

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Филологический факультет

Кафедра романской филологии

Громько Мария Дмитриевна

ПРОБЛЕМА ПЕРЕВОДА ДИАЛЕКТА В СОВРЕМЕННОМ ИТАЛЬЯНСКОМ  
КИНЕМАТОГРАФЕ

(НА МАТЕРИАЛЕ ФИЛЬМА ДЖ. ТОРНАТОРЕ «БААРИЯ»)

Выпускная квалификационная работа на соискание степени магистра  
лингвистики

Научный руководитель: к.ф.н., доцент Кокошкина С.А.

Рецензент: к.ф.н. Блохина Н.В.

Санкт-Петербург

2016

UNIVERSITÀ STATALE DI SAN PIETROBURGO

Facoltà di lettere

Dipartimento di filologia romanza

Mariia Gromyko

LA TRADUZIONE DEL DIALETTO NEL CINEMA ITALIANO  
CONTEMPORANEO: IL FILM *BAARIA* DI GIUSEPPE TORNATORE

Tesi di laurea magistrale

Relatore: prof. S. Kokoshkina

Correlatore: prof. N. Blochina

San Pietroburgo

2016

# INDICE

<b>INDICE</b> .....	<b>3</b>
<b>INTRODUZIONE</b> .....	<b>5</b>
<b>CAPITOLO 1. LA TRADUZIONE AUDIOVISIVA</b> .....	<b>8</b>
1.1. NOZIONI FONDAMENTALI .....	8
1.1.1. <i>Il parlato filmico</i> .....	8
1.1.2. <i>La traduzione audiovisiva</i> .....	11
1.2. TIPI DI TRADUZIONE AUDIOVISIVA.....	15
1.2.1. <i>La sottotitolazione</i> .....	15
1.2.2. <i>Il doppiaggio</i> .....	16
1.3. LE PARTICOLARITÀ DELLA TRADUZIONE AUDIOVISIVA.....	18
<b>CAPITOLO 2. IL DIALETTO E IL CINEMA ITALIANO: UN RAPPORTO COMPLESSO</b> .....	<b>22</b>
2.1. IL REPERTORIO LINGUISTICO ITALIANO.....	22
2.2. IL DIALETTO SICILIANO .....	26
2.3. L'IMPIEGO DEL DIALETTO NEL CINEMA ITALIANO: DAGLI ESORDI A OGGI .....	28
<b>CAPITOLO 3. IL TRASFERIMENTO LINGUISTICO E CULTURALE DEL DIALETTO NEL FILM <i>BAARÌA</i> DI G. TORNATORE</b> .....	<b>34</b>
3.1. LA METODOLOGIA DELLA RICERCA .....	34
3.2. LA FISIONOMIA LINGUISTICA DEL FILM <i>BAARÌA</i> DI G. TORNATORE.....	37
3.3. LA TRADUZIONE DELLA SICILIANITÀ NEL FILM <i>BAARÌA</i> DI G. TORNATORE.....	40
3.3.1. <i>La traduzione del titolo del film</i> .....	40
3.3.2. <i>La trasposizione del repertorio linguistico</i> .....	43

3.3.3. <i>La traduzione delle variazioni fonetiche</i> .....	49
3.3.4. <i>La traduzione della grammatica dialettale</i> .....	52
3.3.5. <i>La traduzione del lessico dialettale</i> .....	57
<b>CONCLUSIONI</b> .....	<b>68</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	<b>72</b>
<b>SITOGRAFIA</b> .....	<b>77</b>

## INTRODUZIONE

Non è possibile immaginare la vita di oggi senza le tecnologie che letteralmente ci circondano. Grazie a esse ogni giorno incontriamo un numero incredibile di spot pubblicitari, corto- e lungometraggi e non sempre ci rendiamo conto che almeno la metà di essi è il risultato di un lavoro duro di traduzione. Così, per esempio, possiamo guardare un film americano e capire tutto, comprese le barzellette ed altre questioni socioculturali, anche se non padroneggiamo in modo abbastanza fluente l'inglese. Tutto questo diventa possibile dopo un lungo lavoro di adattamento o trasferimento linguistico-culturale, che viene fatto dalle compagnie cinematografiche per lanciare un film sul mercato straniero. Il compito del traduttore risulta quindi estremamente difficile. Questi deve veicolare un testo che contiene non solo elementi verbali ma anche extra-verbali, inseparabili per di più dalle immagini e suoni.

A tal punto il transito da un sistema linguistico (di partenza) ad un altro sistema linguistico (di arrivo) all'interno di un'opera cinematografica è sempre un processo complicato. Esso diventa ancora più delicato quando il film contiene componenti dialettali.

Il presente elaborato si occupa quindi della questione della traduzione audiovisiva, focalizzandosi sulla realtà italiana che presenta molte particolarità e difficoltà, dovute alle numerose varietà diatopiche parlate in tutto il territorio nazionale. Si prendono in esame le problematiche traduttologiche connesse all'utilizzo del dialetto nel film *Baaria* (2009) di Giuseppe Tornatore proposto in Italia in due versioni: quella siciliana (proiettata soprattutto in Sicilia) e quella doppiata in italiano dagli stessi attori per il resto del paese. L'oggetto di confronto sono quindi i dialoghi originali in siciliano stretto e la loro traduzione nelle versioni italiana e russa. La ricerca si basa anche sulla sceneggiatura dell'opera, scritta da Tornatore e edita da Sellerio (2009) dopo l'uscita della pellicola come libro autonomo, che trascrive però in modo fedele tutte le battute.

L'obiettivo della ricerca è stabilire attraverso l'analisi delle scelte traduttive se il dialetto e la sicilianità che esso incarna in *Baaria* possono essere “trasferiti” in una qualche misura nelle traduzioni. Partiamo dal presupposto che la suddetta varietà dialettale abbia una funzione cruciale nei dialoghi del film, trattandosi di un aspetto essenziale dell'identità degli isolani. L'ipotesi da verificare è che il doppiaggio italiano riesca a trasmettere, seppur non completamente, questo fenomeno, mentre il doppiaggio russo neutralizza quasi del tutto il colorito linguistico della lingua di partenza.

L'elaborato si suddivide in tre capitoli. Il primo capitolo, partendo da ricerche specifiche russe e italiane, fornisce le fondamenta della traduzione audiovisiva (TAV) – una disciplina assai giovane all'interno della teoria della traduzione. Si delinea innanzitutto la natura complicata del parlato filmico, ovvero l'insieme delle battute del film; si passa poi ai tipi e alle particolarità della TAV, soffermandosi in special modo sul doppiaggio e sul sottotitolaggio – le tecniche più diffuse in Russia e in Italia – che mettiamo qui a confronto.

Il secondo capitolo propone un breve excursus nel repertorio linguistico dell'Italia con maggior attenzione alle nozioni di “dialetto” e “italiano regionale”, per capire meglio le ragioni per cui i film prodotti in Italia non contengono solo l'italiano standard. Dopodiché si approfondiscono le caratteristiche principali del dialetto siciliano – l'idioma originario di *Baaria*. Infine, presentiamo una prospettiva storica sull'impiego del dialetto nel cinema italiano dagli esordi a oggi, e questo ci servirà per tracciare un rapporto fra l'opera di Tornatore, le sue scelte linguistiche e la tradizione cinematografica italiana.

Il terzo capitolo analizza le trasformazioni traduttive per la trasposizione linguistica e culturale del dialetto siciliano e della sicilianità in genere fatte nelle versioni doppiate italiana e russa di *Baaria*. Dopo aver esplicitato la metodologia usata nel corso di lavoro, presentiamo la fisionomia linguistica del film per capire quale posizione occupa il dialetto siciliano nell'opera studiata e perché è così importante nell'economia di questo film. Successivamente si passa ai casi concreti in cui la traduzione mantiene o neutralizza il dialetto del doppiaggio originario.

L'analisi riguarda gli aspetti fonetico-fonologico, grammaticale e lessicologico del dialetto.

Nella conclusione ricapitoliamo il lavoro svolto, fornendo delle riflessioni personali sui risultati ottenuti nelle diverse fasi della ricerca, nonché sull'ipotesi da cui ci siamo partiti.

# CAPITOLO 1. LA TRADUZIONE AUDIOVISIVA

Nel presente capitolo cercheremo di chiarire alcuni termini chiave e procedure della traduzione audiovisiva. In primo luogo esamineremo la natura del parlato filmico (par. 1.1.1) – una nozione fondamentale per la nostra ricerca. Dopodiché forniremo la definizione di traduzione audiovisiva e delineeremo quale posizione essa rivesta in Russia e in Italia (par. 1.1.2), per passare poi ad elencare le sue metodologie (par. 1.2). Ci soffermeremo in modo particolare sulla sottotitolazione (1.2.1) e sul doppiaggio (1.2.3) – le tecniche più diffuse nei paesi di nostro interesse. Infine, descriveremo le particolarità del processo della traduzione audiovisiva (1.3).

## 1.1. NOZIONI FONDAMENTALI

### *1.1.1. Il parlato filmico*

Qualsiasi traduzione ha come oggetto un testo. Nella traduzione audiovisiva abbiamo a che fare con il testo audiovisivo, raffigurante «una tipologia testuale a sé stante, la cui globalità è generata dalla combinazione di diverse componenti semiotiche» (Perego 2005: 8): della componente sonora (dialoghi, suoni e rumori) e di quella visiva (immagini). Tradurre un sistema linguistico così complesso significa «scomporlo in tutte le sue parti costituenti e poi [...] ricostruirlo» (Paolinelli, Di Fortunato 2012: 2).

Il testo verbale da tradurre in questo contesto sono soprattutto le battute dei personaggi del film, o i dialoghi. Essi vengono comunemente chiamati nella linguistica italiana “parlato cinematografico” (Raffaelli 1992, 1994) o “parlato



filmico” (Rossi 1999, 2009)<sup>1</sup>. È un messaggio verbale che viene articolato dagli attori e riprodotto<sup>2</sup> da apparecchi fonico-acustici (Raffaelli 1994: 271).

Il parlato del cinema viene solitamente definito come appartenente al sottogenere della lingua “trasmessa”, cioè quella lingua che viene trasmessa attraverso il canale auditivo e secondariamente, nel caso del cinema muto, visivo (Rossi 1999: 33). Gli attori simulano nei film le situazioni comunicative della vita reale con l’intento di eseguirle il più autenticamente possibile, per cui si può collocare il parlato filmico tra i “simulatori del parlato” (Raffaelli 1992: 152).

Tra le caratteristiche più significative del parlato filmico Rossi segnala la sua unidirezionalità, la simulazione del parlato reale, «la distanza tra il momento di preparazione del testo, il momento della sua esecuzione e quello della ricezione» (a cui si aggiungono il montaggio e la post-sincronizzazione che allontanano ancora di più la lingua filmica dalla lingua spontanea reale), e la «molteplicità dei mittenti» (2009: 13).

Considerate queste particolarità, il testo cinematografico non può essere studiato né come un romanzo, né come un copione teatrale, né come un insieme di messaggi orali. A tal punto diventa chiara la sua natura paradossale: si tratta di un «testo-non-testo» (Rossi 1999: 49).

Negli studi specifici russi si possono riscontrare le seguenti definizioni: “*kinotekst*” (il testo cinematografico), “*kinodiskurs*” (il discorso cinematografico) e “*kinodialog*” (il dialogo cinematografico), che talvolta vengono confusi tra di loro (Samkova 2011: 135). Cerchiamo di delineare qui di seguito che cosa significano.

Innanzitutto, l’interesse verso la “lingua” filmica è nato in Russia nella seconda metà del XX secolo, quando si è smesso di percepire il cinematografo come una mera trasmissione di storie attraverso immagini in movimento, e il cinema si è affermato come “settima arte”. Lo scrittore e sceneggiatore Tynjanov e il regista Èjzenštejn sono stati tra i primi a concettualizzare il cinema come un complesso sistema semiotico (Vorošilova 2007 online). Tuttavia è stato Lotman a sviluppare dettagliatamente questo discorso nella sua monografia *Semiotika kino i*

---

<sup>1</sup> Nel presente elaborato questi due termini verranno utilizzati alla pari.

<sup>2</sup> Perciò il parlato filmico viene spesso definito “parlato riprodotto” (Raffaelli 1992: 152).

*problemy kinoestetiki* (1998). Lotman paragona il cinema con il parlato e, definendo l'inquadratura l'unità fondamentale della narrazione filmica, la identifica con la parola nella narrazione ordinaria (Ivi: 306-309). L'inquadratura conferisce una certa discontinuità del linguaggio umano naturale al testo cinematografico. Dello stesso avviso è anche Civjan che nel lavoro *Dialog s ekranom*, afferma che qualsiasi film è costituito da una sequenza continua di testo. Proprio questa sequenza viene chiamata *kinotekst* (Samkova 2011 online: 135)<sup>3</sup>.

Dal punto di vista della linguistica russa moderna il testo cinematografico appartiene ai cosiddetti "testi creolizzati" (*kreolizirovannyj tekst*), cioè testi la cui natura è composta da due parti eterogenee: quella verbale e quella non verbale (Sorokin 1990: 180-181). Nella stessa categoria rientrano anche i testi televisivi, pubblicitari, radiofonici, propagandistici etc.

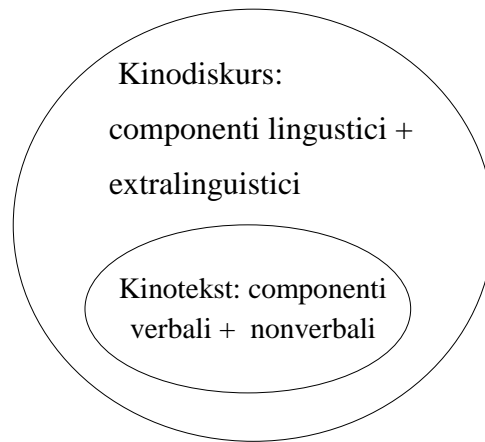
Slyškin e Efremova, sintetizzando tutte le caratteristiche del testo cinematografico (2004), concludono che esso consiste nelle immagini, fisse e statiche, nel parlato-parlato o parlato-scritto, nei rumori e nella musica, organizzati tra di loro in un modo particolare e costituenti un'unità indivisibile. Il sistema linguistico del testo filmico contiene due componenti: la componente scritta (didascalie e scritte su insegne, nomi delle vie, lettere, biglietti di visita etc.) e orale (parlato degli attori, canzoni, voci diegetiche). Il sistema extra-linguistico si basa su segni non iconici (persone, animali, oggetti) e possiede una parte sonora, espressa nei rumori "naturali" (vento, pioggia) e "tecnici" (musica) (Ivi: 14).

Per quanto riguarda il *kinodiskurs* (il discorso cinematografico), questa è una nozione d'ampio respiro che abbraccia il *kinotekst* e il film ma non solo: essa riguarda infatti sia l'interpretazione del prodotto visto da parte degli spettatori, che il senso inserito nel film dai suoi produttori (Samkova 2011 online). Di conseguenza il testo cinematografico può essere visto come frammento del *kinodiskurs* e la sua componente imprescindibile. Ecco lo schema che, secondo Samkova, illustra il rapporto tra queste due nozioni:

---

<sup>3</sup> Per eventuali approfondimenti sulla semiotica del cinema rimandiamo a Rossi (2009: 7-11).

**Fig.1**



Nell'analisi linguistica del cinema si utilizza inoltre il termine “*kinodialog*”. Secondo la definizione tratta da Film Encyclopedia il dialogo cinematografico include tutte le linee comunicative del film, ovvero tutto quello che si pronuncia nel film (cit.in Kolodina 2013 online: 328). Il *kinodialog* non va considerato identico ai dialoghi spontanei che facciamo nella vita reale, perché nel cinema si tratta di parlato simulato, come abbiamo indicato precedentemente.

Per tirare le somme di ciò che è stato esposto sopra, riportiamo la citazione di Kolodina, che a sua volta riprende in parte il discorso di Gorškova (2006 a: 77): «Se vogliamo comprendere il film come *kinotekst* fissato sulla pellicola e il *kinodialog*» come sua componente verbale, «allora “*kinodiskurs*” va visto come iperonimo rispetto a queste due nozioni. In altre parole, *kinodiskurs* include sia il *kinotekst* che il *kinodialog*» (Kolodina 2013 online: 330).

### *1.1.2. La traduzione audiovisiva*

Prima di tutto occorre esaminare la nozione di “traduzione audiovisiva”. Secondo la studiosa italiana Perego, cui dobbiamo studi molto dettagliati in questo campo, la traduzione audiovisiva denota «tutte le modalità di trasferimento linguistico che si propongono di tradurre i dialoghi originali di prodotti audiovisivi» (2005: 7). Invece i prodotti audiovisivi sono i mezzi che impiegano

simultaneamente il canale visivo e quello acustico, cioè consentono al pubblico di vedere e ascoltare nello stesso tempo il cinema, la televisione, i videogiochi etc.

Nonostante adesso l'uso del termine "traduzione audiovisiva" sembri ormai stabilizzato nella realtà italiana, Perego nota che in passato era «spesso fonte di confusione» (Ivi: 8). Le prime ricerche teoriche preferivano le etichette "traduzione filmica" (*film translation*) e "traduzione per lo schermo" (*screen translation*) che talvolta si utilizzano anche adesso<sup>4</sup>. L'espressione "traduzione filmica" pone l'accento sui dialoghi del film, escludendo gli altri prodotti audiovisivi come spot pubblicitari e videogiochi. La seconda etichetta evidenzia invece il mezzo attraverso il quale si distribuiscono gli audiovisivi, cioè lo schermo. Esiste anche una terza nozione, "trasferimento linguistico" (*language transfer*), la quale sottolinea la componente verbale dei materiali audiovisivi che, insieme a suoni e immagini, costituisce un film.

Dal momento che le tre etichette sopracitate, essendo parziali e imprecise, mettono in rilievo o l'uno o l'altro aspetto della complessa natura dell'oggetto, è nata l'esigenza di accettare una definizione più esauriente e di più ampio respiro, ovvero quella di "traduzione audiovisiva", coniata da "audiovisual translation". Essa viene spesso indicata nella letteratura specifica con l'acronimo inglese AVT (Díaz Cintaz, Anderman 2009), oppure nella versione italiana TAV (Perego 2005). "Traduzione audiovisiva", secondo Perego, è diventata «espressione ombrello oggi utilizzata in senso lato per far riferimento alla dimensione multisemiotica di tutte le opere cinematografiche o televisive i cui dialoghi subiscono una traduzione» (Ivi: 8).

In Russia, nell'ambito della teoria della traduzione<sup>5</sup>, prevale l'impiego del termine "*kinoperevod*" (letteralmente "traduzione cinematografica"), mentre la

---

<sup>4</sup> Per esempio nel nome della *European Association for Studies in Screen Translation*, fondata a Cardiff nel 1995. URL: <http://www.esist.org/Index.htm>

<sup>5</sup> In Russia si sono ormai consolidate le denominazioni "teorija perevoda" (Komissarov 1990) e "perevodovedenije" (Aleksieva 2012). In Italia inizialmente, negli anni Cinquanta – Sessanta, questa disciplina veniva chiamata "scienza della traduzione" o "storia della traduzione". Invece negli anni Settanta si è cominciato a chiamarla "teoria della traduzione". Un decennio più tardi è nato il termine "traduttologia" e, sempre negli anni Ottanta, è stato adottato il termine inglese "translation studies". Per approfondire la storia della disciplina cfr. Osimo (2002), Popović (2006). Nel presente elaborato per ragioni di comodità utilizziamo tutte queste etichette alla pari.

combinazione “*audiovizualnyj perevod*” (“traduzione audiovisiva”) si riscontra molto raramente. Comunque esistono scuole di specializzazione e corsi per traduttori che si chiamano proprio in questo modo: ad esempio, *Škola audiovizual'nogo perevoda Ruffilms* (Scuola della traduzione audiovisiva Ruffilms).

Negli studi generali sulla traduzione in Russia si osserva un'evidente trascuratezza in merito alla traduzione audiovisiva. Infatti nel libro didattico per traduttori di Čužajkin e Palažničenko *Mir perevoda, ili večnyj poisk vzaimoponimanija* alla traduzione audiovisiva vengono dedicate poco più di due pagine in cui essa è considerata una specie di interpretariato, ossia la traduzione simultanea parallela alle immagini visive. Sebbene le particolarità legate a questo tipo di traduzione non vengano esplicitate, gli autori sottolineano che esso presenta un lavoro molto complicato per il traduttore, il quale deve stare attento a non cambiare il senso dei dialoghi, mantenere lo stile e «trasmettere l'aroma dell'epoca e l'individualità»<sup>6</sup> del testo originale (1999: 47). Soltanto di questo aspetto della traduzione audiovisiva scrive anche Alekseeva nel *Vvedenije v perevodovedenije* (2012: 19-20). Garbovskij ricorda il “kinoperevod” di sfuggita nel contesto delle traduzioni che includono gli aspetti non-linguistici o extra-linguistici (2007: 8).

