D.
Vincenzo: Senti Ginetta, io a casa tua nun posso chiù venì, u capisci? Pe' strada si sempre accompagnata, lavori quando lavoro	Vincenzo: Oye ginetta, a tu casa yo no puedo volver, ¿comprendes? Por la calle vas siempre acompañada, trabajamos a las mismas horas

Anche in questo esempio il traduttore ha optato per delle lievi modifiche che, pur non compromettendo la comprensione del testo originale né modificando le informazioni, alterano la letteralità della versione originale. La prima variazione riguarda il verbo apocopato *venì* che nella versione castigliana è *volver*, termine che in buona parte restituisce il significato della parola italiana ma che allo stesso tempo, apparentemente senza ragione, lo cambia. Più importante la seconda variazione, l'espressione in italiano *lavori quando lavoro* è senza dubbio di livello diafasico più basso dell'equivalente spagnolo *trabajamos a las mismas horas*, con il quale è stata tradotta.

V.O	V.D.
Rocco: sì, sò fidanzate da sei mesi ma siccome mamma nun la po' vedè allora devono pe' forza andà a fà l'amore fuori 'n gasa	Rocco: Hacen seis mese que son novios pero como mi madre no la puede ver tienen que pelar la habas fuera de casa

Si è tradotta l'espressione italiana *andà a fa l'amore*, che in questo caso non deve essere intesa in maniera letterale ma con il significato di fare i fidanzatini, con

quella metaforica *pelar la habas*, Per il resto l'esempio è stato tradotto in maniera letterale

V.O	V.D.
Rocco: vuliano a me, sò dovuto turnà a u negozio, s'erano shcurdati i cchiavi du u cuntatore	Rocco: Me buscabano a mi. He tenido que volver a la tienda, se olvidaron las llaves de la caja

Troviamo qui due modifiche alla letteralità della traduzione che non ci sembrano giustificate. Nella prima, il dialettale *vuliano a me* (volevano me) viene tradotto con *buscavano me* (cercavano me), che risulta francamente di un livello diafasico più alto rispetto alla versione originale. Secondo noi *iban a por mí* o *querían a mí* sarebbero stati più aderenti al livello diafasico della versione originale.

La seconda modifica di traduzione riguarda la sostituzione dell'italiano *cuntatore* con lo spagnolo *caja*, inutile sia per esigenze di adattamento del labiale, Rocco è ripreso in campo lungo e i movimenti delle sue labbra che pronunciano l'italiano *cuntatore* si adatterebbero meglio allo spagnolo *cuntador* che non a *caja*, sia per la non letteralità della traduzione che in questo caso sarebbe stata possibile e secondo noi più adeguata.

V.O	V.D.
Vincenzo: prima ca perdo la rima famme beve beve nu bicchiere de verdulinu	Vincenzo: antes de que pierda el tino dejadme beber un vaso de buen vino

E' rilevabile in questo esempio, la scelta del traduttore di creare la rima nelle parole di Vincenzo che accompagnano il brindisi per il successo pugilistico di Rocco. La versione originale, infatti, non è rimata mentre in quella castigliana al posto della parola *rima* presente in italiano viene inserito il termine *tinu* che consente così la rima

con la parola finale *vino*. Una scelta di non seguire la versione originale che non riteniamo giustificata in quanto la traduzione ci appare troppo inutilmente libera e senza alcuna necessità tecnica.

V.O	V.D.
Ciro: stu vinu je bello e je galanti alla salute di tutti i presenti	Ciro: este vino es suave y ligero a la salud de todos los presentes

In questo esempio invece il traduttore ha modificato i due aggettivi riferiti al vino: in italiano *bello* e *galanti*, in castigliano *suave* e *ligero*. La modifica non cambia il senso del brindisi ma evidenzia ancora una volta l'esigenza sentita dal traduttore di apportare modifiche alla traduzione letterale del testo originale. Anche la variazione diatopica riscontrabile nelle parole di *Ciro* scompare, contribuendo così a un ulteriore cambiamento di sfumatura dell'espressione.



## 11. Analisi della traduzione: dalla versione originale italiana alla versione sottotitolata in inglese

### 11.1 Il confronto fra la versione sonora e in italiano e i sottotitoli in inglese

Il film di Visconti uscì nelle sale americane il 26 giugno del 1961, quasi in contemporanea con la prima inglese e due anni prima della presentazione in Australia il 24 maggio 1963 all'Adelaide Film Festival. Il critico cinematografico del *The New York Times*, *Bosley Crowther*, recensì molto positivamente il film, sottolineando le doti di regia e la recitazione degli attori:

”A fine Italian film to stand alongside the American classic, *The Grapes of Wrath*, opened last night ...It is Luchino Visconti's *Rocco and His Brothers* (Rocco e i suoi fratelli), and it comes here garlanded with laurels that are quite as appropriate in this context as they are richly deserved...Signor Visconti has clearly conceived his film and that is what his brilliant handling of events and characters makes one feel. There's a blending of strong emotionalism and realism to such an extent that the margins of each become fuzzy and indistinguishable...Alain Delon as the sweet and loyal Rocco...is touchingly pliant and expressive, but it is Renato Salvatori ...who fills the screen with the anguish of a tortured and stricken character. His raw and restless performance is overpowering and unforgettable...[and the] French actress Annie Girardot is likewise striking as the piteous prostitute...”<sup>338</sup>

---

<sup>338</sup> Crowther, Bosley. *The New York Times*, film review, January 28, 1961. Last accessed: December 31, 2007.

Lo stesso dicasi per la redazione di *Variety* che valutò positivamente il dramma e scrisse:

"With all its faults, this is one of the top achievements of the year in Italy...Scripting shows numerous hands at work, yet all is pulled together by Visconti's dynamic and generally tasteful direction. Occasionally, as in the near-final revelation to the family of Simone's crime, the action gets out of hand and comes close to melodrama. Yet the impact of the main story line, aided by the sensitive, expertly guided playing of Alain Delon as Rocco, Annie Girardot as the prostie, and Renato Salvatori as Simone, is great. Katina Paxinou at times is perfect, at others she is allowed to act too theatrically and off-key"<sup>339</sup>.

Il successo e l'influenza artistica dell'opera sui maggiori cineasti nordamericani sono stati vasti. Martin Scorsese ha inserito Rocco e i suoi fratelli nella sua personale lista di 85 film da non perdere e che hanno fatto la storia del cinema, autori come Francis Ford Coppola e Michael Cimino ne sono stati largamente influenzati. E' quasi inimmaginabile la relazione tesa, di pentimento tra Charlie (Harvey Keitel) e Johnny Boy (Robert De Niro) in *Mean Streets* senza il precedente di Rocco e i suoi fratelli. In Inghilterra il film ottenne una nomination per i British Academy of Film and Television Arts: BAFTA Film Award.

Le strategie commerciali americane e britanniche dell'epoca orientarono le case di distribuzione alla scelta di non doppiare il film, che pertanto varcò l'ingresso delle sale cinematografiche nei paesi di lingua inglese soltanto sottotitolato. Procederemo

---

<sup>339</sup> *Variety*. Film review, September 6, 1960. Last accessed: December 31, 2007.

pertanto in questa sede all'analisi della versione sottotitolata in lingua inglese dell'opera di Visconti, confrontandola sia con la versione sonora originale che con quella sottotitolata.

## **11.2 La sottotitolazione: breve storia e caratteristiche**

Dopo l'avvento del cinema muto, che abbiamo già discusso nel primo capitolo, nel 1903 in Europa vengono usati per la prima volta gli intertitoli o didascalie in film. Questi brevi testi scritti apparivano su tutto lo schermo su fondo nero per veicolare informazioni utili alla comprensione della scena, o per riportare brevi dialoghi dei personaggi del film. Questa tecnica può essere considerata come un precedente dei sottotitoli odierni, ma tra queste due modalità comunicative intercorre una sostanziale differenza. Gli intertitoli infatti occupano un fotogramma ad essi destinato e quindi si posizionano tra due fotogrammi del film originale, mentre il sottotitolo viene proiettato direttamente sull'immagine del film. A partire dal 1927 le didascalie incominciano ad essere sovrapposte e non più interposte alle immagini, finché nel 1927 gli intertitoli, giudicati una continua interruzione dannosa per lo svolgimento dell'azione scenica, spariscono definitivamente<sup>340</sup>. Con l'avvento del sonoro lo scenario cinematografico cambia totalmente, in un primo momento si tentò di favorire la fruizione di una stessa pellicola in diverse culture e lingue del mondo tramite le "edizioni multilingue". Questo procedimento consisteva nel girare lo stesso film in più versioni linguistiche, spesso con attori e registi diversi, ma questa tecnica chiaramente risultava molto costosa e per questo fu presto abbandonata. Nel 1932 grazie allo sviluppo tecnologico si mette a punto il materiale tecnico che consolida l'utilizzo della sottotitolazione. Attualmente

---

<sup>340</sup> Perego (2006:35).

tecnologie all'avanguardia hanno preso il posto di quelle tradizionali, che erano manuali, fotochimiche e meccaniche. Oggi viene utilizzata una tecnologia digitale per "etichettare" i fotogrammi del film, infatti, attraverso un'operazione denominata "tagging" vengono fissati i sottotitoli sulle varie immagini e messi in sincrono grazie a una sequenza di codici numerici generata a intervalli regolari da un sistema temporizzato detto "timecode"<sup>62</sup>. Questi sottotitoli possono essere "aperti" o "chiusi", i primi sono quelli fissati sulle immagini del film e parte integrante della pellicola, mentre i secondi sono quelli che possiamo scegliere tramite un menu digitale di un DVD, o di un film in televisione. Continuando questa breve panoramica sugli aspetti tecnici della sottotitolazione è importante evidenziare che i sottotitoli per lo schermo cinematografico e per quello televisivo spesso non sono compatibili. È stato infatti dimostrato dagli studiosi Jan Ivarsson e Mary Carroll<sup>341</sup> che la ricezione da parte del pubblico non è la stessa al cinema: la velocità di lettura degli spettatori è maggiore e i sottotitoli identici possono normalmente essere letti con più facilità al cinema che non in televisione. Inoltre gli spettatori necessitano del 30% circa di tempo in meno per leggere i sottotitoli sul grande schermo rispetto al tempo loro necessario per la lettura degli stessi sottotitoli proiettati sul piccolo schermo<sup>342</sup>. Inoltre i sottotitoli utilizzati per il cinema sono molto più grandi e definiti rispetto a quelli per la televisione, ed è molto più semplice leggere caratteri grandi da lontano, che lettere piccole a distanza ravvicinata<sup>343</sup>, la differenza sostanziale sta nella definizione minore dello schermo televisivo, che influisce sulla leggibilità dei sottotitoli. Come abbiamo visto nelle pagine precedenti i sottotitoli riportano in maniera scritta informazioni originariamente veicolate dal canale orale della lingua. Questa variazione diamesica può avvenire

---

<sup>341</sup> Ivarsson e Carroll(1998).

<sup>342</sup> Perego (2006:36).

<sup>343</sup> Perego (2006:37).

all'interno di una stessa lingua, ma può anche comportare una traduzione, dunque non solo intersemiotica ma anche interlinguistica. Nel campo della traduzione però spesso si è assistito ad un certo scetticismo da parte degli studiosi nel definire la sottotitolazione una branca della traduzione a tutti gli effetti. Le motivazioni di questa incertezza vanno ricercate di certo nella peculiarità della tecnica della sottotitolazione, ovvero quella della forte riduzione testuale rispetto all'originale. Secondo alcuni studiosi questa riduzione si aggira tra il 40 e il 70 % del testo, altri sostengono tra il 25 e il 30 %<sup>344</sup>. A tal proposito è interessante citare uno studio condotto dal filologo norvegese Sylfest Lomheim, che analizzando i sottotitoli in norvegese in tre film diversi, ha notato variazioni nella riduzione testuale a seconda del genere di film analizzato e dalla lingua originale. In un poliziesco americano si è riscontrata riduzione testuale del 61 %, in una commedia inglese del 42 %, mentre nell'ultimo caso, di un film d'autore in lingua francese si è riscontrato il 26 %, dunque un livello di riduzione molto più basso<sup>345</sup>. Questi dati ci mostrano dunque che le immagini influiscono direttamente sulla traduzione finale, e che quindi i vari traduttori audiovisivi devono tenere in considerazione questo aspetto. Inoltre anche i vari rapporti di rapporti di natura semantica, sintattica e lessicale che si vengono a creare tra la lingua originale e quella della traduzione determinano un maggiore o minore percentuale di riduzione del testo. Secondo Irena Kovačič<sup>346</sup>:

sottotitolare in una lingua con caratteristiche sintattiche simili e con una simile lunghezza media delle parole rispetto alla lingua di partenza può esigere riduzioni contenute. Quando però la lingua di arrivo non permette

---

<sup>344</sup> Ivi, p. 76.

