

LA LINGUA
ITALIANA

RIVISTA ANNUALE DIRETTA DA

MARIA LUISA ALTIERI BIAGI

MAURIZIO DARDANO

PIETRO TRIFONE

GIANLUCA FRENGUELLI

COMITATO DI REDAZIONE

ELISA DE ROBERTO

GIANLUCA COLELLA

EMILIANO PICCHIORRI

COMITATO SCIENTIFICO

ZYGMUNT BARAŃSKI

GERALD BERNHARD

GIOVANNA FROSINI

GASTON GROSS

CHRISTOPHER KLEINHENZ

ADAM LEDGEWAY

ALDO MENICHETTI

FRANZ RAINER

LORENZO TOMASIN

★

«La lingua italiana. Storia, struttura, testi»
is an International Peer Reviewed Journal.
The eContent is Archived with *Clockss* and *Portico*.

LA LINGUA ITALIANA

STORIA, STRUTTURE, TESTI

RIVISTA INTERNAZIONALE

VII · 2011



PISA · ROMA
FABRIZIO SERRA EDITORE
MMXI

Amministrazione e abbonamenti
FABRIZIO SERRA EDITORE
Casella postale n. 1, succursale n. 8, I 56123 Pisa,
tel. +39 050542332, fax +39 050574888

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o *Online* sono consultabili
presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net.

*Print and/or Online official subscription prices are available
at Publisher's web-site www.libraweb.net.*

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550
o tramite carta di credito (*American Express, Visa, Eurocard, Mastercard*)

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa,
tel. +39050542332, telefax +39050574888, fse@libraweb.net

Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma,
tel. +390670493456, telefax +390670476605, fse.roma@libraweb.net

*

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 18 del 15 giugno 2005
Direttore responsabile: Fabrizio Serra

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc., senza la preventiva autorizzazione scritta della *Fabrizio Serra editore*[®], Pisa · Roma.
Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

*

Proprietà riservata · All rights reserved
© Copyright 2011 by *Fabrizio Serra editore*[®], Pisa · Roma

*

www.libraweb.net

Stampato in Italia · Printed in Italy

ISSN 1724-9074
ISSN ELETTRONICO 1826-8080

SOMMARIO

WOLFGANG SCHWEICKARD, <i>La stratificazione cronologica dei turchismi in italiano</i>	9
FRANCISCO NÚÑEZ ROMÁN, <i>Locuzioni preposizionali nella prosa italiana delle origini</i>	17
GIULIA DE DOMINICIS, <i>Poi che nella Commedia di Dante: tra tempo, causa e rilievo informativo</i>	27
FRANCESCA GATTA, <i>Prefazioni a traduzioni scientifiche e 'questione della lingua' nel Cinquecento</i>	41
LUCA D'ONGHIA, <i>Aspetti della lingua comica di Giovan Battista Andreini</i>	57
GIUSEPPE POLIMENI, <i>Il troppo e il vano della lingua: l'ideale della proprietà espressiva dal dibattito linguistico alla scuola italiana dopo l'Unità</i>	81
SILVIO CRUSCHINA, <i>Tra dire e pensare: casi di grammaticalizzazione in italiano e in siciliano</i>	105
URSULA REUTNER, <i>Varietà regionali e doppiaggio cinematografico: la strategia di Giù al Nord</i>	127
SILVIA CAPOTOSTO, <i>«Sono il noto che può condurre all'ignoto desiderato»: il dialetto negli Scritti linguistici di Manzoni</i>	145
ELISA DE ROBERTO, <i>Scuola o scola? Monolinguisimo, polimorfia e variazione nei sillabari postunitari</i>	159
ANDREA VIVIANI, <i>“Alto sentire”: le parole del valore</i>	173

OSSERVATORIO LINGUISTICO

ERLING STRUDSHOLM, <i>Gli studi di linguistica italiana in Danimarca oggi</i>	189
---	-----

RECENSIONI

SANDRA COVINO, <i>Giacomo e Monaldo Leopardi falsari trecenteschi. Contraffazione dell'antico, cultura e storia linguistica nell'Ottocento italiano</i> (Laura Ricci)	201
MASSIMO PALERMO, DANILO POGGIOGALLI, <i>Grammatiche di italiano per stranieri dal '500 a oggi. Profilo storico e antologia</i> (Francesco Feola)	206
ARNALDO SOLDANI, <i>La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore</i> (Carlo Enrico Roggia)	209
URSULA REUTNER, <i>Sprache und Tabu. Interpretationen zu französischen und italienischen Euphemismen</i> (Lucia Bolzoni)	213
GASPARRO FUSCOLILLO, <i>Croniche</i> , edizione critica e studio linguistico a cura di Nadia Ciampaglia (Francesco Bianco)	216
<i>Demetrio Skubic octogenario</i> , a cura di Martina Ožbot, «Linguistica», XLVIII (I), XLIX (II), L (III) (Elisa De Roberto)	218
<i>Abstracts</i>	223

VARIETÀ REGIONALI E DOPPIAGGIO CINEMATOGRAFICO: LA STRATEGIA DI *GIÙ AL NORD*

URSULA REUTNER*

1. INTRODUZIONE

IL dialetto è sempre stato una sfida per il traduttore. Nella traduzione audiovisiva tale sfida risulta particolarmente impegnativa. Per questo motivo le espressioni e pronunce dialettali della lingua di partenza vengono di solito trasferite nella lingua standard. Tuttavia vi sono modalità migliori. Una strategia particolarmente appropriata la troviamo nella traduzione di *Bienvenue chez les Ch'tis* (film francese del 2008, diretto da Dany Boon). Il fatto che i doppiaggi nelle varie lingue si basino su questa opzione consente di avanzare una tesi centrale per le successive argomentazioni: la migliore tecnica traduttiva risulta dalla struttura della pellicola stessa. Elementi importanti dell'estetica filmica sono la cultura e i conflitti culturali causati dal trasferimento del protagonista dal sud al nord della Francia. Philippe Abrams parte con molti pregiudizi nei riguardi del settentrione: temperature rigide, abitanti poco intelligenti, arretrati e chiassosi. A diretto contatto con la gente scopre invece una popolazione cordiale e vivace, per la quale alla fine mostra una grande simpatia che coinvolge anche il dialetto, il quale è una variante del *piccardo*, lo *ch'timi*. Tutti gli stereotipi che esistono nella mentalità francese tradizionale e che associano i parlanti di un dialetto a persone svantaggiate dal punto di vista sociale corrispondono all'immagine che del nord si vuole trasmettere all'inizio del film. Il dialetto deve essere reso adeguatamente anche nel doppiaggio, affinché la realtà riflessa non sia distorta, la tematizzazione del dialetto all'interno dei dialoghi appaia plausibile e non si rinunci alla comicità derivante dal suo impiego. In questo contributo, sull'esempio della versione italiana del film *Giù al Nord*, si discutono innanzitutto le modalità tradizionali di resa del dialetto (2). Successivamente, per comprovare la nostra tesi riguardo al fatto che la nuova strategia adottata nel film analizzato deriva dalla sua stessa struttura, le scene dialettali della pellicola sono suddivise in tre gruppi, in due dei quali il dialetto appare come l'elemento costitutivo dell'azione. Il commento metalinguistico sull'uso del dialetto (3.1) o le incomprensioni linguistiche, da quest'ultimo provocate (3.2), influenzano lo sviluppo del dialogo. Se la soluzione scelta per tali scene è accettabile anche per il terzo gruppo, ovvero per quelle scene in cui l'uso del dialetto non è parte costitutiva dell'azione (3.3), quest'ultima è la strategia da suggerire anche per il doppiaggio di altri film.

2. STRATEGIE CLASSICHE

2. 1. *Omissione*

Consideriamo innanzitutto le strategie classiche. Il modo più frequente di trattare il dialetto di un film nel doppiaggio è quello di ignorarlo. È questa senza dubbio la soluzione più semplice e al tempo stesso una delle più diffuse.¹ Se è vero che la ricerca di auten-

* Università di Passau.

¹ Cfr. soprattutto Hesse-Quack (1967, p. 197), Herbst (1994, p. 127), Castellano (1996, pp. 398 sgg.) e

ticità nel Neorealismo degli anni '50 ha restituito al dialetto la dignità persa durante gli anni del fascismo e che il dialetto ha vissuto un vero rinascimento nel linguaggio filmico dell'ultimo ventennio (Raffaelli, 1992, p. 128; Rossi, 2006, p. 397), attualmente il dialetto riveste un ruolo minore nel doppiaggio, che tende, perlopiù, a un linguaggio neutro (cfr. Paolinelli / Di Fortunato, 2005, pp. 9-23). Dietro questa scelta c'è talvolta la convinzione che una resa del dialetto sia impossibile: «c'è almeno un elemento del testo originale che non possiamo riprodurre: il dialetto» (Galassi, 1994, p. 66). Tuttavia, con la rinuncia alla resa del dialetto, informazioni essenziali vanno senza dubbio perse. Prima fra tutte può esser tralasciata l'informazione concreta sulla provenienza geografica del parlante, in quanto, quando questa risulta particolarmente importante, di regola viene resa esplicita in altri livelli. Più difficili da rendere sono i messaggi impliciti riguardanti la collocazione culturale del parlante e la confidenza che ha con l'interlocutore.

