

Alma Mater Studiorum Università di Bologna

SCUOLA DI LINGUE E LETTERATURE, TRADUZIONE E
INTERPRETAZIONE

Sede di Forlì

Corso di Laurea magistrale in Interpretazione (classe LM - 94)

TESI DI LAUREA
in Comunicazione Interculturale

*Dobro požalovat' na jug: il doppiaggio russo di *Benvenuti al Sud**

CANDIDATO

Eleonora Macchi

RELATORE

Francesca La Forgia

CORRELATORI

Francesca Biagini
Lyubov Bezkrovna

Anno accademico 2015/2016

Sessione II

*A mia mamma, mio papà e mia sorella,
per tutto quello che hanno fatto per me
e per non avermi mai lasciata sola in questi anni.
A Nick, per il suo prezioso aiuto.*

Indice

Indice.....	3
Резюме.....	5
Abstract	7
Introduzione generale.....	8
CAPITOLO 1	10
1.1 Il doppiaggio: una definizione generale.....	10
1.2 Il doppiaggio in Italia e in Europa.....	11
1.3 Il doppiaggio in Russia.....	13
1.4 Gli studi di traduzione audiovisiva	15
1.5 Il doppiaggio alla luce della Skopostheorie	16
1.6 La sincronizzazione nel doppiaggio: un solo termine per molteplici concetti.....	18
1.6.1 I concetti di phonetic, character e content synchrony di Fodor	19
1.6.2 I concetti di Lippensynchronität e Nukleussynchronität nel modello di Herbst	20
1.6.3 I modelli di Varela e Petillo.....	21
1.7 Le macro-strategie di source-oriented e target-oriented translation e le micro- strategie	22
CAPITOLO 2	24
2.1 Il film Benvenuti al Sud	24
2.1.1 La trama	24
2.2 Gli stereotipi nord-sud nella cultura italiana e la dicotomia italiano-dialetto napoletano: una grande sfida per i traduttori.....	25
2.3 Il lavoro di preparazione all'analisi contrastiva e la comunicazione interculturale come punto di osservazione degli scambi conversazionali.....	27
2.4 La trascrizione degli scambi dialogici selezionati e le difficoltà incontrate	28
2.5 I criteri utilizzati nell'analisi	30

CAPITOLO 3	31
3.1 Le strategie applicate nel doppiaggio russo	31
3.2 L'approccio alla parlata milanese: la scena dell'Accademia del Gorgonzola	32
3.3 L'approccio al dialetto napoletano: la scena della telefonata a Mattia.....	41
3.3.1 La scena dell'ingorgo in Salerno-Reggio Calabria	46
3.4 I giochi di parole e i fraintendimenti: la scena dell'arrivo a Castellabate	50
3.5 Un esempio di idioletto nel dialetto: il signor Scapece	58
3.5.1 La scena dell'incontro con il signor Scapece alla posta: serve un interprete? ..59	
3.5.2 La scena dell'incontro a casa del signor Scapece: il fallimento del ruolo dell'interprete	63
CAPITOLO 4	67
4.1 La cortesia al nord e al sud e l'uso degli allocutivi: la scena dell'incontro con la mamma di Mattia	67
4.2 Le quattro chiacchiere e il caffè al sud: la scena dell'incontro con i due Costabile	70
4.3 L'atteggiamento inclusivo percepito come aggressivo: la scena dell'arrivo di Silvia	73
4.4 Analisi di alcuni fenomeni minori.....	77
4.4.1 Le parti cantate: tradotte in russo o mantenute in originale?	78
4.4.2 Il prestito: La scelta di mantenere parole in italiano nel doppiaggio	81
CAPITOLO 5	83
5.1 Conclusioni	83
APPENDICE	85
BIBLIOGRAFIA	

Резюме

Целью данной дипломной работы является проведение анализа стратегий, применённых в переводе для дубляжа итальянского фильма *Benvenuti al Sud*, который был переведён на русский под названием *Добро пожаловать на юг*. Решение работать над настоящим фильмом обусловлено его особым характером. Фильм строится на столкновении культур Северной и Южной Италии и на стереотипах о Южной Италии. Поэтому очень интересно понять, как переводчики распорядились такими элементами в процессе дубляжа на русский и, следовательно, как переместили произведение в другую культурную обстановку, отличающуюся от культуры оригинала. Данная работа состоит из введения, пяти глав, заключения, приложения и библиографического списка. В первой главе определяется понятие дубляжа и описывается его распространение в Италии, в Европе и в России. Далее рассказывается об исследованиях в области аудиовизуального перевода и, в частности, описывается понятие синхронизма, который является важнейшим моментом в процессе дубляжа. Далее описываются некоторые теоретические модели, разработанные учёными, о синхронизме в дубляже. В конце главы говорится о так называемых макро-стратегиях, а именно о переводе *source-oriented* и *target-oriented*. Во второй главе рассказывается о фильме, о его кратком содержании и о том, как в нём и стереотипы, и сосуществование стандартного итальянского языка и неаполитанского диалекта являлись препятствиями в процессе дубляжа. Далее в настоящей главе говорится о роли, которую играет межкультурная коммуникация в данной работе, о том, как была проведена подготовка к анализу и описываются затруднения, которые возникли в процессе транскрипции отобранных для анализа сцен. Помимо этого, объясняются те категории и критерии на основе которых был проведён анализ. Третья глава, после предварительных сведений о микро-стратегиях, применённых переводчиками, полностью посвящена представлению, описанию и анализу тех сцен, в которых столкновение культур проявляется на уровне языка. Четвёртая глава, во-первых, посвящена представлению, описанию и анализу сцен, в которых столкновение культур проявляется преимущественно на уровне социопрагматики; во-вторых, она посвящена анализу второстепенных явлений, которые в свою очередь являлись препятствиями в процессе дубляжа на русский. В пятой главе

подведены итоги данной работы. В приложениях находятся полные транскрипции всех выбранных для анализа сцен. Библиографический список включает в себя не только печатные, но и онлайн источники, на основе которых был проведён данный анализ.

Abstract

The purpose of this dissertation is to carry out an analysis of the strategies adopted in the dubbing of the Italian movie *Benvenuti al Sud*, which was translated into Russian with the title *Добро пожаловать на юг*. The movie was chosen for the analysis because of its peculiar nature. It is based on the culture clash between Northern and Southern Italy and on the stereotypes of the latter. It is therefore very interesting to observe how translators handled these elements and transposed them into another cultural environment. This dissertation consists of an introduction, five chapters, conclusions, an appendix and bibliographic references. The first chapter defines the concept of dubbing and describes its adoption over traditional methods across Italy, Europe and Russia. Then it focuses on research in audiovisual translation, particularly on the concept of synchronism, which is a point of paramount significance in the dubbing process. It describes some of the theoretical models developed by scholars concerning synchronism in dubbing. Finally, the chapter presents the so-called macro-strategies, i.e. source-oriented and target-oriented translation. The second chapter presents the movie and its plot, and explains how stereotypes and the presence of both standard Italian and Neapolitan dialect were an obstacle to the dubbing process. Then the chapter presents the role played by intercultural communication in this work, it illustrates how the preliminary work for the analysis was conducted, and it describes the difficulties of transcribing the chosen dialogues. Moreover, it presents the categories and criteria on which the analysis is based. The third chapter, after providing some information about the micro-strategies that have been applied by translators, is entirely dedicated to the presentation, description and analysis of those scenes where the culture clash emerges on the level of language. The fourth chapter focuses on the presentation, description and analysis of those scenes where the culture clash emerges on the sociopragmatic level; the remainder of the chapter focuses on the analysis of minor aspects, which in turn constituted obstacles to the process of dubbing into Russian. The fifth chapter focuses on the conclusions of this analysis. The appendix includes the complete transcriptions of the chosen dialogues. Bibliographic references include the literature and the online sources on the basis of which the analysis was conducted.

Introduzione generale

Nel presente lavoro si intende svolgere un'analisi delle strategie di doppiaggio in lingua russa applicate per il film italiano *Benvenuti al Sud*. Questa scelta è stata motivata da due ragioni: in primo luogo, il confronto tra la versione in lingua originale e quella doppiata di un film così ricco di riferimenti *culture specific* legati al nostro paese, i quali si manifestano a diversi livelli, offre innumerevoli spunti di riflessione non solo sul piano linguistico, ma anche su quello socio-linguistico e socio-culturale, nonché sul processo di adattamento per il doppiaggio e sui vari vincoli che esso per sua natura impone. In secondo luogo, si è ritenuto che tale lavoro avrebbe assunto contorni ancor più interessanti se l'analisi fosse stata svolta sul prodotto doppiato in una lingua molto distante dalla nostra quale quella russa.

I riferimenti teorici a cui si è fatto ricorso spaziano dagli studi in teoria della traduzione a quelli più recenti di traduzione audiovisiva, dagli studi nell'ambito della linguistica generale a quelli di comunicazione interculturale. Avere a disposizione una base teorica interdisciplinare è stato necessario al fine di poter effettuare un'analisi "consapevole" del lavoro svolto dagli adattatori, individuando prima i punti del film rilevanti per tale analisi, inquadrando poi dal punto di vista teorico le singole soluzioni adottate dai traduttori, e successivamente cercando di comprendere il perché di tali scelte, riflettendo anche sulla loro adeguatezza.

Il lavoro è strutturato come segue: nel capitolo 1 si definirà il termine *doppiaggio* e lo si inquadrerà geograficamente concentrandoci prima su come tale pratica è intesa in Italia e in Europa, per poi spostare la nostra attenzione su come questo processo viene attuato in Russia. Si passerà successivamente a fornire alcune basi teoriche relative agli studi effettuati nel campo relativamente nuovo della traduzione audiovisiva, le quali saranno indispensabili ai fini dell'analisi. Nel capitolo 2 verrà presentata la pellicola selezionata e ne saranno messi in luce gli aspetti che più la rendono interessante, per poi spiegare come è stato svolto il lavoro di preparazione all'analisi e che ruolo hanno avuto gli studi di comunicazione interculturale. Nel capitolo 3 si analizzeranno alcuni scambi da una prospettiva puramente linguistica, mentre nel capitolo 4 ci si concentrerà sull'analisi delle scene in cui a prevalere è la componente socio-culturale. Il capitolo 5 sarà infine dedicato alle conclusioni.

CAPITOLO 1

In questo capitolo si fornirà una definizione del processo di doppiaggio e si parlerà del ruolo che questa pratica ha attualmente in Europa (in particolare in Italia) e in Russia. Si passerà poi a descrivere rapidamente gli studi di traduzione audiovisiva e si rifletterà sulla collocazione che la *Skopostheorie* assume quando si tratta di tradurre in un'altra lingua un prodotto complesso come quello audiovisivo. Si illustreranno infine alcuni modelli teorici relativi al concetto di *sincronismo*, elemento fondamentale nel doppiaggio, e si spiegherà come ogni singola strategia adottata dagli adattatori faccia capo ad una strategia più ampia di *addomesticamento* o *estranimento* del prodotto finale.

1.1 Il doppiaggio: una definizione generale

Il doppiaggio costituisce forse la strategia di adattamento linguistico più diffusa al giorno d'oggi e allo stesso tempo la più controversa. Questa tecnica consiste nell'eliminare i dialoghi originali di un prodotto audiovisivo per sostituirli con i dialoghi tradotti nella lingua d'arrivo, prestando estrema attenzione alla *sincronizzazione articolatoria ed espressiva* tra immagini ed enunciati (Petillo, 2012: 53). In linea teorica, un doppiaggio bene eseguito dovrebbe portare ad ottenere da un lato un prodotto fruibile per il pubblico d'arrivo, e dall'altro un prodotto comunque conforme al suo *skopos*¹ originario, in cui le peculiarità culturali dell'originale non vengono eliminate ma mantenute attraverso un maggiore o minore adattamento alla cultura d'arrivo. Ciò però non è sempre possibile, perché può succedere che elementi presenti nell'originale non possano essere replicati nella versione doppiata e debbano quindi essere appiattiti o neutralizzati. È proprio questo uno dei punti che rendono il doppiaggio una tecnica controversa e non sempre apprezzata. Molto spesso, infatti, il doppiaggio tende ad eliminare elementi che contribuiscono a costituire la cifra distintiva dell'originale, così che il risultato può apparire spesso impoverito, insipido, privo di quelle connotazioni che sono proprie di una determinata lingua e della cultura ad essa legata. Ma i motivi per cui il doppiaggio viene criticato sono anche altri: esso ha infatti

¹ La *Skopostheorie*, o *skopos theory*, è stata formulata dallo studioso Hans J. Vermeer (1978) e fa riferimento allo scopo per cui il testo originario è stato scritto; scopo che andrebbe replicato anche nella versione tradotta con l'ausilio di strategie scelte a seconda, per esempio, della tipologia di testo su cui si sta lavorando e della tipologia di pubblico a cui esso è destinato.

la pretesa di sradicare la trama di un film, i suoi personaggi e le loro vicende dall'ambiente linguistico-culturale in cui essi sono stati concepiti per inserirli in tutt'altra cultura e fargli parlare tutt'altra lingua. In altre parole, il doppiaggio creerebbe un secondo prodotto audiovisivo diverso dall'originale, ma che ha la pretesa irrealistica di eguagliarlo: "un inquietante gemello ritardato, una specie di mostro", come lo definì il regista Jacques Becker (cit. in Del Moro, 2000: 2). Il doppiaggio, inoltre, costituisce una tecnica di non facile realizzazione sia dal punto di vista dei costi elevati, sia da quello dei vari vincoli a cui esso è soggetto, primo tra tutti la necessità di replicare il sincrono tra immagine e parola. Insomma, non sempre si è disposti a ricorrere a questa tecnica di trasposizione linguistica decisamente impegnativa sotto diversi punti di vista. È bene precisare quindi che tradizionalmente si fa una distinzione tra *dubbing countries*, ossia i paesi che prediligono il doppiaggio del prodotto audiovisivo, e *subtitling countries*, dove invece si preferisce la tecnica del sottotitolaggio (Petillo, 2012: 56).

1.2 Il doppiaggio in Italia e in Europa

In Belgio, Cipro, Croazia, Danimarca, Finlandia, Galles, Grecia, Irlanda, Islanda, Lussemburgo, Norvegia, Paesi Bassi, Polonia, Portogallo, Slovenia e Svezia (Petillo, 2012: 57), la strategia preferita per la trasposizione linguistica di prodotti audiovisivi provenienti dall'estero è storicamente quella del sottotitolaggio. Esso è infatti percepito in tali paesi come la forma migliore di adattamento, in quanto rispetta completamente le radici linguistico-culturali del prodotto originale ponendosi unicamente come strumento di ausilio per coloro che altrimenti non ne comprenderebbero i contenuti, privo quindi di qualunque pretesa di sradicamento del prodotto. Esso è inoltre visto come strategia di grande efficacia per l'apprendimento delle lingue straniere. A questo proposito, la stessa Petillo (2012: 57) afferma che

I paesi nordici sono quelli che storicamente si sono orientati verso la sottotitolazione. Tuttavia, è soprattutto in Belgio e nei Paesi Bassi dove si è sviluppata una scuola di sottotitolazione in grado di raggiungere eccellenti risultati, a testimonianza di quanto questi paesi investano sulla autenticità e corretta trasposizione linguistica dei loro materiali filmici e cinematografici.

L'Italia è invece uno dei paesi europei, insieme a Germania, Francia e Spagna, che sono definiti *dubbing countries* in quanto preferiscono il ricorso alla tecnica del doppiaggio interlinguistico. Tutti noi siamo consapevoli di quanto il doppiaggio sia pervasivo nel nostro paese. Sia al cinema che in televisione, i prodotti audiovisivi provenienti dall'estero vengono nella stragrande maggioranza dei casi proposti in versione doppiata. Il ricorso ad altre strategie, come il sottotitolaggio o il *voice-over*², è in genere limitato a prodotti di tipo documentaristico, informativo-fattuale o scientifico-divulgativo, nei quali è fondamentale che le informazioni siano rese in maniera precisa e corretta nella lingua d'arrivo. La lunga tradizione di doppiaggio presente nel nostro paese è in gran parte dovuta a motivi storici. Sebbene i tentativi di manipolazione e censura dei contenuti dei film stranieri fossero in atto già all'epoca di Giolitti, quando fu istituito l'Ufficio di Revisione Cinematografica (1 maggio 1913), a quei tempi i film erano muti e spesso tratti da opere letterarie, e perciò i contenuti non presentavano troppi elementi problematici. Fu con la nascita del film sonoro, arrivato in Italia nel 1929, che il governo fascista ricorse prima a misure come l'"ammutolimento" dei dialoghi che venivano modificati e riproposti con didascalie, e poi più tardi, intorno al 1931, alla nuova tecnica del doppiaggio,³ il quale permetteva di esercitare un controllo linguistico e contenutistico quasi totale sul prodotto straniero, sulla base della "tendenza all'autarchia e all'indipendenza dall'influenza culturale straniera" del fascismo (Ranzato, 2010: 74). Come la stessa Ranzato afferma (*Ivi*: 75):

Era ormai possibile sottoporre alla revisione della censura il film nella versione originale e 'suggerire' i cambiamenti nei dialoghi da inserire nel doppiaggio in modo da modificare le sequenze spiacevoli. In questo modo il governo ottenne un maggiore controllo sulla 'purezza' della lingua, il che si aggiunse ad altri vantaggi più apertamente politici: manipolazione dei contenuti, eliminazione di riferimenti non graditi e, in alcuni casi, aggiunta di riferimenti più graditi.

² "A differenza di quanto accade nel doppiaggio vero e proprio, il *voice-over* è una tecnica di doppiaggio 'parziale' che non ha alcuna pretesa di occultare la vera natura di un testo audiovisivo come traduzione [...] implicando che una resa letterale e affidabile delle parole dell'originale ben si addice al trasferimento audiovisivo di quei generi *non-fiction* nei quali si tenta di riprodurre la realtà, come nei documentari, o in cui la verità dell'informazione trasmessa va di pari passo con l'affidabilità dello stesso mezzo di comunicazione, come nei servizi giornalistici. Ulteriore elemento che conferisce autenticità al *voice-over* è costituito da quei pochi secondi di non sincronizzazione tra audio originale e traduzione registrata che di solito vengono lasciati prima e dopo" (Petillo, 2012: 21).

³ Per un approfondimento sul periodo storico e sulla legislazione sulla censura messa in atto all'epoca si veda Ranzato (2010: 65-82).

Se poi consideriamo quale fosse il tasso di analfabetismo all'epoca, è evidente come il doppiaggio costituisse una forma di trasposizione linguistica ben più efficace di didascalie o sottotitoli. Il cinema doppiato divenne quindi una sorta di scuola dell'italiano correttamente parlato per coloro che erano analfabeti e ancora si esprimevano in dialetto:

Il cinema italiano è un cinema di parola, nato con una forte vocazione didattica e vagamente socialisteggiante: in un paese ad alto tasso di analfabetismo non sono in pochi ad additare nel cinema, fin dalla sua nascita, una possibile “scuola di tutti”. (Brunetta, 2004: X)

E la pervasività del doppiaggio in Italia, la quale affonda le sue radici in queste vicende storiche, ha fatto sì che tale tecnica di trasposizione linguistica arrivasse a costituire ancora oggi la strategia prediletta nel nostro paese.

1.3 Il doppiaggio in Russia

È risaputo che in Russia, e in generale nei paesi dell'Est Europa, una delle tecniche di trasposizione linguistica più utilizzate è quella del *voice-over* (Perego e Taylor, 2012: 241). Al contrario di ciò che succede in Europa e in Italia, questa tecnica viene utilizzata ampiamente in ambito televisivo, non solo per programmi di tipo informativo o documentaristico, ma anche per le serie televisive di provenienza perlopiù americana. Pensiamo a serie provenienti dagli Stati Uniti come *The Simpsons*, diffuse in Russia grazie a questa tecnica, sicuramente meno dispendiosa e impegnativa rispetto al doppiaggio, tra l'altro realizzata con un'unica voce prestata indistintamente a tutti i personaggi. Un altro esempio è costituito dalla celebre serie americana *The Big Bang Theory*, resa accessibile al pubblico russo tramite un'unica voce maschile utilizzata per tutti i personaggi. È legata proprio a questa tendenza l'opinione non proprio lusinghiera sulla scuola di doppiaggio presente in Russia. Quando le voci prestate ai personaggi si riducono a una o due al massimo addirittura si usa dire che “i film vengono doppiati alla ‘russa’, cioè a due voci: una femminile che doppia tutte le attrici e una maschile che doppia tutti gli attori” (Paolinelli e Di Fortunato, 2005: 42).

Tuttavia, un giudizio totalmente negativo appare ingiustificato, perché, se è vero che in TV il *voice-over* è pervasivo, è altrettanto vero che al cinema per i prodotti stranieri si

ricorre invece alla tecnica del doppiaggio, i cui standard sono molto elevati. Inoltre, anche in ambito televisivo le cose stanno rapidamente cambiando. Sebbene il *voice-over* sia ancora largamente diffuso, è sempre più facile trovare, anche in Internet, serie straniere in cui questa tecnica è applicata in maniera sempre più simile al doppiaggio vero e proprio. In molti casi non viene più utilizzata la stessa voce maschile monotona e inespressiva per tutti i personaggi come accadeva fino a pochi anni fa: ad ogni personaggio viene data una voce differente, che somiglia a quella che ha in versione originale o comunque che riflette la sua personalità; i dialoghi sono vivaci come in originale, le battute sono pronunciate con un'intonazione adeguata. Alcuni esempi sono rappresentati dalla *sit-com (situation comedy) Friends*, e di nuovo, da *The Simpsons*. Si potrebbe quasi affermare che la qualità raggiunta dal *voice-over* in questi casi lo renda quasi equivalente al doppiaggio vero e proprio, se non fosse per il fatto che la colonna dei dialoghi dell'originale non viene eliminata, ma è ben udibile sotto la colonna tradotta, soprattutto a inizio e fine battuta, che è del resto il tratto tipico del *voice-over*.

Un discorso a parte, come già accennato, deve essere fatto per il cinema. I prodotti audiovisivi stranieri destinati al cinema, che sono soprattutto di origine statunitense, vengono doppiati proprio come avviene nel nostro paese. Ed è doveroso affermare che il doppiaggio per il cinema che viene fatto oggi in Russia è davvero di buonissima qualità. Un paio di esempi che a mio parere possono facilmente avvalorare questa tesi sono due film recenti: *Превосходство* (versione doppiata in russo del film americano *Transcendence* del 2014), e *Марсианин* (versione doppiata in russo della pellicola statunitense *The Martian* del 2015): in entrambi i casi si è prestata estrema attenzione ai contenuti fattuali, all'aspetto più umano dei personaggi, il quale emerge nella drammaticità o comicità di alcune delle scene, e, infine, alle non meno importanti questioni di *sincronismo labio-gestuale* (Petillo, 2012: 67), così che il risultato finale è davvero di ottimo livello.

1.4 Gli studi di traduzione audiovisiva

Gli studi di traduzione audiovisiva costituiscono una disciplina recente⁴ sviluppatasi con la diffusione sempre maggiore di prodotti audiovisivi, e di conseguenza con la necessità sempre crescente di tradurli in altre lingue. Per prodotto audiovisivo si intende

un testo che per comunicare un messaggio si serve di canali multipli [...] Spiccano, tra questi, il canale sonoro e quello visivo che non si limitano però a essere rappresentativi solo dei dialoghi e delle scene. L'uno, nella sua forma verbale e non verbale, comprende sì i dialoghi ma anche la musica, i rumori, i silenzi; l'altro, nella sua forma verbale e non verbale, può comprendere sottotitoli, didascalie e scritte di scena [...] congiuntamente alle immagini. (Perego e Taylor, 2012: 45-46)

Dal momento che il prodotto audiovisivo si serve di diversi canali contemporaneamente, esso non può essere tradotto come fosse un semplice testo scritto. Da qui nasce l'esigenza di comprendere e studiare con quali modalità tali prodotti possano essere tradotti nella lingua d'arrivo e quali sono le difficoltà che emergono quando si ha a che fare con un testo il cui messaggio viene trasmesso attraverso "un'interrelazione tra diversi codici, quello visivo, quello verbale e quello sonoro" (Ranzato, 2010: 24).

Esistono moltissimi tipi diversi di prodotti audiovisivi. Di conseguenza, la disciplina che ne studia gli approcci di traduzione è stata definita in passato in diversi modi: basti pensare al "film and TV translation" proposto da Delabastita, all'"audiovisual language transfer" di Luyken, o ancora alle definizioni "screen translation" e "film translation" molto usate anche oggi (Ranzato, 2010: 23; Perego, 2005: 8). Tuttavia, la definizione più condivisa dagli studiosi è sicuramente quella di "audiovisual translation", in quanto rende perfettamente l'idea di quanto tale ambito di ricerca costituisca una "disciplina ombrello", come la definisce Spadafora, ossia una disciplina che

⁴ La sua nascita ufficiale può essere fatta risalire al 1995, quando "il Consiglio d'Europa in collaborazione con L'UNESCO ha voluto celebrare a Strasburgo il centesimo anniversario della nascita del cinema con un forum incentrato sulla comunicazione audiovisiva e sul trasferimento linguistico. Da allora convegni e seminari sulla materia vengono organizzati con regolarità e le pubblicazioni in questo ambito scientifico sono aumentate esponenzialmente." (Spadafora, 2007: 14-15).

fa [...] riferimento a tutte quelle modalità di trasposizione linguistica (e culturale) che si propongono di (tr)adattare⁵ i dialoghi originali di prodotti audiovisivi, ovvero prodotti che comunicano simultaneamente attraverso il canale acustico e quello visivo, al fine di renderli accessibili ad un pubblico internazionale. (Spadafora 2007: 13-14)

Le modalità principali di trasferimento linguistico di prodotti audiovisivi, sebbene secondo la classificazione di Gambier i cosiddetti *dominant types* siano molti di più (cfr. Gambier 2003: 172), sono tre: il doppiaggio, il sottotitolaggio e il *voice-over*. Naturalmente in questo lavoro noi ci concentreremo in particolare sul doppiaggio, la tecnica adottata per la trasposizione linguistica del film *Benvenuti al Sud*.

1.5 Il doppiaggio alla luce della Skopostheorie

Alla luce degli elementi evidenziati nella sezione precedente, è semplice capire perché Pavesi ha definito la traduzione dei prodotti audiovisivi una traduzione “vincolata” (1994: 129). Come sottolinea Ranzato, l’aggettivo evidenzia le “obiettive costrizioni all’interno delle quali si muove il traduttore in questo ambito. Il vincolo principale è costituito dalla coesistenza del canale sonoro e di quello visivo, che restringe la gamma di possibilità aperte al traduttore” (Ranzato, 2010: 25).

Quando ci si trova a tradurre un prodotto audiovisivo, la compresenza di più codici semiotici, i quali contribuiscono tutti insieme a costruire il significato, crea numerosi vincoli ai quali il traduttore/adattatore deve necessariamente attenersi non solo al fine di rendere il prodotto perfettamente fruibile, ma anche nell’ottica di ricrearne lo *skopos* originale nella versione doppiata. Tali vincoli talvolta sono molto difficili da rispettare, e per farlo è necessario adottare delle strategie che richiedono un impegno non indifferente da parte degli adattatori.

Pensiamo, per cominciare, alle difficoltà poste dalla necessità di ricreare il sincrono tra immagini e battute (sincrono di cui esistono diversi tipi che analizzeremo in seguito), che è indispensabile perché il prodotto non perda credibilità agli occhi del pubblico. O pensiamo, per esempio, ad un dialogo in cui l’effetto comico è strettamente legato ad un

⁵ La scelta del termine “(tr)adattare” fa riferimento alla proposta di Gambier di utilizzare per questa disciplina la denominazione di *tradaptation*, in inglese *transadapatation*, per sottolineare quanto sia traduzione linguistica che adattamento culturale costituiscano processi fondamentali nella trasposizione in lingua d’arrivo del prodotto audiovisivo. Per approfondimenti si veda Gambier (2003: 171-178).

particolare modo di dire usato da un personaggio, che però non esiste nella lingua di arrivo, oppure che esiste ma letteralmente ha un altro significato. Oppure alla gestualità degli attori, la quale non di rado rispecchia le loro battute nella versione originale fino a volte a mimarne il significato, ma che rappresenta un ostacolo quando, nel tentativo di rispettare lo *skopos* della versione di partenza, i dialoghisti sono costretti a tradurre l'enunciato suddetto in maniera non letterale. O ancora, pensiamo ai casi in cui una particolare espressione o frase che viene letta è visibile nelle immagini, e di conseguenza costituisce un vincolo non trascurabile per il traduttore, il quale deve compiere necessariamente una scelta che non si ponga in contrasto con ciò che lo spettatore vede. Al di là di questi già numerosi vincoli puramente tecnici esistono anche quelli legati alle richieste del committente, che portano quindi ad utilizzare delle strategie prevalentemente commerciali, le quali molto spesso non combaciano con le scelte migliori dal punto di vista qualitativo. A questo proposito infatti Spadafora (2007: 74) afferma che

Il processo di doppiaggio [...] sembrerebbe seguire un percorso lineare e ordinato come una sorta di catena di montaggio, ma la realtà professionale è indubbiamente più complicata e la produzione [...] è condizionata da una serie di fattori esterni (anche di carattere puramente commerciale) che sono direttamente responsabili della qualità finale dei prodotti doppiati [...]. [L']immagine di scrittore specializzato degnamente attribuibile ad un adattatore non sembra compatibile con le esigenze del mercato per il quale contano i costi, la velocità di esecuzione e la capacità di offrire un prodotto finale che sia commercialmente funzionale e funzionante.

Per chiarire meglio, possiamo ricorrere al modello proposto dalla stessa Spadafora. In esso troviamo in primo luogo le *macro-strategie*, ossia il tipo di approccio del traduttore, che può essere *domesticating* o *foreignizing* (concetti che sono alla base del modello di Toury e Venuti, cfr pagina 22 di questa tesi). Abbiamo poi le *micro-strategie* (le singole scelte fatte a livello micro, le quali nell'insieme contribuiscono alla realizzazione dell'uno o dell'altro approccio). *Macro* e *micro-strategie* fanno capo al gruppo delle *strategie di encoding*. Alle *strategie di encoding* però si contrappongono le *strategie di mercato*, che a volte prevalgono su quelle di *encoding* per ragioni

meramente commerciali. Tutte queste strategie costituiscono l'insieme delle *strategie globali* (2007: 78).

È quindi evidente come il peso delle *strategie di mercato* nell'economia globale della trasposizione di un prodotto audiovisivo in una lingua straniera faccia sì che spesso anche l'adattatore diventi un mero adattatore *di mercato*, come lo definiscono Paolinelli e Di Fortunato (2005: 42), il quale purtroppo spesso si trova a dover sacrificare la qualità della resa in nome di esigenze puramente commerciali.

1.6 La sincronizzazione nel doppiaggio: un solo termine per molteplici concetti

Come abbiamo già accennato nella sezione precedente, uno dei vincoli principali con cui ci si trova a dover avere a che fare quando si lavora sul doppiaggio di un film è quello del sincronismo, definito anche sincrono o sincronizzazione. Il sincronismo, dal punto di vista del modello proposto da Spadafora, fa parte delle *micro-strategie* (che fanno capo alle *strategie di encoding*). Come scrive Pavesi (2005: 13),

Un aspetto precipuo del necessario raccordo tra visivo e verbale nel film è dato dal sincronismo, principale vincolo del doppiaggio filmico [...], il quale implica corrispondenza tra i movimenti connessi alla produzione orale e la struttura acustica del messaggio effettivamente percepito.

La questione è però più complessa di quanto sembri, in quanto per sincronismo non si fa riferimento solamente alla corrispondenza tra articolazione labiale e suoni pronunciati. Il sincronismo deve fare riferimento anche alla gestualità, alla mimica facciale, ai movimenti pre- e post-articolatori, alle pause, alle false partenze, alle smorfie, ai suoni che esulano dalle parole vere e proprie, ossia a tutti quei gesti extralinguistici i quali, assieme ai contenuti verbali degli enunciati, contribuiscono alla costruzione del significato (Petillo, 2012: 66). Quando si lavora al doppiaggio di un film è indispensabile considerare tutti questi elementi al fine di perseguire una "isocronia articolatoria globale", ossia "una isocronia che agisce ad ogni livello, in grado di fondere sincronismo articolatorio, paralinguistico-espressivo e cinetico" (Ivi: 66).

La comunicazione non verbale e paraverbale costituisce infatti una parte imprescindibile e molto importante della comunicazione umana. Se si vuole che lo spettatore, durante la

visione del film, assista a scambi conversazionali verosimili e spontanei (per quanto essi siano comunque recitati e quindi rientrino nella finzione cinematografica), è impensabile concentrarsi esclusivamente sul sincronismo labiale.

Anche Delabastita sottolinea l'importanza della sfera del non verbale nella comunicazione umana e, di conseguenza, anche nelle situazioni di finzione in cui si cerca di replicarne artificialmente la naturalezza (1989: 202-203):

The replacement of acoustic verbal signs with translated acoustic verbal signs is in varying degrees subject to an important semiotic constraint. Because speaking characters in a modern film are conventionally supposed to constitute iconic signs the audience expects the characters in the film to produce spoken language like people in real life.

Dal momento che il tema del sincronismo nel doppiaggio è molto articolato e complesso, diversi studiosi hanno analizzato la questione e proposto la loro personale classificazione dei diversi elementi che entrano in gioco quando si affronta la questione della sincronizzazione. Di seguito osserveremo alcuni dei modelli più conosciuti.