Nonostante la scarsa attenzione per la traduzione audiovisiva nella teoria della traduzione generale, nelle singole pubblicazioni si constata un interesse nascente verso questo settore scientifico. In questo modo Skoromyslova nota nel suo articolo *Teoretičeskij aspekt kinoperevoda* che la traduzione audiovisiva assomiglia in una certa misura alla traduzione letteraria, ma ha dei tratti caratteristici propri<sup>7</sup> (2010 online: 153-156). Dello stesso parere è Kuz'mičev (2012 online), che tratta il *kinoperevod* come un settore ben distinto all'interno della teoria della traduzione.

Tuttavia gli studi apparentemente più salienti in questo campo d'indagine in Russia appartengono a Gorškova. La sua monografia *Perevod v kino* (2006a), interamente dedicata alla teoria della traduzione audiovisiva, è un vero e proprio caposaldo in questo settore. Nella prefazione del libro, la scarsità di ricerche in questo campo viene imputata alle numerose difficoltà che lo studio della “parola”

---

<sup>6</sup> Qui è dopo la traduzione dal russo è nostra.

<sup>7</sup> Tali particolarità saranno approfondite nei paragrafi seguenti.

cinematografica presenta: dai problemi tecnici a quelli linguistici (2006: 6-7). La studiosa ha anche pubblicato una serie di articoli dedicati al dialogo cinematografico come unità della traduzione audiovisiva (2006 b) e su come impiegarlo nella preparazione dei traduttori (2008). Oltre a ricerche teoriche, Gorškova ha eseguito un confronto pratico fra il sottotitolaggio e il doppiaggio, usando come esempio il film di Luc Besson *Angel-A* (2007). Inoltre, la studiosa si è occupata dell'analisi dei titoli filmici (2011).

Tornando alla situazione europea, bisogna notare che anche lì la traduzione audiovisiva è diventata «oggetto concreto di discussione solo in tempi recenti<sup>8</sup>, quando cioè la convergenza di circostanze socioculturali particolarmente propizie ne ha favorito il consolidamento e l'interesse anche nel mondo accademico». (Perego 2005: 7). Tale fatto può essere spiegato da due ragioni. Nel 1995 il Consiglio d'Europa ha deciso di celebrare il centesimo anniversario della nascita del cinema<sup>9</sup> con un forum dedicato alla comunicazione audiovisiva e al trasferimento linguistico. A partire da questo evento, scrive Perego (Ibidem), si organizzano regolarmente seminari e convegni su tale materia e cresce significativamente il numero di pubblicazioni scientifiche. Inoltre, negli anni Ottanta e Novanta del XX secolo i media svolgevano il ruolo di promotori dell'identità linguistico-culturale italiana. Contemporaneamente a questo si sviluppavano molto rapidamente le nuove tecnologie, diventate fonte di innumerevoli prodotti in rete e fuori che necessitavano di traduzione per accrescere il numero degli utenti.

Ora che la traduzione audiovisiva è riconosciuta all'interno della scienza della traduzione come materia singola, essa sta diventando «matura» e «adulta» (Díaz Cintas 2008). La ricchezza teorica di questo campo di studio testimonia anche l'attivazione di master universitari incentrati sulla TAV presso l'Università degli Studi di Parma, la Scuola Superiore per Mediatori Linguistici di Pisa, la Scuola Universitaria per Mediatori Linguistici Gregorio VII di Roma etc.

---

<sup>8</sup> Díaz Cintas scrive a riguardo: «Making abstraction of the research that never saw the 'official' light of day, Lack's (di Simon Lack – nota nostra) *Le sous-titrage de films*, dating from 1957, can be considered the first volume ever to have been written on subtitling» (Díaz Cintas 2009: 2). Lo stesso lavoro viene considerato la prima pubblicazione che affronta in genere l'argomento della traduzione audiovisiva.

<sup>9</sup> Il 28 dicembre 1895, quando i fratelli Lumière proiettarono per la prima volta in pubblico il loro cortometraggio *La sortie des usines Lumière*, è convenzionalmente riconosciuto la data della nascita del cinema (Sadoul 1958: 122-123).

## 1.2. TIPI DI TRADUZIONE AUDIOVISIVA

Y. Gambier distingue tredici metodi di trasposizione linguistica (Gambier 2003: 171): otto dominanti e cinque “*challenging*”, cioè molto impegnativi e complessi. I tipi dominanti sono i più utilizzati nel contesto della traduzione audiovisiva e abbracciano il doppiaggio, la sottotitolazione interlinguistica<sup>10</sup>, il voice-over, l’interpretazione simultanea, l’interpretazione consecutiva, la traduzione simultanea, il commento libero e la produzione multilingue. Le tecniche *challenging* includono la sottotitolazione simultanea, la descrizione audiovisiva, la sopratitolazione, la traduzione degli script, la descrizione audiovisiva. Nelle sottosezioni seguenti (1.2.1. e 1.2.2.) ci limiteremo alle due metodologie più utilizzate in Russia e in Italia: la sottotitolazione e il doppiaggio<sup>11</sup>.

### 1.2.1. La sottotitolazione

La sottotitolazione è una forma di traduzione che consente di tradurre il parlato filmico attraverso le didascalie scritte collocate in basso sullo schermo. Dal momento che questa tecnica permette di sentire anche la versione originale del film in lingua, essa è stata definita «modalità di traduzione trasparente» (Perego 2005: 22). H. Gottlieb descrive la natura della sottotitolazione con cinque aggettivi: scritta, aggiuntiva, sincronica, multimediale, immediata (1992: 162-163).

La sottotitolazione e il doppiaggio sono due tecniche di traduzione concorrenti e il predominio dell’una o l’altra varia da paese a paese. In Europa tra gli stati che utilizzano la sottotitolazione ci sono, ad esempio, il Belgio, i paesi scandinavi, il Portogallo, la Slovenia e l’Ungheria<sup>12</sup>. Questa scelta è spesso dettata dal basso costo

---

<sup>10</sup> Il doppiaggio e la sottotitolazione – le metodologie usate maggiormente in Italia e in Russia – saranno affrontati nei seguenti sottoparagrafi.

<sup>11</sup> Per approfondire i vari tipi di trasferimento linguistico rimandiamo a Gambier (2003), Perego (2005), Díaz Cintas J., Anderman G. (2009).

<sup>12</sup> Gli elenchi completi dei paesi che privilegiano la sottotitolazione o il doppiaggio sono consultabili in Perego (2005: 10-12).

della sottotitolazione rispetto al doppiaggio e dal tempo relativamente breve in cui essa può essere preparata.

Il più grande vantaggio della sottotitolazione consiste nel mantenimento dell'integrità dei dialoghi: dalle voci originali degli attori alla lingua in cui è stato girato il film. Questa ultima caratteristica fa sì che i film sottotitolati vengano spesso utilizzati nelle lezioni di lingua straniera. Al contrario, uno svantaggio piuttosto grave è la riduzione del testo originale dal 40 al 79 % (Paolinelli, Di Fortunato 2012: 37). Gli altri vantaggi e limiti della sottotitolazione saranno esposti nel confronto con il doppiaggio nel prossimo sottoparagrafo.

### *1.2.2. Il doppiaggio*

Il doppiaggio è una tecnica di post-sincronizzazione della colonna sonora originale del film con una colonna sonora tradotta in un'altra lingua, che nasce contemporaneamente al cinema sonoro. Già nel primissimo film sonoro della storia cinematografica, *The Jazz Singer* (1927), tutti i personaggi erano doppiati (Bollettieri Bosinelli 1994: 18). Infatti il doppiaggio non è necessariamente una traduzione, ma anche un processo di post-sincronizzazione<sup>13</sup>.

I paesi che si avvalgono del doppiaggio sono i grandi stati dell'Europa centrale e meridionale: Italia, Francia, Gran Bretagna, Spagna, Germania, Austria. Anche in Russia si preferiscono storicamente i film in versione doppiata, anche se la situazione sta cambiando e adesso si possono trovare proiezioni in lingua originale sottotitolata non solo nei cinema d'essai.

Le difficoltà tecniche che il doppiaggio presuppone sono soprattutto la necessità di sincronizzare molto scrupolosamente tutte le battute dei personaggi per far sì che il testo tradotto coincida con i movimenti labiali degli attori nella versione in cui il film è stato girato. Lo spettatore, guardando il prodotto finale, ha l'illusione che i dialoghi vengano recitati nella sua lingua. Il doppiaggio quindi è sempre una

---

<sup>13</sup> Nel presente elaborato non viene osservato il doppiaggio delle immagini con le controfigure.



riappropriazione da parte di altri attori. Dunque, si può affermare che il doppiaggio è sempre qualcosa di falso, di non originale, però, come nota Lionello, il doppiaggio deve esserlo «per risultare vero» (1994: 50). A questo punto occorre ricordare che il cinema in sé è un prodotto falso, convenzionale, fatto a tavolino.

Oltre alle questioni tecniche, chi traduce per il doppiaggio deve risolvere tutta una serie di problemi: tradurre il turpiloquio, l'umorismo, le parole connotate culturalmente e dal punto di vista sociolinguistico (varietà dialettali e regionali). Un caso particolare avviene quando si devono tradurre le battute del personaggio che nel film originale parla la lingua della versione target (per esempio, se in un film italiano che viene tradotto per il mercato russo c'è un personaggio russofono). In questo caso bisogna scegliere una varietà della lingua per riprodurre il senso globale dell'originale e per evitare una sterilità di registro.

Il doppiaggio si contrappone solitamente al sottotitolaggio dal punto di vista linguistico, estetico ed economico (Perego 2005: 26). A differenza della sottotitolazione il doppiaggio è una forma di traduzione molto costosa e viene effettuato soltanto se ci si aspetta un guadagno proporzionato alle spese di produzione. I vantaggi del doppiaggio sono più che evidenti. Prima di tutto il doppiaggio rende un film accessibile a un grande pubblico che comprende anche analfabeti, bambini e non vedenti. Il doppiaggio consente allo spettatore di concentrarsi sulla parte visiva – una possibilità che la sottotitolazione limita, dato che lo sguardo deve correre continuamente dalle didascalie alle immagini. Sempre all'attenzione è legato un altro vantaggio del doppiaggio: anche se distoglie lo sguardo dallo schermo, lo spettatore può seguire l'azione. Invece, senza leggere i sottotitoli, si rischia di perdere il senso della narrazione. Per di più, il doppiaggio permette agli attori di parlare simultaneamente, mentre i sottotitoli non riescono a trasmettere la sovrapposizione delle battute. Inoltre, grazie al doppiaggio è molto più facile trasferire le varietà sociolinguistiche: nella maggioranza dei casi basta cambiare l'accento o parlare con un'intonazione caratteristica. Invece la sottotitolazione non è in grado di veicolare tutti i gradi della varietà linguistica (Ivi: 27).

Tra i difetti del doppiaggio, oltre alla necessità dell'adattamento labiale, si possono elencare: la perdita del testo originale, la laboriosità e lentezza del lavoro, "l'autoctonia" (ovvero la presenza di una sola lingua a differenza della sottotitolazione che invece può favorire l'apprendimento di lingue straniere).

Molto spesso questa tecnica di traduzione audiovisiva viene criticata e chiamata perfino "un male", a causa della sua falsità e della sostituzione del messaggio originario del film. Comunque in Italia si è affermata la cultura del doppiaggio. Questo fenomeno è dovuto alla politica del proibizionismo attuata dal governo fascista, che vietava qualsiasi contatto con le lingue diverse dall'italiano, di conseguenza anche la sottotitolazione era vietata<sup>14</sup>.

Non si può dimenticare il ruolo che ha avuto il doppiaggio nella storia linguistica italiana. Prima ancora della missione divulgativa della televisione, è stato il cinema a diffondere lo standard della lingua nazionale. Dato che la quantità dei film doppiati visti dagli italiani è stata decisamente più grande di quelli di produzione italiana, il doppiaggio è diventato in una certa misura il luogo di formazione linguistica (Paolinelli, Di Fortunato 2012: 9-10). È nato perfino il termine *doppiaggese* per definire la lingua dei film doppiati che ha influenzato sia l'italiano parlato e scritto, dando vita, per esempio, ai calchi dall'inglese tipo "ci puoi scommettere" ("*da you bet!*") invece di "senza dubbio!", "naturalmente!"; "non c'è problema" ("no problem") invece di "va bene" (Rossi online).

### 1.3. LE PARTICOLARITÀ DELLA TRADUZIONE AUDIOVISIVA

Nella maggioranza dei casi, la compagnia-distributore fornisce al traduttore il film, registrato su un supporto, e la trascrizione dei dialoghi filmici (il copione). A questo punto si traduce prima questo testo che poi viene "sincronizzato" con le battute originarie (Skoromyskova 2010 online: 156). Il testo da tradurre include i dialoghi dei personaggi e i loro pensieri, le parole dell'autore, le onomatopее, le

---

<sup>14</sup> Vedi par. 2.3 di questo lavoro.

canzoni (che non sempre vengono tradotte) e le diverse scritte. A volte le trascrizioni non sono complete o esatte, perciò il traduttore è costretto a indovinare il senso dei dialoghi servendosi delle immagini o del contesto. Questo, ovviamente può influenzare negativamente la qualità della traduzione.

La traduzione audiovisiva rispetta molti criteri della traduzione letteraria, però la prima è molto meno vincolata della seconda e, quindi, può essere percepita dallo spettatore come interpretazione libera del testo originale. Infatti solitamente il traduttore interpreta il materiale di partenza sulla base delle trascrizioni ricevute, adempiendo alle regole di funzionamento delle battute cinematografiche. Tali regole, secondo Skoromyslova (Ibidem), includono: 1) la proporzionalità della traduzione all'originale, visto che la lunghezza della battuta dipende dall'articolazione da parte del personaggio sullo schermo; 2) il trasferimento dei realia, oppure la loro sostituzione agli analoghi più adeguati nella cultura della lingua bersaglio; 3) la trasposizione dell'umorismo, considerata la mentalità del paese target. Questo punto include anche la traduzione della fraseologia, slang etc; 4) la trasposizione dei nomi personali "parlanti"; 5) la traduzione delle interiezioni e onomatopee.

È ovvio che qualsiasi traduzione implica la trasformazione del testo di partenza, talvolta anche la sua riduzione. Un'amplificazione è quasi impossibile in questo caso perché il traduttore è limitato dal tempo di emissione di una battuta (Snetkova 2007 online). Nella traduzione audiovisiva il problema del trasferimento linguistico è ancora più grosso perché, come è stato scritto precedentemente, il dialoghista deve adattare le parole tradotte ai movimenti labiali dell'attore. A tale proposito vengono utilizzate le seguenti trasformazioni (Skoromyslova 2010 online: 154):

1) Omissioni: a) di una parola di poca importanza (di solito un epiteto); b) di un frammento di testo a causa di un cambiamento della struttura testuale; c) omissioni di parole importanti, dovute all'incomprensione del testo o di una sua parte; d) della parte significativa del testo a causa della velocità del parlato, maggiore o minore rispetto alla traduzione.

2) Aggiunte, che possono essere aggettivi, spiegazioni supplementari etc.

3) Errori: a) un errore insignificante nella traduzione di una parola; b) un errore semantico inammissibile nella traduzione di una parola chiave; c) un errore insignificante, causato dalla trasformazione insignificante della struttura linguistica; d) un errore semantico madornale avvenuto durante la trasformazione essenziale della struttura linguistica.

Nella traduzione audiovisiva non è assolutamente giustificata la tendenza di tradurre letteralmente, poiché nel film, a differenza del libro, non si possono spiegare a lungo i significati e gli aspetti di un fatto. La traduzione, quindi, non può essere ridotta alla trasposizione formale dei singoli elementi. Si tratta invece di creare un complesso prodotto comunicativo, composto da codici verbali, sonori e iconici (Denisova 2006: 155). Lavorando con un testo filmico il traduttore deve occuparsi sia del trasferimento della simmetria testuale (delle strutture semantiche e sintattiche), sia degli aspetti funzionali e pragmatici. Succede spesso che il traduttore cerchi di trasmettere a qualunque costo e il più fedelmente possibile i contenuti e il ritmo dell'originale, lasciando perdere le sfumature più importanti del senso. Dunque, con un approccio letterale, il testo, forse, sarà tradotto in modo preciso, ma questa precisione non serve a niente, se non sarà trasmesso il senso completo. Nel caso opposto, un testo smetterà di funzionare. Allora la tendenza di tradurre letteralmente può essere il segnale di una scarsa competenza del traduttore.

È importante notare che nei film il significato delle unità linguistiche si basa spesso sulle immagini e sui suoni di qualsiasi natura (Skoromyslova 2010 online: 154). Di regola la colonna sonora non va tradotta, comunque si fanno eccezioni per le canzoni nei cartoni animati e nei film musicali. Tuttavia, in alcuni casi si deve attirare l'attenzione dello spettatore sulle piccole sfumature di significato, per cui spetta al traduttore spiegare i contenuti generali della canzone o di alcuni suoi versi. Se il titolo di un film contiene parole facenti parte di brani musicali famosi utilizzati nel film, può essere difficile tradurre i realia (spesso sconosciuti o incomprensibili al traduttore). Inoltre, il titolo del film può essere composto da uno o più versi di una canzone, non inclusa in questo film. Tale situazione comporterà sicuramente maggiori difficoltà nel corso della traduzione.

Secondo Denisova, il problema più grosso nella traduzione audiovisiva consiste nel possibile grado di adattamento del testo originale alla cultura straniera, basata su valori e nozioni diversi. Proprio questo fattore sta alla base della perdita inevitabile nella percezione di un testo tradotto contenente argomenti “estranei” o incompatibili dal punto di vista culturale (2006: 155). Questa ragione potrebbe spiegare l’insuccesso economico di molti film tradotti sia in Russia che all’estero, oppure il fatto che solitamente attirano più spettatori quelle pellicole che si fondano sui problemi internazionali e che hanno come protagonisti attori famosi, poiché anche la personalità dell’attore svolge una funzione connotativa.

La traduzione “trasporta” l’opera da un ambiente storico-socio-culturale a un altro, cambiando così il destinatario del prodotto audiovisivo. Snetkova scrive che nella percezione di un fatto “straniero” da parte di uno spettatore si riscontrano spesso diverse imprecisioni (2007 online), poiché quello che dipende dal traduttore è soltanto la componente verbale del prodotto, mentre le componenti visiva e sonora, le quali contengono un grande numero di allusioni culturali e metafore chiare al destinatario originario, restano invariabili. L’unica cosa che il traduttore può fare in questo caso, è riportare dei piccoli commenti alla propria traduzione.

Lavorando su un film, il traduttore deve tener conto delle discrepanze fra le due mentalità e concezioni del mondo. Una traduzione adeguata è quella che è in grado di far vedere il colorito dell’altra cultura, evidenziato anche nei dialoghi, nelle intonazioni, nell’ironia, nei gesti. Il traduttore deve quindi fare attenzione non solo ai segni linguistici, ma anche a quelli extra-linguistici. Infatti, non è semplice trovare una parola corrispondente se la frase dell’originale è accompagnata da un gesto particolare (soprattutto quando si traduce un film italiano), anche perché le lingue dei gesti non sempre coincidono.

## CAPITOLO 2. IL DIALETTO E IL CINEMA ITALIANO: UN RAPPORTO COMPLESSO

Il repertorio linguistico dell'Italia è estremamente vario e eterogeneo: dalla lingua nazionale alle parlate dei piccoli paesi. Ovviamente, questa caratteristica non poteva non riflettersi nella storia del cinema italiano.

Per approfondire questo intricato rapporto inizieremo con un breve excursus sul profilo linguistico dell'Italia (par. 2.1) e, nello specifico, della Sicilia (par. 2.2), per passare poi all'impiego del dialetto nel cinema italiano dai suoi primordi a oggi (par. 2.3).

### 2.1. IL REPERTORIO LINGUISTICO ITALIANO

Storicamente l'Italia è caratterizzata da un grande numero di dialetti e di parlate regionali. Queste varietà, individuate in base alle differenze linguistiche connesse a variazioni geografiche, vengono definite 'diatopiche'<sup>15</sup> (Lo Zingarelli 2013: 668). Già Dante, analizzando i tratti caratterizzanti le lingue parlate sull'Appennino nel suo trattato *De vulgari eloquentia* (1303-1304), aveva composto «una prima classificazione dell'Italia dialettale» (Marcato 2002: 11), avvalendosi del criterio geografico.

Le origini del termine "dialetto" risalgono alla parola greca *diálektos* che indicava prima "colloquio, conversazione" e poi "lingua di un determinato popolo". In latino il termine è passato nella forma *dialectos* (o *dialectus*) che significava «parlata locale assunta a importanza letteraria» (Marcato 2002: 13). La concezione odierna della nozione "dialetto" si è stabilita all'inizio del VIII secolo. Nel 1724 Salvini scriveva: «I vostri natii dialetti vi costituiscono cittadini delle sole vostre città; il dialetto toscano appreso da voi, ricevuto, abbracciato, vi fa cittadini d'Italia»

---

<sup>15</sup> «Dal Greco *diá* 'attraverso' e *tópos* 'luogo'» (Marazzini 1994: 130).

(cit. in Cortelazzo 1969: 13). Questa citazione accosta il termine “dialetto” alla situazione geopolitica italiana settecentesca, confermando una chiara opposizione tra lingue locali e italiano comune.