Nella tradizione classica della commedia francese a partire da Molière, è il francese del sud che indica la rusticità del parlante. Anche se in *Bienvenue chez les Ch'tis* questo ruolo spetta principalmente al dialetto piccardo, vi sono due personaggi secondari che parlano con accento meridionale. Il primo è il poliziotto, presentato come «running gag», cioè come un elemento comico che appare ripetutamente: la prima volta egli ferma Philippe perché va troppo piano con la sua auto, poi, avendo saputo del suo trasferimento al nord («Trasferito al Nord Passo di Calais. Non ho voglia di arrivarci troppo presto»), ha compassione di lui e lo lascia proseguire («Al Nord Passo di Calais? [...] Vada pure»). Quando invece Philippe supera il limite di velocità, il poliziotto non mostra la stessa comprensione e lo punisce («La multa è di quattro punti e 150 euro»). L'accento meridionale del poliziotto rivela molto bene la sua ideologia. Pertanto è deplorevole che si rinunci alla resa delle sue particolarità linguistiche. Il secondo personaggio con accento meridionale è il prozio della moglie di Philippe, Julie, al quale Philippe si rivolge, prima della sua partenza, per ottenere informazioni riguardo al settentrione. Qui egli apprende quanto segue: «si muore giovani lassù, molto giovani. [...] In estate [...] fa zero, meno uno. Ma in inverno scende tanto. [...] Ti fottono con meno 40». Tali visioni terrificanti del settentrione non sono altro che stereotipi condivisi, resi felicemente nell'originale dall'accento francese meridionale.

2. 2. Verbalizzazione diretta

Esclusa come possibile strategia da adottare l'omissione del dialetto, esaminiamo altre possibilità. Se al dialetto è associato un messaggio puramente fattuale, questo può esser tematizzato esplicitamente – almeno quando il montaggio lascia spazi tali da non richiedere una sincronia labiale completa. Un esempio di una tale tematizzazione diretta dell'origine è riscontrabile già nella versione originale: «Vous devez aimer l'avande vu que vous êtes du Chud» (nel doppiaggio «Deve amare la lavanda, lei del shud»¹). All'espressione «vu que vous êtes de...» («lei di...») si potrebbe ricorrere anche in altri casi come frase aggiunta dalla traduzione. Tuttavia, inserimenti di questo tipo appaiono spesso artificiali, rallentano l'andamento dell'azione e, a causa del breve lasso di tempo tra le singole battute, non appaiono possibili in una successione rapida come è quella della commedia *Bienvenue chez les Ch'tis*.

D'Amico (1996, p. 213), oltre che Pavesi (1994, p. 132): «Nel doppiaggio il dialetto o l'italiano regionale rimangono riservati, ancora per lo più, a personaggi fantastici o comici», o Melloni (1996, p. 203), la quale osserva l'omogeneizzazione attraverso «un unico tipo di italiano parlato, con fonetica standard», persino in una pellicola il cui plurilinguismo è evidente già dal titolo: *El amante bilingüe* di Vicente Aranda.

¹ In *shud* il digramma *sh* indica la sibilante palatale.

2. 3. Sostituzione paralinguistica

Per mediare le connotazioni associate al dialetto possiamo anche ricorrere alla qualità della voce oppure al modo di parlare. Come seconda opzione si offre, quindi, la sostituzione paralinguistica. Così, ad esempio, mediante un doppiatore dalla voce profonda e sonora si può esprimere affidabilità; una voce rauca può rappresentare arretratezza. Prendendo in considerazione la versione originale del film analizzato, emerge il contrasto tra la voce più profonda di Philippe e quella più squillante di Antoine e dei suoi colleghi: è un contrasto in cui si riflette la contrapposizione tra competenza e semplicità. Naturalmente di ciò non è tanto responsabile il presunto divario tra nord e sud, quanto il rapporto gerarchico tra il capo ed i suoi dipendenti. Nella versione doppiata la qualità della voce dell'originale viene in gran parte mantenuta, assicurando in questo modo che anche le altre connotazioni ad essa connesse restino invariate.

Come la qualità della voce, anche il modo di parlare è un marcatore di personalità: qui contano soprattutto volume, velocità e chiarezza articolatoria. Riguardo agli *ch'tis* si potrebbe pensare di esprimere la loro presunta scarsa intelligenza attraverso un modo di parlare lento e un numero maggiore di elisioni. A un modo straordinariamente lento di parlare si contrappone, però, la rapida evoluzione della commedia e soprattutto il fatto che i frequenti primi piani esigono una perfetta sincronia labiale, la quale non consente differenze nella velocità dell'elocuzione. Inoltre Antoine – conformemente alla sua posizione sociale – già nell'originale si fa notare per un'articolazione meno chiara di Philippe, e in generale tutti gli *ch'tis* sono caratterizzati nel film da una pronuncia gutturale marcata. A Philippe, francese del sud, viene spiegato infatti che il primo passo per parlare un buon piccardo è aggiungere ad ogni frase il fr. *hein* o l'it. *eh* e che quest'ultimo deve necessariamente venire dalla profondità della gola: «[...] deve uskire da qua: *eeeh?*». Il modo di parlare si rivela, dunque, una caratteristica costitutiva dell'originale, che nel doppiaggio non può essere in alcun modo modificata solo per compensare la perdita del dialetto.

2. 4. Varietà della lingua meta

Un'altra possibilità è la sostituzione attraverso un dialetto o un socioletto della lingua meta, oppure attraverso una lingua regionale del paese di arrivo. Un esempio classico è la versione italiana dei Simpsons, «che pullula di varietà regionali assai più di quanto sia possibile riscontrare in altri prodotti televisivi doppiati» (Fusari, 2007, p. 11). Il portiere Willi, che nell'originale è uno scozzese, parla sardo; milanese parla invece l'autista dello scuolabus Otto, il quale ha i tratti di un hippy e spicca nell'originale solo per una voce alterata dal consumo di marijuana; il collega di colore di Homer, Karl, è invece veneziano, mentre nell'originale parla l'americano standard (cfr. anche Riolo 2008). L'accento milanese e quello veneziano conferiscono al doppiaggio informazioni e interpretazioni aggiuntive rispetto all'originale americano – motivo in più per dar credito perlomeno all'esistenza del piccardo nell'originale francese di *Bienvenue chez les Ch'tis*.

Prima di procedere nella ricerca di una varietà italiana per rendere il piccardo, è opportuno confrontare la situazione linguistica del francese e dell'italiano, che illustra la figura 1. Nella dimensione diamesica esistono caratteristiche specifiche della lingua parlata, che in francese risultano più spiccate rispetto all'italiano. La dimensione diafasica è adoperata similmente in entrambe le lingue. Se nel francese la dimensione diastratica

appare meno evidente, l'italiano si mostra, invece, ben munito a tale riguardo. Nella dimensione diastratica italiana è compreso tra le altre varietà l'italiano popolare, mentre in Francia il *français populaire* è un registro di quella diafasica (cfr. Koch / Oesterreicher, 1990, pp. 142-198).

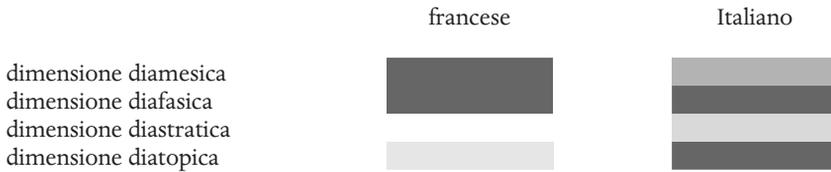


FIGURA 1. Importanza delle dimensioni di varietà in francese e in italiano.

Per quanto riguarda il piccardo, è particolarmente importante la dimensione diatopica. Le marcate differenze all'interno di essa riflettono la diversa storia culturale della Francia e dell'Italia: lo stato nazionale francese risale ai tempi antichi, mentre l'unificazione italiana conta soltanto 150 anni; il centralismo francese contrasta con la situazione presente in Italia. I dialetti e gli italiani regionali occupano una posizione di rilievo nell'architettura dell'italiano, mentre le forme di francese regionale (*français regional*) si incontrano soprattutto nell'Alsazia, nel Meridione, nella Corsica e nel Nord (la regione in cui appunto si svolge il film), nella Vallonia belga e nella Svizzera romanda. In altri paesi francofoni si sono sviluppati, inoltre, dialetti secondari, alcuni dei quali hanno acquistato autorità attraverso gli sforzi di standardizzazione, com'è avvenuto nel caso del *français québécois*.