1.6.1 I concetti di phonetic, character e content synchrony di Fodor

Il modello proposto dallo studioso tedesco István Fodor è particolarmente rilevante poiché questo studioso è stato un pioniere nell'analisi della sincronizzazione nel doppiaggio a fini accademici. Prima di lui infatti, gli studiosi che, nel campo della traduzione audiovisiva, si erano occupati della questione l'avevano affrontata con un approccio più pratico, concentrandosi esclusivamente su quelli che dovevano essere i requisiti necessari per svolgere un buon lavoro di adattamento in ambito professionale. Con Fodor invece, che pubblica il suo manuale nel 1976, si verifica una sorta di passaggio da un interesse di tipo puramente professionale ad uno più teoretico, un approccio di riflessione sul linguaggio del cinema e sul ruolo della traduzione in ambito cinematografico⁶. Nella sua opera intitolata *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*, Fodor per la prima volta offre una classificazione dei diversi tipi di sincronizzazione. Si tratta di una classificazione molto ampia, poiché "Fodor usa

⁶ Per un approfondimento sul lavoro di Fodor, oltre al manuale del 1976, si rimanda anche a Chaume Varela (2004: 38-40) e a Spadafora (2007: 54-60).

il termine sincronizzazione non soltanto per riferirsi all'aspetto più propriamente tecnico di coincidenza fonetica ma lo applica all'intero tessuto del film ivi compresi personaggi e trama" (Spadafora, 2007: 56). La classificazione di Fodor si basa su tre tipologie di sincronizzazione. La prima, definita *phonetic synchrony*, è quella che impone la corrispondenza tra i movimenti delle labbra e i suoni emessi. Si tratta insomma del sincronismo articolatorio a cui fa riferimento Petillo e che abbiamo già menzionato in precedenza. La seconda tipologia, detta *character synchrony*, riguarda la necessaria corrispondenza tra la gestualità, la mimica facciale e la modalità con la quale l'attore emette determinati suoni o pronuncia determinate parole, ossia il suo ritmo d'eloquio e il tono di voce. Abbiamo infine la terza tipologia, detta *content synchrony*, definita da Fodor come la necessità di creare una versione tradotta che sia coerente con la trama della versione originale.

Un ulteriore concetto introdotto dallo studioso è quello di *dischrony*, ossia la condizione che si verifica quando anche solo uno di questi tre tipi di sincronizzazione non viene realizzato.

1.6.2 I concetti di Lippensynchronität e Nukleussynchronität nel modello di Herbst

Un altro importante studioso in materia di sincronizzazione per il doppiaggio è Thomas Herbst, uno tra i primi ricercatori ad occuparsi in maniera più accademica di tali questioni. Il suo lavoro risale agli anni Novanta. Egli riprende in parte i concetti elaborati da Fodor, ma elabora un modello più ristretto in quanto il concetto di *content synchrony* viene eliminato. Il modello proposto da Herbst è basato essenzialmente su due tipologie di sincronizzazione. La prima tipologia è detta *Lippensynchronität*, o *lip sync*, e si suddivide a sua volta in *Qualitative* e *Quantitative*. Mentre la *Qualitative Lippensynchronität* non è altro che la *phonetic synchrony* di Fodor, la *Quantitative Lippensynchronität* è la corrispondenza tra la durata dell'enunciato che l'attore pronuncia in versione originale e quella dello stesso enunciato doppiato. In altre parole, l'enunciato doppiato deve iniziare esattamente quando l'attore apre la bocca e finire esattamente quando l'attore la chiude.

La seconda tipologia è detta *Nukleussynchronität*, o *nucleus sync*. Essa corrisponde esattamente alla *character synchrony* di Fodor, cioè riguarda la necessità di coerenza tra

mimica facciale e gesti dell'attore da una parte e fattori legati all'enunciato come il tono e il ritmo d'eloquio dall'altra⁷.

1.6.3 I modelli di Varela e Petillo

Per non rendere l'analisi che ci aspetta più complicata di quanto già non sia, è necessario restringere il campo e fare riferimento alle teorie più lineari proposte dai ricercatori. A questo proposito nel corso dell'analisi vera e propria, quando si porranno problematiche relative al sincronismo tra immagini e battute doppiate, si farà riferimento ai concetti contenuti in due particolari modelli di classificazione, entrambi molto recenti. Il primo è quello di Frederic Chaume Varela del 2004, mentre il secondo, che abbiamo già parzialmente illustrato in precedenza, è quello di Mariacristina Petillo del 2012. I due modelli sono praticamente equivalenti ad eccezione di qualche piccola differenza, ma entrambi si prestano molto bene alla nostra analisi in quanto sono molto semplici e lineari. Descriviamoli brevemente.

Il modello di Varela si basa su tre tipi di sincronismo: il primo, definito *phonetic o lip synchrony*, costituisce il sincronismo tra movimento articolatorio delle labbra e suoni emessi. Il secondo tipo, detto *kinetic synchrony o body movement synchrony*, costituisce il sincronismo tra fattori non verbali come gestualità e mimica facciale e elementi legati alla battuta pronunciata, ossia tono di voce e velocità d'eloquio.

Il terzo tipo proposto, detto *isochrony o synchrony between utterances and pauses*, non è altro che la necessaria corrispondenza tra durata dell'enunciato pronunciato in versione originale e durata dello stesso enunciato doppiato in lingua d'arrivo.

Come si nota facilmente, le categorie di Varela sono molto simili a quelle citate in precedenza di *sincronismo articolatorio*, *paralinguistico/espressivo* e *cinetico* utilizzate da Petillo. Le uniche due differenze tra i due modelli risiedono nel fatto che Varela include in un unico concetto (quello di *kinetic synchrony*) il *sincronismo paralinguistico/espressivo* e *cinetico* di Petillo. Inoltre, mentre Varela separa i due concetti di *phonetic synchrony* e *synchrony between utterances e pauses*, in Petillo li troviamo raggruppati sotto la definizione di *sincronismo articolatorio*. Insomma, le due

⁷ Per un approfondimento sul lavoro di Herbst si rimanda a Spadafora, (2007: 55-60), Herbst (1994: 244) e Döring (2006: 27-29).

proposte sono praticamente identiche e ciò che le differenzia è la diversa categorizzazione dei contenuti.

1.7 Le macro-strategie di source-oriented e target-oriented translation e le micro-strategie

Come osservato in precedenza, nel modello di Spadafora tra le *strategie di encoding* troviamo, accanto alla grande varietà di *micro-strategie* adottate dal traduttore/dialoghista, le cosiddette *macro-strategie*, le quali funzionano da indicatori sulla base dei quali si ricorre ad una *micro-strategia* piuttosto che ad un'altra. Nella pratica, le *macro-strategie* fanno riferimento ai concetti di *domestication* and *foreignization* (cfr. Venuti 1995).

Una traduzione di tipo *domesticating*, o *target-oriented*, ha l'obiettivo di rendere il prodotto finale più accessibile, eliminando o appiattendolo tutti quegli elementi presenti nella versione originale che sono legati alla cultura di partenza e che quindi potrebbero costituire un ostacolo alla sua fruizione per il pubblico d'arrivo. È bene precisare che tali elementi possono essere sia di tipo linguistico che culturale. Al contrario, una traduzione di tipo *foreignizing* o *source-oriented*, punta a mantenere il più possibile nella versione finale gli elementi linguistico-culturali legati alla cultura di partenza, nel tentativo di rendere il fruitore partecipe della realtà culturale dell'originale, di fargli percepire che la resa ha comunque mantenuto, per quanto possibile, l'autenticità del testo originale. A questo proposito sono davvero esplicative le parole, citate dallo stesso Venuti, del filosofo tedesco Friedrich Schleiermacher, che nel 1813, durante una conferenza sui vari metodi di traduzione, affermò: “[T]here are only two [methods of translation]. Either the translator leaves the author in peace, as much as possible, and moves the reader towards him; or he leaves the reader in peace, as much as possible, and moves the author towards him” (Lefevere 1977: 74, cit. in Venuti, 1995: 101).

Nel corso dell'analisi del film avremo la possibilità di osservare come queste strategie possano coesistere in un unico prodotto. Nel caso di *Benvenuti al Sud* infatti, i dialoghista hanno fatto ricorso all'una o all'altra strategia a seconda dei casi. Sarà molto interessante osservare con l'ausilio di quali *micro-strategie* essi abbiano applicato soluzioni *foreignizing* o *domesticating*, e chiedersi il perché di tali scelte.

Una piccola precisazione da fare prima di proseguire è quella relativa alle categorie che saranno utilizzate in fase di analisi delle *micro-strategie*. Sia Spadafora che Ranzato (2010: 42-48) propongono una categorizzazione molto precisa e dettagliata di tali strategie. In sede di analisi però, data la quantità e complessità del materiale da osservare, si farà riferimento alle categorie proposte da Ranzato, in quanto sono più concise e lineari e ci permetteranno di svolgere l'analisi nella maniera più chiara possibile. Si riporta di seguito la categorizzazione di Ranzato, la quale individua nove diverse strategie (Ranzato, 2010: 42-46).

- Il prestito: l'espressione usata nel testo di partenza viene mantenuta invariata nel testo d'arrivo.
- Il calco: si ricorre ad una traduzione letterale dell'espressione contenuta nel testo di partenza.
- L'esplicitazione: l'espressione viene esplicitata in quanto ritenuta poco chiara per il pubblico d'arrivo.
- La sostituzione: il riferimento presente nel testo di partenza viene sostituito con un altro riferimento, non necessariamente vicino a quello originale ma giudicato meno oscuro per il pubblico di arrivo.
- La trasposizione: definita da Ranzato come "una forma più rispettosa di sostituzione" (Ivi: 46), essa prevede che il riferimento culturale appartenente alla cultura di partenza venga sostituito con un riferimento omologo ma appartenente alla cultura di arrivo.
- La ricreazione lessicale: l'invenzione di una parola di fatto inesistente, ossia di un vero e proprio neologismo.
- La compensazione: una perdita che è stato impossibile evitare in un determinato punto del testo viene compensata con un'aggiunta in un altro punto.
- L'omissione: il riferimento viene eliminato nel testo di arrivo.
- L'aggiunta: si inserisce nel testo di arrivo un'espressione o riferimento assente in quello di partenza.

Nei capitoli 3 e 4, dedicati all'analisi, si avrà la possibilità di osservare come queste strategie sono entrate in gioco nel lavoro di traduzione e adattamento del film. In particolare, all'inizio del capitolo 3 si fornirà un'anticipazione delle micro-strategie che sembrano comparire maggiormente, per poi osservarle nel dettaglio con l'ausilio delle trascrizioni dei passaggi selezionati.

CAPITOLO 2

In questo capitolo ci si concentrerà sul film che è oggetto dell'analisi. Se ne presenteranno la trama e i temi principali, per poi passare a descrivere in che modo è stato svolto il lavoro di documentazione e di preparazione all'analisi. Si illustrerà l'importanza degli studi di comunicazione interculturale in questo lavoro, si descriveranno le difficoltà incontrate nel processo di trascrizione delle scene selezionate in versione doppiata e in versione originale, e infine si riassumeranno i criteri in base ai quali è stata svolta l'analisi.

2.1 Il film *Benvenuti al Sud*

Benvenuti al Sud è una commedia del 2010, diretta dal regista Luca Miniero, e pensata come *remake* della pellicola francese del 2008 *Bienvenue chez les Ch'tis*, uscita anche in Italia con il titolo *Giù al Nord*. Sebbene presenti delle differenze rispetto alla versione francese sia a livello di sceneggiatura che, naturalmente, di ambientazione, la versione italiana rimane comunque abbastanza fedele a quella originale, che ha avuto un enorme successo in Francia. Distribuita in Italia da Medusa Film, la commedia presenta un cast di attori più o meno noti nel nostro paese, alcuni dei quali sono Claudio Bisio, Angela Finocchiaro, Alessandro Siani, Valentina Lodovini e Nando Paone. L'accoglienza da parte del pubblico è stata molto positiva: nell'ottobre 2010 è rimasto per tre settimane in cima alla classifica dei film più visti in Italia, e all'inizio del 2011 occupava la settima posizione nella classifica dei film che hanno ottenuto i maggiori incassi in Italia. Anche la critica in generale ha apprezzato la pellicola, che è stata insignita di vari premi e ha ricevuto numerose nomination. Tra i premi ricordiamo la medaglia d'oro al festival del Cinema di Salerno del 2010 e il Nastro d'Argento nel 2011 per la miglior sceneggiatura. Il film è dedicato alla memoria di Angelo Vassallo, sindaco di Pollica (piccolo comune della provincia di Salerno) che fu assassinato nel 2010.

2.1.1 La trama

Alberto Colombo, che lavora come direttore in un ufficio postale del comune di Usmate in Brianza, fa domanda di trasferimento a Milano per rendere felice la moglie, la quale

sogna di poter vivere nel capoluogo lombardo e di poter offrire così al figlio Chicco un futuro migliore. Ma l'amico Mario, collega che lo ha aiutato nel presentare domanda, gli fa sapere che in graduatoria Alberto è stato preceduto da un'altra persona, che ha avuto la precedenza in quanto disabile. Il protagonista decide quindi di presentare di nuovo domanda, stavolta fingendosi un soggetto paraplegico. Ottiene il trasferimento, tuttavia si tradisce da solo durante l'incontro con un ispettore recatosi da lui per verificare la sua condizione. Così, per punizione, Alberto viene trasferito in Campania, precisamente a Castellabate, paese in cui lavorerà come nuovo direttore delle poste locali. Alberto e sua moglie sono disperati: la loro idea del Meridione è infatti interamente basata su stereotipi quali l'alto tasso di criminalità, la sporcizia dovuta ai rifiuti lasciati per strada, l'afa insopportabile e la convinzione che al Sud siano tutti camorristi. Alberto parte con la disperazione nel cuore, e il primo impatto con Castellabate è traumatico, complice anche una serata temporalesca che rende il tutto assolutamente cupo e minaccioso. Tuttavia, col passare del tempo, Alberto inizia ad ambientarsi nel paese. Fa amicizia con i colleghi, in particolare con Mattia Volpe che i primi tempi lo ospita a casa sua, e si rende conto che tutte le idee che aveva sul Meridione non erano che stereotipi, perché la verità è che a Castellabate si vive bene, le persone sono gentili e cordiali, il cibo è ottimo, il clima mite e soleggiato e il paese è incantevole. Alberto si ritrova quindi a dover mentire alla moglie Silvia raccontandole di sparatorie e pericoli ad ogni angolo, in quanto quando tenta di rassicurarla e di dirle che è tutto a posto lei non ci crede. Alla fine però, durante una sua visita a Castellabate, vedrà anche lei in prima persona come stanno veramente le cose, e si affeziona a sua volta al paese di Mattia e degli altri colleghi di Alberto.

2.2 Gli stereotipi nord-sud nella cultura italiana e la dicotomia italiano-dialetto napoletano: una grande sfida per i traduttori

Il film presenta diverse caratteristiche interessanti, a cominciare dal fatto che, come detto, la trama è imperniata su stereotipi, storicamente radicati nella cultura italiana, che riguardano il nord e il sud della nostra penisola. Stereotipi a cui facciamo riferimento tutti noi, anche solo per scherzo; stereotipi che molto spesso costituiscono elementi importanti in racconti, romanzi, serie tv, film e quant'altro venga prodotto nel nostro paese. Ora, tali stereotipi, come del resto qualunque altro tipo di stereotipo esistente,

possono essere definiti come una forma di umorismo pirandelliano: le immagini stereotipiche sono infatti per loro natura esagerazioni che ad una prima occhiata fanno anche sorridere, ma se le si osserva con più attenzione esse portano a riflettere, a chiedersi se davvero le cose siano così, quanto ci sia di vero in quelle rappresentazioni. Molti degli stereotipi legati alla cultura italiana e alla contrapposizione nord-sud sono noti indubbiamente anche all'estero, ma ve ne sono anche molti altri che sono sconosciuti ad un pubblico straniero che non possieda una conoscenza adeguatamente approfondita del nostro paese. Quando ci si trova a dover gestire questi elementi *culture specific* che sono già complessi di per sé, sapendo che essi non appartengono alla cultura del pubblico d'arrivo ma non possono comunque essere appiattiti in quanto costituiscono l'anima del prodotto che si va ad adattare, il lavoro di resa non può che risultare molto complicato. Inoltre nel film esiste una contrapposizione continua tra personaggi che parlano italiano standard (a volte con una certa inflessione lombardo-milanese) e altri la cui parlata va dal dialetto napoletano puro a una parlata più standard ma comunque ricca di espressioni dialettali e inflessioni tipiche del napoletano. La difficoltà è evidente: non solo è necessario trovare i mezzi per differenziare la lingua standard dal dialetto meridionale in lingua d'arrivo, ma è anche necessario fare attenzione alla parlata di ogni personaggio, inquadrandola e restituendola in lingua d'arrivo nel modo più fedele possibile. Tutto ciò è necessario sia al fine di rispettare lo svolgimento della trama (come vedremo tante incomprensioni linguistiche hanno ripercussioni sullo svolgimento della storia), sia al fine di ricreare in modo fedele e coerente la personalità di ogni personaggio e il suo background socio-culturale, poiché tutto ciò si riflette nella parlata. Senza contare che, in diversi casi, è proprio un certo modo di parlare a determinare la comicità di certe scene. Pensare di poter procedere alla restituzione di un film di questo genere solo con strategie di neutralizzazione e appiattimento sarebbe una sicura condanna a un fiasco totale. D'altra parte, riuscire a fare un buon lavoro di resa non è sicuramente cosa da poco. Tra l'altro, se pensiamo che tale resa è destinata a realizzarne il doppiaggio, tecnica che già di per sé presenta non poche difficoltà ed è sottoposta, come abbiamo già visto, a vincoli di vario tipo, possiamo forse renderci conto di quanto un lavoro del genere possa essere impegnativo e possa presentare all'adattatore decisioni non semplici da prendere, le quali talvolta richiedono di sacrificare l'uno o l'altro elemento al fine di salvarne un altro ancora. In altre parole, traduttori, adattatori e dialoghetti hanno dovuto cercare di coniugare, nella

maniera migliore possibile e con la minor perdita di elementi possibile, i diversi aspetti del sincronismo tra immagini e battute doppiate, la fedeltà al prodotto originale in tutte le sue sfaccettature socio-linguistiche e linguistico-culturali, e una sufficiente fruibilità del prodotto per il pubblico d'arrivo. Senza pensare, infine, che tutto ciò è stato reso in russo, lingua per nulla vicina alla nostra dal punto di vista grammaticale e sintattico. Si è trattato indubbiamente di una sfida per coloro che hanno lavorato alla restituzione di questo film in russo. Sarà davvero interessante scoprire come gli adattatori si sono comportati, sia nel dettaglio che a livello macro, per svolgere questo complicato lavoro di resa.

2.3 Il lavoro di preparazione all'analisi contrastiva e la comunicazione interculturale come punto di osservazione degli scambi conversazionali

Per poter effettuare un'analisi approfondita e dettagliata delle strategie applicate in fase di adattamento e quindi delle differenze tra la versione originale italiana del film e il nuovo prodotto doppiato, è stato necessario prima di tutto fare un lavoro di documentazione non solo nel campo degli studi di traduzione audiovisiva, ma anche in quello della comunicazione interculturale. Il film è infatti ricco di scene dove gli elementi di interculturalità e di *culture shock* o *culture bump* (Archer 1986: 170-171) sono centrali. Ma tali elementi sono distribuiti su due piani distinti. Da una parte, abbiamo l'interculturalità su cui la trama del film stesso è imperniata: il divario tra due culture differenti, quella del nord e quella del sud, che emerge in modo prepotente anche sul piano linguistico. Dall'altra, abbiamo l'interculturalità del film doppiato in russo e adattato ad una cultura che non è quella originale. La versione doppiata in russo offre innumerevoli spunti di riflessione sulle scelte effettuate dagli adattatori al fine di rendere il film fruibile e piacevole anche per il pubblico straniero. La resa in russo ha infatti dovuto tenere conto della dicotomia culturale e linguistica già presente nella versione originale, poiché senza di essa il film non avrebbe ragione di esistere. Perciò è evidente quanto la comunicazione interculturale giochi un ruolo fondamentale nell'analisi. Sulla base di essa si è quindi cercato di individuare le scene e gli scambi più rilevanti, ossia le parti dove lo shock culturale non solo è particolarmente evidente, ma dove ha anche costituito un ostacolo in fase di traduzione e adattamento in lingua russa.

È stato così possibile farsi un'idea di quanto possa essere stato difficile restituire tutto questo in una lingua così distante dalla nostra come il russo.

Non è semplice farsi spazio tra le nozioni legate alla “mera” traduzione linguistica degli enunciati, ai concetti non sempre ben delineati di sincronismo, o sincrono tra versione originale e doppiata, o a quelli di equivalenza tra prodotto di partenza e prodotto di arrivo. Quando poi si aggiungono anche le nozioni relative alla comunicazione interculturale, necessarie per individuare i punti salienti del film ai fini dell'analisi, il tutto diventa ancor più complesso. Perciò si è provveduto ad accantonare scambi conversazionali pur sempre molto interessanti, ma più lontani dai fini della nostra analisi. In questo modo è stato possibile raccogliere una quantità ragionevole e non eccessiva di materiale teorico e trascritto, evitando così di procedere in maniera poco lineare.

2.4 La trascrizione degli scambi dialogici selezionati e le difficoltà incontrate

Una volta individuati i segmenti del film più interessanti ai fini di questa analisi, si è passati alla fase di trascrizione. Si è preferito cominciare dal film doppiato in quanto trascrivere gli scambi in russo sarebbe stato leggermente più dispendioso rispetto alla trascrizione dall'italiano, in termini di tempo impiegato per la comprensione e per la successiva battitura degli enunciati. Il lessico utilizzato nel film appartiene infatti, nella maggior parte dei casi, ad un registro basso, colloquiale. Gli enunciati sono spesso sconnessi e disordinati dal punto di vista sintattico, per non parlare del modo in cui il dialetto napoletano e le sue peculiarità vengono “replicate” nel doppiaggio russo: in un paio di casi gli enunciati risultano addirittura quasi incomprensibili. Gli adattatori hanno infatti fatto ricorso a una “variante linguistica immaginaria”, ossia a una strategia di “creazione di una nuova variante, di fatto inesistente nella realtà, che possa veicolare l'alterità del dialetto presente nell'originale, conservandone magari alcune caratteristiche sintattiche e lessicali” (Ranzato, 2010: 58). Le peculiarità di questa variante immaginaria saranno elencate più avanti, nella sezione dedicata all'approccio degli adattatori al dialetto napoletano. In generale però sono presenti molti elementi quali riformulazioni, sovrapposizioni di turni, espressioni volutamente scorrette dal punto di vista grammaticale, i quali non facilitano certo il lavoro a chi si cimenta nella

trascrizione. In diversi casi addirittura i brusii, ossia “tutti quegli elementi più o meno esterni alla narrazione, in genere di sottofondo, come possono essere i passanti in una strada, una radio che trasmette o, appunto, la televisione” (Paolinelli-Di Fortunato, 2005: 52) hanno costituito un elemento di disturbo alla comprensione. Ci si è presi del tempo per ascoltare anche più volte le stesse parti, in modo da poter effettuare una trascrizione precisa e fedele. In generale, il procedimento è stato di per sé molto interessante, poiché in alcuni casi ha portato a conoscere espressioni e locuzioni poco usate, e che hanno quindi fornito ulteriori spunti di confronto tra le due versioni.

Successivamente si è passati alla trascrizione delle scene in lingua originale. La trascrizione di dialoghi enunciati nella propria lingua madre in genere non crea problemi di comprensione. Esclusi i casi in cui i brusii o la musica sono particolarmente forti, essa non presenta situazioni difficili da gestire. Ma nel caso specifico, molte scene del film vedono la presenza di personaggi che si esprimono in dialetto napoletano. Alcuni di loro lo fanno moderatamente: la loro parlata non è dialetto, ma *italiano regionale*, ossia un italiano caratterizzato da inflessioni dialettali tipiche della zona di Napoli e dintorni. Oppure essi tendono ad esprimersi in dialetto napoletano stretto in presenza dei compaesani e in *italiano regionale* quando si rivolgono ad Alberto, o comunque a persone provenienti da altre zone d’Italia. Altri invece si esprimono sempre e comunque in dialetto napoletano puro, e questo naturalmente ha creato dei problemi non indifferenti in fase di trascrizione. È stato necessario ascoltare più volte lo stesso enunciato, per cercare di coglierne il senso o perlomeno di individuarne il contenuto fonetico per poi fare una ricerca ed essere in grado di eseguirne la trascrizione e comprenderne il significato. Al di là delle difficoltà incontrate, è stato molto interessante cimentarsi nella trascrizione delle parti in dialetto, in quanto ciò ha costituito un ulteriore spunto di riflessione legato alla natura dei dialetti presenti nella nostra penisola, e a quanto essi possano essere distanti dall’italiano standard, arrivando a costituire delle vere e proprie lingue a parte.

Sono anche presenti nel film un paio di scene in cui viene parlato un *italiano regionale* lombardo, ma queste parti non sono state problematiche dal punto di vista della trascrizione. La lingua parlata dal presidente dell’Accademia del Gorgonzola infatti resta comunque nei canoni dell’italiano standard, e le poche espressioni caratteristiche da lui usate sono comunque note alla maggior parte degli italiani, poiché vi si fa spesso

ricorso anche in ambito televisivo per suscitare la risata quando entrano in scena personaggi stereotipati provenienti dal nord Italia.

2.5 I criteri utilizzati nell'analisi

Riassumendo, gli scambi verranno osservati facendo riferimento a diverse categorie: per quanto riguarda la teoria della traduzione si useranno i concetti di *domestication* e *foreignization*, *equivalenza formale e funzionale*, *Skopostheorie*. Per quanto riguarda invece la traduzione audiovisiva, e in particolar modo il doppiaggio, si utilizzeranno i diversi concetti di *sincronismo* e le varie *micro-strategie* categorizzate da Ranzato. In qualche caso si farà anche riferimento a concetti presenti in linguistica, come quelli di *significato letterale*, *significato inteso* e *messaggio*, o di *varietà linguistica*. Come già affermato, anche la comunicazione interculturale gioca un ruolo importante nel film e lo ha giocato anche nel processo di adattamento in russo. Nel corso dell'analisi però non si farà riferimento ai parametri teorici afferenti alla disciplina della comunicazione interculturale, ma ci si limiterà ad evidenziare e a riflettere su quei passaggi nei quali lo shock culturale è particolarmente evidente. Per rendere l'analisi più chiara, essa è stata divisa in due capitoli: nel capitolo 3 si osserveranno i passaggi in cui prevale la dimensione linguistica, mentre nel capitolo 4 ci si concentrerà sugli scambi dove ad emergere è la dimensione sociopragmatica.

Nonostante ciò, si tratterà di un'analisi di tipo prevalentemente linguistico. Questo è dovuto al fatto che lingua e cultura sono dimensioni strettamente interconnesse, e il sistema di norme culturali e sociali appartenenti a un determinato gruppo si riflette sempre nel suo utilizzo della lingua:

Se si vuole capire come funziona la lingua come strumento di comunicazione, [...] è necessario partire dal presupposto che la lingua è cultura [...]. Il modo in cui ogni lingua “funziona” sia a livello di sistema astratto (ad esempio, il modo in cui concettualizza il tempo attraverso il sistema dei modi e tempi verbali) sia a livello di usi concreti (ad esempio, le routines dei saluti) è culturalmente e socialmente connotato. [...] [L]a lingua è un sistema di risorse in potenza, storicamente selezionato per esprimere un sistema concettuale culturalmente connotato, la cui attualizzazione è guidata da norme culturali implicite. (La Forgia, 2014: 27)

CAPITOLO 3

In questo capitolo verranno prese in analisi le varie strategie adottate dai dialoghetti russi nelle scene selezionate. In particolare, ci si concentrerà in questa parte su scambi nei quali lo shock culturale emerge a livello linguistico.

3.1 Le strategie applicate nel doppiaggio russo

Per svolgere questo tipo di analisi, è necessario tenere sempre a mente che la natura di qualunque prodotto audiovisivo è sostanzialmente polisemica.

Come affermano Paolinelli e Di Fortunato (2005: 1-2),

il film è un sistema semiotico complesso, costituito da un codice visivo, uno sonoro e uno verbale; [...]. Proprio perché il linguaggio filmico è un linguaggio complesso, in cui il significato nasce dall'unione della parola con il gesto, e ogni parola assume significato dal contesto generale e dal corpus culturale espresso dall'intero film, a dover essere ogni volta ricostruita non è tanto la comprensibilità del testo, quanto il rapporto dialettico tra parole e immagini.

L'analisi delle strategie di doppiaggio deve prendere in considerazione questo, poiché solo così sarà possibile capire il perché delle scelte fatte dai dialoghetti. Il prodotto del loro lavoro deve essere analizzato in quanto parte integrante del messaggio del film, alla pari di immagini e suoni. Solo l'unione di questi tre elementi contribuisce infatti a creare il significato nel testo filmico, ed è per questo che un testo tradotto per il doppiaggio di un film è profondamente diverso dalla traduzione di un testo scritto. Il dialoghista deve cogliere il senso profondo dello scambio conversazionale che avviene in quella determinata situazione, in quel determinato luogo, tra quei determinati parlanti, e deve tradurre in un'altra lingua espressioni, modi di dire, giochi di parole e doppi sensi in modo che il senso globale della scena sia mantenuto e la coerenza di quest'ultima con la trama non ne soffra, ma facendo anche in modo che il film sia perfettamente fruibile da parte del pubblico d'arrivo, mentre "le immagini, e perfino i suoni, continuano a gridare la loro appartenenza alla cultura di origine" (Ranzato, 2010: 13-14).

Le strategie a cui i doppiatori hanno fatto ricorso nel film sono tendenzialmente la

sostituzione, la compensazione e l'esplicitazione generalizzante; in alcuni casi sono ricorsi anche all'uso di prestiti. Non è sempre facile catalogare tali strategie, in quanto esse spesso si presentano intersecate tra loro, ossia le soluzioni dei dialoghetti rappresentano vie di mezzo tra una strategia e l'altra. Per fare un esempio, abbiamo passaggi in cui una sostituzione nasconde in realtà la compensazione di un elemento presente altrove. Per quanto le strategie elencate siano molto diverse tra loro, esse sono quasi sempre utilizzate al fine di restituire i contenuti nella maniera più chiara possibile per il pubblico d'arrivo, ed è normale che questo a volte determini l'appiattimento di certi elementi che potrebbero essere problematici per la cultura d'arrivo. Si tratta di un appiattimento che però, come vedremo, non sfocia mai nella neutralizzazione ma cerca sempre di rimanere fedele ai contenuti e agli scopi del prodotto di partenza.

3.2 L'approccio alla parlata milanese: la scena dell'Accademia del Gorgonzola

La scena ambientata nell'immaginaria Accademia del Gorgonzola si svolge in due parti. La prima parte, che è la più interessante per la nostra analisi e che osserveremo qui di seguito, è situata poco dopo l'inizio del film. La seconda parte invece si svolge verso la fine. Si tratta di una scena interessante sia per la presenza dell'italiano regionale lombardo sia per i numerosi riferimenti culturali che essa contiene. Analizziamo in primo luogo l'aspetto più strettamente linguistico.

Come già affermato in precedenza, quando nel film sono i personaggi del nord Italia a parlare, non viene mai davvero utilizzato il dialetto. Nella maggior parte dei casi la lingua usata è l'italiano standard, caratterizzato al massimo da qualche dialettalismo tipico della parlata milanese. Il personaggio che più si avvicina ad una varietà di italiano regionale è il presidente dell'Accademia del Gorgonzola. La sua cadenza è sicuramente tipica del nord Italia, come lo sono alcune espressioni da lui utilizzate: basti pensare a parole come *ciulare*, oppure al classico *neh!* milanese. Inoltre ha la tendenza ad eliminare le consonanti doppie, altro elemento tipico dell'inflessione dialettale lombarda (alcuni esempi sono *ter'in*, *vache*, *polastri*). I dialoghetti russi hanno scelto di far parlare questo personaggio in russo standard, senza trasferire nel doppiaggio nessun tipo di indicatore che riveli la sua provenienza geografica. Questa potrebbe sembrare, ad un primo sguardo, una scelta indirizzata verso l'appiattimento, la neutralizzazione.

Neutralizzare nel processo di doppiaggio interlinguistico gli elementi culturali presenti nel prodotto di partenza è infatti una pratica abbastanza diffusa oggi, in quanto permette di ridurre tempi e costi. Come affermano Paolinelli e Di Fortunato (2005: 42),

In pratica il “bravo adattatore” deve occuparsi solo di non creare intoppi al sistema che prevede tempi brevissimi di realizzazione, consegnando al committente un prodotto medio, omogeneo, senza orpelli e senza ricercatezze nel linguaggio. L’adattatore “di mercato”, quindi, è portato spesso a superare le difficoltà nel modo più sbrigativo: con la neutralizzazione.

Tuttavia, in questo caso, il contenuto delle affermazioni di disprezzo verso il sud Italia rivela già in modo molto chiaro quali siano le origini del presidente dell’Accademia. Non sarebbe, quindi, valse la pena di cercare un equivalente in russo delle caratteristiche della parlata milanese, visto che la parlata stessa del suddetto personaggio in italiano è caratterizzata solo da pochi accenni dialettali sul piano lessicale e fonetico, i quali non sono elementi indispensabili alla comprensione della scena e non contribuiscono in nessun modo alla coerenza della trama (come invece accade in diversi casi quando sono i personaggi del sud a parlare in dialetto). La strategia scelta dai dialoghisti russi risulta appropriata: il film infatti si svolge dal punto di vista di Alberto, che è milanese, e ai suoi occhi l’alterità è rappresentata da tutto ciò che ha a che vedere con il sud, dialetto compreso. Per cui il fatto che i personaggi del nord parlino tutti russo standard contribuisce a dare un senso di familiarità all’ambiente del nord, così che lo scontro con il sud in tutta la sua diversità si manifesta allo spettatore in maniera ancora più forte.