Nonostante l’italiano, basato sul fiorentino scritto, venisse imposto come lingua letteraria e lingua della scuola, in realtà era parlato da un numero esiguo di persone fino alla seconda metà del Novecento (Marcato 2002: 15). Perfino gli scrittori più illustri di quei tempi avevano un atteggiamento molto critico verso l’italiano normativo: U. Foscolo e C. Gozzi lo consideravano lingua morta, Manzoni credeva che gli scrittori italiani dovessero elaborare una lingua vivace e “vera” e G. Leopardi sottolineava la povertà e la secchezza dell’italiano (De Mauro 1963: 31).

L’Unità d’Italia (1861) e il trasferimento della capitale a Roma (1871) hanno accelerato la diffusione dell’italiano e il suo consolidamento anche come lingua parlata attraverso l’urbanizzazione, l’unificazione dell’apparato burocratico, dell’esercito, dei mezzi di comunicazione e della scuola (De Mauro 1963: 51). I “nuovi” italiani abbandonavano la campagna e dunque il dialetto per trasferirsi nelle grandi città e usare l’italiano. Per questo spesso venivano derisi dai loro parenti e dalle comunità: da qui sono nate le espressioni «parla come mamma t’ha fatto» o «parla come mangi», quindi come hai imparato da bambino (Marcato 2002: 17-18). Nonostante ciò la gran parte dei cittadini italiani aveva una scarsa padronanza dell’italiano e, non sapendolo utilizzare correttamente, lo ibridava con dialettismi. Parecchi italiani preferivano addirittura parlare interamente in dialetto, pur conoscendo le norme dell’italiano letterario. Ad esempio, il primo re d’Italia, Vittorio Emanuele II, usava il dialetto persino nelle riunioni ufficiali (Marcato 2002: 16).

Marazzini scrive che non esistono «statistiche ufficiali o censimenti che ci indichino in maniera certa quanti fossero coloro che erano in grado di lasciar da parte il dialetto e conservare la lingua» (1994: 393). Ebbene secondo i calcoli di De Mauro su 25 milioni di italiani soltanto 600 mila parlavano l’italiano, mentre il 98%

della popolazione considerava l'italiano una lingua altrui. Dei 600 mila, 400 mila abitavano in Toscana e 70 mila a Roma (cit. in Kasatkin 1976: 161)<sup>16</sup>.

In genere, il sud d'Italia e i piccoli centri sono più conservativi nei confronti del dialetto che il nord e le metropoli. Tuttavia, dalle parole di Marcato, nel Veneto e a Bologna il dialetto è ancora molto vitale (2002: 18). La convivenza della lingua nazionale – l'italiano – e dei dialetti sul territorio del Bel paese ha portato alla formazione di un sistema linguistico particolare<sup>17</sup>:

*Italiano (come si scrive)*

*Italiano regionale*

*Dialetto regionale*

*Dialetto locale*

Dallo schema risulta chiaro che oltre all'italiano e al dialetto in linguistica si distingue anche il cosiddetto italiano regionale. Una spiegazione estremamente chiara di questo fenomeno l'ha proposta De Mauro: adottando la lingua comune i dialettografi «vi hanno inserito elementi lessicali del loro dialetto d'origine e l'hanno piegata alle consuetudini fonologiche e sintattiche dialettali» (1963: 142). Visto che le differenze regionali si riscontrano soprattutto a livello fonetico, si può indovinare quasi sempre da dove proviene il parlante. A parte la pronuncia, le varietà regionali si avvicinano all'italiano dell'uso medio e si utilizzano piuttosto nelle situazioni informali (Mengaldo 1994: 96-97).

Marcato indica che «i principali italiani regionali sono quello settentrionale, quello centrale [...] romano, meridionale, meridionale estremo e sardo (2004: 95-96). Kasatkin distingue anche la varietà regionale toscana, quella umbro-marchigiana e quella siciliana (1976: 172).

A sua volta il termine “dialetto” in genere ha oggi due significati: 1) sistema linguistico autonomo che ha una storia e delle caratteristiche strutturali diverse dalla

---

<sup>16</sup> Sulle particolarità dei calcoli di De Mauro e sui calcoli più moderni di Castellani rimandiamo a Marazzini (1994: 394-395).

<sup>17</sup> Lo schema si riferisce a quello proposto da Migliorini (1990: 109).



lingua nazionale; 2) «una varietà parlata della lingua nazionale, cioè una varietà dello stesso sistema» (Dardano 1996: 171).

In Italia il dialetto viene inteso nella prima definizione, però è erroneo pensare che fra l'italiano e i dialetto (in generale) ci sia una barriera, anzi entrambi derivano dal latino e, come afferma la linguista M. L. Altieri Biagi non presentano «differenze ontologiche e qualitative, ma storiche e quantitative» (Della Monica 1981: 74). In origine anche l'italiano non è altro che un dialetto, ossia «il toscano di tipo fiorentino della tradizione scritta trecentesca che a partire dal Cinquecento viene scelto come modello per la lingua chiamata solitamente, a quel tempo, lingua volgare e in seguito lingua italiana» (Marcato 2002: 21).

Fra l'italiano e il dialetto esiste un rapporto “mobile”. Nel parlato degli italiani possono avvenire addirittura la commutazione di codice (code-switching) – il passaggio dall'italiano al dialetto e viceversa all'interno di una enunciazione – oppure l'alternanza di codice (code-mixing), ovvero la scelta di una varietà a seconda della situazione. Le ricerche condotte negli anni Cinquanta dallo studioso svizzero R. Rüegg hanno rivelato che 1/3 della popolazione italiana combinava nel parlato quotidiano la lingua comune e il dialetto nello stesso discorso o perfino nella stessa frase e 4/5 utilizzavano perlopiù il dialetto (Čerdanceva 1982: 26).

Un'altra nozione presente nello schema fornito precedentemente è “dialetto locale”. Se il dialetto regionale è tipico più o meno per tutta la regione in cui si utilizza, il dialetto locale è una sottovarietà, legata appunto ai piccoli centri, campagne, aree periferiche (Marcato 2002: 130-131).

I dialetti italiani si diversificano molto fra di loro e hanno propria letteratura, grammatica, vocabolari. Le prime proposte scientifiche della loro delimitazione<sup>18</sup> sono apparse nel XIX secolo. La gran parte delle classificazioni è basata sul principio “genealogico”, cioè viene valutata la distanza dei vari dialetti dal latino. Per quanto impossibile sia fornire una classificazione precisa, perché non esistono iconfini fissi, Marazzini distingue tre aree dialettali diverse: la Settentrionale, la

---

<sup>18</sup> Dopo Dante, che nel sopraccennato trattato *De vulgari eloquentia* «aveva ordinate i volgari con criterio geografico tenendo come riferimento l'Appennino» (Marcato 2002: 171).

Centrale e la Meridionale, che sono separate al centro-nord dalla linea La Spezia-Rimini e al centro-sud dalla linea Roma-Ancona (1994: 465).

La classificazione di G.B. Pellegrini (1975: 55-87) riconosce cinque sistemi principali: dialetti settentrionali, friulano, toscano, dialetti centromeridionali, sardo. All'interno della classificazione sono possibili ulteriori suddivisioni. Il sistema centromeridionale, che ci interessa di più, considerato l'argomento dell'elaborato, si suddivide in tre aree principali:

- area mediana: Marche, Umbria centromeridionali, Lazio centrale
- area meridionale
- area estrema (Salento, Calabria centromeridionale, Sicilia)

## 2.2. IL DIALETTO SICILIANO

Secondo la classificazione di Pellegrini riportata nel paragrafo precedente, il siciliano appartiene all'area dialettale estrema facente parte del sistema centromeridionale. D'Ovidio e Meyer-Lübke all'interno dei dialetti siciliani identificano il palermitano, il catanese, il dialetto dell'Etna, il dialetto di Bronte, il siracusano, il dialetto di Noto, Colonie di gallo-italici (cit. in Marazzini 1994: 468). Inoltre si contano da 47 a 130<sup>19</sup> subdialetti (o dialetti locali) delle province siciliane, che si differenziano per particolarità di pronuncia e di forme lessicali e grammaticali dal siciliano generalizzato (Ruffino 1989: 160-161). Tuttavia questi distacchi non sono così fondamentali da dover considerare separatamente i singoli sottodialetti.

La complicatissima storia dell'isola condiziona la presenza di numerosi vocaboli di origine straniera nell'idioma siciliano (Devoto, Giacomelli 1972: 149). Il sistema linguistico locale subì l'influsso dei greci, romani, arabi, normanni con

---

<sup>19</sup> È impossibile fornire un numero esatto per l'impossibilità di classificare con precisione i sottodialetti siciliani (Ruffino 1989: 160-161)

l'apporto dei francesismi, l'immigrazione lombarda<sup>20</sup> e quella albanese (Bigalke 1997: 3-4).

Fino alla seconda metà del XVII secolo l'ortografia siciliana «fu modellata sulla normanna e provenzale, e sulla catalana» (Avolio 1882: 1). Gli isolani scrivevano ostinatamente in dialetto, poiché in toscano mancavano i segni necessari per rendere alcuni suoni del siciliano. Tutte le leggi e documenti ufficiali venivano scritti in questo idioma. Ai tempi di Carlo V (XVI secolo) finalmente cominciò ad affermarsi anche il toscano, ma il problema della rappresentazione dei suoni mancanti restava ancora irrisolto. Questo suscitò trascrizioni diversi: per esempio, per trascrivere “*sciatu*” (fiato) dove [sc] è una fricativa come in italiano “scemo”, ma più debole, si utilizzavano talora *sc*, *x* e *c* (Ivi: 3).

La realtà linguistica siciliana è delimitata assai significativamente anche in senso geografico, rispetto al resto d'Italia. Infatti l'italiano regionale in Sicilia non è soltanto un leggero distacco dalla norma letteraria, «ma è anche un dichiarato segno di rifiuto di un italiano omogenizzato» (Radtke 1987: 63), cioè una varietà che mantiene un forte livello di tracce dialettali. Soprattutto il sistema fonetico-fonologico<sup>21</sup> si contrappone marcatamente a quello standard.

La pronuncia siciliana presuppone, secondo Tropea (1976: 20-21):

- la sonorizzazione della sibilante dopo nasale: “se[nz]o” (senso), “pe[nz]sare” (pensare);
- la sonorizzazione di *z* all'inizio della parola: [dzio] (zio), [dzukka] (zucca);
- la non-differenziazione fra *o* ed *e* aperta e chiusa;
- la sonorizzazione delle plosive *p*, *t* dopo nasale: “ro[mb]o” (rompo), pen[nd]ola;
- la pronuncia forte di *b*-, *d*-, *g*-, *-g*-: “bbuono”, “bbello”, “ggiusto”; “reggina”
- la pronuncia di *s* sorda intervocalica: “[kasa]” (casa);
- la sonorizzazione del nesso -*lz*-: “[al'dzare]” (alzare);
- l'assordimento della palatale nel nesso -*ng*-: “manciarì” (mangiare);

---

<sup>20</sup> Si tratta dell'immigrazione dei coloni Galloitalici dalla zona ligure-piemontese in Sicilia. I Galloitalici, chiamati generalmente con il nome “lombardi” si stabilirono sull'isola nel periodo normanno, fondando le seguenti colonie: Piazza Armerina, Novara di Sicilia, Nicosia, Sperlinga ed altre (Pagano 2013/2014: 12).

<sup>21</sup> Per approfondire cfr. Tropea (1976), Bigalke (1997). I tratti grammaticali del siciliano saranno esposti nel paragrafo 3.3.4 del presente lavoro.

- la tendenza a sciogliere i dittonghi in “piatto”, “pioggia”.

Tuttavia Radtke nota che gli stessi tratti caratterizzano tutto il Mezzogiorno come opposizione alla “toscanità” e evidenzia soltanto due particolarità riservate ai parlanti siciliani (Radtke 1987: 63):

« - la mancanza di rafforzamento sintattico dopo “da”, “chi”, “o” (“da Firenze”, “chi-lo-dice”, “io o lui”)

- la pronuncia cacuminale dei nessi *tr-*, *-ttr-*, *-dr-*, *-ddr-* e *str-* (strada ecc.)».

### 2.3. L'IMPIEGO DEL DIALETTO NEL CINEMA ITALIANO: DAGLI ESORDI A OGGI

Nel 1992 il linguista S. Raffaelli nota che in Italia «non esistono studi sistematici e d'ampio respiro almeno cronologico» sull'utilizzo del dialetto nel cinema (1992: 45). Proprio a Raffaelli dobbiamo le prime ricerche storiografiche in questo ambito. Il linguista divide la storia dell'impiego del dialetto in tre tappe: 1) l'epoca del dialetto orale, ossia «l'integrazione dialettale dal vivo» (Raffaelli 1992: 60) a cavallo dei secoli XIX e XX; 2) l'epoca del dialetto scritto, ovvero il dialetto nei titoli dei film, nelle didascalie dialogiche, sulle insegne dei negozi, nei cartelloni stradali etc., dai primi anni del XX secolo al 1929; 3) l'epoca del dialetto riprodotto, cioè realizzato oralmente, registrato e emesso con musiche e rumori contemporaneamente al video, dal 1929 ad oggi

Le ricerche di Raffaelli sono state ampliate dal linguista F. Rossi. Prendendo come fundamenta la periodizzazione del suo predecessore, Rossi aggiunge molti esempi interessanti e protrae gli studi fino al cinema contemporaneo. Nel presente paragrafo offriamo quindi un breve profilo storico del rapporto dialetto – cinema italiano, basandoci sui lavori di questi due studiosi.

Il dialetto e le parlate regionali fanno parte del cinema italiano sin dai suoi primordi. A spiegare questo contribuiscono le particolarità geo- e sociolinguistiche dell'Italia. Rossi scrive che i produttori del primo cinema italiano si sono imbattuti

subito in numerose difficoltà di tipo semiotico e linguistico, cercando di capire quale era «il parlato più appropriato alla finzione filmica, in grado cioè di conciliare due opposte tendenze: da un lato la piena comprensibilità del pubblico più vasto possibile [...] dall'altro il realismo richiesto vuoi dalle trame vuoi dalle caratteristiche del mezzo stesso, così vicino alla riproduzione fedele del mondo» (Rossi 2007: 21). Con l'avvento del cinema sonoro l'urgenza di decidere se includere o meno nel testo filmico la grande varietà dei dialetti italiani, che nel caso avrebbero impedito la comprensione da parte dell'intero pubblico nazionale, è diventata impellente. Comunque per la sua natura, il cinema è «lo specchio della realtà» (Ivi: 643) e, anche se la sua mimesi non può risultare assolutamente completa (perché la lingua del film è in ogni caso una lingua finta, riportata nella sceneggiatura scritta, poi sincronizzata, trattata con missaggio e montaggio), resta pur vero che i film trasmettono le caratteristiche della società.

Prima ancora della nascita del cinema sonoro e pure del sottotitolaggio c'era la tendenza di commentare i film dal vivo cosa che, indubbiamente, favoriva la penetrazione delle forme dialettali. Il pioniere in questo campo fu L. Fregoli che nel periodo dal 1898 al 1903 “doppiava” i personaggi dei suoi film «cantando e interloquendo, nascosto dietro lo schermo» (Raffaelli 1992: 62). Ma questo non è stato l'unico tentativo di “dare voce” agli attori. Ad esempio, nel 1907 il film muto di A. Roatto *Biasio el luganegher* fu commentato durante la sua proiezione a Venezia da filodrammatici in dialetto veneziano (Ivi: 63). I dialettalismi impiegati in queste situazioni passarono al cinema dai teatri popolari, caffè-concerto e varietà, molto di moda in quei tempi nelle grandi città italiane. Anche nel periodo del secondo dopoguerra era molto diffusa la pratica di integrazione filmica orale, dato che la percentuale degli analfabeti restava ancora molto alta<sup>22</sup>.

Il dialetto dei primi film italiani entrava soprattutto nel linguaggio delle “cinecommedie” che spesso uscivano in due versioni: locale e nazionale, come nel caso di *San Giovanni decollato* (1917) di T. Ruggeri italianizzato fuori Sicilia (Rossi 2007: 26). Le commedie basate su cliché erano un genere tipico di Napoli,

---

<sup>22</sup> Questa situazione è riflessa, per esempio, nei film *Nuovo cinema paradiso* (1988) e *Baaria* (2009) di G. Tornatore.

ma anche fuori dalla città partenopea si producevano pellicole fortemente influenzate dal dialetto: ad esempio, il film di L. Maggi e R.L. Borghetto *Maciste Alpino* (1916) prodotto a Torino.

Nel 1914 il Ministero dell'Interno italiano promulgò il primo decreto sulla censura che diceva: «I titoli, i sottotitoli e le scritte, tanto sulla pellicola quanto sugli esemplari della domanda, debbono essere in corretta lingua italiana. Possono tuttavia essere espressi in lingua straniera, purché riprodotti fedelmente e correttamente anche in lingua italiana (Raffaelli, 1992: 170). Nonostante questa disposizione, l'arrivo nel cinema di nuovi sceneggiatori influenzò fortemente il linguaggio filmico, diventato più sciolto rispetto alla norma, spesso con macchie dialettali.

Con l'avvento del sonoro nacque un altro problema: gli attori non sapevano come recitare per sembrare naturali e cercavano un equilibrio fra il pathos del teatro, la mimica esagerata del cinema muto e le espressioni colloquiali della vita quotidiana. Già nel primo film sonoro italiano *La canzone dell'amore* (1930) di G. Righelli l'attrice bolognese I. Pola pronunzia i suoni fricativi e parla con un'intonazione dialettale all'emiliana. Anche nelle battute dell'altra attrice O. Capri si sentono molti inserti dialettali (Rossi 2007: 28-29).

Anche i film americani doppiati per il mercato italiano presentavano dei tratti dialettali. All'inizio degli anni Trenta era molto più economico assumere per il doppiaggio gli immigrati italiani viventi a Los Angeles e New York. Molto spesso questi dialoghisti provenivano dalle zone italiane più povere, come Napoli e la Sicilia, e non sapevano parlare la lingua letteraria italiana. Questo fu il caso del film *Riders of the Purple Sage* di H. MacFadden (1931), uscito in Italia con il titolo *L'amazzone mascherata*: gli attori utilizzavano un miscuglio di dialetto romano e napoletano, quasi del tutto incomprensibile a un italiano medio. Di conseguenza il 5 ottobre 1933 è stata approvato il decreto che proibiva la distribuzione in Italia dei lungometraggi doppiati all'estero (Rossi online).

Dal 1929 al 1934, cioè all'inizio del regime fascista, la più grande compagnia cinematografica italiana *Cines*, situata a Roma, produsse pellicole su tematiche popolari utilizzando il dialetto. Si credeva che questo favorisse la diffusione

dell'ideologia nelle grandi masse. Non di rado la biografia degli attori veniva messa in parallelo con le vicende dei personaggi: così il fiorentino di nascita cresciuto a Venezia, G. Gianetti, parla nel *Figaro e la sua gran giornata* (1931) il veneziano.

Tuttavia, tutte queste apparizioni del dialetto rimangono per lo più occasionali. Il pioniere dell'impiego consapevole del dialetto fu il regista A. Blasetti. Nel suo primo film *Nerone* (1930) l'attore E. Petrolini ricorre talvolta al romanesco, invece in *Palio* (1932) il toscano fiorentinizzato «assume a protagonista» (Raffaelli 1992: 89). *La tavola dei poveri* (1932) presenta dei regionalismi fonetici e morfologici napoletani, normalizzati per il mercato nazionale: «*Signo', vi so' caduti dui soldi*». Tuttavia, il vero trionfo del dialetto è *1860* di Blasetti, uscito nel 1933, in cui per la prima volta l'italiano convive con il siciliano, il piemontese, il ligure, il latino, il romanesco, il lombardo, nonché con le lingue straniere quali il tedesco e il francese. Raffaelli definisce questo film «prototipo di noti viaggi nell'Italia dialettale»<sup>23</sup> (Ibidem). Su questo concorda Rossi, che considera il dialetto il fulcro e il vero protagonista di questo capolavoro (2007: 65).

La fioritura del dialetto ebbe però termine nel 1934, quando il fascismo cambiò la sua politica verso un dichiarato antidialettismo, anzi ad una dialettofobia, il cui esponente più forte fu il direttore generale per la cinematografia L. Freddi<sup>24</sup> (Raffaelli 1994: 276-277). Infatti l'intento di uniformare tutti gli aspetti della società italiana, anche quello linguistico, riguardò anche il parlato filmico che dovette adottare un italiano scolastico creato artificialmente ad hoc. Malgrado questi impacci, secondo lo sceneggiatore e critico cinematografico allora attivo G. Aristarco, sarebbe erroneo affermare che nelle opere di quei tempi il dialetto fosse del tutto assente, perché il 90% della produzione filmica di allora lo conteneva in varia misura (Aristarco 1985: 24).