Completamente differente in entrambi i paesi è la valutazione della deviazione regionale rispetto alla norma. In Francia tale valutazione è influenzata dall'antica istituzione del francese come lingua giuridica con l'*Ordonnance di Villers-Cotterêts* (1539), dall'assolutismo della monarchia e, in particolar modo, dalla Rivoluzione francese, la quale considera il *patois* quale residuo del sistema feudale da dover eliminare. La stigmatizzazione d'ispirazione giacobina è proseguita fino alla seconda metà del ventesimo secolo. Solo in seguito, con la *Loi Deixonne* (1951) e soprattutto con la politica di regionalizzazione degli anni 1960 e 1980, è cominciato il processo di rivalutazione delle varietà regionali. Il fatto che la *Carta europea per le lingue regionali e minoritarie*, benché firmata nel 1999, sino ad oggi non sia ancora stata ratificata dalla Francia, mostra quanto sia difficile conciliare l'idea di unità con la diversità linguistica. Questa situazione delicata dei dialetti nel sentimento linguistico dei Francesi si differenzia sostanzialmente dalla valutazione positiva di cui godono i dialetti in Italia. La resa attraverso una varietà regionale dell'italiano quindi non può essere soddisfacente. Volendo tuttavia scegliere la soluzione dialettale, ci si dovrebbe chiedere con quale dialetto sia più opportuno sostituire il piccardo. Dovrebbe essere la lingua di una regione in qualche modo paragonabile alla Piccardia? Dovrebbe essere un dialetto dotato di connotazioni analoghe a quelle che sono proprie del piccardo? O un dialetto con caratteri fonetici simili a quelli del piccardo?

Allo stereotipo del clima inospitale è comunemente associata l'Italia settentrionale, mentre la presunta arretratezza risulta essere uno stereotipo legato al Mezzogiorno. Però quali stereotipi verrebbero così trasmessi?¹ Che effetto avrebbe l'impiego del sici-

¹ Rossi precisa: «[...] con *Il padrino* di Francis Ford Coppola, 1972, [...] il doppiaggio comincia ad accogliere qualche deflessione dalla norma ortofonetica italiana, perlopiù impiegando il romanesco, il napoletano

liano nella Piccardia? Il risultato sarebbe un film completamente diverso e non francese. Un abitante dell'entroterra toscano, che sogna il mare ed è trasferito in un paese in montagna? O un italiano del nord in visita al sud?

Questa è l'interpretazione del remake italiano *Benvenuti al Sud* (Miniero, 2010), uscito nelle sale cinematografiche italiane nell'ottobre del 2010. Come in *Giù al Nord*, per salvare il matrimonio il protagonista riferisce alla moglie sulla sua difficile vita in esilio. Nel remake lo stereotipo dell'inciviltà del nord della Francia è sostituito da quello della criminalità del mezzogiorno. I colleghi scortano la moglie del protagonista e si lasciano persino coinvolgere in finte sparatorie. Diversamente dal remake, la versione doppiata *Giù al Nord* resta fedele alla storia francese. A volte il doppiaggio opta per dialettismi italiani al posto dei piccardismi (*ragliare* 'piangere' per il pic. *braire*,¹ *videre* 'vedere' per il pic. *vir*), ma il piccardo non viene tradotto sistematicamente con un dialetto italiano. Questa rinuncia alla soluzione dialettale si mostra conveniente per i seguenti motivi: 1) la diversa valutazione sociolinguistica del dialetto in Francia e in Italia, 2) la mancanza di comparabilità assoluta tra le connotazioni dei dialetti di due regioni, 3) la necessità di evitare il trasmutarsi di stereotipi, 4) la non plausibilità della presenza di un dialetto italiano nella Piccardia.

Per rappresentare le connotazioni di un dialetto senza riferimento ad una regione concreta, si potrebbe ancora pensare all'impiego di varietà diastratiche o diafasiche (cfr. anche Heiss / Loporati, 2000). Un esempio tratto dal film è la sostituzione del pic. *tchiot* 'piccolo' attraverso it. *cicci* (*ciccio*), voce del registro familiare (cfr. ad es. Devoto / Oli, 2008, s.v.) che esprime affetto nei confronti dell'interlocutore (pic. *min tchiot!*, nel doppiaggio italiano *il me cicci!*). Un altro esempio è la sostituzione del pic. *gramint* 'molto' con it. *paccata*, termine del linguaggio giovanile (cfr. Ambrogio / Casalegno, 2004, s.v.) utilizzato in *Giù al Nord* dall'anziano signor Vasseur. Attraverso espressioni familiari o giovanili la marca dialettale viene rispettata meglio di quanto avverrebbe in una traduzione in lingua standard. Tuttavia è fuor di dubbio che neppure questa soluzione rende le connotazioni del dialetto piccardo in maniera adeguata.

In breve, per riprodurre lo stampo piccardo del film vi sono diverse opzioni classiche: verbalizzazione diretta, qualità della voce o modi di parlare particolari, linguaggio marcato dal punto di vista sociolettale e ricerca di un dialetto della lingua meta con una equivalenza connotativa comparabile al dialetto della lingua originale, cioè con associazioni sociali e situazionali simili. Però in tutti questi casi le peculiarità francesi verrebbero sacrificate. Allo stesso modo la soluzione dialettale si rivelerebbe un insuccesso a causa dell'impossibilità di prescindere dall'ambientazione regionale e a causa dell'incongruenza tra il dialetto e le immagini mostrate nel film.

3. IL PERCORSO VERSO UNA NUOVA SOLUZIONE

Dopo aver definito inadeguati alcuni procedimenti classici di doppiaggio, esaminiamo ora la soluzione scelta dal traduttore italiano. Nell'«arte imperfetta» (Paolinelli / Di Fortunato, 2005), che non può che essere la traduzione, essa si rivela la migliore di tutte le possibilità, sebbene non sia priva di critiche, come mostrano le seguenti citazioni:

e soprattutto il siciliano come lingue della malavita, degli emigranti, dei poveri» (1999, p. 61). Un esempio particolarmente evidente di un'inadeguata stereotipizzazione è sicuramente l'utilizzo del siciliano nella resa del *Black English Vernacular*, «pensando probabilmente di trasmettere così la connotazione legata a un gruppo sociale povero e circondato di pregiudizi» (Di Giovanni / Diodati / Franchini, 1994, p. 103), senza prestare attenzione alle differenze storiche e culturali.

¹ Per una più precisa spiegazione di tutti i piccardismi citati qui di seguito cfr. Reutner (in stampa a).

Il film made in France [...] arriva da noi sforzandosi di rispecchiare gli intraducibili scherzi del patois originale (*Corriere della Sera*, 7 novembre 2008).

C'era da far tremare le vene ai polsi ai doppiatori che, a conti fatti, hanno eseguito un discreto lavoro mettendo in bocca ai personaggi una parlata che da noi non esiste (o meglio assomiglia a una commistione di dialetti nostrani): è ovvio che parte dello spasso suscitato oltralpe vada perduto, ma quantomeno non si tradisce il meccanismo comico (*Il Mattino*, 1 novembre 2008).

Peccato che il doppiaggio non riesca a rendere i bisticci dell'originale (troppa grazia qualche copia sottotitolata?), e che il massimo campione d'incassi francese di sempre, in italiano resti una commediola. A riscoprire in chiave comico-sentimentale le piccole patrie, nella Francia si scoperchia il vaso di Pandora. Ma nel paese dei campanili è come sfondare una porta aperta (*Il Messaggero*, 7 novembre 2008).

Nel doppiaggio, costretto a inventare una parlata che da noi non esiste, è ovvio che parte del divertimento vada perduto. Ma il successo fuori dai confini nazionali di questa graziosa commedia, per altri versi convenzionale, potrebbe essere assicurato dalla simpatia che trasmette (*La Stampa*, 31 ottobre 2008).

3. 1. Dialetto nel metalinguaggio

La scelta della «parlata che [...] non esiste» (*ibidem*) è chiaramente legata alle circostanze del film, in cui il dialetto è continuamente oggetto del discorso. Per rendere adeguata la tematizzazione delle particolarità fonetiche, lessicali e morfosintattiche, i fenomeni spiegati devono apparire anche dal linguaggio dei personaggi. Consideriamo innanzitutto la fonetica del piccardo del film,¹ con la quale lo spettatore familiarizza già prima dell'arrivo di Philippe al nord. Il prozio di Julie spiega: «Ils font des *o* à la place des *a*. Des *que* à la place des *che*. Et les *che*, ils le font, ils le font... Ils le font, mais à la place des *ce*» (nel doppiaggio «Dicono la *o* al posto della *a*. Lo *ski* al posto della *sh*. E la *sh* la dicono, la dicono, ma al posto della *esse*»). Il consonantismo viene spiegato un'altra volta a Philippe, quando ha ormai preso confidenza con i suoi colleghi del nord: «[...] *ce*, ça devient *che* et *che*, ça devient *que*» («[...] la *s* diventa *sh* e la *sh* diventa *ski*»).