<sup>345</sup> Ibidem.

<sup>346</sup> Kovačič (1993).

di attuare gli stessi modelli di condensazione sarà più complesso operare riduzioni ottimali<sup>347</sup>.

Dopo aver elencato le principali caratteristiche del sottotitolo è necessario approfondire alcune questioni intersemiotiche avvalendoci dei risultati di uno studio condotto su questo tema da Henrik Gottlieb. Lo studioso danese individua cinque parametri ben precisi che distinguono la sottotitolazione da altre forme di traduzione. Essa può essere definita come una traduzione scritta, aspetto che la differenzia da altre forme di traduzione orale come il doppiaggio, la sottotitolazione è caratterizzata dal fatto di essere una traduzione aggiuntiva: essa non sostituisce il testo originale, ma lo affianca. La sottotitolazione è immediata in quanto si muove con le immagini sullo schermo ed è visibile per un arco di tempo limitato, possiamo dire anche che essa è sincronica, dato che si muove in relazione alle immagini, e infine possiamo dire che essa è anche multimediale in quanto il messaggio finale è veicolato non solo dalla sottotitolazione ma dall'interazione tra canale visivo e uditivo. Forse proprio quest'ultimo aspetto della sottotitolazione rappresenta una delle maggiori fonti di riflessione sulla natura intersemiotica della traduzione con sottotitoli. Infatti un ipotetico spettatore, per ricostruire il messaggio che gli viene trasmesso, deve necessariamente avvalersi di più canali di ricezione, uno visivo (composto da immagini e testo scritto) e uno uditivo (colonna sonora e testo orale). Al traduttore audiovisivo quindi spetterà il compito di privilegiare un canale invece di un altro, e soprattutto di usarli contemporaneamente senza che i due entrino in conflitto, la lettura dei sottotitoli infatti non è sempre conciliabile con il naturale movimento di lettura delle immagini che si succedono sullo

---

<sup>347</sup> Perego (2006:77).

schermo e se si da eccessivo rilievo ad uno di questi due canali, si rischia di compromettere irrimediabilmente la comprensione del messaggio originale del testo.

Gottlieb, elenca dieci principali strategie traduttive utilizzate per passare dal dialogo della sceneggiatura al testo per i sottotitoli:

1. espansione (*expansion*): aggiunta di spiegazioni;
2. parafrasi (*paraphrase*): cambiamento di qualche elemento della frase, necessario nel passaggio dalla lingua di partenza alla lingua obiettivo;
3. trasposizione (*transfer*): traduzione letterale;
4. imitazione (*imitation*): riproduzione di alcuni tratti della lingua di partenza
5. trascrizione (*transcription*): tentativo di riprodurre suoni che sono insoliti per entrambe le lingue, come le voci di animali;
6. slittamento (*dislocation*): uso di mezzi linguistici diversi per mantenere lo stesso effetto;
7. restrizione (*condensation*): riassunto del testo originale, senza perdite di significato;
8. riduzione (*decimation*): eliminazione di una parte del testo originale contenente significati non essenziali;
9. cancellazione (*deletion*): eliminazione totale di una parte di testo con perdita di significati;
10. rinuncia (*resignation*): soluzione che non soddisfa le esigenze linguistiche o semantiche del testo di partenza.

Si tratta di una griglia che è possibile applicare all'analisi di qualsiasi tipo di traduzione: analizzando la traduzione in sottotitoli in inglese del film in italiano di Nanni Moretti

"Caro Diario", Taylor<sup>348</sup> osserva, per esempio, che i traduttori si sono serviti nel 25% dei casi delle strategie 7-8-9 (restrizione, riduzione e cancellazione) e che nel restante 65% hanno usato la trasposizione. Nel nostro lavoro procederemo prendendo in considerazione tre scene del film, analizzando, in base alle stesse strategie traduttive, i sottotitoli italiani e inglesi di due scene di Rocco e i suoi fratelli (sia fra loro, sia con la versione sonora italiana)<sup>349</sup>.

## 11.2 Il confronto fra il sonoro italiano e i sottotitoli italiani

Non sempre il testo scritto in sovrimpressioni nella stessa lingua del sonoro riporta le precise parole usate nelle battute. Si suppone che chi utilizza i sottotitoli lo faccia perché non può sentire il sonoro in quanto non udente, o perché non le capisce in quanto straniero. Più che riportare fedelmente quanto dicono gli attori, quindi, sarà necessario che i sottotitoli corrispondano esattamente alle immagini che compaiono sullo schermo, e per fare questo si ricorre generalmente a drastiche strategie di sintesi e compressione del messaggio. Spesso il traduttore-adattatore restringe il testo sonoro di partenza in modo da riassumere nei sottotitoli i soli nuclei informativi fondamentali. Vediamo un esempio di restrizione nella prima scena selezionata

A: Si nun c'era la disgrazia ca Vincenzo ha cumbinato nu guaio e s'è dovuto sposare la Ginetta

A1: Ma Vincenzo s'è inguaiato con Ginetta e l'ha sposata

Il calcolo delle parole presenti nel sonoro italiano della prima scena riporta 157 occorrenze a fronte di 106 parole della versione doppiata. La cancellazione di alcune parti della frase, seppur giustificata da ragioni di sinteticità, provoca talvolta una perdita

---

<sup>348</sup> Taylor (1998: 221).

<sup>349</sup> I sottotitoli inglesi sono stati consultati ( e vengono qui riportati) su l'edizione DVD Eureka Masters of Cinema di "Rocco e i suoi fratelli"

di espressività (es.: A Si nun c'era la disgrazia ca Vincenzo ha cumbinato nu guaio e s'è dovuto sposare la Ginetta / A1 ma Vincenzo s'è inguaiato con Ginetta e l'ha sposata ). In altri casi troviamo la normalizzazione sintattica di una parte del discorso che determina la neutralizzazione di sfumature di livello diatopico/diastratico non marginali: espressività (es.: A La ragione è pecché c'è stato tanto da fa siccome finalmente abbiamo avuto la casa nuova / A1 Qui c'è stato tanto da fare perché abbiamo avuto la casa nuova).

Più spesso, i sottotitoli rendono solo il senso in italiano: la parafrasi, in questo caso, appiattisce il testo togliendo la connotazione originale conferita dalla presenza del dialetto (es: A Simone nun po' piglià nu posto fiss perché deve fare gli allenamenti / A1 Simone non lavora, per fare gli allenamenti)

### **11.3 Il confronto fra i sottotitoli italiani e i sottotitoli inglesi**

del film di A differenza di quanto riscontrato da Diadori nel suo studio sul doppiaggio e i sottotitoli Franco Zeffirelli "Un tè con Mussolini"<sup>350</sup>, i sottotitoli della versione inglese del film di Visconti non sono delle esatte trasposizioni di quelli in italiano, anzi, la strategia del restringimento, tipica dei sottotitoli, viene impiegata nelle due lingue in battute differenti. Per esempio, in questa prima scena, quella in cui Rocco legge la lettera inviata dalla madre mentre sta svolgendo il servizio militare, troviamo il restringimento in B1 ma non in A1, mentre nel passaggio successivo della lettera i sottotitoli inglesi (B2) presentano la trasposizione a differenza di quelli italiani che mostrano, rispetto al sonoro originale, una riduzione del testo (A2). L'autore dei sottotitoli in inglese non sembra essere stato guidato unicamente da un principio di economia di mezzi, in questa breve sequenza infatti troviamo applicate più di una delle

---

<sup>350</sup> Diadori (2004).

strategie elencate da Gottlieb, si va infatti dalla riduzione dei passaggi B1 e B6 alla parafrasi (B3) all'uso non infrequente della traduzione letterale (B2, B5, B7).

In alcuni casi il testo sottotitolato in inglese rende esplicito ciò che nella lettera di Rosaria Parondi rimarrebbe implicito o comunque non traducibile letteralmente: *Vincenzo ha cumbinato nu guaio e e mo tutte me dicono signora* non vengono tradotti letteralmente ma adattati al pubblico di destinazione, troviamo infatti rispettivamente *Vincenzo got Ginetta pregnant* e *They treat me with respect*. Tuttavia, lo sforzo e l'esigenza di ridurre, che portano alla cancellazione di brevi parti di frase, a volte espongono la traduzione a una perdita di informazione, come nel caso di B6; nella versione sonora in italiano la lettera della madre non riprota che Simone non lavora *tout court* ma soltanto che non riesce a trovare un posto fisso, tale da garantire un'entrata economica sicura alla famiglia, al contrario nella versione sottotitolata Simone sembra essere disoccupato a tutti gli effetti (*Simone can't work*). Alla stessa maniera, nel passaggio B10 si è optato per una traduzione piuttosto libera in lingua inglese, il sonoro italiano e i sottotitoli nella stessa lingua presentano rispettivamente *Che tanto a te nun te serveno* e *A te tanto non servono*, mentre la traduzione inglese è *You can't spend it anyhow*.

Questa scena, che abbiamo suddiviso in 12 segmenti, presenta solo 6 frammenti tradotti in maniera letterale.

Di seguito la tabella sinottica delle tre versioni della sequenza:

<b>A</b>	<b>A1</b>	<b>B</b>
<b>sonoro italiano</b>	<b>sottotitoli italiani</b>	<b>Sottotitoli inglesi</b>
1. La ragione è perché c'è stato tanto da fare siccome finalmente abbiamo avuto la casa nuova	1. Qui c'è stato da fare perché abbiamo finalmente avuto la casa nuova.  2. Tutti ci conoscono qui,	1. We finally moved into the new apartment.  2. Everyone knows us since Simone won

<p>2. Tutti nel vicinato ci conoscono perché Simone ha vinto l'incontro de Genova</p> <p>3. e mo tutte me dicono signora. Figlio mio questo poteva esse 'n anno bbono</p> <p>4. Si nun c'era la disgrazia ca Vincenzo ha cumbinato nu guaio e s'è dovuto sposare la Ginetta</p> <p>5. E accusci se n 'è andato da casa. Tu stai a fa o surdato.</p> <p>6. Simone nun po' piglià nu posto fiss perché deve fare gli allenamenti</p> <p>7. Ciro ha lasciato u posto del signor Traversi, è st ato assunto all'Alfa Romeo mo che ha avuto la licenza alla scuola serale.</p> <p>8. In casa d i soldi fissi entrano soltanto i suoi e quante spese vedi</p> <p>9. Se t'avanzano i soldi che ti danno per fa o suldato e mandaceli</p> <p>10. Che tanto a te nun te serveno. Qui i n casa stiamo tutti bene</p> <p>11. E cusci spero pure di te.</p>	<p>dopo la vittoria di Simone..</p> <p>3. ..e mi chiamano signora. Sarebbe stato un anno buono,..</p> <p>4. ..ma Vincenzo s'è inguaiato con Ginetta e l'ha sposata.</p> <p>5. Così lui se n'è andato da casa e tu stai soldato.</p> <p>6. Simone non lavora, per fare gli allenamenti.</p> <p>7. Ciro ha cambiato posto, l'hanno preso all'Alfa Romeo.. dopo la licenza alle serali.</p> <p>8. Solo i suoi soldi entrano in casa e che spese!</p> <p>9. Se ti avanzano i soldi del soldato, mandaceli!</p> <p>10. A te tanto non servono. Noi stiamo tutti bene.</p> <p>11. Così spero di te.</p> <p>12. T'abbraccia la mamma tua Rosaria.</p>	<p>that fight in Genoa.</p> <p>3. They treat me with respect. It would have been a good year..</p> <p>4. but Vincenzo got Ginetta pregnant and had to marry her.</p> <p>5. Now he's gone, and you're off doing military service.</p> <p>6. Simone can't work, because he has to keep training.</p> <p>7. Ciro has a new job at the Alfa Romeo plant. ..thanks to his night school diploma.</p> <p>8. He's the only one bringing any money in. And the expenses!</p> <p>9. If you have anything left from your pay, send it.</p> <p>10. You can't spend it anyhow. We're all well.</p> <p>11. I hope you are too.</p>
---	--	--

12. Ti abbraccia, la mamma tua Rosaria.		12. A big hug from, your loving Mother.
---	--	---

La seconda scena che andiamo ad analizzare si svolge in una palestra milanese, protagonisti sono due allenatori, Merli e Combi, e due dei fratelli Parondi: Vincenzo, che è già avviato al pugilato, e Simone, che ha il desiderio di intraprendere sulle orme del fratello la carriera pugilistica.