Osserviamo adesso la scena dal punto di vista dei riferimenti culturali. Nella prima parte, Alberto pone delle domande sul sud Italia al presidente dell’Accademia, il quale risponde in maniera ben poco rassicurante, facendo ricorso a tutta una serie di pregiudizi e stereotipi a tutti noi ben noti, e che altro non sono che le paure inconsce di Alberto rispetto al suo prossimo trasferimento al sud. Si fa riferimento alla camorra, al clima eccessivamente caldo del sud Italia, alla falsità della tanto decantata *ushpidalità* meridionale, all’utilizzo dell’amianto nell’edilizia e infine alle problematiche relative allo smaltimento dei rifiuti che affliggono il sud. Tutti questi elementi stereotipati possono essere definiti, dal punto di vista degli studi di traduzione, come conoscenze implicite, o “impliciti culturali”:

All'interno di ogni cultura alcune situazioni si ripetono finché non si creano delle "norme" che non sono da intendersi tanto come "leggi", quanto come "regolarità", "costanti". Tali costanti comportamentali o legate alla conformazione geografica o fisica degli oggetti fanno sì che nei messaggi verbali una cospicua porzione del messaggio che deve arrivare a destinazione sia composta non da parole dette, ma da concetti dati per scontati. (Osimo, 2004: 81)

Naturalmente, nel dialogo originale tra il presidente e Alberto questi impliciti non vengono accompagnati da nessuna spiegazione, data la loro natura fortemente stereotipica, che li rende ben noti a chiunque in Italia. Ma è chiaro che alcune di queste conoscenze non sono altrettanto diffuse al di fuori del nostro paese, e sicuramente per garantire la fruibilità del film da parte di un pubblico russo esse non possono essere date per scontate. Per fare un esempio, se il presidente dell'Accademia avesse fatto riferimento alla *mafia*, la resa in russo sarebbe stata letterale e non avrebbe generato nessun tipo di problematica, visto che l'Italia viene storicamente associata a questo tipo di criminalità anche all'estero e tutti sanno che cosa sia la *mafia*. Ma concetti come quello di *camorra*, o stereotipi legati a come in Italia si speculi sulla ricostruzione post-terremoto arrivando a realizzare le nuove abitazioni servendosi di materiali scadenti e nocivi (come appunto l'*amianto*), non sono conoscenze altrettanto diffuse all'estero.

Esistono varie strategie a cui il dialoghista può ricorrere in casi simili: abbiamo le "aggiunte esplicative" per esempio, oppure i diversi tipi di "esplicitazione" (Ranzato, 2010: 42-46). Queste ultime sono però strategie non sempre attuabili nel doppiaggio, poiché in molti casi fanno sì che la versione d'arrivo sia più lunga dell'originale, creando problemi a livello di sincrono lineare tra parlato e immagini.

Mettendo a confronto le trascrizioni delle due versioni, si nota che la strategia preferita dai dialoghisti nei confronti degli impliciti culturali presenti è stata quella della "generalizzazione", o "esplicitazione generalizzante" (Ranzato 2010: 164), ossia dell'utilizzo di iperonimi in sostituzione dei termini più specifici usati nell'originale.

Già le prime parole che il presidente dell'Accademia rivolge ad Alberto all'inizio della scena contengono alcuni elementi interessanti. Vengono usati infatti i termini dialettali *picinino* e *ciulare*; viene subito utilizzata la parola *terùn*, variante dialettale del termine dispregiativo *terrone*; inoltre si ricorre a forme tipiche della parlata lombarda, come il

neh! esclamativo e la terza persona singolare del verbo essere preceduta dall'articolo determinativo (*l'è*).

<p>ГЛАВНЫЙ ЧЛЕН АКАДЕМИИ: «ЮЖНАЯ ИТАЛИЯ - ЭТО СУЩАЯ МЕРЗОСТЬ. УЖ Я ЭТО ЗНАЮ, ПОТОМУ ЧТО МОЯ МАТЬ, КОГДА Я БЫЛ МАЛЕНЬКИЙ, КАНТОВАЛА С КАНТРУШНИКОМ»</p>	<p>14'22''</p>	<p>PRESIDENTE DELL'ACCADEMIA: «È, LA BASSA ITALIA L'È NA GRAN BRUTTA COSA, NEH. IO LO SO PERCHÉ MIA MADRE QUANDO ERO PICININO, QUANDO ERO PICCOLO, SI FACEVA CIULARE DA'N TERÚN»</p>
---	----------------	---

Questa battuta è stata resa dai dialoghisti in un russo colloquiale, ma standard. Inoltre non c'è traccia di elementi che possano in qualche modo replicare in russo l'effetto che forme dialettali come *neh* o *l'è* creano in italiano, fatta eccezione per *уж*, forma contratta di *уже* (il cui significato più comune è *già*), utilizzata appunto nella lingua russa colloquiale e che nel caso specifico funziona più da interiezione piuttosto che da parola piena, ossia portatrice di significato.

L'espressione *gran brutta cosa* viene resa in russo con un termine abbastanza volgare, ossia *мерзость*, il cui significato è letteralmente *schifezza, porcheria, merda*. La scelta di un termine del genere per la resa di un'espressione per nulla scurrile può essere giustificata dalla necessità di ricorrere ad una strategia di compensazione, in questo caso attuata per restituire in un punto diverso del testo quella volgarità che era stata eliminata altrove. Infatti poche righe sotto, l'espressione volgare *si faceva ciulare* è stata resa in russo con il verbo *кантовать* che, pur essendo qui usato nella sua accezione più colloquiale (ossia *far baldoria, divertirsi*) non costituisce lessico volgare. Il termine dialettale *picinino* viene reso in russo standard con l'aggettivo *маленький*. Mentre merita un'attenzione particolare il termine *terrone*, che nel contesto specifico è presente nella sua variante dialettale *terún*, e che viene qui tradotto con la parola *кантрушник*, un "barbarismo"⁸ (sinonimo di *деревенщина*, termine desueto il cui significato è *sempliciotto, bifolco*) che si riferisce agli abitanti della campagna ed ha un'accezione negativa. L'epiteto *terrone* compare molte volte nel corso del film, ma soltanto la prima

⁸ *Варваризмы, в нашем понимании, это заимствованные слова или выражения, чье более или менее регулярное употребление в практически неизменной фонетической и/или семантической форме вызвано сугубо языковой модой и является избыточным. Варваризм всегда вступает в конкурентные отношения с другим словом или выражением, обозначающим определенную реалию, языка-реципиента.* (Елистратов, 2013: 49).

volta che viene pronunciato, cioè in questo scambio, viene tradotto con *кантрушник*, mentre successivamente sarà reso in modo del tutto diverso, come vedremo tra poco.

Il successivo enunciato del presidente dell'Accademia è ugualmente interessante ai fini dell'analisi.

<p>ГЛАВНЫЙ ЧЛЕН АКАДЕМИИ: «НУ, С ЧЕРНОЗЁМОМ. ГОВОРИЮ ТЕБЕ, ОНИ ТАМ ВСЕ ЧЕРНОЗЁМ. МУЖЧИНЫ, ЖЕНЩИНЫ, ДЕТИ, ВСЕ ЧЕРНОЗЁМ. ВСЕ, ПОНИМАЕШЬ? ДАЖЕ СКОТИНА И КОШКИ ЧЕРНОЗЁМ. СОБАКИ, КОРОВЫ, ТЕЛЯТА, ПТИЦА - ВСЕ ЧЕРНОЗЁМ. И ГОВОРЯТ ТОЛЬКО ПО КАНТРУШНОМУ. ТЕБЕ ЯСНО? ТЫ НЕ ХРЕНА НЕ ПОНИМАЕШЬ, ИЛИ ТЕБЕ КАЖЕТСЯ, ЧТО ОНИ ВСЁ ВРЕМЯ НАД ТОБОЙ ПОТЕШАЮТСЯ И СМЕЮТСЯ. ВНЕШНЕ-ТО ОНИ ВСЕ ТАКИЕ СЛАВНЫЕ, МИЛЫЕ, ТАКИЕ ГОСТЕПРИИМНЫЕ. А НА САМОМ ДЕЛЕ, ВСЕ ОНИ ОБЫКНОВЕННЫЕ БАНДИТЫ. ЧЕРЕЗ ВСЁ ЭТО Я ТАМ ПРОШЁЛ КОГДА-ТО.»</p>	<p>14'29''</p>	<p>PRESIDENTE DELL'ACCADEMIA: «SÌ, UN TERRONE, NO? POI IL PROBLEMA LÌ È CHE SON TUTTI TERRONI, UOMINI, DONNE, BAMBINI, TUTTI TERRONI, CAPITO? ANCHE GLI ANIMALI, UÉ. GATTI SON TERRONI, CANI SON TERRONI, LE VACHE I POLASTRI, I VITELLI, TUTTI SON TERRONI. E PARLANO SOLAMENTE IL TERÚN, CAPITO, E TU NON CAPISCI NIENTE. QUANDO CHE HAI CAPITO QUALCOSA, CAPISCI CHE TI STAN PRENDENDO PER IL CHAP. CAPITO? PERCHÉ DAVANTI TUTTI GENTILI, BUONI COME DICON LORO... L'USHPIDALITÀ. CAPITO, SON TALI, SON TUTTI CAMORISTI E BASTA. E PERCHÉ ANCH' IU IO SOFFRIVO IL CALDO LÌ EH»</p>
--	----------------	---

Anche in questo segmento tratti dialettali e regionali della parlata del presidente sono stati neutralizzati dai dialoghetti russi, i quali hanno optato per un generico russo colloquiale per certi versi, tendente alla volgarità per altri. In particolare, non sono stati tradotti: l'interiezione *ué*, l'espressione *ti stan prendendo per il chap*, *iu* come pronomi personale di prima persona singolare e l'utilizzo congiunto dei due legami sintattici *quando che*, oppure l'eliminazione delle doppie in parole come *vache*, *polastri*. Possiamo osservare che in questo passaggio è di nuovo utilizzata la strategia di compensazione: dal momento che l'espressione volgare *ti stan prendendo per il chap* viene resa in russo con due verbi privi di particolari connotazioni e che non trasmettono nessuna volgarità quali *потешаться* e *смеяться*, la volgarità viene recuperata

traducendo il segmento *e tu non capisci niente* con un'espressione tipica del registro volgare, ossia *ты не хрена не понимаешь*, il cui significato letterale è assimilabile al *non capisci un cavolo* italiano, ma è leggermente più forte (la parola *хрен* è infatti un eufemismo di *хуй*, letteralmente *cazzo*).

In questa parte l'occhio cade subito sulla parola *terrone*, ripetuta diverse volte, e, come già accennato, tradotta in modo diverso rispetto alla prima occorrenza. La parola utilizzata, alla quale si continuerà a fare ricorso fino all'ultima scena del film, è appunto *чернозём*, termine utilizzato solo al singolare in russo, la cui definizione è *suolo fertile e ricco di humus di colore scuro, predominante nelle aree steppose e stepposoboschive*⁹. Il termine russo fa riferimento a un tipo di terreno di colore molto scuro, a volte definito in italiano anche *terre nere* oltre che *černozem*, elemento che rimanda immediatamente all'immagine che la parola denigratoria *terrone* sottintende, ossia un individuo la cui esistenza è fortemente legata alla terra e la cui pelle è tendenzialmente scura, caratteristica spesso associata agli abitanti del sud Italia. Il *černozem* è un tipo di terreno molto comune nelle steppe, estensioni di cui è ricca la Russia meridionale, e perciò il concetto stesso si colloca in una posizione di vicinanza rispetto alle conoscenze condivise dalla popolazione russa. La convenzione tra il concetto italiano di *terrone* e il termine *чернозём* viene stabilita dai dialoghisti in questo primo passaggio sfruttando la richiesta di spiegazioni di Alberto (*с кем?*, ossia *con chi?*), il quale non comprende il termine *кантрушник* usato nella prima occorrenza. Il presidente risponde con una battuta esplicativa (*ну, с чернозёмом*, letteralmente *beh, con un terra nera*). In questo modo i dialoghisti hanno cercato di trasmettere in modo chiaro ed efficace al pubblico di arrivo il significato di un'espressione problematica in quanto strettamente legata al contesto culturale italiano.

Un ulteriore elemento di rilievo in questo segmento è costituito dalla parola *camoristi* (pronunciata con scempiamento consonantico tipico del lombardo), a cui abbiamo già fatto riferimento in precedenza. Esso viene reso in russo con un iperonimo molto generico quale *бандиты*, letteralmente *malviventi*. Si tratta appunto di una scelta di generalizzazione mirata a neutralizzare un elemento fortemente implicito nella cultura di partenza, ma sconosciuto ai più nella cultura di arrivo. Si osserva inoltre che alla fine della battuta il riferimento al clima caldo del sud viene eliminato in russo. Questo non

⁹ Traduzione mia. *Плодородная, богатая перегноем почва тёмного света, преобладающая в степных и лесостепных районах (Большой толковый словарь русского языка, Норинт).*

genera particolari conseguenze, dal momento che il personaggio parlerà più nel dettaglio del clima torrido del meridione nelle battute successive.

Passiamo adesso all'analisi del segmento successivo di questo scambio. Nell'enunciato seguente, pronunciato dal nostro presidente, osserviamo ancora una volta come le peculiarità fonetiche e lessicali della sua parlata milanese vengono neutralizzate nella versione russa.

<p>ГЛАВНЫЙ ЧЛЕН АКАДЕМИИ: «ООО, <i>НИ ТО СЛОВО</i>, ЗИМОЙ <i>ЕЩЁ ТАК ВСЯК</i>, А ЛЕТОМ, ДО СОРОКА ГРАДУСОВ ДОХОДИТ. ТЫ ГОВОРИШЬ «<i>ПОЙТИ ЧТО ЛИ ДОМОЙ</i> ОСВЕЖИТЬСЯ»... <i>КУДА ТАМ!</i> УЖЕ ПЯТЬДЕСЯТ ГРАДУСОВ!»</p>	<p>15'00"</p>	<p>PRESIDENTE DELL'ACCADEMIA: «EEEE <i>CAPÌ</i>, D'INVERNO ANCORA, MA D'ESTATE TU, SALE SALE TRENTA QUARANTA GRADI, <i>UÉ, POI DIC</i> 'VABBÉ MAGARI VADO A CASA FA PIÙ FRESCO' E <i>CHE VA VIA 'L CÜ</i>, CINQUANTA GRADI DENTRO»</p>
<p>АЛЬБЕРТО: «ДОМА ЖАРЧЕ ЧЕМ НА УЛИЦЕ?»</p>	<p>15'10"</p>	<p>ALBERTO: "FA PIÙ CALDO DENTRO CHE FUORI»</p>
<p>ГЛАВНЫЙ ЧЛЕН АКАДЕМИИ: «<i>СÌ</i>, А ТЫ ДУМАЛ ДОМА ТАМ ИЗ ЧЕГО? <i>ИЗ ДЕРЬМА ПОСТРОИЛИ, ТРИДЦАТЬ ЛЕТ НАЗАД ПОСЛЕ ЗЕМЛЕТРЯСЕНИЯ</i>»</p>	<p>15'11"</p>	<p>PRESIDENTE DELL'ACCADEMIA: «<i>SÌ, PERCHÉ POI SON QUELLE CASE DI MERDA FATTE SU CON L'AMIANTO TRENT'ANNI FA QUANDO C'È STATO IL TERREMOTO</i>»</p>

Qui le espressioni tipicamente lombarde sono, nello specifico, *capì* (contrazione di *capisci*), il solito *ué, poi dic* e *che va via 'l cü*, esclamazione di disappunto appartenente al registro basso e volgare. In questo caso la volgarità di questa espressione viene persa nella resa russa, e i dialoghetti si limitano all'utilizzo di espressioni colloquiali come *ни то слово* (*non ne parliamo*), *зимой ещё так всяк* (*d'inverno ancora ancora*), *пойми что ли домой* (*ma me ne vado a casa*) e *куда там!* (*ma quando mai!*). Del resto, tale tendenza alla normalizzazione e alla standardizzazione del linguaggio volgare è riscontrabile di frequente in traduzione.

Ma la parte più interessante per la nostra analisi è costituita dall'ultimo enunciato di questo segmento, dove il presidente fa riferimento a uno degli impliciti culturali già citati in precedenza, quello delle case di amianto.

In questo caso i dialoghetti russi scelgono di mantenere il riferimento ai materiali scadenti usati per la ricostruzione dopo i terremoti, ma optano per una soluzione che costituisce una via di mezzo tra esplicitazione generalizzante e omissione. Omettono infatti il termine specifico per il materiale usato, l'*amianto*, lasciando nella resa solo il termine *merda*, (tradotto con l'equivalente *дерьмо*) anch'esso presente nell'originale italiano. Ma se ci riflettiamo, *дерьмо* in questo contesto può anche essere considerato un iperonimo di *amianto*, se viene inteso non tanto in senso letterale ma più come *materiale schifoso perché dannoso*. Si tratta quindi di una strategia che i dialoghetti hanno probabilmente adottato con l'obiettivo di rendere più immediata la comprensione del concetto al pubblico di arrivo.

Un ultimo elemento interessante è costituito dalla scelta, effettuata solo in questo passaggio, della strategia del prestito per rendere il *sì*. Il prestito si verifica quando "la parola o la frase del testo fonte rimane inalterata anche nel testo di arrivo" (Ranzato, 2010: 42). In questo caso, tale scelta è probabilmente giustificata dalla necessità di far coincidere il labiale di quel *sì* prolungato con il suono pronunciato (la vocale del *da* russo che provoca un'apertura ampia della bocca non sarebbe stata adatta alla *i* del *sì* italiano che provoca un'apertura meno ampia), ossia di ricreare la *phonetic synchrony*. Inoltre il prestito contribuisce a restituire autenticità al testo tradotto, riavvicinandolo in parte alla cultura di partenza.

Non resta che analizzare l'ultimo segmento della scena che si svolge all'Accademia del Gorgonzola.

АЛЬБЕРТО: «КАК ЖЕ ТАМ ЖИТЬ?»	15'16''	ALBERTO: «MA COME SI VIVE LÌ?»
------------------------------	---------	--------------------------------

<p>ГЛАВНЫЙ ЧЛЕН АКАДЕМИИ: «ОЧЕНЬ ТЯЖЕЛО. ТОЛЬКО ТЕМ, КТО ЛЮДЕЙ ГРАБИТ ТАМ ХОРОШО ЖИВЁТСЯ. А ВСЕ ОСТАЛЬНЫЕ ТАМ ПРОСТО БЕДСТВУЮТ. КАК ГОВОРЯТ, УВИДЕТЬ НЕАПОЛЬ И УМЕРЕТЬ. И ЭТО ТОЧНО ПОДМЕЧЕНО. ЛИБО ТЕБЯ ВОЗЬМЁТ ХОЛЕРА ОТ ТОГО, ЧЕГО ТЫ ТАМ НАЕШЬСЯ, ЛИБО ТИФ ПОХВАТИШЬ ОТ МУСОРНОЙ СВАЛКИ. ОНИ ТАМ ПОВСЮДУ. КАКАЯ МЕРЗОСТЬ. НО...ЛИЧНО Я ЗНАЮ КАК РЕШИТЬ ПРОБЛЕМУ ЮГА: ПАРКОВКИ. ОСТАЛЬНОЕ, ВСЁ НА СЛОМ. ЛАДНО, ПРИЯТНОГО АППЕТИТА.»</p>	<p>15'18''</p>	<p>PRESIDENTE DELL'ACCADEMIA: «EEE, È DÜRA, È MOLTO DURA PERCHÉ CHI VIVE BENE SONO QUELLI CHE VIVONO CON LA CAMORRA, LORO STAN BENE. ALTRIMENTI TUTTI GLI ALTRI SON POVERACCI EH. COME DICONO 'VEDI NAPOLI E POI MUORI'. Sì, MUORI AMMAZZATO, PERCHÉ O TI PRENDI IL VIRU DEL COLERA CON LE CÒSE CHE TI FAN MANGIARE O MAGARI UNA BELLA EPIDEMIA DI TIFO CON TUTTA L'IMMONDIZIA CHE C'È IN GIRO. EEE, 'NA SCHIFEZZA. GUARDA, IO, PERÒ UNA SOLUZIONE PER IL SUD CE L'HO: PARCHEGGI. SOLO PARCHEGGI E BASTA. VABÈ BUON APPETITO EH»</p>
--	----------------	--

In primo luogo, è interessante osservare la resa in russo del turno iniziale di Alberto. Mentre nella versione originale si tratta di una semplice domanda volta a saperne di più su come le persone vivono al sud, in russo essa assume una connotazione molto diversa. Infatti la resa *как же там жить?* (*ma come si può vivere lì?*), a differenza di una domanda non marcata come per esempio *как там живут?* (*come vivono lì?*), è più una domanda retorica che esprime stupore piuttosto che una vera e propria richiesta di informazioni. Una possibile spiegazione per questa scelta è di nuovo la necessità di rispettare la *phonetic synchrony*: la vocale finale della domanda *ma come si vive lì?* determina infatti un movimento delle labbra non compatibile con quello dato dalla sillaba *ym* che si trova alla fine della domanda formulata in maniera non marcata. Invece il *жить* finale nella domanda marcata, che contiene la stessa vocale *i*, è perfettamente in accordo con il movimento delle labbra di Alberto. Questa scelta non crea particolari incongruenze a livello di contenuto, visti gli elementi decisamente negativi sul sud Italia appena elencati dal presidente, è perfettamente plausibile che Alberto a questo punto domandi *ma come si può vivere lì?*.

Nella risposta data dal presidente abbiamo di nuovo il riferimento alla *camorra*. Anche in questo caso la strategia scelta è quella dell'esplicitazione generalizzante, qui effettuata per mezzo dell'espressione iperonimica *кто людей грабум* (*chi deruba la gente*).

Il successivo riferimento all'*immondizia che c'è in giro* viene invece mantenuto tale e quale nel doppiaggio russo, perché i dialoghetti hanno probabilmente ritenuto che l'implicito culturale legato al problema dei rifiuti nel sud Italia fosse un riferimento non più "monoculturale" ma ormai tristemente noto in tutto il mondo, "transculturale". Il termine "transculturale", come sottolinea Ranzato (2010: 46-47)

implica che gli elementi culturali un tempo familiari soltanto a una cultura adesso siano accessibili su scala globale e non siano più, quindi, a rigore di termini, culturospecifici. È il caso [...] di riferimenti ormai universalmente noti e quindi non più, di fatto, specifici di una singola cultura.

3.3 L'approccio al dialetto napoletano: la scena della telefonata a Mattia

Alberto è appena partito per Castellabate, così decide di telefonare a Mattia, un impiegato delle poste del paese, per avvertirlo del suo prossimo arrivo. Tale scena è interessante in quanto Mattia al telefono parla in dialetto napoletano, senza pensare al fatto che Alberto è lombardo e non lo capirà. Ci soffermeremo in primo luogo sulla questione del dialetto napoletano. L'analisi delle modalità in cui il dialetto è stato reso in lingua russa sarà però più complessa rispetto a quella riguardante il dialetto milanese. Il dialetto napoletano non avrebbe potuto essere appiattito sul russo standard come è stato fatto per il dialetto milanese. Molta della comicità presente nel film scaturisce infatti da incomprensioni e fraintendimenti dovuti al divario linguistico tra i personaggi. Insomma, il dialetto napoletano pervade la trama e addirittura in certi casi la condiziona. Per questo, come già accennato in precedenza, i dialoghetti hanno dovuto fare ricorso a una variante linguistica immaginaria che replicasse nella lingua russa almeno una parte delle caratteristiche sintattiche, fonetiche e lessicali tipiche del dialetto napoletano, tentando così di supplire alla mancanza di una varietà analoga in russo.

Ai fini della nostra analisi, in primo luogo è necessario delineare brevemente le principali peculiarità del dialetto napoletano che emergono durante la visione del film¹⁰.

Dal punto di vista fonologico possiamo sottolineare:

- l'indebolimento delle vocali atone, soprattutto a fine parola, che si riducono a *schwa*, per esempio in *vostr[ə]* (*vostro*);
- la tendenza ad eliminare l'ultima sillaba della parola, per esempio in *diretto'* (*direttore*);
- negli articoli determinativi è omessa la *l* ('*u*, '*a*, '*o*, '*e*);
- la sonorizzazione delle consonanti sorde (come in *capito*, in cui la *t* si pronuncia *d*);
- il rafforzamento consonantico: molte consonanti sono pronunciate come doppie, come in *più* che diventa *cchiù*, o in *perché* che si trasforma in *pecché*).

A livello morfosintattico invece si possono osservare le seguenti tendenze:

- l'uso di strutture possessive partitive come *un amico del mio* (un mio amico), pronunciato come '*n'amico du miu*;
- l'accusativo preposizionale per oggetti diretti denotanti referenti animati e specifici (*e a chi denunci?*).

A livello lessicale possiamo individuare una gran varietà di termini e locuzioni appartenenti al dialetto napoletano. Alcuni esempi sono '*ncoppa*, *arravugliato*, *jamm'ja*. È bene specificare che a causa delle differenze grammaticali tra italiano e russo, non tutti questi tratti dialettali possono essere replicati nella resa; ad esempio l'omissione della *l* negli articoli determinativi, impossibile da rendere poiché la lingua russa è sprovvista degli articoli.

Al contrario, la tendenza al troncamento è stata sistematicamente mantenuta nel doppiaggio, eliminando o l'ultima lettera come nel caso di *директо* (*директор*), o la parte della parola che si trova immediatamente dopo alla vocale tonica, come in *вы меня слу?* (*вы меня слушаете?*). Altro espediente ricorrente, che ricalca formalmente ciò che succede nel dialetto napoletano, è l'indebolimento o l'eliminazione di alcune consonanti anche a metà parola, spesso *ð* oppure *z*, come in *лано* (*ладно*). È interessante precisare che fenomeni di assimilazione o di indebolimento delle consonanti come quest'ultimo sono realmente presenti in alcune varietà regionali di russo: ad esempio nel russo del sud, in cui consonanti plosive come *z* vengono pronunciate come fricative e

¹⁰ L'elenco, ridotto e adattato alle esigenze di questa analisi, si basa su quello proposto da Ledgeway in *Grammatica diacronica del napoletano*. (2009: 15-16)

quindi indebolite notevolmente (come *нога*, /nogá/, che nella varietà meridionale diventa /naǰá/)¹¹. Presi nel loro insieme, tutti questi elementi contribuiscono a creare una varietà di russo che non esiste ma che, appunto, funziona come equivalente del napoletano; e nel tentativo di compensare le mancanze, i dialoghisti hanno fatto ricorso ad uno stile generalmente sgrammaticato, con forme verbali errate e sintassi poco chiara.

La scena suscita sin dall'inizio l'ilarità dello spettatore, poiché Alberto comunica l'orario a Mattia e quasi si stupisce di sapere che anche da lui sono le sette e ventotto, come considerasse il sud un altro paese, lontano e sconosciuto. Ma dopo la prima battuta lo scambio si rivela subito difficoltoso, poiché la parlata di Mattia è molto stretta e Alberto fa fatica a comprendere.

АЛЬБЕРТО: «И У ВАС? Я РАССЧИТЫВАЮ ПРИБЫТЬ ГДЕ-НИБУДЬ К УЖИНУ.»	18'08''	ALBERTO: «EH BENE. ECCO IO CONTO DI ARRIVARE LÌ PER L'ORA DI CENA DICIAMO»
МАТТИЯ: « ВЫ ЧТО, ПЕШЕДРАЛО[М] ТО ПОЕ[Д]ЕТЕ? КАК ДОБЕРЁТЕСЬ ДО ЭБОЛИ СРАЗУ НА ПРИМОРСКУЮ РУЛЯ ТО ПОЧА ПОЕ[Д]ЕТЕ РЕЖЕ В КАЛАБРИУ. Я [Ж]ДИУ »	18'13''	MATTIA: « E COMM' VENIT[ə] A PED[ə]? M' ARRACCUMANN' QUANN' SHTAT[ə] A EBOLI PIGHIAT[ə] SUBIT[ə] 'A LITORANEA SENNO FINIT[ə] 'NCOPPA A SALERNO REGGIO CALABR' E NON ASCIMM' CCHIÙ »

L'enunciato di Mattia è puro dialetto napoletano. Notiamo già la presenza di diverse regolarità tra quelle identificate in precedenza. Abbiamo infatti l'indebolimento delle vocali atone a fine parola (*venit[ə]*, *ped[ə]*, *shtat[ə]*, *pighiat[ə]*, *subit[ə]*, *finit[ə]*), i rafforzamenti consonantici (*comm'*, *m'arraccumann'*, *quann'*, *ascimm'*, *cchiù*) e l'omissione della *l* negli articoli (*'a*). Dal punto di vista lessicale invece troviamo *'ncoppa*, parola dialettale che significa *su*, *sopra*. Nella traduzione russa salta subito all'occhio il modo in cui è stata resa la domanda *e comm' venit[ə] a ped[ə]? (e come venite, a piedi?)*. La locuzione avverbiale italiana *a piedi* è stata resa con l'avverbio *пешедралом*, che è sinonimo del più comune *пешком* ma che però appartiene ad un registro basso. Inoltre è da notare che *пешедралом* viene privato della *м* finale per

¹¹ Per un approfondimento sulle varietà regionali del russo standard si veda Koch (2009, in *InTRAlinea Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia*).

imitare il troncamento che molte parole subiscono in napoletano. Un altro elemento interessante nell'enunciato è dato dal verbo *noedeme*, in cui la *ð* viene omessa, come a ricalcare l'indebolimento consonantico ricorrente nel dialetto napoletano.

La seconda parte dell'enunciato, dove Mattia spiega ad Alberto che una volta arrivato a Eboli deve prendere la litoranea per non rimanere imbottigliato sulla Salerno-Reggio Calabria, è resa in russo in modo molto confuso e sconnesso. I dialoghisti fanno usare a Mattia parole che in realtà sono ridotte a poco più che sillabe, infatti si riesce appena a coglierne il senso. Qui è interessante non tanto soffermarsi sui singoli vocaboli, quanto sul modo in cui i dialoghisti hanno cercato di restituire in russo la quasi totale incomprendibilità dell'enunciato, per di più attraverso il troncamento "in stile napoletano" delle parole che lo costituiscono. L'enunciato si conclude con *я [ж]дю, io aspetto*, che non compare nell'originale ma anticipa ciò che Mattia dirà dopo. La forma verbale russa è storpiata attraverso un indebolimento della consonante che praticamente non si percepisce (*ж*) e una modifica della desinenza della prima persona singolare, che da *-y* diventa *-ю*.

Alberto, come emerge chiaramente dal modo in cui risponde, ha capito ben poco del suggerimento di Mattia.

<p>АЛЬБЕРТО: «ПОЧТАМТ В КАЛАБРИИ. НО ТАМ ДОЛЖЕН БЫТЬ СЪЕЗД. НЕ ВОЛНУЙТЕСЬ, У МЕНЯ НАВИГАТОР. УВИДИМСЯ ВЕЧЕРОМ. ХОРОШО?»</p>	<p>18'21''</p>	<p>ALBERTO: «LA COPPA DELLA CALABRIA? GUARDI CI DEV'ESSERE UN'INTERFERENZA, COMUNQUE NON SI PREOCCUPI, HO IL NAVIGATORE. CI VEDIAMO STASERA, D'ACC... D'ACCORDO?»</p>
--	-----------------------	--

Si nota subito che c'è un fraintendimento: l'espressione dialettale '*ncoppa*, usata da Mattia in riferimento alla Salerno-Reggio Calabria, è completamente sconosciuta ad Alberto, che è convinto di aver udito *la coppa della Calabria* e si mostra perciò confuso. Mentre in italiano il fraintendimento è tra '*ncoppa* e la parola *coppa*, in russo l'incomprensione viene resa attraverso l'assonanza tra *ноча* (una delle parole incomprensibili pronunciate da Mattia) e *почтамт*. Alberto è infatti convinto di aver colto un riferimento al *почтамт в Калабрии*, ossia all'ufficio postale centrale in Calabria. Possiamo dire che anche qui ci troviamo di fronte ad una strategia di

compensazione. Il malinteso tra i due, essenziale nell'economia di questa scena e legato allo svolgimento immediatamente successivo dei fatti, non viene perso nella traduzione in russo, ma "spostato" su un'altra coppia di referenti. Inoltre è una mossa appropriata, poiché è perfettamente plausibile che Mattia, essendo un impiegato delle poste, faccia riferimento ad un ufficio postale per dare indicazioni stradali.

Viene invece modificato il contenuto dell'affermazione successiva di Alberto, relativa ad una possibile interferenza sulla linea. In russo infatti Alberto dice, quasi più a sé stesso che a Mattia, che di sicuro dev'esserci un'uscita autostradale per la località di destinazione: *но там должен быть съезд*. Forse questa modifica è mirata a rendere la successione degli eventi più chiara: avendo Mattia parlato in maniera quasi incomprensibile, questa considerazione fatta da Alberto fa capire al pubblico che nemmeno lui ha afferrato ciò che Mattia ha detto, giustificando così il fatto che poco dopo il protagonista imbocchi la Salerno-Reggio Calabria, proprio come l'impiegato gli aveva detto di non fare.

Analizziamo adesso l'ultima parte dello scambio telefonico, non meno problematica sul piano della comprensione tra i due parlanti di quella precedente.