Entrambe le citazioni racchiudono i più importanti tratti fonetici del piccardo filmico, che la figura 2 mostra in sintesi. Spicca specialmente il consonantismo con la sibilante [ʃ], al posto della [s] francese. Questo fenomeno non è realizzato sistematicamente nella versione originale, ma resiste abbastanza bene (per esempio pic. *ichi* in luogo del fr. *ici*) e viene trasposto direttamente nel doppiaggio italiano (per esempio *cosha* per it. *cosa*, *queshto* per it. *questo*, *she* per it. *se*). Una seconda caratteristica del consonantismo, l'uso di [k] in luogo di [ʃ], è documentata nel dialogo filmico attraverso il pic. *kiens* al posto del fr. *chiens*. Nella versione doppiata [k] è sostituita da [ʃ], che si ripropone spesso e sostituisce anche [ʃ] (per esempio *skielto* invece di it. *scelto*).

All'interno del vocalismo, il prozio spiega nella citazione sopra riportata la velarizzazione *a* > *o* (per esempio, pic. *cho vo* in luogo del fr. *ça va*). Mentre i doppiaggi delle altre lingue la ignorano quasi completamente,² la versione italiana ne tiene conto. Particolarmente significativa è la sostituzione di it. *slitta* per *shlitta*. Siccome nell'originale figura la voce standard (fr. *traineau*), il traduttore riesce così a compensare la mancata resa di piccardismi presenti in altri luoghi del testo

¹ La versione originale francese opera una scelta di tratti piccardi di differente localizzazione, tratti considerati portatori di autenticità. Non si tiene conto di tutte le particolarità del dialetto ma si scelgono solo quelle che appaiono comprensibili al grande pubblico.

² Nel doppiaggio spagnolo la conservazione della velare appare soltanto in *Coco-Colo* in luogo di *Coca-Cola*. Per altri aspetti della versione spagnola cfr. Reutner (in stampa a / in stampa c).

Originale		Doppiaggio	
[s] > [ʃ]	<i>ici</i> > <i>ichi</i>	[s] > [ʃ]	<i>cosa</i> > <i>cosha</i>
[ʃ] > [k]	<i>chiens</i> > <i>kiens</i>	[ʃ] > [sk]	<i>scelto</i> > <i>skielto</i>
[a] > [o]	<i>ça va</i> > <i>cho vo</i>	[a] > [o]	<i>slitta</i> > <i>shlitto</i>

FIGURA 2. Caratteristiche fonetiche del piccardo di *Bienvenuez chez les ch'tis* e loro adattamento in *Giù al Nord*.

Viene inoltre chiarito l'uso dei pronomi piccardi: pic. *mi* in luogo del fr. *moi* e pic. *ti* per il fr. *toi*. In *Giù al Nord* abbiamo invece *me* in luogo del it. *mio* e *te* in luogo del it. *tuo*. Con la trasposizione delle particolarità morfologiche, il doppiaggio italiano inserisce di nuovo aspetti tralasciati dalle versioni in altre lingue.¹

(n° 1)

Philippe Ah, j'ai remarqué aussi, euh, euh... On dit pas, euh, *moi* on dit *ti*. Non, euh ... Non, non, on dit pas *moi*, on dit *mi*. Et on dit pas *toi*, on dit *ti*.

Philippe E ho notato anche che voi non dite il *mio*, dite il *mi*, no... e... no, no, voi non dite il *mio* dite il *me*, e non dite il *tuo* dite il *te*.

Per quanto riguarda il lessico bisogna prendere in considerazione anche le parolacce che Philippe apprende dai suoi colleghi. Le parolacce appaiono spesso nel film, tanto che dopo la visione alcuni francesi le assimilavano volentieri. La versione italiana tiene conto di questa relazione fra certe parole ed il film, quando crea neologismi semantici e formali. La più tipica interiezione del film è l'espressione pic. *vingt de diousse!*, spiegata nell'esempio 2: «On dit pas *putain* comme chez vous. Chez nous, on dit *vingt de diousse*». Nella versione doppiata figura l'interiezione *vacca puzza!*, in cui *vacca* riprende un elemento noto per altre esclamazioni (*porca vacca!*, *vacca miseria!*) e la rinuncia al nome di Dio alterato riduce la blasfemia.² Altrettanto riuscita è la creazione del neologismo *pishotto* per l'appellativo pic. *biloute* 'membro virile'. Attraverso la corrispondenza del suono iniziale con *pis(h)ellino* viene mantenuta la connotazione sessuale dell'espressione francese e risulta accettabile la spiegazione data all'interno del film: «tout le monde y s'appelle *biloute*. [...] ch'est le surnom à tout le monde. [...] Cha veut rien dire. [...] Cha veut dire *p'tit quéquette*. [...] ça a rien à voir avec une *quéquette*. [...] ch'est juste affectueux». Nel passo seguono altri neologismi: pic. *du brun!* 'merde' è reso come *marrona!* In maniera analoga si procede nella traduzione del fr. *boubourse* 'idiota', un raddoppiamento affettivo di *bourse* che si utilizza in argot francese in luogo di *couille* 'coglione'. In italiano il fr. *boubourse* è reso attraverso *scrotaiolo*, tratto ovviamente da *scroto*. Meno eufemistica risulta la traduzione dell'equivalente di *boubourse* nel francese meridionale, *couillosti*, che è reso come *coglione stinto*. Il neologismo *membrata*, derivato da it. *membro*, rende invece il pic. *millard*.

¹ Nella versione tedesca abbiamo : «Nein, nein, man sagt nicht *isch*, man sagt *is* und man sagt nicht *du*, man sagt *du da*». Versione spagnola: «Y también he comprobado que dicen *silla*, no, sí, no, no, no, *shilla* en vez de *silla*, eso es»; soltanto nei sottotitoli spagnoli per non udenti si aggiunge: «He notado que en vez de *yo* dicen *ti*. No, en vez de *yo* dicen *mi*».

² Per *diousse* in luogo di *Dieu* e per una spiegazione dell'elemento base della bestemmia cfr. Reutner (in stampa b). Sulla necessità della deformazione o dell'omissione del nome di Dio cfr. Reutner (2009, pp. 155-182).

- (n° 2)
- Annabelle Ça y'est. Vous parlez le ch'timi!
- Philippe Oh, putain!
- Antoine Ah non! On dit pas *putain* comme chez vous. Chez nous, on dit *vingt de diousse*.
- Philippe Vingt de diousse, hein.
- Fabrice Bravo, biloute!
- Philippe Bravo qui?
- Antoine Euh, biloute. Euh, tout le monde y s'appelle biloute. Ici, ch'est, ch'est le surnom à tout le monde.
- Philippe Ça veut dire quoi, *biloute*?
- Antoine *Biloute*? Ça veut dire, euh... Cha veut rien dire, je...
- Yann Cha veut dire *p'tite quéquette*.
- Philippe P'tite quéquette?
- Annabelle Oui, enfin, euh, non, non, non, ça rien à voir avec une quéquette, hein. C'est, ch'est juste affectueux.
- Philippe Aha! D'accord, d'accord! Apprenez-moi des gros mots justement, c'est important les gros mots quand on apprend une langue.
- Antoine Mais, euh, on dit pas, euh, *merde*, on dit, euh, *du brun*.
- Yann On dit pas *un con*, on dit *un boubourse*.
- Philippe Boubourse. Ah! Chez nous, on dit, *couillosti*.
- Annabelle Oh, ch'est joli.
- Fabrice On dit pas *bordel*, on dit *milliard*.
- Philippe Milliard! Du brun! Heiin?
- Annabelle Ci shiamo. Parla lo sh'timi!
- Philippe Per la miseria!
- Antoine Ah no! Non diciamo *per la miseria*. Da noi shi dice *vacca puzza*.
- Philippe Vacca puzza, eh?
- Fabrice Bravo, pishotto!
- Philippe Bravo chi?
- Antoine Euh, pishotto. Tutti shi chiamano pishotto. Eh, qui è il shoprannome di tutti.
- Philippe Eh che vuol dire *pishotto*?
- Antoine *Pishotto*? Vuol dire, ehm... Non vuol dire niente, sha...
- Yann Vuol dire *pishellino*.
- Philippe Pisellino?
- Annabelle Shi, inshomma, no, non c'entra niente il pishello. È... è una cosha affetuosha.
- Philippe Ah! D'accordo, d'accordo. Ma insegnatemi le parolacce, però. Sono molto importanti in una lingua.
- Antoine Beh, non diciamo *merda*, diciamo, ehm, *marrona*.
- Yann Non diciamo *coglione*, diciamo *scrotaiolo*.
- Philippe Scrotaiolo. Ah! A volte io dico *coglione stinto*.
- Annabelle Oh, che carino.
- Fabrice Non diciamo *che cazzata*, diciamo *che membrata*.
- Philippe Ah! Membrata! Marrona! Eeeh?