Le espressioni con una connotazione fortemente dialettale, più di una in questa scena, rappresentano un punto piuttosto critico per la traduzione del testo, queste espressioni devono essere riportate in maniera scritta nei sottotitoli e, come sappiamo bene, il dialetto spesso non prevede una forma scritta ordinata da regole certe. In particolare, le battute di Combi (C10 e C14), con lessico e fonetica milanese, non vengono riprodotte nei sottotitoli inglesi e un'espressione dialettale come *cusa l'è che speti, la carosa* (cosa stai aspettando la carrozza) viene neutralizzata con una traduzione non marcata (*need an invitation?*). In D9 troviamo invece una riduzione con aspetti di traduzione libera interessante. Il testo originale del sonoro, *e tu Parondi, vien qua a fare i guanti che mi sun già strac di ti*, viene tradotto in inglese in maniera assolutamente libera: *Parondi, get your ass back here*. Una traduzione non solo ridotta, viene tagliato il riferimento tecnico pugilistico al "fare i guanti", ma anche molto differente in quanto a significazione semantica: se in italiano l'allenatore dice a Vincenzo che è stanco di lui, in inglese si rivolge a Vincenzo con un'espressione che rasenta la volgarità. Anche il richiamo di Combi a Simone in C11, dalla forte espressività dialettale (*Uè, ti pirla*), non trova adeguato riscontro nei sottotitoli inglesi, neutralizzato com'è da una semplice richiesta di attendere: *wait a minute, you*. Segnaliamo inoltre che l'ottavo frammento di questa scena riportato nella tabella

sottostante non viene riportato né nei sottotitoli inglesi né in quelli italiani (C18 e D8)  
 La breve frase viene pronunciata da Combi fuori campo (si va bè), nel quadro di una strategia sostanziale di riduzione delle informazioni, data anche la poca rilevanza informativa della stessa, viene cancellata.

Nel caso di questa sequenza possiamo parlare di un impoverimento generale del testo tradotto rispetto alle varietà di accenti diversi che troviamo nel testo originale, ma è anche vero che riportare queste caratteristiche della lingua parlata, come l'elisione delle finali (*ecchè siete venuti a fà voi, eh?*, *E facce guardà, no*), colloquialismi e espressioni dialettali (*vialter, strac, maester*) risulta essere un compito piuttosto arduo nella lingua scritta.

In questa sequenza, che abbiamo suddiviso in 25 segmenti, abbiamo riscontrato nei sottotitoli inglesi 19 casi di traduzione letterale

<b>C</b>	<b>C1</b>	<b>D</b>
<b>sonoro italiano</b>	<b>sottotitoli italiani</b>	<b>sottotitoli inglesi</b>
1. Merli: Gira, vai. Perché non l o tieni sul destro? Me lo dici o no?	1. Merli: Gira. Dai! Tempo! Perché non tieni su il destro?	1. Merli: Turn round. Your right! Hold it! Lift that right!
2. Vincenzo: Merli, permette nu momento?	2. Vincenzo: Merli, permetti?	2. Vincenzo: Merli, hold on, I'll come back.
3. Merli: chi sono quelli li?	3. Merli Chi sono quelli li?	3. Merli: What's going on?
4. Vincenzo: ecchè siete venuti a fà voi, eh?	4. Vincenzo: Che fate?	4. Vincenzo: What are you doing here?
5. Simone: E facce guardà, no	5. Simone: Guardiamo.	5. Simone: Just looking.
6. Vincenzo: Merli, scusa eh, sò i fratelli miei. Ma sò venuti de testa loro	6. Vincenzo: scusa, sono i fratelli miei. Sono venuti di testa loro.	6. Vincenzo: Sorry, they're my brothers. It wasn't my idea.
	7. Combi: falli	7. Merli: Combi have

	cambiare!	them change!
7. Combi: Combi sta a senti a q uei là, fai cambià		
8. Combi: si va bè	8. -	8. -
9. Merli: e tu Parondi, vien qua a f are i guanti che mi sun già strac di ti	9. Merli: Parondi, vieni, mi hai già stancato.	9. Merli: Parondi, get your ass back here.
10. Combi: su su dai ascolta el maester, su möves, e vialter se f è li? n' de via , möeves, cusa l'è che speti, la carosa, su.	10. Hai sentito? Muoviti! Voi che fate? Ci muoviamo? Aspettate la carrozza?	10. You heard him? Move it! Well? What are you doing? Need an invitation?
11. Combi: Uè, ti pirla	11. Combi: Tu, signorino.	11. Combi: Wait a minute, you.
12. Simone: ce l'hai con me?	12. Simone: Ce l'hai con me?	12. Simone: You calling me?
13. Combi: sì, propi cun ti cun la sigareta in buca.	13. Combi: sì, ce l'ho con te che tieni la sigaretta in bocca.	13. Combi: Yeah, you with that cigarette
14. Te se n o che te se deve cambià sübit? Möves.	14. Cerca di cambiarti, muoviti.	14. Put some trunks on Hurry it up!
15. Combi: sti terün chi, volen far la box e fūmen, guarda chi la sigaretta	15. Combi: I terroni vogliono fare la boxe e fumare.	15. Combi: These hicks...They wanna box and smoke too.
16. Simone: guagliò spugliateve	16. Simone: Spogliatevi.	16. Simone: Get changed.
17. Pugile: de dove si vi alter?	17. Pugile: Da dove venite?	17. Pugile: Where are you from?
18. Simone: Lucania		18. Simone: Lucania.
19. Pugile: do lse trova	18. Simone: Lucania	19. Pugile: Where's that?
		20. Simone: Oh, it's a long way from here.

'sta Lucania?		
20. Simone: eh,è lontano	19. Pugile: E dov'è?	21. Pugile: You came up here to box?
21. Pugile: e veni chi a fa la box?	20. Simone: Eh, lontano!	22. Simone: Why not?
22. Simone: e pecché no? Magari	21. Pugile: E ci venite per la boxe?	23. Pugile: It's tough!
23. Pugile: è dura fa la box, eh	22. Simone: Perché no? Magari.	24. Simone: We can try.
24. Simone: beh, noi ce provamm no	23. Pugile: È dura!	25. Combi:Quiet!
25. Combi: silenz	24. Simone: Noi ci proviamo.	

Infine, la terza e ultima scena ci porta nella nuova palestra frequentata da Simone, quella che dovrebbe essere del salto di qualità sportivo ma che si rivelerà invece il primo dei suoi fallimenti. A parlare è il manager Cerri, Duilio Morini e Rocco. Anche in questa sequenza ritroviamo riduzioni (F5, F10, F16, F25), ma anche alcune libere traduzioni (es: E7 è malato eh? Ah è malato, ma alle tre lo hanno visto in galleria / F7 Sick? They saw him in town.) e, come negli altri esempi, la perdita della colloquialità dialettale, espressa in questa sequenza da Cerri (Es: E6/F6). Rapide battute di voci fuori campo o dello Cerri, non necessarie alla generale comprensione del testo, sono cancellate.

E	E1	F
sonoro italiano	sottotitoli italiani	sottotitoli inglesi
1. Voce fuori campo: via, via, più veloci	1. Voce fuori campo: Via, più veloci!	1. Voce fuori campo: Go on! Faster!
2. Cerri: la	2. Cerri: La porta	2. Cerri: Close the door, boy.

<p>porta!</p> <p>3. Vfc: uppercut, uppercut upeprcut</p> <p>4. Cerri: vi ho detto de chiude quella porta, no? E tu chi sei? Che voi di qua?</p> <p>5. Rocco: senti, mio fratello Simone è malato e allora dice che oggi e dimane nun po' venì</p> <p>6. Cerri: ah, nun viene? Annamo proprio bene</p> <p>7. Duilio, è malato eh? Ah, è malato, ma alle tre l'hanno visto in galleria</p> <p>8. Cerri: eh</p> <p>9. Rocco: beh, ma io nun zo niente</p> <p>10. Cerri: che fai te sei piazzato lì</p>	<p>3.</p> <p>4. Cerri:Ti ho detto di chiudere la porta!E tu chi sei? Che vuoi?</p> <p>5. Rocco: Mio fratello Simone è malato e fino a domani non viene.</p> <p>6. Cerri: Magnifico!</p> <p>7. Duilio: Malato? Ma se l'hanno visto in galleria.</p> <p>8.</p> <p>9. Rocco: lo non so.</p> <p>10. Cerri: Non senti che aria? Entra.</p>	<p>3.</p> <p>4. Cerri: Did you hear me? What do you want? Well?</p> <p>5. Rocco:My brother, Simone, is sick. He won't be coming.</p> <p>6. Cerri: Great!</p> <p>7. Duilio: Sick? They saw him in town.</p> <p>8.</p> <p>9. Rocco: I wouldn't know about that.</p> <p>10. Cerri: There's a d raft, come in</p>
---	---	---

<p>adesso? Nun senti che aria che viè giù? Dai entra</p> <p>11. Duilio: ah, tu non sai niente. Lo so io però e so anche qualche altra cosa. Tu sei suo fratello, e allora senti, invece di portarlo qui, facevo meglio a impiccarmi: eh cerri?</p> <p>12. Cerri: ah, basta vojaltri, basta, basta</p> <p>13. Voce: stop</p> <p>14. Duilio: del resto lo so, anche tu non sei contento.</p> <p>15. Cerri: andate</p> <p>16. Duilio: d'accordo, d'accordo, l'ho portato qui io e ho sbagliato e me lo dico da me prima che me lo</p>	<p>11. Duilio: Tu non sai niente, ma io ho capito. Sei il fratello, tu? Sentimi,...invece di portarlo qui dovevo impiccarlo. No, Cerri?</p> <p>12. Cerri: Basta! Voialtri andate!</p> <p>13.</p> <p>14.</p> <p>15.</p> <p>16. Duilio: D'accordo, l'ho portato io e ho sbagliato. Ma lo dico da me: ho sbagliato e basta.</p>	<p>11. Cerri: You know nothing, but I'm on to him. You're his brother? Then listen. Instead of helping him, I should have hung him. That's it!</p> <p>12. Cerri: That's enough, all of you...Clear out!</p> <p>13.</p> <p>14.</p> <p>15.</p> <p>16. Duilio: I shouldn't have brought him here. I admit it: my mistake. Never again!</p>
--	--	---

<p>dicano gli altri e poi basta, ne ho piene le balle</p> <p>17. Cerri: basta Panuzzi, basta per oggi, basta. Tu saresti il fratello di Simone?</p> <p>18. Rocco: sì</p> <p>19. Cerri: vedi, tuo fratello c'ha un bel fisico, picchia anche bene, ma è lento, capisci, c'ha più bisogno lui d'allenamento che un altro meno dotato. Vieni, viè dentro.</p> <p>20. Questo è l'ufficio mio.</p> <p>21. Guarda, questi sò tutti allievi miei, tutti, tutti bravi.</p> <p>22. L'ho fatti io, hu.</p>	<p>17. Cerri: Basta così per oggi. Tu saresti il fratello di Simone!</p> <p>18. Rocco: Sì.</p> <p>19. Cerri: Tuo fratello ha un bel fisico e picchia bene. Ma è lento e ha più bisogno d'allenamento di un altro.</p> <p>20. È l'ufficio mio.</p> <p>21. Tutti allievi miei, tutti bravi.</p> <p>22. Li ho fatti io.</p>	<p>17. Cerri: That's it for today. So you're Simone's brother, huh?</p> <p>18. Rocco: Yes.</p> <p>19. Cerri: Your brother's got a nice build, a good punch....but he's slow. He should work out more than the others.</p> <p>20. My office.</p> <p>21. They trained with me, fine boxers.</p> <p>22. Thanks to me.</p>
--	--	--

<p>23. Allora, chiudi la porta.</p>	<p>23. Chiudi la porta.</p>	<p>23. Close the door.</p>
<p>24. Senti, ce vogliamo mettere un riparo prima che sia troppo tardi? Hu?</p>	<p>24. Vogliamo metterci un riparo?</p>	<p>24. Want to help before it's too late?</p>
<p>25. Da qui in avanti vieni pure tu in palestra co' lui, così lo tieni d'occhio</p>	<p>25. Tu me lo accompagnerai in palestra e me lo sorvegliarai.</p>	<p>25. Come to the gym together, you and him.</p>
<p>26. Rocco: io?</p>	<p>26. Rocco: lo?</p>	<p>26. Rocco: Me?</p>
<p>27. Cerri: sì, tu. Venite insieme, uscite insieme la sera. Come te chiami tu?</p>	<p>27. Cerri: Sì, tu. Venite insieme e uscite insieme la sera. Come ti chiami?</p>	<p>27. Cerri: Y eah. Stay with him, never let him out of your sight. Your name?</p>
<p>28. Rocco: Rocco</p>	<p>28. Rocco: Rocco.</p>	<p>28. Rocco: Rocco.</p>
<p>29. Cerri: eh eh, come Rocco Mazzola, porta fortuna, lucano pure tu, eh?</p>	<p>29. Cerri: Come Rocco Mazzola. E pure tu della Lucania.</p>	<p>29. Cerri: Like Rocco Mazzola. From Lucania, like you!</p>
<p>30. Sei un bravo</p>	<p>30. Sei un bravo</p>	<p>30. Sei un bravo</p>