Dopo il 1938 l'arrivo nel cinema di attori comici (Totò, Macario, A. Fabrizi) e di scrittori-sceneggiatori umoristici contribuì ad alleggerire la lingua. Alcuni film di questo periodo avevano pure delle glosse. Ad esempio, l'opera di M. Mattoli *Ore*

---

<sup>23</sup> Si tratta soprattutto dei film neorealisti.

<sup>24</sup> Raffaelli rimanda qui a Freddi L. "Dei dialetti" in *Il popolo d'Italia*, 14 agosto 1929, p. 3, dove si condannano le varietà dialettali e viene consigliata «l'unità di pronunzia».

9: *Lezione di chimica* (1941): «Un bel mari, un bel marito»; «mi fog a nàgota, non ho fatto niente» (Rossi 2007: 67).

Dal 1945 iniziò la nuova era del dialetto con la pellicola inaugurale del neorealismo *Roma, città aperta* di R. Rossellini, la cui parlata centrale era il romanesco. I film neorealisti riflettevano sullo schermo, con l'esattezza dei documentari, la vita reale del popolo oppresso dalla guerra e, poiché l'unica «lingua dei poveri»<sup>25</sup> fu il dialetto, esso diventò mezzo fondamentale per veicolare resistenza, ribellione e speranza dei cittadini (Raffaelli 1994: 278-289). Nel rosselliniano *Paisà* (1946), ambientato in Sicilia, a Napoli, a Roma, a Firenze, sull'Appennino tosco-emiliano e nel Delta del Po, troviamo le realtà linguistiche di tutte queste zone presentate in modo estremamente autentico. Per la prima volta nella storia cinematografica d'Italia il dialetto assunse in tutta una corrente «una posizione non più subalterna ma di parità assoluta, che nei casi di *Paisà* e di *Sciusià*<sup>26</sup> risulta affermata con evidenza già dal titolo» (Raffaelli 1992: 107).

Dopo i neorealisti, negli anni Cinquanta le varietà regionali fiorirono nella commediola di costume (o commedia all'italiana), che si basava sul folklore e stereotipi nazionali. L'esempio è *Pane, amore e fantasia* di L. Comencini: «Che te mangi? Pane, marescià» (*Ivi*: 120), ma anche *Divorzio all'italiana* di P. Germi e *Il sorpasso* di D. Risi. Si instaurarono anche dei cliché espressivi, vivi anche oggi: «il sessuomane e il poliziotto hanno l'accento siciliano, l'ingenuo quello bergamasco, veneto o ciociaro, il cocciuto il sardo, l'arrivista [...] il milanese, la domestica il veneto o l'abruzzese, l'imbroglione il napoletano, la prostituta il bolognese» (Rossi 2007: 47). Il romanesco, che non è una varietà molto diversa dalla norma, è più o meno il sistema linguistico centrale di questo filone, visto che Roma era il centro del Paese.

Negli anni Ottanta la televisione adottò l'italiano dell'uso medio per informare, divertire e istruire gli spettatori. Quindi soltanto i dialetti urbani più comprensibili potevano andare in onda. Tuttavia ci furono delle eccezioni: *L'Albero degli zoccoli* (1978) di E. Olmi in bergamasco arcaico, *Immacolata e Concetta*

---

<sup>25</sup> Cfr. la didascalia iniziale del film *La terra trema* di L. Visconti, 1948.

<sup>26</sup> I film di V. De Sica.



(1979) di C. Piscicelli in dialetto campano, *Vermisàt* (1974) di M. Brenta in lombardo ed altri. Inoltre i nuovi attori e registi comici come R. Benigni, M. Troisi, F. Nuti, C. Verdone, rivitalizzarono il linguaggio cinematografico, scherzando sulla caratterizzazione dialettale (Rossi 2007: 116).

Anche adesso i dialetti si usano perlopiù per scopi mimetici o satirici. Il primo filone è rappresentato, ad esempio, dal film di M. Garrone *Gomorra* nell'italiano regionale di Napoli, in alcuni momenti quasi incomprensibile senza sottotitoli. L'utilizzo satirico o umoristico del dialetto raggiunge il suo apice nei film di L. Miniero *Benvenuti al Sud* (2008) e *Benvenuti al Nord* (2012) nei quali tutta la trama si basa sulla contrapposizione tra la settentrionalità e la meridionalità.

## CAPITOLO 3. IL TRASFERIMENTO LINGUISTICO E CULTURALE DEL DIALETTO NEL FILM *BAARÌA* DI G. TORNATORE

Il terzo capitolo esaminerà come viene tradotto il dialetto nel film *Baarìa* (2009) di Giuseppe Tornatore. Prima di tutto sarà esposta la metodologia applicata durante lo studio del materiale (par. 3.1). In secondo luogo descriveremo la complicata fisionomia linguistica dell'opera (par. 3.2) che condiziona le eventuali difficoltà della traduzione. Questa operazione ci servirà da base per analizzare le scelte traduttive per la trasposizione del dialetto siciliano fatte nelle edizioni italiana e russa di *Baarìa* (par.3.2).

### 3.1. LA METODOLOGIA DELLA RICERCA

Chi scrive il presente elaborato aveva visto il film *Baarìa* di G. Tornatore per la prima volta in russo<sup>27</sup> e non aveva capito il senso vero di molte scene. Passati alcuni anni l'ha riguardato in versione italiana e ha scoperto la bellezza di questa opera contenuta non solo nella scenografia, ma anche nel “linguaggio” del film, pur non essendo l'italiano la lingua originale di *Baarìa*. Da qui è nato l'interesse di confrontare i diversi *Baarìa*: l'originale siciliano, la versione italiana doppiata dagli stessi attori e la traduzione russa.

L'attualità di tale scelta è stata approvata già nelle prime fasi della ricerca. Raccogliendo l'informazione sul film ci siamo imbattuti in diversi forum che discutevano quest'opera e, nello specifico, la sua particolarità linguistica. Ecco alcune citazioni al riguardo scritte dai siciliani: «Trovo che la versione in dialetto sia molto interessante rispetto a quella tradotta in italiano che immagino perda

---

<sup>27</sup> Il film sottotitolato in russo è stato proiettato per la prima volta a Mosca al festival del cinema italiano *Da Venezia a San Pietroburgo*, in febbraio 2010 è uscita la versione doppiata e distribuita dalla compagnia CP Classic.

anche quel pathos della musicalità della lingua siciliana»<sup>28</sup>; «In questo film il doppiaggio italiano secondo me rischia di far perdere gran parte del fascino, io l'ho visto sottotitolato e devo dire che la traduzione impoveriva miserabilmente soprattutto dei modi di dire dialettali intraducibili»<sup>29</sup>; «La grande forza del film, di cui gli spettatori italiani saranno privati per ragioni di mercato, è che la folla di attori che lo popolano parla in dialetto baarioto [...] In italiano il film sarà più comprensibile, ma meno commovente e ipnotizzante, perché i suoni di quella lingua quasi selvaggia aderiscono completamente alle persone e ne esaltano le storie»<sup>30</sup>. In effetti, molti isolani credono che nel doppiaggio italiano il film sarebbe privo di questa sua autenticità insita nel dialetto.

In Russia il film è uscito prima in versione sottotitolata, poi è stato doppiato. Prendiamo in esame soltanto il doppiaggio poiché riteniamo che sia erroneo confrontare in questa sede i vari tipi di traduzione audiovisiva, già così diversi nella loro natura come abbiamo dimostrato precedentemente (par. 1.2.1 e 1.2.2). In genere, *Baaria* non ha avuto molto successo nel mercato cinematografico russo.

Dal momento che l'originale è quasi del tutto incomprensibile per quelli che non sanno il siciliano, per la ricerca è stato utilizzato il libro *Baaria* (2009)<sup>31</sup> di G. Tornatore edito quasi contemporaneamente con la pellicola, che contiene la trascrizione fedele di tutte le battute cinematografiche. Tornatore confessa nella sua prefazione che letteralmente soffriva «per conservare l'originario dialogo, così come lo» aveva «concepito durante la scrittura del film, e assicurare, nello stesso tempo, una facile lettura anche a chi il dialetto siciliano non lo conosce» (2009: 15). Dunque, nella versione cartacea le parole più incomprensibili vengono tradotte in italiano in nota a piè di pagina. Tuttavia, queste traduzioni non sempre coincidono con i dialoghi nella versione italiana doppiata. A tal punto nel corso di lavoro si è dovuto confrontare continuamente quello che c'è scritto con quello che si sente sullo schermo.

---

<sup>28</sup> La citazione è presa dal Forum Libri. URL: <http://www.forumlibri.com/forum/piccola-cineteca/7163-tornatore-giuseppe-baaria.html>

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> La citazione è presa dalla discussione del film *Baaria* sul sito *Virgilio*. URL: <http://film.virgilio.it/film/99871/baar%C3%ACa.html>

<sup>31</sup> Non è l'unica volta che Tornatore pubblica una sceneggiatura del suo film: sono state pubblicate anche *Nuovo Cinema Paradiso* (1990), *La migliore offerta* (2013), *La corrispondenza* (2016).

In primo luogo abbiamo segnalato tutte le battute o le frasi/parole singole dentro una battuta in cui il dialetto della versione originaria viene lasciato intatto nel doppiaggio italiano. Queste occorrenze sono state messe in una tabella che contiene le due varianti della stessa battuta: quella siciliana e quella tradotta. Dopodiché abbiamo rintracciato e messo nella terza colonna della tabella le stesse battute in russo trascritte da noi. Alla fine si è ottenuta la seguente tavola di concordanza in cui le cifre indicano il tempo di esecuzione della battuta nella versione originaria<sup>32</sup> e le parole in maiuscolo corrispondono a chi pronuncia la battuta:

**Tab. 1**

<b>SICILIANO</b>	<b>ITALIANO</b>	<b>RUSSO</b>
3.18 MAESTRA: Unn’i mittisti libru e quaderni? Parra!	Dove li hai messi il libro e i quaderni? Parla!	УЧИТЕЛЬНИЦА: Куда ты дел книжки и тетрадки?

Lavorando con il corpus, abbiamo stabilito quali varietà della lingua si riscontrano nel film e costituiscono quindi la sua fisionomia linguistica, per proseguire con l’analisi degli esempi raccolti.

Prima di tutto abbiamo studiato come viene reso il titolo del film, costituito da un toponimo dialettale, nelle traduzioni italiana e russa. In un secondo luogo ci siamo focalizzati su come il repertorio linguistico dell’originale venga “trasportato” nelle traduzioni.

Successivamente abbiamo delineato quali caratteristiche fonetico-fonologiche del dialetto siciliano vengono “trasferite” nel doppiaggio italiano e abbiamo stabilito se l’edizione russa di *Baarìa* riflette in un qualche modo le diversità della pronuncia caratteristica dell’originale. Dopodiché abbiamo delineato i momenti in cui la grammatica dialettale viene mantenuta nella versione italiana o riflessa con strumenti diversi nel doppiaggio russo.

Infine, la parte più grande e più importante dell’analisi si è concentrata sulle trasposizioni del lessico dialettale. A quel punto gli esempi del corpus linguistico sono stati raggruppati in cinque categorie a seconda dell’informazione che

---

<sup>32</sup> Nella versione russa del film alcune scene sono state tagliate, perciò i tempi di esecuzione non coincidono.

trasmettono: 1) i nomi propri, 2) il turpiloquio, 3) le interiezioni, 4) i realia 5) i modi di dire.

Occorre precisare che le varie tappe di questa analisi non sono isolate fra di loro e una parola/battuta può contenere più aspetti che possono essere studiati. Bisogna sottolineare inoltre che non sempre viene eseguito un confronto triplo, cioè in alcuni casi una terza variante è irrilevante per la ricerca perciò viene omessa. Per esempio, questo succede quando descriviamo le caratteristiche fonetico-fonologiche della pronuncia dialettale lasciate nel doppiaggio italiano.

### 3.2. LA FISIONOMIA LINGUISTICA DEL FILM *BAARIA* DI G. TORNATORE

*Baaria* è stato presentato il 22 settembre 2009 alla 66<sup>a</sup> Mostra Internazionale d'arte cinematografica di Venezia come film inaugurale del festival. La trama racconta la storia italiana, e nello specifico siciliana, dagli anni Trenta agli anni Ottanta, attraverso le vicende private del bagherese Peppino Torrenuova e tre generazioni della sua famiglia. Peppino, all'inizio della pellicola un bambino che deve abbandonare la scuola e lavorare per guadagnarsi il pane, entra da adolescente nelle file del Partito Comunista; da adulto sposa Mannina – una compaesana – e trasforma la passione per il comunismo in una professione, diventando consigliere comunale del partito.

Tra gli eventi storici più significativi a cui il film fa riferimento ci sono le efferatezze del regime fascista degli anni Trenta, la partecipazione dell'Italia alla Seconda guerra mondiale, lo sbarco degli americani in Sicilia (10 luglio 1943), la nascita della Repubblica Italiana (1946), la strage di Portella della Ginestra<sup>33</sup> (1947), le elezioni politiche del 1972<sup>34</sup>. I personaggi illustri “trasportati” sullo schermo sono, ad esempio, l'attore A. Sordi, il regista A. Lattuada, il pittore

---

<sup>33</sup> La prima strage dell'Italia repubblicana.

<sup>34</sup> Le elezioni anticipate per il rinnovo della Camera dei deputati e per il Senato della Repubblica, sciolte per dal Presidente della Repubblica prima della scadenza di legislatura.

R. Guttuso e il grande poeta dialettale siciliano I. Buttita. Tuttavia il vero protagonista dell'opera è la gente comune siciliana, o meglio bagherese, con la sua cultura, la sua vita quotidiana e la sua lingua. Tornatore descrive *Baaria* così: «E' un film sull'appartenenza a una comunità. Più la comunità è piccola, più è forte questa identità. L'unità di luogo, Bagheria, che ho amato chiamare in dialetto, serve proprio a rafforzare il progetto iniziale dell'opera: il tema dell'appartenenza» (Ferrara 2009 online).

Bagheria – questo è il suo nome in italiano – è il luogo di nascita di Tornatore, un comune della città metropolitana di Palermo, e vediamo e sentiamo tutte le vicende del film attraverso gli occhi e le orecchie del regista, anche se alcuni eventi riflessi nella trama sono avvenuti quando il maestro non era ancora nato o era troppo piccolo<sup>35</sup>. Tornatore sottolinea a tale proposito che il film non è autobiografico ma personale (Siani 2008 online). Dunque la memoria, i ricordi, i rapporti fra il passato e il presente sono il fulcro della narrazione e il dialetto assume il ruolo di filo conduttore.

Il film è stato prodotto originariamente in siciliano e così è stato proiettato in Sicilia e in alcune sale cinema nelle grandi città italiane (con sottotitoli in italiano), mentre nel resto dell'Italia è stato distribuito doppiato in italiano. Tornatore spiega la preferenza per il doppiaggio rispetto al sottotitolaggio per il mercato nazionale cinematografico con il desiderio di rivolgersi a tutta la popolazione italiana che «in generale odia i sottotitoli nei film» (Pezzotta 2009 online).

Il cast di *Baaria* è ricco di personaggi famosi (A. Molina, L. Sastri, M. Bellucci, M. Placido, S. Ficarra, V. Picone e altri), ma i ruoli più importanti sono stati affidati ai due attori debuttanti: F. Scianna (Peppino) e M. Madè (Mannina). Entrambi sono siciliani, ma soltanto Scianna è bagherese, perciò parlando dei problemi riscontrati nel corso della produzione dell'opera, Madè, nata nella provincia di Catania, evidenzia innanzitutto la necessità di parlare in dialetto bagherese (Di Bartolo 2009 online).

---

<sup>35</sup> G. Tornatore è nato nel 1956.

Come si è affermato precedentemente (par. 2.2) le differenze fra i dialetti siciliani non sono così rilevanti da doverli considerare come sistemi distinti; comunque «i catanesi tendono a lasciare la frase aperta» – nota Tornatore in un'intervista sul film – mentre i bagheresi la chiudono e, «rispetto al palermitano» i dittonghi in bagherese sono meno strascicati (Pezzotta 2009 online), e inoltre esistono delle differenze lessicologiche. Detto questo, si può parlare di un unico dialetto siciliano, però i cittadini di Bagheria tendono a chiamare il proprio idioma “bagherese” o addirittura “baariòto”.

Il regista di Baarìa giustifica la preferenza per il dialetto così: «Non mi veniva in altro modo» (Cosi 2009 online). Sembra che in questa verosimiglianza assoluta Tornatore continui le idee dei neorealisti che utilizzavano le varietà diatopiche come uno dei mezzi fondamentali per veicolare la storia italiana attraverso il cinema (cfr.par. 2.3). Ad esempio, *La Terra trema* di Visconti (1948), un film veristico in assoluto, è stato realizzato interamente in siciliano.

*Baarìa*, quindi, è un'opera che rappresenta al massimo la sicilianità (sia in generale che fra gli altri film tornatoriani<sup>36</sup>). La sicilianità è capita in questo senso come insieme dei tratti caratterizzanti l'isola e gli isolani, fra cui soprattutto il dialetto.

Nel resto d'Italia *Baarìa* è uscito doppiato in italiano, ma non si tratta qui di un italiano standard. I dialoghi in italiano dell'uso medio sono fortemente sicilianizzati, “sporcati” di dialetto che è stato lasciato in parte nella pronuncia e nel lessico con una funzione macchietistica e di colore.

Nel prossimo paragrafo cercheremo di capire in primo luogo in quale misura il doppiaggio italianizzato di *Baarìa* riesce a trasmettere il dialetto e il suo ruolo fondamentale nella versione di partenza in bagherese. In secondo luogo esamineremo come questo aspetto della sicilianità viene veicolato in russo.

---

<sup>36</sup> Non è l'unico film di Tornatore ambientato in Sicilia. Cfr. *Nuovo Cinema Paradiso* (1998), *Malena* (2000).

### 3.3. LA TRADUZIONE DELLA SICILIANITÀ NEL FILM *BAARIÀ* DI G. TORNATORE

Come abbiamo segnalato nel paragrafo precedente nella nostra analisi ci siamo focalizzati sulla trasposizione della sicilianità. Durante la visione preliminare di *Baarià* abbiamo valutato la consistenza delle caratteristiche particolari che compongono questa nozione all'interno dell'opera e abbiamo delineato gli eventuali nuclei problematici che sarebbero potuti diventare oggetto di studio. Le visioni successive finalizzate a confrontare i doppiaggi delle tre versioni prese in esame hanno approfondito queste problematiche e ci hanno permesso di costruire un corpus linguistico contenente degli esempi in siciliano stretto, italiano regionale e russo.

Di seguito forniremo dei casi che ci sembrano i più rappresentativi e rilevanti per lo studio traduttologico del trasferimento audiovisivo del dialetto. Queste occorrenze saranno presentate a seconda del tipo di informazione che contengono. Va specificato che il presente elaborato non prescinde dalla natura polisemiotica<sup>37</sup> del cinema perciò lo studio del parlato filmico e della sua traduzione non può trascurare il legame della componente verbale con quella visiva.

#### 3.3.1. *La traduzione del titolo del film*

Malaguti scrive: «Il meccanismo della ricodificazione filmica inizia con il titolo del film che, inteso come sequenza di segni che circolano nel mondo della pubblicità e della promozione antecedente l'uscita della pellicola sugli schermi, costituisce un luogo del tutto privilegiato nella catena discorsiva del film stesso» (2001: 76). La traduzione del titolo rappresenta quindi un momento estremamente importante.

---

<sup>37</sup> Vedi par. 1.1.1. del capitolo 1 nel presente elaborato.



Ecco i titoli delle tre versioni prese in esame:

**Tab.2**

Baaria	Baaria	Баáрия
--------	--------	--------

Tornatore non è il primo regista italiano a mettere il dialetto nel titolo di un'opera cinematografica. Basta ricordare i capolavori neorealistici di V. De Sica e R. Rossellini, rispettivamente *Sciuscià* (1946) e *Paisà* (1946), che anche in Russia hanno gli stessi titoli trascritti secondo le norme dell'ortografia locale: «Шушá» e «Пайзá». Tuttavia *Paisà* viene chiamato a volte, ma meno spesso, con la traduzione russa della stessa parola dialettale, cioè «Земляк». Ovviamente tali denominazioni non sono chiare per niente al pubblico russofono e richiedono delle spiegazioni<sup>38</sup>. Anche il titolo tornatoriano è stato salvato nella versione russa, ma a differenza delle opere neorealistiche, ha cambiato l'accento che sia nell'originale sia nella versione italianizzata suona “Baaria” con la *i* accentuata anche nella scrittura.

Per un cittadino italiano non siciliano il titolo *Baaria* non risulta opaco, visto che il luogo che ha regalato il suo nome a questo film si chiama ufficialmente Bagheria. Eppure la citazione del regista che abbiamo già riferito sopra («Bagheria, che ho amato chiamare in dialetto» (Ferrara 2009: online), par.3.2) esplicita in modo chiaro l'importanza di questo dialettismo nel titolo. Trattandosi di un'opera in cui il dialetto serve da “pietra angolare”, lasciare il titolo originale è stata una scelta fondamentale di Tornatore. La presenza dei nomi propri conferisce al testo cinematografico una connotazione locale molto forte e inoltre questo dialettismo geografico condiziona già dall'inizio le particolarità linguistiche del film.