Attraverso le sei espressioni spiegate nel loro uso, l'esempio 2 illustra molto bene quanto irrealistico risulterebbe un doppiaggio nello standard. Questo sarebbe poco soddisfacente anche per la frase grammaticale del film: «Quand il y a un étranger qui vient vivre dans ch'nord, il braie deux fois. Quand il arrive et quand il repart» (nel doppiaggio «Quando uno straniero viene a vivere al nord, taglia due volte. Quando arriva e quando riparte»). Per rendere comprensibile tale detto popolare viene prima spiegato che *braire* significa 'piangere' in piccardo, cosa non nota al francese medio, dal momento che il verbo nello standard indica il raggio dell'asino e, applicato agli uomini, ha valore

peggiorativo. Questo duplice significato appare anche nell'it. *ragliare*; verbo che in alcuni dei nostri dialetti ha il significato del pic. *braire* 'piangere'.

Un'altra espressione spiegata nel doppiaggio è il pic. *je vous dis quoi*. Inizialmente Philippe la interpreta nella prospettiva della sua esperienza di meridionale, e quindi come una domanda dell'impiegato Antoine su che cosa debba dire. Quando con il *quoi* ritorna la presunta domanda, arriva in aiuto Annabelle, una giovane donna che ha familiarità con entrambi i mondi, e che appare più volte nel ruolo di mediatrice tra Philippe e Antoine. Nel doppiaggio la locuzione viene resa mediante *le dico un che*: il pronome polivalente *che* posto alla fine suscita anche in questo caso confusione.

(n° 3)

- Philippe Antoine, vous portez ça au centre de tri. Vouz demandez le responsable. On en a besoin d'urgence.
- Antoine J'vais tout de suite.
- Philippe Une fois arrivé là-bas, appelez-moi pour me dire qu'il l'a bien reçu en mains propres.
- Antoine J'ai entendu. J'vous appelle et j'vous dis quoi.
- Philippe Eh ben... Qu'il a bien le dossier en main.
- Antoine Oui. Ch'est ça. J'vous appelle de là-bas et j'vous dis quoi.
- Philippe Quoi? Je viens de vous le dire quoi!
- Antoine Ouais, j'ai bien compris.
- Philippe Donc vous m'appelez.
- Antoine Oui, ch'est ça. Une fois que je l'ai remis en mains propres, je vous appelle eud là-bas. Et j'vous dis quoi!
- Philippe Ben, je sais pas, moi? Par exemple: «Allô, c'est Antoine. Ça y est. Je viens de donner le dossier en mains propres au responsable du centre de tri». C'est clair?
- Antoine Oui. J'suis pas boubourse. J'vous appellerai.
- Philippe Voilà, vous m'appelez.
- Antoine Et j'vous dis quoi.
- Philippe Regardez-moi, Antoine. Vous avez bu.
- Antoine Non.
- Annabelle Non, non, Monsieur le Directeur. En fait, *J'vous dis quoi*, ch'est une expression ch'tie. Ça veut dire: *J'vous dis ce qu'il en est, quoi!*
- Philippe Ah, d'accord. Pardonnez-moi, Bailleul.
- Antoine Ch'est pas grave.
- Philippe Donc, vous m'appelez et vous me dites quoi.
- Antoine Ben que le dochier est bien arrivé, non?
- Philippe Antoine, porti questo allo smistamento, chiedo del responsabile, è urgente.
- Antoine Ci vado shubito.
- Philippe Da li mi chiami per dirmi che l'ha ricevuto nelle sue mani.
- Antoine Ho capito. La chiamo da li e le dico un che.
- Philippe Beh... Che l'ha ricevuto nelle sue mani.
- Antoine Shì. Appunto. La chiamo da li e le dico un che.
- Philippe Un che? Ma gliel'ho detto che!
- Antoine Shì, ho capito bene.
- Philippe Perciò mi chiama.
- Antoine Shì, è coshì. Quando io l'ho dato nelle sue mani io la chiamo da là e le dico un che!
- Philippe Ma lei ce l'ha con me? Può dirmi, che so: «Pronto sono Antoine. Ecco fatto. Ho consegnato il plico nelle mani del responsabile dello smistamento». È chiaro?
- Antoine Ma shì. Non shiono shcrotaiolo. Io la chiamerò.
- Philippe Esatto, mi chiama.
- Antoine E le dico un che.

- Philippe Mi guardi, Antoine. Lei ha bevuto.
 Antoine No.
 Annabelle No, shignor direttore. In realtà, *Le dico un che* è un'espressione sh'ti. Vuol dire: *Le faccio sapere ecco*.
 Philippe Ah, d'accordo. Mi perdoni, Bailleul.
 Antoine Eh, nente di grave.
 Philippe Quindi lei mi chiama e mi dice un che.
 Antoine Che ho conshegnato il plico, no?

Come abbiamo visto, suoni, pronomi, espressioni e locuzioni del piccardo del film vengono spiegati esplicitamente a Philippe e allo spettatore. Le spiegazioni esigono dei particolarismi linguistici, che al tempo stesso devono conservare un rapporto con l'originale: solo in questo modo sarà possibile accogliere le spiegazioni date. È pertanto evidente che il ruolo del dialetto non si esaurisce nella trasmissione dell'atmosfera locale e nella connotazione dell'alterità.

3. 2. *Dialetto nelle battute comiche*

Bienvenue chez les Ch'tis è una commedia in cui i momenti comici si susseguono l'uno dopo l'altro. L'effetto-comico è prodotto in due modi: da una parte attraverso improvvisi avvenimenti non verbali (Philippe, riuscito inizialmente a interpretare la parte dell'invalido in presenza dell'ispettore del lavoro, alla fine rovina tutto alzandosi dalla sedia a rotelle come una persona sana. Gli abitanti del nord cercano di simulare in modo convincente tutti gli stereotipi di inciviltà loro attribuiti in presenza della moglie di Philippe appena giunta dal sud). D'altra parte, la comicità può esser prodotta sul piano linguistico. In questo caso è necessario distinguere tra il significato dell'espressione ed il suo significante. Divertente a livello del significato appare il linguaggio di Philippe quando, ormai ben integrato, racconta alla sua famiglia degli orrori del nord. Nel nostro contesto interessa soprattutto la comicità che deriva dall'impiego del piccardo.

Già nell'esempio precedentemente citato, *je vous dis quoi*, era chiaro che il diverso uso della lingua da parte dei francesi del sud e di quelli del nord potesse portare a malintesi comici. Consideriamo innanzitutto il primo contatto di Philippe con il piccardo. Si tratta della lingua del suo futuro dipendente Antoine, che Philippe investe con la macchina. In un primo momento egli attribuisce i suoi problemi di comprensione ad una possibile frattura della mascella di Antoine («Le si è rotta la mascella?»), tuttavia subito riconosce che si tratta del «famoso sh'timi», dal quale il prozio l'aveva messo in guardia. Naturalmente è importante che le caratteristiche descritte dall'anziano si riscontrino nel linguaggio di Antoine, in cui, infatti, [s] diventa [ʃ] in *cha* 'ça', *ch'est* 'c'est', *ichi* 'ici'. Altre particolarità della parlata del postino sono *carète* 'voiture', *rin* 'rien', *quo* 'quoi', *tchu* 'chou', nonché il già visto *vingt de diousse* 'putain'. Anche nel doppiaggio lo spettatore assiste per la prima volta ad un'esemplificazione delle regole di trasformazione fonetica esposte dal prozio: [s] diventa [ʃ] in *shto* 'sto', *shegno* 'segno', *shono* 'sono', *coshi* 'così', e [ʃ] diventa [sk] in *riconoskiuta* 'riconosciuta'. E proprio come nell'originale, anche nella versione doppiata intervengono altre particolarità. Una di queste è la voce *carrettella* che, tratta dall'it. *carretta* 'veicolo in cattive condizioni' (Devoto / Oli, 2008, s.v.), si riferisce all'auto ben curata di Philippe. Compare per la prima volta anche l'espressione *vacca puzza*. Il principio dell'imitazione fonetica determina poi *nente* in luogo di *niente*, quale riproduzione del cambiamento vocalico tra il pic. *rin* e il fr. *rien* in lingua originale. Un'imitazione simile la ritroviamo in *tshulo* [tʃulo], in luogo dell'it. *culo*, che riproduce la contrapposizione tra l'affricata e la sibilante palatale del pic. *tchu* e del fr. *chou* 'testa'.