<p>30. Tu sei un bravo ragazzo, se vede subito, guarda,</p>	<p>ragazzo</p>	<p>30. You're a good kid.</p>
<p>31. nun te faccio spende gnente, poi stà tranquillo, tu devi fà soltanto la guardia a tuo fratello,</p>	<p>31. Non spendi niente, mi fai la guardia a tuo fratello.</p>	<p>31. It won't cost you anything, just look after your brother.</p>
<p>32. per dirgli de battere certa gente.</p>	<p>32. Gli impedisce di battere certa gente.</p>	<p>32. And stop him from hanging out with certain people.</p>
<p>33. Il pugilato è una professione seria,</p>	<p>33. Il pugilato è serio..</p>	<p>33. Boxing's a serious thing..</p>
<p>34. che se po' fa soltanto facendo una vita seria come hanno fatto questi qua, tutti quanti,</p>	<p>34. ..e ci vuole una vita seria. Come hanno fatto loro.</p>	<p>34. .. you've gotta lead a clean life. Like them</p>
<p>35. la moralità è la prima cosa per un atleta, capito?</p>	<p>35. La moralità è la prima cosa per un atleta.</p>	<p>35. Good morals are the first requisite of an athlete.</p>
<p>36. Per esempio le donne, le</p>	<p>36. Per esempio, le donne, le sigarette, il bere....e tante</p>	<p>36. Meaning that... women, cigarettes, drinking....and</p>

sigarette, bere e tante altre cose, no nun s e possono fa, no, no, no , nun se possono fa	altre cose, non si fanno. Non si fanno.	many other things are taboo. Absolutely taboo.
--	---	--



## **Conclusioni.**

Oggetto delle pagine precedenti è stata l'analisi linguistica del parlato di uno dei film più rappresentativi dell'intero cinema italiano: *Rocco e i suoi fratelli* di Luchino Visconti. La presentazione dei dati e il loro commento sono stati preceduti da un'attività che abbiamo considerato necessaria, ovvero la definizione dell'oggetto della ricerca: il linguaggio cinematografico, del quale, anche se in maniera sommaria, abbiamo fornito una descrizione della natura e del suo particolare contesto d'uso. Questa attività preliminare ci ha permesso di far luce su alcune caratteristiche proprie della lingua così come viene ascoltata durante la fruizione di un film. Ha preso forma così una tipologia di testo per sua natura unico, intermedio tra lo scritto e il parlato, che con le parole di Cristina Lavinio abbiamo definito «scritto per essere recitato come se non fosse scritto». Nel corso dell'attività di descrizione e definizione della lingua parlata nel cinema abbiamo avuto anche occasione di mettere a fuoco il particolare contesto comunicativo in cui essa trova posto, un ambiente contraddistinto da una doppia articolazione di mittenti e destinatari, quelli presenti sulla scena, gli attori che parlano tra di loro e che scambiano i dialoghi, e i reali produttori e destinatari del messaggio, gli autori del film e il pubblico. Premesse e chiarificazioni che consideriamo utili a una corretta impostazione metodologica al fine di adottare dei criteri di analisi funzionali agli obiettivi della ricerca e necessari per la selezione di quei fenomeni linguistici da tenere in conto in sede di commento linguistico. Considerata la tipologia di testo analizzato nel nostro lavoro, piuttosto rara in ricerche di ambito linguistico, è stato quindi effettuato un rapido excursus relativo agli studi sull'argomento, da quelli pionieristici di Menarini e Battisti, fino a quelli a noi più vicini di Raffaelli.

In seguito, dato il tema e l'ambientazione sociale, culturale e geografica di *Rocco e i suoi fratelli*, come ulteriore tappa di avvicinamento verso il testo da noi vivisezionato sotto l'aspetto linguistico, abbiamo inquadrato brevemente la presenza del dialetto nel cinema italiano dal secondo dopoguerra fino al 1962, con lo scopo precipuo di poter collocare meglio il risultato linguistico degli autori del nostro film. Infine ci siamo soffermati sui modi e le fasi di costruzione del testo cinematografico, dal soggetto alla sceneggiatura, dalla recitazione alla postsincronizzazione, per svelarne le attività sottostanti e il modo composito e plurale del parlato cinematografico di venire via via alla luce prima di trovare ascolto nel pubblico. Abbiamo pensato fosse necessario il racconto del confezionamento del testo cinematografico per mettere meglio a fuoco la fisionomia e la tessitura di un testo che solo in apparenza è parlato spontaneo ma che in realtà presenta tutte le caratteristiche della pianificazione, un'opera che nasce scritta e termina parlata, che risponde alle esigenze di un mercato e di una comunicazione di massa, con tutte le opportunità e tutti i limiti del caso. Terminata la lunga e articolata parte introduttiva, abbiamo presentato l'opera di cui avremmo analizzato la lingua, collocandola nelle sue coordinate temporali, raccontandone le fasi di scrittura a più mani, svelandone la presenza di richiami, evocazioni e vere e proprie citazione da differenti fonti letterarie, Verga (*I Malavoglia*), Thomas Mann (*Giuseppe e i suoi fratelli*), Dostoevskij (*L'idiota*), Rocco Scotellaro (*Contadini del Sud*) e Carlo Levi (*Cristo si è fermato a Eboli*), infine sintetizzandone la trama e i giudizi raccolti dalla critica. La particolarità del testo cinematografico e i temi di *Rocco e i suoi fratelli* ci hanno così orientati alla selezione di quei fenomeni linguistici di natura morfosintattica, pragmatica e lessicale (sul piano sintattico ci siamo limitati alla ricerca delle dislocazioni) che, con l'accordo più o meno ampio dei linguisti, vengono considerati rivelatori della variazione diafasica, e che abbiamo ritenuto potessero

rappresentare, in base alla loro presenza e frequenza, un utile riferimento per la verifica della tipologia di lingua parlata nei dialoghi del film di Visconti. Di essi è stata fornita una descrizione nel capitolo 4.

Le tabelle al capitolo 5 hanno presentato invece il risultato vero e proprio dell'analisi del testo, ovvero la raccolta di quei dati che pensiamo possano svelare le strategie di comunicazione messe in atto dagli autori e il grado di realismo rappresentato nel film. Come già scritto, il testo del parlato cinematografico, solo apparentemente spontaneo, è il veicolo, insieme alle immagini, dell'ideologia e del messaggio del film, attraverso ben precise e pianificate scelte linguistiche.

I dati, veri e propri lineamenti linguistici, hanno dato forma a un ritratto di *Rocco e i suoi fratelli* che riflette le esigenze espressive e gli inevitabili compromessi commerciali degli autori. Se le caratteristiche fonetiche del film riproducono in maniera soddisfacente solo il dialetto della madre, Rosaria Parondi, mentre per quanto riguarda i cinque fratelli possiamo parlare di un dialetto regionale campano e pugliese, sotto l'aspetto morfologico alcuni tratti, come l'alta frequenza degli infiniti con apocope sillabica, l'uso di forme dialettali come *'sto* o l'elevata presenza di costrutti del tipo *avere da*, oltretutto usati con il verbo *tenere* al posto di *avere*, si rivelano quali specifici ingredienti dialettali cui gli autori hanno fatto pieno ricorso per conferire al film una patina di dialettalità e di realismo. Il dialetto milanese trova invece spazio nelle prime scene del film, attraverso alcuni bozzetti di ambientazione popolare: un cantiere, una palestra e un condominio popolare. Sono i personaggi minori a parlare dialetto, quelli che incontriamo una volta e che non troveremo più, i loro turni di dialogo che presentano maggiore marcatezza dialettale, al limite della comprensibilità, sono intervallati da altri tanto improvvisamente quanto inverosimilmente comprensibili. Il dialetto in questi casi serve solo conferire al film un aspetto superficiale di realismo, i

turni che non riusciamo a comprendere posso essere anche persi perché l'intelligibilità della scena è sempre possibile attraverso il recupero di significato del turno successivo, pronunciato in italiano dallo stesso personaggio. Nel film abbiamo incontrato un'altra caratteristica, che forse è comune a più di un film dell'epoca: la divaricazione tra personaggi maschili e femminili sul piano diafasico. Le donne infatti parlano meglio, che siano commesse di lavanderia o ragazze di vita il loro italiano è standard, con pronunce da teatro e uso da norma del congiuntivo. Insomma, se riteniamo forse eccessive le critiche mosse in passato da Emanuela Cresti<sup>351</sup> al film di Visconti, sono tuttavia evidenti i suoi limiti linguistici: la mancanza di naturalezza dei dialoghi, il linguaggio stereotipato di alcuni personaggi, l'ibridismo linguistico dei personaggi principali, l'eterogeneità delle pronunce tra i componenti della stessa famiglia. Ma forse tali limiti sul piano della lingua stavano già dentro le intenzioni del regista, che erano quelle di realizzare in maniera calcolata un film modello in grado di segnare il passaggio dal neorealismo al realismo, dalla cronaca alla storia anche a costo di smarrire quella libertà narrativa che aveva trovato spazio in *Bellissima* e che ancora prima si era espressa nel dialetto di *La terra trema*.

Il capitolo conclusivo della prima parte, invece, è stato interamente dedicato al confronto tra i fenomeni linguistici rintracciati in *Rocco e i suoi fratelli* e quelli analoghi raccolti in sei film da Rossi, con una doppia finalità: la prima di verificare, in base all'andamento di quei veri e propri indicatori diafasici rappresentati dai tratti linguistici ricercati, a quali film dell'altro corpus l'opera di Visconti maggiormente si avvicinasse, la seconda indagare se alcuni fenomeni comuni ai sei film comparati trovassero uguale

---

<sup>351</sup> «La produzione cinematografica di Visconti è un esempio illuminante di quello che il problema linguistico significa in quegli anni, anche per le personalità più grandi, e testimonia della sua complessità, se opere che rimangono assai significative e valide esteticamente possono d'altro canto offrire soluzioni linguistiche così chiaramente insoddisfacenti e del tutto avulse dalle problematiche in corso». Cresti (1982: 295).

corrispondenza nel nostro, fino a poter configurare una lingua filmica con tratti specifici e condivisi.

Nel primo caso, la frequenza di alcuni tratti che potevamo considerare spie di un livello diafasico non elevato ha permesso di accostare *Rocco e i suoi fratelli* a pellicole come *Ladri di biciclette* e *Poveri ma belli*, cioè le opere dell'intero corpus di Rossi dal linguaggio meno formale: ci riferiamo all'apocope sillabica dell'infinito, all'uso non standard di alcuni pronomi, alle presenze 'sto di un po', dei connettivi di medio bassa formalità, dell'enclisi e della proclisi con l'infinito, oppure allo scarso uso di congiuntivo e condizionale, e all'alto numero di termini dialettali.

Circa il secondo punto, la dimensione delle scene, la media delle parole per turno, la media delle parole al minuto, il frequente utilizzo della dislocazione a destra e l'uso di alcuni modi e tempi verbali (più passato remoto, più futuro, più condizionale e congiuntivo) si presentano come fenomeni comuni ai film, compreso il nostro, rispetto al parlato spontaneo. Fa eccezione, nella presente ricerca, l'andamento del congiuntivo in *Rocco e i suoi fratelli* dove abbiamo registrato una presenza sensibilmente più bassa e tale da avvicinarlo maggiormente al parlato.

Rimane ancora molto da fare su questi temi, approfondire gli aspetti lessicali e soprattutto sintattici di *Rocco e i suoi fratelli*, in questo lavoro appena sfiorati, per poi procedere magari a ulteriori confronti con differenti opere coeve di Visconti o di altri autori. Terminiamo con l'auspicio che siano successive ricerche a completare e portare a termine il quadro dell'analisi.