Per quanto riguarda l'etimologia del nome *Baaria*, esistono alcune spiegazioni. La prima rimanda alla parola fenicia *Bayharia*: «zona che discende verso il mare»<sup>39</sup>, la seconda all'espressione araba *Bab-el-gherid*, ovvero «porta del vento»<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> Cfr., per esempio, la scheda del film *Sciuscià* sul sito [dic.academic.ru](http://dic.academic.ru). URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1684434>

<sup>39</sup> Cfr. il sito *Discover Sicilia*. URL: <http://www.discover sicilia.it/turismo-in-sicilia/turismo-a-palermo/bagheria/>

<sup>40</sup> Ibidem.

Gorškova nota che il titolo filmico porta in sé dei tratti estremamente importanti caratterizzanti l'intera stilistica dell'opera, cioè esso ha una forte funzione comunicativa (2011: 28). Oltre a ciò, il titolo svolge la funzione nominativa, quella identificativa, quella concettualizzante e quella attrattiva (Ibidem). Considerata una certa autonomia del titolo filmico rispetto all'opera cui si riferisce, dal punto di vista traduttologico il titolo può essere studiato come unità di traduzione (Ivi: 32).

I toponimi vengono utilizzati abbastanza spesso per denominare un'opera cinematografica: ad esempio in *Paris, je t'aime* (2005) e *New-York, I love you* (2009). Parigi e New-York giocano qui il ruolo di simboli che creano una certa atmosfera stereotipata prima ancora della visione delle pellicole. Tuttavia questo approccio non può funzionare sul mercato russo nel caso di *Baaria*. Già il toponimo Bagheria è sconosciuto per un russo medio, se per di più consideriamo il nome dialettale della città, questo risulta del tutto incomprensibile e non comunica nessuna informazione.

La linguistica russa considera i toponimi fra i realia<sup>41</sup> onomastici (Masl'akov 2011 online: 22-25). Come mezzo migliore per "trasportare" il toponimo dall'originale alla traduzione S. Vlahov e S. Florin indicano la trascrizione che consiste appunto nel trasferimento meccanico di una nozione con i mezzi grafici della lingua di arrivo, ma che si avvale delle norme fonetico-fonologiche della lingua di partenza (1980: 87). A tale punto la trascrizione diventa qui uno dei veicoli per ricreare il colore nazionale dell'originale.

In questo senso il titolo russo *Ба́рия* è il risultato della trascrizione del realia onomastico siciliano *Baaria*. Nonostante questo titolo abbia un accento messo anche nella scrittura, il doppiaggio russo lo perde e la prima cosa che sentiamo all'inizio del film è una voce di sottofondo che pronuncia «Ба́рия» con l'accento sulla seconda *a*. A proposito della domesticazione dei nomi propri Alekseeva scrive che nella maggioranza dei casi l'accento nella parola tradotta si mette sulla sillaba più comune per l'udito russo (2012: 233) che spesso porta a delle differenze con

---

<sup>41</sup> I realia sono generalmente oggetti, nozioni o fenomeni che denotano cose tipiche di una cultura e non hanno corrispondenze esatte nelle altre lingue (Vlahov, Florin 1980).

l'accento dell'originale. Basta ricordare i realia italiani in *-ia* già stabilizzati nei dizionari russi in forma scorretta: *пиццерия* (pizzeria), *трамтория* (trattoria). Anche i toponimi italiani cambiano spesso il loro accento: *Бергамо* (Bergamo), *Ломбардия* (Lombardia), *Павия* (Pavia). Secondo noi proprio sulla falsariga degli ultimi due toponimi *Baarìa* con l'accento sulla *i* è diventato *Baària* nella traduzione russa. Questa trasformazione crea delle confusioni, di conseguenza il titolo tornatoriano fa pensare talvolta alla regione tedesca (*Länd*) di Baviera (*Бавария* in russo), talvolta al capoluogo pugliese Bari (*Бару*).

Crediamo che tale scelta traduttiva non sia molto giustificata, anche se la pronuncia *Ба́рия* sembra più russificata. Come toponimo che riflette l'idea fondamentale di Tornatore – cioè realizzare un film in dialetto – *Baarìa* dovrebbe essere lasciata in russo nella stessa forma, magari con il segno diacritico sulla *ì*, così com'è nella versione originaria e in quella italianizzata. Questa strategia traduttiva rappresenterebbe un caso di straniamento (*foreignisation*) del realia, ovvero un procedimento che mantiene l'espressione dialettale nella traduzione russa invece di addomesticarla (*domestication*)<sup>42</sup>, mantenendo un alto grado di esotismo, essendo il toponimo *Baarìa* in ogni caso sconosciuto da un parlante russofono.

### 3.3.2. La trasposizione del repertorio linguistico

L'analisi approfondita di *Baarìa* ha mostrato che il repertorio linguistico del film è realmente molto vario. Oltre al dialetto siciliano che è l'idioma centrale della versione originale, nei dialoghi si riscontrano l'italiano regionale, l'italiano standard e l'inglese degli alleati americani sbarcati in Sicilia. L'obiettivo di questo paragrafo è studiare come i doppiaggi italiano e russo di *Baarìa* rendono la diversità linguistica dell'originale.

Nel doppiaggio distribuito al di fuori delle sale siciliane il dialetto si trasforma in italiano regionale e confluisce nel resto delle battute che già nella versione

---

<sup>42</sup> Sulle strategie di straniamento (*foreignisation*) e addomesticamento (*domestication*) rimandiamo a Ulrych (2000: 127- 144).

originaria sono in lingua. Tuttavia non è possibile affermare che il dialetto venga neutralizzato completamente, poiché esso è compensato soprattutto dalla fonetica e dagli inserti lessicologici dialettali:

**Tab. 3**

17.27 PEPPINO: S'era io 'nta quattru muzzicùni mancu 'i muddicchi lassava!	Se ero io in quattro bocconi <i>mancu 'i muddicchi</i> lasciavo.	ПЕППИНО: Я бы на твоём месте все съел за четыре укуса, и ни крошки бы не осталось!
--	--	--

L'esempio riportato sopra dimostra che il doppiaggio italianizzato mantiene l'avverbio dialettale *mancu*, utilizzato in siciliano al posto di *neanche*, *nemmeno* (Mortillaro 1838: 574), e la parola *muddicchi* invece di *briciole* (Pasqualino 1789: 210), nonché viene lasciata la forma dell'articolo plurale siciliano *'i*.

Tuttavia la graduale neutralizzazione del dialetto nel doppiaggio italiano livella talvolta alcuni momenti importanti per la narrazione. Ad esempio, nella scena seguente:

**Tab.4**

3.06 MAESTRA: Peppino Torrenuova, tu perché non canti?	Peppino Torrenuova, tu perché non canti?	УЧИТЕЛЬНИЦА: Пеппино Торренуова, а ты почему не поешь?
3.10 Chi ti cariù 'a lingua?	Ti è caduta la lingua?	Ты что язык проглотил?
3.18 Unn'i mittisti libru e quaderni? Parra!	Dove li hai messi il libro e I quaderni? Parla!	Куда ты дел книжки и тетрадки?
3.24 Unn'è 'u libru? Rispunni sovversivo!	Dov'è il libro? Rispondimi sovversivo!	Где книжки? Отвечай, диверсант!
3.31 Cu ttià staju parrànnu! Chi fini fici 'u libru?	Con te sto parlando! Che fine ha fatto il libro?	Я с тобой говорю! Где учебник?
3.34 PEPPINO: Se l'ha mangiato la crapa!	Se l'ha mangiato <i>la crapa!</i>	ПЕППИНО: Коза сожрала!
3.36 MAESTRA: Parra taliàno!	Parli italiano!	УЧИТЕЛЬНИЦА: Отвечай по-итальянски!
3.38 PEPPINO: Se l'ha mangiato la	Se l'ha mangiato la crapa!	ПЕППИНО: Его съела коза!

crapa!		
3.40 MAESTRA: ‘A crapa? Tu pigghi pi fissa a mmìa?	‘ <i>A crapa?</i> Tu prendi per fessa me?	УЧИТЕЛЬНИЦА: Коза? Ты что издеваешься?
3.46 Zitti vuàvutri! Accuminciamu. Singolare e plurale. Lo scolaro.	Zitti <i>vuàvutri!</i>  <i>Accuminciamu.</i> Singolare e plurale. Lo scolaro.	Тихо!  Итак. Единственное и множественное число. Учебник.

Questo dialogo nella versione italianizzata elimina quasi completamente la comicità dell’originale: la maestra che parla prevalentemente in dialetto sgrida («Parra taliàno!») Peppino perché lui le risponde in siciliano. Nel doppiaggio italiano la maestra parla quasi esclusivamente in italiano regionale, con una pronuncia siciliana e utilizzando dialettismi lessicali soltanto tre volte: «‘A crapa?» (*la crapa*), «vuàvutri!» (*voi altri*), «accuminciamu» (*cominciamo*). Il più significativo risulta essere il terzo caso, poiché dimostra quanto sia improprio l’italiano per la maestra stessa che ricorre qui al *code-switching*<sup>43</sup>, alternando il suo idioma nativo – il siciliano – e la lingua impostata dallo Stato – l’italiano.

La traduzione russa perde interamente le particolarità appena descritte, trasmettendo soltanto la colloquialità del dialetto nella risposta di Peppino con il verbo russo volgare *сожрать* («Se l’ha mangiato la crapa!» – «Коза сожрала!»).

In genere, nel doppiaggio russo non si distinguono le varietà sociolinguistiche presenti nelle altre due versioni a parte alcune “macchie” veicolate attraverso espressioni tipiche della lingua parlata:

**Tab. 5**

4.53 LETTORE: Chi scocca ri camurria.	Chi scocca ri camurria.	ЧТЕЦ: <i>Достали!</i>
18.41 TURIDDU: Ci ‘a fa! Ci ‘a fa, ‘u picciriddu! Ràtici u tiempu!	Ci ‘a fa! Ci ‘a fa, ‘u picciriddu! Ràtici u tiempu!	ТУРИДДУ: <i>Помаленьку-помаленьку!</i> У него всё получится
33.36 FOTOGRAFO: Fermo. E chi è tutta sta	Fermo. E chi è tutta sta	ФОТОГРАФ: Что еще за ухмылка, не

<sup>43</sup> Vedi par. 2.1 del capitolo 2.

risata? Riri cchiù picca...	risata? Riri cchiù picca...	надо <i>пом до ушей!</i>
-----------------------------	-----------------------------	--------------------------

Turover commenta a riguardo che i dialettismi vengono solitamente tradotti con gli elementi linguistici della lingua di arrivo ritenuti stilisticamente adeguati (1966 online: 94). Traducendo un testo scritto in dialetto bisogna sempre tener conto che i sistemi dialettali di lingue diverse non sono compatibili e agiscono secondo le proprie regole (Alekseeva 2012: 195). Dunque, per trasportare una realtà dialettale occorre avvalersi di un criterio funzionale. Infatti uno dei ruoli dei dialetti è trasmettere una certa familiarità o perfino un provincialismo che possono essere tradotti con una deviazione della norma letteraria la quale ha la stessa funzione del dialettismo originale nella lingua target (Ivi: 169). Questo approccio compensativo non vale però quando il dialetto è l'idioma fondamentale della narrazione, quindi quando l'autore cerca di autorizzare la varietà diatopica in qualità della lingua scritta. Secondo Komissarov in un tale caso il dialetto non svolge una funzione identificativa per il destinatario della traduzione e quindi dovrebbe essere tradotto come qualsiasi altro testo della lingua nazionale (1990: 2016).

In *Baaria* abbiamo una situazione ambigua. Se prendiamo in considerazione la versione siciliana del film in cui il dialetto è l'idioma centrale, la traduzione dovrebbe percepire il dialetto come se fosse l'italiano dell'uso medio, e quindi tradurlo con russo standard senza ricorrere ai volgarismi forti. Ciononostante, già nel film originario lo stretto dialetto bagherese convive con l'italiano regionale e quello quasi letterario posti nella narrazione appositamente per caratterizzare alcuni personaggi colti o ambienti in cui i parlanti dialettofoni privilegiano l'idioma nazionale per diverse ragioni. Ad esempio, i funzionari più importanti del partito comunista, fra cui il "compagno" Corteccia «colto e distinto» come specifica la sceneggiatura, parlano esclusivamente in un italiano privo degli evidenti tratti regionali:

**Tab.6**

1.09.06 CORTECCIA: Bene. Vedo che hai al	Bene. Vedo che hai al	Хорошо. Как вижу,
---	-----------------------	-------------------

tuo attivo incarichi significativi, anche nel sindacato. Ma io voglio essere schietto e sincero, compagno Torrenuova, tu non hai scritto neanche un libro!	tuo attivo incarichi significativi, anche nel sindacato. Ma io voglio essere schietto e sincero, compagno Torrenuova, tu non hai scritto neanche un libro!	ты занимал важные должности. Работал в профсоюзе. Но должен сказать честно, товарищ Торренуова, ты не написал ни одной книги!
--	--	---

Ma anche i protagonisti – Mannina e Peppino – che durante tutto il film tendono a utilizzare il siciliano stretto scelgono l’italiano letterario per scrivere le loro lettere, essendo il dialetto un idioma parlato:

**Tab.7**

41.36 VOCE PEPPINO: Io ti penso sempre, non vedo l’ora di rincontrarti e di stare assieme. Pure ho deciso di venire a parlare con i tuoi genitori.	Io ti penso sempre, non vedo l’ora di rincontrarti e di stare assieme. Pure ho deciso di venire a parlare con i tuoi genitori.	ГОЛОС ПЕППИНО: Я всё время думаю о тебе. Надеюсь вскоре вернуться и быть с тобой, и я решил поговорить с твоими родителями.
44.17 VOCE MANNINA: Tu dici che guadagni. Ma i miei parenti hanno preso informazioni da persone assai fiduciose che dicono che se uno senza arte né parte...	Tu dici che guadagni. Ma i miei parenti hanno preso informazioni da persone assai fiduciose che dicono che se uno senza arte né parte...	ГОЛОС МАННИНЫ: Ты пишешь, что хорошо зарабатываешь, но моя родня навела справки, и свои люди сказали, что ты никчемный человек.

Il doppiaggio russo non riflette questo fenomeno di alternanza del codice linguistico, anche quando è in grado di farlo. Per esempio, mentre la frase pronunciata dal lettore delle didascalie cinematografiche, andato su tutte le furie durante una proiezione filmica perché gli spettatori si comportano male, viene lasciata anche nella versione italianizzata in dialetto, in russo risulta essere molto artificiosa e patetica, a causa della parola *фарт* che traduce il dialettismo siciliano *vastasàta* («azione da maleducati», Bonfiglio 2015):

**Tab. 8**

4.50 LETTORE: Ora basta cu sta vastasàta!... Cu' fu?	Ora basta cu sta vastasàta!... Cu' fu?	ЧТЕЦ: Прекратите этот фарс! Кто это сделал?
--	--	---

Invece, sarebbe stata più adeguata una corrispondenza russa colloquiale, del tipo «Прекратите эту вакханалию!».

Un'altra lingua presente sia nell'originale sia nel doppiaggio è l'inglese, lasciato così com'è, senza sottotitoli, che serve per rendere la confusione del momento in cui gli alleati americani, sbarcati in Sicilia, pranzano nella casa di Mannina:

**Tab. 9**

30.41 MANNINA: Ah, 'a <i>cipùdda</i> ! Mamà, vòli 'a cipùdda! 30.44 SOLDATO AMERICANO: Yes! Yes! <i>Cipùdda</i> !	Ah, la cipolla! Mamà, vòli 'a cipùdda!  Yes! Yes! Cipùdda!	Аа, луковица! Мама, он за луком пришёл!  Да-да, луковица!
--	--	---

È significativo l'utilizzo del dialettismo *cipùdda* da parte del soldato americano, poiché dimostra come gli alleati, che non sanno l'italiano, riproducono le parole dialettali sentite dai cittadini di Bagheria. Il dialettismo *cipùdda* non varia molto dal vocabolo letterario italiano *cipolla*, e perciò viene mantenuto nel doppiaggio offerto al di fuori delle sale siciliane. Invece l'edizione russa di *Baaria* perde il multilinguismo che, sarebbe potuto essere trasmesso in due modi: attraverso la pronuncia all'americana – una tecnica utilizzata spesso dai comici in Russia e conosciuta dai spettatori russofoni, oppure attraverso i sottotitoli in russo che traducono il parlato non doppiato dei soldati.



### 3.3.3. La traduzione delle variazioni fonetiche

Nel quadro del cinema sonoro il livello fonetico-fonologico della lingua ottiene una maggiore importanza, poiché il parlato è la componente filmica cui si presta molta attenzione durante la visione di un'opera. Dal momento che la nostra ricerca si concentra sul doppiaggio e non riguarda i sottotitoli non ci soffermiamo sulle particolarità ortografiche (i segni diacritici, la trascrizione e la traslitterazione) che implica l'utilizzo del dialetto, ma la pronuncia dei personaggi. Vinogradov nota che la percezione sonora del parlato straniero crea un certo stereotipo fonetico di una lingua nella coscienza dei recipienti (2001: 167) o degli spettatori nel nostro caso. Quindi, per esempio, quando in un film russo capita un personaggio francese ancora prima di sentirlo parlare aspettiamo la *r* moscia nelle sue battute.

Le ricerche sulla trasposizione del sistema fonetico-fonologico nei testi letterari appaiono limitate e si assiste a una scarsità di studi dedicati a questo aspetto nella prospettiva cinematografica. Tuttavia Turover considera il trasferimento della pronuncia uno dei punti più problematici nella traduzione del dialetto (1966: 96).

Per quanto riguarda *Baarìa*, abbiamo segnalato molte volte che il dialetto stretto siciliano è l'idioma chiave del film, ed in quanto tale si traduce come italiano standard. Infatti molti studiosi sono convinti nell'impossibilità della trasportazione delle particolarità fonetico-fonologiche dalla lingua di partenza in quella di arrivo (Reutner 2011: 130). Quindi tradurre il siciliano attraverso, per esempio, una varietà regionale del russo sarebbe assolutamente erroneo. Questo approccio è funzionale, invece, quando si vuole salvare l'effetto comico che il dialetto crea nella versione originale, e, di conseguenza, si trova o si costruisce un idioma paragonabile in qualche misura a quello dell'originale. Lo dimostra il caso della commedia francese *Bienvenue chez les Ch'tis* (Dany Boon, 2008), i cui traduttori per veicolare l'opposizione tra il francese nazionale e la lingua piccarda hanno dovuto elaborare una lingua artificiale – *franzuržik* – che, sulla falsariga del *suržik*<sup>44</sup> combina il lessico russo con la sintassi, la fonetica e la morfologia ucraine (Fedorova 2015 online: 56). La stessa metodologia è stata adoperata per tradurre in russo il *remake*

---

<sup>44</sup> Un dialetto composto dal misto del russo e dell'ucraino.

italiano di questo film, ovvero *Benvenuti al Sud* (Luca Miniero, 2010): nel doppiaggio russo i personaggi meridionali troncano le parole e utilizzano volgarismi («Сейча погoдь, бeльe пoмeня») contrastando con il parlato normativo dei personaggi settentrionali .

In *Baarìa* non è necessario ricreare una comicità del dialetto, poiché esso ha qui una funzione diversa: rispecchia la realtà linguistica di Bagheria come uno dei simboli della sicilianità. Le diversità dell'accento mancano assolutamente nel doppiaggio russo, di conseguenza il film perde questa sua caratteristica fondamentale. Tuttavia, basandoci sulle ricerche di Gak (1966), Vinogradov (2001) e Fedorov (2002), siamo convinti che si tratti di una scelta traduttologica dettata dall'impossibilità di “trasportare” le specificità fonetiche del dialetto nella versione doppiata. Per di più, uno spettatore russo medio non conosce il repertorio linguistico dell'Italia, perciò non sarebbe in grado di cogliere le variazioni di accento.

A questo punto l'unico modo per trasmettere il ruolo del dialetto risulta essere la compensazione. Questa tecnica traduttologica, secondo Vinogradov (2001: 85), permette di ricostruire l'informazione “persa”, contenuta nei dialettismi fonetici e importante per il “ritratto” sociale del personaggio, attraverso altri livelli linguistici. Appare qui rilevante il riferimento ai concetti di equivalenza e adeguatezza pragmatica della traduzione. L'equivalenza si raggiunge quando la decodifica dell'originale è perfettamente fedele sul piano funzionale (la traduzione totale). Invece l'adeguatezza parte dal presupposto che la traduzione (audiovisiva nel nostro caso) richieda sacrifici e che nel processo traduttivo il traduttore sia costretto a consentire certe perdite per veicolare il senso generale dell'opera. Quindi, nel doppiaggio russo di *Baarìa*, l'assenza del caratteristico accento siciliano viene compensata a livello lessicale da espressioni colloquiali:

**Tab.10**

1.07 1 <sup>o</sup> GIOCATORE: Veni ccà!	Veni ccà!	ПЕРВЫЙ ИГРОК: <b>Поди сюда!</b>
1.08 Si bbieni prima c'asciuca 'a sputazza ...	Se torni prima che asciuga 'a sputazza ...	<b>Обернёшься</b> пока ПЛЕВОК НЕ ВЫСОХ ...
16.45 PEPPINO: Ahi... Ooh, chi bbuoi?	Ahi... Ooh, chi bbuoi?	ПЕППИНО: <b>Чего тебе?</b>

Nel doppiaggio di *Baarìa* uscito in Italia al di fuori delle sale siciliane si assiste ad un alto grado di italianizzazione dei dialoghi. Questa caratteristica si ascrive nella tecnica di stilizzazione della traduzione che viene talvolta criticata per essere imitativa ed avere qualcosa di falso. Tuttavia questo discorso non vale per la realtà italiana in cui, come abbiamo mostrato precedentemente, l'idioma nazionale convive con un grande numero di varietà nazionali. Dunque, il pubblico italiano non dovrebbe percepire il mantenimento dei tratti dialettali nel doppiaggio italiano come qualcosa di imitativo.