La comicità, emersa già nel primo incontro tra nord e sud, si arricchisce nel proseguo dell'azione. Dopo l'incidente Antoine accompagna Philippe al suo alloggio di servizio e quest'ultimo rimane sorpreso del fatto che non sia ammobiliato (n° 4). Dopo una serie di malintesi, Philippe capisce che l'ex direttore delle poste ha portato via i suoi mobili. La scena ruota inizialmente attorno all'equivoco prodotto dalla coincidenza dialettale tra le espressioni francesi *c'est les siens* 'sono i suoi' e *chez les chiens* 'presso i cani', seguita poi dalla confusione tra fr. *ça* 'questo' e fr. *chats* 'gatti'. Philippe si domanda cosa abbiano a che fare i cani con i mobili, per scoprire poi che apparentemente si tratta di gatti e non di cani che li hanno portati via. L'incomprensione è totale.

Poiché in italiano non è possibile alcun gioco di parole tra il sostantivo *cane* ed il pronome possessivo *suo*, il traduttore affronta il problema trasferendo il gioco di parole a it. *cosce* con la pronuncia artificiale *coshe*: *erano le sue coshe, teneva alle sue coshe*. Philippe capisce *cosce* e si chiede cosa abbiano a che fare le cosce del vecchio direttore delle poste con l'appartamento vuoto. Antoine sostiene di non aver mai parlato di cosce (da lui pronunciato *coskie*). Riflettendo su *coshe* e *coshi*, Philippe alla fine viene a capo del malinteso ed esclama: «Le *coshe*, *coshi*... Parlano tutti come lei, qui?».

La versione italiana è, dunque, più vicina alla versione francese rispetto a quella tedesca, in cui si sfrutta la somiglianza tra *Bus* 'autobus' e *Busch* 'cespuglio', nonché *sein* 'suo' e *Scheinen* 'biglietti' (*die Möbel sind in scheinem Busch* 'i mobili sono nel suo cespuglio'). Inoltre la soluzione italiana risulta più verosimile rispetto a quella spagnola che gioca sulla coppia di parole *suyo* 'suo' e *chollo* 'buon mercato' (*Los muebles eran chollos* 'i mobili erano a buon mercato') e sul fraintendimento di *nada de eso* 'niente di questo' con il nome *Nadeshō*.

(n° 4)

- Philippe Eh ben, oui. À demain. [Antoine s'en va.] Bailleul, attendez! [Antoine retourne.] Y a pas de meubles. Ils sont où, les meubles? Hein? J'comprends pas. C'est pas meublé?
- Antoine Ah ben, l'ancien directeur, il est parti avec, hein.
- Philippe Mais pourquoi il est parti avec les meubles?
- Antoine Parce que ch'est peut-être les chiens.
- Philippe Quels chiens?
- Antoine Les meubles.
- Philippe Attendez, je comprends pas, là.
- Antoine Les meubles, ch'est les chiens.
- Philippe Les meubles chez des chiens? Mais qu'est-ce que les chiens foutent avec des meubles? Et pourquoi donner ses meubles à des chiens?
- Antoine Mais non, les chiens. Pas les chiens. Ils ont pas donné ches meubles à des chiens. Il est parti avec.
- Philippe Mais pourquoi vous dites qu'il les a donnés?
- Antoine Mais j'ai jamais dit ça.
- Philippe Pourquoi des chats? Vous avez dit des chiens.
- Antoine Ah, non.
- Philippe Mais si, vous m'avez dit: «Les meubles sont chez les chiens».
- Antoine Ah, d'accord. Ah non. J'ai dit: «Les meubles, ch'est les chiens».
- Philippe Ah ben oui, c'est ce que je vous dis.
- Antoine Les chiens à lui.
- Philippe Ah! Les siens, pas les chiens! Les siens.
- Antoine Ouais, les chiens, ch'est ça.
- Philippe Les chiens, les chats – putain, mais tout le monde parle comme vous, ici?
- Philippe Va bene, sì. A domani. [Antoine se ne va.] Bailleul, aspetti! [Antoine ritorna.] Non ci sono i mobili. Dove sono i mobili? Eh? Non capisco. Non è ammobiliato?
- Antoine Ah beh, she li è preshi il vecchio direttore, eh!

- Philippe Perché si è portato via i mobili?
 Antoine Perché erano le shue coshe.
 Philippe Quali cosce?
 Antoine I mobili.
 Philippe No, fermo, non capisco.
 Antoine Uhm, teneva alle sue coshe.
 Philippe Teneva alle sue cosce? Che c'entrano le cosce con i mobili? Gli piaceva quando ci sbatteva?
 Antoine Le coshe, non le coskie. Erano bielle le sue coshe. She le è portate via.
 Philippe Ma perché mi parla di gambe?
 Antoine Io non ho mai detto coshì.
 Philippe Perché coshì? Mi ha detto cosce.
 Antoine Ah, no.
 Philippe Ah sì, lei mi ha detto: «Teneva le sue cosce».
 Antoine Ah, d'accordo. Ah no. Ho detto: «Teneva le sue coshe».
 Philippe Appunto, è quello che ho detto.
 Antoine Le coshe, oggetti.
 Philippe Ah! Le cose, non le cosce! Le cose.
 Antoine Shì, le coshe, coshì.
 Philippe Le coshe, coshì... Parlano tutti come lei, qui?

Nell'esempio successivo la comicità riguarda il pic. *tizaute*, formato dal pronome *ti* 'tu' e *autre* 'altro' ed impiegato come appellativo amichevole. Questo però il protagonista non lo capisce, quando si rivolge al suo interlocutore con l'epiteto *Monsieur Tizaute*. Il traduttore italiano sceglie *titino*, che garantisce la sincronia labiale grazie alla ripetizione del suono *t*. La comicità della scena si basa anche qui sul fatto che Philippe, non aspettandosi l'uso di un appellativo così familiare tra colleghi di lavoro, confonde il vezzeggiativo per un nome proprio.

(n° 5)

- Antoine Cha va, tizaute?
 Antoine Monsieur Abrams, c'est le nouveau directeur deul poste.
 Philippe Bonjour, Monsieur Tizaute.
 Antoine Bonjour, Monsieur Tizaute?
 Homme Elle est bien bonne celle-là!
 Philippe Mais c'est pas la peine de vous foutre de ma gueule si je comprends pas quelque chose.
 Antoine Ah, come stai, titino?
 Antoine Ah, il signor Abrams, il nuovo direttore delle poste.
 Philippe Buongiorno, Signor Titino.
 Antoine Buongiorno, Signor Titino?
 Homme Proprio buona questa!
 Philippe Voi non mi prendete per il culo perché non capisco qualcosa?

L'esempio 6 contiene un gioco paronimico: due parole differiscono per una lieve variazione fonetica. Si parte dalla specialità regionale *chicon au gratin*, che il meridionale Philippe in un primo momento interpreta come *chichon au gratin*, cioè come hashish gratinato. In italiano *chicon* viene reso come *shishon*. L'equivoco può essere facilmente trasferito, conservando entrambi i suoni [ʃ] e inserendo un cambiamento vocalico. Ne risulta *sciuscìa* 'lustrascarpe' che evoca l'idea di un lustrascarpe gratinato. Il contrasto costituito dall'abbinamento di un metodo di preparazione delle pietanze e di una persona che offre un servizio piuttosto umile è perfettamente riuscito.

(n° 6)

- Philippe Voilà, qu'est-ce qu'on mange? C'est moi qui vous invite.
 Annabelle Oh bon, ici ch'est pas les spécialités qui manquent, hein?
 Fabrice Ce qu'est bon aussi, c'est le, euh, chicon au gratin.
 Philippe Le chicon au gratin?
 Fabrice Non, chicon. Des grandes endives avec de la béchamel et pis du gratin.
 Philippe Allora, che si mangia? Offro io.
 Annabelle Ah, qui non mancano certo le shpecialità, eh?
 Fabrice Una cosha buona qui shono i shishon gratinati.
 Philippe I sciuscià gratinati?
 Fabrice No, i chichon. Delle grosshe indivie con la beskiamella passhate al gratin.

Un successivo momento comico è dato dall'omofonia tra *vieux-lille* 'tipo di formaggio' e *vieux Lille* 'centro storico della città di Lille'. Il puzzo di un altro formaggio del Norte, il *maroilles*, l'ha sconvolto in tal modo che Philippe pensa al formaggio anche quando si parla della città di Lille. Nel doppiaggio la scelta di due traduttori diversi (*vecchio-lille* e *Vecchia Lille*) riduce essenzialmente la comicità del passo.