МАТТИЯ: «ЛА[Д]НО, Я ВАС ДО[Ж]ДЮ»	18'29"	MATTIA: « <i>ALLORA V'ASHPETT[ə]</i> »
АЛЬБЕРТО: «ЧТО, ПРОСТИТЕ?»	18'31"	ALBERTO: «COME, SCUSI?»
МАТТИЯ: «ДО[Ж]ДЮ ГОВОРИЮ ВАС.»	18'33"	MATTIA: «DICEVO, ALLORA <i>V'ASHPE'</i> »
АЛЬБЕРТО: «ДОЖДЬ ЧТО ПРИЧЁМ? ДАВАЙТЕ Я ВАМ ПОЗВОНЮ, КАК ТОЛЬКО ПРИЕДУ.»	18'35"	ALBERTO: " <i>LA SCIARPETTA?</i> SENTA, FACCIAMO COSÌ, CHIAMO QUANDO ARRIVO LÌ»

La risposta data da Mattia, *allora v'ashpett[ə]*, viene resa in russo con un *ла[д]но, я вас дю[ж]дю*. Come si può notare, la consonante *д* in *ладно* viene sottoposta all'indebolimento tipico del napoletano, fino a diventare appena percepibile. Per quanto riguarda *v'ashpett[ə]* invece, stavolta i dialoghetti ricorrono non a replicare il troncamento subito dal verbo italiano, ma ad una storpiatura abbastanza arbitraria (data sia dall'indebolimento della consonante *ж* che dalla modifica della desinenza) della prima persona singolare del verbo *дождать*, variante di *дождаться*, che da *дожду* diventa quindi *до[ж]дю*. In questo modo essi sono così riusciti a non perdere

l'elemento di comicità di questa scena, dato dal fatto che Alberto al posto di *v'ashpett[ə]* capisce *sciarpetta*. In russo è stata sfruttata l'assonanza tra *до[ж]дою* e *дождь* (*pioggia*). La resa in russo della domanda *la sciarpetta?* di Alberto infatti è un altrettanto confuso *дождь что причём?* (*ma che c'entra la pioggia?*).

3.3.1 La scena dell'ingorgo in Salerno-Reggio Calabria

Un'altra scena significativa è quella in cui Alberto, non avendo capito il consiglio datogli da Mattia, prende la Salerno-Reggio Calabria e si ritrova imbottigliato nel traffico. L'ingorgo non accenna a risolversi, perciò il protagonista scende dall'auto e si dirige verso un altro automobilista per chiedere informazioni. Possiamo iniziare l'analisi dalla prima battuta, quella di Alberto, enunciata mentre egli è ancora in auto. È infatti interessante che, mentre in russo egli esclama *чёрт!* (*diavolo!*) una volta accortosi dell'ingorgo, in italiano non viene pronunciata nessuna battuta.

АЛЬБЕРТО: «ЧЁРТ!»	19'59"	-----
-------------------	--------	-------

Questo tipo di strategia è definita “di aggiunta”. Come spiega Ranzato (2010: 46), le ragioni di questo tipo di scelta nel doppiaggio possono essere molteplici:

da quelle puramente soggettive dettate dal gusto personale del traduttore/adattatore a ragioni di opportunità imposte dal *patronage*. [...] [S]i può trattare di forme di esplicitazione ma anche di battute in più, non presenti nell'originale, inserite per accentuarne l'effetto umoristico.

Nel caso specifico, è probabile che i dialoghisti abbiano fatto ricorso ad una strategia di aggiunta nell'ottica di una maggiore fruibilità del prodotto. Infatti, mentre per un pubblico italiano l'associazione mentale tra *Salerno-Reggio Calabria* e *ingorgo* è immediata e non appena l'auto di Alberto rallenta ed è visibile la coda di vetture l'inferenza viene automatica (anche grazie al segnale *non verbale* di Alberto, il quale batte con la mano sullo sterzo come ad indicare impazienza), per un pubblico russo che non conosce la situazione della Salerno-Reggio Calabria forse era necessario esplicitare con l'aiuto di un elemento verbale che cosa stesse succedendo nella scena. Di qui, il

breve ma forte enunciato che ben esplicita quanto il protagonista sia spazientito. Inoltre c'è da dire che l'enunciato aggiunto si sposa perfettamente alle immagini. Considerando infatti che “il doppiaggio applica una meticolosità estrema in relazione al dettaglio [perciò] la traduzione deve essere costruita sull'immagine ed essere credibile” (Perego, 2005: 40), è perfettamente plausibile che, mentre Alberto esprime non verbalmente il suo stato d'animo con il gesto della mano che colpisce il volante, allo stesso tempo si lasci sfuggire un'imprecazione.

Passiamo adesso alla parte successiva della scena.

ЮЖАНИН: «ТАК Я ЗДЕ ЮДЮ О ЧЁ»	20'04"	MERIDIONALE: « <i>SHTAMM'CA' A ASHPETTA'</i> <i>MADONN[ə]</i> »
--	--------	--

La traduzione del napoletano *shtamm'ca' a ashpetta'* viene resa in russo con fedeltà. Inoltre in russo possiamo individuare come i tratti del napoletano sono stati replicati con attenzione anche in questo enunciato, nonostante sia una frase che l'uomo pronuncia di sfuggita, e che quasi si confonde con il brusio di sottofondo. Vediamo come le parole *здесь* e *о чём* siano state sottoposte al troncamento della parte situata dopo la vocale tonica e come la forma del verbo *ждю*, come già osservato in precedenza nel film, venga storpiata in *юдю* per simulare l'indebolimento consonantico. Ma l'elemento più interessante è dato da quell'imprecazione presente nell'italiano, *madonn[ə]*, che solo apparentemente viene omessa nella resa. Non si tratta infatti di una strategia di omissione, ma di una di compensazione, e ciò è chiaro solo se consideriamo la scena immediatamente precedente, nella quale Alberto viene fermato dalla polizia in quanto la sua vettura procede troppo lentamente. Osserviamo, in particolare, il secondo enunciato della poliziotta.

СОТРУДНИЦА ПОЛИЦИИ: «ДОБРЫЙ ДЕНЬ, ПРАВА И ТЕКПАСПОРТ.»	19'16"	POLIZIOTTA: «BUONGIORNO, PATENTE E LIBRETTO»
АЛЬБЕРТО: «ПРОСТИТЕ, Я СЛИШКОМ БЫСТРО ЕХАЛ?»	19'18"	ALBERTO: «SCUSI, ANDAVO TROPPO VELOCE, VERO?»

СОТРУДНИЦА ПОЛИЦИИ: « НАОБОРОТ МЕДЛЕННО, МАДОННА, ВЫ МНЕ ПРОБКУ СОЗДАЁТЕ. ВЫ ЧТО, НЕ ВИДИТЕ?»	19'19"	POLIZIOTTA: « TROPPO PIANO, DIO BUONO, TROPPO PIANO, NON VEDE CHE MI RALLENTA IL FLUSSO DISCENSIONALE?»
---	---------------	---

Ecco che la parola usata come imprecazione, *madonna*, viene qui riportata in russo per mezzo di un prestito al posto di un'altra espressione, *dio buono*, che poteva risultare sconosciuta al pubblico di arrivo. Perché? L'espressione *madonna*, eliminata nella scena dell'ingorgo, viene quindi recuperata in questa parte, in sostituzione di un'espressione analoga ma meno nota ad un pubblico straniero. Si tratta quindi di una strategia di compensazione e allo stesso tempo di sostituzione di un riferimento con un altro più chiaro per la cultura di arrivo.

Passiamo adesso allo scambio conversazionale che avviene tra Alberto e l'automobilista meridionale.

АЛЬБЕРТО: «ПРОСТИТЕ...»	20'06"	ALBERTO: «SCUSI...»
ЮЖАНИН: «ДА?»	20'06"	MERIDIONALE: «SÌ?»
АЛЬБЕРТО: «ДАЛЕКО ЕЩЁ ДО КАСТЕЛЛАБАТЕ?»	20'07"	ALBERTO: «MANCA MOLTO PER CASTELLABATE?»
ЮЖАНИН: « ЕЕЕ НИЧЁ, ТУТ ТРИ ЧЕТЫРЕ ПЯТЬ *НЕПОНЯТНО* НИ ХРЕ НЕ ПОЙМЮ САМ ПО СУТЬ НЕ ДОБРО О ХРЕСАБА ХРЕ ПОЙМЁ *НЕПОНЯТНО* ХРЕ ЗНА КОГДА ПРИБУ ВО»	20'09"	MERIDIONALE: « AH NIENN' È UELL' CHE S' SARANN' ARRAUGLIAT[ə] OR[ə] QUATTR' CINQU' MACCHINE NUN S'È CAPIT' NIENT[ə] COMUNQUE GUARDI LA COLP[ə] È SEMPR[ə] DE STA JAVOL' GHE STRAD[ə] CHE NUN SE CAPISC'MAI È SEMBR[ə] INDASAT[ə]. CHISÀ QUAND' CAZZO ARRIVAM[ə]...MAH»

La risposta dell'automobilista alla domanda di Alberto suscita in italiano l'ilarità del pubblico poiché il protagonista, di nuovo, capisce ben poco ma finge di aver compreso. Si tratta infatti di un enunciato in dialetto napoletano, caratterizzato dagli ormai ben noti troncamenti, dalle riduzioni delle finali atone a *schwa*, dall'indebolimento di consonanti come *p*, *v* e *t* e dal rafforzamento di altre consonanti a fine parola. Viene inoltre utilizzato un termine appartenente al lessico napoletano, *arravugliato*, che significa *aggrovigliato*. Anche la resa in russo mira a suscitare l'ilarità del pubblico, risultando in

certi punti praticamente incomprensibile, a causa del fatto che la maggioranza delle parole pronunciate dal personaggio hanno subito in una qualche misura il troncamento: *ничего, хрен, поймёт, знаю, прибуду, вот* sono tutte parole che nell'enunciato compaiono in versione troncata. Al contrario dell'enunciato italiano, qui compare anche il nome della località verso cui è diretto Alberto, Castellabate, nome che però è pronunciato in maniera poco comprensibile: *Хресаба*. Abbiamo poi il verbo *понять* che viene coniugato in maniera scorretta alla prima persona singolare (*поймю* invece che *пойму*), proprio sul modello di *жду* - *жду*, già osservato in precedenza. Infine, l'espressione volgare del napoletano *chisà quand' cazzo arriviam[ə]* è trasferita in russo con la parola *хрен*, alla quale si fa ricorso ben due volte, forse per accentuare lo stile basso e colloquiale dell'enunciato in cui, nonostante le soluzioni ingegnose dei dialoghetti, non è possibile conservare fino in fondo tutti gli elementi del dialetto napoletano che emergono nell'originale.

Il commento di Alberto, che fa sottovoce una volta allontanatosi dall'altro automobilista, è allo stesso modo rilevante, e non solo dal punto di vista dell'ilarità che suscita.

<p>АЛЬБЕРТО: «СПАСИБО. ХРЕСАБА, НУ И БЫГОВОР... ЧЕРНОЗЁМ.»</p>	<p>20'20''</p>	<p>ALBERTO: «GRAZIE. ARRAUGLIAT[ə], NA JAVOL'...MA COME PARLA 'STO QUA? UN TERÙN, M'È CAPITATO»</p>
--	-----------------------	---

Troviamo qui infatti la ragione per cui i dialoghetti russi hanno inserito nell'enunciato precedente il riferimento a Castellabate, assente nell'italiano, per di più storpiando fortemente questo nome. Nella risposta dell'automobilista meridionale è infatti presente, come già detto, il termine napoletano *arravugliato*, che non può essere reso in nessun modo in russo, ma che compare anche nel commento denigratorio che Alberto fa pochi attimi dopo sul dialetto napoletano. I dialoghetti russi hanno quindi effettuato una sostituzione del riferimento a *arravugliato* tramite un'improbabile pronuncia del nome della località in questione, *Хресаба*, in modo da non perdere l'elemento di collegamento tra i due enunciati, perdita inevitabile se la strategia scelta fosse stata quella della semplice omissione. L'enunciato di Alberto si conclude con l'affermazione *un terùn, m'è capitato*, resa in russo con un semplice ma efficace *чернозём*.

3.4 I giochi di parole e i fraintendimenti: la scena dell'arrivo a Castellabate

Una scena centrale è quella dell'arrivo di Alberto a Castellabate, la località campana dove è stato trasferito. Quando Alberto giunge sul posto telefona subito a Mattia poiché la pioggia forte gli impedisce di capire bene dove si trova. Mattia esce in strada ma viene investito da Alberto, il quale sta facendo retromarcia e non si è accorto della presenza del collega. Mattia non vuole chiamare l'ambulanza e si rialza a fatica. I due, tra un'incomprensione e l'altra, si recano nella casa destinata ad Alberto, che però trovano priva di mobili, così decidono di spostarsi a casa di Mattia. Si tratta di una scena interessante poiché ricca di fraintendimenti e incomprensioni tra i due personaggi. In questa scena, ma anche in altri casi nel corso del film, le incomprensioni e i fraintendimenti che hanno luogo tra Alberto e i personaggi meridionali sono dati dall'utilizzo di espressioni fisse, parole o modi di dire che vengono fraintesi dall'interlocutore poiché sono a lui sconosciuti. In alcuni casi invece, i fraintendimenti nascono perché una parola è pronunciata in modo diverso da quello che l'interlocutore si aspetta. Un esempio lo abbiamo già visto nella scena della telefonata: Mattia dice *v'ashpett[ə]* e Alberto capisce *sciarpetta*. Queste situazioni sono molto importanti nell'economia dell'intero film poiché ne determinano la comicità, e in alcuni casi hanno risvolti che influenzano la trama stessa. Di conseguenza, se i dialoghetti russi avessero adottato strategie di appiattimento o di omissione lo scopo globale del film non sarebbe stato rispettato. Possiamo affermare che in generale, per questi casi, la strategia più adottata è stata quella della sostituzione. Infatti la dinamica del gioco di parole che genera poi il fraintendimento viene sempre restituita nella resa, ma è quasi sempre trasferita su due referenti diversi da quelli dell'originale italiano. Questo può essere dovuto a vincoli legati al sincrono labiale o lineare, o all'inesistenza di un dato modo di dire in russo, oppure al diverso significato letterale che esso ha rispetto all'italiano; o ancora alla necessità di conservare il contenuto dello scambio originale e allo stesso tempo di ricreare l'assonanza tra due parole per rendere credibile un'incomprensione (pensiamo appunto all'assonanza tra *до[ж]до* e *дождь*, pensata per ricreare il fraintendimento tra *v'ashpett[ə]* e *sciarpetta* dell'originale). Avvalorano questa spiegazione le parole di Ranzato sulla strategia della sostituzione (2010: 45-46):

Nel caso del doppiaggio è più frequente trovarsi di fronte a forme di sostituzione dell'elemento con un altro che può avere soltanto un lontano legame con quello di origine, o non averne alcuno. [...] Le sostituzioni sono giustificate in vario modo dagli adattatori, per esempio per l'obbligo di rispettare il sincronismo articolatorio oppure perché l'elemento in questione è giudicato incomprensibile dal pubblico di arrivo.

Ma vediamo più nel dettaglio come i dialoghisti si sono comportati di fronte a situazioni di incomprensione in questa scena. Già pressoché all'inizio troviamo il primo, divertente fraintendimento.

МАТТИЯ: «А И ДЕ ВЫ?»	21'51''	MATTIA: «E DO STATE?»
АЛЬБЕРТО: «НЕ ЗНАЮ, <i>НИ ЗГИ НЕ ВИДНО</i> »	21'51''	ALBERTO: «EH NON LO SO, <i>NON SI VEDE UN TUBO</i> »
МАТТИЯ: « <i>КАКИЕ МОЗГИ!</i> ЧЁ ТАМ ЕСТЬ ТАМ? <i>НА ДОМЕ ЧЁ НА-ПИ-СА-ТО?</i> »	21'53''	MATTIA: « <i>MA QUALE TUB[ə]?</i> DOVE, CHE COSA AVETE VICINO? <i>CERCATE IL NOME DELLA STRADA!</i> »
АЛЬБЕРТО: «СЕЙЧАС ОСТАВАЙТЕСЬ НА ЛИНИИ»	21'58''	ALBERTO: «VABBÈ, RESTI IN LINEA»

Nella versione originale l'incomprensione è data dal modo di dire utilizzato da Alberto per dire che la visibilità è pari a zero a causa della pioggia battente. Il protagonista esclama *non si vede un tubo*, ma Mattia, forse non conoscendo l'espressione, la intende in maniera letterale e ovviamente non capisce perché il protagonista faccia riferimento a un tubo. *Ma quale tub[ə]?* è infatti la sua risposta.

Per rendere in russo questo scambio di battute, i dialoghisti hanno appunto fatto ricorso alla sostituzione del modo di dire presente in italiano con un altro modo di dire, usato comunemente in russo, equivalente a quello usato nell'originale dal punto di vista del significato inteso¹². L'espressione in questione è *ни зги не видно*, il cui significato letterale si differenzia dall'espressione equivalente italiana, come quasi sempre accade tra modi di dire equivalenti esistenti in lingue diverse. Il referente presente nel modo di dire russo, *зга*, è infatti una parola che in russo moderno si è conservata solo in questa espressione fissa, e che in passato esisteva nella forma *змега* e significava *strada*, *sentiero*. L'espressione in russo in passato significava quindi letteralmente *non si vede*

¹² Per un approfondimento sulla differenza tra i concetti di “significato letterale” e “significato inteso”, o “messaggio”, si veda Prandi (2006: 28-33).

*nemmeno la strada*¹³. Tuttavia, trattandosi di un significato letterale di cui forse non tutti sono oggi a conoscenza essendo legato ad un termine obsoleto, i dialoghisti hanno preferito replicare l'effetto comico della risposta di Mattia facendogli associare, esclusivamente per assonanza, il *ни зги* iniziale a *мозги*, termine del russo moderno che significa *cervello*. Nella resa Mattia infatti risponde, senza capire, *какие мозги!* (*ma quale cervello!*). Come è evidente, il significato inteso e la funzione del modo di dire e del conseguente gioco di parole in versione originale vengono mantenuti in russo, nonostante ne venga sacrificato il significato letterale, che è però irrilevante nell'economia della scena.

Un altro punto interessante è la resa della richiesta di Mattia *cercate il nome della strada!*. La resa russa letteralmente significa *cosa c'è scritto sulla casa?*, ma è da sottolineare come la desinenza del participio passato del verbo *написать* sia volutamente e palesemente scorretta (*написано* al posto di *написано*). La scorrettezza grammaticale è, come anticipato, un espediente a cui i dialoghisti hanno fatto spesso ricorso per caratterizzare la parlata del sud come più colloquiale e compensare la mancanza di quegli elementi del dialetto napoletano impossibili da riprodurre in russo.

La parte che analizzeremo di seguito è quella in cui Alberto corre in soccorso di Mattia, che ha inavvertitamente urtato facendo retromarcia, dopo che quest'ultimo era uscito a cercarlo. Mattia, steso in terra dietro l'automobile, si lamenta e parla nel suo napoletano stretto che mette in difficoltà il protagonista.

АЛЬБЕРТО: «НЕ ШЕВЕЛИТЕСЬ, Я ВЫЗОВУ СКОРУЮ»	22'55"	ALBERTO: «STIA FERMO, CHIAMO UN'AMBULANZA»
МАТТИЯ: «НЕ, ЧЁ СКО ЧЁ СКО. ВЫ МЕНЯ СЛУ? С ЭТИ ПОТОПА НИ ХРЕНА НЕ ПРОЕ, ОХРЕНЕ»	22'57"	MATTIA: « <i>MA QUAL' AMBULANZ[a], QUAL' AMBULANZ[a] FATE CHELL[a] CHE DICO I'. A CU STU PAT[a] ABBAT[a] ELL'ACQUA NUN POTEVA GIRÀ O' STERZ[a]?</i> »
АЛЬБЕРТО: «ВАМ ЧЁ ЛИ СВОРОТИЛИ?»	23'08"	ALBERTO: « <i>SI È SLOGATO ANCHE LA MASCELLA?</i> »

¹³ Это слово сохранилось только в сочетании "не видно ни зги", а когда-то оно имело вид *стега* и означало "дорога", "тропинка". Буква "т" со временем выпала, а звук "с" перед "г" стал звонким. Таким образом, изначально выражение "не видно ни зги" имело смысл: "так темно, что не видно дороги". (Крылов Г. А., *Этимологический словарь русского языка*)

Ci sono due elementi rilevanti per la nostra analisi in questa parte dello scambio. Il primo è costituito dalla prima risposta di Mattia in cui si rifiuta di chiamare l'ambulanza, intima ad Alberto di fare ciò che lui dice e infine lo riprende per non aver fatto attenzione, vista la forte pioggia. La resa russa dell'enunciato è molto più breve rispetto all'originale ma riesce a restituire grossomodo quello che è il senso in italiano. L'unica differenza nel contenuto è che in russo Mattia fa riferimento al fatto che in occasione di *diluvi* di quella portata nessuno passa in auto per quelle vie (la traduzione del termine *nomon* è proprio diluvio, inteso anche in senso biblico).

L'enunciato è caratterizzato dal troncamento della parte di ogni parola situata dopo l'accento tonico. In questo caso si può però osservare un altro elemento che contribuisce a dare alla resa russa un senso di scorrettezza: nella costruzione del caso strumentale *с этими потопами*, letteralmente *con questi diluvi*, il troncamento priva il dimostrativo e il sostantivo della loro desinenza strumentale, così che la costruzione diventa *с эти потопа* e acquista non solo scorrettezza grammaticale, ma anche vaghezza di significato. Senza le desinenze appropriate infatti non è più chiaro di che tipo di complemento si tratti. Anche questo elemento contribuisce a confondere lo spettatore, il quale si sente ancora più estraneo a questa varietà di linguaggio. A livello lessicale, i dialoghisti ricorrono per ben due volte, nel giro di pochissimi secondi, ad espressioni volgari contenenti la parola *хрен*, già vista in precedenza. La prima espressione è *ни хрена не прое* (*ни хрена не проезжает*), letteralmente *non passa un cavolo di nessuno*, e la seconda è un'esclamazione, *охрене* (*охренеть*), che in questo caso ha lo stesso senso di *che cavolo*. Come già spiegato però, sebbene i due termini siano assimilabili, *хрен* è un po' più forte di *cavolo*. Nell'enunciato originale non è presente lessico volgare, per cui forse nella resa si è un po' esagerato in questa direzione.

Passando all'enunciato successivo, è evidente che ancora una volta Alberto non capisce praticamente nulla di ciò che Mattia gli ha detto.

In risposta al marasma di parole del collega meridionale, nella versione originale egli chiede se per caso quest'ultimo non si sia slogato la mascella. Mattia però confonde la parola mascella con ascella, e senza capire alza il braccio e fa come per sentire se c'è cattivo odore. Il gioco di parole creato dall'assonanza tra *mascella* e *ascella* viene

replicato in russo attraverso la sostituzione dei referenti originali con la coppia *своротили - крокодила*. Alberto chiede a Mattia se è stato colpito domandandogli *вам чё ли своротили?* (*si è slogato qualcosa?*, poiché un forte urto giustificerebbe in qualche modo la sua parlata incomprensibile), e Mattia capisce *крокодила* (genitivo singolare di *крокодил*, letteralmente *del coccodrillo*), parola che ripete in tono interrogativo. Anche in questo caso i dialoghetti russi hanno tralasciato il significato letterale degli enunciati soffermandosi su fattori più urgenti, come la necessità di mantenere un'assonanza per giustificare il fraintendimento che ha luogo tra i due personaggi. Tuttavia in questo caso la sostituzione sarebbe dovuta essere più accurata, poiché il significato letterale dell'enunciato di Mattia in italiano viene riflesso nel gesto che egli fa chiaramente in direzione della propria ascella. Gesto che risulta incongruente nella versione russa, poiché l'assenza di collegamento tra il riferimento a un coccodrillo e il gesto può confondere lo spettatore. Possiamo affermare, quindi, che in questo caso la coerenza a livello di *sincronismo cinetico* è stata trascurata, mentre è stata mantenuta la funzione dello scambio, poiché la scena risulta comunque comica a causa del fraintendimento. E forse, il fatto che Mattia possa aver capito *fischi per fiaschi* fino a questo punto rende il tutto ancor più divertente.

Andando avanti nell'analisi di questo scambio, arriviamo al momento in cui Mattia conduce Alberto all'abitazione a lui destinata.

МАТТИЯ: «ВОТ ВЫ И ДОМУ»	23'45''	MATTIA: « <i>BENVENUTO A CASA VOSTRA!</i> »
АЛЬБЕРТО: «НО ЗДЕСЬ НЕТ МЕБЕЛИ...ГДЕ МЕБЕЛЬ? КТО ЕЁ РАЗВОРОВАЛ? ДА Я ВАС ВСЕХ В ТЮРЬМУ ПОСАЖУ!»	23'49''	ALBERTO: "MA NON CI SONO I MOBILI...MA DOVE SONO I MOBILI? CHI HA FREGATO I MOBILI? IO VI DENUNCIO, IO VI SBATTO IN GALERA!"
МАТТИЯ: «СТАРЫЙ ДИРЕКТО ЗАБРА»	24'00''	MATTIA: «SE L'È PRESI IL VECCHIO DIRETTO'»
АЛЬБЕРТО: «ВОР НА ВОРЕ, Я В ПОЛИЦИЮ ЗАЯВЛЮ, ПОСМОТРИМ ТО КОГО!»	24'01''	ALBERTO: «DIRETTORE NIENTE, UN LADRO RIMANE UN LADRO, INTANTO LO DENUNCIO, POI VEDIAMO CHI HA RAGIONE»
МАТТИЯ: «ЗАЧЕМ, ВСЁ РАВНО ЕГО НЕТ»	23'04''	MATTIA: « <i>E A CHI DENUNCI, QUELLO NON CI STA PIÙ</i> »

In questa parte l'aspetto più interessante è la scorrettezza grammaticale che emerge nella costruzione *вам вы и дома*, che traduce l'enunciato originale, perfettamente corretto dal punto di vista grammaticale, *benvenuto a casa vostra*. Nella resa, la forma corretta *дома* viene sostituita da *домы*. Questa forma ricalca la desinenza dell'antico caso locativo, ma è errata perché comunque sprovvista della necessaria preposizione e perché viene pronunciata con l'accento errato (*домы* invece che *дому*). È interessante osservare come i dialoghetti, nel tentativo di compensare la mancanza di quegli elementi del dialetto napoletano che non possono essere trasferiti in russo, si prendano la libertà di far utilizzare a Mattia forme sgrammaticate anche nei casi in cui il suo italiano non ha nulla di scorretto. Questa strategia a mio parere può essere giustificata dalla distanza tra le due lingue in gioco e dagli ostacoli effettivamente esistenti quando si tratta di dover riportare certi elementi di un dialetto presente nella nostra penisola in russo. Si tratta, a tutti gli effetti, di una strategia di compensazione. Se osserviamo infatti l'altra battuta di Mattia, quella situata alla fine del segmento in questione, essa in italiano presenta ben due elementi caratteristici del dialetto napoletano: l'accusativo preceduto da preposizione (*e a chi denunci?*) e il verbo *stare* usato al posto del verbo *essere* per indicare la presenza (*quello non ci sta più*). L'enunciato è stato reso in russo standard (tra l'altro assolutamente privo di elementi appartenenti al linguaggio colloquiale) per l'impossibilità di ricreare in russo i due fenomeni presenti nell'enunciato italiano. Inoltre ricordiamo che i vincoli legati alla *phonetic synchrony* e alla *synchrony between utterances and pauses* in questa scena sono abbastanza stretti visto che i due personaggi sono ripresi da vicino, cosa che ha molto ristretto le possibilità di scelta dei dialoghetti. L'utilizzo di espressioni sgrammaticate in parti meno vincolate a livello di sincrono serve quindi a compensare mancanze, anche di altro genere, che è stato impossibile evitare nella resa di altri enunciati. Inoltre è possibile che l'uso di costruzioni grammaticalmente scorrette, anche se un po' esasperato rispetto alla versione originale, contribuisca all'effetto comico e alla caratterizzazione del personaggio di Mattia e, in generale, di tutti i personaggi meridionali, come vedremo più avanti.

Osserviamo adesso il segmento successivo, particolarmente interessante a livello lessicale per quanto riguarda le incomprensioni.

АЛЬБЕРТО: «ГРАБИТЕЛЯ?»	24'06''	ALBERTO: «COS'È, UN LATITANTE?»
---	----------------	--

МАТТИЯ: «ДА КАКОГО ГРАБИ, ОН ПЕРЕОТКИНУЛСЯ»	24'07''	MATTIA: «NO, MA QUALE LATITANT[ə], S'È FATT'A' CARTELL'»
АЛЬБЕРТО: «ЧТО?»	24'09''	ALBERTO: «EH?''
МАТТИЯ: «ОТГУЛЯЛ. ЖМУРКНУЛ!»	24'10''	MATTIA: «SHCHIATTATO. S'È ARRICETTATO»
АЛЬБЕРТО: «НЕ ПОНЯЛ»	24'13''	ALBERTO: «NON CAPISCO»
МАТТИЯ: «ПОМЕР»	24'14''	MATTIA: «MORTO!»

Alberto domanda a Mattia se il vecchio direttore, che se n'è andato con tutti i mobili della casa, non sia un latitante. Mattia gli spiega che non si trattava di un latitante ma che è morto. Tuttavia lo scambio si svolge ancora una volta con difficoltà, visto che Mattia utilizza un lessico tipico del dialetto napoletano che Alberto non conosce.

Per rendere il termine *latitante* i dialoghisti hanno utilizzato il termine *грабитель*, letteralmente *rapinatore*, poiché il corrispettivo di *latitante* in russo è costituito non da una parola, ma da una locuzione che sarebbe stata troppo lunga rispetto all'originale italiano (*скрывающийся от правосудия*). Di conseguenza si è optato per una strategia di sostituzione in cui l'elemento sostituito all'originale può essere visto come iponimo dello stesso (infatti un latitante è anche un criminale, e il criminale in questione può essere un ladro, visto che si è portato via tutti i mobili della casa).

Ma osserviamo adesso come Mattia tenta di spiegare ad Alberto che il vecchio inquilino è deceduto. La prima espressione da lui usata, *farsi la cartella*, in napoletano significa proprio *morire*. Per la resa in russo viene utilizzato in modo creativo il verbo *откинуться*, la cui prima accezione è *abbandonarsi all'indietro*, e colloquialmente significa anche *perdere i sensi* o *morire*; ma per giustificare il fatto che Alberto rimanga spiazzato e non capisca le parole di Mattia, il verbo è stato reso meno comprensibile grazie all'aggiunta del prefisso *nepe-* (assimilabile per contenuto semantico al nostro prefisso *ri-*), che in russo non è mai utilizzato con *откинуться*.

Quando Alberto mostra di non aver capito, Mattia ci riprova, stavolta utilizzando i verbi *schiettare* e *arricettarsi* (rispettivamente *morire* e *togliersi di mezzo*), anch'essi tipicamente napoletani. Per renderli in russo si ricorre ai verbi *отгулять* e *жмуркнуть*. Il primo significa *fare vacanza, andarsene a divertirsi*, per cui l'assenza di un legame diretto tra questo contenuto semantico e la *dipartita* giustifica il fatto che Alberto non capisca di che cosa Mattia stia parlando. Tuttavia è un significato che, se inteso in senso

figurato, può comunicare anche l'andarsene felicemente liberandosi dei fardelli terreni. Il secondo verbo, *жмуркнуть*, è un neologismo che non si trova nei dizionari ma che deriva dalla parola *жмурки* (mosca cieca) e che significa *coprirsi gli occhi, chiudere gli occhi*. È simile a *жмуриться* sia per significato che per forma, ma, a differenza di questo verbo, *жмуркнуть* non è così comune, per cui può facilmente confondere uno spettatore.

Alberto, di nuovo, non capisce e Mattia, spazientito, esclama *Morto!*. Nel doppiaggio russo, i dialoghetti ricorrono stavolta ad un verbo che non lascia spazio a fraintendimenti, *помереть* (morire), che però, a differenza del più comune *умереть*, appartiene al lessico popolare e ricalca quindi gli elementi dialettali del parlato di Mattia, sempre presenti anche quando quest'ultimo utilizza un lessico appartenente all'italiano standard.

Ci avviciniamo adesso al termine di questa scena. Non ci sono alberghi aperti a Castellabate, perciò Mattia conduce Alberto a casa sua. Una volta entrati, i due di nuovo fanno fatica a capirsi perché Mattia continua ad esprimersi utilizzando forme dialettali e pronunciando quindi termini dell'italiano standard in maniera diversa da quella a cui Alberto è abituato.

АЛЬБЕРТО: «ЭТО ОЧЕНЬ МЫЛО С ВАШЕЙ СТОРОНЫ ПРИЮТИТЬ МЕНЯ, НО ЕЙ БОГУ...»	24'58"	ALBERTO: "È GENTILE A OSPITARMI COSÌ SU DUE PIEDI...MA VERAMENTE..."
МАТТИЯ: «ПРОЩУ, ДИРЕКТО, ЗАХОДИТЕ. Д-ДИРЕКТО! *НЕПОНЯТНО*»	25'03"	MATTIA: "PREGO, DIRETTO... VENITE. D-DIRETTO'! <i>OGL'E SHCARP[ə]</i> »
АЛЬБЕРТО: «ЧТО?»	25'20"	ALBERTO: «COME?»
МАТТИЯ: «БОТИНКИ! МАМА НА ЧИСТОТЕ ПОМЕЩА. <i>СТУПИ, ОСТОРО</i> »	25'20"	MATTIA: «E' SHCARP[ə]! CHE LA MAMMA È FISSATA NELLE PULIZIE. <i>ACCORTO AI GRADÌ</i> »
-----	25'27"	ALBERTO: «COME?»
<i>(Альберто надает)</i>		<i>(Alberto cade)</i>

Nella versione originale Mattia si rivolge ad Alberto dicendo *ogl' e' shcarp[ə]* (*togliete le scarpe*), che in russo è reso in maniera quasi incomprensibile. Alberto non capisce, per cui Mattia ripete, giustificando la sua richiesta con il fatto che la madre è fissata con

la pulizia. Poi aggiunge di fare attenzione ai gradini, ma l'espressione in napoletano *accorto ai gradì* non viene compresa dal protagonista, il quale infatti inciampa e cade. In russo l'avvertimento di Mattia viene reso criptico attraverso il troncamento sia della forma imperativa del verbo *стынуть* (*стынуме* diventa infatti *стыну*) che dell'avverbio (*осторожно* si tramuta in *осторо*).