In *Baarìa*, anzi, la varietà regionale ha un forte significato connotativo capace di creare associazioni ben precise nella mente degli spettatori. In genere, il doppiaggio tende a neutralizzare le differenze regionali (Paolinelli, Di Fortunato 2012: 9-23). Tuttavia Reutner osserva che «con la rinuncia alla resa del dialetto, informazioni essenziali vanno senza dubbio perse» (2011: 128). Nell'opera di Tornatore la provenienza geografica dei personaggi va analizzata come un elemento fondamentale su cui si basa tutto il concetto artistico del film. Dunque, il doppiaggio italiano lascia i tratti caratteristici della pronuncia siciliana anche quando il lessico è tradotto. Nella tabella che segue vediamo alcuni degli esempi più rilevanti della pronuncia dialettale<sup>45</sup> (a sinistra), riscontrati nei dialoghi seguiti dalle spiegazioni (a destra):

**Tab. 11**

<i>Firtru</i> <sup>46</sup> (filtro <sup>47</sup> ), <i>quattru</i> (quattro), <i>tri</i> (tre), vostra, pietra, strada	pronuncia cacuminale (retroflexa) dei nessi <i>tr-</i> , <i>-ttr-</i> , <i>-dr-</i> , <i>-ddr-</i> e <i>str-</i> (molto vicino alla pronuncia inglese di <i>r</i> )
<i>Bbello</i> , <i>bbùonu</i> (bello), <i>sùbbitu</i> (subito), <i>ddici</i> (dice)	pronuncia forte di <i>b-</i> , <i>d-</i> , <i>g-</i> , <i>-g-</i> :
<i>bbùoi</i> (vuoi)	<i>b</i> all'inizio di parola corrisponde a <i>v</i>
<i>Rùocci</i> (rocce), <i>cùosa</i> (cosa), <i>curri</i> (corri)	se la <i>o</i> è accentata diventa <i>u</i> oppure <i>uo</i>
Comunista, onesto, prestate, sta, stesso, stupido	<i>s</i> davanti a consonante sorda si pronuncia a metà strada tra <i>s</i> e <i>sci</i> , quindi quasi [comuniscita] etc.
<i>Filtru</i> (filtro), <i>mancu</i> (manco),	Alla fine di parola <i>o</i> si pronuncia

<sup>45</sup> Vedi par. 2.2 del presente lavoro.

<sup>46</sup> Le parole in dialetto sono evidenziate.

<sup>47</sup> Qui e dopo la traduzione in parentesi è nostra.

<i>Pippìnu</i> (Peppino), <i>viaggiu</i> (viaggio)	come <i>u</i> con una lieve apertura
<i>gguerra</i> (guerra)	<i>g</i> raddoppia all'inizio di parola

In genere, i personaggi più importanti parlano in italiano regionale con una fonetica siciliana assai forte, mentre la folla utilizza il dialetto. L'importanza della pronuncia dialettale per il senso artistico dell'opera è mostrata anche dalla struttura circolare dei dialoghi. La trama inizia e finisce nella stessa scena e la prima e l'ultima battuta del film sono in siciliano stretto:

**Tab.12**

0.34 VOCI BAMBINI: Minchia ch'è sùora! Talè! Talè!	Minchia ch'è sùora! Talè! Talè!
2.24.58 PIETRO: Chista si ch'è sùora! Talè! Talè!	Chista si ch'è sùora! Talè! Talè!

### 3.3.4. La traduzione della grammatica dialettale

Nel corso della ricerca abbiamo individuato alcune caratteristiche grammaticali del siciliano che vengono mantenute nel doppiaggio italiano. Per quanto riguarda la morfologia, sono soprattutto le forme dialettali<sup>48</sup> degli articoli singolari più comprensibili al pubblico nazionale, ovvero più vicini alle forme italiane: *u* (maschile determinativo), *'a* (femminile determinativo), *'na* (femminile indeterminativo):

**Tab.13**

1.08 1° GIOCATORE: Si bbieni prima c'asciuca <i>'a</i> sputazza	Se torni prima che asciuga <i>'a</i> sputazza
18.34 AFFARISTA: [...] ti scippu <i>'a</i> testa! Mancìa!	[...] ti scippu <i>'a</i> testa! Mancìa!

<sup>48</sup> Il paradigma completo degli articoli siciliani appare così strutturato: *u*, *lu*, *d*, *dd*, (maschile determinativo singolare); *'a*, *la* (femminile determinativo singolare); *ddi*, *'i*, *li* (maschile determinativo plurale); *li*, *i* (femminile determinativo plurale); *n*, *un*, *um* (maschile indeterminativo singolare); *na*, *una* (femminile indeterminativo singolare). Il siciliano non possiede la forma plurale dell'articolo indeterminativo (Bigalke 1997: 48).

37.24 PESCIVENDOLO: Tutta <b>'na</b> cùosa su'!	Tutta <b>'na</b> cosa sono!
12.06 CLIENTI: Servi prima <b>'u</b> zu Carru.	Servi prima <b>'u</b> zu Carru.
2.02.33 PEPPINO: <b>'U</b> nannò Ciccu [...]	<b>'U</b> nannò Ciccu [...]

Intatte sono rimaste alcune preposizioni:

**Tab. 14**

CARRU MINÀ: Un chilu <b>ri</b> bollitu.	Un chilu <b>ri</b> bollitu.
IGNAZIO: Vivu a' saluti <b>ri</b> Renatu Guttusu!	Vivu a' saluti <b>ri</b> Renatu Guttusu!
AFFARISTA: Fammi una mafàjda cu ottu pamielli!	Fammi una mafàjda <b>cu</b> ottu pamielli!

Il doppiaggio italiano mantiene alcune strutture morfologiche del verbo siciliano<sup>49</sup>, e sono perlopiù le forme della prima persona plurale: *amunì* (andiamo), *avvicinàmunni* (avviciniamoci), *vincièmu* (vinciamo). Queste occorrenze dialettali con la desinenza *-mu* sono vicine alla forma normativa che finisce in *-iamo*, e perciò risultano chiare ad un medio spettatore italiano. Basile scrive a proposito di *amunì* nel suo *Dizionario sentimentale della parlata siciliana* che la traduzione di questa parola gli «sembra superflua» (2009: 16), per questo essa non dovrebbe causare problemi di comprensione. Inoltre si riscontrano delle forme tronche (*vo' – vuoi*) che diventano chiare dal contesto. Lo stesso si può dire del verbo *murìu*, molto vicino alla forma letteraria *morì*. Osserviamo gli esempi:

**Tab.15**

18.10 NINO: <b>Amunì</b> , za Ciccina	<b>Amunì</b> , za Ciccina
43.15 COMPAGNI: Compagni, <b>avvicinàmunni</b> ca <b>cuninciàmu!</b>	Compagni, <b>avvicinàmunni</b> ca cuninciàmu! <b>Amunì</b> .

<sup>49</sup> Per approfondire la morfologia verbale in siciliano rimandiamo a Bigalke (1997: 55-57).

<i>Amunì.</i>	
58.10 NINO: Tantu, ‘un <i>vincièmu</i> mai...	Tantu, ‘un <i>vincièmu</i> mai...
30.12 NINO: [...] E mi <i>vo’</i> ammazzari tu!	[...] E mi vo’ ammazzare tu!
46.16 VOCE UOMO: Petru Lanza <i>murìu!</i>	Petru Lanza <i>murìu!</i>

La particella negativa *non* diventa nel siciliano ‘*un*:

**Tab. 16**

20.03 LUIGI: Minchia ‘ <i>un</i> la sapi.	Minchia ‘ <i>un</i> la sapevo.
58.10 NINO: Tantu, ‘ <i>un</i> <i>vincièmu</i> mai...	Tantu, ‘ <i>un</i> <i>vincièmu</i> mai...

Bigalke nota a riguardo che talvolta la dentale finale *-n* «si assimila alla natura del fonema labiale seguente e diventa la labiale nasale *-m*» (1997: 77).

Il doppiaggio italiano trasporta dalla versione originaria anche alcuni pronomi dialettali: quelli dimostrativi *chista* (questa), *chisti* (questi):

**Tab. 17**

1.20.37 PEPPINO: Talè ch’è bella <i>chista</i> [...]	Talè che bella <i>chista</i> [...]
30.42 SARINA: <i>Chisti?</i>	<i>Chisti?</i>

e il pronome interrogativo *chi* invece di *che/che cosa*:

**Tab.18**

1.05.05 ANGELA: <i>Chi</i> ddici?	<i>Chi</i> ddici?
31.44 MANNINA: Ma <i>chi</i> è?	Ma <i>chi</i> è?
SARINA: Miii un paracarùti!	È un paracadute!

Per quanto riguarda la sintassi, nei dialoghi si osserva il capovolgimento dell'ordine delle parole nella frase. Infatti il dialetto siciliano presuppone l'ordine diverso da quello tradizionale SVO. Solitamente un ordine dipende dalle ragioni prosodiche e si focalizza sull'elemento più importante:

**Tab. 19**

46.30 TANA: <i>risigato è</i>	<i>risigato è</i> (invece di “è risicato”)
-------------------------------	--

Si assiste anche alla dislocazione a destra e a sinistra, un fenomeno assai caratteristico del dialetto siciliano, che può spostare all'estremità destra o sinistra della frase qualsiasi elemento sintattico:

**Tab. 20**

07.44 DON GIACINTO: [...] ‘Un <i>nni</i> vùogghiu <i>camurrì</i> a’ mè casa.	‘Un <i>nni</i> voglio <i>camurrì</i> a’ mè casa.
08.16 DON GIACINTO: [...] Avevanu a èssiri reci, i panara!	[...] Dovevano essere dieci i panara!

Generalmente il siciliano privilegia il passato remoto al passato prossimo anche quando si tratta di azioni avvenute vicino al presente. Per esempio, nella scena in cui è appena morto un personaggio sentiamo una voce maschile di sottofondo:

**Tab 21**

46.16 VOCE UOMO: Petru Lanza <i>murìu!</i>	Petru Lanza <i>murìu!</i>
--	---------------------------

In alcuni casi si riscontra perfino una mescolanza dei due tempi del passato nelle battute adiacenti:

**Tab. 22**

55.03 PEPPINO : Scusassi, forse non <i>ho capito...</i>	Scusassi, forse non <i>ho capito ...</i>
GIACOMO: Lei <i>capìu</i> perfettamente	Lei <i>capì</i> perfettamente

19. 41 PARROCO: E la Santissima Vergine l 'a <i>truvàsti</i> ? GUTTUSO : Sì rui, bellissime. PARROCCO : Come rui? La Santissima Vergine sempri una <i>ha statu</i> .	E la Santissima Vergine l'ha <i>truvàsti</i> ? Sì, due, bellissime. Come due? La Santissima Vergine sempre una <i>è stata</i> .
--	---

Un'altro tratto tipico del siciliano che viene trasportato nel doppiaggio italiano è l'utilizzo della forma di cortesia costruita attraverso il congiuntivo imperfetto:

**Tab. 23**

39.59 PEPPINO : Signorina, ce lo posso offrire un bombolone ? O pure una minnùlata ? Non <i>facesse</i> complimenti.	Signorina, ce lo posso offrire un bombolone ? O pure una minnùlata ? Non <i>facesse</i> complimenti.
--	--

Occorre precisare che le forme grammaticali del dialetto che vengono trasportati dall'originale alla versione italianizzata non impediscono la comprensione degli episodi singoli e del testo filmico globale. A nostro parere, questi dialettalismi, senza disturbare l'attenzione dello spettatore, gli consentono di percepire un forte distacco dalla norma linguistica nazionale.

Dal momento che il russo è un sistema linguistico completamente differente da quello dell'italiano e del dialetto siciliano, il doppiaggio russo non è in grado di trasmettere le caratteristiche morfologiche e sintattiche dell parlato originario di Baaria. In genere, le strutture grammaticali della traduzione russa tendono alla lingua standard, perciò la diversità linguistica a questo livello viene quasi completamente neutralizzata.



### 3.3.5. La traduzione del lessico dialettale

Nel corso della ricerca si è rivelato che il piano lessicale di *Baarìa* presenta una maggiore varietà di dialettismi rispetto agli altri livelli linguistici presi in esame. Sulla falsariga di Grochowska (2012) evidenziamo alcune parole diventate apparentemente etichette dell'identità siciliana e di conseguenza conosciute fuori Sicilia: *amunìnni* o *amunì* (andiamo!, forza!), *picciriddu* (bambino, piccolo), *minchia* ed eventuali derivati (una parollaccia che letteralmente denota l'organo sessuale maschile, si usa anche come esclamazione di rabbia o stupore), *picciotti* (ragazzo), *camurrìa* (fastidio, noia, Basile 2009: 36), *picciuli* (spiccioli). Questi dialettismi racchiudono in sé una forte connotazione stilistica e vengono lasciati senza alcuna traduzione nel doppiaggio italiano.

Gli altri esempi lessicali sono stati raggruppati nei blocchi semantici che analizzeremo qui di seguito. Ogni blocco dimostra nelle tabelle le battute più rappresentative dal punto di vista dell'aspetto dialettale che trasmettono. Le parole in siciliano vengono evidenziate e scritte in corsivo.

## I nomi propri

**Tab.24**

5.50 FOLLA: Forza <i>Ciccu!</i> Bravo Ciccu!	Forza Ciccu! Bravo <i>Ciccu!</i>	-
40.50 MINICU: Vabbè <i>zu Ciccu</i>	Vabbè <i>zu Ciccu</i>	-
08.09 NINO: O' <i>zu Ciccu Turrinòva.</i>	O' <i>zu Ciccu Turrinòva.</i>	НИНО: Чикко Торренуова.
37.16 PEPPINO: <i>Ninu!</i>	<i>Ninu!</i>	ПЕППИНО: Нино!
30.05 CICO: <i>Pippinièddu</i>	<i>Pippinièddu</i>	-
16.23 MASTRU PALUZZU: <i>Pippèj</i> , rammìnni tri quartie ci 'u lassi nni mè mughieri.	<i>Pippèj</i> , rammìnni tri quartie ci 'u lassi nni mè mughieri.	МАСТЕР ПАЛУЦЦУ: Пеппино, сделай мне три четверти для жены.
20.49 TURRIDU: Sssss!	Sssss! <i>Pippinièddu</i> tu	-

<i>Pippinèddu</i> tu vattinni va.	vattene va.	
25.30 CICCÒ: Curri <i>Pippìno!</i> <i>Rusulìa</i> puru tu!	Curri <i>Pippìno!</i> <i>Rusulìa</i> puru tu!	ЧИККО: Беги, Пеппино! Розалиа, быстрой!
16.30 CICCÒ: <i>Pippìnu</i> , comu 'i vo' fatti?	<i>Pippìnu</i> , comu 'i vo' fatti?	ЧИККО: Пеппино, как стричь?
16.19 PEPPINO: <i>Mastru Paluzzu!</i>	<i>Mastru Paluzzu!</i>	-
21.04 BARBIERE: Sssssst! Taliàti sti tri ravànti nni ' <i>Gnaziu...</i>	Sssssst! Guardate sti tre davanti a ' <i>Gnaziu...</i>	ПАРИХМАКЕР: Вот те трое у Иньяцио...
21.06 STRANO TIPO: Vossìa è ron <i>Agnaziu</i> 'u poeta?	Voi siete è ron <i>Agnaziu</i> il poeta?	СТРАННЫЙ ТИП: Вы Иньяцио, поэт?
31.23 VICINA: <i>Manninè!</i>	<i>Manninè!</i>	СОСЕДКА: Маннина!

Tutti i nomi propri, compresi i loro diminutivi, vengono collocati nella categoria di antroponimi (Ermolovič 2001: 42). Gli antroponimi riscontrati in *Baarià* tendono a seguire le regole fonetico-fonologiche del dialetto siciliano<sup>50</sup>: così le forme italiane Cicco, Nino, Peppino, Ignazio, Rosalia (il diminutivo da Giuseppe) diventano in dialetto *Ciccu*, *Ninu*, *Peppinu*, '*Gnaziu*, *Agnaziu*, *Rusulìa* .

Il siciliano possiede inoltre un sistema sviluppato di derivati dei nomi propri interi che portano diverse connotazioni emotive: *Pippinèddu*, *Pippèj*, *Pippìnu* (da *Peppino*), *Manninè* (da *Mannina*). Nel testo filmico sono presenti inoltre alcuni degli appellativi tradizionali siciliani di rispetto *ron* (don), *mastru* (maestro) e l'appellativo di affettuosità *zu'* (zio). Dal momento che l'italiano nazionale e il dialetto sono due sistemi linguistici assai vicini, queste forme possono essere trasportate senza adattamenti nel doppiaggio italiano, mentre la traduzione russa richiede delle trasformazioni traduttologiche. Sarebbe erroneo cercare una corrispondenza onomastica, cioè un nome che ricrei una forma fonologica più o meno vicina all'originale (Ermolovič 2001: 35), poiché i derivati italiani hanno un aspetto ben localizzato e non si sono stabilizzati nella tradizione letteraria russa. Quindi, il traduttore deve tener conto che il paradigma dei nomi propri non sempre

<sup>50</sup> Vedi par. 2.2 del presente lavoro.

può essere compreso dallo spettatore. Nel doppiaggio russo di *Baarìa* i nomi vengono privati dalla pronuncia dialettale, quindi non cambiano mai e si utilizzano nella stessa forma neutra durante tutta la narrazione (Peppino, Mannina, Ignazio, Cicco) o addirittura vengono omessi in alcune scene.

## Il turpiloquio

Tab. 25

10.05 NINO: Ppù <i>curnutu!</i>	Ppù <i>cornuto!</i>	Ублюдок!
37.19 Nino: <i>curnutu!</i>	<i>Curnutu!</i>	-
19.31 1 <sup>o</sup> PESCATORE: <i>Curnuti e bastuniàti!</i>	<i>Curnuti e bastuniàti!</i>	-
28.33 GIACOMO: <i>E curnutàzzu! Ma va fa 'nculu</i>	<i>E curnutàzzu! Ma va fa 'nculu</i>	Вот мошенник! Сукин сын
1.40.30 PEPPINO: <i>Pezzu ri crastu</i>	Cornutaccio	Козёл
08.20 DON GIACINTO: <i>Crastunieddu.</i>	<i>Crastunieddu.</i>	Мошенник!
08.32 NINO: <i>Pezzu ri mmerda!</i>	<i>Pezzu ri mmerda!</i>	-
9.36 PODESTÀ: <i>Va' pigghiatilla 'nculu.</i>	<i>Va' pigghiatilla 'nculu.</i>	Пускай в жопу себе язык засунет!
14.31 PEPPINO: <i>Minchiùni</i>	<i>Minchiùni</i>	Проклятьё! Она и в правду сжевала!
7.39: RAGAZZA OLIVE: 'Assa va tocca a sò sùpru, <i>rribusciàtu!</i>	Toccate a vostra sorella, faccia di porco!	Сестру свою лапай, извращенец!
30.27 SARINA: <i>Ma va runa 'n culu!</i>	<i>Ma va runa 'n culu</i>	Да пошел ты!
35.54 <i>Si' 'na negghia!</i>	Sei un cane!	Ты бестолочь!

Come è stato indicato precedentemente, i dialoghi di *Baarìa* riflettono la realtà linguistica di un piccolo paese e il turpiloquio è una sua componente imprescindibile. Le parolacce fanno appello alle tradizioni culturali della lingua di

partenza perciò difficilmente trovano un equivalente in russo appropriato in una data situazione. Questo causa l'omissione del turpiloquio in alcune battute: come negli esempi 1, 2 e 7.

Per di più, le espressioni oscene di regola sono tabuizzate dall'interdizione linguistica per cui il loro impiego «viene ritenuto inadatto al contesto pubblico e spesso viene semplicemente evitato» (Pavesi — Malinverno, 2000: 75). Tuttavia tutte queste parolacce trasmettono una forte carica emotiva perciò sono importanti per la narrazione cinematografica, soprattutto nel nostro caso, quando si tratta del turpiloquio dialettale.