Altro gioco di parole: *genièvre* è il nome della bevanda alcolica, *Geneviève* è un nome proprio femminile. Il primo è reso con *acquavite di ginepro*; il secondo è sostituita da *Ginevra*. Nell'originale Philippe ubriaco, confondendo il nome dell'acquavite fiamminga con il nome femminile, ammonisce: «Attention, plus de Geneviève». Le sostituzioni del doppiaggio rendono bene l'equivoco. Il gioco di parole si ripropone una seconda volta quando Philippe bussa alla porta del signor Vasseur e gli chiede se Geneviève è lì, intendendo con ciò non una donna, bensì l'acquavite. In italiano si ha un'altra variazione: Philippe non s'informa su *Ginevra*, ma sulla *ginestra*. Comparati alla sostituzione di cibi e bevande statunitensi con prodotti locali descritta da Bovinelli / Gallini (1994, p. 93), gli esempi culinari mostrano scelte più adatte per trasferire particolarità proprie di altre regioni.

Ricordiamo infine la volutamente errata sillabazione del nome del cantante Stevie Wonder in Sh'ti Viwonder, una specie di etimologia popolare che è riproposta invariata anche in italiano, e mettiamo in rilievo che lo choc al primo incontro, l'incomprensione alla vista dell'appartamento vuoto, l'indirizzarsi al collega dicendo *Monsieur Tizaute* (*Signor Titino*) e la confusione tra *chicon au gratin* e *chichon au gratin* (*chochon gratinati* e *sciuscià gratinati*) o tra l'acquavite *Genièvre* e il nome femminile *Geneviève* (*ginepro* e *Ginevra* o *ginestra*) sono possibili soltanto sulla base delle particolarità del piccardo.

3. 3. Dialetto nel linguaggio quotidiano

In 3.1. abbiamo visto che le particolarità fonetiche del dialetto sono spiegate nei commenti metalinguistici e si ripetono per tutta la durata del film. Il doppiaggio riprende dall'originale non solo le caratteristiche fonetiche tematizzate, delle quali certamente non si può fare a meno. La vocale [o], resa come [a] (pic. *Coco-Colo* – fr. *Coca-Cola*), appare nella pellicola francese anche in luogo del fr. [wa] (pic. *quo* – fr. *quoi*) ed è molto ricorrente in luogo del [ɛ], perché in questo caso caratterizza la morfologia verbale (pic. *avo* – fr. *avait*, pic. *éto* – fr. *était*, pic. *on voudro* – fr. *on voudrait*). Notevole è l'impiego di pic. *voudro* in luogo del fr. *voudrait* nella scena del ristorante, in cui Antoine rettifica la desinenza utilizzata da Philippe. Il traduttore italiano rende la morfologia piccarda in maniera ottimale, sostituendo il cambiamento vocalico in fine di parola con un cambiamento all'interno della parola: *vorrommo* invece di *vorremmo*.

L'imitazione fonetica contraddistingue la versione italiana in numerosi casi: per il pic.

nouveau (fr. *nouveau*) troviamo *nuovio* (it. *nuovo*), per il pic. *bieau* (fr. *beau*) si utilizza *biello* (it. *bello*). La dittongazione del piccardo da [o] a [j] viene poi applicata anche ad altre parole: pic. *vu* (fr. *vieux*) è reso come *piovero vecchiarello*, in cui l'alterazione vocalica è estesa all'aggettivo aggiunto *piovero* (it. *povero*). Inoltre la scelta di dire *vidervi* invece di *vedervi* imita il vocalismo del pic. *vir*, in modo simile a quanto abbiamo già riscontrato in *nente* (it. *niente*), per rendere il pic. *rin* (fr. *rien*). La desinenza del pic. *eul bouc* (fr. *la bouche*) è imitata con *il boc*, dove appare anche il cambio di genere; è una forma usata non soltanto dall'anziana signora Bailleul, ma anche da Antoine e persino da Annabelle, il personaggio del nord che ricorre al dialetto in misura limitata.

Anche per quanto riguarda le forme pronominali, il doppiaggio compie più di quanto esplicitato nell'esempio n° 1. Nella versione francese la variazione interessa esclusivamente i pronomi personali, mentre nella trasposizione italiana si estende anche ai possessivi. Nei dialoghi tra i personaggi appaiono *me* e *te* in luogo di *mio* e *tuo*, ma anche di *io* e *tu*. Tuttavia l'esempio n° 7 mostra che il cambiamento non è applicato in modo sistematico. Il pronome di prima persona singolare viene espresso a volte con la forma standard *io*, e altre volte con la forma *me*. Ugualmente, troviamo l'uso standard in *tu* (*tu anche* invece di *te anche*), ma il *te* è usato in luogo di *la tua*.

(n° 7)

Antoine Marié, mi? Y a pas de danger. Mi et les femmes, ah vous chavez [...]

Antoine Sì, ch'est lâche! Ta femme, elle t'aime, ti aussi. Et t'oses pas être franc avec elle.

Antoine Shposhato, io? Non c'è pericolo. Me, le donne, eh, sha [...]

Antoine Shì, vigliacco! Te moglie ti ama. Tu anche. E non oshi esshere franco con lei.

Nel proporre traduzioni innovativi si considerano non soltanto le voci spiegate nel film, ma anche altre, capaci di far percepire al pubblico italiano il senso e il carattere dei piccardismi. Non viene mai spiegato, ad esempio, il significato di pic. *babache* 'scemo, idiota' e pertanto nel doppiaggio viene prodotto con il regionalismo campano *mamoziò* 'persona stupida e sciocca'.

Consideriamo infine i piccardismi nella lingua del signor Vasseur, l'uomo anziano che parla un dialetto piuttosto marcato. Egli si reca alle poste per chiedere al capoufficio Philippe un anticipo sulla pensione. Philippe ha grosse difficoltà di comprensione e, attribuendo inizialmente la colpa al microfono, esce dalla cabina, per constatare disperato di non riuscire ugualmente a capirlo: «Mi sa che era meglio prima». Il signor Vasseur utilizza ad esempio l'espressione belga *dracher* 'piovere a dritto' (*y avo fort draché*), per la quale il traduttore sceglie il neologismo *patapata* (*è venuto il patapata dell'acqua*). Per la voce piccarda *berdoule* 'fango' conia il neologismo *bavogna* e per *carabistoules* 'menzogne, favolette' crea l'espressione *carashtroppole*. Evidenti sono le somiglianze fonetiche, che favoriscono la sincronia labiale.

Sulla base di queste osservazioni concludiamo che il doppiaggio utilizza nei dialoghi tra i personaggi peculiarità linguistiche in misura maggiore di quelle indicate nei chiarimenti metalinguistici e di quelle che sarebbero sufficienti a produrre incomprensioni e malintesi linguistici capaci di provocare effetti comici. L'esotismo si basa spesso sull'imitazione fonetica, presente in numerosi punti e con molteplici varianti. Prestando attenzione anche alla morfologia verbale e alle particolarità pronominali del piccardo, la versione italiana imita un maggior numero di caratteristiche rispetto a quella tedesca o spagnola, ed è inoltre più ricca di innovazioni: accanto alle imprecazioni *vacca puzza!*, *marrona!*, *che membrata!* e agli appellativi *pishotto*, *titino*, *scrotaiolo*, si inseriscono neoformazioni come *bavogna* e *carashtroppole*, capaci di produrre un senso di estraneità e di conferire al film una sorta di carattere autoctono, non riconducibile a nessuna regione italiana.

4. CONCLUSIONI

Abbiamo visto che il piccardo indica qualcosa di più dell'origine dei parlanti. In *Bienvenue chez les Ch'tis* il dialetto si palesa quale aspetto centrale dell'azione e dell'estetica da tre punti di vista differenti: in primo luogo, nel dialetto *ch'ti*, connotato come primitivo, si riflettono presunte caratteristiche dei parlanti, quali arretratezza ed inciviltà; in secondo luogo, il dialetto stesso è una tematica che più volte diventa oggetto di dibattito, e infine è elemento scatenante della comicità.

Alla ricerca di possibili soluzioni per un'adeguata resa delle connotazioni dialettali abbiamo innanzitutto scartato l'idea di spiegarle in modo diretto, poiché essa non solo esplicita in modo eccessivo aspetti che sono solo inconsciamente presenti, ma anche perché tale operazione sarebbe possibile solo in parte a causa della necessaria sincronia labiale. Poco adatta appare anche la sostituzione del dialetto mediante segni paralinguistici, quali la qualità della voce e il modo di parlare, in quanto entrambi adempiono nell'originale a funzioni essenziali e per questo devono essere riprodotti senza variazioni. Come opzione successiva è stata considerata la sostituzione attraverso una varietà della lingua meta. In questo caso bisognava innanzitutto mettere a confronto il panorama delle varietà della lingua di partenza e della lingua d'arrivo: ciò ha rivelato in entrambi i fronti ruoli completamente differenti per quanto riguarda lo status e il valore dei dialetti e ha portato a considerare poco adeguata la resa attraverso un dialetto italiano. Inoltre, si affaccia il problema della comparabilità connotativa e fonetica tra due dialetti, per non parlare della non autenticità di un dialetto italiano in Piccardia. Anche la resa attraverso altre varietà non rappresenta una soluzione soddisfacente.