Nella parte dedicata alla traduzione delle variazioni linguistiche in castigliano abbiamo voluto dimostrare quanto sia difficile trasferire in un'altra lingua, in castigliano nel nostro caso, le sfumature, i dialetti, i registri dell'italiano. Attraverso l'analisi di alcune scene di *Rocco e i suoi fratelli*, si è provato a dimostrare, anche se in

maniera sintetica, una panoramica delle differenti varietà dell'italiano e le strategie traduttologiche portate a capo nel doppiaggio. Lo studio della variazione linguistica ci mostra l'enorme ricchezza della lingua e le sue possibilità di sperimentazione; tuttavia, comparando i due codici (italiano e castigliano), si è dimostrata la poca elasticità della traduzione nel nostro caso particolare. Come rimane evidenziato nell'analisi realizzata, la traduzione audiovisiva, e il doppiaggio in particolare, presentano maggiori restrizioni di altri tipi di traduzione relativamente alle strategie poste in essere. Di fatto, le esigenze di sincronia e le strategie commerciali limitano le possibilità del traduttore, conducendo a una traduzione che tende al livellamento e all'uso di un castigliano standard o neutro. Confrontando la traduzione al castigliano di tutte le scene selezionate abbiamo verificato se è stata rispettata la presenza delle variazioni linguistiche. La variazione diatopica è scomparsa del tutto, facendo perdere un tratto importante della caratterizzazione dei personaggi del film. Allo stesso modo la variazione diastratica risulta attenuata come pure quella diafasica, questo a tutti i livelli: fonetico, morfosintattico e semantico lessicale.

Il fatto che nel cinema esistano due canali di comunicazione, quello visivo e quello acustico, e vari codici o sistemi semiotici, verbali e non verbali, fa sì che il risultato sia condizionato, per cui non è possibile presentare la traduzione audiovisiva all'interno di un quadro esclusivamente linguistico o verbale. Per comprendere meglio come si è sviluppata questa tecnica in Spagna abbiamo dedicato alcune pagine alla storia del doppiaggio, in Spagna e nel mondo, al fine di rendere un'idea più ampia del tema. Allo stesso tempo abbiamo constatato l'esistenza di una strategia di traduzione, così come viene concepita da Amparo Hurtado, che la definisce come "i procedimenti individuali, coscienti e non coscienti, verbali e non verbali, interni ed esterni utilizzati

dal traduttore per risolvere i problemi incontrati nel processo di traduzione e migliorare la sua efficacia in funzione delle sue necessità specifiche”<sup>352</sup>.

I criteri di qualità della traduzione, stabiliti da vari ricercatori, (Newmark, Catford, Darbelnet, Gouadec, Hurtado, etc.), ci hanno aiutato a orientarci al fine di stabilire una tipologia di errore e un metodo di valutazione adeguato alla nostra ricerca. Dal punto di vista di partenza del sistema proposto da Hurtado, che contempla le basi tradizionali di analisi dell'errore in traduzione, abbiamo potuto stabilire una valutazione di qualità della traduzione conforme al fine che volevamo raggiungere nel nostro lavoro.

Nel caso della versione castigliana del film di Visconti abbiamo verificato spesso come il traduttore ha optato per delle modifiche, a volte lievi a volte più marcate, che, pur non compromettendo la comprensione del testo originale né modificando le informazioni, alterano la letteralità della versione originale spesso senza motivazioni di tipo tecnico – la necessità di adattare il labiale, ad esempio- né di tipo semantico. In altri casi ci siamo trovati in presenza di una traduzione letterale approssimata, nella quale sono state apportate alcune variazioni rispetto ai dialoghi originali che, pur non compromettendo il significato complessivo delle informazioni, modificano semanticamente il significato dell'originale.

Anche l'uso dei termini volgari, raro ma presente nella versione originale, scompare nella versione castigliana, sotto i colpi della dura censura di regime. La quale non si soffermò solo sull'uso dei termini volgari ma incise profondamente nella storia, al fine di occultare al pubblico le parti meno presentabili della narrazione filmica, imponendo tra gli altri il taglio della scena dello stupro subito da Nadia, della sua uccisione e, attraverso la manipolazione delle scene e dei dialoghi, rendendo inintelligibile l'omosessualità di Duilio Morini, il manager di Simone. La

---

<sup>352</sup> Hurtado (2001: 276).

manipolazione, uno de gli elementi onnipresenti nella traduzione cinematografica, ha infatti un evidente peso in tutto il processo di doppiaggio. Non potremmo assicurare che assolva esclusivamente un ruolo negativo nella traduzione, infatti in alcune occasioni permette una maggiore e più semplice comprensione del destinatario, tuttavia nel caso di *Rocco e i suoi fratelli* è spesso posta al servizio della censura del regime.

Infine, abbiamo affrontato una breve analisi della versione sottotitolata in inglese, in quanto non esiste la versione doppiata in questa lingua. In questa sezione della tesi abbiamo prima visto quali sono le principali strategie traduttive per passare dai dialoghi originali al testo di arrivo sottotitolato, utilizzando i criteri messi a punto da Gottlieb, e poi siamo passati all'analisi di alcune scene. La cancellazione di alcune parti della frase nel doppiaggio, seppur giustificata da ragioni di sinteticità, provoca talvolta una perdita di espressività. In altri casi abbiamo riscontrato come troviamo la normalizzazione sintattica di una parte del discorso determini la neutralizzazione di sfumature di livello diatopico/diastratico non marginali. Più spesso, i sottotitoli rendono solo il senso in italiano: la parafrasi appiattisce infatti il testo togliendo la connotazione originale conferita dalla presenza del dialetto. Le espressioni con una connotazione fortemente dialettale, più di una in una delle scene che abbiamo analizzato, rappresentano un punto piuttosto critico per la traduzione del testo, queste espressioni devono essere riportate in maniera scritta nei sottotitoli e, come sappiamo bene, il dialetto spesso non prevede una forma scritta ordinata da regole certe. Pertanto vengono o eliminate o normalizzate con espressioni in lingua standard, sia nella versione doppiata in inglese che in quella doppiata in italiano. Nelle sequenze analizzate ritroviamo altresì riduzioni, alcune libere traduzioni e in generale la perdita della colloquialità dialettale.

Questo lavoro vorrebbe servire di aiuto per quei ricercatori che si avvicinano allo studio del parlato cinematografico dal punto di vista della linguistica e al problema della traduzione audiovisiva, cinematografica in particolare, per gli aspetti legati al doppiaggio e ai sottotitoli. I risultati che abbiamo raggiunto, limitati a un solo film, possono essere una parziale introduzione a un campo di ricerca che può offrire spunti e orizzonti inattesi e ricchi di sviluppi.



## Bibliografia

### I Fonti: film del corpus

*Rocco e i suoi fratelli* (bianco e nero, doppiato), (1960); regista Luchino Visconti; soggetto L. Visconti, Vasco Pratolini, Suso Cecchi D'Amico ispirato ai racconti de « Il ponte della Ghisolfia » di Giovanni Testori; sceneggiatura L. Visconti, S. Cecchi D'Amico, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Enrico Medioli. DVD: Rai Cinema - 01 Distribution; Formato Audio: Dolby Digital 2.0 – stereo

### II Studi

#### II.1. Linguistica

AA.VV. (1982): *La lingua italiana in movimento*. Atti del Convegno (Firenze, Palazzo Strozzi, 26 febbraio-4 giugno 1982), Firenze, Accademia della Crusca.

AA.VV. (1994): *Gli italiani trasmessi. La radio*. Firenze, Villa Medicea di Castello 13-14 maggio 1994, Firenze, Accademia della Crusca, 1997.

Agost, R. (1999): *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona, Ariel.

Arrighi, C. (1988): *Dizionario Milanese-Italiano*, Milano, Hoepli.

Ávila, A. (1997a): *El doblaje*. Madrid. Cátedra.

Ávila, A. (1997b): *Historia del doblaje cinematográfico*. Barcelona, Cims.

Ávila, A. (1997c): *La censura del doblaje cinematográfico en España*. Barcelona, Cims.

Ávila, A. (2000): *Manual práctico para iniciarse como doblador de cine normas y técnicas de gran utilidad para el principiante*, Barcelona, Cims.

Baker, M. e Hochel, B. (2001) “Dubbing”, in *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Ed. Mona Baker. London, Routledge.

Ballester Casado, A.R. (1995): *La política del doblaje en España*. Valencia: Universitat de Valencia.

Ballester Casado, A.R. (2001): *Traducción y Nacionalismo: a través del doblaje (1928-1948)*. Granada: Comares.

- Bartolotta, S. (2005): *La versión española de Candido de Leonardo Sciascia*, Bari, Giuseppe Laterza.
- Bassnett, S. e Lefevere, A. (1990): *Translation, History and Culture*, Londra e New York, Pinter.
- Bassnett, S. (1991): *Translation Studies*. Londra e New York, Routledge.
- Battisti, C. (1952): *La lingua e il cinema: impressioni*, in «Lingua Nostra, XIII» 1952, 2, pp. 29-34.
- Battisti, C. (1955): *Il linguaggio del cinema*, in «Atti e memorie dell'Accademia toscana di scienze e Lettere "La Colombaria"», XX 1955, pp. 253-80.
- Bazzanella, C. (1994): *Le facce del parlare. Un approccio pragmatico all'italiano parlato*, Firenze, La Nuova Italia.
- Benincà, P.(1986):*Il lato sinistro della frase italiana*, in«Balkan-Archiv», 1986, 11, pp. 213-43.
- Bernardelli, A. e Pellerey, R. (1999): *Il parlato e lo scritto*, Milano, Bompiani.
- Berretta, M. (1986): *Struttura informativa e sintassi dei pronomi atoni: condizioni che favoriscono la risalita*, in Harro Stammerjohann, *Tema-Rema in Italiano*, Tübingen, Gunter Narr, 1986, pp. 71-83.
- Berretta, M (1993): *Morfologia*, in Sobrero 1993 (a c. di), I, pp. 193-245.
- Berruto, G. (1985): «*Dislocazioni a sinistra*» e «*grammatica*» dell'italiano parlato, in *Sintassi e morfologia della lingua italiana d'uso. Teorie ed applicazioni descrittive. Atti del XVII congresso internazionale di studi della Società di Linguistica Italiana. Urbino 11-13 settembre 1983*, a cura di Annalisa Franchi De Bellis e Leonardo Maria Savoia, Roma, Bulzoni, 1985, pp. 59-82.
- Berruto, G. (1993): *Varietà diamesiche, diastratiche, diafasiche*, in Sobrero 1993 (a c. di), II, pp. 37-92.
- Boccafurni, A.M. e Serromani, S. (1982): *Educazione linguistica nella scuola superiore: Sei argomenti per un curriculum*. Roma, Provincia di Roma e Consiglio Nazionale delle Ricerche.
- Borello E,(1999): *Teorie della traduzione. Glottodidattica e scienze della comunicazione*, Urbino, Quattro venti.
- Cattrysse, P. (1992): *Pour une théorie de l'adaptation filmique. Le film noir américain*, Berna, Peter Lang.
- Chaume, F. (1999): “*La traducción audiovisual: investigación y docencia*”. *Perspectives: Studies in Translatology* 7:2. pp. 209-219.

- Chaume, F. (2002): “*Models of research in audiovisual translation*”. *Babel*, 48:1. pp. 1-13.
- Chaume, F. (2003a): *Doblatge i subtitulació per a la TV*, Vic, Eumo.
- Chaume, F. (2003b): “Nuevas tecnologías y documentación en la enseñanza de la traducción audiovisual”. En: *VII Jornadas de Traducció a Vic Interficies: proponat la pedagogia de la traducció a ñes llengües estrangeres*, Vic, Universitat de Vic.
- Chaume, F. (2004): *Cine y Traducción*, Madrid, Cátedra.
- Chaume, F. (2008): “*Teaching synchronisation in a dubbing course: some didactic proposal*”. In: Joge Díaz Cintas (ed.) *The Didactics of Audiovisual Translation*, Ámsterdam/Filadelfia, John Benjamins. pp. 129-140.
- Chaume, F. (2010): “*La traducción audiovisual: Investigación y docencia*”. *Perspectives: Studies in Translatology*, 7:2. pp. 209-219.
- Chaume, F. (2012): *Audiovisual Translation: Dubbing*. Manchester: St. Jerome.
- Chaves, J. (1999): *La traducción cinematográfica. El doblaje*. Huelva, Publicaciones de la Universidad de Huelva.
- Cresti, E.(1982): *La lingua del cinema come fattore della trasformazione linguistica nazionale*, in Aa.Vv., *La lingua italiana in movimento*. Atti del Convegno (Firenze, Palazzo Strozzi, 26 febbraio-4 giugno 1982), Firenze, Accademia della Crusca, 1982, pp. 279-319.
- Cresti, E. (1987): *L'italiano in prima visione*, in «Italiano e Oltre», II 1987, 2, pp. 60-65.
- Dancette, J. (1995): *Parcours de traduction: Étude expérimentale du processus de compréhension*. Lille, Presses Universitaires de Lille.
- Darbelnet, J. (1977): *Niveaux de la traduction*. *Babel* 23 (1) pp. 6-17.
- Dardano, M., Trifone, P. (1995): *Grammatica italiana*. Milano, Zanichelli.
- Delabastita, D. (1989): “*Translation and mass-communication: Film and T.V. translation as evidence of cultural dynamics*”. *Babel- Federación Internacional de Traductores*, 35: 4. pp. 193-218.
- Delabastita, D. (1990): “*Translation and the Mass Media*”. En: S. Bassnett y A. Lefevere (eds.). *Translation, history and culture*. Londres/Nueva York: Pinter. pp. 97-109.
- Delisle, Jean, René A. (2003) *La traduction raisonnée*. Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa.