Osserviamo che il doppiaggio italiano di *Baaria* mantiene quasi completamente parolacce in dialetto, perché quest'ultime sono abbastanza vicine all'italiano e caratterizzano molto fortemente il parlato. L'analisi ha mostrato che la parola più usata sia nell'originale sia nella versione italiana è *cornutu* (cornuto) ed i suoi derivati, che non trova un equivalente preciso in russo perciò il traduttore ricorre alla compensazione e utilizza le parolacce russe *козёл*, *ублюдок* e *мошенник*, che a nostro avviso, perdono (soprattutto le ultime due) la carica emotiva dell'originale. Infatti le parole *ублюдок*, *мошенник*, *мерзавец*, *бестолочь* ed altri simili aderiscono alle cosiddette “routine traduttive” o “trasformazioni stereotipate” e il suo impiego improprio può portare alla inespressività del parlato. È molto probabile che un parlante nativo russo avrebbe cambiato queste parolacce con espressioni differenti. Invece il dialettismo *pezzu ri crastu* (da *crastu* – “montone”, Mortillaro 1853: 225, utilizzato nel senso di *cornuto*) trova in russo un omologo molto vicino – *козёл*, anche se la traduzione *баран* ci sembra più corrispondente in questo caso.

Alcune parole oscene suonano bene in dialetto (*rribusciàtu*) ma i loro equivalenti in italiano risultano inadeguati (*debosciato*), tali occorrenze vengono tradotte in modo descrittivo con le espressioni diverse ma molto vicine per il senso: *faccia di porco*. Invece il doppiaggio russo si riferisce in questo caso direttamente al dialettismo originale (*извращенец*).

Talvolta il traduttore attenua un significato molto forte del turpiloquio dialettale: per esempio, *minchiùni* (il derivato siciliano da *minchia* – pene) si

traduce con l'omologo neutro *проклятье*. Comunque esistono pochi casi in cui si possono trovare corrispondenze equivalenti, più spesso il traduttore di *Baaria* deve cercare una resa adeguata alla cultura di partenza nella gamma di parolacce russe.

## Le interiezioni

Le interiezioni e le esclamazioni sono espressioni che vengono utilizzate per esprimere lo stato d'anima ed emozioni. Le interiezioni che abbiamo raggruppato qui sono i derivati, ovvero le interiezioni secondarie o locuzioni espressive, che non hanno ancora perso completamente la loro semantica – il fatto che, secondo Alekseeva, permette al traduttore di cercare un equivalente semantico in russo (2012: 191). Nel nostro caso gli equivalenti sono privi di caratteristiche dialettali ma si inseriscono bene nei dialoghi doppiati.

**Tab. 26**

0.34 VOCI BAMBINI: Talè! Talè!	Talè! Talè!	ГОЛОСА ДЕТЕЙ: Давай-давай!
46.53 MANNINA: Ma nsama' Ddiu!	Ma nsama' Ddiu!	МАННИНА: Боже упаси!
1.01.30 MANNINA: Beddamàtri!	Beddamàtri!	МАННИНА: Матерь божья!

Occorre osservare che le espressioni dialettali *beddamàtri* e *ma nsama' Ddiu* trovano gli equivalenti dotati dello stesso significato in italiano (*mamma mia, dio mio* etc.), ma vengono trasportati fedelmente nel loro aspetto dialettale. L'espressione tipica *talè! talè!* (letteralmente *guarda! guarda!*, ma usata nel contesto come *forza! dai!*) apre e chiude la trama, poiché è quello che gridano i bambini giocando con la sfera di legno all'inizio e alla fine del film.

## I realia

I realia, secondo Vlahov e Florin sono «parole (e locuzioni composte) della lingua popolare che costituiscono denominazioni di oggetti, concetti, fenomeni tipici di un ambiente geografico, di una cultura, della vita materiale o di peculiarità storico-sociali di un popolo, di una nazione, di un paese, di una tribù, e che quindi sono portatrici di un colorito nazionale, locale o storico»<sup>51</sup> (1980: 438). I realia, quindi, non hanno equivalenti precisi nelle altre culture e lingue e se vengono “trasportati” nel testo di arrivo in modo scorretto, perdono completamente la connotazione culturale dell’originale. In senso lato i toponimi e gli antroponimi esaminati precedentemente aderiscono ai realia.

Per tradurre un realia si può ricorrere alla strategia di straniamento (*foreignisation*) – lasciare un termine così com’è – o a quella di addomesticamento (*domestication*), cioè accogliere un realia o trovare un equivalente nella lingua di arrivo (Ulrych 2000). I casi di addomesticamento sono, ad esempio, l’adattamento culturale e l’omissione del realia (il grado massimo di addomesticamento).

Da un lato, tradurre i realia nella prospettiva cinematografica diventa più facile: anche se il traduttore non conosce un realia può utilizzare le immagini per rintracciare il suo significato. Da un altro lato, la traduzione risulta essere più vincolata, sempre perché i realia si riflettono anche visivamente e di conseguenza non possono essere omesse. Un’altra difficoltà è quella che a differenza di un’opera cartacea nel doppiaggio non si possono utilizzare le note a piè di pagina per spiegare un fenomeno, come pure non risulta possibile rendere un realia tramite la sua trascrizione.

È chiaro che la traduzione dei realia è sempre un processo convenzionale poiché queste nozioni sono di regola intraducibili e vengono trasmesse non attraverso la traduzione *strictu sensu* (Vlahov, Florin 79). Questo significa che i realia vengono tradotti in modo descrittivo, oppure sostituiti approssimativamente con un realia della lingua *target* (Ivi: 90). Normalmente in questi casi si privilegia una nozione neutra dal punto di vista stilistico.

---

<sup>51</sup> La traduzione è di Osimo (2004: 64).

L'analisi del nostro corpus linguistico ha rivelato che i realia dialettali presenti in *Baarìa* si riferiscono soprattutto al cibo:

**Tab. 27**

17.27 PEPPINO: E quantu cu miètti a manciàrisi ' <i>na mafàjda</i> ? S'era io 'nta quattru muzzicùni mancu 'i muddicchi lassava!	E quanto ci mettete a mangiare ' <i>na mafajda</i> ? Se ero io in quattro bocconi mancu 'i muddicchi lasciavo.	ПЕППИНО: Сколько можно есть одну булку! Я бы на твоём месте все съел за четыре укуса, и ни крошки бы не осталось!
17.22 NINO: Pani e <i>panielli</i> 17.36 AFFARISTA: Fammi una <i>mafàjda</i> cu otto <i>panielli</i> !	Pani e <i>panielli</i>  Fammi una <i>mafàjda</i> cu otto <i>panielli</i> !	НИНО: Булка с оладьями ПРЕДПРИНИМАТЕЛ Ъ: Сделай мне булку с восемью оладьями!
10.53 CICCO: [...] faciemu tru <i>cascavaddi</i> e quattru <i>tumazzi</i> .	[...] facciamo tre caciocavalli e quattro primosale.	ЧИККО: [...] давай так: три коровьих сыра, четыре овечьих.
40.02 PEPPINO: Signorina, ce lo posso offrire un bombolone? 40.04 PEPPINO: O pure una <i>minnulàta</i> ?	PEPPINO: Signorina, ce lo posso offrire un bombolone?  O pure una <i>minnulàta</i> ?	ПЕППИНО: Синьорина, могу я предложить Вам пончик? Может быть, миндаля?
40.03 OMINO: O 'na <i>caramiela a' carrùbba</i> , o puru n'avutra cùosa...	O 'na caramiela a' carrùbba, o puru un'altra cosa...	ПРОДАВЕЦ: Конфеты! Сладкие рожки!

Ovviamente un film dialettale sulla vita quotidiana di un popolo non può fare a meno di tali riferimenti culturospecifici. I realia legati al cibo in *Baarìa* sono tutti di origine siciliana e denotano quindi le specialità della cucina isolana. A parte il terzo esempio, in cui le denominazioni di formaggio *cascavaddi* e *tumazzi* vengono addomesticate, il doppiaggio italiano tende a mantenere il lessico e la pronuncia dialettali. Vediamo come gli stessi realia vengono trasportati in russo.

La *mafàjda* (o in italiano *mafalda*) è un antico e tipico cibo di strada siciliano che rappresenta «un panino [...] con la caratteristica forma a serpentina ravvicinata; senza o con tanti semi di sesamo [...] con una struttura morbidissima»<sup>52</sup>. Nel

<sup>52</sup> La definizione è presa dal sito Giallo Zafferano.

doppiaggio russo la mafalda perde tutte le sue caratteristiche diventando un semplice pane o panino bianco dolce (*булка*). In Sicilia la mafalda solitamente viene mangiata farcita di panelle (*panielli*) che «sono delle gustose e sfiziose frittelle rotonde fatte di farina di ceci, tipiche di Palermo [...]»<sup>53</sup>. L'analogo funzionale trovato dal traduttore – *булка с оладьями* – perde assolutamente tutti i tratti locali di questa specialità, nonché non fornisce una spiegazione adeguata, in quanto la parola *оладья* si associa nella mente degli spettatori russi a qualcosa di dolce che si mangia normalmente a colazione, cioè sarebbe una traduzione appropriata per il francesismo *crêpes*. Invece le panelle sono sempre salate e molto più fritte rispetto a *оладья*. Come conseguenza di questa discrepanza semantica l'espressione *булка с оладьями* risulta incomprensibile e perfino buffa nel contesto culturale russo, poiché è difficile immaginare che qualcuno mangi un panino dolce farcito di crespelle dolci.

Il caciocavallo è un «formaggio tipico dell'Italia meridionale, a pasta dura, dolce o piccante, in forme simili a grosse pere allungate, fatto con latte intero di vacca»<sup>54</sup>. Quindi, questo realia si riferisce ad un tipo e non alla classe intera di formaggi vaccini (*коровий сыр*). Il *tumazzu*<sup>55</sup> è invece un formaggio siciliano che viene prodotto con un misto di latte vaccino e ovino. La traduzione russa – *овечий сыр* – parte apparentemente dal termine *primosale* utilizzato nel doppiaggio italiano, che indica un grado di stagionatura del pecorino.

Il dolce tipico palermitano *minulàta* è una specie del classico torrone di mandorle<sup>56</sup>. L'equivalente russo *миндаль* priva il realia siciliano di qualsiasi connotazione. Prima di tutto non è chiaro se si tratta di mandorla salata o dolce o caramellata etc. In un testo scritto si potrebbe trascrivere il realia (*минулата*), offrendo in nota una spiegazione, però le particolarità del linguaggio filmico non lo consentono. A nostro avviso, la soluzione più adatta sia aggiungere una parola descrittiva che chiarisca il contesto: del tipo *захаренный миндаль*.

---

URL: <http://blog.giallozafferano.it/passioneperilcibo/mafalda/>

<sup>53</sup> Cfr. URL: <http://ricette.giallozafferano.it/Panelle.html>

<sup>54</sup> Cfr. URL: <http://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=caciocavallo>

<sup>55</sup> Cfr. URL: <http://www.formaggio.it/formaggio/tumazzu-di-vacca-p-a-t/>

<sup>56</sup> Cfr. URL: <http://www.lapasticciona.it/2011/04/minnulata-palermiana-torrone-di-mandorle/>



Nell'ultimo esempio si assiste al fenomeno di omissione traduttologica: evitando gli eventuali problemi di comprensione, si esegue una traduzione parziale che veicola soltanto la prima parte del realia (*caramelle – конфеты*). La carruba è un albero le cui frutta benefiche si utilizzano per produrre caramelle, liquori e medicinali<sup>57</sup>. L'equivalente russo di carruba – рожковое дерево – è poco conosciuto in Russia, di conseguenza il traduttore, che probabilmente non ha trovato nessuna corrispondenza capace di sostituire il nome della pianta, ha ommesso la seconda parte del realia. L'omologo russo della prima parte del realia *конфеты* ci sembra molto generico, in quanto denota soprattutto i cioccolatini e non “pastiglie di zucchero con aromi diversi” – la connotazione racchiusa nell'originale siciliano. Secondo noi la traduzione più vicina sarebbe stata *леденцы*.

## I modi di dire

I modi di dire vengono tradotti come espressioni indivisibili, poiché il loro significato non evince dai significati dei singoli elementi che li compongono. In questa prospettiva una traduzione letterale risulta assolutamente impossibile ed è, dunque, la locuzione intera che diventa unità di traduzione (Barhudarov 1975: 182). Secondo Vlahov e Florin queste particolarità fanno sì che i modi di dire risultino particolarmente difficili da tradurre (1980: 179-180).

**Tab. 28**

48.26 MANNINA: Ma è <i>un cani loccu</i>	Ma è <i>un cani loccu!</i>	МАННИНА: Да он из ума выжил!
21.58 IGNAZIO: Chi vi <i>scattàssi 'u cùori!</i>	Chi vi <i>scattàssi 'u cùori!</i>	ИНЬЯЦИО: Чтобы вас разорвало!
20. 41 TURIDDU: Stavùota <i>'a viù</i> propriu	Stavolta <i>la vedo</i>	ТУРИДДУ: Теперь всё совсем

<sup>57</sup> Cfr. URL: <http://www.dolcisciliani.net/ricette/caramelle-alla-carruba/>

<i>nìvura!</i>	propriu <i>nìvura!</i>	худо!
11.08 CICCÒ: Va' a' <i>vuscati 'u pani,</i> Pippinieddu.	Va' a' <i>vuscati 'u pani,</i> Pippinieddu.	ЧИККО: Пора зарабатывать на хлеб.
2.18.36 PEPPINO: Vabbè... Va' <i>vuscati 'u</i> <i>pani.</i>	Vabbè... Va' <i>vuscati 'u</i> <i>pani.</i>	ПЕППИНО: Ну ладно, отправляйся зарабатывать себе на хлеб.

Dalla tabella si deduce che le espressioni idiomatiche dialettali vengono lasciate intatte nel doppiaggio italiano, ad eccezione del terzo esempio in cui cambia la forma del verbo siciliano (*'a vù*) verso quella più chiara (*la vedo*) al pubblico nazionale. Si osserva inoltre che il doppiaggio russo trova gli omologhi assai vicini: così *chi vi scattàssi 'u cùori* viene reso con una piccola recessione (il fraseologismo russo non contiene la parola *сердце*) con il verbo che racchiude lo stesso significato (*разорвать*), rafforzato dalla particella, impiegata normalmente per augurare qualcosa di brutto (Melikian 2013: 351).

La frase *va' vuscati 'u pani* (dal verbo siciliano *vuscari* – “*guadagnare*”, Mortillaro 1853: 940), detta prima dal padre di Peppino a lui all’inizio del film e poi da Peppino a suo figlio alla fine della narrazione, viene veicolata attraverso un modo di dire corrispondente russo *зарабатывать на хлеб*. In questo caso abbiamo a che fare con un equivalente assoluto nella lingua di arrivo (Vlahov, Florin 1980: 184).

Le espressioni che subiscono maggiori trasformazioni nel doppiaggio russo sono la prima e la terza. Se il sicilianismo *un cani locu* viene trasportato nel doppiaggio italiano, essendo vicino alla traduzione italiana *cane locco* (sciocco, stupido), il traduttore russo, non trovando un analogo esatto, utilizza un corrispondente che trasmette la semantica dell’originale: *выжить из ума*. Per quanto riguarda il terzo esempio, la frase «*всё совсем худо*» è una traduzione descrittiva (Ivi: 183), cioè una traduzione che veicola il senso del modo di dire con mezzi non fraseologici.

Nonostante Vlahov e Florin notino una generale intraducibilità di locuzioni idiomatiche (Ibidem), osserviamo che il doppiaggio russo veicola assai fedelmente tali espressioni. La spiegazione, secondo noi, è quella che un'opera cinematografica destinata al mercato nazionale presuppone frasi chiare e conosciute da un pubblico più vasto, che di conseguenza trovano un analogo nelle culture diverse.

In genere, dopo questa analisi della resa del lessico dialettale nei doppiaggi di *Baarià*, diventa chiaro che l'edizione italiana trasporta senza forti cambiamenti diversi concetti, realia e nozioni culturospecifici siciliani dell'originale, mentre il doppiaggio russo tende ad adattarli con un grado massimo di addomesticamento.

## CONCLUSIONI

In questo lavoro di ricerca ci siamo occupati delle problematiche legate alla traduzione audiovisiva nel quadro della realtà linguistica italiana, che implica molte difficoltà dovute alla presenza di diverse varietà diatopiche sul territorio nazionale. L'elaborato è basato sulle tre versioni del film *Baaria* (2009) di Giuseppe Tornatore: l'originale in dialetto siciliano, il doppiaggio italianizzato distribuito nelle sale cinematografiche non siciliane e il doppiaggio russo. Dal momento che i dialoghi in siciliano sono quasi completamente incomprensibili per chi non padroneggia questo idioma, abbiamo utilizzato come punto di riferimento la sceneggiatura di *Baaria* scritta da Tornatore e edita da Sellerio (2009) come libro autonomo contenente tutte le battute del film.

L'oggetto del nostro interesse sono stati i dialoghi dei tre doppiaggi di *Baaria* che abbiamo sottoposto ad un'analisi comparativa finalizzata a delineare la possibilità di trasposizione del dialetto siciliano nelle traduzioni. Siamo partiti dal presupposto che questa varietà sociolinguistica giochi un ruolo fondamentale nell'economia di *Baaria* come uno degli aspetti imprescindibili dell'identità degli isolani.

Abbiamo cominciato il nostro lavoro con uno studio teorico, per configurare una base solida a cui poterci riferire. Il punto di partenza consiste nel delineare le nozioni chiave della traduzione audiovisiva (TAV) attraverso una sintesi delle ricerche internazionali e russe più significative in questo settore. Abbiamo avuto modo di verificare che in Russia la TAV non si è ancora formata come una disciplina scientifica, professionale e universitaria ben delimitata, sebbene si noti un interesse sempre crescente verso le sue problematiche in parte diverse da quelle della traduzione letteraria.

Il secondo capitolo, sempre teorico, è dedicato al rapporto fra il dialetto e il cinema italiano. Tuttavia, prima di passare a questo argomento abbiamo esposto alcune osservazioni sul repertorio linguistico dell'Italia composto dall'idioma

nazionale e, dai numerosi dialetti e italiani regionali. Prestando una maggiore attenzione alle caratteristiche del siciliano – la lingua fondamentale del film analizzato – abbiamo scoperto che esso aderisce al sistema linguistico centromeridionale e ha molti tratti distintivi sui diversi livelli strutturali, dovuti alla complessa storia della Sicilia.

Dallo studio dell'impiego cinematografico del dialetto in Italia, si può evincere che le particolarità sociolinguistiche del paese hanno sempre influenzato la “settima arte” sin dai suoi primordi, penetrandovi come aspetto importante della vita sociale, oppure svolgendo una funzione umoristica o mimetica. Da qui, abbiamo dedotto che realizzando *Baaria* Tornatore ha potuto basare la propria opera su una lunga tradizione cinematografica italiana.

Nel terzo capitolo siamo passati allo studio pratico delle trasformazioni traduttive per la trasposizione linguistica e culturale del dialetto siciliano e della sicilianità in genere nelle versioni doppiate italiana e russa di *Baaria*. Innanzitutto è stata presentata la metodologia di lavoro, la cui prima fase consiste nel confronto tra il parlato filmico dell'originale e il doppiaggio italiano, mirato a identificare i casi di mantenimento del dialetto nella traduzione. Queste occorrenze sono state raccolte nelle tabelle contenenti le due varianti della stessa battuta, quella siciliana e quella tradotta. In una fase successiva si è aggiunta un'altra colonna con le corrispondenze russe delle stesse battute.

Durante la prima analisi del corpus raccolto, abbiamo individuato gli idiomi che costituiscono la fisionomia linguistica del film: oltre al dialetto siciliano sono l'italiano regionale, l'italiano dell'uso medio, l'italiano letterario e l'inglese. Nonostante questo multilinguismo, abbiamo confermato il nostro presupposto che l'idioma siciliano gioghi un ruolo davvero fondamentale nella narrazione di *Baaria*, poiché è il filo conduttore dei pensieri e ricordi del popolo bagherese che il regista, lui stesso di Bagheria, voleva trasmettere attraverso questa opera.

In seguito ci siamo concentrati sulle trasformazioni traduttive eseguite nei doppiaggi italiano e russo di *Baaria*. Abbiamo osservato prima di tutto che il titolo del film viene lasciato intatto nella versione italianizzata, sebbene potesse essere tradotto come Bagheria, essendo questo il nome ufficiale della città. Riteniamo che

sia stata una scelta personale di Tornatore che evidenzia ancora di più l'importanza del dialetto per questa opera. Invece, nel doppiaggio russo il toponimo dialettale viene russificato, spostando l'accento sul secondo sillaba: *Ба́ария*. Secondo noi, tale trasformazione non è giustificata, perché Baaria è in ogni caso un nome geografico sconosciuto da un parlante russofono che avrebbe potuto essere trascritto e pronunciato con l'accento originale.