Per poter valutare la soluzione adottata in *Giù al Nord* sono state inizialmente esaminate quelle scene in cui il tema dei dialoghi è il dialetto, del quale vengono descritte caratteristiche fonetiche, morfologiche e lessicali, per le quali è stato necessario trovare delle correlazioni in italiano. Naturalmente bisognava riprodurre anche la comicità linguistica, che nasce ad esempio quando la pronuncia di una parola del dialetto piccardo coincide con la pronuncia di una parola francese. Tali omofonie e talvolta anche paronimie determinano divertenti equivoci e ricorrono in particolare all'inizio del film, quando il nuovo arrivato cerca ancora d'interpretare la pronuncia regionale sulla base della propria competenza del francese standard.

Per far apparire verosimili le spiegazioni e le incomprensioni linguistiche anche in italiano, il traduttore recupera numerose particolarità del piccardo, cosa che gli riesce soprattutto mediante l'imitazione della fonetica e mediante alcune neoformazioni. Considerate le circostanze specifiche del film, era ovvia tale soluzione. Non è certo un caso che anche gli altri doppiaggi adottino la stessa tecnica. Invece il francese del sud, che si ascolta un paio di volte nel film è reso, nelle versioni italiana, spagnola e tedesca, con lo standard. Non vi sono giochi di parole basati su questa varietà, che inoltre non viene spiegata in nessun dialogo. Ciò dimostra che l'imitazione del dialetto non si è ancora consolidata quale tecnica principale nella tradizione traduttiva e che l'efficace soluzione di *Giù al Nord* è dovuta alla necessità di una mediazione del dialetto stesso. Dal momento che la soluzione scelta risulta vincente anche nelle scene in cui l'impiego del dialetto non è parte costitutiva dell'azione, la tecnica di *Giù al nord* può esser presa in considerazione anche per il doppiaggio di altri film.

L'adattamento del dialetto nella lingua d'arrivo si rivela un mezzo efficace per riprendere il filo delle spiegazioni fornite nell'originale, per trovare il modo di tradurre gli equivoci linguistici e per garantire un giusto grado di estraneità, senza cadere

nell'incomprensione. A dispetto di tutte le possibili critiche, questa è comunque una pratica preferibile alla soluzione consueta di un doppiaggio nello standard. Riprendendo l'affermazione di Winston Churchill: «It has been said that democracy is the worst form of government except all the others that have been tried», si potrebbe sostenere che l'adattamento del dialetto della lingua di partenza alla lingua di destinazione è la peggiore delle strategie traduttive, ma la migliore sino ad oggi nota.

BIBLIOGRAFIA

- AMBROGIO, RENZO / CASALEGNO, GIOVANNI (2004), *Scrostati, Gaggio! Dizionario storico dei linguaggi giovanili*, Torino, UTET.
- BACCOLINI, RAFFAELLA / BOLLETTIERI BOSINELLI, ROSA MARIA / GAVIOLI, LAURA (a cura di) (1994), *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*, Bologna, Clueb.
- BOVINELLI, BETTINA / GALLINI, SERENA (1994), *La traduzione dei riferimenti culturali contestuali nel doppiaggio cinematografico*, in Baccolini / Bollettieri Bosinelli / Gavioli (1994), pp. 89-98.
- CASTELLANO, ALBERTO (1996), *Dalla teoria alla pratica*, in *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*, a cura di Christine Heiss, Rosa Maria Bollettieri Bosinelli, Bologna, Clueb, pp. 393-400.
- DEVOTO, GIACOMO / OLI, GIAN CARLO (2008), *Il Devoto-Oli 2009. Dizionario della lingua italiana*, a cura di Luca Serianni, Maurizio Trifone, Firenze, Le Monnier.
- D'AMICO, MASOLINO (1996), *Dacci un taglio, bastardo! Il doppiaggio dei film in Italia*, in *Atti del convegno Un ascensore per la torre di Babele*, Roma, AIDAC, pp. 209-216.
- DI GIOVANNI, ELENA / DIODATI, FRANCESCA / FRANCHINI, GIORGIA (1994), *Il problema delle varietà linguistiche nella traduzione filmica*, in Baccolini / Bollettieri Bosinelli / Gavioli (1994), pp. 99-104.
- FUSARI, SABRINA (2007), *Idioletti e dialetti nel doppiaggio italiano de I Simpsons*, in *Quaderni del Centro di Studi Linguistico-Culturali*, Bologna, http://amsacta.cib.unibo.it/2182/1/Fusari_OP_COMPLETO.pdf, pp. 4-35.
- GALASSI, GIANNI (1994), *La norma traviata*, in Baccolini / Bollettieri Bosinelli / Gavioli (1994), pp. 61-70.
- HEISS, CHRISTINE / LEPORATI, LAURA (2000), *Non è che ci mettiamo a fare i difficili, eh? Traduttori e dialogisti alle prese con il regioletto*, in *La traduzione multimediale. Quale traduzione per quale testo?*, a cura di Rosa Maria Bollettieri Bosinelli / Christine Heiss / Marcello Soffritti / Silvia Bernardini, Roma, Clueb, pp. 43-66.
- HERBST, THOMAS (1994), *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien. Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie*, Tübingen, Niemeyer («Linguistische Arbeiten», 318).
- HESSE-QUACK, OTTO (1967), *Der Übertragungsprozeß bei der Synchronisation von Filmen*, Stuttgart, Cotta.
- KOCH, PETER / OESTERREICHER, WULF (1990), *Gesprochene Sprache in der Romania: Französisch, Italienisch, Spanisch*, Tübingen, Niemeyer («Romanistische Arbeitshefte», 31).
- MELLONI, ALESSANDRA (1996), *Intorno alla contraffazione del cinema di Vicente Aranda in lingua italiana*, in *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*, a cura di Christine Heiss, Rosa Maria Bollettieri Bosinelli, Bologna, CLUEB, pp. 195-211.
- PAOLINELLI, MARIO / DI FORTUNATO, ELEONORA (2005), *Tradurre per il doppiaggio. La trasposizione linguistica dell'audiovisivo: teoria e pratica di un'arte imperfetta*, Milano, Hoepli.
- PAVESI, MARIA (1994), *Osservazioni sulla (socio)linguistica del doppiaggio*, in Baccolini / Bollettieri Bosinelli / Gavioli (1994), pp. 129-142.
- RAFFAELLI, SERGIO (1992), *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano*, Firenze, Le Lettere.
- REUTNER, URSULA (2009), *Sprache und Tabu. Interpretationen zu französischen und italienischen Euphemismen*, Tübingen, Niemeyer («Beihefte zur ZrP», 346).
- REUTNER, URSULA (2011), *Kulturspezifika in der Synchronisation. Zur Kunstsprache in Willkommen bei den Sch'tis*, «Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur», 121, 13-38.

- REUTNER, URSULA (in stampa a), *El dialecto como reto de doblaje. Opciones y obstáculos de la traslación*, in *XIII Encuentros Complutenses en torno a la Traducción*, Madrid, Universidad Complutense.
- REUTNER, URSULA (in stampa b), *Zur Interjektion vingt de diousse!*, «Zeitschrift für Romanische Philologie», 128, 1.
- REUTNER, URSULA (in stampa c), *Spécificité culturelles et traduction: l'exemple de Bienvenidos al norte*, in *XXVI^e Congrès de Linguistique et de Philologie Romane*.
- RIOLO SALVATORE, *Il dialetto de I Simpson*, in *L'Italia dei dialetti*, a cura di Gianna Marcato, Padova, Unipress, 2008, pp. 47-54.
- ROSSI, FABIO (1999), *Le parole dello schermo. Analisi linguistica del parlato di sei film dal 1948 al 1957*, Roma, Bulzoni.
- ROSSI, FABIO (2006), *Il linguaggio cinematografico*, Roma, Aracne.
- ZINGARELLI, NICOLA (2008), *Lo Zingarelli 2009. Vocabolario della lingua italiana*, a cura di Roberta Balboni, Bologna, Zanichelli.

FILM

- BOON, DANY (2008a), *Bienvenue chez les ch'tis*, Parigi, Pathé.
- BOON, DANY (2008b), *Giù al nord*, Roma, Medusa.
- MINERO, LUCA (2010), *Benvenuti al Sud*, Roma, Medusa.

COMPOSTO IN CARATTERE DANTE MONOTYPE DALLA
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO NELLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

Dicembre 2011

(CZ 2 · FG 13)