- Devoto, G., Oli, G.C. (2000): *Il dizionario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier.
- Díaz Cintas, J. (2001): *La traducción audiovisual: el subtulado*, Salamanca, Almar.
- Díaz Cintas, J. (2003): *Teoría y práctica de la subtitulación: Inglés-español*, Barcelona, Ariel.
- Dries, J. (1995): *Dubbing and Subtitling Guidelines for Production and Distribution*, Düsseldorf: The European Institute for the Media.
- Durovicova, N. (1992): “*Translating America: The Hollywood Multilinguals*”. En R. Altman (ed.) *Sound Theory Sound Practice*. Routledge., New York: pp.138-153.
- Espasa, E. (2001): “*La traducció per al teatre i per al doblatge a l’aula: un laboratori de proves*”. En Chaume, Frederic y Rosa Agost : *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I. pp.57-64.
- Franchi De Bellis, A. e Maria Savoia, L. (a cura di) (1995): *Sintassi e morfologia della lingua italiana d’uso. Teorie ed applicazioni descrittive. Atti del XVII congresso internazionale di studi della Società di Linguistica Italiana. Urbino 11-13 settembre 1983*, Roma, Bulzoni, pp. 59-82.
- Gambier, Y. (1998): “*La traduction audiovisuelle, un genre nouveau?*”. In: Yves Gambier (ed.). *Les Transferts Linguistiques dans les Médias Audiovisuels*. Parigi, Presses Universitaires du Septentrion. pp. 7-12.
- Gambier, Y. (2001): “*Les traducteurs face aux écrans: une élite d’experts*”. En: Frederic Chaume y Rosa Agost (eds). *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I. pp.91-114.
- Gambier, Y. (2003): “*Introduction: Screen transadaptation. Perception and reception*”. *The translator*, 9:2. Mánchester: St. Jerome. pp. 171-189.
- González Martín, V. (1995): *Las traducciones del teatro de Pirandello en España*, in *Teatro y Traducción*, Barcellona, Universitat Pompeu Fabra, pp. 205-214.
- Gouadec, D. (1981): “*Paramètres de l’évaluation des traductions*”. *Meta* 26: 2. pp. 99-116.
- Gouadec, D. (1989): *Comprendre, évaluer, prévenir. Pratique, enseignement et recherche face à l’erreur et à la faute en traduction*. *TTR*, 2:2. pp. 33-35.
- Hatim, B. e Mason I. (1997): *The Translator as Communicator*. Londra, Routledge.

- Hernández González, M. B. (2004): *La traducción de dialectalismos en los textos literarios*, in *Revista electrónica de estudios filológicos*, N°. 7, 2004.
- House, J. (1977): “*A Model for Assessing Translation Quality*”. *Meta*, 22:2. pp. 103-109.
- Hurtado Albir, A. (1999): *Enseñar a traducir. Metodología a la formación de Traductores e intérpretes*. Madrid, Edelsa.
- Hurtado Albir, A. (2001): *Traducción y traductología: Introducción a la Traductología*. Madrid, Cátedra.
- Iser, W. (1987): *L'arte della lettura*, Bologna, Il Mulino.
- Ivarsson, I. (1992): *Subtitling for the Media: A Handbook of an Art.*, Stoccolma, Transedit.
- Jauss, H. R. (1998): *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, vol. 2 , Bologna, Il Mulino.
- Juan Oliva, E. (2005): *La traducción literaria para principiantes en los manuales de francés del siglo XIX. De la traducción a la versión*, in *La traducción de los clásicos: problemas y perspectivas*, a cura di Miguel Ángel Vega, Madrid, I. U. de Lenguas Modernas y Traductores-UCM, 2005, pp. 237-246.
- Karamitroglou, F. (2000): *Towards a Methodology Audiovisual Translation*. Amsterdam, Rodopi.
- Kupsch-Losereit, S. (1985): “The problem of translation error evaluation”. *Translation in Foreign Language Teaching and Testing*. In C. Titford y A.E. Hieke (eds.). Tubinga, Narr. pp. 169-179.
- Kussmaul, P. (1995): *Training the Translator*, Ámsterdam/Filadelfia, John Benjamins.
- Larson, M. (1987): *Establishing project-specific criteria for acceptability of translations*. In: Marilyn G. R. (ed.), *Translation excellence: assessment, achievement, maintenance*. American Translators Association Scholarly Monographs, pp. 69-76. NY: University Center, State University of New York.
- Lavinio, C. (1986): *Tipologia dei testi parlati e scritti*, in *Linguaggi*, III 1986, 1-2, pp. 14-22.
- Leone, A. (1982): *L'italiano regionale in Sicilia. Esperienze di forme locali nella lingua comune*, Il Mulino, Bologna.
- Luyken, G.M. (1991): *Overcoming Language Barriers in Television: Dubbing and Subtitling for the European Audience*. Manchester, The European Institute for the Media.

- Martín Clavijo, M. (2002): *La farsa trágica en el teatro de Ennio Flaiano*, Frankfurt am Main, Peter Lang.
- Mayoral, R. et al. (1988): “*Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation*”. *Meta*, 33:3. pp. 356-367.
- Moravcsik, E. (1978), *Reduplicative constructions*, in *Universals of human language*, Stanford, Stanford University Press, 4 voll., vol. 3° (Word structure).
- Nencioni, G. (1976): *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato recitato*, in *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, a cura di G. Nencioni, Bologna, Zanichelli 1983, pp. 126-179.
- Nencioni, G. (1983): *Di scritto e di parlato*. Discorsi linguistici, Bologna, Zanichelli.
- Newmark, P. (1991): *About Translation*, Bristol, Multilingual Matters Ltd.
- Nida, E. (1982): *The Theory and Practice of Translation*, San Dimas, English Language Institute.
- Nord, C. (1991): *Text Analysis in Translation: theory, methodology, and didactic application of a model or translation-oriented text analysis*. Christiane Nord y Penelope Sparrow (trad.). Amsterdam: Rodopi.
- Palazuelos, J. C. et al. (1992): *El error en traducción*. Departamento de Traducción. Instituto de Letras, Universidad Católica de Chile: Núm. especial de la Revista *TALLER DE LETRAS*.
- Pasolini, P.P. (1972): *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti.
- Perego, E (2006): *La traduzione audiovisiva*, Roma, Carocci.
- Poggi, I (1981): *Le interiezioni: studio del linguaggio e analisi della mente*, Torino, Boringhieri.
- Pym, A. (1992): “*Translation Error Analysis and the Interface with Language Teaching*”. In: Cay Dollerup y Anne Loddegaard (eds.) *Teaching Translation and Interpreting. Training, Talent, and Experience*. Amsterdam: John Benjamins. pp. 279-290
- Renzi, L. (1988): *Grande grammatica italiana di consultazione*, Bologna, Il Mulino.
- Reiss, K (2000): *Translation Criticism- Potentials and Limitations: Categories and Criteria for Translation Quality Assessment*, Manchester, St. Jerome Publishing.
- Rohlf, G. (1966-1969): *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi.

- Romera Pintor, A.M. (2010): *El arte de traducir a Yasmina Reza: los retos del francés*, in *La traducción en las artes escénicas*, Tomo I, UCM, Madrid, 2012, pp. 245-256.
- Sabatini, G. (1982): *La comunicazione orale, scritta e trasmessa: la diversità del mezzo, della lingua e delle funzioni*, in *Educazione linguistica nella scuola superiore: Sei argomenti per un curriculum*, a cura di Anna Maria Boccafurni e Simonetta Serromani, Roma, Provincia di Roma e Consiglio Nazionale delle Ricerche, pp. 105-27.
- Sabatini, G. (1985): *L'italiano dell'uso medio: una realtà tra le varietà linguistiche italiane*, in *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, a cura di Günter Holtus e Edgar Radtke, Tübingen, Gunter Narr, pp. 154-84.
- Sabatini, G. (1997): *Prove per l'italiano «trasmesso» (e auspici di un parlato serio semplice)*, in *Gli italiani trasmessi. La radio*. Firenze, Villa Medicea di Castello 13-14 maggio 1994, Firenze, Accademia della Crusca, 1997.
- Sager, J.C. (1989): “*Quality and standards - the evaluation of translations*”. In: Picken, C. (ed.): *The Translator's Handbook*, Londra, ASLIB. pp. 91-102.
- Serianni, L. (1989): *Grammatica italiana*, Torino, Utet.
- Serianni, L. (1994): *Quesito del dottor Giuseppe Rossi di Chiesanuova Uzzanese (Pistoia) sull'accordo del participio passato*, in *La Crusca per voi*, 8, aprile 1994.
- Simone, R. (1990), *Fondamenti di linguistica*, Laterza, Roma – Bari.
- Simone, R. (1993): *Stabilità e instabilità nei caratteri originali dell'italiano*, in *Sobrero 1993 (a c. di)*, I, 99. 41-100.
- Skytte, G. (1983): *La sintassi dell'infinito in italiano moderno*, *Etudes Romanes de l'Université de Copenhague Revue Romane*, numéro supplémentaire 27.
- Snell-Hornby, M. (1988): *Translation Studies: An Integrated Approach*. Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins.
- Sobrero, A. (1993): *Introduzione all'italiano contemporaneo*, 2 voll. (*Le strutture e Le variazioni e gli usi*), a cura di Id., Roma, Bari.
- Sobrero, A. (1993): *Pragmatica*, in *Sobrero 1993 (a c. di)*, II, pp. 403-50.
- Sorella, A. (1984): *Sull'alternanza passato prossimo/passato remoto nella prosa italiana moderna*, in *Cultura e Scuola*, 90, pp. 7-21.
- Sornicola, R. (1981): *Sul parlato*, Il Mulino, Bologna.
- Stammerjohann, H. (1986): *Tema-Rema in Italiano*, Tübingen, Gunter Narr.

- Titford, C. (1982): “*Subtitling - Constrained Translation*”. *Lebende Sprachen* 27:3. pp. 113-116.
- Toury, G. (2007) *Comunicazione e traduzione un approccio semiotico*, in *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di Siri Nergaard, Bompiani, Milano.
- Trifone, M. (1993): *Aspetti linguistici della marginalità romana*, Perugia, Guerra.
- Voghera, M. (1992): *Sintassi e intonazione nell'italiano parlato*, Bologna, Il Mulino.
- Whitman-Linsen, C. (1992): *Through the Dubbing Glass: The Synchronization of American Motion Pictures into German, French, and Spanish*. Francoforte, Peter Lang.
- Williams, M. (1989): “*The Assessment of Professional Translation Quality: Creating Credibility out of Chaos*”. *Traduction, Terminologie, Rédaction (TTR)* 2:2. pp. 13-33.

## II.2. Cinema

- AA.VV. (2010): *Rocco e i suoi fratelli. Storia di un capolavoro*, Roma, Minimum fax.
- Baldelli, P. (1973): *Luchino Visconti*, Milano, Mazzotta.
- Ballesteros, T. G. (1981): *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- Bartolotta, S. (a cura di) (2010): *Cine, música y televisión en la Italia actual*, Madrid, Ed. Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Bartolotta, S. (a cura di) (2010): *Lengua y cultura gastronómica italianas*, Madrid, Ed. Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Bazzanella C. (a cura di) (2002): *Sul dialogo. Contesti e forme di interazione verbale*, Milano, Guerini, pp. 161-75.
- Bencivenni, A. (1983): *Luchino Visconti*, Firenze, La Nuova Italia.
- Bonomi, I., Masini, A., Morgana, S. (2003): *La lingua italiana e i mass media*, Roma, Carocci, 2003.
- Brunetta, G. (1970): *Forma e parola nel cinema. Il film muto, Pasolini, Antonioni*, Padova, Liviana.
- Brunetta, G. (1993): *Storia del cinema italiano*, 4 voll., I, *Il cinema muto 1895-1929*; II, *Il cinema del regime 1929-1945*; III *Dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959*; IV, *Dal miracolo economico agli anni novanta 1960-1993*, Roma, Editori Riuniti.