3.5 Un esempio di idioletto nel dialetto: il signor Scapece

Passiamo adesso ad analizzare la parlata di un personaggio in particolare, il signor Scapece, il quale compare in più di una scena. Il signor Scapece è un uomo anziano che vive a Castellabate e con cui Alberto fa conoscenza all'ufficio postale. Egli rappresenta nel film lo stereotipo dell'uomo di terza età che parla esclusivamente in dialetto stretto che a volte sfocia in vero e proprio *idioletto*¹⁴, il che spiega perché a volte nemmeno i suoi compaesani comprendano ciò che lui dice. La parlata del signor Scapece può però anche essere vista, perlomeno nei casi in cui gli altri abitanti del paese lo capiscono, come manifestazione di un particolare *socioletto* (quindi come variazione diastratica¹⁵ del dialetto napoletano), quello verosimilmente tipico degli abitanti di terza età di Castellabate che hanno un'istruzione di livello basso e che si esprimono quindi solo in un dialetto molto stretto.

Rendere un socioletto o un idioletto in un'altra lingua può essere molto rischioso, in quanto

Quello che spesso fanno i traduttori è equiparare la lingua delle classi più basse a una lingua molto, molto informale, cosa che comporta il rischio di cambiare completamente le unità di significato [...] Benché una certa connessione tra il dialetto e il linguaggio informale sia sicuramente giustificata dalle situazioni in cui queste varietà sono solitamente usate, questo è uno strumento che va impiegato con molta attenzione. (Herbst, 1996, p. 109, in Perego e Taylor, 2012, 163; traduzione di Perego e Taylor)

¹⁴ “Lingua individuale, cioè la particolare varietà d'uso del sistema linguistico di una comunità che è propria di ogni singolo parlante” (Treccani.it).

¹⁵ *La variabile diastratica è quella legata alla posizione sociale del parlante e quindi dipende da vari fattori: il genere [...], l'età (la lingua dei giovani presenta aspetti diversi da quella degli adulti), la classe sociale, le condizioni economiche, il grado di istruzione.* Per un ulteriore approfondimento delle diverse variabili della lingua italiana contemporanea si veda D'Achille (2003: 31-35).

Abbiamo già visto in precedenza come spesso i dialoghetti, nel tentativo di replicare nella lingua d'arrivo tratti dialettali presenti nella versione di partenza ma impossibili da rendere sul piano lessicale o sintattico, ricorrono ad un generico linguaggio colloquiale e informale. Avendo analizzato un discreto numero di scene possiamo dire che i dialoghetti che hanno lavorato al doppiaggio hanno piuttosto cercato di accentuare i pochi elementi del dialetto napoletano replicabili in russo.

3.5.1 La scena dell'incontro con il signor Scapece alla posta: serve un interprete?

Nella scena seguente, il signor Scapece si reca alla posta per richiedere il bancomat. È Costabile "piccolo" che lo sta servendo, ma il direttore si lamenta della sua lentezza e lo sostituisce allo sportello. Il compito però si rivela alquanto difficile, poiché Alberto non riesce a capire una parola di ciò che il signore gli chiede. Subentra spontaneamente quindi Maria, un'altra impiegata delle poste, la quale, servendo contemporaneamente un altro cliente allo sportello a fianco, inizia a tradurre le richieste del signor Scapece in italiano standard, svolgendo a tutti gli effetti il ruolo di interprete tra i due. In questa scena l'elemento interessante quindi non è costituito solo dalla parlata di Scapece, ma anche dalla presenza di un personaggio che svolge la funzione di mediatore linguistico.

АЛЬБЕРТО: «ДОБРЫЙ ДЕНЬ, СИНЬОР...»	35'50"	ALBERTO: «BUONGIORNO, SIGNOR...?»
КЛИЕНТ: «СКАПЕ»	35'51"	CLIENTE: «SCAPECE»
АЛЬБЕРТО: «СКАПЕ. ЧЕМ МОЖЕМ ВАМ ПОМОЧЬ?»	35'52"	ALBERTO: «SCAPE. COSA POSSIAMO FARE PER LEI?»
КЛИЕНТ: «МНЕ ОЧЕНЬ НУ ПОЧТАМАТ»	35'54"	CLIENTE: «A VENU' PE' SAP[ə] SI POSSO RICHIEDER[ə] U' POSTAMAT»
АЛЬБЕРТО: -----(не понимает)		ALBERTO: -----(non capisce)
КЛИЕНТ: «Я ХОТИ ПОЧТАМАТ»	35'57"	CLIENTE: «ME SERVESS[ə] U' POSTAMAT!»
МАРИЯ: «ЕМУ НУЖЕН БАНКОМАТ»	35'59"	MARIA: «JO VORREI CHIEDERE UN POSTAMAT»
КЛИЕНТ: «ПУТЁМ ДРУ Я ИМЮ ДРУ»	36'00"	CLIENTE: «PECCHÉ N'AMICU DU MIU È VENUTO»
АЛЬБЕРТО: «ЧТО, ДРУГ?»	36'02"	ALBERTO: «UN AMICO?»

КЛИЕНТ: «МУ ДРУ ПРИХЛАСУЛ И ЗДЕ ХОТИ ПОЧТАМАТ»	36'03''	CLIENTE: «UN AMICU DU MIU È VENUTO CA VU CI HA DAT'U' POSTAMAT»
МАРИЯ: «ЕГО ДРУГ ГОВОРИТ, ЧТО ЕМУ ЗДЕСЬ И ВОДИЛИ БАНКОМАТ »	36'06''	MARIA: «UN AMICO DEL SUO HA DETTO CHE S'È FATTO FARE IL POSTAMAT »
КЛИЕНТ: «МО ДРУ ПОЧТАМАТ ИЗ ТА ВАКЛИ ГИНИ ПЕНСИ И ПО МОМЕНТ ОН ОЧЕНЬ БЕ КРУ И ПО»	36'10''	CLIENTE: «E CU QUEST' POSTAMAT È DIVEN' PURE CLIENT[ə] DU VOSTR[ə] CANN' È VENUT[ə] CA CANN' EGL'ECCA LA PENZION[ə] VANN' SUBIT[ə], UN' HA DAT'U' SANG[ə]»
МАРИЯ: «С ЭТИМ БАНКОМАТОМ ЕГО ДРУГ СТАЛ НАШИМ КЛИЕНТОМ. ЕМУ ОТКРЫЛИ СЧЁТ И ТАМ СТАЛ ПОЛУЧАТЬ ПЕНСИЮ»	36'17''	MARIA: «SEMPRE QUESTO SUO AMICO SI È FATTO ACCREDITARE LA PENSIONE SUL CONTO, COSÌ PUÒ PRELEVARE IL CONTANTE COMODAMENTE»
КЛИЕНТ: «БЕ КРО И ПО»	36'23''	CLIENTE: «UN'A DAT'U' SANG[ə]»
АЛЬБЕРТО: «БЕЗ ЧЕГО?»	36'24''	ALBERTO: «EH CERTO»
МАРИЯ: «БЕЗ КРОВИ И ПОТА!»	36'24''	MARIA: «SENZA BUTTARE IL SANGUE»
КЛИЕНТ: «А ПОНИМА?»	36'26''	CLIENTE: «AETE CAPI?»
МАРИЯ: «ТЕПЕРЬ ПОНЯЛИ?»	36'27''	MARIA: «AVETE CAPITO?»
АЛЬБЕРТО: «КОНЕЧНО»	36'28''	ALBERTO: «SÌ, CERTO»

Si è dato alle battute di Maria un colore diverso rispetto a quelle di Alberto e del signor Scapecce poiché in questo scambio lei svolge senza saperlo una mediazione linguistica, per cui non può essere considerata alla stregua degli altri partecipanti alla conversazione. Osservando il susseguirsi dei turni di parola è infatti evidente come le battute di Maria seguano immediatamente quelle del signor Scapecce, come esse costituiscano esclusivamente una resa in italiano standard del contenuto di queste ultime senza alcuna aggiunta. Maria quindi si pone al di sopra della conversazione, funzionando da canale: canale senza il quale lo scambio non potrebbe avvenire. In altre parole, Maria assume il ruolo di “liaison interpreter” che Wadensjö definisce così:

[T]he Dialogue Interpreter is thought of as a channel, an instrument *conveying* information, someone who merely technically affects the words, messages, utterances of the monolingual parties. (1993: 3)

C'è da osservare però che, pur non parlando italiano standard, il signor Scapece lo comprende. Perciò il lavoro svolto da Maria in questa scena è più assimilabile a uno chuchotage monodirezionale piuttosto che ad una trattativa, nella quale invece l'interprete traduce in entrambe le direzioni linguistiche poiché nessuno dei due interlocutori conosce la lingua dell'altro.

Ma passiamo adesso ad osservare quali sono le peculiarità della parlata del signor Scapece.

Egli espone la sua richiesta con l'enunciato *a venu' pe' sap[ə] si posso richieder[ə] u' postamat*. Alberto tace perché non ha capito e fa cenno di ripetere. Il signor Scapece stavolta dice *me servess[ə] u' postamat!*. In russo questo enunciato viene reso con la frase *мне очень ну почтамам*: troviamo il solito troncamento di parola applicato a *нужен* che diventa così *ну*, ma per il resto l'enunciato è comprensibile. Possiamo quindi ipotizzare che la scelta di questa resa sia in gran parte dovuta a vincoli di *phonetic synchrony* e *synchrony between utterances and pauses*. Il signor Scapece infatti viene ripreso in primo piano, perciò la resa deve accompagnare fedelmente i movimenti della bocca. Notiamo infatti come l'articolo determinativo napoletano *u'*, che determina una particolare apertura della bocca, viene ricalcato con il *ну* della resa russa. La battuta, in ogni caso, risulta fin troppo comprensibile. Nei casi in cui non ci sono alternative, per rendere la battuta meno chiara si può fare leva sul lessico, ed è quello che i dialoghisti hanno fatto sfruttando il cosiddetto *postamat*, ossia il *bancomat* che in Italia viene fornito dalle poste. Si tratta di un termine della categoria dei *realia*¹⁶ appartenente alla cultura italiana e quindi sconosciuto al pubblico della cultura d'arrivo. Venendo mantenuto invariato in russo, contribuisce a rendere l'enunciato del signor Scapece meno comprensibile.

Il secondo enunciato del signor Scapece in cui egli riformula la sua richiesta viene reso in russo con *я хочу почтамам*. Nell'originale *me servess[ə] u' postamat!* la forma del verbo *servess[ə]* compare al congiuntivo invece che al condizionale, come è d'uso nell'italiano standard per le richieste. I dialoghisti russi in questo caso non hanno dovuto preoccuparsi del labiale, poiché Scapece qui viene inquadrato da dietro, perciò hanno potuto optare per una resa mirata esclusivamente a replicare in russo l'uso dialettale del verbo al congiuntivo. Nella versione russa troviamo infatti *xomu* al posto

¹⁶ Per elementi culturali - o culturospecifici o realia - si intendono quegli elementi presenti all'interno di un testo che hanno un contenuto, appunto, culturale, non linguistico. (Ranzato, 2010: 39)

della forma corretta del verbo *хотеть* alla prima persona singolare, cioè *хочу*. Di nuovo, la parola *почтамат* risulterà incomprensibile a un pubblico russo.

È in questo punto che Maria giunge in soccorso di Alberto, traducendo in italiano standard la richiesta di Scapece. È da notare come nella resa, per rendere la sua traduzione *Io vorrei chiedere un postamat*, oltre naturalmente ad utilizzare il russo standard si sostituisca *почтамат* con *банкомат*. Si tratta di una strategia di sostituzione del termine con un suo iperonimo non connotato culturalmente e conosciuto anche all'estero. Naturalmente questa stessa sostituzione viene operata per la resa di tutti i casi in cui Maria fa riferimento al *postamat*.

Passando all'enunciato successivo di Scapece, osserviamo come l'incomprensibilità del suo dialetto agli occhi di Alberto venga resa in russo con soluzioni leggermente più audaci del solito. *Pecché n'amico du mio è venuto* contiene infatti non solo un elemento che può essere facilmente reso in russo come il rafforzamento consonantico *pecché*, ma anche la struttura possessiva partitiva *n'amico du mio* che è difficilmente replicabile in questa lingua vista la presenza dei casi. Nella corrispondente resa russa abbiamo non solo fenomeni come il troncamento (*дру*), ma anche storpiature delle forme verbali, come *имю*, usato al posto della forma corretta della prima persona del verbo *иметь*, cioè *имею*.

La resa nel suo insieme, perlopiù caratterizzata da una struttura della frase scorretta, risulta confusa e sgrammaticata: *нутём дру я имю дру*.

Ma è ancora più interessante osservare la resa dell'enunciato subito seguente del signor Scapece, in cui egli ripete ciò che ha appena detto poiché è stato interrotto da Alberto: *un amico du mio è venuto ca vu ci ha dat' u' postamat*.

Nella resa russa vediamo che, accanto al troncamento di alcune parole (*дру, zde*) e all'utilizzo della forma errata del verbo già usata nell'enunciato precedente *хому*, vengano completamente storpiati il pronome possessivo *мой* che diventa *му* e la forma verbale al passato *пригласил* che si trasforma in *прихласул*. Queste forme sono storpiate in modo che la parlata del personaggio risulti molto sgrammaticata, ma allo stesso tempo la loro storpiatura non è arbitraria: essa è mirata a ricalcare la presenza continua delle *u* negli enunciati originali, tratto tipico del napoletano, poiché in questo segmento dello scambio il signor Scapece è di nuovo ripreso in primo piano, e di conseguenza i movimenti fatti dalla bocca devono essere rispecchiati dalla resa.

Osservando l'enunciato ancora successivo del signor Scapece, quello a 36'10", è evidente come nell'originale la sua parlata sia ancora meno comprensibile rispetto agli enunciati iniziali. Non solo il ritmo di eloquio è molto veloce, ma praticamente tutte le parole sono troncate e inoltre vengono usate espressioni tipiche del napoletano, come *beccare* al posto di *prendere* e *senza dare il sangue*, modo di dire che significa *senza diventare matto, senza troppo sforzo*. La resa russa di questo enunciato risulta quasi incomprensibile sotto tutti i punti di vista: oltre ai consueti troncamenti, sono presenti costruzioni come *но момент* che sono errate dal punto di vista grammaticale. Inoltre qui le storpiature arrivano ad un punto estremo, così che ciò che resta del lessico storpiato non è quasi più riconducibile alle parole iniziali. L'impressione che si ha è che il signor Scapece parli accozzando sillabe tra loro. Rimangono però riconoscibili parole come *дру, почтамаат, пенси (пенсия)*. L'espressione *senza dare il sangue* viene resa in russo con *без крови и нота*, modo di dire analogo appartenente al russo standard, ma nell'enunciato di Scapece esso è a malapena riconoscibile, essendo ridotto a *бе кпу и но*. Sarà, come al solito, Maria a tradurlo per Alberto in russo standard.

3.5.2 La scena dell'incontro a casa del signor Scapece: il fallimento del ruolo dell'interprete

La scena si svolge un mattino in cui Alberto e Mattia escono dall'ufficio per consegnare posta a domicilio, e tra la corrispondenza c'è anche una raccomandata per il signor Scapece. I due si recano quindi a casa dell'uomo per consegnargli la lettera, ma si ritrovano nel suo cortile a bere limoncello. La scena è interessante non solo per la presenza del signor Scapece, ma anche perché vede di nuovo la presenza di un mediatore linguistico inconsapevole. Stavolta, però, è Mattia che si ritrova a fare da interprete per Alberto. Osserviamo qui di seguito l'intero scambio, in cui, come nel segmento precedente, gli enunciati nei quali Mattia svolge la funzione di interprete sono stati evidenziati in blu in modo da poterli differenziare dagli altri e per mettere in evidenza l'ordine dei turni di parola.

Г-Н СКАПЕЧЕ: «СКОЛЬКО САХАРА?»	01h 09'06"	SIGNOR SCAPECE: «QUANTO ZUCCHERO?»
МАТТИЯ: «ДВЕ, СПАСИБО»	01h 09'07"	MATTIA: «DUE, GRAZIE»

АЛЬБЕРТО: «НАДО ГОВОРИТЬ НЕТ, СПАСИБО» (к <i>господину Скапече</i>) «А У ВАС НЕТ СОКА ИЗ ФРУКТОВ?»	01h 09'08''	ALBERTO: «NO. SI DICE 'NO, GRAZIE'» (<i>al signor Scapece</i>) «NON AVREBBE DUE SUCCHI DI FRUTTA?»
Г-Н СКАПЕЧЕ: «А КАК НЕТ! У МЕНЯ ЕСТЬ ЛИМОНАЧЧО, Я САМ НАСТА, САМ СНИМА С ЛИМОН С ДЕРЕ»	01h 09'13''	SIGNOR SCAPECE: « <i>MA CUMM' NU, TENG' QUESTO LIMUNCELL[ə] FATTO PROPRIO CULL'MANI MIE CHE LIMUN CHE STANN' CUPP'ALL'ALBER[ə]</i> »
МАТТИЯ: «ЭТО СОК ЛИМОНА, ОН ДЕЛАЕ ЕГО САМ»	01h 09'17''	MATTIA: «È UN SUCCO DI LIMONE FATTO DALLE SUE MANI»
Г-Н СКАПЕЧЕ: «УГОЩА!»	01h 09'22''	SIGNOR SCAPECE: «ECC' QUA, ECC'»
АЛЬБЕРТО: «ВОТ ВАШЕ ЗАКАЗНОЕ И КВИТАНЦИЯ СИНЬОР СКАПЕЧЕ. СОК У ВАС ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫЙ. КРЕПКОВАТЫЙ, НО ОН ОЧЕНЬ ВКУСНЫЙ. НУ...»	01h 09'25''	ALBERTO: «ECCO LA SUA RACCOMANDATA, LA SUA RICEVUTA SIGNOR SCAPECE. IL SUCCO DI FRUTTA ERA VERAMENTE BUONO, UN PO' FORTINO SE POSSO DIRE, MA...BUONO»
Г-Н СКАПЕЧЕ: «УУУ, ОКАЗА ПОЧТАМА!»	01h 09'31''	SIGNOR SCAPECE: « <i>UUU È USCIT'U POSTAMAT!</i> »
МАТТИЯ: «СДЕЛАЛИ ЭМУ БАНКОМАТ»	01h 09'35''	MATTIA: «È ARRIVATO IL POSTAMAT»
АЛЬБЕРТО: «МЫ РАДЫ ЗА ВАС, НО НАМ УЖЕ ПАРА»	01h 09'37''	ALBERTO: «SIAMO FELICI PER LEI, MA DOBBIAMO DAVVERO SCAPPARE»
Г-Н СКАПЕЧЕ: « <i>ННН УДЕРИТО, КУ ХО МЕНА ЭТУ ГЕ УГОЩАЛИ МАЛАЧЕ ЭТО ВКУ ЭТО ПРЕКРАСОМУ, САМ НАСТА. ПОЧТАМА ТЕТЕПЕ КАК А ДРУ ХРЕ ПОСЛЕ ККК МОНА МОНА НИ ШМЕТУ СУ РИ КАКА! ЕЕЕ?</i> »	01h 09'39''	SIGNOR SCAPECE: « <i>NNUUU DIRETTU NON V'EN POTET[ə] ANN' DOBBIAMO FESTEGGIA' PIGLIAT'U LIMUNCELL[ə] *incomprensibile* EH!</i> »
МАТТИЯ: «ЕЕЕ...ЭТО ДАЖЕ Я НЕ ПОНЯЛ»	01h 09'55''	MATTIA: « <i>QUESTA N'AGG' CAPIT[ə] NEMMENO IO</i> »
АЛЬБЕРТО: «СПАСИБО, ДО СВИДАНИЯ!»	01h 10'00''	ALBERTO: «ARRIVEDERCI, DAVVERO!»
Г-Н СКАПЕЧЕ: «СПАСИ»	01h 10'01''	SIGNOR SCAPECE: «ARRIVEDE'»

Alla domanda di Alberto *non avrebbe due succhi di frutta?*, Scapece risponde, naturalmente in napoletano stretto, che naturalmente ne ha: si tratta di limoncello che ha fatto lui stesso con i limoni del suo albero. Alberto si volge verso Mattia poiché non ha capito, ed è qui che il collega comincia a tradurre.

La risposta di Scapece viene resa in un russo ancora comprensibile, se lo paragoniamo a certe rese viste in precedenza pensate appositamente per restituire in lingua d'arrivo alcuni suoi enunciati al limite della comprensibilità. Salta però all'occhio il sostantivo *лимоначчо* (*limonaccio*), usato per tradurre *limoncello*. È probabile che i dialoghetti abbiano utilizzato questo termine (che richiama a qualcosa di rustico e di casereccio) in quanto il liquore prodotto in casa dal signor Scapece non è sicuramente una bevanda ricercata, come invece lo è quella conosciuta anche in Russia come *limoncello*. La frase in russo, comunque, non presenta particolari problemi. Nonostante siano presenti alcuni troncamenti che privano verbi e sostantivi delle loro desinenze (come per i verbi di prima persona singolare *наста*, *снима* e i sostantivi *с лимон*, *с дера*), essa rimane comunque abbastanza comprensibile. Ma la situazione si complica quando Scapece, aprendo la raccomandata, capisce di aver finalmente ricevuto il suo postamat.

Uuu è uscit'u' postamat! è ciò che egli esclama, e che viene restituito in russo in modo da conservare nella resa quell'uso improprio del verbo *uscire*, impiegato dal signor Scapece al posto di *arrivare*. Nella resa russa infatti, come sempre caratterizzata da troncamenti (in questo caso anche di *почтамат* che diventa *почтама*), viene usato il verbo *оказаться*, il cui significato è *venire fuori, rivelarsi*, e il cui uso improprio in questo enunciato ricalca proprio quello di *uscire* nell'originale. È da notare che nella resa in russo dell'enunciato in cui Mattia traduce le parole di Scapece per Alberto, *почтамат* è sostituito da *банкомат*, elemento che conferma la coerenza dei dialoghetti nel gestire problemi che si presentano in scene diverse (nel caso specifico, la stessa strategia era stata adottata nella scena analizzata precedentemente, quando era Maria a tradurre per Alberto).

Ma è solo dopo che Alberto fa per andarsene che il signor Scapece dà il meglio di sé: preso dall'euforia invita gli ospiti a rimanere per festeggiare l'arrivo del postamat, e tutto ciò che dice dopo è completamente incomprensibile, tanto che lo stesso Mattia, in risposta allo sguardo confuso di Alberto, afferma *questa n'agg'capit[ə] nemmeno io*. L'incomprensibilità totale è data dal fatto che in quel segmento Scapece non parla più dialetto napoletano, ma piuttosto il suo personale idioletto, fatto di sillabe ripetute e parole scomposte, francamente impossibile da trascrivere anche perché il personaggio tende ad avere un ritmo d'eloquio molto rapido e a mangiarsi le parole.

Ma come è stato restituito in russo un enunciato in idioletto, così incomprensibile che addirittura un conterraneo fallisce nel suo ruolo di mediatore?

Concentriamoci sulla resa: è possibile individuare, nel marasma di parole inesistenti e sillabe accostate a caso, qualche cosa di comprensibile. Troviamo infatti il dimostrativo *эму* (declinato all'accusativo femminile singolare ma apparentemente senza motivo visto che il sostantivo a cui si riferisce è assente), la forma al passato di terza persona plurale *угощали*, e ancora il pronome *сам* e l'avverbio *после*. Occorre anche un aggettivo con desinenza al dativo singolare maschile (di nuovo in assenza di un elemento che ne costituisca il "determinato" e che sia declinato allo stesso caso), ma dalla forma scorretta (in quanto privo della consonante *н* che è la parte finale della radice), cioè *прекрасому*. Sono presenti, come sempre, anche parole che hanno subito troncamento: *вку* (presumibilmente troncamento di *вкусный*), *наста*, *дру* (già trovati in alcuni degli enunciati di Scapece analizzati in precedenza), *почтама*, *хре* (presumibilmente troncamento del termine *хрен*). Per il resto, l'enunciato di Scapece presenta parole storpiate al punto da risultare irriconoscibili, come *удерумо* (che sta per *директо*), parole completamente inventate e parole formate da sillabe ripetute a caso: *ку, хо, ге, ни шмету, тетене, мона мона, су, ри, кака*.

La strategia adottata è stata, evidentemente, quella di ricalcare i fenomeni presenti nell'originale italiano, affidando questo enunciato ad una lingua praticamente inesistente, fatta di balbettii e sillabe ripetute senza un senso logico.

CAPITOLO 4

In questo capitolo si analizzeranno le soluzioni adottate nelle scene in cui a prevalere non è la dimensione linguistica, ma quella socio-culturale. Saranno quindi presi in esame scambi in cui lo scontro culturale si manifesta prevalentemente attraverso diverse concezioni della cortesia, degli atteggiamenti di inclusione e dell'aggressività. Si passerà infine ad osservare alcuni fenomeni di minore rilievo, ma che sono comunque interessanti ai fini di questa analisi.

4.1 La cortesia al nord e al sud e l'uso degli allocutivi: la scena dell'incontro con la mamma di Mattia

Il mattino dopo il suo arrivo a Castellabate, Alberto scende in cucina e fa conoscenza con la madre di Mattia. Ciò che è interessante per la nostra analisi è il fatto che tra i due si crea subito un'incomprensione, dovuta alla differenza nell'utilizzo dei pronomi di cortesia tra nord e sud.

Il termine *cortesia* racchiude un concetto molto complesso, che riguarda abitudini verbali e non verbali. In altre parole, esprimiamo il livello di cortesia con cui ci rivolgiamo all'interlocutore non solo attraverso accorgimenti pratici, ma anche con l'aiuto di forme linguistiche più o meno appropriate. La cortesia è una delle categorie più importanti e articolate nello studio della comunicazione interculturale, poiché essa viene percepita da ogni cultura in modo diverso. Se manca la consapevolezza di questa diversità, un semplice scambio interlinguistico può arenarsi su un fraintendimento dovuto a come ciascuna cultura percepisce determinati comportamenti o atteggiamenti. Come afferma Pugliese (2004: 295), "la comunicazione tra individui appartenenti a lingue/culture con forti differenze nel modo di rivolgersi (*addressing*) alle persone può creare 'problemi di faccia': si può cioè apparire o troppo riservati o inopportunamente confidenziali".

Uno degli aspetti principali della cortesia a livello linguistico è costituito appunto dagli allocutivi, ossia i pronomi con cui ci rivolgiamo al nostro interlocutore e che selezioniamo in base al grado di familiarità che abbiamo con quest'ultimo. Non tutte le lingue grammaticalizzano però questo aspetto dell'interazione: pensiamo all'inglese, dove è presente solamente il pronome di seconda persona (singolare e plurale) *you* e

dove la cortesia viene espressa attraverso altri mezzi linguistici, come per esempio “tramite l’uso reiterato dei vocativi di familiarità (nomi, diminutivi, espressioni di affetto) o di rispetto (titolo semplice o titolo più cognome)” (Pavesi, 2005: 53).

In italiano, come sappiamo, esistono le forme *tu* e *lei*, ma oltre al *lei* è presente anche un altro allocutivo di cortesia, il *voi*, generalmente diffuso in passato ma adesso utilizzato solamente nel sud Italia.

Come abbiamo già evidenziato più volte, la difficoltà maggiore nel doppiare un film di questo genere in russo sta nel fatto che il film è già di per sé interculturale: in esso si palesano due vere e proprie culture diverse, sebbene esse esistano entro i confini dello stesso paese. L’incontro tra queste due culture deve poi essere trasposto in tutta la sua complessità e rimanere fruibile anche per il pubblico appartenente ad una cultura terza, in questo caso quella russa.

Nel caso specifico degli allocutivi, essi esistono in russo ma, al contrario dell’italiano che vede la presenza di due diverse forme di cortesia (*lei* e *voi*), in russo ne esiste solamente una, cioè *вы*, pronome di seconda persona plurale, che è da considerarsi al pari del *lei* italiano.

È evidente che tali differenze tra gli allocutivi russi e quelli italiani non possono che complicare il lavoro già difficile dei dialoghetti. Osserviamo adesso in che modo questi ultimi hanno risolto la questione in questa scena.

АЛЬБЕРТО: «ДОБРОЕ УТРО»	29'58"	ALBERTO: «‘GIORNO!»
МАТТИЯ: «ДИРЕКТО!»	30'01"	MATTIA: «DIRETTORE»
МАМА: «ДО УТРА»	30'03"	MAMMA: «BUONGIORNO!»
АЛЬБЕРТО: «КАК ПОЖИВАЕТЕ?»	30'03"	ALBERTO: «COME STA?»
МАМА: «ЕЕЕ?»	30'05"	MAMMA: «ЕЕЕ?»
АЛЬБЕРТО: «КАК ПОЖИВАЕТЕ?»	30'06"	ALBERTO: «DICO LEI, COME STA?»
МАМА: «КАК...?»	30'07"	MAMMA: «LEI...?»
АЛЬБЕРТО: «КАК САМОЧУВСТВИЕ У ВАС?»	30'10"	ALBERTO: «LEI! COME SI SENTE, LEI?»
МАМА: «С КЕМ ОН ГОВОРИТ?»	30'14"	MAMMA: «ММ...МА CUN CHI PARL' CHIST[ə]?»

МАТТИЯ: «ОН ГОВОРИТ С ТОБО, МА» (к Альберто) «МАМА НЕ ПРИВЫКЛА, У НАС РЕДКО НАЗЫВАЮТ НА ВЫ»	30'15''	MATTIA: «OH STA PARLAND' CO TE, MA» (a Alberto) «PERCHÉ MIA MAMMA È ABITUATA AL VOI, DA QUESTE PARTI NON SI USA IL LEI»
АЛЬБЕРТО: «ИЗВИНИТЕ... ИЗВИНИ»	30'21''	ALBERTO: «SCUSI... SCUSATE»

Alberto dà il buongiorno, poi si rivolge alla madre del collega e le chiede, dandole del *lei*, come sta. La mamma di Mattia non capisce, così Alberto ripete la domanda, utilizzando ancora la forma allocutiva *lei*. La mamma, confusa, ripete *lei?*, così Alberto, che pensa che alla signora non sia chiaro il contenuto della domanda, la riformula chiedendole *come si sente, lei?*. La mamma si rivolge allora a Mattia per chiedergli *ma con chi parla questo?*, e a questo punto Mattia spiega ad Alberto che l'incomprensione è dovuta al fatto che nella loro zona si usa la forma di cortesia *voi*, e non *lei*. La mamma di Mattia, insomma, non capiva chi fosse questa *lei* a cui Alberto faceva riferimento parlandole. Alberto, infine, si scusa per l'incomprensione, e poi corregge il suo *scusi* con uno *scusate*.

Il problema che emerge una volta che questo segmento deve essere trasferito in lingua d'arrivo è che in russo non esiste una forma di cortesia di terza persona singolare corrispondente per forma al *lei* italiano. Il dialoghista deve quindi riuscire a mantenere intatto il contenuto di uno scambio che non avrebbe ragion d'essere senza il fraintendimento *lei-voi*, ma trasferendolo in una lingua dove questa dicotomia non esiste, e anzi l'unico allocutivo di cortesia esistente è il *вы*, ossia quello di seconda persona plurale, corrispondente per forma al *voi* italiano ma per funzione al *lei*.

I dialoghisti russi quindi sono dovuti ricorrere alla *equivalenza funzionale* o *dinamica*. Come spiega Eugene Nida (1964: 159),

there are fundamentally two different types of equivalence: one which may be called formal and another which is primarily dynamic. [...] In such a translation one is not so concerned with matching the receptor-language message with the source-language message, but with the dynamic relationship, [...] that the relationship between receptor and message should be substantially the same as that which existed between the original receptors and the message. [...] A translation of dynamic equivalence aims at complete naturalness of expression,

and tries to relate the receptor to modes of behavior relevant within the context of his own culture.

La strategia adottata dai dialoghisti è la seguente: la forma di cortesia italiana *lei* è stata resa ricorrendo al suo equivalente funzionale russo, ossia il *вы*. Ma data l'equivalenza formale di esso con il *voi* italiano è stato poi necessario ribaltare la situazione dell'originale (secondo cui al sud si usa il *voi*) per non incappare in controsensi, così che nella versione russa, Mattia spiega che la madre non capisce perché al sud il *voi* praticamente non si usa, ma si fa ricorso solamente al *tu*. Lo scambio si mantiene così invariato dal punto di vista della sua funzione, ossia quella di sottolineare ancora una volta le differenze tra nord e sud attraverso un'incomprensione. Vediamo infatti che Alberto si rivolge alla mamma di Mattia chiedendole *как поживаете?* (*come sta?*) per due volte per poi riformularsi, pensando che alla donna non sia chiaro il contenuto della sua domanda. Come accade in italiano, quando Alberto le chiede *как самочувствие у вас?* (*come si sente?*), la donna si rivolge al figlio con un *с кем он говорит?* (*ma con chi parla?*). Con la strategia di sostituzione del *lei* con il suo equivalente funzionale *вы* e del *voi* italiano con il *мы* lo scambio di battute può rimanere fluido e chiaro in russo, sebbene venga capovolta la premessa di fondo (ossia quella secondo cui al sud non si usa il *voi* ma il *tu*) che poi, per coerenza, andrà mantenuta tale in tutte le altre scene del film. Da questo punto di vista è interessante riconoscere come prodotti tradotti o doppiati, e di conseguenza divenuti anche oggetto di *addomesticamento* (Venuti, 1995: 21) per venire incontro alle esigenze del nuovo pubblico, si tramutino in prodotti totalmente nuovi, “oggetti indipendenti dalla cultura che li ha prodotti, perché ormai ‘fatti delle culture di arrivo’ che vivono di vita propria nel nuovo ambiente socioculturale che li ospita” (Ranzato, 2010: 13).