Nella fase successiva, abbiamo studiato le possibilità della trasportazione del multilinguismo originale nella traduzione, arrivando a due conclusioni. La prima è che la versione italiana non è in grado di trasmettere alcune sfumature del significato artistico, poiché livella talvolta i fenomeni di code-switching e di code-mixing molto evidenti nel doppiaggio originario. Per quanto riguarda i dialoghi russi, essi perdono quasi completamente la diversità linguistica dell'opera.

Abbiamo osservato inoltre che la versione italiana riproduce i tratti fonetico-fonologici del parlato siciliano, offrendo un italiano "sporcatto" soprattutto a livello della pronuncia. Il doppiaggio russo, non essendo capace di ricreare i dialettismi fonetici, li ricompensa con strategie traduttive che coinvolgono gli altri aspetti della lingua.

Sono state evidenziate, successivamente, le forme grammaticali del dialetto che vengono trasportate dall'originale alla versione italianizzata, concludendo che queste non impediscono alla comprensione degli episodi singoli e del testo filmico globale, ma consentono perfettamente di percepire un forte distacco dalla norma linguistica nazionale nel parlato dei personaggi bagheresi.

Come abbiamo potuto rilevare nell'ultima fase dell'analisi, i dialettismi lessicologici costituiscono il gruppo più rilevante fra quelli che sono stati impiegati per rendere le particolarità linguistiche de film. Infatti, quasi tutti i dialettismi di questo tipo vengono trasportati fedelmente nella versione italiana senza cambiamenti, presentando così gli aspetti linguistici e culturali più forti della sicilianità. Il doppiaggio russo, non potendo adoperare la tecnica di trascrizione, in genere traduce questi dialettismi con mezzi propri.

L'impressione generale che abbiamo ricavato dall'analisi dei diversi aspetti del doppiaggio ha confermato la nostra ipotesi di partenza: nonostante il russo

abbia un'ampia gamma di forme parlate, queste non sono sufficienti e/o adeguate ad assicurare una trasposizione culturale e linguistica fedele del dialetto siciliano. Dunque, nella traduzione russa osserviamo un appiattimento generale di questo idioma a favore di una lingua russa standard. Il testo filmico russo perde le connotazioni sociolinguistiche e culturospecifiche veicolate dal dialetto nella versione originale. Tuttavia bisogna precisare che queste perdite non sono causate dalla qualità della traduzione, ma dall'impossibilità di trasportare verosimilmente la realtà linguistica italiana sul "suolo" cinematografico russo. Per fortuna, i limiti della traduzione vengono compensati in *Baarìa* dalle immagini emblematiche della Sicilia e il film può essere ugualmente apprezzato dal pubblico russo come quintessenza della sicilianità (ne sono prova le recensioni dell'opera pubblicate su numerosi siti di cinema in Russia). A sua volta, il doppiaggio italiano grazie alla prossimità dei suoi elementi linguistici a quelli del siciliano, riesce a trasmettere la funzione identificativa che svolge il dialetto in quest'opera.

## BIBLIOGRAFIA

### Fonti primarie

Tornatore G. (2009) *Baarìa. Introduzione di P. Mieli*. Palermo, Sellerio

Tornatore G. (2009) *Baarìa. Edizione speciale 2 dischi. Versione in italiano, siciliano e contenuti extra*. Milano, Medusa film

Tornatore G. (2009) *Baarìa*. Versione in russo distribuita da Central Partnership Classic

### Bibliografia critica

Alekseeva I.S. (2012) *Vvedenije v perevodovedenije*. SPb, Filologičeskij fakul'tet SpbGU. Moskva, Akademia

Aristarco G. (1985) "Uso critico ed estetico del dialetto nel cinema" in De Martino Cincotti A. (a cura di) (1985) *Atti della Rassegna-Seminario Cinema e dialetto italiano, Bollettino dell'Associazione italiana di cinematografia scientifica. Numero monografico*. Roma, Associazione italiana di cinematografia scientifica

Ascoli G.I. (1882) "L'Italia dialettale" in *Archivio Glottologico Italiano*, № 8, pp. 98-128

Avolio C. (1882) *Introduzione allo studio del dialetto siciliano. Tentativo d'applicazione del metodo storici-comparativo*. Noto, Uff. tip. Di fr.Zamit

Baccolini R., Bollettieri Bosinelli R.M., Gavioli L. (a cura di) (1994) *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*. Bologna, Clueb

Barhudarov L.S. (1975) *Jazyk i perevod*. Moskva, Meždunarodnyje otnošenija

Bigalke R. (1997) *Siciliano*. München – Newcastle, LINKOM Europa

Bollettieri Bosinelli R.M. (1994) "Doppiaggio e adattamento" in Baccolini R., Bollettieri Bosinelli R.M., Gavioli L. (a cura di) (1994) *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*. Bologna, Clueb

Bonfiglio G. (2015) *Siciliano-Italiano. Piccolo vocabolario a uso e consumo dei lettori di Camilleri e dei siciliani di mare*. Roma, Fermento



- Cortelazzo M. (1969) *Avvenimento critico allo studio della dialettologia italiana*. Pisa, Pacini
- Čužakin A., Palažničenko P. (1999) *Mir perevoda, ili večnij poisk vzaimoponimanija*. Moskva, Valent
- Dardano M. (1996) *Manualetto di linguistica italiana*. Bologna, Zanichelli
- Della Monica W. (1981) *I dialetti e l'Italia: inchiesta fra scrittori, poeti, sociologi e specialisti*. Milano, Pan Editrice
- De Mauro T. (1963) *Storia linguistica dell'Italia unita*. Roma-Bari, Laterza
- Denisova G. (2006) "Čužoj sredi svoih: k voprosy o perevode hudožestvennyh filmov i ih vosprijatij v ramkah inozjazyčnogo kulturnogo prostranstva" in *Universitetskoje perevodovedenje, № 7*. SPb, SpbGU
- Devoto G., Giacomelli G. (1972) *I dialetti delle regioni d'Italia*. Firenze, Sansoni
- Diaz Cintas Jorge (2008) "Audiovisual Translation Comes of Age" in Chiaro D., C. Heiss, C. Bucariaeds (a cura di) (2008) *Between Text and Image: Updating Research in Screen Translation*. London/New York, John Benjamins, pp. 1-9
- Díaz Cintas J. (a cura di) (2009) *New trends in audiovisual translaion*. Salisbury, Techset Composition Ltd.
- Díaz Cintas J., Anderman G. (2009) *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen*. London, Palgrave Macmillan
- Ermolovič D. I. (2001) *Imena sobstvennyje na styke jazykov i kultur*. Moskva, Valent
- Fedorov A. V. (2002) *Osnovy obščej teorii perevoda. Lingvističeskije problemy*. Moskva, Filologia tri
- Gak V. G. (1966) "«Koverkanje» ili «poddelka»? (Ob odnom opyte perevoda varvarizmov)" in *Tetradi perevodčika, № 3*. Moskva, Meždunarodnyje otnošenija, pp. 38-44
- Gambier Y. (2003) "Introduction. Screen Transadaptation: Perception and Reception" in *The translator. Special Issue, Screen Translation*, vol. 9, № 2, novembre
- Garbovskij N.K. (2007) *Teorija perevoda*. Moskva, Istadel'stvo Moskovskogo universiteta

- Gorškova V.E. (2006 a) *Perevod v kino*. Irkutsk, IGLU
- Gorškova V.E. (2006 b) “Perevod v kino: dublirovanije vs. subtitry” in *Vestnik NGU. Lingvistika i mežkul’turnaja komunikacija*, vol.5, № 1, pp. 133-140
- Gorškova V.E (2008) “Kinodialog na službe podgotovki perevodčikov” in *Vestnik Irkutskogo gosudarstvennogo lingvističeskogo universiteta*. Seria Filologia, № 4. Irkutsk, pp. 26-31
- Gorškova V.E (2011) “Nazvanije fil’ma kak neotjemlemaja čast’ obraza-smysla” in *Perevod v epohu postmodernizma: kollektivnaja monografija*. Irkutsk, IGLU
- Gottlieb, H. (1992) “Subtitling: A new university discipline” in *Teaching Translation and Interpreting*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, pp. 161-170
- Gulino G., Scuderi E. (a cura di) (1989) *Dialetto e Letteratura*. Pacchino, Fratantonio
- Harth H., Heydenreich T. (a cura di) (1987) *Sizilien. Geschichte – Kultur – Aktualität*. Tübingen, Stauffenburg Verlag
- Kasatkin A. A. (1976) *Očerki istorii literaturnogo ital’janskogo jazyka XVIII – XX vv.* Leningrad, Izdatel’stvo Leningradskogo universiteta
- Kolodina E.A. (2013) “Status kinodialoga v r’ady sopoložennih pon’atij: kinodialog, kinotekst, kinodiskurs” in *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobačevskogo*, № 2(1). Irkutsk, pp. 327-323
- Komissarov V.N. (1990) *Teorija perevoda (lingvističeskije aspekty)*. Moskva, Vyssšaja škola
- Lionello O. (1994) “Il falso in doppiaggio” in Baccolini R., Bollettieri Bosinelli R.M., Gavioli L. (a cura di) (1994) *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*. Bologna, Clueb
- Lotman J.M. (1998) “Semiotika kino i problemy kinoestetiki” in Lotman J.M. (1998) *Ob iskusstve*. SPb, Iskusstvo-SPb
- Lo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana di N. Zingarelli* (2013). Bologna, Zanichelli Editori
- Malaguti I. (2001) “Il doppiaggio come traduzione totale” in *XXIX Convegno: Un aspetto della traduzione: il doppiaggio cinematografico*. Padova, Il Poligrafo, pp. 74-86.

- Marcato C. (2002) *Dialetto, dialetti e italiano*. Bologna, il Mulino
- Melikian V.J. (2013) *Sintaksičeskij frazeologičeskij slovar' russkogo jazyka*. Moskva, Flinta
- Mengaldo P.V. (1994) *Il Novecento*. Bologna, il Mulino
- Mortillaro V. (1853) *Nuovo dizionario siciliano-italiano*. Palermo, Stamperia di Pietro Pensante
- Osimo B. (2002) *Storia della traduzione. Riflessioni sul linguaggio traduttivo dall'antichità ai contemporanei*. Milano, Hoepli
- Osimo B. (2004) *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*. Milano, Ulrico Hoepli editore
- Paolinelli M., Di Fortunato E. (2012) *Tradurre per il doppiaggio. La trasposizione linguistica dell'audiovisivo: teoria e pratica di un'arte imperfetta*. Milano, Hoepli
- Pasqualino M. (1789) *Vocabolario siciliano etimologico, italiano e latino*. Tomo terzo. Palermo, Reale Stamperia
- Pavesi M., Malinverno A. L. (2000) "Usi del turpiloquio nella traduzione filmica" in Taylor C. (a cura di) (2000) *Tradurre il cinema. Atti del convegno organizzato da G. Soria e C. Taylor 29-30 novembre 1996*. Trieste, Centro stampa del Dipartimento di scienze del linguaggio, dell'interpretazione e della traduzione, pp. 75-90
- Perego E. (2005) *La traduzione audiovisiva*. Roma, Carocci
- Popovič A. (2006) *La scienza della traduzione. Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva*. Milano, Hoepli
- Radtke E. (1987) "'Parrari cu' lischi e loschi'. L'uso dell'italiano in Sicilia" in Harth H., Heydenreich T. (a cura di) (1987) *Sizilien. Geschichte – Kultur – Aktualität*. Tübingen, Stauffenburg Verlag
- Raffaelli S. (1992) *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano*. Firenze, Le Lettere
- Raffaelli S. (1994) "Il parlato cinematografico e televisivo" in Serianni L., Trifone P. (a cura di) (1994) *Storia della lingua italiana V II. Scritto e parlato*. Torino: Einaudi

- Reutner U. (2001) "Varietà regionali e doppiaggio cinematografico: la strategia di Giù al Nord" in *La lingua italiana. Storia, struttura, testi*. Pisa, Fabrizio Serra Editore, pp. 127-144
- Rossi F. (1999) *Le parole dello schermo. Analisi linguistica del parlato di sei film dal 1948 al 1957*. Roma, Bulzoni
- Rossi F. (2002) "Dialecto e cinema" in Cortelazzo M., Marcato C., De Blasi N., Clivio G.P. (a cura di) (2002) *I dialetti italiani. Storia, struttura e uso*. Torino. Utet, pp. 1035-1047
- Rossi F. (2008) *Lingua italiana e cinema*. Roma, Carocci editore
- Ruffino G. (1989) "Dialecto regionale e dialetti locali: per una geografia linguistica della Sicilia" in Gulino G. Ed Scuderi E. (a cura di) (1989) *Dialecto e Letteratura*. Pachino, Fratantonio, pp. 155-170
- Sadoul G. (1958) *Vseobščaja istorija kino. Vol.1. Izobretenije kino 1832-1897*. Moskva, Iskusstvo
- Slyškin G.G., Efremova M.A. (2004) *Kinotekst (opyt kul'turologičeskogo analiza)*. Moskva, Vodolej Publishers
- Sorokin J.A., Tarasov E.F. (1990) "Kreolizovannyje teksty i ih kommunikativnaja funkcija" in Sorokin J.A., Tarasov E.F. (1990) *Optimizacija rečevogo vozdejsťvija*. Moskva, Nauka, pp. 180-186
- Taylor C. (a cura di) (2000) *Tradurre il cinema. Atti del convegno organizzato da G. Soria e C. Taylor 29-30 novembre 1996*. Trieste, Centro stampa del Dipartimento di scienze del linguaggio, dell'interpretazione e della traduzione
- Tropea G. (1976) *Italiano di Sicilia*. Palermo, Aracne
- Ulrych M. (2000) "Domestication and foreignisation in film translation" in Taylor C. (a cura di) (2000) *Tradurre il cinema. Atti del convegno organizzato da G. Soria e C. Taylor 29-30 novembre 1996*. Trieste, Centro stampa del Dipartimento di scienze del linguaggio, dell'interpretazione e della traduzione, pp. 127-144
- Vinogradov V.S. (2001) *Vvedenije v perevodovedenije (obščije i leksičeskije voprosy)*. Moskva, Izdatelstvo instituta obščego srednego obrazovanija RAO
- Vlahov S., Florin S. (1980) *Neperevodimoje v perevode*. Moskva, Meždunarodnyje otnošenija

## SITOGRAFIA

Così J. (2009) “«Una città senza cinema è come un volto senza occhi» - Intervista a Giuseppe Tornatore”, *L'Unità*, edizione di Firenze, 5 settembre,  
URL: <http://cerca.unita.it/ARCHIVE/xml/310000/308281.xml?key=Jacopo+Così&first=131&orderby=0&f=fir> [ultima consultazione 12.05.2016]

Di Bartolo C. (2009) “«Baaria». Intervista al regista e al cast” in *Film up*,  
URL: <http://filmup.leonardo.it/speciale/baaria/int01.htm> [ultima consultazione 02.05.2016]

*Dic.academic*, Sciuscià,  
URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1684434> [ultima consultazione 07.05.2016]

*Discover Sicilia*, Bagheria,  
URL: <http://www.discoversicilia.it/turismo-in-sicilia/turismo-a-palermo/bagheria/> [ultima consultazione 05.05.2016]

*Dolci siciliani*, caramelle alla carruba,  
URL: <http://www.dolcिसiciliani.net/ricette/caramelle-alla-carruba/> [ultima consultazione 18.05.2016]

*European Association for Studies in Screen Translation*,  
URL: <http://www.esist.org/Index.htm> [ultima consultazione 01.05.2016]

Fedorova I.K. (2015) “Izučeniye recepcii perevodnogo teksta kak metod issledovanija v perevodovedenii (na primere kinoperevoda)” in *Vestnik Permskogo universiteta, rossijskaja i zarubežnaja filologija*, № 1(29), pp. 55-65,  
URL: <http://www.rfp.psu.ru/archive/1.2015/fedorova.pdf> [ultima consultazione 18.05.2016]

Ferrara J. (2009) “Tornatore: «Il rito Picciano». Il regista, con Morricone, porta «Baaria» al Museo di Di Silverio” in *Il Centro, edizione Pescara*, settembre,  
URL: [ultima consultazione 10.05.2016]

*Formaggio.it*, tumazzu,  
URL: <http://www.formaggio.it/formaggio/tumazzu-di-vacca-p-a-t/> [ultima consultazione 17.05.2016]

*Forum Libri*,  
URL: <http://www.forumlibri.com/forum/piccola-cineteca/7163-tornatore-giuseppe->

baaria.html [ultima consultazione 14.05.2016]

*Garzanti Linguistica*, caciocavallo,

URL: <http://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=caciocavallo> [ultima consultazione 14.05.2016]

*Giallo Zafferano*, mafalda siciliana,

URL: <http://blog.giallozafferano.it/passioneperilcibo/mafalda/> [ultima consultazione 20.05.2016]

*Giallo Zafferano*, panelle,

URL: <http://ricette.giallozafferano.it/Panelle.html> [ultima consultazione 20.05.2016]

Jakovleva M.A. (2008) *Kompensacija pri predače stilističeski snižennyh vyskazyvanij na raznyh urovn'ah teksta. Avtoreferat dissertacii na soiskanije učenoj stepeni kandidata filologičeskih nauk*. Moskva,

URL: <http://www.thinkaloud.ru/science/yak-abstract.pdf> [ultima consultazione 17.05.2016]

Kuz'mičev S.A. (2012) "Perevod kinofil'mov kak otdel'nyj vid perevoda" in *Vestnik MGLU*, № 642, pp.140-149,

URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/perevod-kinofilmov-kak-otdelnyy-vid-perevoda> [ultima consultazione 01.05.2016]

*La pasticciona.it*, minnulata

URL: <http://www.lapasticciona.it/2011/04/minnulata-palermmitana-torrone-di-mandorle/> [ultima consultazione 16.05.2016]

Masl'akov V. S. (2011) "Analiz italjanskih realij v russkom jazyke" in *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, № 344, pp. 22-25,

URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/analiz-italjanskih-realiy-v-russkom-yazyke> [ultima consultazione 17.05.2016]

Pagano G. (2013/2014) *Il dialetto siciliano: alcune questioni teoriche. Linguistica generale*, Università di Catania,

URL: [https://www.academia.edu/8209689/II\\_dialetto\\_siciliano\\_alcune\\_questioni\\_teoriche](https://www.academia.edu/8209689/II_dialetto_siciliano_alcune_questioni_teoriche) [ultima consultazione 12.05.2016]

Pezzotto A. (2009) "Tornatore: «Cari milanesi, dove avete nascosto la nebbia»" in *Corriere della Sera*, Milano,

URL: [http://milano.corriere.it/milano/notizie/arte\\_e\\_cultura/09\\_ottobre\\_5/tornatore-lezione-cinema-anteo-1601842269826.shtml](http://milano.corriere.it/milano/notizie/arte_e_cultura/09_ottobre_5/tornatore-lezione-cinema-anteo-1601842269826.shtml) [ultima consultazione 14.05.2016]

- Rossi F. “Doppiaggese, filmese e lingua italiana” in *Treccani.it: l'enciclopedia italiana*,  
 URL: [http://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/speciali/doppiaggio/Rossi.html](http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/doppiaggio/Rossi.html) [ultima consultazione 03.04.2016]
- Samkova M.A. (2011) “Kitotekst i kinodiskurs: k probleme razgraničenija pon'atij”, *Filologičeskije voprosy nauki. Voprosy teorii i praktiki, № 1 (8)*,  
 URL: <http://www.gramota.net/materials/2/2011/1/36.html> [ultima consultazione 03.04.2016]
- Scuola della traduzione audiovisiva (Škola audiovizual'nogo perevoda) *Rufilms*,  
 URL: <http://www.rufilms.ru/articles/index.html> [ultima consultazione 03.04.2016]
- Siani I. (2008) “Tornatore, il mio Novecento a Baaria” in *Cinecittà news*,  
 URL: <http://news.cinecitta.com/IT/it-it/news/55/60058/tornatore-il-mio-novecento-a-baaria.aspx> [ultima consultazione 10.05.2016]
- Skoromyskova N.V. (2010) “Teoretičeskij aspect perevoda hudožestvennyh filmov” in *Vestnik MGU, № 1*, Moskva,  
 URL: <http://www.vestnik-mgou.ru/Articles/Doc/1278> [ultima consultazione 03.04.2016]
- Snetkova M. A. (2007) *Osobennosti perevoda hudožestvennyh fil'mov s ispanskogo jazyka na russki*,  
 URL: [http://www.lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov\\_2007/19/snetkova\\_ms.doc.pdf](http://www.lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2007/19/snetkova_ms.doc.pdf) [ultima consultazione 05.04.2016]
- Turover G. (1966) *O perevode dialektizmov*. Moskva,  
 URL: <http://sch-yuri.ru/pdfs/tetradi-1966-turover.pdf> [ultima consultazione 18.05.2016]
- Virgilio*,  
 URL: <http://film.virgilio.it/film/99871/baar%C3%ACa.html> [ultima consultazione 18.05.2016]
- Vorošilova M.B.(2007) “Kreolizovannyj tekst: kinotekst” in *Političeskaja lingvistika, № 2 (22)*, Ekaterinburg,  
 URL: <http://www.philology.ru/linguistics1/voroshilova-07.htm> [ultima consultazione 03.04.2016]