- Brunetta, G. (2008): *Cent'anni di cinema italiano*, 2 voll. I *Dalle origini alla seconda guerra mondiale*. II *Dal 1945 ai giorni nostri*, Bari, Laterza.
- Cecchi D'Amico, S. (1996): *Storie di cinema (e d'altro) raccontate a Margherita D'Amico*, Milano, Garzanti, 1996.
- Christine, H.; Bollettieri Bosinelli, R. M. (1996): *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*, Bologna, Clueb.
- Christine, H.; Bollettieri Bosinelli, R. M.; Soffritti, M.; Bernardini, S. (2000): *La traduzione multimediale: quale testo per quale traduzione?* Bologna, Clueb.
- Diadori P. (2004): *"E' tutto per today": traduzione di testi mistilingui fra doppiaggio e sottotitoli*, in Anckaert P., Hoppe E. (cur.), *Italianissime. Mélanges offerts à Michael Bastiaensen*, Liegi, Editions du Céfal, pp. 59-77.
- Franchini, R. (1954): *Il cinema e la storia*, in *Filmcritica*, AA.VV, n. 33.
- González Martín, V. (1996): *Il cinema neorealista nella letteratura spagnola contemporanea*, in *Dalla pagina allo schermo: Incontro di studio su Letteratura e Cinema*, Convegno tenutosi a Trento, 16-17 febbraio 1996
- Gottlieb, H. (1992): *Subtitling. A New University Discipline*, in Dollerup, C., Loddegaard, A. (cur.), *Teaching Translation and Interpreting. Training, Talent and Experience*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, pp. 161-170.
- Gramsci, A. (1977): *Quaderni dal carcere*, Roma, Editori Riuniti.
- Guback, T. H. (1969) *The International Film Industry: Western Europe and America since 1945*, Bloomington-Londres, Indiana University Press.
- Gubern, R. (1992): *Immagine e messaggio nella cultura di massa*, Napoli, Liguori.
- Ivarsson, J. e Carroll, M (1998): *Subtitling*, Simrishamn, TransEdit.
- Lizzani, C. (1982): *Il cinema italiano. Dalle origini agli anni ottanta*, Roma, Editori Riuniti.
- Maraschio, N., Poggi Salani, T. (2003):. *Atti del XXXIV Congresso internazionale di studi della Società di linguistica italiana (SLI). "Italia linguistica anno Mille. Italia linguistica anno Duemila"*, Firenze, 19-21 ottobre 2000, Firenze, 19-21 ottobre 2000, Roma, Bulzoni,
- Megale, T. (2007): *Visconti in Basilicata*, Marsilio, Venezia.
- Méndez-Leite, F. (1941): *Cuarenta y cinco años de cinema español*, Madrid, Bailly-Baillière.
- Méndez-Leite, F. (1965): *Historia del cine español*, Madrid, Rialp, 2 vols.

- Miccichè, L. (1994): *La Terra trema di Luchino Visconti. Analisi di un capolavoro*, Torino-Roma, Associazione Philip Morris Progetto Cinema-Centro Sperimentale di Cinematografia-Cineteca Nazionale-Lindau.
- Miccichè, L. (2002): *Luchino Visconti: un profilo critico*, Venezia, Marsilio.
- Montotti, P. (2010): *Scene di gola. Il cibo nei film italiani del secondo dopoguerra*, in *Cine, música y televisión en la Italia actual*, a cura di Salvatore Bartolotta, Madrid, Ed. Universidad Nacional de Educacion a Distancia, 2010, pp 31-47.
- Montotti, P. (2010): *Il cinema a tavola. L'alimentazione in Italia attraverso i film del dopoguerra*. In *Lengua y cultura gastronómica italianas*, a cura di Salvatore Bartolotta, Madrid, Ed. Universidad Nacional de Educacion a Distancia, 2010, pp 129-145.
- La Nuova Enciclopedia del Cinema Garzanti* (2003): Milano, Garzanti.
- Parigi, S. (1994): *Il dualismo linguistico*, in *La Terra trema di Luchino Visconti. Analisi di un capolavoro*, a cura di Lino Miccichè, Torino-Roma, Associazione Philip Morris Progetto Cinema-Centro Sperimentale di Cinematografia-Cineteca Nazionale-Lindau, 1994, pp. 141-64.
- Picchiorri, E. (2007): *Le parole sono importanti. Appunti sulla lingua dei film di Nanni Moretti*. Studi Linguistici Italiani, XXXIII 1, 2007, pp. 109-26.
- Poppi, R., Pecorari, M. (1992): *Dizionario del cinema italiano. I film vol. 3 dal 1960 al 1999*, Roma, Gremese.
- Raffaelli, S. (1978): *Cinema film regia. Saggi per una storia linguistica del cinema italiano*, Roma, Bulzoni.
- Raffaelli, S. (1983a): *Il dialetto del cinema in Italia (1896-1983)*, in *Rivista italiana di dialettologia*, VII 1983, 7, pp. 13-96.
- Raffaelli, S. (1983b): *Le parole proibite. Purismo di stato e regolamentazione della pubblicità in Italia (1812-1945)*. Bologna, Il Mulino
- Raffaelli, S. (1985): *Cinema e dialetto: lineamenti di storia e prospettive di studio*, in *Atti della rassegna-seminario «Cinema e dialetto in Italia»*, in *Bollettino dell'Associazione italiana di cinematografia scientifica*.
- Raffaelli, S. (1992): *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano*, Firenze, Le Lettere.
- Romera Pintor, A.M. (2010): *Títulos de películas en versión original*, in *El Trujamán*, 17 mayo 2010, in internet 06/10/2015  
[http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/mayo\\_10/17052010.htm](http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/mayo_10/17052010.htm)

- Rondolino, G. (1981): *Visconti*, Torino, Utet.
- Rossi, A. (2003): *La lingua del cinema*, in Bonomi, Masini, Morgana, *La lingua italiana e i mass media*, Roma, Carocci, 2003.
- Rossi, F. (1999): *Le parole dello schermo. Analisi linguistica del parlato di sei film dal 1948 al 1957*, Roma, Bulzoni.
- Rossi, F. (2002a): *Il dialogo nel parlato filmico*, in Aa.Vv., *Sul dialogo. Contesti e forme di interazione verbale*, C. Bazzanella (a c. di), Milano, Guerini, pp. 161-75.
- Rossi, F. (2002b): *La lingua in gioco. Da Totò a lezioni di retorica*, Roma, Bulzoni.
- Rossi, F. (2003): *Il parlato cinematografico: il codice del compromesso*, in *Italia linguistica anno Mille Italia linguistica anno Duemila*. Atti del XXXIV Congresso Internazionale di Studi della Società di Linguistica Italiana (SLI), “Italia linguistica anno Mille. Italia linguistica anno Duemila”, Firenze, 19-21 ottobre 2000, a cura di Nicoletta Maraschio e Teresa Poggi Salani, Bulzoni, Roma, pp. 449-60.
- Rossi, F. (2006): *Il linguaggio cinematografico*, Roma, Aracne
- Rossi, F. (2007): *Lingua italiana e cinema*, Roma, Carocci.
- Sadoul, G. (1968): *Il cinema. I film*, Firenze, Sansoni.
- Setti, R. (2001) *Cinema a due voci. Il parlato nei film di Paolo e Vittorio Taviani*, Firenze, Cesati,
- Setti, R. (2003): *Prospettive evolutive della lingua del cinema italiano contemporaneo*, in *Italia linguistica anno Mille*. Italia linguistica anno Duemila, Atti del XXXIV Congresso Internazionale di Studi della Società di Linguistica Italiana (SLI), “Italia linguistica anno Mille. Italia linguistica anno Duemila”, Firenze, 19-21 ottobre 2000, a cura di Nicoletta Maraschio e Teresa Poggi Salani, Bulzoni, Roma, pp. 461-472.
- Sperenzi, M (a cura) (1969): *L'opera di Luchino Visconti, Atti del Convegno di Studi, Fiesole, 27–29 giugno 1966*, Tip. A. Linari, Firenze.
- Spinazzola, V. (1969): *Rocco e i suoi fratelli*, in *L'opera di Luchino Visconti, Atti del Convegno di Studi, Fiesole, 27–29 giugno 1966*, a cura di M. Sperenzi, Tip. A. Linari, Firenze, p. 299-315.
- Visconti, L. (1978): *Rocco e i suoi fratelli*, Bologna, Cappelli (1° ed. 1960).

### III Articoli di giornali e riviste con recensioni su *Rocco e i suoi fratelli*

- AA.VV. (1960): *Rocco e i suoi fratelli di L. Visconti*, in *Il Nuovo Spettatore cinematografico*, 15, 1960.
- Aristarco, G. (1960): *Una storia italiana*, in *Cinema Nuovo*, 148, 1960.
- Bianchi, P. (1960): *Cinque terroni a Milano*, *La fiera del cinema*, 5, 1960.
- Castello, G.C. (1961): *Luchino Visconti*, *Premier Plan*, 17, 1961.
- Cavallaro, G.B. (1960): *Rocco e i suoi fratelli*, in *Filmcritica*, 102, 1960.
- Dal Sasso, R. (1960): *Il naturalismo di Visconti*, in *Filmcritica*, 102, 1960.
- Finetti, U. (1960): *Il tema della famiglia nell'opera di Visconti*, in *Cinema Nuovo*, 202, 1969.
- Fink, G. (1960): *Rocco e gli altri film*, in *Cinema Nuovo*, 147, 1960.
- Gambetti, G. (1960): *Gli uomini e la guerra nel mondo di oggi secondo i film in concorso*, in *Ferrania*, 11, 1960.
- Lanocita, A. (1960): *Rocco e i suoi fratelli*, in *Bianco e Nero*, 8-9, 1960.
- Muzii, E. (1960), *Quattro registi contemporanei al festival di Venezia*, in *Il Contemporaneo*, 29, 1960.
- Pandolfi, V. (1960): *Rocco: come nel melodramma verista*, in *Filmcritica*, 102, 1960.
- Raschella, R. (1961): *Ciro y sushermanos*, in *Tiempo de cine*, 6, 1961.
- Slavik, J. (1960): *Rencontre avec Visconti*, in *Cahiers du Cinema*, 106, 1960.
- Visconti, L. (1960): *Pessimismo dell'intelligenza non de lla volontà*, in *Schermi*, 28, 1960.
- Visconti, L. e Aristarco, G. (1960): *Ciro e i suoi fratelli*, in *Cinema*.

## **Abstracts and Keywords**

### **1. Italiano**

L'argomento di questa tesi dottorale è l'analisi del linguaggio parlato, ovvero, i dialoghi ascoltati, di un film classico della cinematografia italiana, *Rocco e i suoi fratelli* diretta da Luchino Visconti nel 1960.

Lo studio dei corpora del linguaggio cinematografico ha un grande interesse in Italia per varie ragioni.

Primo motivo è di poter verificare il livello di realismo linguistico del linguaggio del cinema italiano rispetto alla lingua realmente parlata nel paese, soprattutto, nei primi anni del secondo dopoguerra, con il fine di dimostrare la natura realista o neorealista dei dialoghi del cinema italiano prodotto in questo periodo. Non si può dimenticare che il cinema italiano ha utilizzato la lingua con la volontà di riprodurre personaggi e situazioni segnati dal loro carattere sociale.

Il secondo motivo è perché il cinema italiano, prima che la televisione, ha contribuito all'unificazione linguistica nazionale, con la divulgazione di un italiano "medio", con tratti più o meno regionali, tipico di molti film italiani del secondo dopoguerra, un italiano studiato dai linguisti, da circa trenta anni, ma sempre senza analizzare i dialoghi dei film. L'analisi dei modi e delle forme della presenza del dialetto nella produzione cinematografica italiana è molto interessante in un paese, come l'Italia, che ha vissuto solamente negli ultimi cinquanta anni un processo di unificazione linguistica.

In questo quadro di studio, cosciente di introdurci in un campo di studi che ha come obiettivo una tipologia di testo comunicativo sui generis, il lavoro si propone altri obiettivi. Il primo è chiaramente sezionare, attraverso la ricerca di vari fenomeni

linguistici presenti nei dialoghi, la struttura del parlato del film, provando a chiarire le modalità di costruzione da parte degli sceneggiatori e del regista. Sarà anche compito del lavoro verificare il livello di realismo del parlato dei personaggi, specialmente le varietà diastratiche e diafasiche della lingua parlata, misurando la qualità e la quantità di dialetto parlato nel film.

Come metodologia, ci si è serviti agli studi di D'Achille (1990), Voghera (1992), Bazzanella (1994) e allo studio classico di Rosanna Sornicola (1981), che anche se distinti nei propositi, hanno dimostrato l'utilità di uno studio sulla frequenza di alcuni fenomeni morfosintattici, pragmatici e lessicali nei corpora di testi italiani scritti e orali e la necessità di partire dalla variabilità, multifunzionalità e multidimensionalità della lingua. Un grande aiuto è pervenuto dalle ricerche sul parlato del progetto CHILD (Child Language Data Exchange System), che hanno prodotto una banca dati di testi parlati trascritti in varie lingue secondo un codice uniforme.