4.2 Le quattro chiacchiere e il caffè al sud: la scena dell'incontro con i due Costabile

La scena sulla quale ci concentreremo adesso è quella in cui Alberto, mentre si reca di fretta all'ufficio postale durante il suo primo giorno di lavoro, viene fermato più volte per fare la conoscenza degli abitanti del paese. Tra questi ci sono anche due degli impiegati della posta, Costabile “grande” e Costabile “piccolo”.

Come abbiamo già detto in precedenza, la cortesia nelle occasioni di socialità si manifesta non solo attraverso la lingua, ma anche tramite tutta una serie di convenzioni e regole di comportamento non scritte che variano da cultura a cultura e delle quali molte volte non siamo neppure consapevoli. La scena è interessante appunto perché l'aspetto della cortesia emerge dal punto di vista socio-pragmatico.

Alberto viene presentato prima a Costabile "piccolo" e poi a Costabile "grande", anche se Mattia fatica a trattenerlo poiché lui ha premura di arrivare a lavoro in orario.

КОСТАБЕЛЬ МАЛЕНЬКИЙ: «ДИРЕКТО, ДОБРО ПОЖА В-В-В ЗНАМЕНИТЫЙ КАСТЕЛЛАБАТЕ»	32'45''	COSTABILE PICCOLO: «SIGNOR DIRETTORE, BENVENUTO NELLA F-F-FAMOSA CASTELLABATE!»
АЛЬБЕРТО: « <i>ХОРОШО. ОЧЕНЬ ПРИЯТНО</i> » (<i>хочет отойти</i>)	32'49''	ALBERTO: « <i>VABÉ, BUONGIORNO, BUONGIORNO!</i> » (<i>vuole allontanarsi</i>)
МАТТИЯ: « <i>СЕКУНДУ ДИРЕКТО, ИЗВИНИ. ВОТ ЕЩЁ КОНСТАБЕЛЬ БОЛЬШОЙ, НАШ ВЕТЕРАН. ЭМУ СКОРО НА ПЕНСИЮ</i> »	32'50''	MATTIA: « <i>ASPETTATE, DIRETTORE, SCUSATE. C'È ANCHE COSTABILE GRANDE, CHE È UN NOSTRO DECANO. PROSSIMO ALLA PENSIONE</i> »

Osserviamo anche lo scambio di battute seguente, in cui, all'ennesimo invito a bere un caffè, Alberto si spazientisce ed esorta tutti ad andare a lavorare.

КОСТАБЕЛЬ МАЛЕНЬКИЙ: « <i>МОЖЕТ, В-В-В-ВЫПИМ КОФЕ С НАМИ ЩАС</i> »	33'11''	COSTABILE PICCOLO: « <i>EH, POSSIAMO OFFRIRE UN CAFFÈ DI BENVENUTO?</i> »
АЛЬБЕРТО: « <i>В ЭТОМ ГОРОДЕ ВСЁ ТОЛЬКО КОФЕ ПЬЮТ. ДЕВЯТЬ УТРА, Я УЖЕ ВЫПИЛ ТРИ ЧАШКИ. РАБОТАТЬ! БЫСТРО! БЫСТРО!</i> »	33'14''	ALBERTO: « <i>MA IN QUESTO PAESE NON FATE ALTRO CHE BERE CAFFÈ? SON LE NOVE DI MATTINA, NE HO GIÀ BEVUTI TRE. AL LAVORO! SU, VIA, VIA!</i> »

È ben noto a tutti nel nostro paese lo stereotipo secondo il quale i meridionali sarebbero molto meno rigidi riguardo agli orari lavorativi rispetto ai loro colleghi del nord, e secondo cui essi sarebbero soliti iniziare una conversazione, anche di lavoro, con dei lunghi convenevoli, meglio se davanti ad un caffè. Il contrasto tra nord e sud si

manifesta quindi anche attraverso la diversa concezione di cortesia, e i diversi usi ad essa correlati, che caratterizzano queste due aree della penisola. Al di là del fatto che questi stereotipi siano veritieri o meno, essi sono presenti nel film che stiamo analizzando e contribuiscono alla realizzazione dello *skopos* comico dell'insieme. Inoltre, i convenevoli, il cosiddetto *small talk* e il loro ruolo nelle diverse culture costituiscono un punto importante negli studi di comunicazione interculturale e di conseguenza anche nella nostra analisi.

Anche la comunicazione orientata per lo più a stabilire un'empatia tra gli interlocutori, centrata cioè sulla dimensione relazionale (che è costantemente intrecciata a quella informativa), appare connotata culturalmente. Se alcune culture attribuiscono importanza ad essa, per altre assume importanza solo il discorso informativo (di contenuto) e formale. (Pugliese, 2004: 295)

Nella cultura russa è abitudine, negli incontri lavorativi, rimandare le chiacchiere ad un secondo momento. I convenevoli non vengono eliminati, ma è più frequente dedicar loro del tempo dopo aver discusso questioni più importanti, piuttosto che all'inizio della conversazione. Questo, nel caso specifico del doppiaggio di questo film, è sicuramente stato d'aiuto per l'avvicinamento del pubblico d'arrivo al punto di vista del protagonista, il quale si mostra "freddo" nei rapporti interpersonali, molto più pignolo e concentrato sulle questioni relative al lavoro piuttosto che a fare semplice conoscenza con i nuovi colleghi.

Pensiamo anche alla prossemica, alla mimica facciale e al loro ruolo nella comunicazione. In Russia, per esempio, il sorriso ha una valenza molto diversa da quella che gli diamo noi. Mentre noi siamo abituati a sorridere anche agli sconosciuti per mostrare le nostre buone intenzioni, i russi sorridono solamente quando hanno a che fare con conoscenti con i quali sono in buoni rapporti. Il sorriso come formalità quindi non è previsto dalla loro cultura.

В западном мире улыбка одновременно и формальный знак культуры, не имеющий ничего общего с искренним расположением к тому, кому ты улыбаешься, и, разумеется, как и у всего человечества, биологическая реакция на положительные эмоции; у русских — только последнее. (Пивоваров и Максимцев, 2008: 180-181)

L'atteggiamento di Alberto, quando si trova ad avere a che fare per la prima volta con i colleghi meridionali (che sono fin troppo cordiali e gentili per essere degli sconosciuti), presenta quindi delle analogie con la cultura russa. Viene subito in mente la concezione del sorriso tipica dei russi quando vediamo Alberto che, frettoloso e diffidente, cerca di dirigersi alla posta per iniziare il suo primo giorno di lavoro ma viene fermato dalle diverse persone che vogliono fare la sua conoscenza e che a turno gli offrono, sorridendo, svariati caffè.

Il sorriso che essi gli rivolgono è appunto un sorriso di tipo *formale*¹⁷ secondo la classificazione che ci propongono Pivovarov e Maksimzev, non dovuto a sentimenti di simpatia ma più segno di benvenuto, un modo di manifestare le loro buone intenzioni e di accoglierlo nel loro paese. Alberto non reagisce con la stessa cordialità, anzi cerca di allontanarsi il prima possibile e risponde in tono freddo e indifferente (replicato molto bene nel doppiaggio russo), accennando a malapena un sorriso di rimando, quasi non capisse il motivo di tanta gentilezza. Consideriamo inoltre la diffidenza iniziale di Alberto, dovuta alla paura di dover avere a che fare con dei meridionali. Essi sono percepiti da lui come stranieri, come abitanti di un paese in apparenza molto lontano geograficamente e culturalmente, il sud. E se, infine, pensiamo al fatto che “a suspicion toward foreigners is a typical Russian trait” (Kuznetsova, 2010: 24), possiamo dire che i comportamenti di Alberto sono assimilabili a un personaggio dal background culturale russo, cosa che ha sicuramente reso il film più fruibile al pubblico d'arrivo.

4.3 L'atteggiamento inclusivo percepito come aggressivo: la scena dell'arrivo di Silvia

La scena che andremo adesso ad analizzare si trova nella parte conclusiva del film. In questa scena Silvia, la moglie di Alberto, si reca a Castellabate poiché, allarmata dai racconti del marito, vuole assicurarsi di persona che sia tutto a posto. All'insaputa di Alberto, i suoi colleghi hanno organizzato tutta una farsa per aiutarlo e far credere a sua moglie che al sud la situazione sia davvero pericolosa come lui le ha raccontato. Fingono quindi di essere delle guardie armate, caricano di forza Alberto e la moglie su

¹⁷ Улыбка формальная — в западных культурах вид приветствия незнакомых людей, попытка обеспечить безопасность в незнакомом месте с незнакомыми людьми. В русской культуре это может иметь прямо противоположный эффект. Per un ulteriore approfondimento della differenza tra sorriso formale e sorriso sincero si veda Pivovarov e Maksimzev (2008: 181).

un furgoncino e spiegano ad una Silvia terrorizzata di aver ricevuto l'incarico di scortare Alberto per sventarne il rapimento da parte di un fantomatico bandito. Si tratta di una scena molto interessante dal punto di vista della prossemica e del linguaggio non verbale, i quali svolgono qui un ruolo fondamentale. Nel segmento seguente, dopo l'improbabile spiegazione fornita dagli amici di Alberto, Mattia si rivolge a Silvia per chiederle di dargli il cinque.

МАТТИЯ: «Я МАТТИЯ! БАЙ ПАТЬ. БАЙ ПАТЬ!»	01h 16'50''	MATTIA: «PIACERE, MATTIA, <i>SHCHIUSH. SHCHIUSH!</i> »
СИЛЬВИЯ: «ЧТО ТАКОЕ, ОН ТРЕБУЕТ ДЕНЕГ?»	01h 16'53''	SILVIA: «MA CHE È, VUOLE DEI SOLDI?»

L'atteggiamento di Mattia è evidentemente mirato all'inclusione della donna nella situazione, al farle capire che lui e i suoi amici non hanno cattive intenzioni, visto che quest'ultima è ancora avvinghiata al braccio del marito, spaventata a morte. Mattia le si avvicina e le mostra il palmo della mano perché lei gli dia il cinque. Tuttavia il suo modo di fare risulta decisamente aggressivo agli occhi di Silvia: un po' perché si rivolge a lei con un'espressione napoletana (*shchiush!*, resa in russo con un divertente *бай пать*, storpiatura assolutamente arbitraria di *дай пать*, cioè *batti cinque*) per chiederle il cinque, ma soprattutto perché lo fa alzando la voce mostrandole allo stesso tempo il palmo in maniera brusca, avvicinando troppo la mano: il risultato è che Silvia si stringe ancora di più al marito e gli chiede se Mattia non voglia da lei dei soldi. Mattia, col suo atteggiamento esuberante e chiassoso che ricalca in maniera stereotipica le caratteristiche del napoletano dell'immaginario collettivo, ha infatti fatto diversi errori. Prima di tutto, si è rivolto alla donna in una lingua che quest'ultima non capisce bene e che crea inevitabilmente in lei un senso di esclusione. Ha poi espresso la sua richiesta in maniera troppo diretta usando una forma imperativa, così che essa non può che risultare coercitiva: “the shortest path, namely the use of direct strategies is deemed impolite. Thus the most polite way of making a request is by appearing to be indirect without burdening the hearer with the actual cost of true indirectness” (Blum-Kulka, 1987: 143-144).

Inoltre ha usato un tono di voce più alto del normale, che è in genere associato a stati d'animo di rabbia. Come infatti afferma Pugliese (2004: 295), “i tratti cosiddetti

paralinguistici (tono, intensità, intonazione, accenti, flusso verbale, ecc.) possono incidere sia sulla comprensione dell'intenzione comunicativa (una richiesta o un ordine?) sia sulla percezione che l'ascoltatore può avere di un determinato atteggiamento (ostile, amichevole, ecc.) del parlante".

Mattia ha, quindi, fallito su entrambi i piani: la sua intenzione comunicativa sembra più un ordine che una richiesta, e il suo atteggiamento risulta decisamente ostile.

Infine, avvicinando troppo la mano, ha certamente superato la distanza che Silvia considera minima tra sconosciuti, invadendo lo spazio personale dell'interlocutrice. Come affermano Pivovarov e Maksimzev, "межкультурные различия в проксемике часто приводят к непониманию", ossia "le differenze interculturali nella prossemica conducono spesso a incomprensioni" (2008: 181).

Non c'è quindi da stupirsi se la donna, tra l'altro proveniente dal nord (quindi, come Alberto, più diffidente e distaccata con gli sconosciuti), si spaventa ancora di più e pensa che Mattia, con quell'atteggiamento per lei aggressivo, non possa che averle fatto una richiesta di denaro.

Come se non bastasse, Mattia continua ad insistere, come vediamo nel segmento seguente.

КОНСТАБЕЛЬ БОЛЬШОЙ: «ОЧЕНЬ ПРИЯТНО. КОНСТАБЕЛЯ. МЫ СУПРУГУ ВАШУ ВКЛЮЧИМ В СИСТЕМУ ЗАЩИТЫ»	01h 16'55''	COSTABILE GRANDE: «PIACERE, COSTABILE. INCLUDEREMO ANCHE VOSTRA MOGLIE NEL PROGRAMMA DI PROTEZIONE»
СИЛЬВИЯ: «В ПРОГРАММУ ЗАЩИТЫ!?»	01h 17'01''	SILVIA: «PROGRAMMA DI PROTEZIONE?»
МАТТИЯ: « <i>БАЙ ПАТЬ!</i> »	01h 17'03''	MATTIA: « <i>SHCHIUSH!</i> »
СИЛЬВИЯ: « <i>ЧТО ЕМУ ОТ НАС НУЖНО?</i> »	01h 17'03''	SILVIA: « <i>МА CHE VUOLE QUESTO?</i> »
АЛЬБЕРТО: «ДАЙ ИМ РУКУ!»	01h 17'04''	ALBERTO: «DAGLI IL CINQUE!»

Mattia insiste sporgendosi di nuovo verso Silvia col palmo della mano teso ed esclamando ancora *shchiush!*, (in russo reso ancora una volta come *бай пать!*), in un tono di voce che suona ancora più aggressivo rispetto all'enunciato precedente. Lo stato d'animo di confusione e paura accentuato dall'atteggiamento di Mattia è espresso in

maniera molto chiara dall'enunciato di Silvia, che esclama con voce disperata *ma che vuole questo?*

La resa meramente linguistica dello *shchiush!* con cui Mattia invita Silvia a dargli il cinque è appropriata e suscita facilmente la risata. Ma, cosa più importante in questa scena, gli elementi prossemici di avvicinamento a Silvia e la ricerca di contatto fisico tramite l'allungamento della mano che emergono inevitabilmente dalle immagini sono stati ben accompagnati da una resa in russo che rispecchia molto fedelmente l'intonazione e il volume di voce utilizzati da Mattia nell'originale, così che *sincronismo paralinguistico/espressivo* e *cinetico* vengono conservati perfettamente. Ciò non è affatto scontato: al contrario, è molto frequente imbattersi in casi in cui il doppiaggio trascura gli elementi prosodici della voce, appiattendosi così la resa. Come infatti ci ricorda Petillo (2012: 68),

Un altro grosso vincolo con cui il doppiaggio si scontra continuamente riguarda la traduzione/trasposizione dei cosiddetti elementi prosodici del discorso, quali intonazione, intensità, velocità di pronuncia. [...] L'intonazione, a questo riguardo, è uno degli elementi di maggiore manipolazione prosodica [...] Ne consegue che anche i tratti prosodici del discorso debbano essere accuratamente tradotti da una lingua all'altra, visto che possono arricchire, impoverire o addirittura ribaltare il contenuto semantico di una frase.

In questa scena è evidente come il linguaggio non verbale (che comprende prossemica, mimica e gestualità) giochi un ruolo fondamentale nella comunicazione e nel dare all'interlocutore un messaggio riguardo alle nostre intenzioni nei suoi confronti. Purtroppo da questo scambio emerge anche l'estrema complessità insita nella comunicazione non verbale tra culture più o meno lontane tra loro, e il conseguente rischio che le nostre buone intenzioni vengano completamente fraintese. Ciò che si verifica in questo scambio costituisce un esempio di *pragmatic failure* (Thomas, 1983: 94):

I reserve the term exclusively for misunderstandings which arise, not from any inability on the part of H to understand the intended sense/reference of the speaker's words in the context in which they are uttered, but from an inability to recognize the force of the speaker's utterance when the speaker intended that this particular hearer should recognize it. We can say, then, that pragmatic failure has

occurred on any occasion on which H perceives the force of S's utterance as other than S intended s/he should perceive it.

L'ipergestualità, l'esuberanza nell'esprimersi, la tendenza ad usare un tono di voce alto anche in conversazioni amichevoli e la ricerca del contatto fisico con l'interlocutore sono tutti tratti comunemente associati agli abitanti del sud Italia. Tratti che possono facilmente essere fraintesi da persone provenienti da altre aree, come Silvia. È molto interessante osservare che, esattamente come per Alberto all'inizio della sua permanenza al sud, nella paura di Silvia si vede un'analogia con la naturale diffidenza che tendono ad avere i russi nei confronti degli stranieri, caratteristica a cui appunto fa riferimento Kuznetsova (2010: 24). Un elemento di analogia così forte e individuabile più volte nel corso del film non può che aver costituito un punto di riferimento importante nell'ottica di un adattamento fruibile per il pubblico d'arrivo.

4.4 Analisi di alcuni fenomeni minori

Nelle sezioni precedenti abbiamo analizzato tutti gli aspetti principali che caratterizzano questo film e abbiamo osservato come essi sono stati trasferiti nella versione russa. Alcuni di questi elementi, come abbiamo visto, sono fenomeni meramente linguistici; altri invece si trovano più sul versante socio-culturale, ma in diversi casi si manifestano anche a livello linguistico. Oltre ai fenomeni già analizzati, ce ne sono però alcuni minori, non così pervasivi nell'economia globale del film, ma comunque interessanti dal punto di vista delle strategie a cui i dialoghisti hanno fatto ricorso affinché il film rimanesse il più possibile fedele al suo *skopos* originario. Parliamo per esempio delle parti in cui sono presenti canzoni o come colonna sonora o cantate direttamente da un personaggio: qual è stato l'approccio verso le canzoni italiane presenti nel film? Oppure, perché in certi casi i dialoghisti hanno fatto ricorso a dei prestiti dall'italiano, piuttosto che tradurre semplicemente determinate parole in russo?

Nelle sezioni seguenti si osserveranno appunto tali fenomeni e si tenterà di rispondere a queste domande.

4.4.1 Le parti cantate: tradotte in russo o mantenute in originale?

Nel film sono presenti alcune parti cantate che però hanno caratteristiche diverse l'una dall'altra. Il primo esempio lo troviamo già al minuto 18'40", quando Alberto, appena partito da casa per dirigersi in Campania, si fa prendere dallo sconforto e piange alla guida. A fare da sottofondo a questa scena è *O mia bela Madunina*, canzone in dialetto milanese dedicata alla statua dorata di Maria che si trova in cima al Duomo di Milano. Lo stesso sottofondo musicale è mantenuto senza essere tradotto nella versione russa.

Il secondo esempio è situato un po' più avanti, al minuto 01h 01'10". In questa scena Alberto, dopo aver trascorso il weekend a Usmate, si sta di nuovo recando a Castellabate in auto. L'atmosfera è completamente cambiata: si è ormai abituato al sud, ed ha scoperto che in realtà stare lì gli piace. Mette nell'autoradio un cd di musica napoletana e inizia ad ascoltare e a cantare *Ciccio Formaggio*, pezzo di Nino Taranto. Qui è interessante osservare come nella versione russa non si mantiene solo la canzone napoletana dell'originale, ma anche il cantato di Alberto, che in questa parte non è doppiato. Il terzo esempio è quello che troviamo al minuto 01h 02'03". Alberto, appena ritornato a Castellabate, si reca a casa di Mattia per portare in dono a sua mamma del gorgonzola. La mamma di Mattia si trova sul balcone, e mentre tende il bucato canta una canzone in napoletano.

МАМА: (ноём) «И УЖ ДАВНО ХРИЗАНТЕМЫ В САДУ, А ЛЮБОВЬ ВСЁ ЖИВЁТ»	01h 02'03"	МАММА: (canta in napoletano)
--	------------	-------------------------------------

A differenza dei casi precedenti, il cantato qui viene doppiato in russo. Ma mentre nell'originale la mamma di Mattia canta una canzone che è chiaramente in dialetto napoletano ma non è riconoscibile, in russo canta il ritornello di *Отцвели хризантемы*, celebre canzone d'amore del 1913 del compositore Nikolaj Ivanovic Karito.

Osservando gli esempi dati possiamo quindi individuare strategie differenti nell'approccio alle parti cantate. Come spiegano infatti Paolinelli e Di Fortunato (2005: 53),

La casistica è ampia: si va dalla presenza di canzoni in colonna sonora il cui testo ha un nesso non casuale con le vicende del film, all'attore che canta o canticchia una canzone, al film musicale. [...] Nei primi due casi, la scelta di sottotitolare la canzone in colonna o di doppiare o meno quella cantata dall'attore fa capo al dialoghista;

Ma su quali basi i dialoghisti hanno compiuto queste scelte specifiche?

Nel primo esempio riportato, abbiamo una canzone che fa da vero e proprio sottofondo alla scena, quindi che è parte della colonna del film, e che ha un collegamento con ciò che accade nella scena stessa: *O mia bela Madunina* infatti trasmette molto bene la nostalgia che Alberto prova nel lasciare la sua terra, la Lombardia. Questa canzone non poteva essere in alcun modo sostituita con un pezzo musicale russo, poiché si sarebbe perso il legame tra il motivo della malinconia del protagonista e il riferimento a Milano, costituito dalla canzone stessa. Paolinelli e Di Fortunato affermano che in casi di questo tipo si può scegliere di ricorrere o meno a dei sottotitoli esplicativi (2005: 53). In questo caso probabilmente ciò è stato ritenuto troppo dispendioso in termini di costi e tempi di realizzazione (ricordiamo che la canzone è in dialetto milanese e quindi già meno accessibile rispetto a una in italiano standard), e forse non del tutto necessario: la canzone accompagna infatti la scena solo per un breve tratto, perciò comprenderne le parole non è indispensabile. I dialoghisti hanno probabilmente ritenuto che per lo spettatore russo l'associazione mentale tra canzone tradizionale italiana, anche nel caso in cui lo spettatore non conoscesse quella canzone specifica, e il sentimento di malinconia fosse automatica e non necessitasse di ulteriori chiarimenti (in forma di sottotitoli), che avrebbero in ogni caso appesantito la visione del film. Non bisogna in ogni caso trascurare il fatto che il profondo amore del popolo russo per tutto ciò che è legato alla cultura italiana ha sicuramente contribuito alla diffusione delle più famose canzoni tradizionali italiane in Russia.

Passiamo adesso al secondo esempio. In questo caso la canzone proviene dall'autoradio del protagonista. Anche qui abbiamo quindi una base musicale vera e propria, ma a differenza del caso precedente, essa è accompagnata dalla voce del protagonista che la canticchia a sua volta. La canzone in questione appartiene alla musica popolare napoletana, ma è sicuramente meno conosciuta di *O mia bela Madunina*. In ogni caso però, sostituirla con una canzone popolare russa non avrebbe avuto senso, poiché si sarebbe persa la musicalità tipica del testo in napoletano, riconoscibile anche da un

pubblico straniero. Inoltre, il fatto che Alberto canti sopra la base già esistente complica le cose. I dialoghisti quindi hanno mantenuto in originale sia la canzone che il cantato di Alberto, senza così dover cercare un possibile equivalente russo e, allo stesso tempo, regalando una certa autenticità alla versione russa.

Il terzo esempio si discosta completamente dai primi due, in quanto la canzone è canticchiata da un personaggio del film senza alcuna base musicale. Il fatto che la mamma di Mattia sia ripresa da dietro elimina completamente il problema del *sincronismo articolatorio*, e i dialoghisti hanno optato per una scelta di tipo *domesticating* o *target-oriented*. Facendo cantare alla signora nella versione russa un pezzo d'altri tempi, malinconico come suggerisce già il titolo (*Отцвели хризантемы* significa infatti *i crisantemi sono sfioriti*), si è scelta una canzone che nell'immaginario potrebbe benissimo essere cantata da una signora di una certa età mentre tende il bucato. In conclusione, si può affermare che i dialoghisti hanno cercato in maniera attenta di trovare la soluzione più adatta ad ogni caso, riuscendo così a non appiattire gli elementi musicali dell'originale sulla cultura d'arrivo. La loro strategia corrisponde a quella appoggiata da Paolinelli e Di Fortunato (2005: 53), seppure essi facciano riferimento al doppiaggio dalla lingua straniera all'italiano:

Primo caso: a sottolineare il senso della storia o una particolare atmosfera è stata scelta o scritta per la colonna sonora una certa canzone. Qui - dando per scontato che il dialoghista colga il nesso - la scelta di aggiungere dei sottotitoli esplicativi ha elementi pro e contro: sicuramente la presenza di sottotitoli ha come sempre il difetto di distrarre lo spettatore da una totale immersione nel film, tanto più se la canzone è famosa e quindi si può presumere che faccia parte del bagaglio di conoscenze di una parte sufficiente di spettatori¹⁸; [...] Secondo caso: l'attore canticchia una canzone. In questo caso, se la canzone non è nota o se ne esiste una versione italiana (come, per esempio nei canti popolari), a nostro parere dev'essere senz'altro doppiata¹⁹, mentre se è nota o se l'attore canticchia su una base esistente - per esempio la radio - va inevitabilmente lasciata in originale²⁰.

¹⁸ È la strategia adottata per il primo caso analizzato in questa sezione, ossia il sottofondo di "O Mia bela Madunina" che accompagna il pianto di Alberto durante la partenza per Castellabate.

¹⁹ È la strategia adottata per il terzo caso analizzato, in cui la mamma di Mattia canta in napoletano tendendo il bucato.

²⁰ È la strategia adottata per il secondo caso analizzato, in cui Alberto canta sulla base musicale di "Ciccio Formaggio".

4.4.2 Il prestito: La scelta di mantenere parole in italiano nel doppiaggio

Nel corso di questa analisi abbiamo visto come in alcuni casi determinate parole italiane presenti nell'originale siano state mantenute nel doppiaggio russo attraverso la strategia del prestito. Ricordiamo il *si!* pronunciato con enfasi dal presidente dell'immaginaria Accademia del Gorgonzola, o il *Madonna* usato come esclamazione dalla poliziotta che ferma Alberto mentre è alla guida. Ma ci sono altri casi simili sui quali non ci siamo concentrati nel corso dell'analisi. Abbiamo per esempio i prestiti *синьора* e *синьор* (*signora* e *signore*), che Alberto usa in diversi casi quando si rivolge rispettivamente alla madre di Mattia e al signor Scapece, che sono usati al posto degli equivalenti appellativi russi (come *госпожа* e *господин* per esempio). Sebbene scelte di questo tipo possano, in qualche caso, essere dettate dalla necessità di rispettare il labiale (come per il *si!* a cui abbiamo già fatto riferimento), tutti questi prestiti sono stati utilizzati principalmente come elementi *foreignizing* o *source-oriented*, in quanto conferiscono alla resa un sapore più autentico. Si tratta comunque di una strategia a cui si deve ricorrere con misura, come hanno appunto fatto i dialoghisti, per non rischiare di compromettere la comprensibilità (e quindi la fruibilità) degli scambi conversazionali in lingua d'arrivo. Un caso in cui forse gli adattatori hanno osato di più è quello in cui, nella scena dell'incontro tra Alberto e i due Costabile, per la resa della domanda fatta da Costabile "grande" si ricorre al prestito piuttosto che alla traduzione russa di *nord* (*север*).

КОСТАБЕЛЬ БОЛЬШОЙ: «ВЫ ТАКИ ОТТУ ИЗ <i>НОРДЕ?</i> »	33'04''	COSTABILE GRANDE: «COSÌ VOI SIETE DEL <i>NORDE?</i> »
АЛЬБЕРТО: «НЕТ, ЭТО НЕ <i>НОРДЕ</i> . ЭТО <i>НОРД</i> . А <i>НОРДЕ</i> , Я ДАЖЕ НЕ ЗНАЮ ГДЕ НАХОДИТСЯ»	33'06''	ALBERTO: «NO, NON SONO DEL <i>NORDE</i> . SONO DEL <i>NORD</i> . IL <i>NORDE</i> NON SO NEANCHE DOVE SIA, MI SPIACE.

Nel caso specifico, la scelta di ricorrere al prestito è sicuramente dettata dal fatto che, per un corretto svolgimento della scambio, era necessario restituire in russo entrambe le varianti della parola (quella dialettale, *norde*, e quella standard, *nord*). I dialoghisti hanno probabilmente ritenuto che la maniera più semplice per farlo fosse riportare

invariate nella resa entrambe le forme della parola presenti nell'originale, ricorrendo quindi al prestito. Rispetto ai casi precedenti si tratta di un prestito più rischioso poiché non molti russi conoscono il significato di *nord*, che tra l'altro compare prima nella sua forma dialettale che è ancor meno conosciuta (*norde*). Di conseguenza il ricorso a questa strategia avrebbe potuto portare a incomprensioni. Tuttavia in questo caso il significato della parola si evince facilmente dal contesto, visto che essa compare nell'enunciato di Costabile "grande" con cui egli chiede ad Alberto da dove viene.

Esempi come quelli elencati in questa sezione mostrano come il prestito abbia una doppia funzione: anche nei casi in cui viene usato per motivi di coerenza dei contenuti o di sincrono labiale, esso funziona comunque da legame tra la cultura di partenza e quella di arrivo, da ancoraggio all'originale, quasi al punto da dare al pubblico straniero la sensazione che i contenuti siano stati resi con fedeltà nella lingua d'arrivo.

CAPITOLO 5

5.1 Conclusioni

Una volta concluso il lavoro di analisi possiamo confermare ciò che era stato solo accennato in precedenza, ossia che le *micro-strategie* più utilizzate per il doppiaggio del film sono quelle di sostituzione, compensazione ed esplicitazione. Tali strategie sono molto ricorrenti e sono applicate a volte per restituire determinate espressioni linguistiche in maniera più accessibile al pubblico d'arrivo, altre volte per rendere i concetti legati alla cultura di partenza meno oscuri per lo spettatore russo. Per fare alcuni esempi, abbiamo osservato come le strategie di sostituzione siano state usate per la resa dei modi di dire, spesso sostituiti con analoghe espressioni russe di senso equivalente ma il cui significato letterale si differenzia da quello dell'espressione di partenza, e per la resa di quelle parole dialettali o regionali impossibili da trasporre in lingua d'arrivo. Abbiamo poi osservato come l'esplicitazione generalizzante sia stata usata per rendere un determinato termine più chiaro, tramite il ricorso a un iperonimo, nei casi in cui il termine risultava estraneo o poco conosciuto alla cultura russa. L'utilizzo frequente della strategia di compensazione suggerisce invece che le occasionali perdite di contenuto, che sono inevitabili nel processo di trasposizione da una lingua all'altra, sono state sempre recuperate nella medesima scena o comunque in altri passaggi del film: pensiamo alle espressioni di volgarità, perse in alcuni passaggi ma quasi sempre recuperate in altri. A livello macro invece abbiamo osservato fenomeni come l'appiattimento dell'italiano regionale lombardo su un russo standard colloquiale; oppure la restituzione del dialetto napoletano attraverso una varietà di russo inesistente, inventata appositamente per ricalcarne le peculiarità, ma che riprende alcune caratteristiche della varietà di russo parlata nel sud del paese; o ancora la maniera in cui i dialoghisti hanno sfruttato la diffidenza dei personaggi del nord nei confronti del diverso, caratteristica comune anche ai russi, per creare un legame tra lo spettatore e il protagonista Alberto. Inoltre, abbiamo constatato come i dialoghisti abbiano sempre lavorato con coerenza: nei casi in cui un determinato problema traduttivo emerga in più di un passaggio, l'approccio selezionato viene applicato a tutte le occorrenze. Ciò che emerge a livello di *macro-strategie* è che ogni singola soluzione è mirata a venire incontro al pubblico d'arrivo. Si può affermare quindi che l'approccio è

prevalentemente *target-oriented*: molte volte infatti le strategie usate dai dialoghisti tendono ad un appiattimento dei contenuti di partenza, finalizzato a facilitare la fruizione del prodotto da parte dello spettatore russo. Allo stesso tempo però si è sempre cercato di rispettare lo *skopos* del prodotto di partenza, senza che l'appiattimento sfociasse in vera e propria neutralizzazione. In conclusione, senza voler giudicare il risultato finale, si può affermare che i dialoghisti hanno fatto un lavoro molto attento per cercare di restituire al pubblico russo un film italiano così fortemente connotato dal punto di vista culturale.