Nel lavoro si farà anche un confronto tra il copione che fu pubblicato all'epoca e i dialoghi parlati nel film. Infine, i risultati dell'analisi dei dialoghi della versione italiana di *Rocco e i suoi fratelli* saranno comparati con il parlato di sei film, più o meno dello stesso periodo, analizzati sotto l'aspetto linguistico da Fabio Rossi, uno specialista in linguaggio cinematografico, per confermare la tesi che malgrado molte differenze, esiste un linguaggio comune "medio" del cinema italiano.

Allo stesso tempo questa tesi dedicherà una parte all'analisi della versione spagnola di *Rocco y sus hermanos*, focalizzandosi principalmente nello studio linguistico della traduzione dei regionalismi e di altri fenomeni linguistici presenti nella versione doppiata dell'opera di Visconti. Studieremo la riproduzione del parlato italiano, molto caratteristica, in altre lingue, come si può trasporre questo modo di parlare tanto particolare in altre lingue, quali risorse si utilizzano per questo compito e se sono le più

adeguate. Il problema del doppiaggio come tecnica di traduzione audiovisiva ci servirà di motivo per portare avanti una breve esposizione sugli albori del doppiaggio in Spagna e nel mondo, e un breve excursus attraverso la storia di questa tecnica di traduzione audiovisiva, che possiamo considerare recente. Dopo aver realizzato un avvicinamento teorico al problema della traduzione del doppiaggio – la tecnica audiovisiva più utilizzata in Spagna – potremo comprendere meglio il valore e il significato degli contributi scientifici su questo tema. Uno degli aspetti del doppiaggio che richiamano più l'attenzione è la produzione costante in esso di modificazioni o manipolazioni nel prodotto originale. Seguendola linea di ricerca di ricercatori come Alejandro Ávila,, porremo enfasi su questo aspetto che influisce direttamente in questa tecnica di traduzione audiovisiva dai suoi primordi. La manipolazione cinematografica, è condotta per motivi socioeconomici, politici e ideologici o semplicemente per motivi tecnici. La definizione concreta del doppiaggio e la descrizione di questa tipologia di traduzione ci forniranno una visione più esatta ed estesa di questa modalità di traduzione. Evidenzieremo gli elementi di analisi essenziali per chiarire il processo di doppiaggio e i fattori principali che intervengono, così come i problemi che devono essere superati nella traduzione audiovisiva per il doppiaggio in generale, evidenziando le teorie applicabili al nostro lavoro di tesi.

Nell'ultimo capitolo si affronta una breve analisi della versione sottotitolata in inglese, poiché non esiste la versione doppiata in questa lingua. Si vedranno quali sono le principali strategie traduttive per passare dai dialoghi originali al testo di arrivo sottotitolato. Al termine si farà una comparazione tra la versione sonora in italiano, la versione sottotitolata in italiano e la versione sottotitolata in inglese.

**KEYWORDS:** Dialoghi, doppiaggio, sottotitoli, lingua parlata, realismo linguistico, dialetto, varietà diastratiche e diafasiche.

## **2. Español**

El argumento de esta tesis doctoral es el análisis del lenguaje hablado, es decir, de los diálogos escuchados, de una película clásica de la cinematografía italiana, *Rocco e i suoi fratelli* dirigida por Luchino Visconti en el año 1960.

El estudio de los corpora del lenguaje cinematográfico tiene un gran interés en Italia por diferentes razones. Primero para verificar el nivel de realismo del lenguaje del cine italiano con respecto al idioma realmente hablado en el país, sobre todo, en los primeros años de la posguerra, con el fin de demostrar la naturaleza realista o neorrealista de los diálogos del cine italiano realizado en ese periodo. No se puede olvidar que el cine italiano ha utilizado la lengua con la voluntad de reproducir personajes y situaciones marcadas por su carácter social.

Segundo porque el cine italiano, antes que la televisión, ha contribuido a la unificación lingüística nacional, con la divulgación de un italiano “medio”, con rasgos más o menos regionales, típico de muchas películas italianas de la segunda posguerra, un italiano estudiado por los lingüistas, desde hace treinta años, pero siempre sin analizar los diálogos de las películas. El análisis de los modos y las formas de la presencia del dialecto en la producción cinematográfica italiana es muy interesante en un país, como Italia, que ha vivido solamente en los últimos cincuenta años un proceso de unificación lingüística.

En este marco de estudio, consciente de introducirnos en un campo de estudio que tiene como objeto una tipología de texto comunicativo sui generis, el trabajo se propone otros objetivos. El primero es el aramente seccionar, a través la búsqueda de diferentes

fenómenos lingüísticos presentes en los diálogos, la estructura del habla de la película, intentando aclarar las modalidades de construcción por parte de los guionistas y del director. También será tarea del trabajo verificar el nivel de realismo del habla de los personajes, especialmente las variedades diastráticas y diafásicas de la lengua hablada, midiendo la calidad y la cantidad de dialecto hablado en la película.

Como metodología, se ha recurrido a los estudios de D'Achille (1990), Voghera (1992), Bazzanella (1994) y al clásico estudio de Rosanna Sornicola (1981), que aunque diferentes en los propósitos, han mostrado la utilidad de un estudio sobre la frecuencia de algunos fenómenos morfosintácticos, pragmáticos y léxicos en corpora de textos italianos escritos y orales y la necesidad de partir desde la variabilidad, multifuncionalidad y multidimensionalidad de la lengua. Una gran ayuda vino de las investigaciones sobre el habla del proyecto CHILD (Child Language Data Exchange system), que han producido un banco de datos de textos hablados transcritos en varios idiomas según un código uniforme. En particular para el análisis sintáctico he integrado dos diferentes escuelas de pensamiento: la de la gramática tradicional y la de la pragmalingüística (en particular las teorías de Emanuela Cresti).

En el trabajo se hará también una comparación entre el guión que fue publicado en la época y los diálogos hablados en la película. En fin, los resultados del análisis de los diálogos de la versión italiana de *Rocco e i suoi fratelli* será comparado con el habla de seis películas, más o menos de la misma época, analizadas lingüísticamente por Fabio Rossi, un especialista en lenguaje cinematográfico, para confirmar la tesis de que a pesar de las muchas diferencias, sí hay un lenguaje común "medio" del cine italiano.

Al mismo tiempo esta tesis dedicará una parte al análisis de la versión española de *Rocco y sus hermanos*, centrándose principalmente en el estudio lingüístico de la traducción de los regionalismos y de otros fenómenos lingüísticos presentes en la

versión doblada de la obra de Visconti. Estudiaremos la reproducción del habla italiana, muy característica, en otros idiomas, cómo se puede trasladar ese modo de hablar tan particular a otras lenguas, qué recursos se utiliza para ello y si son los más adecuados. El problema del doblaje como técnica de traducción audiovisual nos servirá de pauta para realizar una breve exposición sobre los inicios del doblaje en España y en el mundo, y un breve recorrido por la historia de esta técnica de traducción audiovisual, que podemos considerar reciente. Tras realizar un acercamiento teórico al problema de la traducción del doblaje -la técnica audiovisual más utilizada en España- podremos comprender mejor el valor y significado de las aportaciones llevadas a cabo sobre el tema. Una de las realidades más llamativas del doblaje es la producción constante en él de modificaciones o manipulaciones en el producto original. Siguiendo la línea de investigación de investigadores como Alejandro Ávila, pondremos énfasis en este aspecto que influye directamente en esta técnica de traducción audiovisual desde sus inicios. La manipulación cinematográfica, se lleva a cabo por motivos socioeconómicos, políticos e ideológicos o simplemente por motivos técnicos. La definición concreta del doblaje y la descripción de su tipología nos darán una visión más exacta y extensa de esta modalidad de traducción. Destacaremos los elementos de análisis esenciales para esclarecer el proceso de doblaje y los factores principales que intervienen, así como los problemas que deben ser superados en la traducción audiovisual para el doblaje en general, destacando los enfoques aplicables a nuestro trabajo.

En el último capítulo se aborda una breve análisis de la versión subtitulada en inglés, siendo que no hay versión doblada en este idioma. Se verán cuáles son las principales estrategias traductivas para pasar de los diálogos originales al texto meta doblado. Al final se hará una comparación entre la versión sonora en italiano, la versión subtitulada en italiano y la versión subtitulada en inglés.

**KEYWORDS:** Dialogos, doblaje, subtítulos, lengua hablada, realismo lingüístico, dialecto, variedades diastráticas y diafásicas.

### **3. Inglese**

The topic of this doctoral thesis is the analysis of spoken language, ie, the dialogues heard, of a film classic of Italian cinema, *Rocco and His Brothers*, directed by Luchino Visconti in 1960. The study of the corpus of the language of movies has a great interest in Italy for several reasons. First reason is to be able to verify the level of realism of the language than the language of cinema Italian language actually spoken in the country, especially in the first years after World War II, in order to demonstrate the nature of the realist or neorealist cinema dialogues Italian product this period. You can not forget that Italian cinema has used the language with the desire to play characters and situations marked by their social character. The second reason is because Italian cinema, before television, contributed to the unification national language, with the disclosure of an Italian "average", with features more or less regional, typical of many Italian films of the Second World War, an Italian studied by linguists, about thirty years, but always without analyzing movie dialogue. The analysis of the ways and forms of the presence of the dialect in the Italian film production is very attractive in a country like Italy, who lived only in the last fifty years, a process of linguistic unification.

In this part of the study, conscious break into a field of study that aims a type of text communication sui generis, the paper aims other objectives. The first is clearly dissect through research gaps linguistic phenomena present in the dialogues, the structure of the narrative of the film, trying to clarify the methods of construction from the scriptwriters and the director. It will also be the task of the work to verify the level

of realism of the speech of the characters, especially the varieties diastratic and diaphasic and spoken language, measuring the quality and quantity of the dialect spoken in the film. As methodology, we used the studies of D'Achille (1990), Voghera (1992), Bazzanella (1994) and the study of classical Rosanna Sornicola (1981), who although distinct in purpose, have demonstrated the usefulness of a study on the frequency of some phenomena morphosyntactic, pragmatic and lexical corpora of texts in Italian written and oral, and the need to start from the variability, multifunctional and multi-dimensionality of the language. A great help has come from research on speech Project CHILD (Child Language Data Exchange System), which produced a database of spoken texts transcribed in various languages according to a uniform code. In the work we will also make a comparison between the script that was published at the time and the spoken dialogue in the film. Finally, the results of the dialogues of the Italian version of *Rocco and his brothers* will be compared with the speech of six films, more or less the same period, analyzed from a linguistic Fabio Rossi, a specialist in film language, for confirm the thesis that despite many differences, there is a common language "average" of Italian cinema.

At the same time this thesis will devote a part to the analysis of the Spanish version of *Rocco y sus hermanos*, focusing mainly in the study of language translation of regionalisms and other linguistic phenomena in the dubbed version of the work of Visconti. We will study the speech reproduction Italian, very characteristic, in other languages, as you can transpose this so particular way of speaking in other languages, such resources are used for this task and if they are the most appropriate. The problem of dubbing as a technique of audiovisual translation will serve us reason to carry out a brief statement on the origins of dubbing in Spain and the world, and a brief look through the history of the technique of audiovisual translation, which can be considered

recent. After scoring a theoretical approach to the problem of translation, dubbing - the audiovisual technique most used in Spain - we can better understand the value and significance of the scientific contributions on this issue.

One of the aspects of the dubbing that attract most attention is the constant production of changes in it or manipulations in the original product. Following this line of research by researchers like Alejandro Ávila,, we will put emphasis on this aspect that influences directly in this technique of audiovisual translation from its beginnings. Handling the film, is conducted for socio-economic, political and ideological or simply for technical reasons. The concrete definition of dubbing and description of this type of translation, we will provide a more accurate and extended this mode of translation.

We will highlight the elements of analysis essential to clarify the process of dubbing and the main factors involved, as well as problems that must be overcome in audiovisual translation for dubbing in general, highlighting the theories applicable to our thesis. The last chapter deals with a brief analysis of the subtitled version in English, because there is the dubbed version in this language. You will see what are the main translation strategies to pass the original dialogues to target text subtitles. At the end you will make a comparison between the sound version in Italian, subtitled in Italian version and the version with English subtitles.

**KEYWORDS:** Dialogues, dubbing, subtitles, spoken language, realist language, dialect, diastratic and diaphasic varieties.