APPENDICE

SCENA 1 - СЛАВНАЯ АКАДЕМИЯ ГОРГОНДЗОЛЫ L'ILLUSTRE ACCADEMIA DEL GORGONZOLA

РАССКАЗЧИК: «СЛАВНАЯ АКАДЕМИЯ ГОРГОНДЗОЛЫ»	14'08"	
ГЛАВНЫЙ ЧЛЕН АКАДЕМИИ: «ПРОВОЗГЛАШАЮ СИНЬОРА БЕРТАЦЦОНИ СЛАВНЫМ АКАДЕМИКОМ ГОРГОНДЗОЛЫ, ДА!»	14'10"	PRESIDENTE DELL'ACCADEMIA: «PROCLAMO IL SIGNOR BERTAZZONI ILLUSTRE ACCADEMICO DEL GORGONZOLA DOP!»
<i>(аплодисменты)</i>		
ГЛАВНЫЙ ЧЛЕН АКАДЕМИИ: «ЮЖНАЯ ИТАЛИЯ - ЭТО СУЩАЯ МЕРЗОСТЬ. УЖ Я ЭТО ЗНАЮ, ПОТОМУ ЧТО МОЯ МАТЬ, КОГДА Я БЫЛ МАЛЕНЬКИЙ, КАНТОВАЛА С КАНТРУШНИКОМ.»	14'22"	PRESIDENTE DELL'ACCADEMIA: «È, LA BASSA ITALIA L'È NA GRAN BRUTTA COSA, NEH. IO LO SO PERCHÉ MIA MADRE QUANDO ERO PICININO, QUANDO ERO PICCOLO, SI FACEVA CIULARE DA'N TERÚN»
АЛЬБЕРТО: «С КЕМ?»	14'28"	ALBERTO: «COME?»
ГЛАВНЫЙ ЧЛЕН АКАДЕМИИ: «НУ, С ЧЕРНОЗЁМОМ. ГОВОРЮ ТЕБЕ, ОНИ ТАМ ВСЕ ЧЕРНОЗЁМ. МУЖЧИНЫ, ЖЕНЩИНЫ, ДЕТИ, ВСЕ ЧЕРНОЗЁМ. ВСЕ, ПОНИМАЕШЬ? ДАЖЕ СКОТИНА И КОШКИ ЧЕРНОЗЁМ. СОБАКИ, КОРОВЫ, ТЕЛЯТА, ПТИЦА - ВСЕ ЧЕРНОЗЁМ. И ГОВОРЯТ ТОЛЬКО ПО КАНТРУШНОМУ. ТЕБЕ ЯСНО? ТЫ НЕ ХРЕНА НЕ ПОНИМАЕШЬ, ИЛИ ТЕБЕ КАЖЕТСЯ, ЧТО ОНИ ВСЁ ВРЕМЯ НАД ТОБОЙ ПОТЕШАЮТСЯ И СМЕЮТСЯ. ВНЕШНЕ-ТО ОНИ ВСЕ ТАКИЕ СЛАВНЫЕ, МИЛЫЕ, ТАКИЕ ГОСТЕПРИИМНЫЕ. А НА САМОМ ДЕЛЕ, ВСЕ ОНИ ОБЫКНОВЕННЫЕ БАНДИТЫ. ЧЕРЕЗ ВСЁ ЭТО Я ТАМ ПРОШЁЛ КОГДА-ТО.»	14'29"	PRESIDENTE DELL'ACCADEMIA: «SÌ, UN TERRONE, NO? POI IL PROBLEMA LÌ È CHE SON TUTTI TERRONI, UOMINI, DONNE, BAMBINI, TUTTI TERRONI, CAPITO? ANCHE GLI ANIMALI, UÉ. GATTI SON TERRONI, CANI SON TERRONI, LE VACHE I POLASTRI, I VITELLI, TUTTI SON TERRONI. E PARLANO SOLAMENTE IL TERÚN, CAPITO, E TU NON CAPISCI NIENTE. QUANDO CHE HAI CAPITO QUALCOSA, CAPISCI CHE TI STAN PRENDENDO PER IL CHAP. CAPITO? PERCHÉ DAVANTI TUTTI GENTILI, BUONI COME DICON LORO...L'USHPIDALITÀ. CAPITO, SON TALI, SON TUTTI CAMORISTI E BASTA. E PERCHÉ ANCH'IU IO SOFFRIVO IL CALDO LÌ EH»

АЛЬБЕРТО: «ТАМ ЖАРКО?»»	14'59"	ALBERTO: «FA CALDO?»»
ГЛАВНЫЙ ЧЛЕН АКАДЕМИИ: «ООО, НИ ТО СЛОВО, ЗИМОЙ ЕЩЁ ТАК ВСЯК, А ЛЕТОМ, ДО СОРОКА ГРАДУСОВ ДОХОДИТ. ТЫ ГОВОРИШЬ «ПОЙТИ ЧТО ЛИ ДОМОЙ ОСВЕЖИТЬСЯ»...КУДА ТАМ! УЖЕ ПЯТЬДЕСЯТ ГРАДУСОВ!»»	15'00"	PRESIDENTE DELL'ACCADEMIA: «EEEE CAPI, D'INVERNO ANCORA, MA D'ESTATE TU, SALE SALE SALE TRENTA QUARANTA GRADI, UÈ, POI DIC 'VABBÈ MAGARI VADO A CASA FA PIÙ FRESCO' E CHE VA VIA 'L CÙ, CINQUANTA GRADI DENTRO»»
АЛЬБЕРТО: «ДОМА ЖАРЧЕ ЧЕМ НА УЛИЦЕ?»»	15'10"	ALBERTO: "FA PIÙ CALDO DENTRO CHE FUORI»»
ГЛАВНЫЙ ЧЛЕН АКАДЕМИИ: «SÌ, А ТЫ ДУМАЛ ДОМА ТАМ ИЗ ЧЕГО? ИЗ ДЕРЬМА ПОСТРОИЛИ, ТРИДЦАТЬ ЛЕТ НАЗАД ПОСЛЕ ЗЕМЛЕТРЯСЕНИЯ.»»	15'11"	PRESIDENTE DELL'ACCADEMIA: «SÌ, PERCHÉ POI SON QUELLE CASE DI MERDA FATTE SU CON L'AMIANTO TRENT'ANNI FA QUANDO C'È STATO IL TERREMOTO»»
АЛЬБЕРТО: «КАК ЖЕ ТАМ ЖИТЬ?»»	15'16"	ALBERTO: «MA COME SI VIVE LÌ?»»
ГЛАВНЫЙ ЧЛЕН АКАДЕМИИ: «ОЧЕНЬ ТЯЖЕЛО. ТОЛЬКО ТЕМ, КТО ЛЮДЕЙ ГРАБИТ ТАМ ХОРОШО ЖИВЁТСЯ. А ВСЕ ОСТАЛЬНЫЕ ТАМ ПРОСТО БЕДСТВУЮТ. КАК ГОВОРЯТ, УВИДЕТЬ НЕАПОЛЬ И УМЕРЕТЬ. И ЭТО ТОЧНО ПОДМЕЧЕНО. ЛИБО ТЕБЯ ВОЗЬМЁТ ХОЛЕРА ОТ ТОГО, ЧЕГО ТЫ ТАМ НАЕШЬСЯ, ЛИБО ТИФ ПОХВАТИШЬ ОТ МУСОРНОЙ СВАЛКИ. ОНИ ТАМ ПОВСЮДУ. КАКАЯ МЕРЗОСТЬ. НО... ЛИЧНО Я ЗНАЮ КАК РЕШИТЬ ПРОБЛЕМУ ЮГА: ПАРКОВКИ. ОСТАЛЬНОЕ, ВСЁ НА СЛОМ. ЛАДНО, ПРИЯТНОГО АППЕТИТА.»»	15'18"	PRESIDENTE DELL'ACCADEMIA: «EEE, È DÙRA, È MOLTO DURA PERCHÉ CHI VIVE BENE SONO QUELLI CHE VIVONO CON LA CAMORRA, LORO STAN BENE. ALTRIMENTI TUTTI GLI ALTRI SON POVERACCI EH. COME DICONO 'VEDI NAPOLI E POI MUORI'. SÌ, MUORI AMMAZZATO, PERCHÉ O TI PRENDI IL VIRU DEL COLERA CON LE CÒSE CHE TI FAN MANGIARE O MAGARI UNA BELLA EPIDEMIA DI TIFO CON TUTTA L'IMMONDIZIA CHE C'È IN GIRO. EEE, 'NA SCHIFEZZA. GUARDA, IO, PERÒ UNA SOLUZIONE PER IL SUD CE L'HO: PARCHEGGI. SOLO PARCHEGGI E BASTA. VABÈ BUON APPETITO EH»»
АЛЬБЕРТО: «НЕТ У МЕНЯ АППЕТИТА.»»	15'51"	

SCENA 2 - ПЕРВЫЙ ТЕЛЕФОННЫЙ ЗВОНОК

LA PRIMA TELEFONATA

АЛЬБЕРТО: «ЭТО АЛЬБЕРТО КОЛОМБО ИЗ УЗМАТЕ, ВАШ НОВЫЙ ДИРЕКТОР. Я УЖЕ ВЫЕХАЛ.»	17'58"	ALBERTO: «SONO ALBERTO COLOMBO, DA USMATE, IL VOSTRO NUOVO DIRETTORE. SONO APPENA PARTITO»
ЮЖАНИН: «ДИРЕКТО!»	18'03"	MERIDIONALE: «DIRETTÒ!»
АЛЬБЕРТО: «У МЕНЯ НА ЧАСАХ СЕМЬ ДВАДЦАТЬ ВОСЕМЬ, А У ВАС?»	18'04"	ALBERTO: «QUI DA NOI SONO LE SETTE E VENTOTTO, DA VOI CHE ORE SONO?»
ЮЖАНИН: «СЕМЬ ДВАДЦАТЬ ВОСЕМЬ.»	18'07"	MERIDIONALE: «LE SETTE E VENDOTTO»
АЛЬБЕРТО: «И У ВАС? Я РАССЧИТЫВАЮ ПРИБЫТЬ ГДЕ-НИБУДЬ К УЖИНУ.»	18'08"	ALBERTO: «EH BENE. ECCO IO CONTO DI ARRIVARE LÌ PER L'ORA DI CENA DICIAMO»
ЮЖАНИН: «ВЫ ЧТО ПЕШЕДРАЛО[М] ТО ПОЕ[Д]ЕТЕ? КАК ДОБЕРЁТЕСЬ ДО ЭБОЛИ СРАЗУ НА ПРИМОРСКУЮ РУЛЯ ТО ПОЧА ПОЕ[Д]ЕТЕ РЕЖЕ В КАЛАБРИЮ. Я ДЮ»	18'13"	MERIDIONALE: «E COMM' VENIT[ə] A PED[ə]? M' ARRACCUMANN' QUANN' SHTAT[ə] A EBOLI PIGHIAT[ə] SUBIT[ə] 'A LITORANEA SENNÒ FINIT[ə] 'NCOPPA A SALERNO REGGIO CALABR' E NON ASCIMM' CHIÙ»
АЛЬБЕРТО: «ПОЧТАМТ В КАЛАБРИИ. НО ТАМ ДОЛЖЕН БЫТЬ СЪЕЗД. НЕ ВОЛНУЙТЕСЬ, У МЕНЯ НАВИГАТОР. УВИДИМСЯ ВЕЧЕРОМ. ХОРОШО?»	18'21"	ALBERTO: «LA COPPA DELLA CALABRIA? GUARDI CI DEV'ESSERE UN'INTERFERENZA, COMUNQUE NON SI PREOCCUPI, HO IL NAVIGATORE. CI VEDIAMO STASERA, D'ACC...D'ACCORDO?»
ЮЖАНИН: «ЛАДНО, Я ВАС ДО[Ж]ДЮ.»	18'29"	MERIDIONALE: «ALLORA V'ASHPETT[ə]»
АЛЬБЕРТО: «ЧТО, ПРОСТИТЕ?»	18'31"	ALBERTO: «COME, SCUSI?»
ЮЖАНИН: «ДО[Ж]ДЮ ГОВОРИЮ ВАС.»	18'33"	MERIDIONALE: «DICEVO, ALLORA V'ASHPE'»
АЛЬБЕРТО: «ДОЖДЬ ЧТО ПРИЧЁМ. ДАВАЙТЕ Я ВАМ ПОЗВОНИЮ, КАК ТОЛЬКО ПРИЕДУ.»	18'35"	ALBERTO: «LA SCIARPETTA? SENTA, FACCIAMO COSÌ, CHIAMO QUANDO ARRIVO LÌ»

SCENA 3 - ПОЛИЦИЯ ОСТАНАВЛИВАЕТ МАШИНУ

LA POLIZIA FERMA L'AUTO

СОТРУДНИЦА ПОЛИЦИИ: «ДОБРЫЙ ДЕНЬ, ПРАВА И ТЕКПАСПОРТ.»	19'16''	POLIZIOTTA: «BUONGIORNO, PATENTE E LIBRETTO»
АЛЬБЕРТО: «ПРОСТИТЕ, Я СЛИШКОМ БЫСТРО ЕХАЛ?»	19'18''	ALBERTO: «SCUSI, ANDAVO TROPPO VELOCE, VERO?»
СОТРУДНИЦА ПОЛИЦИИ: «НАОБОРОТ МЕДЛЕННО, МАДОННА, ВЫ МНЕ ПРОБКУ СОЗДАЁТЕ. ВЫ ЧТО, НЕ ВИДИТЕ?»	19'19''	POLIZIOTTA: «TROPPO PIANO, DIO BUONO, TROPPO PIANO, NON VEDE CHE MI RALLENTA IL FLUSSO DISCENSIONALE?»
АЛЬБЕРТО: «Я ЗАДУМАЛСЯ. Я ЕДУ В НЕАПОЛЬ.»	19'24''	ALBERTO: «ERO SOPRAPPENSIERO, STO ANDANDO VERSO NAPOLI»
СОТРУДНИЦА ПОЛИЦИИ: «В НЕАПОЛЬ?»	19'26''	POLIZIOTTA: «A NAPOLI?»
АЛЬБЕРТО: «ДА. НА РАБОТУ. МЕНЯ ТУДА ПЕРЕВЕЛИ.»	19'27''	ALBERTO: «Sì, PER LAVORO. SONO STATO TRASFERITO Lì»
СОТРУДНИЦА ПОЛИЦИИ: «Я ВАС ПОНИМАЮ. У МЕНЯ БРАТ ЖИВЁТ В КОСОВО»	19'31''	POLIZIOTTA: «NON SI PREOCCUPI. LA CAPISCO, IO HO UN FRATELLO IN KOSOVO»
АЛЬБЕРТО: «ПРАВДА?»	19'34''	ALBERTO: «MA VÀ?»
СОТРУДНИЦА ПОЛИЦИИ: «МММ, К СОЖАЛЕНИЮ ДА. ЕЗЖАЙТЕ И БУДЬТЕ... ОСТОРОЖНЫ»	19'35''	POLIZIOTTA: «VADA, VADA, E STIA ATTENTO ALLA MACCHINA. E STIA ATTENTO A LEI»

SCENA 4 - ПРОБКА

L'INGORGO

АЛЬБЕРТО: «ЧЁРТ!»	19'59''	-----
ЮЖАНИН: «ТАК Я ЗДЕ ЮДЮ О ЧЁ»	20'04''	MERIDIONALE: «SHTAMM' CA' A ASHPETTA' MADONN[ə]»

АЛЬБЕРТО: «ПРОСТИТЕ...»	20'06''	ALBERTO: «SCUSI...»
ЮЖАНИН: «ДА?»	20'06''	MERIDIONALE: «SÌ?»
АЛЬБЕРТО: «ДАЛЕКО ЕЩЁ ДО КАСТЕЛЛАБАТЕ?»	20'07''	ALBERTO: «MANCA MOLTO PER CASTELLABATE?»
ЮЖАНИН: «ЕЕЕ НИЧЁ, ТУТ ТРИ ЧЕТЫРЕ ПЯТЬ *НЕПОНЯТНО* НИ ХРЕ НЕ ПОЙМЮ САМ ПО СУТЬ НЕ ДОБРО О ХРЕ САБА ХРЕ ПОЙМЁ *НЕПОНЯТНО* ХРЕ ЗНА КОГДА ПРИБУ ВО»	20'09''	MERIDIONALE: «AH NIENN' È UELL' CHE S' SARANN' ARRAUGLIAT[ə] OR[ə] QUATTR' CINQU' MACCHINE NUN S'È CAPIT' NIENT[ə] COMUNQUE GUARDI LA COLP[ə] È SEMPR[ə] DE STA JAVOL' GHE STRAD[ə] CHE NUN SE CAPISC' MAI È SEMBR[ə] INDASAT[ə]. CHISÀ QUAND' CAZZO ARRIVAM[ə]... MAH»
АЛЬБЕРТО: «СПАСИБО. ХРЕ САБА, НУ И ВЫГОВОР... ЧЕРНОЗЁМ.»	20'20''	ALBERTO: «GRAZIE. ARRAUGLIAT[ə], NA JAVOL' ... MA COME PARLA 'STO QUA? UN TERÙN, M'È CAPITATO»

SCENA 5 - ПРИБЫТИЕ

L'ARRIVO

НАВИГАТОР: «ВЫ ПРИБЫЛИ ПО НАЗНАЧЕНИЮ»	21'38''	NAVIGATORE: «SIETE ARRIVATI A DESTINAZIONE»
АЛЬБЕРТО: «КАК ЭТО ПРИБЫЛ?»	21'42''	ALBERTO: «COME ARRIVATI?»
<i>(Альберто набирает номер Маттии)</i>		<i>(Alberto compone il numero di Mattia)</i>
МАТТИЯ: «ДИРЕКТО!»	21'47''	MATTIA: «DIRETTÒ!»
АЛЬБЕРТО: «ДА, ВОЛПЕ. ЭТО Я. Я НА МЕСТЕ»	21'48''	ALBERTO: «PRONTO, VOLPE! SONO IO, SONO ARRIVATO»
МАТТИЯ: «А И ДЕ ВЫ?»	21'51''	MATTIA: «E DO STATE?»
АЛЬБЕРТО: «НЕ ЗНАЮ, НИ ЗГИ НЕ ВИДНО»	21'51''	ALBERTO: «EH NON LO SO, NON SI VEDE UN TUBO»

МАТТИЯ: «КАКИЕ МОЗГИ! ЧЁ ТАМ ЕСТЬ ТАМ? НА ДОМЕ ЧЁ НАПИ-СА-ТО?»	21'53"	MATTIA: «MA QUALE TUB[ə]? DOVE, CHE COSA AVETE VICINO? CERCATE IL NOME DELLA STRADA!»
АЛЬБЕРТО: «СЕЙЧАС ОСТАВАЙТЕСЬ НА ЛИНИИ»	21'58"	ALBERTO: «VABBÈ, RESTI IN LINEA»
РАССКАЗЧИК: (<i>читает табличку на стене</i>) «ЗДЕСЬ УМИРАЮТ»	22'17"	-----
МАТТИЯ: «ДИРЕКТО!"	22'34"	MATTIA: «DIRETTORE!»
АЛЬБЕРТО: «ЧТО ТАКОЕ? БОЖЕ ДОБРЫЙ НИ УЖ *НЕПОНЯТНО* СМЕРТЬ?»	22'37"	ALBERTO: «MA CHE... OH SANTA PACE *incomprensibile* SARÀ MICA MORTO?»
МАТТИЯ: «ОЙ... ПОПА! НЕ ДУМАЛ, ЧТО Я ТАК МОГУ УПА... ДИРЕКТО»	22'43"	MATTIA: AH... GUARD'A ME CH' MALEV[ə] CAPITA'... DIRETTO!»
АЛЬБЕРТО: «ВОЛЬПЕ!»	22'49"	ALBERTO: «VOLPE!»
МАТТИЯ: «ВОЛЬПЕ, МАТТИЯ, Я САМ. ЧТО С ВАМИ СТЯСЛО?»	22'50"	MATTIA: «VOLPE MATTIA SON' I'... PUOZZA PASSÀ NIENT'»
АЛЬБЕРТО: «НЕ ШЕВЕЛИТЕСЬ, Я ВЫЗОВУ СКОРУЮ»	22'55"	ALBERTO: «STIA FERMO, CHIAMO UN' AMBULANZA»
МАТТИЯ: «НЕ, ЧЁ СКО ЧЁ СКО. ВЫ МЕНЯ СЛУ? С ЭТИ ПОТОПА НИ ХРЕНА НЕ ПРОЕ, ОХРЕНЕ»	22'57"	MATTIA: «MA QUAL' AMBULANZ[ə], QUAL' AMBULANZ[ə] FATE CHELL[ə] CHE DICO I'. A CU STU PAT[ə] ABBAT[ə] ELL'ACQUA NUN POTEVA GIRÀ O' STERZ[ə]?»
АЛЬБЕРТО: «ВАМ ЧЁ ЛИ СВОРОТИЛИ?»	23'08"	ALBERTO: «SI È SLOGATO ANCHE LA MASCELLA?»
МАТТИЯ: «КРОКОДИЛА?»	23'10"	MATTIA: «ASCELL'?»
АЛЬБЕРТО: «ЛАДНО Я ВОЗЬМУ ВЕЩИ»	23'13"	ALBERTO: «PRENDO LA ROBA EH»
МАТТИЯ: «АЙ ДА АЙ ДА»	23'17"	MATTIA: «ANDIAM' ANDIAM'»
АЛЬБЕРТО: «МАШИНУ ЗДЕСЬ ОСТАВИТЬ? А ЕЁ НЕ УГОНЯТ?»	23'20"	ALBERTO: «LASCIO LA MACCHINA QUI? NON È CHE LA RUBANO POI?»
МАТТИЯ: «ВОТ ВЫ И ДОМУ»	23'45"	MATTIA. «BENVENUTO A CASA VOSTRA!»

АЛЬБЕРТО: «НО ЗДЕСЬ НЕТ МЕБЕЛИ...ГДЕ МЕБЕЛЬ? КТО ЕЁ РАЗВОРОВАЛ? ДА Я ВАС ВСЕХ В ТЮРЬМУ ПОСАЖУ!»	23'49"	ALBERTO: "MA NON CI SONO I MOBILI... MA DOVE SONO I MOBILI? CHI HA FREGATO I MOBILI? IO VI DENUNCIO, IO VI SBATTO IN GALERA!»
МАТТИЯ: «СТАРЫЙ ДИРЕКТО ЗАБРА»	24'00"	MATTIA. «SE L'È PRESI IL VECCHIO DIRETTO'»
АЛЬБЕРТО: «ВОР НА ВОРЕ, Я В ПОЛИЦИЮ ЗАЯВЛЮ, ПОСМОТРИМ ТО КОГО!»	24'01"	ALBERTO: «DIRETTORE NIENTE, UN LADRO RIMANE UN LADRO, INTANTO LO DENUNCIO, POI VEDIAMO CHI HA RAGIONE»
МАТТИЯ: «ЗАЧЕМ, ВСЁ РАВНО ЕГО НЕТ»	23'04"	MATTIA: «E A CHI DENUNCI, QUELLO NON CI STA PIÙ»
АЛЬБЕРТО: «ГРАБИТЕЛЯ?»	24'06"	ALBERTO: «COS'È, UN LATITANTE?»
МАТТИЯ: «ДА КАКОГО ГРАБИ, ОН ПЕРЕОТКИНУЛСЯ»	24'07"	MATTIA: «NO, MA QUALE LATITANT[ə], S'È FATT' A' CARTELL'»
АЛЬБЕРТО: «ЧТО?»	24'09"	ALBERTO: «EH?"
МАТТИЯ: «ОТГУЛЯЛ. ЖМУРКНУЛ!»	24'10"	MATTIA: «SHCHIATTATO. S'È ARRICETTATO»
АЛЬБЕРТА: «НЕ ПОНЯЛ»	24'13"	ALBERTO: «NON CAPISCO»
МАТТИЯ: «ПОМЕР»	24'14"	MATTIA: «MORTO!»
АЛЬБЕРТО: «ХОРОШЕЕ НАЧАЛО. ЛАДНО, ПРОВОДИТЕ МЕНЯ В ГОСТИНИЦУ»	24'16"	ALBERTO: «COMINCIAMO BENE. VABÈ MI PORTI IN ALBERGO, VOLPE»
МАТТИЯ: «НЕ ВРУБАЮСЬ»	24'19"	MATTIA: «NON HO CAPITO?»
АЛЬБЕРТО «ЗДЕСЬ ЕСТЬ ХОТЬ ОДНА ГОСТИНИЦА?!»	24'20"	ALBERTO: «CI SARÀ UN HOTEL DA QUESTE PARTI, NO?»
МАТТИЯ: «В КАСТЕЛЛАБА? А В ЭТУ ПОРУ, НОЧЬ ПОЛ НОЧЬ? ДА ВЫ ЧЁ ДИРЕКТО. ЛАНО, ДВИНУЛИ»	24'22"	MATTIA: "A CASTELLABBA'? IN QUESTO PERIODO? A QUEST'ORA?...ABBUO' JAMM'»
АЛЬБЕРТО: «ДОЛГО ЕЩЁ ИДТИ?»	24'36"	ALBERTO: «DOBBIAMO CAMMINARE ANCORA MOLTO?»
МАТТИЯ: «А?»	24'37"	MATTIA: «A?»
АЛЬБЕРТО: «ДОЛГО ЕЩЁ?»	24'38"	ALBERTO: «MANCA MOLTO?»

МАТТИЯ: «А. ДАВАЙТЕ Я ПОНЕСУ»	24'39"	MATTIA: A. VE A' PORTO IO»
АЛЬБЕРТО: «НЕТ НЕТ НЕТ»	24'40"	ALBERTO: «NO, NO, NO»
МАТТИЯ: «ПРОЩУ ВАС, ЗАХОДИТЕ»	24'55"	MATTIA: «PREGO, PREGO, PREGO»
АЛЬБЕРТО: «ЭТО ОЧЕНЬ МЫЛО С ВАШЕЙ СТОРОНЫ ПРИЮТИТЬ МЕНЯ, НО ЕЙ БОГУ...»	24'58"	ALBERTO: "È GENTILE A OSPITARMI COSÌ SU DUE PIEDI...MA VERAMENTE...»
МАТТИЯ: «ПРОЩУ, ДИРЕКТО, ЗАХОДИТЕ. Д-ДИРЕКТО! *НЕПОНЯТНО*	25'03"	MATTIA: "PREGO, DIRETTO... VENITE. D-DIRETTO'! OGL'E SHCARP[ə]»
АЛЬБЕРТО: «ЧТО?»	25'20"	ALBERTO: «COME?"
МАТТИЯ: «БОТИНКИ! МАМА НА ЧИСТОТЕ ПОМЕЩА. СТУПИ, ОСТОРО»	25'20"	MATTIA: «E' SHCARP[ə]! CHE LA MAMMA È FISSATA NELLE PULIZIE. ACCORTO AI GRADÌ»
-----	25'27"	ALBERTO: «COME?»
<i>(Альберто падает)</i>		<i>(Alberto cade)</i>
МАТТИЯ: «ДИРЕКТО, ЗАХОДИ»	25'38"	MATTIA: «VIE CA' CA' ... ENTRATE»
АЛЬБЕРТО: «Я МОГУ И НА ДИВАНЕ ЛЕЧЬ»	25'39"	ALBERTO: «IO POSSO ARRANGIARMI ANCHE SUL DIVANO»
МАТТИЯ: «ДИРЕКТО»	25'40"	MATTIA: «DIRETTÒ!»
АЛЬБЕРТО: «МНЕ БЫ ТОЛЬКО ОТДОХНУТЬ НЕМНОГО»	25'41"	ALBERTO: "MA NO, DEVO SOLO RIPOSARMI UN POCO, NON POSSO STARE QUA»
МАТТИЯ: «Я СЕЙЧАС ЗАХОДИ, Я СУНДУК ПЕРЕСТА. СЕЙЧА ПОГОТЬ И БЕЛЬЁ ПОМЕНЯ»	25'43"	MATTIA: «ADESSO VE LO SPOSTO IL BAULE. VE LO SISTEMO IO. VI CAMBIO PURE LE LENZUOLA»
АЛЬБЕРТО: «НО ЧТО ВЫ НЕ НАДО»	25'50"	ALBERTO: «MA NON DOVEVA»
МАТТИЯ: «НАДО, А ТО НО ВНЕ НАФЕТАЛИ. МАМА ВСЁ ЕГО КЛАДЁ»	25'52"	MATTIA: «NO, È, L'ODORE DI, NAFETALINA, CHE MIA MAMMA LA METTE OVUNQUE»
АЛЬБЕРТО: «У ВАС ЧТО, МЫШИ?»	25'56"	ALBERTO: "MA PERCHÉ CI SONO I TOPI?»
МАТТИЯ: «ЕЕЕ...»	25'57"	MATTIA: «ЕЕЕ»

АЛЬБЕРТО: «МЫШАТА НАВЕРНОЕ»	25'58"	ALBERTO: «TOPINI SARANNO»
МАТТИЯ: «ЧЁ МЫ ЧЁ МЫША»	25'59"	MATTIA: «OGNI TOP' È TANT'»
АЛЬБЕРТО: «ОНИ ЗДЕСЬ ЖИВУТ?»	26'00"	ALBERTO: "MA VIVONO QUI?»
МАТТИЯ: «НЕ, ОНИ РЯДО К КВАРТИ ЖЕ, НА ПОПАЛА СНИМА, ЭКОНО. СПАКО НО ДИРЕКТО»	26'01"	«NO, S'ANNO FITTAT' O' MONOLOCALE A FIANCO. FANNO A MEZZO CON GLI STUDENTI PER RISHPARMIARE... BUONOTTE DIRETTÒ»
АЛЬБЕРТО: «СПАСИБО»	26'09"	ALBERTO: «GRAZIE»
<i>(Маттия выходит и опять входит в комнату)</i>		<i>(Mattia esce e di nuovo rientra in camera)</i>
МАТТИЯ: «ХОТИТЕ КОФЕ?»	26'14"	MATTIA: «VOLETE UN CAFFÈ?»
АЛЬБЕРТО: «КОФЕ ТАК ПОЗЖНО? НЕТ, Я НЕ ПЬЮ КОФЕ НАНОЧ, РАЗВЕ ЧТО РОМАШКУ»	26'15"	ALBERTO: «A QUEST'ORA, IL CAFFÈ? NO, NON PRENDO MAI CAFFÈ LA SERA, SEMMAI UNA TISANA»
МАТТИЯ: «ЕЕЕ?»	26'19"	MATTIA: «ЕЕЕ?»
АЛЬБЕРТО: «НИЧЕГО НЕ НАДО, БЛАГОДАРИЮ»	26'21"	ALBERTO: "LASCI FARE, VA BENE COSÌ, FA NIENTE»
МАТТИЯ: «ААА»	26'22"	-----

SCENA 6 - ВСТРЕЧА С МАМОЙ

L'INCONTRO CON LA MAMMA

МАТТИЯ: «МАМА, ХОЧЕТ ЧАЮ»	29'43"	MATTIA: «MAMMA, VUOLE UN TÉ»
МАМА: «НА КОЙ ЕМУ ЧАЮ, У НЕГО ЖИВОТ ЧТО ЛИ БОЛИТ?»	29'48"	MAMMA: «CA DA FA' CU STU TÉ MA CHE TENE MAL DI PANZ'?»
МАТТИЯ: «А Я ЗНАЮ, САМ ЧУТЬ НЕ ОКОЧУРИЛСЯ, КОГДА ОН МНЕ СТАЛ РАССКАЗЫВАТЬ...НУ»	29'51"	MATTIA: «NU LU SACC'IO, PUR IO CI SON RIMAST'QUAND ME L'HA DETT', PERCHÉ M'HA SHPIAZZAT' UN ATTIM', PERÒ»
МАМА: «ЛАДНО, Я СДЕЛАЮ...ЧАЙ»	29'56"	MAMMA: «VABBÈ, CI PENSO IO A»

АЛЬБЕРТО: «ДОБРОЕ УТРО»	29'58''	ALBERTO: «'GIORNO!»
МАТТИЯ: «ДИРЕКТО!»	30'01''	MATTIA: «DIRETTORE»
МАМА: «ДО УТРА»	30'03''	MAMMA: «BUONGIORNO!»
АЛЬБЕРТО: «КАК ПОЖИВАЕТЕ?»	30'03''	ALBERTO: «COME STA?»
МАМА: «ЕЕЕ?»	30'05''	MAMMA: «ЕЕЕ?»
АЛЬБЕРТО: «КАК ПОЖИВАЕТЕ?»	30'06''	ALBERTO: «DICO LEI, COME STA?»
МАМА: «КАК...?»	30'07''	MAMMA: «LEI...?»
АЛЬБЕРТО: «КАК САМОЧУВСТВИЕ У ВАС?»	30'10''	ALBERTO: «LEI! COME SI SENTE, LEI?»
МАМА: «С КЕМ ОН ГОВОРИТ?»	30'14''	MAMMA: «MM...MA CUN CHI PARL' CHIST[ə]?»
МАТТИЯ: «ОН ГОВОРИТ С ТОБО, МА» (<i>к Альберто</i>) «МАМА НЕ ПРИВЫКЛА, У НАС РЕДКО НАЗЫВАЮТ НА ВЫ»	30'15''	MATTIA: «OH STA PARLAND' CO TE, MA» (<i>a Alberto</i>) «PERCHÉ MIA MAMMA È ABITUATA AL VOI, DA QUESTE PARTI NON SI USA IL LEI»
АЛЬБЕРТО: «ИЗВИНИТЕ...ИЗВИНИ»	30'21''	ALBERTO: «SCUSI... SCUSATE»
МАМА: «НЕЕЕАТ!»	30'24''	MAMMA: «NOO!»
АЛЬБЕРТО: «В ЧЁМ ДЕЛО?»	30'26''	ALBERTO: «CHE HO FATTO?»
МАТТИЯ: «ЭТО МОЁ МЕСТО, А ЭТО ВОТ ВАШЕ ДИРЕКТО. ЭТО МОЯ ЧАШКА. Я С ДЕТСТВА ИЗ НЕЁ ПЬЮ»	30'27''	MATTIA: «NO, È IL POSTO MIO. QUESTO È IL POSTO VOSTRO, DIRETTO. E QUESTA È LA MIA TAZZA. A TENG' A' CHE ER' CREATUR'»
АЛЬБЕРТО: «ГОСПОДЫ, СКОЛЬКО ЕДЫ! СИНЬОРА, ЕСЛИ ЭТО ДЛЯ МЕНЯ, ТО НИ К ЧЕМУ. Я УТРОМ ВЫПИВАЮ ЧАШКУ ЧАЯ И В ЛУЧШЕМ СЛУЧАЕ СЪЕДАЮ ОДНИ ТОСТ»	30'39''	ALBERTO: «QUANTO BEN DI DIO! SIGNORA, SE LO FA PER ME NON C'È BISOGNO, IO ALLA MATTINA SONO ABITUATO UNA TAZZINA DI TÈ MASSIMO MASSIMO UNA FETTINA BISCOTTATA»
МАМА: «КУ НАДО ПО УТРА»	30'48''	MAMMA: «VE LA DIVE' MANGIÀ»
МАТТИЯ: «КУШАТЬ НАДО ПО УТРА, А ТО ОНА ОБИДИ»	30'50''	MATTIA: «VE LA DOVETE MANGIARE, SENNÒ S'OFFENDE»

АЛЬБЕРТО: «ДА, КОНЕЧНО»	30'52"	ALBERTO: «CERTO»
----------------------------	--------	------------------

SCENA 7 - ВСТРЕЧА С ЖИТЕЛЯМИ КАСТЕЛЛАБАТЕ

L'INCONTRO CON GLI ABITANTI DI CASTELLABATE

МАТТИЯ: «МИНУТОЧКУ, ДИРЕКТО. ПОЗВОЛЬТЕ ПРЕДСТАВИТЬ ДВУХ САМЫХ ЦЕННЕЙШИХ НАШИХ СОТРУДНИКОВ: КОНСТАБЕЛЬ МАЛЕНЬКИЙ - ОН У НАС САМЫЙ СИМПАМПУЦИЙ»	32'39"	MATTIA: «DIRETTÒ, ASPETTATE UN ATTIMO. PERMETTETE CHE VI PRESENTO DUE VALIDISSIMI COLLABORATORI. COSTABILE PICCOLO, UNO DEI NOSTRI IMPIEGATI PIÙ SIMPATICI!»
КОСТАБЕЛЬ МАЛЕНЬКИЙ: «ДИРЕКТО, ДОБРО ПОЖА В-В-В ЗНАМЕНИТЫЙ КАСТЕЛЛАБАТЕ»	32'45"	COSTABILE PICCOLO: «SIGNOR DIRETTORE, BENVENUTO NELLA F-F- FAMOSA CASTELLABATE!»
АЛЬБЕРТО: «ХОРОШО. ОЧЕНЬ ПРИЯТНО» <i>(хочет отойти)</i>	32'49"	ALBERTO: «VABÉ, BUONGIORNO, BUONGIORNO!» <i>(vuole allontanarsi)</i>
МАТТИЯ: «СЕКУНДУ ДИРЕКТО, ИЗВИНИ. ВОТ ЕЩЁ КОНСТАБЕЛЬ БОЛЬШОЙ, НАШ ВЕТЕРАН. ЭМУ СКОРО НА ПЕНСИЮ»	32'50"	MATTIA: «ASPETTATE, DIRETTORE, SCUSATE. C'È ANCHE COSTABILE GRANDE, CHE È UN NOSTRO DECANO. PROSSIMO ALLA PENSIONE»
КОСТАБЕЛЬ БОЛЬШОЙ: «МОИ ОБОЧТЕ»	32'56"	COSTABILE GRANDE: «BUONGIORNO!»
АЛЬБЕРТО: «БОЛЬШОЙ КОНСТАБЕЛЬ И КОНСТАБЕЛЬ МАЛЕНЬКИЙ?»	32'58"	ALBERTO: «COSTABILE GRANDE...E COSTABILE PICCOLO»
МАТТИЯ: «ТАК ИХ ТАК КРЕСТИЛИ...ОНИ НЕ БРАТЬЯ»	33'01"	MATTIA: «È IL NOME DEL PATRONO, MICA SONO FRATELLI»
КОСТАБЕЛЬ БОЛЬШОЙ: «ВЫ ТАКИ ОТТУ ИЗ НОРДЕ?»	33'04"	COSTABILE GRANDE: «COSÌ VOI SIETE DEL NORDE?»
АЛЬБЕРТО: «НЕТ, ЭТО НЕ НОРДЕ. ЭТО НОРД. А НОРДЕ, Я ДАЖЕ НЕ ЗНАЮ ГДЕ НАХОДИТСЯ»	33'06"	ALBERTO: «NO, NON SONO DEL NORDE. SONO DEL NORD. IL NORDE NON SO NEANCHE DOVE SIA, MI SPIACE.

КОСТАБЕЛЬ МАЛЕНЬКИЙ: «МОЖЕТ, В-В-В-ВЫПИМ КОФЕ С НАМИ ЩАС»	33'11"	COSTABILE PICCOLO: «EH, POSSIAMO OFFRIRE UN CAFFÈ DI BENVENUTO?»
АЛЬБЕРТО: «В ЭТОМ ГОРОДЕ ВСЁ ТОЛЬКО КОФЕ ПЬЮТ. ДЕВЯТЬ УТРА, Я УЖЕ ВЫПИЛ ТРИ ЧАШКИ. РАБОТАТЬ! БЫСТРО! БЫСТРО!»	33'14"	ALBERTO: «MA IN QUESTO PAESE NON FATE ALTRO CHE BERE CAFFÈ? SON LE NOVE DI MATTINA, NE HO GIÀ BEVUTI TRE. AL LAVORO! SU, VIA, VIA!»
МАТТИЯ: «НЕ ПОНЯЛ»	33'20"	-----

SCENA 8 - СИНЬОР СКАПЕЧЕ НА ПОЧТЕ

IL SIGNOR SCAPECE ALLA POSTA

АЛЬБЕРТО: «ДОБРЫЙ ДЕНЬ, СИНЬОР...»	35'50"	ALBERTO: «BUONGIORNO, SIGNOR...?»
КЛИЕНТ: «СКАПЕ»	35'51"	CLIENTE: «SCAPECE»
АЛЬБЕРТО: «СКАПЕ. ЧЕМ МОЖЕМ ВАМ ПОМОЧЬ?»	35'52"	ALBERTO: «SCAPE. COSA POSSIAMO FARE PER LEI?»
КЛИЕНТ: «МНЕ ОЧЕНЬ НУ ПОЧТАМАТ»	35'54"	CLIENTE: «A VENU' PE' SAP[ə] SI POSSO RICHIEDER[ə] U' POSTAMAT"
АЛЬБЕРТО: <i>(не понимает)</i>		ALBERTO: <i>(non capisce)</i>
КЛИЕНТ: «Я ХОТИ ПОЧТАМАТ»	35'57"	CLIENTE: «ME SERVESS[ə] U' POSTAMAT!»
МАРИЯ: «ЕМУ НУЖЕН БАНКОМАТ»	35'59"	MARIA: «IO VORREI CHIEDERE UN POSTAMAT»
КЛИЕНТ: «ПУТЁМ ДРУ Я ИМЮ ДРУ»	36'00"	CLIENTE: «PECCHÉ N'AMICU DU MIU È VENUTO»
АЛЬБЕРТО: «ЧТО, ДРУГ?»	36'02"	ALBERTO: «UN AMICO?»
КЛИЕНТ: «МУ ДРУ ПРИХЛАСУЛ И ЗДЕ ХОТИ ПОЧТАМАТ»	36'03"	CLIENTE: «UN AMICU DU MIU È VENUTO CA VU CI HA DAT' U' POSTAMAT»
МАРИЯ: «ЕГО ДРУГ ГОВОРIT, ЧТО ЕМУ ЗДЕСЬ И ВОДИЛИ БАНКОМАТ»	36'06"	MARIA: " UN AMICO DEL SUO HA DETTO CHE S'È FATTO FARE IL POSTAMAT"

КЛИЕНТ: «МО ДРУ ПОЧТАМАТ ИЗ ТА ВАКЛИ ГИНИ ПЕНСИ И ПО МОМЕНТ ОН ОЧЕНЬ БЕ КРУ И ПО»	36'10"	CLIENTE: «E CU QUEST' POSTAMAT È DIVEN' PURE CLIENT[ə] DU VOSTR[ə] CANN' È VENUT[ə] CA CANN' EGL' ECCA LA PENZION[ə] VANN' SUBIT[ə], UN' HA DAT'U' SANG[ə]
МАРИЯ: «С ЭТИМ БАНКОМАТОМ ЕГО ДРУГ СТАЛ НАШИМ КЛИЕНТОМ. ЕМУ ОТКРЫЛИ СЧЁТ И ТАМ СТАЛ ПОЛУЧАТЬ ПЕНСИЮ»	36'17"	MARIA: «SEMPRE QUESTO SUO AMICO SI È FATTO ACCREDITARE LA PENSIONE SUL CONTO, COSÌ PUÒ PRELEVARE IL CONTANTE COMODAMENTE»
КЛИЕНТ: «БЕ КРО И ПО»	36'23"	CLIENTE: «UN' A DAT'U' SANG[ə]»
АЛЬБЕРТО: «БЕЗ ЧЕГО?»	36'24"	ALBERTO: «EH CERTO»
МАРИЯ: «БЕЗ КРОВИ И ПОТА!»	36'24"	MARIA: «SENZA BUTTARE IL SANGUE»
КЛИЕНТ: «А ПОНИМА?»	36'26"	CLIENTE: «AETE CAPI?»
МАРИЯ: «ТЕПЕРЬ ПОНЯЛИ?»	36'27"	MARIA: «AVETE CAPITO?»
АЛЬБЕРТО: «КОНЕЧНО»	36'28"	ALBERTO: «SÌ, CERTO»

SCENA 9 - АЛЬБЕРТО УГОЩАЕТ МАМУ

ALBERTO OFFRE UN REGALO ALLA MAMMA

МАМА: <i>(noём)</i> «И УЖ ДАВНО ХРИЗАНТЕМЫ В САДУ, А ЛЮБОВЬ ВСЁ ЖИВЁТ»	01h 02'03"	MAMMA: <i>(canta in napoletano)</i>
АЛЬБЕРТО: «ДОБРЫЙ ДЕНЬ, СИНЬОРА!»	01h 02'14"	ALBERTO: «BUONGIORNO, SIGNORA!»
МАМА: «Е? ХЕХЕ»	01h 02'16"	MAMMA: «НЕНЕНЕ"
АЛЬБЕРТО: «ПОДОШЁЛ ПОПРИВЕТСТВОВАТЬ ВАС. ТО ЕСТЬ, ТЕБЯ»	01h 02'17"	ALBERTO: «SONO VENUTO A SALUTARLA... A SALUTARVI!»
МАМА: «ЕЕЕ, МОЛОДЕЦ, СЕЙЧАС ВАР КОФ»	01h 02'19"	MAMMA: «ЕЕЕ, BRAVO, MÒ TI FACC' UN BEL CAFFÉ»
АЛЬБЕРТО: «НЕТ, Я НЕ ЗА ТЕМ...»	01h 02'22"	ALBERTO: «NO, NON ERA PER QUELLO»
МАМА: «Я НЕ СЛЫШАЛА»	01h 02'22"	MAMMA: «VENIT' VENIT' VENIT'»

<i>(входят в дом)</i>		
МАМА: «ВО ДАВАЙ, УГОЩАЙ»	01h 02'25''	MAMMA: «ECCO QUA! VOLETE FAVORIRE?»
АЛЬБЕРТО: «НЕТ, СИНЬОРА, С ВАШЕГО... ТВОЕГО ПОЗВОЛЕНИЯ, НА ВСЕ РАЗ Я ХОЧУ ВАС УГОСТИТЬ. ЭТО ПРОДУКТ ИЗ МОИХ КРАЁВ, ЧУВСТВУЕШЬ КАКОЙ АРОМАТ?»	01h 02'27''	ALBERTO: «NO NO SIGNORA, SE PERMETTE... TE, QUESTA VOLTA SONO IO CHE VI PORTO QUALCOSA. UNA SPECIALITÀ DELLE MIE PARTI. SENTITE CHE PROFUMO!»
МАМА: <i>(читает)</i> «ИНВЕРНИЦЦИ - ДЖИМ»	01h 02'35''	MAMMA: <i>(legge)</i> «INVERNIZZI - GIM»
АЛЬБЕРТО: «ЭТО ГОРГОНДЦОЛА. УВЕРЕН, ВАМ ПОНРАВИТСЯ»	01h 02'37''	ALBERTO: «È GORGONZOLA. SONO SICURO CHE LE PIACERÀ»
МАМА: «СПАСИ, БОЛЬШО СПАСИ»	01h 02'40''	MAMMA: «GRAZIE, GRAZIE TANDE»
АЛЬБЕРТО: «ЭТО ПРЕСНАЯ ГОРГОНДЦОЛА ДЛЯ АПЕРИТИВЫ, ДЛЯ КУСКОВАНИЯ. ХРАНИТЬ НАДО В ХОЛОДИЛЬНИКЕ... НО Я ПОЙДУ, ПОТОМ...»	01h 02'42''	ALBERTO: «È GORGONZOLA DOLCE, OTTIMO PER GLI APERITIVI, PER SHCUZZUGLIARE, COME DITE VOI... SAREBBE DA METTERE IN FRIGO... BEH, IO VADO, FATEMI SAPERE!»
МАМА: «ПОСТО, А КАК ЖЕ ЧАШЕК КОФ?»	01h 02'49''	MAMMA: «EH, ASHPETTATE, PRENDETEVI ALMENO UN GAFFÈ»
АЛЬБЕРТО: «ДОЛГ ЗАВЁТ. НАДО РАБО РАБО! А ВЫ ТО КУ?»	01h 02'51''	ALBERTO: "NO, IL DOVERE CHIAMA... TENG' A LAVURÀ, TENG' A LAVURÀ! DEVIT' MANGIÀ»

SCENA 10 - В ГОСТЯХ У ГОСПОДИНА СКАПЕЧЕ

OSPITI DAL SIGNOR SCAPECE

АЛЬБЕРТО: «СЛЕДУЮЩАЯ ДОСТАВКА?»	01h 08'52''	ALBERTO: «PROSSIMA CONSEGNA?»
МАТТИЯ: «ДОМ СКОПЕЧЕ, ЗАКАЗНОЕ»	01h 08'53''	MATTIA: «CASA SCAPECE, RACCOMANDATA»

АЛЬБЕРТО: «ДАВАЙТЕ ПОДСУЁМ ПИСЬМО ЕМУ ПОД ДВЕРЬ, ЧТОБЫ НЕ ПИТЬ КОФЕ»	01h 08'54''	ALBERTO: «MI RACCOMANDO, STAVOLTA GLIELA METTIAMO SOTTO LA PORTA, EH, COSÌ NON CI OFFRE IL CAFFÈ»
МАТТИЯ: «ЭТО ЖЕ ПИСЬМО ЗАКАЗНОЕ, НАДО ПЕРЕДАТЬ ИЗ РУКУ В РУКИ ЛИЧНО ЕМУ»	01h 08'57''	MATTIA: «MA QUELLA È UNA RACCOMANDATA, DOBBIAMO BUSSARE E GLIELA DOBBIAMO DARE A MANO»
АЛЬБЕРТО: «НО ЕСЛИ ПРЕДЛОЖАТ КОФЕ, СКАЖЕМ НЕТ ПО-МИЛАНСКИ»	01h 09'01''	ALBERTO: «ALLORA SE CI OFFRONO IL CAFFÈ DIREMO 'NO' MILANESE»
МАТТИЯ: «ЭТО КАК?»	01h 09'04''	MATTIA: «OVVERO?»
АЛЬБЕРТО: «КА-ТЕ-ГО-РИ-ЧЕ-СКИ!»	01h 09'04''	ALBERTO: «CATEGORICO»
Г-Н СКАПЕЧЕ: «СКОЛЬКО САХАРА?»	01h 09'06''	SIGNOR SCAPECE: «QUANTO ZUCCHERO?»
МАТТИЯ: «ДВЕ, СПАСИБО»	01h 09'07''	MATTIA: «DUE, GRAZIE»
АЛЬБЕРТО: «НАДО ГОВОРИТЬ НЕТ, СПАСИБО» (<i>к господину Скапече</i>) «А У ВАС НЕТ СОКА ИЗ ФРУКТОВ?»	01h 09'08''	ALBERTO: «NO. SI DICE 'NO, GRAZIE'» (<i>al signor Scapece</i>) «NON AVREBBE DUE SUCCHI DI FRUTTA?»
Г-Н СКАПЕЧЕ: «А КАК НЕТ! У МЕНЯ ЕСТЬ ЛИМОНАЧЧО, Я САМ НАСТА, САМ СНИМА С ЛИМОН С ДЕРЕ»	01h 09'13''	SIGNOR SCAPECE: «MA CUMM' NU, TENG' QUESTO LIMUNCELL[ə] FATTO PROPRIO CULL'MANI MIE CHE LIMUN CHE STANN' CUPP' ALL'ALBER[ə]»
МАТТИЯ: «ЭТО СОК ЛИМОНА, ОН ДЕЛАЕ ЕГО САМ»	01h 09'17''	MATTIA: «È UN SUCCO DI LIMONE FATTO DALLE SUE MANI»
Г-Н СКАПЕЧЕ: «УГОЩА!»	01h 09'22''	SIGNOR SCAPECE: «ECC' QUA, ECC'»
АЛЬБЕРТО: «ВОТ ВАШЕ ЗАКАЗНОЕ И КВИТАНЦИЯ СИНЬОР СКАПЕЧЕ. СОК У ВАС ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫЙ. КРЕПКОВАТЫЙ, НО ОН ОЧЕНЬ ВКУСНЫЙ. НУ...»	01h 09'25''	ALBERTO: «ECCO LA SUA RACCOMANDATA, LA SUA RICEVUTA SIGNOR SCAPECE. IL SUCCO DI FRUTTA ERA VERAMENTE BUONO, UN PO' FORTINO SE POSSO DIRE, MA...BUONO»
Г-Н СКАПЕЧЕ: «УУУ, ОКАЗА ПОЧТАМА!»	01h 09'31''	SIGNOR SCAPECE: «UUU È USCIT'U POSTAMAT!»
МАТТИЯ: «СДЕЛАЛИ ЭМУ БАНКОМАТ»	01h 09'35''	MATTIA: «È ARRIVATO IL POSTAMAT»

АЛЬБЕРТО: «МЫ РАДЫ ЗА ВАС, НО НАМ УЖЕ ПАРА»	01h 09'37"	ALBERTO: «SIAMO FELICI PER LEI, MA DOBBIAMO DAVVERO SCAPPARE»
Г-Н СКАПЕЧЕ: «ННН УДЕРИТО, КУ ХО МЕНА ЭТУ ГЕ УГОЩАЛИ МАЛАЧЕ ЭТО ВКУ ЭТО ПРЕКРАСОМУ, САМ НАСТА. ПОЧТАМА ТЕТЕПЕ КАК А ДРУ ХРЕ ПОСЛЕ ККК МОНА МОНА НИ ШМЕТУ СУ РИ КАКА! ЕЕЕ?»	01h 09'39"	SIGNOR SCAPECE: "NNUUU DIRETTU NON V'EN POTET[ə] ANN' DOBBIAMO FESTEGGIA' PIGLIAT'U LIMUNCELL[ə] *incomprensibile* EH!
МАТТИЯ: «ЕЕЕ...ЭТО ДАЖЕ Я НЕ ПОНЯЛ»	01h 09'55"	MATTIA: «QUESTA N'AGG' CAPIT[ə] NEMMENO IO»
АЛЬБЕРТО: «СПАСИБО, ДО СВИДАНИЯ!»	01h 10'00"	ALBERTO: «ARRIVEDERCI, DAVVERO!»
Г-Н СКАПЕЧЕ: «СПАСИ»	01h 10'01"	SIGNOR SCAPECE: «ARRIVEDE'»

SCENA 11 - ЖЕНА ПРИЕЗЖАЕТ

ARRIVA LA MOGLIE

СИЛЬВИЯ: «Я ИЗ ПОЕЗДА УВИДЕЛА ЧУДЕСНЫЙ ПЛЯЖ. ЗДЕСЬ, НЕДАЛЕКО. ТЫ МНЕ О НЁМ НИЧЕГО НЕ РАССКАЖЕШЬ?»	01h 16'14"	SILVIA: «COMUNQUE HO VISTO DAL TRENO UNA BELLA SPIAGGIA, PROPRIO QUI VICINO, NON ME L'AVEVI DETTO...»
АЛЬБЕРТО: «Я КАК РАЗ ХОТЕЛ ТЕБЕ РАССКАЗАТЬ, СИЛЬВИЕТТА. Я ЕЩЁ КОЕ ЧТО НЕ СКАЗАЛ»	01h 16'19"	ALBERTO: «É PROPRIO DI QUESTO CHE VOLEVO PARLARTI, SALVIETTA. C'È UNA COSA CHE NON TI HO DETTO»
<i>(друзья Альберто подъезжают на машине)</i>		<i>(gli amici di Alberto si avvicinano sul furgone)</i>
СИЛЬВИЯ: «ЧТО ТАКОЕ?»	01h 16'27"	SILVIA: «COS...»
ДРУЗЬЯ: «В-В-В МАШИНУ, БЫСТРО, БЫСТРО, В МАШИНУ! СКОРЕЕ, БЫСТРЕЕ! ЗА-ЗА-ЗАЛЕЗАЙТЕ!»	01' 16'27"	AMICI: «EHI TU, VIE' ACCUA, VIE' ACCUA» <i>(grida indistinte)</i>
МАТТИЯ: «ДАВАЙТЕ, ДИРЕКТО!»	01h 16'30"	-----

КОНСТАБЕЛЬ МАЛЕНЬКИЙ: «ПОЕХАЛИ, ПОЕХАЛИ!»	01h 16'33''	-----
КОНСТАБЕЛЬ МАЛЕНЬКИЙ: «ПРОСТИ, ДОКТО ДИРЕКТО, НО ЭТОТ *НЕПОНЯТНО* СКАЗАЛ, ЧТО ХОТЕЛ НАПАСТЬ НА ВАС, ЧТОБЫ ПОЛУЧИТЬ ДОСТУП К СЕЙФУ. НАМ ПРИКАЗАНО СОПРОВОЖДАТЬ ВАС Д- Д-Д-ДОМОЙ»	01h 16'35''	COSTABILE PICCOLO: «CI SCUSI DOTTOR DIRETTORE, MA UN BANDITO CI HA DETTO CHE INTENDONO RAPIRLA PER AVERE LIBERO ACCESSO ALLA CASSAFORTE, ABBIAMO L'ORDINE DI SCORTARLA NELLA SUA AB-EH ABITAZIONE»
АЛЬБЕРТО: «ПОНЯТНО. ЗНАКОМЬТЕСЬ, МОЯ ЖЕНА»	01h 16'45''	ALBERTO: «CAPISCO. EH, VI PRESENTO MIA MOGLIE»
КОНСТАБЕЛЬ МАЛЕНЬКИЙ: «ОЧЕНЬ ПРИЯТНО»	01h 16'48''	COSTABILE PICCOLO: «AH, PIACERE, EH EH»
МАТТИЯ: «Я МАТТИЯ! БАЙ ПАТЬ. БАЙ ПАТЬ!»	01h 16'50''	MATTIA: «PIACERE, MATTIA, SHCHIUSH. SHCHIUSH!»
СИЛЬВИЯ: «ЧТО ТАКОЕ, ОН ТРЕБУЕТ ДЕНЕГ?»	01h 16'53''	SILVIA: «MA CHE È, VUOLE DEI SOLDI?»
КОНСТАБЕЛЬ БОЛЬШОЙ: «ОЧЕНЬ ПРИЯТНО. КОНСТАБЕЛЯ. МЫ СУПРУГУ ВАШУ ВКЛЮЧИМ В СИСТЕМУ ЗАЩИТЫ»	01h 16'55''	COSTABILE GRANDE: «PIACERE, COSTABILE. INCLUDEREMO ANCHE VOSTRA MOGLIE NEL PROGRAMMA DI PROTEZIONE»
СИЛЬВИЯ: «В ПРОГРАММУ ЗАЩИТЫ!?»	01h 17'01''	SILVIA: «PROGRAMMA DI PROTEZIONE?»
МАТТИЯ: «БАЙ ПАТЬ!»	01h 17'03''	MATTIA: «SHCHIUSH!»
СИЛЬВИЯ: «ЧТО ЕМУ ОТ НАС НУЖНО?»	01h 17'03''	SILVIA: «MA CHE VUOLE QUESTO?»
АЛЬБЕРТО: «ДАЙ ИМ РУКУ!»	01h 17'04''	ALBERTO: «DAGLI IL CINQUE!»
МАТТИЯ: «А ВАШ НИКО НЕ БЫВАЛ НА Ю?»	01h 17'08''	MATTIA: «MA VOI NON SIETE MAI STATA AL SUD?»
СИЛЬВИЯ: «А МОЙ КТО?»	01h 17'11''	SILVIA: «MA VOI CHI?»

МАТТИЯ: «ВАШ, ВАШ! СЛЕДУЮЩИЙ РАЗ, ОБЯЗАТЕЛЬНО ВОЗЬМИТЕ С СОБОЙ ВИДЕОКАМЕР. ЗДЕСЬ ЕСТЬ ТО, ЧЕГО ВЫ НИГДЕ БОЛЬШЕ НЕ УВИДИТЕ! ПЕРВЫМ ДЕЛОМ - ВИДЕОКАМЕР»	01h 17'11"	MATTIA: «VOI, VOI! LA PROSSIMA VOLTA CHE VENITE AL SUD PORTATEVI UNA BELLA TELECAMERINA PERCHÈ CI SONO PARECCHIE COSE CHE NON RIVEDRETE MAI PIÙ E A' PRIMM' COSA È A TELECAMERINA!»
<i>(смеются)</i>		<i>(ridono)</i>

SCENA 12 - ПРОЩАНИЕ С ЮЖАНАМИ

L'ARRIVEDERCI AGLI AMICI MERIDIONALI

МАРИЯ: «МЫ К ВАМ ПРИЕДЕМ. ПРАВДА, МАТТИЯ?»	01h 40'00"	MARIA: «VI VENIAMO A TROVARE, EH! VERO MATTIA?»
СИЛЬВИЯ: «ЖДЕМ ВАС НА СЕВЕРЕ. ВСЕХ ТРОИХ... С ЧЕРНОЗЁМЧИКОМ!»	01h 40'03"	SILVIA: VI ASPETTIAMO AL NORD! TUTTI INSIEME, EH! ANCHE IL TERRONCELLO»
МАРИЯ: «ЕШЬ ПОЛЕНТУ!»	01h 40'08"	MARIA: «CIAO POLENTONA!»

BIBLIOGRAFIA

- Blum-Kulka, S. (1987). "Indirectness and politeness in requests: same or different?". *Journal of Pragmatics*, 11: 131-146.
- Brunetta, G. P. (2004). *Gli intellettuali italiani e il cinema*. Torino: Pearson Paravia Bruno Mondadori.
- Chaume Varela, F. (2004). "Synchronization in dubbing". In P. Orero (2004). 35-52.
- D'Achille, P. (2003). *L'italiano contemporaneo*. Bologna: Il Mulino.
- Delabastita, D. (1989). "Translation and Mass Communication: Film and TV Translation as Evidence of Cultural Dynamics." *Babel*, 35 (4): 193-218.
- Del Moro, F. (2000). *L'inquietante gemello. Lineamenti di storia del doppiaggio in Italia*, in <http://www.associazionegrio.it/puntidivista.html>
- Döring, S. (2006). *Kulturspezifika im Film: Probleme ihrer Translation*. Berlin: Frank & Timme.
- Fodor, I. (1976). *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*. Hamburg: Helmut Buske.
- Gambier, Yves (2003). "Screen Transadaptation: Perception and Reception". *The Translator*, 9 (2): 171-189.
- Herbst, T. (1994). *Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien. Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- Koch, G. (2009). "Perceptual Dialectology and Dubbing of Dialects". *InTRAlinea*, 11, *InTRAlinea Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia*.
- Kuznetsova, S. (2010). "Focus on Russia". *Training magazine*, (march-april 2010), 24.
- La Forgia, F. (2014). *Comunicazione, cultura, lingua*, in <http://amsacta.unibo.it/4097/>
- Ledgeway, A. (2009). *Grammatica diacronica del napoletano*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Nida, Eugene A. (1964). *Toward a science of translating*. Leiden: E.J. Brill.
- Osimo, B. (2004). *Manuale del traduttore: guida pratica con glossario*. Milano: Hoepli.
- Paolinelli, M. e E. Di Fortunato (2005). *Tradurre per il doppiaggio. La trasposizione linguistica dell'audiovisivo: teoria e pratica di un'arte imperfetta*. Milano: Hoepli.

- Pavesi, M. (1994). "Osservazioni sulla (socio)linguistica del doppiaggio", in R. Baccolini, R.M. Bollettieri Bosinelli e L. Gavioli (1994). 129-142.
- Pavesi, M. (2005). *La traduzione filmica. Aspetti del parlato doppiato dall'inglese all'italiano*. Roma: Carocci Editore.
- Perego, E. (2005). *La traduzione audiovisiva*. Roma: Carocci Editore.
- Perego, E. e C. Taylor (2012). *Tradurre l'audiovisivo*. Roma: Carocci Editore.
- Petillo, M. (2012). *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*. Milano: Franco Angeli.
- Prandi, M. (2006). *Le regole e le scelte. Introduzione alla grammatica italiana*. Torino: UTET.
- Ranzato, I. (2010). *La traduzione audiovisiva. Analisi degli elementi culturospecifici*. Roma: Bulzoni Editore.
- Spadafora, A. (2007). *InterMedia: la mediazione linguistica negli audiovisivi*. Viterbo: Sette Città.
- Thomas, J. (1983). "Cross-cultural pragmatic failure". *Applied Linguistics*, 4: 91-112.
- Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility: A history of translation*. London: Routledge.
- Vermeer, H.J. (1978). "Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie". *Lebende Sprachen*, 23: 99-102.
- Wadensjö, C. (1993). "The double role of a dialogue interpreter". In F. Pöchhacker and M. Shlesinger (2002). 355-370.

BIBLIOGRAFIA DI CONSULTAZIONE

- Baccolini, R., R.M. Bollettini Bosinelli e L. Gavioli a cura di (1994). *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*. Bologna: CLUEB.
- Blum-Kulka, S. and E. Olshtain (1984). "Requests and Apologies: A Cross-Cultural Study of Speech Act Realization Patterns (CCSARP)". *Applied Linguistics*, 5 (3): 196-213.
- Bollettieri, R.M., E. Di Giovanni and L. Rossato (2014). "New Challenges in Audiovisual Translation". *InTRAlinea*, 16.

Capozzoli, R. (1889). *Grammatica del dialetto napoletano*. Napoli: Luigi Chiurazzi Editore.

Chiaro, D. (2008). "Issues in Audiovisual Translation". In J. Munday (2008). 141-165.

Davies, C. (2009). "Reflections on Translating Dialect in Jokes and Humour". *InTRAlinea*, 11.

De Laurentiis, A. (2015). "Problemáticas culturales e incomprensiones comunicativas en el doblaje español de la película italiana *Benvenuti al Sud*". *E- AESLA. Revista Digital de Lingüística Aplicada*, 1: 1-12

Favaro, G. e L. Luatti a cura di (2004). *L'intercultura dalla A alla Z*. Milano: Franco Angeli.

Munday, J. ed. (2008). *The Routledge Companion to Translation Studies*. London/New York: Routledge.

Orero, P. ed. (2004). *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Co.

Pöchhacker, F. and M. Shlesinger eds. (2002). *The interpreting studies reader*. London/New York: Routledge.

Spencer-Oatey, H. ed. (2000). *Culturally speaking: Culture, Communication and Politeness Theory*. London/New York: Continuum.

BIBLIOGRAFIA IN LINGUA RUSSA

Елистратов, А.А. (2013). "Английские варваризмы в жаргоне советских хиппи: структурно-семантический аспект". *Филологические науки в России и за рубежом*, материалы II международной научной конференции: 47-50.

Пивоваров, С.Э. и И.А. Максимцев (2008). *Сравнительный менеджмент*. Санкт Петербург: Питер.

BIBLIOGRAFIA DI CONSULTAZIONE IN LINGUA RUSSA

Гордеев, Р.В. (1998). "Кросс-культурные проблемы международного менеджмента". *Менеджмент в России и за рубежом*, 1: 1-25.

Сазонов, А. (2010). "Дубль два". *Формула кино Гордовой*, 8: 51-53.

SITOGRAFIA

Černozem, definizione: <https://it.wikipedia.org/wiki/Černozëm> [visitato: 7/11/2016]

Corriere del Mezzogiorno online (29 settembre 2010). *Bisio: Questo film è per Angelo Vassallo*. http://corrieredelmezzogiorno.corriere.it/salerno/notizie/arte_e_cultura/2010/27-settembre-2010/bisio-questo-film-angelo-vassallo-1703842679161.shtml [visitato: 7/11/2016]

Giacco, G. (2003). *Schedario napoletano*. <http://www.vesuvioweb.com/it/2012/01/giuseppe-giacco-schedario-napoletano/> [visitato: 7/11/2016]

Giacco, G. (2003). *Schedario napoletano. Parte seconda*. <http://www.vesuvioweb.com/it/wp-content/uploads/Giuseppe-Giacco-Schedario-napoletano-II.pdf> [visitato: 7/11/2016]

LK Cultura. (2014). *Quella volta che il doppiaggio fu un capolavoro. Come un dialoghista rese la versione italiana di Frankenstein Junior meglio dell'originale*. <http://www.linkiesta.it/it/article/2014/12/15/quella-volta-che-il-doppiaggio-fu-un-capolavoro/23898/> [visitato: 7/09/2016]

Treccani, dizionario online. <http://www.treccani.it/vocabolario/> [visitato: 7/11/2016]

Schede del film “Benvenuti al Sud”:

-https://it.wikipedia.org/wiki/Benvenuti_al_Sud [visitato: 7/11/2016]

-<http://www.mymovies.it/film/2010/benvenutialsud/premi/> [visitato: 7/11/2016]

SITOGRAFIA IN LINGUA RUSSA

Добро пожаловать на юг, бесплатный просмотр: <http://kinogo-net-hd.ru/5477-dobro-pozhalovat-na-yug-2010.html> [visitato: 7/11/2016]

Кузнецова, С. (2008). *Что такое кросс культурные коммуникации*. <http://cross-culture.ru/ru/publications/whatis/> [visitato: 30/09/2016]

Крылов, Г.А., *Этимологический словарь русского языка онлайн*. <http://krylov.academic.ru/3781/> [visitato: 7/11/2016]

DIZIONARI IN LINGUA RUSSA

Большой толковый словарь русского языка, Норинт.

